

SEMERKAND KALESİNDEKİ KARAHANLI DUVAR RESİMLERİ: İLK RAPOR VE İLK İNTİBÂLAR*

Yury KAREV

Çev.: Ahmet GEDİK, Ali Fuat BAYSAL
S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Öğr. Görevlileri

*Çoğu, resimli saraylar ve büyüleyici bahçelerdi ki onlar inşa edip güzelleştirmişlerdi.
Fakat bugün yerle bir olmuş ve çöl ve vadilerden ayırt edilemez durumdalar.¹
Nizâmî-i Arûzî Es-Semerkandî, 12. yy.*

ÖZET

Fransız-Özbek Arkeoloji Heyeti tarafından 2000 yılında Semerkant'ta, 12. yüzyılın ikinci yarısı ile 13. yüzyıl başlarına tarihlenen duvar resimlerinin keşfi, büyük öneme sahip bir saha olan Moğol öncesi resim geleneklerine dair malumatımıza önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Her yeni keşfedilen resmin bir makalede geçirilemeyecek derecede detaylıca incelenmesi gerekir. Bu bağlamda, başlangıç seviyesindeki bu ilk makalede daha sonraki yayınlarda özenle işlenecek olan bir çalışmanın ana iskeletini göstereceğiz: 1- 2000-2003 yılları arasındaki kazının mimarî ve resimle ilgili verilerini sunmak, 2- (İslam öncesi geleneğe özel bir bakışla birlikte) süsleme programı ve üslubu ile Moğol öncesi döneme ait günümüze ulaşmış duvar süslemesine ilişkin arkeolojik bulguların ilk yorumunu vermek, 3- Karahanlılar'a dair bazı tarihi konuları tartışmak.

Anahtar Kelimeler: Semerkand Kalesi, Karahanlılar, duvar resmi

ABSTRACT

Qarakhanids Mural Paintings in Samarqand: The First Report and Impressions

The discovery in 2000 by the French-Uzbek Archeological Mission of mural paintings of the second half of the twelfth and beginning of the thirteenth century in Samarqand has contributed to our knowledge of pre-Mongol painting traditions, a field of great importance. Each newly discovered image requires its own

* Yury Karev, (2005). Qarakhanid Wall Paintings in the Citâdel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations. In *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XXII, 45-84.

Yazarın notu: Bu makale, yazarın 2003-4'te üyesi olduğu Harvard Üniversitesi Ağa Han Programı'nın desteğiyle yazılmıştır. İngilizce taslağı tashih etmelerinden dolayı Bayan Gregory White ve Mariner Padwa'ya minnettarlığımı ifade etmek isterim.

¹ Nizâmî-i Arûzî, *Revised Translation of the Chahar Maqala ("Four Discourses") of Nizâmî-i Arûdî of Samarqand*, çev. E. G. Browne, "E. J. W. Gibb Memorial" Series, vol. 11, pt. 2 (Leiden: E. J. Brill ve London: Luzac ve Co., 1921), 30.

detailed study, which would be impossible to include in one article. In that context we present in this first preliminary article the main framework of a study that will be elaborated in further publications: to present the main results of the excavation between 2000 and 2003 concerning architecture and painting; to propose a first interpretation of the artistic program and style (with particular regard to the pre-Islamic tradition) and of the archeological evidence related to the preservation of mural decoration in the pre-Mongol period; and to discuss some historical issues connected with the Qarakhanids.

Key Words: Citadel of Samarqand, Qarakhanids, Mural Paintings

Fransız-Özbek Arkeoloji Heyeti tarafından 2000 yılında Semerkant'ta, 12. yüzyılın ikinci yarısı ile 13. yüzyıl başlarına tarihlenen duvar resimlerinin keşfi, veri kıtlığı bir yana büyük öneme sahip bir saha olan Moğol öncesi resim geleneklerine dair malumatımıza önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Her yeni keşfedilen resmin gerçekten bir makalede geçirilemeyecek derecede detaylıca incelenmesi gerekir. Restorasyon uzun yıllar alacağından son yayına (son kazı raporuna) kadar belli konular üzerinde bir dizi makalenin yazılmasına ihtiyaç söz konusudur. Bu bağlamda, başlangıç seviyesindeki bu ilk makalede üç amacı hedefliyoruz: 1- 2000-2003 yılları arasındaki kazının mimarı ve resimle ilgili verilerini sunmak, 2- (İslam öncesi geleneğe özel bir bakışla birlikte) süsleme programı ve üslubu ile Moğol öncesi döneme ait günümüze ulaşmış duvar süslemesine ilişkin arkeolojik bulguların ilk yorumunu vermek, 3- Karahanlılar'a dair bazı tarihi konuları tartışmak. Başka bir deyişle, daha sonraki yayınlarda özenle işlenecek olan bir çalışmanın ana iskeletini biz burada göstereceğiz.

KARAHANLILAR

İslam'ın ulaşmasından sonra Moğol öncesi Orta Asya ve İran tarihi kabaca üç ana döneme ayrılabilir: Birincisi, Arap fethidir ki; yerel toplumun siyasi ve kültürel değişimindeki dönüm noktasını gösterir (7-8. yy.). İkincisi, yerel hanedanların diğerleri arasında (Tahirî ve Samanîler'in) Abbasi hilafeti altında güce ulaşmaları ve İslam gibi yeni bir kimliğin teşekkülü (8. yy. ortasından 9. ve 10. yüzyıllar, doğu soylularının hilafet merkezinin siyasi işleri üzerindeki artan nüfuzu). Üçüncüsü, Türk hanedanlarının güce ulaşmaları ki bunlardan (Gazneliler, Harezmsahlr gibi) bazıları askeri devlet sistemi içindeki Türk köleler (mamlukler)di, (Karahanlılar ve Selçuklular gibi) diğerleri de Orta Asya steplerinden Mâverâünnehir, İran yaylası ve Akdeniz'e yönelik Türk boylarının büyük göçünün öncüleriydi.

Farsça konuşan toplulukların günlük yaşamı hemen etkilenmemiş olsa da iki farklı etnik grubun etkileşim süreci özellikle onlardan birinin diğeri tarafından siyasi tahakküm altında tutulması bağlamında bölgenin tarihini derin bir şekilde etkilemiştir.

Karahanlılar Karluk Türk boylarından birisine mensuptu. 10. yüzyılda Müslüman olduklarında yüzyıl sonunda Mâverâünnehir'e ulaştılar ve Samanî iktida-

rına son vererek yönetimi ele geçirdiler.² Tek başlı devletleri (sadece saray entrikası değil aynı zamanda askeri gücün ve memleketin tasarrufunda) akrabaları ile olandan daha fazla komutanlarla problemlili olan Samaniler'in aksine, Karahanlı devlet sistemi devlet topraklarını egemen aile üyeleri arasında paylaşırma tarzındaki eski Türk ilkelerine dayanmaktaydı. Her şeyden önce akraba hiyerarşisine göre en üst otoriteyi temsil eden hanedanın başı Han, oldukça kurumsal ve dinamikti. Bir prense verilen unvanlar bir bireyin ölümünün bir başkasının statüsünü etkileyebildiği aile yapısındaki güncel pozisyonuna göre değişirdi. Aile hiyerarşisine ve töreye olan bu bağlılık, fetihlerinin başında Karahanlılar'ı özellikle güçlü kılmıştı, ancak Mâverâünnehir'e son yerleşimin ardından taksim sistemi güçlü prensler arasında sürekli rekabetlere sebep oldu. Bu sebeple 11. yüzyılda Karahanlı Hakanlığı, başkenti Semerkant olan batı ile Balasagun ve Kaşgar'dan yönetilen doğu şeklinde çoktan iki parçaya bölünmüştü. 11. yüzyılın sonu ile 12. yüzyıl ortasına kadar Büyük Selçuklular kendi resmi üstünlüklerini Karahanlılar'a kabul ettirdiler. Fakat Karahanlılar Mâverâünnehir'deki güçlerini kaybetmediler. 1141 yılında Katvan bozkırındaki savaştan sonra bölge üzerindeki egemenlik, doğudan göç eden Karahıtaylar diye bilinen Hitanlar eline geçti. Onların lideri Gürkan büyük bir göç organizesini ve merkezi Mâverâünnehir'i işgali düşünmemişti ve bu sebeple Gürkan Karahanlılar'a, onları vergi toplama ve sürekli haraç ödemeye zorlayarak vasalları gibi davrandı. Karahıtaylar Müslüman olmadığı için durum hoş değildi. İslam ülkeleri üzerindeki küffar egemenliği uluslar arası meselelerde büyük Müslüman hükümdarlar tarafından kasten kullanılan belli bir ideolojik gerginlik yaratmıştı. Karahanlılar 12. yüzyılın sonu ile 13. yüzyıl başlarında bir yandan Hitaylar, diğer yandan Harezmi yöneticilerinin yükselen gücü Harezmsahlar arasında manevraya zorlandı. Sonunda son Karahanlı Osman b. İbrahim bu karşıt güçlerle olan ittifaklarını iyi yönetemedi ve 1212-1213'te hanedana son veren Harezmsah Muhammed b. Tekiş tarafından Semerkant'ta idam edildi.

Karahanlı idaresi altında yapılan resimlerin keşfi bu dönemin Mâverâünnehir kültürüne ilişkin sorular yöneltmemiz için bize yeni bir fırsat vermektedir.

DUVAR RESİMLERİ: ARKEOLOJİK BULGU VE PROBLEMLER

8-13. yüzyıllar arasına tarihlenen doğu İslam duvar resimleri, içinde insan tasvirlerinin bile nadir olduğu birkaç örnekten bilinmektedir. Kuzeydoğu İran'da ve Afganistan ve Ortaasya'nın geniş bölgelerinde (8. yüzyılda kabaca büyük Horasan idari bölgesine denk bir bölge) böyle resimli duvarların bulunduğu Nişabur, Leşker-i Bazar ve Hulbuk gibi şehirler kolayca sayılabilir. Üstelik halen Metropolitan Müzesi'nde sergilenen bazı ufak kırık parçaların Rey'den geldiği düşünülmektedir.³ Bunların tümünün 10-12. yüzyıllara tarihlendiği varsayılmakta-

² V. V. Barthold, *Turkestan Down to the Mongol Invasion*, 3. baskı, (London: Luzac, 1968), 254 vd.

³ A. U. Pope, ed., *A Survey of Persian Art*, 1-6. (London and New York: Oxford University Press, 1939), vol. 5, res. 554, A ve B.

dir. Sovyet arkeologlar tarafından Orta Asya'daki birkaç şehirde keşfedilmiş İslam öncesi döneme ait nispeten çok sayıda duvar resmine rağmen, 8. yüzyıldan 10. yüzyıla İslam'ın yayılışından sonra figüratif sanat yapısının geçiş dönemine ait örneklerin hemen tamamen yokluğunun sebep olduğu olumsuz duruma kimse bir şey yapamaz.

Sanat tarihçilerince bazen dikkate alınmayan önemli bir faktör, bir şehrin stratigrafiksel biyografisi ile tarihsel konumundan dolayı anıtların şu anki fiziksel durumudur. Uzun süren İslamlaşma dönemi boyunca sadece mabetler ve saray değil aynı zamanda çoğu özel konutun da resimlerle dekore edildiği Pencikent gibi şehirler veya Afrasiyab, Varakşa ve daha sonra 7-9. yüzyıl Şehristan sarayları ya tümünden terk edildi ya da yapıları harap edecek ve zemin katlarını veya duvar dekorasyonunu koruyan çökmüş yapıyı dolguyla kaplayacak kadar uzun bir dönem terk edildi. Bu nedenle terk dönemi daha uzun olunca, duvarın korunma seviyesi de daha iyi ve daha yüksek oldu. Çoğu kez daha sonraki yapı aktivitesi, eğer varsa, önceki yapıların yerle bir olmuş kalıntıları üzerinde yükselir. Genel bir ifadeyle Arap fethinden sonra Orta Asya Moğol istilasına kadar böylesi yaygın bir terke, yeniden yerleşime, şehir ve varoş dokusunun değişimine şahit olmamıştı.

İslami resimlerin korunmuşluğu (günümüze ulaşması) besbelli aynı yapı yoğunluğu faktörüne dayanır. Antik duvarlarla ve az ya da çok yaşam alanlarının sürekli işgali ile sınırlanmış Semerkant gibi eski bir şehirde, 9-13. yüzyıllara tarihlenen yapılar, uzun süreli terke maruz bırakılmaksızın aynı yerdeki sürekli imar faaliyetlerinden dolayı İslam öncesi dönemdeki benzerlerinden genellikle daha az korunmuştur. Karahanlılar gibi yeni idareciler, modası geçtiği ve tamamen önceki yönetimi (Samaniler'i) çağırıştırdığı için kendi mimari çevrelerini değiştirmeye karar verince, eski yapılar yerle bir edilebiliyordu. Şans eseri bazen bu kalıntılar kısmen korunmuştur. Fakat bu da nadiren bir stratigrafiksel metreden biraz daha fazladır. Elbette şehrin sakinleri günlük yaşamlarında henedanların değişimi ile ilgilenmemiştir ve onlardan biri bir ev yapmaya karar verince eski olanı aynı usulde yerle bir ediyordu. Bu durum Moğol askerlerinin verdiği acı felaket sonunda tahrip edilip tamamen terk edilmiş olan eski Semerkant Afrasiyab'da kısmen görülebilir.

Arap fethinden sonra kurulmuş olup çeşitli sebeplerle nüfusu tahliye edilmiş şehirlerde farklı bir durum egemen oldu. Bunun en güzel örneği Irak'taki Sâmerâ'dır. Doğu İslam dünyasında bunun en karakteristik örneği ise hâlâ çölde ayakta duran Leşker-i Bazar sarayıdır. Şunu kaydetmeğe değer ki, özellikle 9. yüzyılda Tahîrî idaresi altında yalnızca Abbasi döneminden beri iskan edilmiş meşhur Nişâbur şehri ile ilişkili bir yerin Sasani veya Emevi dönemleri yok gibi görünüyor⁴. (En geniş tamiratlara ek olarak üç önemli döneme sahip

⁴ Charles Wilkinson, *Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1986), 39-40.

Tepe Medresesi⁵ olan) dört kazı bölgesi her ne kadar birden fazla döneme şahitlik etse de, yapıların bölümleri öyle anlaşılıyor ki 1145'teki bir depremde tahrip olmuş ve bir daha tekrar inşa edilmemiştir.⁶ Moğol istilasının etkisi Semerkant'takine benziyor.

Huttal'ın başkenti Hulbuk sarayı 9-11. yüzyılların müstakil mimari bir külliyesi olarak korundu ve terk edildikten sonra uzun, yüksek bir tepe biçimini aldı.

Görebildiğimiz kadarıyla İslami duvar resimleri bulunduran bütün meşhur anıtlar nispeten iyi korunmuş benzer mekânlar gurubuna dâhildir. Şüphesiz bu üçü son örnek değildir.

(Mesela Harakân⁷ türbelerinin birinde nispeten iyi durumda ve Merv'deki⁸ Sultan Sencer türbesinde çok zarar görmüş durumda olan) bazı resim kalıntılarının var olduğu mevcut türbe ve camiler başka bir gruba dâhildir. Bir kısmı kuş, bitki ve nesnelere resimlerini içermekle birlikte dini binalardaki resimler açıkça insan tasvirleri ihtiva etmez. Yeni dini inanca mensup kesinlikle farklı bir duvar süsleme tipi vardır.

Bu kısa saha araştırmaları, mimari kalıntıların tarihinin birçok coğrafi ve tarihi faktörlere bağlı olarak değişebileceğini gösterir. Arkeolojik veriler ilgilendiğimiz alana bir dereceye kadar ışık tutabilir. Ancak 8. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar şehir planı özelliklerinin mevcut resimlerin tüm dengesizlik sorununu açıklamadığını söylemeğe gerek yok.

En önemli faktör toplumun dönüşümüydü. Bu problemi uzun uzadıya tartışmaya gerek yoksa da, bir nokta vurgulanmalıdır. İster İslam'ın gelişinden önce ister sonra çalıştığımız dönem ne olursa olsun, genellemeler yapılabilir. Her durum kendi yerel bağlamı içerisinde özellikle anıtsal resim geleneğinin önceden geliştirildiği ölçüde tahlil edilirse genellemeler yapılabilir. Sorulacak ilk soru duvar resimlerini kimin, hangi ortamda ve niçin yaptırdığıdır.

Örneğin Soğd duvar resimleri bizim başka yerde gördüğümüzden ayırt edilebilir belli karmaşık bir fenomen arzeder. Afganistan'da bazı siteler Soğd örneklerinden kayda değer ölçüde farklı olan resim kalıntılarını hala koruyorsa mukayese noktalarına sahiptir. Orta Horasan'da (Merv ve Nişabur'da) İslam öncesi döneme ilişkin hemen hemen biz hiç bir şey bilmiyoruz.

Soğd ülkesindeki bu tip duvar süslemesinin gelişmesini belirleyen etkenlerden biri, Soğdlular'ın uluslar arası ticaretteki konumundan dolayı gözle görü-

⁵ Wilkinson, *Nishapur*, 45.

⁶ Wilkinson, *Nishapur*, 188, res. 2.2 Vineyard Tepe'nin odalarından birinde yıkılan bir duvar kütləsi altında keşfedilen bir iskeleti göstermektedir.

⁷ D. B. Stronach and T. C. Young, "Three Octagonal Seljuq Tomb Towers from Iran," *Iran* 4 (1966): 1-20; ayrıca bkz. A. Daneshvari, *Medieval Tomb Towers of Iran: An Iconographical Study* (Lexington, KY: Mazdâ, 1986), 41-64.

⁸ N. M. Bachinskij, *Arkhitekturnye pamiatniki Turkmenii (Moscow and Ashgabat, 1939)*, 17-31; Yüksel Sayan, *Türkmenistan'daki mimari eserler (XI-XVI. yüzyıl)* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999), 385-86, res. 166-67.

lür servet artışıydı ve dolayısıyla evlerini zengince süslemeleri için yeterli varlık ve iradeydi. Bu demektir ki duvar resimleri rağbet görüyordu ve sanatçılar da seçkin konumdaydılar. Şüphesiz Arap fethinden sonra onların durumları dramatik bir şekilde değişti: talep yok, iş yok, resim de yoktu. Muhtemelen sanatçılar Uşruşana veya Şâş gibi askeri çatışmalardan daha az etkilenmiş bölgelere doğru kaçmış olabirlerdi, ancak bunu yaptıklarını gösteren herhangi bir açık belge yoktur. Problem şu ki, 9. yüzyılda bölgenin istikrarına işaret eden bu tip işi kim üretmişti? Ve resimli duvar tezyinatı bir kez daha ne zaman yeniden gündeme geldi? Acaba gelenek tamamen mi altüst edilmişti, yoksa bilgi ve teknik eski ustalardan daha sonraki bir nesle nasıl aktarılmıştı. Büyük bir ihtimalle ressamlar kendi resim “arşivlerini” oluşturmak için eski terk edilmiş yapıların duvarları ile yanmamış kitapların sayfaları üzerindeki resimleri doğrudan kopyaladılar. G.V. Shishkina'ya göre Varaşka'daki kırmızı salonda bulunan şahsiyetlerin yüzleri, saray terk edildikten sonra dikkatli bir şekilde duvardan kesilmiş ve kasten tahrip edilmemiş gibi gözüküyor⁹.

Diğer yandan yeni hükümdarlar başka bölgelerden ressam çağırabildiler ve bu durumda mesele ehemmiyete ve sözde nüfuza göre farklı bir şekilde sorulmalıdır. Her zaman olduğu gibi gerçek durum, yalnız bir yaklaşımla açıklanamaz. Fakat bilgi eksikliği, yazılı kaynaklardaki eksik malzemenin yardım edileceği ancak çözemeyeceği ana problemidir.

9. ve 10. yüzyıllarda Mâverâünnehir'de Samanî idaresine rastlayan geçiş dönemi duvar resimleri ve minyatürleri mevcut olmadığı için biz tahminden öteye gidemeyiz. Tezyinî resimler hükümdar saraylarında hala revaçtaydı ve muhtemelen İslam'dan önceki durum gibi normal vatandaşların evlerinde daha az revaçtaydı. Mitolojik imajların kaynağı, uzun süren İslamlaşma sürecinden etkilendiği için, eski geleneklerin karakteri değişti. Nüfus arttı; sosyal gruplar çeşitlendi ve şehir hayatı daha da karmaşıklaştı. Duvar resminin maliyeti daha da arttı. Bu yüzden patronun mal malvarlığına bağlı olarak resimlerin kalitesinde bir fark görülebilir. Farklı yerlerde ve farklı fonksiyonlara sahip fakat aynı şehir ortamındaki yapılarda duvar resimlerinin bulunduğu tek şehir olan Nişabur'dan söz edilebilir. Sanki resimler gittigide bir üst sınıf elit sanatı oluyordu.

Bu bağlamda Semerkant'taki saraya ait duvar resimlerinin yeni keşfi Mâverâünnehir'de İslam duvar resminin “başlangıcı” hakkında doğrudan herhangi bir bilgi ilavesinde bulunmamakla birlikte Moğol istilasından hemen önce bu sanat tipinin gelişiminin sonucuna dair bize paha biçilmez bilgiler vermektedir.

KAZININ GENEL ARKA PLANI

Eski Semerkant: ünlü Afrasiyab şehri M.Ö. 7. yüzyılda kurulduğu zamandan

⁹ Bu görüşü G. V. Shishkina, Museum of the Orient (Moscow)'in arkeolojik seferini yönettiği Varaksha sitesinde 1988'de sohbet esnasında ifade etmişti. Ayrıca bkz. A. Naymark, “Returning to Varaksha,” The Silk Road Foundation Newsletter 1, 2 (2003): 9–22.

6. yüzyıla kadar yaklaşık 220 hektarlık bir alanı kaplamaktaydı (Resim: 1). 20. yüzyılın başından beri şehrin kuzey kısmının, eski şehrin dini ve idari merkezi olduğu düşünölmekteydi (Resim: 2).

Bu kısım özel bir duvar hattı ile korunmuş olup mevcut engebeli arazi açığa dik bayırlı, özellikle yüksek bir yapıyı işaret etmektedir ki şüphesiz bu bir kaleydi. Şehrin kuzey kısmının batı yarısı, başka kazılarla da tespit edildiği üzere kalenin önünde 9-13. yüzyıla tarihlenen Ulu Caminin harabelerinin bulunduğu büyük bir platodan ibarettir.

Afrasiyab'ın çoğu kilit noktasında 100 yıldan fazla süren yoğun Rus-Sovyet arkeolojik araştırmalarına rağmen kalenin doğu tarafında yer alan ve iki parçalı bir kale teşkil eden önemli bir alt teras bölgesi, hayret ki dikkat çekmemişti. 1989'da Semerkant'ta Fransız-Özbek Arkeoloji Heyetinin üyeleri Frantz Granet ve Muxamadzhon İsamiddinov'un keşifleri ile durum değişti. Ulu Cami alanı ve kale ile şekillenen bütün kuzey kısım, heyetin arkeolojik faaliyetlerinin ana merkezi oldu. Olga Inevatkina ve Paul Pernand'ın tahminen bir hükümdar sarayı alanı olarak yorumladıkları kalenin alt terası üzerindeki kazıların yönetimiyle 1991'de bu makalenin yazarı ve onun Özbek meslektaşı Enver Atakhodzhaev, görevlendirildiler.¹⁰ Bu tahmin sonraki kazı ile bütünüyle doğrulandı.

8. yüzyılla Cengizhan'ın orduları tarafından şehrin tahrip edildiği 13. yüzyıl arasına tarihlenen birçok mimari eleman keşfedilmiş bulunuyor. Mimari yapılar Arap fethinden sonra iki yerleşim evresi boyunca kalenin inşa prensiplerini anlamamızı sağlayacak şekilde yeterince iyi korunmuştur. Bunlar; 1- Abbasi dönemi (8-9. yüzyıl başı) ve 2- Karahanlı dönemi (11-13. yüzyıl başı).

Özellikle önemli bir keşif, alt terasta kayda değer bir yer işgal eden (75.5 x 65 m.) 8. yüzyıl ortalarında büyük bir yönetim binası olan Dârü'l-İmâre'ydi. Kazıların ilk on yılı boyunca Orta Asya ve İran'daki erken sivil İslam mimarisini temsil eden saray bizim çalışmamızın ana konusuydu.¹¹

2000 yılından 2002 yılına kadarki dönemde, Dârü'l-İmâre'nin araştırmaları Cenevre'deki Max van Berchem Vakfı'nın desteği ile yapıldı.¹² Vakfin desteğiyle çok farklı bölgelerde geniş kapsamlı kazılar organize ettik. 2000 yılında 8. yüzyıl saray kalıntılarını bulmak amacıyla alt terasın kuzey kısmındaki kazıyı başlat-

¹⁰ P. Bernard, F. Grenet, M. Isamiddinov, et al., "Fouilles de la mission franco-soviétique à l'ancienne Samarkand (Afrasiab): Première campagne, 1989," Académie des Inscriptions et Belles-Lettres: Comptes rendus des séances de l'année (henceforth CRAI) (1990): 356-80, 368; O. N. Inevatkina, "Chantier (4A)," in P. Bernard, F. Grenet, M. Isamiddinov, et al., "Fouilles de la mission franco-ouzbèque à l'ancienne Samarkand (Afrasiab): Deuxième et troisième campagnes (1990-1991)," CRAI (1992): 281-82.

¹¹ Y. Karev, "Le palais du VIIIe siècle à Samarkand," Studia Iranica 29, 2 (2000): 273-96; aynı yazar, "La politique d'Abû Muslim dans le M. war, Jannah: Les nouvelles données textuelles et archéologiques," Der Islam 79 (2002): 1-46.

¹² Max van Berchem Vakfı, Arap epigrafyasını müstakil bir disiplin olarak kuran Max van Berchem (1863-1921)'in anısına 1973'te kurulmuştu. Vakfin amacı İslâm ve Arap arkeolojisi, tarihi, coğrafyası, sanat tarihi, epigrafisi, din ve edebiyatı araştırmalarının desteklemektir. İlk kısa rapora bkz. Y. Karev, "Nouvelles recherches dans la citadelle de l'ancienne Samarkand: Entre les Abbassides et les Qarakhanides," Bulletin de la Fondation Max van Berchem 15 (Dec. 2001): 1-4.

tiğımız zaman ilk kez umulmadık bir anda resimli sıva kırıkları ortaya çıkarıldı. Bu buluntular alan çalışma stratejimizi tamamen değiştirdi.

Buluntular, 10. yüzyıldaki temellerine kadar yerle bir edilmiş metruk Abbasi sarayı katı üzerine bizzat inşa edilen, pavyon benzeri bir 12. yüzyıl yapısının en-kaz katmanında bulunmuş çok sayıda (şu ana kadar 500'ün üzerinde) duvar resim parçasını ihtiva eder.

MİMARİ

Bu bölgenin 2000 ve 2001'de gerçekleştirilmiş olan uzamsal bir analizi, bizim rekonstrüksiyon niyetimize ve resimlerin keşfedildiği pavyonun ilk planını ilerde arkeolojik olarak doğrulamamıza imkân verir. Binanın planı aşağıdaki gibidir (Resim: 3, 4, 5):

Dört eyvan, 27,5-28 x 28 x 3,5-4 cm. ebadında mükemmel kalitede pişmiş kare tuğlalarla tamamen döşenmiş 6 x 6 m.lik kare bir avluya açılır; 3 m. genişliğindeki her bir eyvanın galerisi, aynı yönde yan yana döşenmiş kesik tuğlalarla örülür bir bordürle avludan ayrılmıştı. İç avlu üzerinde ortalanmış pavyonun baştanbaşa ölçüsü böylece 12 x 12 m.dir. Eyvanların çatısı avlunun dört köşesinde yer alan sütunlar üzerinde taşınmış olmalıdır. Orta Asya'daki İslam öncesi dönemin resimlerinden farklı olarak 12. yüzyıl örnekleri nispeten dayanıksız bir zemin üzerine uygulanmıştı: duvarlar çok ince idi ve yaklaşık 30 cm.lik 1 veya 2 tuğla dizisi kalınlığındaydı. Temelleri bir veya iki tekrar kullanılan tuğla dizisinden ibaretti ve duvarların geri kalan kısmı kerpiçle inşa edilmişti. Birkaç kırık ahşap parçasının bulunmasının işaret ettiği üzere duvarlar karkas diye adlandırılan teknikte inşa edilmişti: tuğlalar yatay veya dikey kirişler arasında uzanıyordu. Bu teknik Orta Asya'da modern zamanlara kadar yaygındı ki, bu şunu kanıtlar; bu tarzda yapılan yapılar aşikâr olan hafifliklerine rağmen en azından onların tahmini ömürleri bakımından yeterince dayanıklıydı.

Doğu duvarının dış tarafına 3,2 x 3,2 m. ebadında, podyuma benzeyen bir yapı eklendi. En makul yorum şudur: Bu yapı, doğu duvarına inşa edilmiş, revaka ve avluya bakan bir niş veya büyük bir ihtimalle küçük bir eyvandı. Yalnızca doğu duvarına eklenmiş olması, hükümdarın bir kabul veya ziyafet boyunca oturabildiği bir kabul salonu olarak açıklanabilecek özel bir fonksiyonu olduğuna işaret eder.

Pavyonun kuzeye bakan dış tarafında devşirme bir çömlekle teşkil edilmiş şömine kalıntısıyla bazı ufak servis odaları bulundu. Güneydoğu tarafında da benzer ek odalar bulundu. 2002 kazıları banyoların pavyonun batısına yerleştirilmiş olduğunu gösterdi. Yapı hem çok sayıda odaya, hem de tamamen parke taşları ile döşeli küçük bir antreye sahipti. Kuzeye bakan banyolarla batıya bakan parke döşeli yol ve güneye bakan geniş suffe ile doğuya bakan pavyonun arasında bir ara mekan olarak işlev gören (pavyona) batıdan giriş, antre tarafına yerleştirilmişti.

Pavyonun yani başkent Semerkant kalesinin alt terasının yerleşimi sadece

Karahanlı hükümdar ailesinin üyelerinin burada yaşamış olabileceği hakkında şüpheye mahal bırakmaz. Bir şehrin kalesi tabiatı gereği, öncelikle hükümdar ve ailesini ve daha sonra onun idari eşyasını koruma amaçlı tasarlanır. Nispeten küçük çaplı pavyon yapısının genel hafifliği, duvarlarının ve hamam, mutfak ve ek odaların cephesinin resimlerle zengin bir şekilde süslenmiş olmasına rağmen açıkça bütün ihtiyaç duyulan hizmetlerin sunulduğu kompleksin özel karakterini gösterir. Sadece kamu hizmetlerinin kabul edildiği alan yoktu. Ana saray, hala kazılmamış alanda bulunan alt terastaki başka bir yerde ya da tamamıyla kale dışında değilse muhtemelen iç taraftaki büyük kulede (donjon) bulunmaktaydı. Mesela, oyma sırlı çini parçaları ve bazı duvar resmi kalıntılarının kalede bulunduğunu bilmekteyiz.¹³ Pavyonda kesinlikle gerçekleşen kabul-ler böylece, hanedanın en yakın üyelerine ve özel misafirlere mahsus olabilir.

Resimleriyle birlikte pavyon, bölgedeki tüm yerleşmeyi anlamamıza yardımcı olmuştur. 1991'den beri çizilen tüm planları yeniden düşünmemiz ve Karahanlı dönemi boyunca özellikle 12. yüzyılın ikinci yarısı için kalenin alt terasının yerleşim tipini açıklamak şu an mümkündür.

Kazılarımızın altı farklı alanında pişmiş tuğladan imal edilmiş kaldırım kalıntıları bulunmuştur (Resim: 6). Sonradan yapılacak kazılar ve ilk planların yeni bir kritiği bu bölgede birkaç pavyonun var olduğunu açıkça gösterecektir. Bunlar eyvanlı ya da eyvansız olabilir. Fakat bir kanalın (taşna) merkezinde bulunan bir iç avluya daima sahiptir. İlave odalar ve herhalde oturma odaları her bir pavyon arasına inşa edilmişti. Her mimari birimin odağında küçük bir avlu bulunuyordu. Geniş taşıyıcı duvarlarla ayrılmış bir yapılar grubunu şekillendirerek bu birimler birbiri ile bağlantılıydı. Kazı yapılmışların arasında yalnızca bir pavyonun resimlerle tezyin edildiğine dikkat çekmek gerekir.

Bu gözlemler şu sonuca varmamızı sağlar ki Karahanlı dönemi boyunca alt teras üzerindeki mimari yapının tüm planı (sadece 30 cm.lik pavyon duvarlarına mukabil 3,5 m.lik duvara sahip) ve bu bölge içerisinde merkezi alanı işgal eden anıtsal Dârü'l-İmâre ile karakterize edilmiş olan Abbasi dönemindeki plandan kökten farklıdır.

11. yüzyıldan 13. yüzyılın başlarına kadar Mâverâünnehir'in hükümdarları olan Karahanlı Türk hanedanlığının kendi iktidar sahalarında yaşam alanlarını nasıl organize ettiklerinin kesin bilgisini veren arkeolojik veriyi aslında biz ilk kez ele alıyoruz. Bu tip pavyonun Karahanlılar'ın göçebe geçmişi ile herhangi bir bağlantısı olup olmadığını söylemek zordur. Fakat açık olan şudur ki, en

¹³ O. N. Inevatkina, "Fragment syuzhetnoi zhivopisi kontsa XII–nachala XIII vv. iz tsitadeli Samarkanda," Material'naia kul'tura Vostoka (Moscow: Gosudarstvennyi muzei Vostoka, 1999), 83–90. Bir kadın figürü tasvirli küçük bir parça, kalenin alt terasından çıkan resimler gibi açıkça aynı zaman dilimine ve aynı üsluba dahildir. Bu parça, 1220'den önce Harezmsahlardan tarafından inşa edilen son kale duvarının kerpiç kütesinde bulundu. Yani, Moğol istilasından önce kalenin yenilenmesi sırasında Karahanlı döneminin tahrip olmuş bir yapısından nakledilmişti. Parçanın saray ya da pavyon ne tür bir yapıdan geldiğini söylemek zordur. Fakat her halükârda, Karahanlılar'ın 12. yüzyılın ikinci yarısıyla 13. yüzyılın başlarında kaleye ve alt terasına yoğun bir şekilde yerleştiklerine ve binalarını figüratif resimlerle süslediklerine açıkça delalet eder.

azından bu durumda bir şeyi "kalıcı" yapmak suretiyle bir ön yerleşim yoktu. Bu hafif yapı projelerinin gerçekleştirilmesi uzun bir süre gerektirmedi ve resimli pavyonun altındaki bir ilk dönem pavyonu kalıntıları sayesinde görüldüğü gibi, gerekli ise onların yerini yenileri kolayca alabiliyordu.

RESİMLER

2003 yılında St. Petersburg Devlet Hermitaj Müzesinde restoratör V. Fominykh ile işbirliği halinde çalışan Semerkant Arkeoloji Enstitüsü restoratörlerinden laboratuvar şefi M. Reutova ile J. Soukasjan, G. Akhatova ve G. Pulatova tarafından tüm parçalar yerinde incelendi.

Çoğunlukla bu parçalar, bir kısmı resimli bir kısmı resimsiz ufak ya da orta büyüklükte (5 x 10 ila 10 x 20 cm.) siva parçaları idi. Az da olsa 2,6 x 1,6 m. ye kadar daha büyük ebatta parçalar da bulundu. Renkler, samanla karıştırılmış daha kalın bir lös tabakası (2-4 cm.) üzerinde yer alan güzel bir siva tabakası üzerine (ganç) uygulanmıştı. Pavyon resimlerinin (aşağıda gelecek) gelişmesinde açıklamaları daha sonra yapılabilecek olan üç ana safha vardı; ikinci resim tabakası pavyonun yıkımından önce diğer bir siva tabakası ile güzelce kaplanmıştı. Duvarlar tahrip edilmişti ve anlaşılan pavyon da kasten yerle bir edilmişti. Bu nedenle duvarın çeşitli parçaları ayrı ayrı yerlere dağıldı (Resim: 7,8). Bazı bölgelerde siva parçaları çok yoğun bir şekilde tabaka tabaka uzanır. Hâlbuki başka alanlarda bir kısım parçalar genel durum dışı gibi gözüküyor. Siva parçaları bazen tamamıyla kenara, bazen de tepetaklak dökülmüştü.

Dört yıl süren kazıdan sonra şu an bazı parçaları kendi orijinal yerleri içine koymak mümkündür. Farklı unsurlar artık bağlantısız görünüyor ve çok önemli bilgi boşlukları bulunmasına rağmen sanatçının tüm programı deşifre edilebilir durumdadır. Burada yayınlanan parçaların büyük çoğunluğunun detaylı ve tam bir restorasyona ihtiyacı var. En mühim ve özellikle seçilen parçaların fotoğrafları, resimlerin keşiften sonraki insitu ya da Semerkant Arkeoloji Enstitüsü'nde ilk incelemeden sonraki halini gösteriyor. Bunların büyük bölümü çizimlerin konusunu fark edilebilir hale getiren siva katmanları ile kaplanmış durumdadır. Bu sebeple bazı çizim detayları ilk restore edilen parçalar üzerinde bile daha sonra tekrar gösterilebilir. Şu da not edilmelidir ki, pavyon yüzeyinin 1/3'ü hala kazılmamış durumdadır. Yine de kazılan resimleri sunmak, kısaca tanıtmak yerindedir. Alan ve restorasyon çalışması bittikten sonra ciddi bir şekilde ele alınması gereken mevzular, çoğu parça bağlam ve konuya dair birkaç problemi ortaya koyduğundan beri biz bu ilk raporda resim programı ile ilgili, yalnızca en önemli sorulara adres vermeyi deneyeceğiz.

Bir resmin hangi duvardan düştüğü tahmin edilebilir. Bazı parçaların kökeni hakkında şüphe yoksa da diğerleri kesin bir şekilde tasnif edilemez. Pavyonun bütünüyle kazılan ilk kısmı olan doğu bölümü aynı zamanda yeniden inşa edilmiş ilk bölümdür.

Doğu Duvarı

Elinde ok ve yay tutan Türk savaşçının abidevi tasviri tüm doğu duvarının oranını tahmin etmemize imkân sağlar. Parçanın büyüklüğü yaklaşık 2.6 x 1.6 m.dir. Küçük bir parça olarak düşüp doğrudan doğu duvarının sol (kuzey) bitimi önünde bir noktaya indikten sonra beş parçaya bölününce bir parçanın açıkça kendi ilk konumundan uzaklaşmadığı nadir bir örneği oluşturur.

Parçanın merkezinde yer alan ve yaklaşık 130 cm. yüksekliğinde yer alan figür hemen hemen normalin dörtte üçü büyüklüğündedir (Resim: 9-10). Bu figür, (cepheden değil de) dönük yüzle, iki eli görünür ve sol ayağı da soluna (seyircinin sağına) yükselmiş vaziyetteki tüm endamıyla temsil edilmiştir. Onun çok fena tahrip olmuş yüzünün geri kalan kısımlarından hareketle bir karara varacak olursak onun başı kesinlikle normalin dörtte üçü büyüklükte sergilenmiştir ki, yüzde arta kalanlar sadece sağ kaş, yanak ve kulakla alının parçalarıdır. Herhangi bir hâle kalıntısı yoktur. Üç uzun siyah saç örgüsü görsel bir hareket etkisini artırmaktadır.

Savaşçı başına ufak sivri uçlu ince bir siperlikle yükselerek son bulan orta büyüklükte -muhtemelen keçeden- siyah bir başlık giymiş durumdadır. Başlık çevreyi dolanan bir nakışlı bandana ile süslü olup, biraz tepeye doğru eğilimlidir. Bandana beyazla boyalı ters virgül veya damlaya benzeyen ufak motiflerden – münhanilerden– oluşmaktadır.

Figür zarif bir şekilde maalesef yarısı tahrip olmuş galiba çift uçlu tuhaf başlı bir ok tutmaktadır (Resim 11). Okun temrenden önceki son 5 cm.i kırmızı renklidir. Onun sağ omzunda sağ kolu ile göğsü üzerinde kavradığı kompozit bir yay asılıdır. Bu arada sağ eli, siyah renkli ok tüyü tutmaktadır.

Savaşçıların aralarındaki alan yoğun bir şekilde yaprak biçimli parlak yeşil süslerle dolgulu üç uçla biten beyaz münhani bantlardan -çizgi- oluşan karmaşık motiflerle zengin bir şekilde süslü sarı bir kaftan giymiştir. Elbiseyi ve nesnelere tanımlayan hatlar siyah ve gri renkle çizilmiştir. Bedenin görünen kısımları kırmızı ile konturlanmış olup açık sarı ile boyalıdır. Klapalarda ve alt kenarda görülebilecek olan kaftanın iç astarı mavinin tonları ile resmedilmiştir. Tahrif olmuş harflere sahip "tırız" (bu tırızın daha fazla temizlenmesi gerekiyor) savaşçının kollarının üstünü çevreliyor. Kıyafetini siyah çizmeler tamamlıyor. Son restorasyondan hemen sonra uzun asılı kayış -muhtemelen bir kemere tutturulmuş yuvarlak metal (?) parçaları ile kaplı kesinlikle bir kösele tasviri gibi bazı ayrıntıları fark etmek mümkün olacak.

Şüphesiz sadece çizgi zarafetinde değil aynı zamanda doldurma tekniğinde de açıkça görülebilecek olan güzel işçilik, deneyimli usta bir ressamın işidir. Sanatkâr mesela, oku konturlamak için siyah renk kullanımıyla kendisini sınırlandırmamıştır. Fakat hacim etkisi vermek için parlak gri çizgiler ilave etmiştir. İhtiyaç duyulduğunda renk gradasyon (derecelendirme, tonlandırma) tekniğini kullanmıştır. Şu da kaydedilmelidir ki; tek başına konumunu artıran bir çerçeve içerisinde tasvir edilmiştir.

Çerçeve mavi geometrik ve bitkisel motiflerden oluşmakta ve bir bütün olarak 3 x 1,5 m. ölçüsündedir. Onun büyük ebadı bize parçaları kendi ilk konumlarına göre tasnif etmemizi ve pavyonun mimari planını tespit etmemizi sağlar (Resim: 12: figür, rekonstrüksiyonu yapılmış doğru duvarının sol tarafında görülmektedir)

Doğru duvarının, dekoratif pişmiş tuğla kaideden başlayarak tavana ulaşan birkaç ufki bölüme ayrıldığı oldukça açıktır. Hesaplarımıza göre merkez bölüm dört dikdörtgen çerçeve içermektedir. Bu dikdörtgen çerçeveden ikisi, her biri 3 x 1,5 m.lik ve o taraftan merkezi çerçeveye doğru hareket eden farklı bir insan figürü betimleyen bir tarafa doğrudur. Eyvana tekabül eden muhtemelen kare olan bu çerçeve kesinlikle pavyondaki en prestijli yerd. Eyvanın içindeki duvarların da muhtemelen bir hükümdar tasviriyle resmedilmiş olması mümkündür. Fakat resmedilmiş dört görevli eyvanın içinde oturan hükümdarın bizzat kendisine "hizmet ediyör" da olabilir.

Bu bölgede bulunan parçaların temizlenmiş olması zarifçe mavi boyalı dizginleri tutan bir el resmini (Resim: 13) ve en azından galiba bir süvari tasvirine veya muhtemelen at üzerinde bizzat hükümdarın tasvirine işaret eden bir at resmine ait iki parçayı (Resim: 14) açığa çıkarmıştır. Ok tutan figürünki gibi yoğun olarak çizilmekle birlikte süvarinin elbisesinin tezyinatı farklı olup beyaz stiline çiçeklerden ve siyah zeminli yapraklardan ibarettir. Parçanın sol kısmı üzerinde kitabe bulundurmayan, ufak kabartma dairelerden ibaret karmaşık bir süse sahip bir tırız fark edilebilir.

Şimdilik bu parçaları doğru duvarındaki ilk durumlarıyla ilişkilendirecek sağlam delil yoktur. Üstelik bunların daha küçük ebatlarını düşününce bunların o duvardan geldiğine emin olamayız. Belki başka bir duvardan düşmüş olabilir. Normalin 1/3 ölçüsünde bir insan yüzü parçasının resmi başka bir şahsiyeti tasvir etmektedir (Resim: 15). Parça çok küçük olduğu için yüzün üst kısmında koyu mavi ile münavebeli altın yaldızlı bantların bir hâle mi yoksa başka bir şey mi olduğunu ayırt edemiyoruz. Bununla birlikte pavyonda nadiren bulunan altın kullanımı şüphesiz şahsiyetin özel rolünü göstermektedir.

Doğru duvarının bir başka resim alanı esas insan figürlerinin yukarısında yer almış olabilir. Bu alan hareket halindeki hayvanları ihtiva etmektedir: bir beyaz pars (kar leoparı), bir siyah pars (panter) ve muhtemelen birkaç fantastik hayvan. Bu alanın en güzel parçası farklı türde iki avcı köpeğini tasvir ediyor-uzun kulaklı Afganvâri sarı bir tazıyla ağzı tahrir olmuş kırmızı bir köpek (Resim: 16, 17). Her bir köpeğin bağlamak için zilli bir tasmaı var. Parçanın iyi korunmuşluk durumu ressamın hüner ve becerisini daha iyi kavramamıza imkan tanıyor. Sarı tazının ağzı çok naturalist üsluplu olup görüldüğü kadarıyla bir mizah duygusuyla doldurulmuştur. Hacim yine, parlak grili hafif dokunuşlarla gösterilmiştir.

Bunların yuvarlak bir madalyonda tasviri şunu göstermektedir: dövüşen iki kuş özellikle yerleştirilmiş olmalıdır (Resim: 18); bu tip madalyonların, doğru du-

varındaki iki girişin kemeri üstündeki tympana*da dümdüz resim alanlarının dışında kalan alanları doldurmuş olması mümkündür. Kuşların “yin ve yang” pozisyonunda ters yöne çevrilmiş simetrisi önemlidir. Genellikle bu, bir başkasına saldıran yırtıcı kuşla ilişkilidir. Oysa burada kuşlar eşit ölçüde birbirlerine uymalarına rağmen farklı türlere aittirler. Tipleri başlarıyla ayırt edilebilir, fakat vücutları ve kuyrukları herhalde simetri uğruna aynı formda olup sadece renk bakımından farklıdır. Onları çevreleyen şerit Soğd resim geleneğinin açık bir yankısı olan incilerle doldurulmuştur. Başka türden kuşlar içeren birkaç küçük madalyon parçası da meydana çıkarılmıştır.

Batı Duvarı

Batı duvarının büyük insan figürlerinden ibaret benzer tasvirleri bulundurması mümkün gözüküyor. Fakat bunun, doğu duvarındaki ok tutan figürle sağlanandan daha az delilli bulunuyor. Büyük boyutlu bir figürün çizmeleri (Resim: 19), ne yazık ki iyi korunamamış kaftanının parçası ve başka bir parça üzerinde bir tür zırh ya da âlet de 2002’de bulundu. Bu figürlere fon oluşturan mavi süs doğu duvarı üzerindeki figürlerin fonundan farklıdır. Ayrıca çizmeler alt çerçevenin üst çizgisi üzerine ona çapraz olarak basitçe yerleştirilmiştir. Bu arada ok tutan figür bu noktada ifade edebileceğimiz kadarıyla çerçeveye temas etmeden çerçeve içerisinde tutulmuş olarak gösterilmiştir. Batı duvarı üzerindeki saray görevlileri grubunun ebadı en azından boy olarak muhtemelen daha küçüktü. Onun üzerindeki envanter grubu hareket halindeki hayvanlardan değil, maa-lesef harflerin ortasında ufki olarak kesilmiş Arapça bir kitabeden ibaretti (Resim: 20). Harfler açık sarı ya da beyazla daha koyu yeşil bir zemin üzerine resmedilmiştir. Mavi çerçeve bandı kitabeden bir inci dizisiyle ayrılmıştır. Görünüşe bakılırsa pavyon resimlenirken bu inciler için ya da tekrar eden geometrik motif için herhangi bir kalıp şaplon kesinlikle kullanılmadı.

Bir sonraki envanter grubunda muhtemelen batı duvarının üst kısmında kitabenin üzerinde uçan perivâri bir figür vardı (Resim: 21). Onun yüz profiline ve açıkça çıplak gösterilmiş vücudunun üst kısmına ait parçalar, bir tıraza benzeyen geniş bir üst-kol bileziği bulundurmaktadır. Başı üzerindeki kısmen korunmuş bir ayrıntı, yassı bir tepeliğe doğru genişleyen bir yamuk formunda yüksek bir başlık olarak yorumlanabilir. Fakat şu ihtimali de göz ardı edemeyiz ki bu, onun başı arkasındaki kanat gibi bir unsurun tepe kısmını betimleyebilir. Benzeri herhangi bir figür henüz bulunmamıştır. Onun (perivâri) anlamı, minyatürlerde (birçok örnek arasında mesela *Kitâbü'l-Eğânî*’nin 17. bölümünün meşhur zahriyesindeki gibi)¹⁴ hükümdarların üzerinde uçar halde resmedilen kadın cin figürünününe benzer sembolik bir anlam gibi gözüküyor.

* Tympana (Tympanum kelimesinin çoğuludur) mimarlıkta, kemer ve lentoyla sınırlı yarı-daire veya üçgen tezyinatlı kapı girişlerindeki duvar yüzeyleridir. Çoğunlukla tezyinat ihtiva eder. (Çev.)

¹⁴ Richard Ettinghausen, Arab Painting (Geneva: Albert Skira S. A., 1962), 65. Doğu Türkistan resimlerine ek olarak İslam sanatıyla da birçok paralellikler vardır. Özellikle peri tasvirli parçanın çevresinde bulunan küçük parçalar sonra tekrar incelenmelidir. Bunlar kayıp kısımları tamamlamaya yardımcı olabilir.

Kuzey Duvarı

Kuzey duvarının konusu hâlâ açık değildir. Yakınlarda keşfedilen bir kartal, önünde dişi başlı bir fantastik yaratığın resmedildiği bir kaya üzerine oturuyor halde betimlenmiştir. Bu açıkça gösterir ki bütün süsleme programı, hükümdarın günlük hayatından kesitler sunan sahnelere munhasır değildi, aynı zamanda mitolojik unsurlara da sahipti ki biz bunu ilerde bir makalede tartışacağız.

Kuzey duvarından gelen bazı buluntular, tek bir sıra halinde değil farklı düzeylerde tasvir edilmiş benzeyen baş döndürücü, dançlar denen küçük insan figürlerinden ibarettir.

Yalnız bir parça üzerinde sağlam bulunmuş böyle bir figür başı, üçtebir oranında yüzü dönük açıkça bir kadın başı vardı (Resim: 22). Bir tutam saç kıvrımı, başlığından, kulaklarını kapatarak başının her iki tarafı üzerine taşıyor. Başlığı, dişli bir bandı olan gri renkli bir kadın başlığı gibi görünüyor. Yuvarlak yüz konturları, küçük ağız ve orta büyüklükte burnu gibi uzun siyah kaşları ve gözleri, aynı zamanda yaygın olan genel ideal insan güzelliğine tekabül ediyor. Fakat saç stili, başka parçalarda gözlemlediğimize göre kadın tasviriyile ilişkilendirilebilir. Bu figür, muhtemelen yuvarlak bir nesne tutan sağ elini uzatıyor gibi gözüküyor.

Ressam üç yarım daire yapmıştır, haleye benzeyen biri kadının başı üzerinde, simetrik olarak yerleştirilmiş diğer ikisi galiba kadının zit yönlerde gerilmiş elleri etrafındadır. Parça küçüktür, fakat denilebilir ki, araları insan figürlü stili-ze tirfil (üçgül) kemerlerinden oluşan bir tasvir içermektedir. Bu yorum güçlendirilmiştir. kemerlerle bir sütunun üstü arasında galiba bir tympanum olan alanda, resimlenmiş mimarının yani duvar resmi içinde bir duvar resminin dekoratif bir unsuru gibi gözükken bir kuş tasviri görmekteyiz. Ne olursa olsun, bu küçük insanlar grubu için bir üst sınır vardır. Kadın başının dans edenler grubuna ait olup olmadığını ya da dans edenlerin birbirinden ayrı ayrı resmedilip edilmediğini söylemek şu an zordur. Boyutlar birbirine benziyor ve küçük insan figürleri envanter kayıtlarıyla ayrılırsalar da kuzey duvarı üzerindeki aynı artistik programın parçası olabilirler. Benzer bir yüz tipi, sarkık "gölge" bıyıklı ve dudaklarının altı küçük tutamlı sakalı olan adamı karakterize ediyor (Resim: 23).

Bir başka parça üzerinde bir şahıs, ok tutanından çok daha mütevazı ve ayrıca tezyinî tiraz ihtiva eden mavi bir elbise giymiş (Resim: 24). Mavinin tonlarıyla verilmiş elbise kıvrımlarının işleme biçimi dikkate değer niteliktedir. Korunmuş yüz hatlarından hareketle hüküm verecek olursak, figürün başı, ön kısmı ufkî olarak dirsek kısmında bükülmüş kollarının tersi istikamette sağına (izleyicinin soluna) doğru çevrilmişti ve bu arada eller sanki danseder tarzda çevrilmiş vaziyetteydi. Figürün hareketi dalgalanan saçlarıyla vurgulanmış gibidir. Aynı parça üzerinde, birincisinden daha aşağıda yer alan başka bir dansçının parçası olarak, kırmızı noktalarla süslenmiş bir mavi kol kesiti ve basit paralel çizgilerle işaretli bir tiraz görülebiliyor.

Bir başka resimli parça bu dansçıların alt kısımlarının nasıl görüldüğünü

dolaylı olarak göstermektedir (Resim: 25). Resmin zemini sarı renklidir. İki şahsın mavi ve parlak yeşil elbiseleri vücutlarını dizlere kadar kaplıyor ve elbiselerin altında çok kıvrımlı bol beyaz pantolon göze çarpıyor. Her iki dansçı yalınayak gösterilmiştir. Her birinin bir bacağı havada olmak üzere zıt yönlere çevrilmişlerdir. Dansçılardan birinin sol ayağı bile o derece döndürülmüştür ki sahneyi bir dans sahnesi olarak yorumlamada şüphe bırakmayacak şekilde ayak tabanı seyirciye dönüktür. Dansçılar arasında, oldukça stilize lâleye benzer bir çiçek resmedilmiştir. Figürün tamamı korunmuş halde bulunmamakla birlikte dansçıların boyunun 30 cm.den fazla olmadığı tahmin edilebilir. Ok tutan şahsınki gibi bütün küçük figürlerin vücut hatları kırmızıyla çizilmiştir.

Çok fena tahrip olmuş silahlı süvarili küçük at figürleri, sarı zeminli kitabeler gibi açıkçası pervazın ya da kapı aralığının kenarı üzerinde nakşedilmiş başka bir envanter grubuna dahildir. Bu mimari elemanın kuzey duvarı üzerindeki orijinal konumunu biz şu an belirleyemiyoruz.

Güney Duvarı

Güney duvarı boyunca alanın sadece üç metresi kazıldı. Pavyonun diğer bölümlerine kıyasla birkaç parça bulundu. Yalnız bir tanesi –ki aşağıda zikredeceğiz– bu duvardan düşmüşse benziyor. Resim programını sonraki kazılarla tasnif edeceğiz.

KİTÂBELER

Vazgeçilmez bir bilgi kaynağı-kitabelerden birkaç parça keşfedildi. Bu kitabeler, Arapça birkaç seçilebilir harfle küçük ve büyük olmak üzere iki farklı ebattadırlar ve bütün duvarlar üzerinde mevcut olduğu anlaşılan farklı yazı kuşaklarına ait parçalardır. Bunlar tasnif edilip incelenme sürecindedir. Bu çabada ana problem, yukarıda dikkat çekilen şu durumdan kaynaklanmaktadır: pavyonun yıkımı esnasında duvarın parçaları bazen orijinal yerlerinden oldukça uzağa savrulmuş ve diğer duvar parçalarıyla karışmıştır.

İki muhtemel istisna dışında kitabelerin kırık dökük durumu onlara bir yorum getirmeyi zorlaştırıyor. Güney duvarına yakın bir yerde bulunmuş olan büyük parçalardan biri üzerinde (yaklaşık 60 x 80 cm), içinde yüzyüze iki kuşun adeta gizlendiği küçük kırmızı çiçeklerle birlikte helezonik bitki motifli bir zemin üzerinde abidevi *nesih* hattıyla (doğru tabiriyle celi *sülûs* hatla [çev.] yazılmış bir kitabe bulunmaktadır (Resim: 26). Birkaç harf güçlülükle seçilebiliyor, fakat bütününüyle çözebilmek için ibare oldukça kısa; net olmamakla birlikte muhtemelen [...(?)]*ûr-i kâ-m-ı dil barâ[yad (?)]* ibaresini taşıyan Farsça bir şiir metninin parçası.¹⁵ Hayret ki, *kâm-ı dil* ya da “gönlün murâdı” ibaresi, binamızın karakterini anlamamızı sağlayacak kadar yeterli iki kelimedir.

2003'te kuzeybatı kısımda bulunan bir başka kitabe parçası, benzer bir kuşlu yazı kaydına aittir, fakat taşıdığı ibare sanki Arapça'ya benziyor (Resim:

¹⁵ Bu okumayı kendisiyle müzakere ettiğim Prof. B. Babadzhonov'a teşekkür ederim.

27). Son iki kelime “sahibine uzun hayat” anlamında *ve'l-bekâ' li-sâhibihî*¹⁶ olarak okunabilir ki yapılardan ziyade genellikle küçük eşyada görülen benzer bir iyi dilek deyimidir.

Doğu duvarı tarafında, mavi renkli harflerden mürekkep başka bir yazı kuşağına ait çok sayıda parça keşfedildi (Resim: 28). Doğu duvarı üzerindeki bu kaydın orijinal konumunun ya eyvan nişinin çevresi ya da bizzat eyvanın içerisi olduğunu ileri sürebilirdik. Yazı nakşedilmiş başka parçalar temizlenene kadar iddiamızın doğruluğunu kanıtlamayacağız.

• Üzerinde perivâri figürün (bkz. Resim: 21) tasvir edildiği parça bilhassa önemlidir. Uçan peri, üç harfi: *ayn*, *vâv* ve *dâl* net olarak okunabilen, bir yazı kuşağına dokunuyor, *ayn* harfinden önce önceki harfin–büyük bir ihtimalle *sîn* harfinin bir dişi ve öbür diş kavsinin baş kısmı var. Bir kelime oluşturan harflerin bu şekilde birleşimi Arapça ve Farsça'da sınırlı sayıda kelimeye tekabül etmektedir ki en muhtemel olanı *Mes'ûd* (*[Me]s'ûd*) gibi gözüküyor.¹⁷ Doğruysa eğer, bu aşağıda tartışacağımız resimlerin patronuna ilişkin belki bir ipucu verilebilir.

Mimaride Farsça kitabelerin varlığı şaşırtıcı değildir. Çünkü Farsça Mâverâünnehir nüfusunun önemli bir bölümünün diliydi ve Karahanlı sarayının edebiyat ve şiir lisaniydi. 11. yüzyıldan beri âbidevî mimari üzerinde yer alan Karahanlı inşa kitabelerinde bu dil sık sık kullanılmıştı. Mesela Semerkant ile Buhara arasında Karmına yakınındaki Ribât-ı Melik'in 1079 tarihli taçkapısı üzerinde;¹⁸ modern Kırgızistan'da Fergana Vadisi'nde Safid Bülend Müzesi'ndeki (V. Nastich ve B. Kochnev'e göre 1020-60 arası tarihlenebilen)¹⁹ uzun kûfî kitabede ve Özkent'de Tacik lehçesiyle *ağâz kerde âmed binâ-i devlethâne rûz-i ...*²⁰ ifadesinin yer aldığı 1152 tarihli kuzey türbesi üzerinde Farsça örnekler görülebilmektedir.

Figüratif resimler kadar ustalıklı işlenmiş kitabeler deneyimli bir yazı üstadı tarafından yazılmıştı. Yazı programı için yalnızca *nesih* hattı tercih edilmişti. Yazı üslubu, pavyonda bulunmuş 12. yüzyılın ikinci yarısından daha erken olmayan seramik ve sikkelerin yazı üslubuna benziyor. Kuzeydeki 1152, güneydeki 1186-87 olmak üzere her ikisi de tarihli Özkent türbeleri üzerindeki *nesih* kitabelerle yakın benzerliklere sahip olmakla birlikte üslup bakımından en açık benzerlik, Afrasiyab kalesine yakın olan cami alanında keşfedilmiş beş adet oyma terakota levhadır. Terakotalar üzerindeki kitabeleri yayınlayan Mikhail

¹⁶ Bu okuma ilk defa Prof. Thérèse Bitar'la tartışıldı. Kendisine müteşekkirim.

¹⁷ 20 Şubat 2004'te Seattle'daki College Art Association Conference'da bir müzakerede, bu okumanın olabilirliğine ilk kez işaret eden Prof. Yasser Tabbaa'ya teşekkürlerimi sunmak isterim.

¹⁸ I. Umniakov, “Rabat-i Malik” in A. E. Schmidt and E. K. Betger, eds., V. V. Bartholdu turkestanskije druz'ia, ucheniki i pochitateli (Tashkent, 1927), 179–92.

¹⁹ B. Kochnev and V. Nastich, “K atribucii mavzoleia Shaykh-Fazil (epigraficheskie i numizmaticheskie dannye),” Epigrafika Vostoka 24 (1988): 68–77.

²⁰ A. Yakubovskij, “Dve nadpisi na severnom mavzolee 1152 g. v Uzgene,” Epigrafika Vostoka 1 (1947): 27–32.

Masson bunu, 599/1202-3 senesine kadar idarede bulunan Semerkant'ın sondan bir önceki Karahanlı hükümdarı İbrahim b. Hüseyin'in²¹ türbesine aittir şeklinde yorumlamıştır.²²

TARİHLEME

Duvar resimlerinin tarihlenmesi seramiklerle meskûkât verilerine yani 12. yüzyılın ikinci yarısına ait Karahanlı sikkelerine bağlıdır (mesela 558-59/1162-64'te ya da 566/1170-71'de Semerkant ve Buhara'da veya Binkat'ta darbedilmiş tipteki bir Mes'ûd b. Hasan dirhemi gibi).²³

Şunlar pavyon dolgu katmanında bulunmuştur: turkuaz maviyle sirlanmış ufak kapkacak kırığı tekrenkli kaplar, 13. yüzyıla kadar çok moda olan aynı tip sırlı yapay cam tarzında bazı nadir parçalar, bir de yarı saydam parlak yeşil sırlı olanlar. (Stratigrafiksel olarak yani katman grafiği bakımından bu nûmuneler, tuğla kaldırımın düzenli bir şekilde temizlendiği pavyonun yerleşim katmanlarından gelmiş değildir ve hemen hemen hiçbir birikmiş dolgu katmanı da yoktur). Bu seramikler üzerinde herhangi bir kitabe ya da figürsel düzenleme bulunmamaktadır. Ayrıca pavyonda, genellikle Semerkant'ta çok nadir olan *minâî* de denen seramik buluntuları da yoktu ki bu bizi, bu tip eşyanın dışarıdan ithal edildiği sonucuna götürür. Lüster seramikler Semerkant'ta takliden yapıldı, hat-ta dışarıdan ithal edildi: pavyonunun yıkımından sonra yapılan bir *taşna*'da tamamen lüster bir testi de bulundu.

Resimlere yaptığımız bu tanımlama karakter yönüyle elbette başlangıç niteliğindedir ve keşfedilen çoğu parça kolayca yorumlanamamaktadır. En az üç resim katmanı bulunduğu için durum daha da karmaşıklaşıyor. Bunlardan birinci katman (Resim: 29, bir yay kavramış olarak bir ok atıyor vaziyette bir okçu elinin bulunduğu ufak parça) açıkçası daha az zarif olarak karakterize edilebilir. Kazaen ikinci resim katmanı ile örtülmemiş olan ilk resimlerin parçaları çok sayıda olmamakla birlikte ilerdeki araştırmalara ilginç bir konu sunacaktır.

Zikredildiği üzere önemli sayıda parça hala temizlenmeyi bekliyor ve pavyonun güneybatı bölümünün tamamı el sürülmemiş halde duruyor. Fakat biz şu an bile ifade edebiliriz ki tezyin edilmiş olduğu farzedilen duvarların alanını dik-kate alınca (kabaca 150 m²), resimlerin çoğu tamamen kayıptır.²⁴ Yine, bölgede gerçekleşen sürekli yerleşim gerçek tarihi sebebi ne olursa olsun pavyonun tahribinde önemli rol oynamıştır. Yalnızca, pavyonun yıkımından sonra yapılan

²¹ M. Masson, "Fragmenty nadpisi karakhanidskogo mavzoleia s gorodishcha Afrasiab," Epigrafika Vostoka 20 (1971): 77-84.

²² B. Kochnev, "Zametki po srednevekovi numizmatike Srednei Azii, chast' 8," Istorii material'noi kul'tury Uzbekistana 21 (1987): 167-68.

²³ Bütün sikkeler Dr. A. Atakhodzhaev tarafından okunmuştur ve hala çalışılmaktadır.

²⁴ 12 × 12 m.lik pavyon ebadı 48 m.lik bir duvar uzunluğu verir. En az 4 m.lik duvar yüksekliğiyle çarpıldığında maksimum 192 m²lik bir duvar alanı ortaya çıkar. Muhtemelen tezyin edilmemiş girişleri ve diğer alanları dik-kate aldığımızda kabaca bir tahminle asgari 150 m.karelik bir resim alanı bulunabilir.

yaklaşık bir metrelik katman bereket versin korunmuştur. 13. yüzyılın başına tarihlenen bazı çok mütevazi yapılar, yerle bir olmuş alan üstüne inşa edilmişti.

ANLAM VE ÜSLUP

Karahanlı resminin, üslup özelliklerine rağmen, İslam dünyasında özellikle doğu bölgelerindeki resim sanatının genel gelişimine yabancı olmadığını gösteren kanıt vardır. Ya büyük figürlerin çevresinde fon olarak ya da hayvan resimleriyle yazılara zemin olarak geometrik ve bitkisel süsleme formları, Keşan'dan Balasagun'a birçok şehir ve abidede stuko, resim ve seramikte aynı paraleldedir. Abidevi *nesih* yazısı (doğru tabiriyle celi *sülüs* hat [çev.]) Karahanlılar döneminde çok gelişti, Selçuklular döneminde de İran'da bir gelişme süreci yaşadı, bunları (bu yazıları) birbirinden tamamen ayrı görmeye herhangi bir sebep yoktur. Tırazlı kaftanlar için yaygın moda farklı tipte bir şeref kaftanı, Karahanlı sarayından kaçınmadı, içine girdi. İnsan yüzlerini betimleme tarzından, örgülü saç stillerinden, Soğd sanatında popüler olan ince yapıllılarından daha çok iri yapılı şişman formların açıkça tercih edilmesinden tahmin edilebileceği gibi: Karahanlı saray sanatçıları, 11. yüzyılda Türk hanedanlarının doğudan gelişi sonrası İran ve Orta Asya'da yaygınlaşan yeni bir güzellik imajı yaratmada etkin bir şekilde rol almışlardır.

Semerkant resimlerinin tamamlanmamış/eksik karakterine ve imajların farklılığına rağmen, pavyondaki süsleme programının ana temasının nasıl açıklanacağına yönelik bazı açık işaretler vardır. Ok tutan örnek, mimari modüllerin hesaplanması ve doğru duvarının yenilenmesi için olduğu kadar, resimleri anlamak için de anahtar durumundadır.

Konuyla alakalı fakat farklı iki husus, bu imajın ikonografik kökeni ve anlamıdır. Yorumlamada ilk adım olarak anlam sorunu daha önemlidir. Bu nedenle acaba savaşçı, niçin ok tutuyor? Eliyle kavrayışındaki zerafet, açıkça şunu gösterir ki o (savaşçı) onu (oku) sergiliyor ve takdim ediyor. Onun tek başına tezyinî bir çerçeve içinde betimlenmiş olması, açıkça onun resmî konumunun önemini belirtiyor.

Tek başına resimleri şöyle dursun, biz Karahanlı sarayı hakkında, yazılı kaynaklardaki birkaç önemli fakat zayıf işarettten başka ayrıntılı herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Her ne kadar başka bir yerde kaçınılmaz biçimde ikonografik kökleri olmasa da, bu bizi benzerlikleri araştırıp bulmaya zorluyor. İslam dünyasının çeşitli bölgelerinde farklı tarihi dönemlere ait madenî eşya ve seramik üzerinde olduğu kadar, benzer bir figürleri betimleme tarzı ayrıca minyatürlerde de görülebilir. Özellikle belki sadece taht sahnelerinde mevcut olan bu betimlemeler, resmî kabul sahnelerinden avlanma ve at yarışına kadar değişiklik göstererek son derece değişebilir: ister bir kılıç, oklu veya oksuz bir yay, isterse bir kalem kutusu ya da bir kadeh olsun her biri hükümdar gücünün şahsî amblemini taşıdığı halde, tasvirler bazı saray ileri gelenlerini sergiler.

Yay tutar halde gösterilen figür, çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir: sadece

bir yayı hükümdara doğru uzatır halde,²⁵ bir yay ve bir sadağı takdim eder halde,²⁶ bir elde bir yay öbüründe bir ok tutar halde,²⁷ savaşçının sırtında bir yay olduğu halde,²⁸ bir yay ve üç ok tutar halde²⁹ ve saire. Bazen yay veya ok ya da her ikisi bizzat hükümdar tarafından tutulabiliyor. Nitekim pavyonda betimlenen resim gibi tıpatıp aynı pozisyonda Reşîd'ü'd-dîn'in *Câmiu't-Tevârih*'indeki bir minyatürde taht üzerine oturmuş İran hükümdarı Huşang parmaklarıyla bir ok tutuyor (Resim.32a ve 32b).³⁰ *Kitâbü'l-Eğânî*'nin meşhur zahriyelerinden Bedreddin Lü'lü'ü oturmuş halde betimleyen bir zahriyesi³¹ ya da Louvre müzesinde sergilenen Memluk eseri mükemmel bir madenî çanak üzerindeki taht sahnesi de³² zikredilebilir.

11. yüzyıldâ bir Karahanlı hükümdarı için Türkçe yazılmış meşhur *Kutadgu Bilig* –ki “Hükümdarlara Ayna/Model”dir-, kuramsal bir edebiyat türü olmakla birlikte, Türk saray hiyerarşisinin ve teşrifatinin mühim unsurlarını yansıtır. *Beğ, vezir, subaşı, ulu hâcip, kapı başı, yalavaç, bitikçi, açığı, aş başçı, idişçi ve tapuççuların* kendilerine özgü görev ve faaliyetleri olup bunlar kitapta anlatılmıştır. Kapı başının görevi “ayrıca, idişçi, yatakçı, aşçı ve taşıyıcıyı denetlemek; bir de doğancı (haberci), sadak taşıyıcı ve okçular: bunlar hergün kapıda hazır tutulmalıdır”.³³ Onların sembolleri ile ilgili olarak müellif bir bölümde iki makama temas eder ki “ikisi de aynı derecede önemlidir. Her birinin kendi amblemi olup vezirinki kalem, subaşının ki kılıçtır. Bu ikisi devletin senedi ve bağlama ipidirler.”³⁴ Yıllarca bu gelenek gelişti ve özellikle Türk beğleri Mâverâünnehir ve Horasan'da halkla temasa geçince değişimler geçirdi. Semboller ve törenler daha çok karmaşıklaştıkça değişebilirdi, fakat ana yapı aynı kalırdı.

²⁵ B. Gray, “An Unknown Fragment of the Jami' al-Tawârih in the Asiatic Society of Bengal,” *Ars Orientalis* 1 (1954): 65–75, fig. 21, fol. 53r: Feast of Qubilay Khan in 662 (1263–64); yazma 1430'dan daha evvel yazılmış olamaz.

²⁶ R. Hillenbrand, *Imperial Images in Persian Painting: A Scottish Arts Council Exhibition* (Edinburgh: Scottish Arts Council Gallery, 1977), 30–31, no. 48: şu yazma eseden Sa'dî, Gulistan, Bukhara, 1567–68, in the British Library (London), Or. 5302, fol. 30a. Tasvir edilen hükümdar Moğol Sultan Ekber gibi görünüyor.

²⁷ David Talbot Rice, *The Illustrations to the “World History” of Rashid al-Din*, ed. Basil Gray (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1976), 46, no. 4.

²⁸ Douglas Barrett, *Islamic Metalwork in the British Museum* (London: Trustees of the British Museum, 1949), no. 23 (iyi bilinen bir pirinç tepsi, Suriye, 13. yüzyılın ikinci yarısı).

²⁹ Stuart Cary Welch, *A King's Book of Kings: The Shah-Nameh of Shah Tahmasp* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1972), 128, fol. 67v: Zal receives Mihrab's homage at Kabul; Iraida Bordin, *Central Asia: Gems of 9th–19th-Century Architecture* (Moscow: Planeta, 1987), 45, no. 44: Sanatçı Mani hükümdar Bahramgur'a presenting a sketch to, 1521–22, Alisher Navoi Collection, Saitykov-Shchedrin Public Library.

³⁰ Rice, “World History” of Rashîd al-Dîn, 44, no. 3.

³¹ Ettinghausen, *Arab Paintings*, 65.

³² *L'Islam dans les collections nationales* (Paris: Édition des musées nationaux, 1977), cat. no. 263, basin signed by Ibn al-Zayn, Egypt or Syria, end of the thirteenth to the beginning of the fourteenth century, Louvre, MAO 331.

³³ Yûsuf Kh.,^{aa} *İjib, Wisdom of Royal Glory: A Turko-Islamic Mirror for Princes = Kutadgu bilig*, trans. Robert Dankoff (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 124.

³⁴ Yûsuf Kh.,^{aa} *İjib, Wisdom of Royal Glory*, 119.

Ebü'l-Fidâ'nın Târîhinde, Harezşah Muhammed b. Tekiş'in 617/1220-21'de vefatından sonra devletin ileri gelenlerinin onun cenaze törenine gelişleri esnasında gerçekleşen bir olaya ilişkin dikkate değer bir pasaj vardır. Saray görevlilerince geliştirilen amblemlerin tasviri, Semerkant'taki pavyonun doğu duvarı üzerindeki mevzuyla tamamıyla uymaktadır:

“Oraya taştân da geldi, rikâbdâr, silâhdâr, camdâr ve diğer erbâb-ı vazâif le melikler de. Onların alâmet-i fârikaları siyahtı. Devatdârın alâmeti kalemlik, zırh/silah taşıyanın yay, taştârdan ibrik, giysi uzmanının peşkir, emîr ahûrun atnağlı, câvişiyenin altın kubbecik (veya otağ: kubbe zeheb), ...”³⁵

Eğer daha sonraki bazı geç minyatürlerde silahdarlar, yüksek rütbeli mevki sahiplerine değil de gulâm ya da resmî görevlilere benziyorlarsa, yukarıda zikredilen pasaj, ilgili görevin hem Harezşah sarayındaki ve hem de çok mantıkî olarak Moğol öncesi çağın bütün Türk saraylarındaki ehemmiyeti hakkında şüpheye mahal bırakmaz. Hükümdarın huzurundaki en büyük iktidar sembollerini göstermekle yükümlü egemenler, *mülûk* (melikler) sınıfına, başka bir deyişle hükümdar ailesinin sadakat gösteren boyun eğmiş üyelerine mensuptu.

Bu pasajda anlatılan olay, Semerkant pavyonunun inşasından azami 50-60 yıl ve asgari belki 15 yıl kadar sonra gerçekleşti. Harezşah, Selçuklu ve Karahanlı Türk hanedanlarının tören tertibi birbirinden çok farklı olmayıp benzer özelliklere sahip olmuş olmalı. Türk mitoloji geleneğinde yay ve okun husûsî ehemmiyetine işaret etmek ilginçtir: –bazı tasvirlerde, evvelce zikredildiği gibi, bizzat hükümdarın tuttuğu– ok ve yay en önemli iktidar sembollerinden biriydi ve Gazneliler, Selçuklular ve Harezşahlar gibi diğer hanedanların yabancı olmadığı bir gelenek idi, –bu arada Karahanlı paraları üzerinde (görülen) başka savaş aletleri (mesela zırh tasviri) kadar ok ve yay tasvirlerini de hatırlatmalıyız³⁶–.

Bu bağlamda, Semerkant'taki (örnekte) ok tutan şahsın Karahanlı hükümdarının *silâhdârı* olarak yorumlanması hem mantıklı hem de haklı görünüyor. Semerkant resimlerindeki ana figürlerin saray teşrifatı ile bağlantılı olması gereğine şaşırılmamalıdır. İlk tekrar inşa faaliyetinde (res. 12) Türk savaşçının sağındaki üç boş dikdörtgen zemin, ebü'l-Fidâ'dan iktibas edilen pasajda anlatıldığı ya da maden, seramik ve minyatürlerde tasvir edildiği üzere özel sembolik şeylerle sorumlu diğer saray ileri gelenlerinden her birinin tasvirlerini ihtiva edebilir. Apaçık değişiklikler var, fakat bu, temel prensip gibi görünüyor.

Leşker-i Bâzâr'ın kabul salonundaki Türk muhafızla Semerkant pavyonundakilerin tasvirleri arasındaki farklılıklara dikkat çekmek gerekir. Her ikisinin de egemen gücün görüntüsüyle ilişkisi olmakla birlikte, –biri muazzam bir saray

³⁵ L. A. Mayer was the first to pay attention to this episode: L. A. Mayer, *Saracenic Heraldry* (Oxford: Clarendon Press, 1933), 4; Abû 'l Fid.), *Abulfedae annales musulmici arabice et latine*, ed. J. J. Reiske, 5 vols. (Copenhagen: F. W. Thiele, 1789–94), vol. 4, 378 (Arabic), 379 (Latin).

³⁶ Bana bu malumatı veren Dr. A. Atakhodzhaev'e teşekkür ederim.

öbürü özel kabul pavyonu (olarak)– yapıların farklı karakteri her bir durumda husûsî artistik bir programı gerektirmiş olabilir. Leşker-i Bâzâr'da (44'ünün izleri korunmuş) yaklaşık 60 savaşıdan oluşan bir savaş kıtası kabul salonunun dört tarafına resmedilmişti (res. 30, 31).³⁷ Bunlar, zeminle kitabeli ve sıva dekorlu tezyinî tuğla arasında 1.5 m. yükseklikteki alt yatay açıklıkta sıralanmıştı. Anlaşılan bütün figürler zengince süslü kaftanlar giyiyor ve silahlar (gürz, topuz) taşıyordu. Onların resmî kabuldeki karakteri, törenler boyunca hükümdarın kölelerinden oluşan muhafız alayını canlandırıyor, sayıca çoklukları ve kompozisyonun altındaki konumları da hiyerarşideki statülerini vurguluyor. Egemen gücün belli sembollerini tutan saray ileri gelenlerinin tasvirleri henüz Leşker-i Bâzâr'da bulunmamıştır. Zikredildiği üzere Semerkant'ta ileri gelenler ve belki de *melikler*, etkisi "özel" dekoratif zeminle artırılmış sembolik portreler halinde resmedilmişti.

Semerkant pavyonunun baştan başa tüm programı doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak hükümdar debdebesinin tezahürüyle ilgilidir. Bir taht sahnesi ya da bineği üzerinde bir hükümdar tasviri, ziyafet, av ve –muhtemelen daha az olarak– savaş sahneleri gibi saray hayatıyla ilgili bir dizi toplumsal ikonografik konuyu bulmayı ümit edebiliriz. Birincisi hariç bunların tümü büyük çaplı nite-likte olmazdı. Ayrıca sadece Karahanlılar için önemli –mitolojik ya da ailevî– bazı özel temaları hariç tutamayız.

Ok tutan şahıs ikonografisinin konusu ilk görünenden daha karmaşıktır. Yalnız Moğollardan önce değil aynı zamanda Araplardan da önce bu ikonografik figürün mevcudiyetinde şüphe olmamakla birlikte, İslam minyatürleri ve maden işlerinde bilinen benzer örneklerin büyük çoğunluğu Moğol öncesi döneme aittir. Yakkabag'dan gelen bir ossuary Soğd tanrısı Tishtrya'yı bir ok tutar vaziyette resmediyor,³⁸ fakat en şaşırtıcı benzer örnek, asırlardır Doğu Türkistan ve Çin'de popüler bir mitolojik figür olan, korumalardan birinin ya da hükümdarların ana yönlelere göre betimlendiği Çinli tasvirlerde bulunmaktadır. Günümüze gelebilmiş örnekler çok sayıdadır. Ok tutan ve sergileyen Tang dönemi bir *lokapala*'nın el vaziyeti, Karahanlı örneğimizdekine tıpatıp benzemektedir (Resim: 33).³⁹ En azından iki örnekte ok çift başlıdır.⁴⁰ Benzerliğin sistematik ve daha

³⁷ D. Schlumberger et al., *Lashkari Bazar, une résidence royale ghaznévide et ghoride*, 2 vols. (Paris: Diffusion de Boccador, 1978, orig. publ. 1963), vol. 1A, 61ff. (text), figs. 120–24 ("planches").

³⁸ F. Grenet and B. I. Marshak, "Le mythe de Nana dans l'art de la Sogdiane," *Arts asiatiques* 53 (1998): 10–11, fig. 6.

³⁹ Changdong Tang, *Da Tang bi hua = Magnificent Frescoes from the Great Tang Dynasty*, comp. Guozhen Li (X'ian: Shanxi Tourism Publishing House, 1999), 1.16, fig. 109: "Güney Lokapala, Tang Hânedânî (7–9. yy.). Doğu duvarının güney tarafında 15. kovukta. Boyu 91 cm., eni 68 cm." Ayrıca Shanxi eyaletinden gelmiş, bir Buda of Medicine (Bhaishajyaguru) meclisini tasvir eden oldukça büyük 14. yüzyıl duvar resminin, sol üst köşesindeki yirmi muhafızı da unutmayalım. Resim hal-i hazırda Metropolitan Müzesi'nde sergilenmektedir. (Kathleen Howard, ed., *The Metropolitan Museum of Art Guide*, 4th ed. [New York: Metropolitan Museum of Art, 1987], 97, fig. 48.)

⁴⁰ Jaques Giës et al., *Les arts de l'Asie centrale: La collection Paul Pelliot du Musée national des arts asiatiques Guimet*, 2 vols. (Paris: Réunion des musées nationaux, 1996), vol. 2, figs. 78: 1.2 and 79.

geniş bir bağlamda düşünülmesi gerektiği için, “doğrudan etki” ve “ödünc alıp kendine mal etme” bakımından aşırı yalınlaştırmacı/basite indirgeyen bir sonuç burada yersizdir. Yine de şu kaydedilmelidir ki Karahanlılar, Çin sınırına çok yakın olan “Türkistanlıydılar” ve bu yakınlığın muhtemel sonuçları hesaba katılmalıdır.

Keşfedilen parçalardan hareketle karar verecek olursak, 12. yüzyıl Semerkant'ındaki resim yapma karakteri İslam öncesi gelenek ile karşılaştırıldığında önemli değişimler geçirmiştir. İslam'ın ulaşmasından sonra dînî, şiirsel ya da hikaye türü yazılı metinlerin rolü hayatilemiştir. Buna mukabil Soğd resmi, her ne kadar (çoktan unutulmuş bir anlamı açıklamak üzere bazen daha sonra eklenmiş) figürler hakkında nadiren birkaç kelimelik açıklayıcı örneklere sahip olsa da, hikayeyi sadece resimlerle aktarmıştır. Yani Soğd duvar resmi metinsiz bir kitap gibiydi. Görsel dil yetiyordu: tanrıların, kahramanların ve kralların güç gösterisi, beraberinde semantik ya da estetik geniş çaplı yazılı açıklamalar gerektirmiyordu. Bu yüzden bilim adamları şimdi *Mahâbhârata*'dan *Şehnâme*'ye kadar metinlerin korunduğu rivayetlerde kayıp izahları aramak durumundadırlar.⁴¹ Bazı durumlarda resimler –(712'de galiba Semerkant'a bağlı) bir kasabaya yönelik Arap kuşatması veya bir taç giyme töreni (Pencikent sarayı)⁴² ya da Semerkant sarayının (Afrasiyab) henüz tam anlamıyla çözülmemiş uluslar arası ilişkilerinin tüm hikayesi⁴³ gibi– yakın tarihî olayları betimlemektedir. Bu türden resimler böylece resimli bir rapor rolü oynamaktadır.

İslam'dan önce de kitaplar mevcut olmakla birlikte, ressamaların en büyük ilham kaynaklarından biri olan mit ve epik gibi sözlü aktarımın rolü baskın gibi görünüyor. Pasaj, kolektif hafızadan resme ve geriye doğru resimden resme, yazılı en ufak bir vasita olmaksızın gerçekleştirilmiş olabilirdi. İslam'ın gelişinden sonra geliştirildiği gibi abidevî yazının tekâmülüne ihtiyaç yoktu, duvarlara yazılan şiir gibi bir fenomen için herhangi bir mekan da yoktu.

⁴¹ Bkz. B. I. Marshak, *Legends, Tales and Fables in the Art of Sogdiana* (New York: Biblioteca Persica Press, 2002); ayrıca bkz. Guitty Azarpay, *Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art, with Contributions by A. M. Belenitskii, B. I. Marshak, and Mark J. Dresden* (Berkeley: University of California Press, 1981). Soğd resmine ilişkin kaynak sayısı günden güne artıyor. Yirminci yüzyılda ortasında Sovyet arkeologlar tarafından keşfedilmeleri tamamen yeni bir sanat tarihi alanı açmış olan en önemli dört arkeolojik site, Buhara yakınında Varakşa, Semerkant, Pencikent ve Ushuhana bölgesindeki Şehristan (Bundjikath)'dır. Bunlarla ilgili temel yayınlar şunlardır: V. A. Shishkin, *Varakhsha* (Moscow, 1963), and L. I. Albaum, *Zhivopis' Afrasiaba* (Tashkent, 1975); for the other two sites, see the references in B. I. Marshak and N. N. Negmatov, “Sogdiana,” in *History of Civilizations of Central Asia*, vol. 3, *The Cross-roads of Civilizations*, ed. B. A. Litvinsky (Paris: UNESCO, 1996), 233–80. Ayrıca, yaptığı araştırmalarda konuya ilişkin tüm kilit problemlere temas eden B. Marshak'ın kaynakçasına bakınız: *Webfestschrift Eran und Aneran: Studies Presented to Boris Ilich Marshak on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. P. Raffetta and G. Scarcia, elektronik versiyonu: http://www.transoxiana.org/Eran/index_eran_ud_anageran.html. Yine bkz. F. Grenet, “The Self-Vision of the Sogdians,” in *Les Sogdiens en Chine*, ed. E. de la Vaissière and E. Trombert (Paris: EFEO, forthcoming).

⁴² A. M. Belenitskii, *Mittelasiens: Kunst der Sogden* (Leipzig: E. A. Seemann, 1980), 124, fig. 64; A. M. Belenitskii and B. I. Marshak, “Drevneyshee izobrazhenie osadnoi mashiny v Srednei Azii,” in V. G. Lukonin, *Kul'tura Vostoka: Drevnost' i Srednevekov'e* (Leningrad, 1978), 215–21.

⁴³ B. I. Marshak, “Le programme iconographique des peintures de la ‘Salle des Ambassadeurs’ à Afrasiab (Samarqand),” *Arts asiatiques* 49 (1994): 1–20.

Aksine, Semerkant pavyonundaki yazı kuşakları tüm süsleme programında önemli bir yere sahipti. Keşfedilen kitabeler hasar görmüş olmakla birlikte yukarıda zikredilen parçalardan ikisi duvarlar üzerindeki metinlerin karakterine ilişkin açık bir ipucu vermektedir. Farsça şiir ve Arapça dualar saray hayatı ile, hükümdarın canlı muhitiyle ilgiliydi. Kitabeleri (programa) ilave etmenin fark edilebilir iki amacı vardı: (1) yazılan şeyin anlamı ve (2) mimariyi dekore etmek için özellikle inceden inceye işlenmiş görsel unsurlar dizisinde tamamlayıcı rol oynayan âbidevî *nesih* yazısının (doğru tabiriyle celî *sülûs* hattın [çev.] tek başına güzelliği. Başlangıç noktası doğrudan Arap dili ve yazısının (estetik) şölenine ve yazılı sözün İslam'daki değerine bağlıydı. 10. yüzyıl sonunda Karahanlılar'ın gelmesinden uzun süre önce Mâverâünnehir halkı için kitabeler, artistik programın görsel olarak aktarılmasında tamamen yeni bir yoldu. Metinle figüratif resim arasındaki ilişki değişebilirdi. Zaferler kazanmış Mahmûd'un oğlu Gazneli Mes'ûd, Beyhakî'ye göre, (*Kama Sutra*'nın Farsça versiyonu olan) *Elfiye* "kitabının tamamını" resimler, hikayeler ve vecizeler halinde (*cümle-i ân kitâbrâ sûret ü hikâyât ü sühan nakş kerdend*),⁴⁴ Herat yakınındaki dinlenme evinde resmettirebilmişse de, ya da *Şehnâme*'den belli bölümler sırlı çini üzerindeki kadar duvarlar üzerindeki resimlerle de bir arada yer alabilmişse de, âbidevî yazı olayında metin doğrudan bir tanımlama rolü oynayamıyordu. Bunun yerine duvardaki mesajın anlamı zihinde başlangıç halinde bir imaj yaratabiliyor ve bu sayede resimli "desteği" metinselleştiriyordu. Semerkant pavyonu bağlamında bunu doğrulamak için çok erkendir. Fakat bu durum ihtimal dahilindedir.

İkinci problem resimli sembolizm problemidir. Resim daima sembolik çağrışımlarla yüklüdür, fakat bunların derecesi farklı olabilir. Semerkant'ta mekan –yani hükümdar meskeni– din ile ilgili resimler barındırmayan program öngörüyordu. Dînî bir unsur vardı, onun için en makul alan figürlerde (mevcut) olmazdı, fakat Yarattıcı ve Peygamber'in ismiyle dua içeren kitabelerde (bu unsur) olabilirdi, patronu övgü ve teşvik formunda olabilirdi. Pavyon ayrıca, (ünlü Afrasiyab kabul salonu duvar resimleri hariç) tanrıların dünyasının ve kendi fiillerinin, resimlerin ağır basan konusu olduğu İslam öncesi ev ve saraylardan açık bir farklılık sergilemektedir.

Soğd geleneği ile karşılaştırıldığında Karahanlı resimleri, bazı mitolojik konular pavyonda hazır bulunmakla birlikte mesela ya gerçek olayların ya da epik sahnelerin anlatımı için daha az yere sahipmiş gibi görünüyor. Gene de işin anlatım tarafı bütünüyle yok da değil. Böylesi "etkili" sahneler bulunduran müstakil yeni bir parçanın keşfi, hazırlık düzeyindeki bu tahmini değiştirecek kadar yeterli olabilirdi. Fakat mevcut izlenim şudur ki: çizimlerin ekseriyetinin önemi sembolik ya da dekoratiftir ve onların temel amacı gerçek veya düzmece bir "hikâye"nin canlı aktarımı değildir. Çağrışım bakımından Karahanlı resmi Soğdluların resminden bariz bir şekilde farklıdır. Türk savaşçı bir fonksiyon ta-

⁴⁴ Abu'l-Fadl Bayhaqî, *Târîkh-i Mas'ûdî*, ed. Sa'îd Nafîsî, 3 vols. (Tehran: Intishârât-i Kitabhâna-i Sanâ'î, 1980), vol. 1, 131.

şiyıcı olmanın tamamen fevkindedir ve gelişmiş bir "hikaye"de rol almış bir figür değildir. Bu tip tasvirin en büyük gelişmesi ve yalınlaşması Memluk maden işi üzerindeki armalarda görülebilir ki bir kadeh ya da bir ok işareti, ileri gelen bir şahsiyetin bütün resmî statü ve fonksiyon fikrini yansıtmaktadır.

Danseden figürler çok yetersiz derecede korunmuş olmakla birlikte muhtemelen, fonksiyonu tören alayında hayvanlarınkinden pek farklı olmayan bir yere aitti. Aynı ebattaki süvariler bile hikaye biçimindeki anlamdan ziyade benzer dekoratif bir sıra oluşturmuş olabilir. Açıkçası, küçük figürler farklı sembolik nesnelere tutabilir, bir başkasından farklı şekilde hareket edebilir ve belki de fon olarak (bir kuş mücadelesi, bir av takibi gibi) birtakım husûsî hikayesi olabilir. Fakat resimli duvar alanının genel taksimindeki yerleri yine de, seyirciye yöneltilen bir mesaj ile olandan daha fazla dekorasyonun estetik gerekleriyle tayin edilebilirdi. Başka bir deyişle bunlar, ortaçağ ressamlarınca farklı programlar için kullanılan mükerrer figüratif motif grubuna ait olabilir. Tören alayındaki hayvanlar gibi bunlardan bir kısmı çok eski olup Soğd sanatına tamamen yabancı olmamakla birlikte, figüratif tasvirlerde soyutlama eğilimi İslam resim sanatının gelişim çizgilerinden biri gibi görünüyor. Bu eğilim belli ki gerçek hadiselerin ya da destansı olayların, duvar resimlerinden seramiklere ve çok sayıda minyatüre kadar çeşitli iletişim araçları üzerinde resimle canlandırılmasını da içeriyor (Nitekim Freer Gallery'deki, bir kuşatma sahnesini canlandıran meşhur *minâî* tabak;⁴⁵ yazılı kaynaklardan ve Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki bir örnekten bilinen, duvar resimleri halindeki *Şehnâme* parçaları; ya da daha sonraki dönemden, Semerkant yakınındaki saraylarından birinde canlandırılan Timur'un Hindistan seferinin anlatımı⁴⁶ bunlardan birkaçıdır). Semerkant pavyonu örneğinde bazı hikayemsi sahneler, figüratif yazılı kayıtlarla ve saray ileri gelenlerinin kendini belli edici "portreleri" ile aynı zamanda birlikte var olabilirler. Fakat şu an için bunun açık bir deliline sahip değiliz.⁴⁷

Bu bağlamda çarpıcı olan şey, resim tarzının gerçekçiliğidir ki başka şeylerle elde edilip Soğd geleneğinkinden, özellikle 7. yüzyıl kalburüstü Afrasiyab resimlerinden farklı bir biçimde ifade edilmiştir. Karahanlı ressam ayrıntıya ciddi dikkat etmekle birlikte duvar üzerine gerçek nesnenin, giysisinin ya da bedeninin en ince ayrıntıya kadar inen bir kopyasını aktarmaya çalışmıyordu. O, sanat estetiğini ana kontur çizgileri ve oran duygusu üzerinden başardı. Konturlu figürün içerisinde o ayrıca, ya insan yüzüyle ilgili hususiyetlerin çizgilerini ya da köpeklerin ağızlarının çizgilerini göstermeye öncelik verdi. İslam öncesi Afrasiyab resimlerinde çok iyi belgelenmiş olan her bir saç ya da mücevherin ve

⁴⁵ E. Atl, *Ceramics from the World of Islam* (Washington, DC: Smithsonian Institution, 1973), 112-13, no. 50.

⁴⁶ Zâhir al-Dîn Muhammed Bâbur Mirza, *Bâburnâme*, transcr., trans., and ed. W. M. Thackston, 3 vols. (Sources of Oriental Languages and Literatures 18 (Cambridge, MA): Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 1993), pt. 1: Fergana and Transoxiana, 94-95.

⁴⁷ Bu delil, hiç olmazsa üç figürlü birkaç sahne bulduğumuz 2004'teki kazımızla doğrulanmıştır.

kumaşın inceden inceye desenini resmetmeye gerek yoktu. Pavyonda, figürlerin konturlarının içerisindeki alan da, özellikle büyük şahsiyetlerin kıyafet durumunda, yoğun bir şekilde tezyin edilebilir, fakat sırmalı yada simli kumaş malzemenin zengin deseni yine de bir soyutlama ve genelleme mantığıyla yapılmıştır. Yani ressamla, çizilen obje arasında öyle bir mesafe vardı ki bazen hemen hemen zayıf bir (tarz), konu işleme tarzı izlenimi verir, fakat gerçekte yeni bir üslubun karakteristiğidir bu mesafe, sanatsal ifadesiyle belgeleme işleviden yoruma doğru atılmış bir adımdır.

Birçok ressam pavyonun dekorasyonuna katılmış olmakla birlikte hepsi de aynı geleneği izlemişti. (Resimlerde görülebilen bireysel “tasarruflar” hakkında konuşmak için oldukça erken.) Küçük ya da büyük insan figürleri hareket duyarlılığını vurgulayan çizgilerle sunulmuş vaziyettedir. Endamları kesinlikle, Nişabur’da ve Leşker-i Bâzâr resimlerindeki gibi soğuk ve katı değildir. Figürlerin zarafetinin görsel etkisi, ellerini ve özellikle parmaklarını betimleme tarzıyla pekiştirilmiştir ki her vaziyette tam bir hassasiyetle çizilmişlerdir. Yüzler, orta büyüklükte bir örneğiyle ve birkaç küçük figürle hükmedebileceğimiz kadarıyla, idealize edilmiş bir güzellik imajına sahipler ve kesinlikle şahsileştirilmiş değiller. Nitekim bu, ortaçağ sanatında yaygın bir yaklaşımdır (fakat İslam öncesi Afrasiyab resimlerinde durum böyle değildir). Bu *mehrû* (“ay-yüzlü”) tasvir o zamanki İslamî Doğu’da yaygındı.⁴⁸ Yüz ifadesinin asudeliği mükemmel bir şekilde birkaç basit ve zarif çizgiyle – göz kapakları, burun ve ağız için kırmızı, uzatılmış kemerli kaşlar, gözler ve gözbebekleri için siyah çizgiyle verilmiştir. Artistik program üzerinde yapılan gözlemlere bakınca öfke ya da neşe ifade eden bir yüz bulmak şartı olacaktı. Parçalardan elde edilen genel izlenim, insan ya da hayvan ruh halinin ifadesinde hemen hemen kavranılması güç ince bir mizah ustalığıyla, maksatlı bir muvazene olduğudur. Özellikle Budist sanatıyla akara bir Doğu Türkistan geleneğinin çok olası nişaneleri var. Biz parçaların tanımlanması esnasında, renk basamakları ve hacmi ifadeye verilen önem gibi bazı teknik gariplikleri zaten zikretmiştik.

Herhalde evvelce bilinmeyen bir Mâverâünnehir okulunun eseri olan Semerkant resimlerinin üslubuyla doğrudan benzerlikler bulmak zordur. Kesinlikle bu sanat türü başka hiçbir yerde boy göstermiş olamazdı. Akla öyle geliyor ki, Soğd mirası tamamıyla unutulmuş değil. Bir kez daha, elde ettiğimiz sonuçları temellendirecek tek bir Samanî resim örneği bulunmamaktadır. Fakat, İslam öncesi ve Karahanlı resimlerinin ortakmış gibi görünmesi öyle bir çizim ustalığıdır ki, böyle birbirinden çok farklı olmakla birlikte, her ikisi de mükemmel dinamik bir çizgiye, duyarlığa ve güzelliğe sahip karakterdedirler: zarif bir el(işi, kalemişi) zevkli bir usta.

Yukarıda sunulan pavyon resimlerinin ilk ve kısa değerlendirmesi/yorumu

⁴⁸ E. Esin, “Turk-i Mâh Chihrah (The Turkish Norm of Beauty in Iran),” Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie, München 7.–10. September 1976 (Berlin, 1979), 449–60.

ışığında biri çıkıp diyebilirdi: artistik evrim bakımından Karahanlı örnek, sâbık İslam öncesi geleneğin en azından üç yüzyılı aşan (9.-12. yy.) gelişiminin bir semeresi olarak görülebilir. Bu arada, sürekli bir değişim sürecinde olan yeni bir tarihî bağlamda kültürler arası ilişkiler açısından bu çok uzun zaman dilimi boyunca ne olduğu problemi de orada yatmaktadır. 12. yüzyıl Semerkant ressamı, bütünüyle farklı bir sosyal, siyasi ve kültürel çevrede yaşadı ki incelenmesi eldeki makalenin sınırlarını aşar. Fakat yine de bazı ön yorumlar yapmak gereklidir.

, TÂRİHÎ ARKAPLAN (ORTAM, ŞARTLAR)

11 ve 12. yüzyıl (çalışan) Orta Asya tarihçileri için ana problem yazılı kaynakların azlığıdır; bu yüzden o dönemin Mâverâünnehir tarihini toparlamada temel rolü meskûkâta dair veriler oynamaktadır. Ünlü Rus şarkiyatçı V. V. Barthold'un etkisi altında çoğu bilgin şöyle düşünmektedir ki: *mahallî Samânî hanedanlığının yıkılıp 10. yüzyıl sonunda Karahanlı Türk hanedanlığının iktidara yükselişinden sonra Mâverâünnehir, bir kültürel çöküş dönemi yaşadı.*⁴⁹ Yapılan son keşifler ve yeni etütler *bu görüşün yeniden ciddi bir tedkikinin vakti geldiği* gerçeğiyle bizi yüzyüze getirmiştir.⁵⁰

Burada, detaylı bir tarihî tanımlama yapabilmek için (yeterli) bir emâre yoktur, fakat bir nokta vurgulanmalıdır: Buhara ve Semerkant gibi daha büyük şehirlerde sosyal ve kültürel hayat tam serpilme dönemindeydi ve hanedanlığın (idarenin) değişmesi yerel toplum hayatını hemen etkilememişti. Birçok sanat ve zanaat alanında genel "beceri" yok olmaz ve yeni idareciler tarafından çabucak talep görür.

Bununla birlikte yeni hükümdarlar, hükümdara ait gücün ve göçebe topluluklara ait eski kültürel geleneklerin ayrıntılı bir doktrinini beraberlerinde getirdiler. Bu doktrinde onların İslam öncesi ilk Türk hakanlığının debdebe dönemindeki (6 ve 7. yüzyıllar) kökleri mevcuttu ve az evvel sözü edilen 11. yüzyıl eseri *Kutadgu Bilig* bu konuda oluşturulmuş mükemmel özlü bir (yasa) kitab(ı) niteliğindedir.

Orta çağda sanat ve edebiyata yönelik desteğin büyük ölçüde egemenlere ait olduğu doğrudur. Fakat aynı ölçüde, kanun koyucunun beğeni duygusu, içinde yaşadığı entelektüel çevreyle ilgili olarak değişikliğe uğramıştır: yeni fatihlerle yerel halk arasında karşılıklı bir değiş tokuş (mübadele) süreci vardı. Türk boylarının göçünden sonra kazanılan birçok unsur yerel kültüre adapte ve entegre edildi (uyarlanıp kaynaştırıldı). Bununla beraber ilk idareciler göçebelere has hayat tarzını ve Büyük Step alışkanlıklarını korudularsa da, onların torunları kendilerini şehir hayat tarzına adapte ettiler. Kültürel şartlar bakımından Maveraünnehir'in ilk fatihi Buğra Han Harun (v. 993-994) ile (1212-13'de Ha-

⁴⁹ Barthold, *Turkestan Down to the Mongol Invasion*, 17, 88.

⁵⁰ Bkz. *Cahiers d'Asie centrale* 9 (2001), hemen hemen tümüyle Karahanlı araştırmalarına tahsis edilmiş.

rezmşah tarafından idam edilen) son Karahanlı hükümdar Osman b. İbrahim arasında çok büyük bir fark vardı.

Özellikle 12. yüzyılın ikinci yarısına ilişkin genel olarak bilgi yokluğuna rağmen, mevcut kaynaklar nakletmektedir ki, Karahanlılar 11. yüzyıl ortasından ileriye doğru dîni, kamusal ve saray gibi idâri yapıların inşasına önyak olmuşlardır: diğer bir çoğu arasında Buhara'daki camiler, Şemsâbâd sarayları ve şehir yakınında Juybar,⁵¹ Semerkant'ta Tamgaç Han İbrahim b. Hüseyin sarayı,⁵² Ribât-ı Melik,⁵³ ve Özkent türbeleri (sayılabilir). Kaynaklara göre bunların bir kısmı ahşap oyma ve boyama (kalemişi) ve resimlerle (*çûbhâ-i nakkâşî ve durûdger*)⁵⁴ inceden inceye dekore edilmişti. Tabi ki bu, yalnızca adı zikredilen diğer yapıların böylesi tezyinata sahip olmadığı anlamına gelmez. Han Şemsü'l-mülük (1068-80) tarafından inşası emredilen Buhara Camii'nin maksûre, minber ve mihrabı "Semerkant'ta oyulup dekore edilerek (*terâşidend ve mûnakkaş kerdend*) Buhara'ya getirildi"⁵⁵ ki bu Semerkant'taki ustaların hayranlık uyandıran sanat şöretlerinden başka herhangi bir şeyle açıklanması zor bir olaydır.

11. yüzyılın başlarında (yaklaşık 416/1025-26'da)⁵⁶ Gazneli Mahmut'la Kadir Han'ın o meşhur buluşmaları esnasında oldukça mütevazî olan Karahanlı tören gelenekleri, yüzyıl boyunca hükümdar ihtişamının debdebeli bir tezahürüne dönüştürüldü. Sadece 50 yıl kadar sonra Hızır b. İbrahim zamanında (473-79/1080-87) "Hakanlığın gücünün tam serpilme döneminde olduğu vakit" Han tarafından "sürdürülen ihtişamın" bir detayı "bu idi: Han taşraya çıktığında diğer askerî kuvvetlere ek olarak görevliler onun atının önünde altın ve gümüşten mamul 700 asa/tuğ taşırlardı."⁵⁷

Diğer hükümdar saraylarında olduğu gibi, Karahanlılar Dönemi, Han'ın huzurunda yarışan birçok şair tarafından övülmüştü. Aynı Hızır, "şairlerin büyük patronu", bir rivayete göre kendi favorilerini/gözdelerini bol bol ödüllendirecekti, "Hükümdarların ve diğerlerinin huzur meclislerinde tepsilere altın ve gümüş koymak Mâverâünnehir'de geleneksel bir uygulamadır..." Hızır'ın meclislerinden birinde, "ihsan gereği olarak her biri 250 dinar bulunduran kırmızı altından dört tepsi hazırlanmıştı ve bunları Han, avuç avuç dağıttı. Bir gün (bir şaire) Râşidî'ye ... dört tepsinin tamamını almasını emretti, böylece o en yüksek onuru

⁵¹ Muhammed b. Ca'fer Narshakhî, *The History of Bukhârâ*, ed. ve terc. R. N. Frye (Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1954), 29-30; Muhammed b. Ca'fer Narshakhî, *Târikh-i Bukhârâ*, terc. Ebû Nasr Ahmed b. Muhammed el-Qubâvî, ed. Müderris Razavî (Tahran: Tûs, 1351/1973, 2. ed. 1363/1984, 40-42.

⁵² V.V. Barthold, *Turkestan v epokhu mongol'skoĝo nashestviia* (St. Petersburg: Nauk, 1898), pt. 1 (texts), 87.

⁵³ Barthold, *Turkestan v epokhu mongol'skoĝo nashestviia*, pt. 1, 132.

⁵⁴ Narshakhî, *History of Bukhârâ*, 51; *Târikh-i Bukhârâ*, 71.

⁵⁵ Narshakhî, *History of Bukhârâ*, 51; *Târikh-i Bukhârâ*, 70.

⁵⁶ Gardîzî, *Zayn al-Akhbâr*, ed. Abd al-Hayy Habîbî (Tahran, 1348/1969-70), 187-89.

⁵⁷ Nizâmî-i Arûzî, Revised Translation of the Chahar Maqala, 52; Ahmad b. Umar b. Ali al-Nizami al-Aruzi al-Samarqandi, *Chahâr Maqâla* ("The Four Discourses"), ed. Mirza Muhammad Qazwinî, "E. J. W. Gibb Memorial" Series, vol. 11, pt. 1 (Leiden: E. J. Brill and London: Luzac, 1910), 46-47.

elde ederek ünlendi.”⁵⁸

Biz en azından 10 Karahanlı saray şairinin adlarını biliyoruz, fakat sadece, 12. yüzyılın üçüncü çeyreğinde yazılmış Suzani’ye ait bir *dîvân* (şiiir koleksiyonu) günümüze gelebilmiştir⁵⁹ ki Mes’ud b. Hasan’a (1160-61 – 1170-71) ithaf edilmiştir. Karahanlı idaresi altında Mâverâünnehir’de üretilen edebiyat her ne kadar Horasan’da Gazneli ve Selçuklu hanedanlarınınkinden daha az sayıda olsa da, -Arapça, Farsça ve Türkçe dilleriyle yapılan- bu edebiyat, sarayda takdir görmüştü. Elimizde mevcut eserler arasında, ikisi de, Mes’ud b. Hasan’ın *sâhib-übü’l-inşâsı* (yani arşiv daire başkanı) Muhammed b. Ali Zâhirî Semerkandî tarafından yazılan siyasal tarih *A’râzu’s-Siyâse* (Hükümet Hedeflerindeki Diploması Örnekleri) ile *Sindbâdnâme* (Sinbad Kitabı) vardır. Maalesef kaybolmuş eserler arasında da Alma’tînin *Kaşgar Tarihi* (11. yy.) ile *Mu’cemü’s-Şüyüh’u*, ayrıca Karahanlı İbrahim b. Hüseyin (1178 – 1202-3) için Tâceddîn Muhammed b. Adnan tarafından yazılmış olan *Türkistan Tarihi* ile *Hitay Tarihi* vardır.⁶⁰ Türk dili de edebiyatta ifadesini özellikle Doğu Hakanlığı’nda buldu.⁶¹ Balasagunlu Yusuf evvelce söz edilen *Kutadgu Bilig*’i Türkçe manzum olarak yazdı, Kaşgarlı Mahmut da Türk dili üzerindeki ilk büyük bilimsel sözlüğü: *Dîvân-ı Luğâtî’t-Türk’ü* Arapça derledi.

Semerkant ve Buhara bu dönemde İslâmî ilimlerin mühim merkezleri idi ve birçok hukuk (*fıkıh*) ve ilâhiyât (*kelâm*) eseri buralarda telif edildi. 12. yüzyılda, Semerkant ve Buharalı ilim adamlarının tarih ve sözlük eserleri genişletilip yeniden yazıldı ki bu, o devirdeki yerel tarih yazımına yönelik özel ilgiyi göstermektedir.

Semerkant ve Buhara’da 11 ve 12. yüzyıllardaki ressamaların (kalemkârların, nakkaşların) hayatı hakkında biz hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Fakat, Afrasiyab şehrinde yeni yapılan keşifle gözler önüne serildiği gibi, Karahanlılar resmin (kalemşinin, nakışın) aktif patronları idiler. Bu olay, onların şiiire ve güzel yapılara olan tutkularını anlatan rivayetlerle tam bir uyum içindedir; ayrıca onların mali açıdan ressamları desteklediklerini, sanatsal faaliyet ve gelişme için güzel bir ortam oluşturarak onlara yeni görevler verdiklerini dolaylı olarak gösterir. Aynı ortam, sarayca desteklenmiş mimarlar ve diğer zanaatkârlar için de sağlanmış olmalıdır.

Kalan bir soru ise, duvar resimleriyle birlikte bu oturmaya tahsis edilmiş yapı topluluğuna patronluk eden zatın kimliğidir. Pavyon için, 12. yüzyılın ikinci yarısından 13. yüzyılın başına kadarki tarih aralığından daha kesin bir tarih vermek maalesef arkeolojik olarak şu anda imkansızdır. Daha kesin bir tarihe

⁵⁸ Nizâmî-i Arûzî, Revised Translation of the Chahar Maqala, 53.

⁵⁹ Muhammad b. Ali Sûzanî [v. 1173–74], *Dîvân*, ed. Nâsir al-Dîn Shah Husaynî (Tehran: Amîr-i Kabîr, 1338 [1959]).

⁶⁰ Barthold, *Turkestan Down to the Mongol Invasion*, 17-18.

⁶¹ Robert Dankoff, “Qarakhanid Literature and the Beginnings of Turco-Islamic Culture,” in *Central Asian Monuments*, ed. Hasan B. Paksoy (Istanbul: Isis Press, 1992), 73–80.

ulaşabilmek için ümitlenebileceğimiz en iyi şey, bizzat resimlerde gizlidir. Bu dönem boyunca Semerkant, Batı Karahanlıları'nın başkenti idi ve patron olarak çok sayıda isim ileri sürülebilir. Problem şudur: tarih bakımından konuşulacak olursa, Semerkant'daki resimlerle bizzat ilgisi bulunan bu idareciler hakkında hiçbir bilgiye, dolayısıyla kimlik tespiti için yeterli herhangi bir kritere sahip değiliz. Keşfedilen malzemeyi, yazılı kaynakların hakkında kesin bilgi verdiği tarihî bir şahsiyetle ilişkilendirme tuzağına düşmek oldukça kolay olabilirdi. Mesela, 12. yüzyılın ikinci yarısındaki sekiz Karahanlı hükümdarı arasında üçü, çok dikkate değer: Kılıç Tamgaç Han Mes'ûd b. Hasan (556-66/1160-61 – 1170-71),⁶² *ulu sultanü's-selâtin* ünvanını ilk kullanan İbrahim b. Hüseyin b. Hasan (574-599/1178-79 – 1202-3) ve kendisinden sonra hanedanlığın sona erdiği *sultanü's-selâtin* ünvanlı Osman b. İbrahim (599-609/1202-3 – 1212-13). İlk iki hükümdarla ilgili bilgi kırsıtları (mesela, yukarıda sözedilen, kendilerine ithaf edilmiş edebî eserler) V.V. Barthold'un ifade ettiği gibi bir elin parmaklarıyla sayılabilir: "... biz, 12. yüzyıl sonunda Mâverâünnehir'de gerçekleşen olayların hiçbirini bilmiyoruz".⁶³ Bununla birlikte, Osman hakkında uzunca bir rivayet vardır. Bu onun, Harezmsâhlar'ın büyüyen gücüne karşı direnci azalan Karahitaylar'ın son karşılaşmasını oynayan genç bir hükümdarın, siyasî manevralarının dramatik bir hikayesi idi. Hikaye dönüp dolaşip özellikle kaynaklar tarafından vurgulanan şahsî bir trajediyle sona erer. Osman Gürkan'ın kızı olan bir eşini daha çok sevip kayırarak, nihayet 1212-13'te Semerkant'ı zabettikten sonra babasına onu idam ettiren Harezmsâh Muhammed b. Tekiş'in kızı olan ikinci eşini reddetmesini -aslında, hayatıyla- pahalıya ödemiştir. Harezmliler tarafından sarıldığında Osman'ın sonradan yaptığı gibi, Harezmlilere karşı ayaklanma olduğu sırada Muhammed'in kızının kendisini kapatıp sığındığı Semerkant kalesinin de zikri vardır.

Bir yandan bu bilgi, Karahanlılar'ın ve ailelerinin emniyetli bir bölgesi olarak o vakit kalenin kullanıldığını ve işlerlikte olduğunu teyit eder. Öbür yandan, resimleri yaptırmanın kim olduğu problemimizi çözmek için -doğrudan veya dolaylı- herhangi bir kanıt bulunmamaktadır. -Onu şahsen tanıyan Avfî'ye göre- Osman'ın son derece yakışıklı, kibar ve yüksek tahsilli bir şahıs olduğu da doğrudur. Hatta kendisi bir şairdir. Avfî ayrıca, Osman'ın babası İbrahim b. Hüseyin'in, gençliğinde şiirler inşâd ettiğini de aktarmaktadır.⁶⁴ Bu, tarihî açıdan, bu hükümdarların pavyon resimlerinin şahit olabileceği yüksek estetik seviyelerini ve zerafetini gösterir. Hatta onlardan hiçbiri resimleri sipariş etmemiş olabilir. Arkeolojik verilerden öğrendiğimiz şey, pavyonun son yıkımından önce oldukça

⁶² Karahanlı hükümdarlarının yönetim dönemlerine ilişkin meskûkât bilgisi için bkz. B. D. Kochnev, *Numismaticheskaja istoriia karakhanidskogo kaganata (991–1209)* (Moscow, forthcoming).

⁶³ Barthold, *Turkestan Down to the Mongol Invasion*, 353.

⁶⁴ *Ibid.*, 365–66; for Ibn al-Athir, see C. J. Tornberg, ed., *Ibn el-Athiri Chronicon, quod perfectissimum inscribitur*, 15 vols. (Leiden: E. J. Brill, 1851–76), vol. 7, 178; Alâ al-Dîn Atâ Mâlik Juvaynî, *The History of the World-Conqueror*, trans. J. A. Boyle, 2 vols. (Manchester, England: Manchester University Press, 1958), vol. 2, 392–96; Muhammad Awfî, *Matn-i kâmil-i Lubâb al-albâb*, ed. Saîd Nafîsî (Tehran, 1333 [1954–55]), 43, 45–46.

uzun bir süre kullanılmış olduğudur.

Stratigrafiksel (katman grafiğini gösteren) veriden herhangi biri tespit edebilir ki, pavyon resimlerinin gelişiminde üç ana merhale vardı: (1) (daha fazla kanıt gerektiren) “kaba (müsveddelik)” resim niteliğindeki ilk merhale; (2) resimlerin ekseriyetinin ait olduğu ikinci merhale; (3) ve uzun bir süre açık havaya maruz kalmışlık belirtileri gösteren bu resimlerin kısmen bir siva tabakasıyla örtüldüğü, kısmen de kesinlikle figüratif olmayan yeni imajlarla tekrar resmedildiği üçüncü merhale. Belki de o zaman, büyük ebatlı figürlerin yüzleri kasten tahrip edildi. Şu ihtimali de göz ardı edemeyiz ki, resimlerin sıvayla kapatılması, Harezmsahlar’ın, bunların “Karahanlı” içeriğine karşı gösterdikleri tepkinin sonucu oldu ve bina, daha sonra 1220 senesinden hemen önce imha edildi. Arkeolojik bakımdan kanıtlandığı üzere bu tarihte, yaklaşmakta olan Moğollar’la karşı karşıya gelen Muhammed b. Tekiş telaşla kalenin (*diz* ve *kal’a*)⁶⁵ ve şehir duvarlarının (Afrasiyab şehrine tekabül eden *hisâr*) tahkimine girişmişti. Yoksa, kaynakların bize söylediği şey, son Karahanlı’nın 1212-13’te idamından sonra Semerkant’ın Harezmsah’a başkent olduğu, O’nun “orada bir Cuma Mescidi inşa ettiği ve başka güzel yapıların inşasına başladığı”dır.⁶⁶ Ne var ki, 1219-20’de ilave tahkimat işlerinden önce O’nun, kalede kesin faaliyetinden söz eden herhangi bir bilgi yoktur.

Arkeoloji dahi o tarihlerde Cuma Mescidi’nin yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Ancak biz, Karahanlı yapımı konutların tahribinden sonra kalenin alt terası üzerinde hiçbir yeni “güzel yapının” (*imârât-ı âliyye*) inşa edilmediğini belirtebiliriz. Aksine yerle bir edilmiş pavyonların tam üzerindeki son inşaatların kalıntıları çok mütevazidir. Bu, daha yeni tahkim edilmiş garnizon için kalede alan ihtiyacı gibi yeterli bir ihtimal ile izah edilebilir. Besbelli ki sarayları süsleme ve hatta onları inşa etme vakti değildi. Harezmsah tarafından şehirde toplanan ordu, asgarî 40.000 azamî 110.000 kişiye ulaştı ve bunların bir bölümü kaleyi korumak üzere örgütlenmiş olacaktı. Ne kadar olduğunu kesin olarak bilmemek de, şehrin etrafı çevrili kuzey parçasında kaleyle birlikte yer alan Cuma Mescidi’nde hiç değilse 1000 adam savaşmıştır. Buna ilaveten büyük bir ihtimalle, şehrin (*hisâr*) zabtından sonra Moğollar tarafından yirmi civarında komutanları ile birlikte idam edilen Muhammed b. Tekiş’in 30.000 askerinin bir bölümü,⁶⁷ kalenin savunmasına bizzat katılmış veya son anda oraya sığınmış gibi gözüküyor.

Herhalükarda, pavyonun Harezmsahlarca kullanılıp tekrar tezyin edildiği

⁶⁵ Ala’ ad-Dîn Atâ Malik al-Juvaynî, *Târîkh-i Jahân-güşhâ’i*, ed. Mirza Muhamamad Qazwînî, 3 vols. (Leiden: E. J. Brill and London: Luzac, 1912), vol. 1, 91; Juvaynî, *History of the World-Conqueror*, vol. 1, 117.

⁶⁶ Juvaynî, *Târîkh-i Jahân-güşhâ’i*, vol. 2, 162; aynı yazar, *History of the World-Conqueror*, vol. 2, 396.

⁶⁷ Cüveynî’nin rivayetlerinde, sıklıkla “citadel=kale” olarak çevrilen *hisâr* tabirini kullanımda biraz karışıklık var. (bkz. Barthold, *Turkestan Down to the Mongol Invasion*, 411ff). Yine de, yazarın ayrıca kullandığı kale ve diz kelimeleri şüphesiz castle ya da citadel’le ilgilidir. Halbuki *hisâr* tabirinin çevirisi metne ve arkeolojik verilere dayanmaktadır.

tarihi gösterecek herhangi bir kesin belgeye sahip değiliz. 1213'ten evvel vuku bulmuş olabilir, fakat son tahribat 1213 ilâ 1220 arasında, Moğollar'ın gelişinden önce meydana gelmiş olmalıdır.

"Mes'ûd" adı kitabe kuşağında hakikaten yazılı idiyse, belki bu, resimlerin patronunun kim olduğuna dair ilk ipucunu verir. Yine de biz (bu durumda bile) "Mes'ûd" kelimesinin isimde nerede bulunduğunu bilmiyoruz: verilen isim mi, yoksa patronymik mi (yani, baba, dede, ata, ecdat, vb. adından oluşturulmuş isim mi)? (Mesela, Mes'ûd b. Hasan'ın oğlu Muhammed b. Mes'ûd 566-574 (1170-71 - 1178-79) tarihleri arasında Semerkant tahtına oturdu). Şair Suzani'nin patronu Mes'ûd b. Hasan'ın inşa faaliyetine gelince; biz onun Buhara şehri varoşuna (*rabad*) yeni bir sur inşasını emrettiğini bilmekteyiz.⁶⁸ İkamet ettiği Semerkant'ta resimli pavyon inşa ettirmiş de olabilir. Fakat bu hipotez/varsayım destek ister. Kimlik tespiti, keşfini umabileceğimiz kitabelere ve resmî lakaplandırmalara bağlı durumdadır. Mesela, *sultânü's-selâtîn* ibarelerini bulmak, ihtimalleri iki şahısla, İbrahim ve oğlu Osman'la sınırlandırmak için yerlidir.

SONUÇ

Afrasiyab'daki kazılarımızdan önce, Kırgızistan'da ve Afrasiyab alanı üzerinde bulunan resimli stuko ve oldukça ufak birkaç bezeme parçası dışında Karahanlı resmi, neredeyse meçhuldü. Semerkant'taki duvar resimlerinin keşfi bilgi dağarcığımıza, Karahanlılar'ın sarayında bulunan görsel sanat gibi mühim bir parça eklemiştir bulunuyor. İlk defa olarak, elbiseleri, silahları ve atlarının takımlığı üzerinde zarif ayrıntılar bulunan farklı sosyal tabakalardan erkek ve kadın resimleri var elimizde. Ayrıca hem yabani hem de evcil hayvanların ve o çağ insanlarının hayal dünyasında yaşayan mitolojik varlıkların tasvirlerine sahibiz. Moğolların Mâverâünnehir ve Horasan'ı istilasından önce şiir ve edebiyatın inkişafını tetkike çalışmak veya başka bir atmosferde o çağda eski ve yeni genel biçimler dizisinin resim sanatına etkisini tespit edip değerlendirmek ilginç olurdu. Pavyon resimlerinin, duvar resimleriyle sonraki minyatürler arasındaki bağlantıyı ne ölçüde aydınlatılabileceğini belirleyebilmemiz için öncelikle başka araştırmalara ihtiyaç var.

Bu beklenmedik keşfin İslam Sanat Tarihi Araştırmaları açısından büyük ehemmiyeti şudur ki: biz sadece, daha çok sanat objesi arayıp bulmaya değil, aynı zamanda onların korunmasına da özen göstermeliyiz. Bu resimleri nakletmek, temizlemek, tamir etmek, açıklamak ve nihayet teşhir etmek için en iyi yolu bulmak bilhassa mühim olacaktır.

*Dünya Tarihi Enstitüsü, Moskova
Fransız-Özbek Arkeoloji Heyeti, Semerkant*

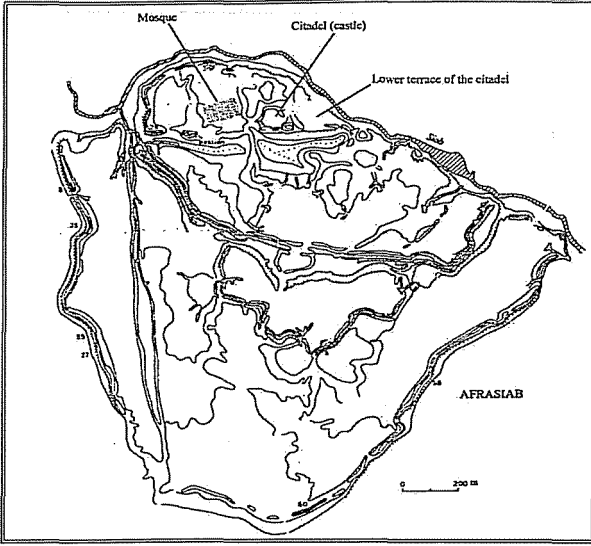
İ
S
T
E
M
18/2011

⁶⁸ Narshakhî, *History of Bukhârâ*, 35; *Târikh-i Bukhârâ*, 49.

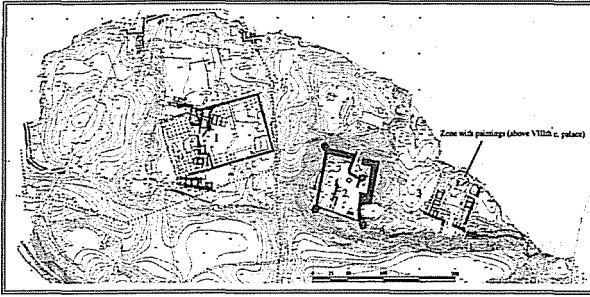
Kaynaklar:

- » ATIL, E., *Ceramics from the World of Islam* (Washington, DC: Smithsonian Institution, 1973).
- » AWFİ, Muhammad, *Matn-i kâmil-i Lubâb al-albâb*, ed. Saïd Nafîsî (Tehran, 1333 [1954-55]).
- » AZARPAY, Guitty, *Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art, with Contributions by A. M. Belenitskiï, B. I. Marshak, and Mark J. Dresden* (Berkeley: University of California Press, 1981).
- » BACHINSKIÏ, N. M., *Arkhitekturnye pamiatniki Turkmenii* (Moscow and Ashgabat, 1939).
- » BARRETT, Douglas, *Islamic Metalwork in the British Museum* (London: Trustees of the British Museum, 1949).
- » BARTHOLD, V.V., *Turkestan v epokhu mongol'skogo nashestviia* (St. Petersburg: Nauk, 1898).
- » BARTHOLD, V. V., *Turkestan Down to the Mongol Invasion*, 3. baskı, (London: Luzac, 1968).
- » BAYHAQI, Abu'l-Fadl, *Târîkh-i Mas'ûdî*, ed. Sa'ïd Nafîsî, 3 vols. (Tehran: Intishârât-i Kitâbkhâna-i Sanâ'î, 1980).
- » BELENICKI, A. M. and MARSHAK, B. I., "Drevneyshee izobrazhenie osadnoi mashiny v Srednei Azii," in V. G. Lukonin, *Kul'tura Vostoka: Drevnost' i Srednevekov'e* (Leningrad, 1978).
- » BELENIZKI, A. M., *Mittelasien: Kunst der Sogdien* (Leipzig: E. A. Seemann, 1980).
- » BERNARD, P., GRENET, F., ISAMIDDINOV, M., et al., "Fouilles de la mission franco-soviétique à l'ancienne Samarkand (Afrasiab): Première campagne, 1989," *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres: Comptes rendus des séances de l'année* (henceforth CRAI) (1990): 356-80.
- » BORODINA, Iraida, *Central Asia: Gems of 9th-19th-Century Architecture* (Moscow: Planeta, 1987).
- » CHANGDONG TANG, *Da Tang bi hua = Magnificent Frescos from the Great Tang Dynasty*, comp. Guozhen Li (X'ian: Shanxi Tourism Publishing House, 1999).
- » DANESHVARİ, A., *Medieval Tomb Towers of Iran: An Iconographical Study* (Lexington, KY: Mazdâ, 1986).
- » DANKOFF, Robert, "Qarakhanid Literature and the Beginnings of Turco-Islamic Culture," in *Central Asian Monuments*, ed. Hasan B. Paksoy (Istanbul: Isis Press, 1992), 73-80.
- » ESİN E., "Turk-i Mâh Chihrah (The Turkish Norm of Beauty in Iran)," *Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie, München 7.-10. September 1976* (Berlin, 1979), 449-60.
- » ETTINGHAUSEN, Richard, *Arab Painting* (Geneva: Albert Skira S. A., 1962).
- » GARDĪZĪ, *Zayn al-Akhabâr*, ed. Abd al-Hayy Habîbî (Tahran, 1348/1969-70).
- » GIËS, Jaques et al., *Les arts de l'Asie centrale: La collection Paul Pelliot du Musée national des arts asiatiques Guimet*, 2 vols. (Paris: Réunion des musées nationaux, 1996).
- » GRAY, B., "An Unknown Fragment of the *Jami' al-Tawârîkh* in the Asiatic Society of Bengal," *Ars Orientalis* 1 (1954): 65-75.
- » GRENET, F. and MARSHAK, B. I., "Le mythe de Nana dans l'art de la Sogdiane," *Arts asiatiques* 53 (1998).
- » GRENET, F., "The Self-Vision of the Sogdians," in *Les Sogdiens en Chine*, ed. E. de la Vaisière and E. Trombert (Paris: EFEO, forthcoming).
- » HILLENBRAND, R., *Imperial Images in Persian Painting: A Scottish Arts Council Exhibition* (Edinburgh: Scottish Arts Council Gallery, 1977).
- » HOWARD, Kathleen, ed., *The Metropolitan Museum of Art Guide*, 4th ed. [New York: Metropolitan Museum of Art, 1987].
- » INEVATKINA O. N., "Chantier (4A)," in P. Bernard, F. Grenet, M. Isamidinov, et al., "Fouilles de la mission franco-ouzbèque à l'ancienne Samarkand (Afrasiab): Deuxième et troisième campagnes (1990-1991)," CRAI (1992): 281-82.
- » INEVATKINA, O. N., "Fragment syuzhetnoi zhivopisi kontsa XII-nachala XIII vv. iz tsitadeli Samarkanda," *Material'naia kul'tura Vostoka* (Moscow: Gosudarstvennyi muzei Vostoka, 1999), 83-90.
- » AL-JUVAYNĪ, Ala' ad-Dîn Atâ Malik, *Târîkh-i Jahân-gûshâ'i*, ed. Mirza Muhammad Qazwînî, 3 vols. (Leiden: E. J. Brill and London: Luzac, 1912).
- » JUVAYNĪ, Alâ al-Dîn Atâ Mâlik, *The History of the World-Conqueror*, trans. J. A. Boyle, 2 vols. (Manchester, England: Manchester University Press, 1958).
- » KAREV, Y., "Nouvelles recherches dans la citadelle de l'ancienne Samarkand: Entre les Abbassides et les Qarakhanides," *Bulletin de la Fondation Max van Berchem* 15 (Dec. 2001): 1-4.
- » KAREV, Y., "Le palais du VIIIe siècle à Samarkand," *Studia Iranica* 29, 2 (2000): 273-96; aynı yazar, "La politique d'Abu Muslim dans le M. war ,jannah: Les nouvelles données textuelles et archéologiques," *Der Islam* 79 (2002): 1-46.

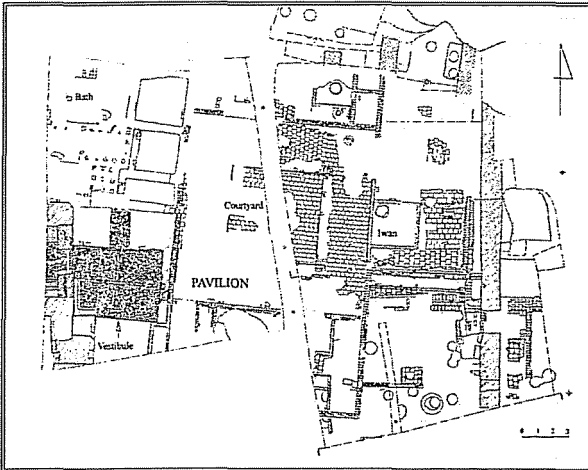
- » KOCHNEV, B., "Zametki po srednevekovoi numizmatike Srednei Azii, chast' 8," *Istoriia material'noi kul'tury Uzbekistana* 21 (1987): 167-68.
- » KOCHNEV, B. D., *Numismaticheskaiia istoriia karakhanidskogo kaganata (991-1209)* (Moscow, forthcoming).
- » KOCHNEV, B. and NASTÍCH, V., "K atribucii mavzoleia Shaykh-Fazil (epigraficheskie i numizmaticheskie dannye)," *Epigrafika Vostoka* 24 (1988): 68-77.
- » *L'ISLAM dans les collections nationales* (Paris: Édition des musées nationaux, 1977).
- » MARSHAK, B. I., "Le programme iconographique des peintures de la 'Salle des Ambassadeurs' à Afrasiab (Samarqand)," *Arts asiatiques* 49 (1994): 1-20.
- » MARSHAK, B. I., *Legends, Tales and Fables in the Art of Sogdiana* (New York: Biblioteca Persica Press, 2002).
- » MARSHAK, B. I. and NEGMATOV, N. N., "Sogdiana," in *History of Civilizations of Central Asia*, vol. 3, *The Cross-roads of Civilizations*, ed. B. A. Litvinsky (Paris: UNESCO, 1996).
- » MASSON, M., "Fragmenty nadsipi karakhanidskogo mavzoleia s gorodishcha Afrasiab," *Epigrafika Vostoka* 20 (1971): 77-84.
- » MAYER, L. A., *Saracenic Heraldry* (Oxford: Clarendon Press, 1933), 4; Abʻ 1 Fid., *Abulfeda annales muslemici arabice et latine*, ed. J. J. Reiske, 5 vols. (Copenhagen: F. W. Thiele, 1789-94).
- » NARSHAKHÍ, Muhammed b. Ca'fer, *The History of Bukhârâ*, ed. ve terc. R. N. Frye (Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1954).
- » NARSHAKHÍ, Muhammed b. Ca'fer, *Târikh-i Bukhârâ*, terc. Ebû Nasr Ahmed b. Muhammed el-Qubâvî, ed. Müderris Razavî (Tahran: Tûs, 1351/1973, 2. ed. 1363/1984).
- » NAYMARK, A., "Returning to Varakhsha," *The Silk Road Foundation Newsletter* 1, 2 (2003).
- » NİZÂMÎ-İ ARŪZİ, *Revised Translation of the Chahar Maqala ("Four Discourses") of Nizâmî-i Arûdi of Samarqand*, çev. E. G. Browne, "E. J. W. Gibb Memorial" Series, vol. 11, pt. 2 (Leiden: E. J. Brill ve London: Luzac ve Co., 1921). POPE, A. U., ed., *A Survey of Persian Art*, 1-6. (London and New York: Oxford University Press, 1939).
- » AL-NİZÂMÎ AL-ARŪZÎ AL-SAMARQANDÎ, Ahmad b. Umar b. Ali, *Chahâr Maqâla ("The Four Discourses")*, ed. Mirza Muhammad Qazwinî, "E. J. W. Gibb Memorial" Series, vol. 11, pt. 1 (Leiden: E. J. Brill and London: Luzac, 1910).
- » RAFFETTA, P. and SCARCIA, G., ed. *Webfestschrift Eran und Aneran: Studies Presented to Boris Ilich Marshak on the Occasion of His 70th Birthday*. http://www.transoxiana.org/Eran/index_eran_ud_anageran.html.
- » RICE, David Talbot, *The Illustrations to the "World History" of Rashid al-Din*, ed. Basil Gray (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1976).
- » SA'DÎ, *Gulistan*, Bukhara, 1567-68, in the British Library (London), Or. 5302, fol. 30a.
- » SAYAN, Yüksel, *Türkmenistan'daki Mimari Eserler (XI-XVI. yüzyıl)* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999).
- » SCHLUMBERGER, D. et al., *Lashkari Bazar, une résidence royale ghaznévide et ghoride*, 2 vols. (Paris: Diffusion de Boccard, 1978, orig. publ. 1963).
- » SHISHKIN, V. A., *Varakhsha* (Moscow, 1963), and L. I. Albaum, *Zhivopis' Afrasiaba* (Tashkent, 1975).
- » STRONACH, D. B. and YOUNG, T. C., "Three Octagonal Seljuq Tomb Towers from Iran," *Iran* 4 (1966).
- » SŪZANÎ, Muhammad b. Ali [v. 1173-74], *Dîvân*, ed. Nâsir al-Dîn Shah Husaynî (Tehran: Amîr-i Kabîr, 1338 [1959]).
- » TORNBERG, C. J., ed., *Ibn el-Athiri Chronicon, quod perfectissimum inscribitur*, 15 vols. (Leiden: E. J. Brill, 1851-76), vol. 7.
- » UMNIAKOV, I., "Rabat-i Malik" in A. E. Schmidt and E. K. Betger, eds., *V. V. Bartholdu turkestanskîe druž'ia, ucheniki i pochitateli* (Tashkent, 1927), 179-92.
- » WILKINSON, Charles, *Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1986).
- » WELCH, Stuart Cary, *A King's Book of Kings: The Shah-Nameh of Shah Tahmasp* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1972).
- » YAKUBOVSKIJI, A., "Dve nadsipi na severnom mavzolee 1152 g. v Uzgene," *Epigrafika Vostoka* 1 (1947): 27-32.
- » YUSUF KHAS HAJIB, *Wisdom of Royal Glory: A Turko-Islamic Mirror for Princes = Kutadgu bilig*, trans. Robert Dankoff (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
- » ZÂHIR AL-DÎN MUHAMMAD BÂBUR MİRZA, *Bâburnâma*, transcr., trans., and ed. W. M. Thackston, 3 vols. (Sources of Oriental Languages and Literatures 18 ([Cambridge, MA]: Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 1993).



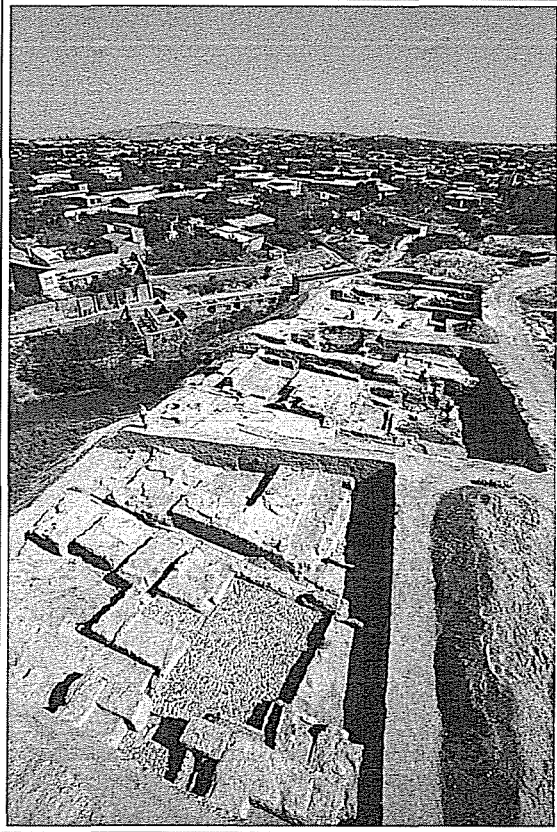
Resim1- Afrasyab şehrinin genel planı,
1885 Vasillev ve Kuzmin'in planına dayanır.



Resim2- Afrasyab şehrinin kuzey kısmı.
1. Kutsal alan 2. Kale 3. Kalenin alt terası. Dârü'l-îmâre



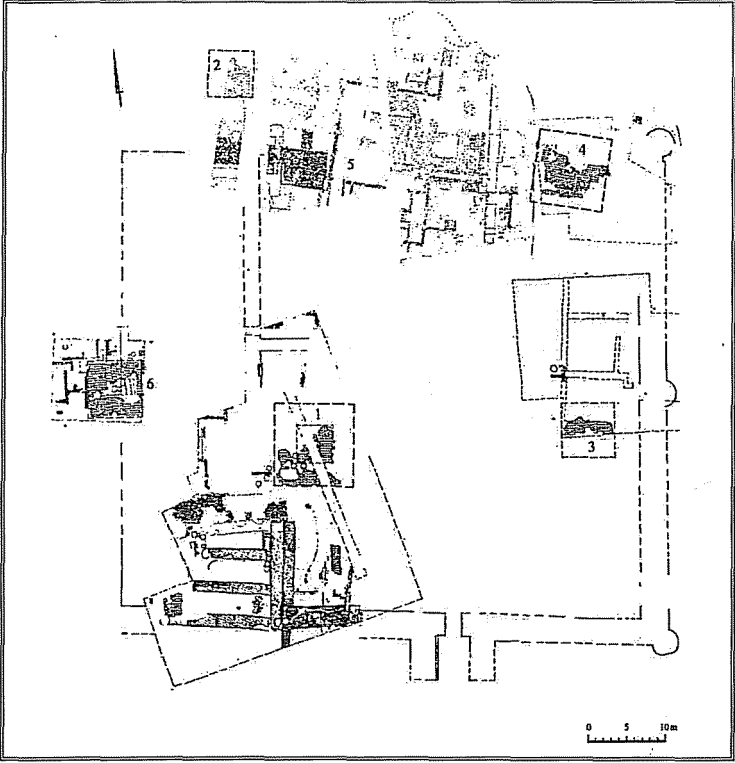
Resim3- Etrafındaki yapılarla birlikte pavyonun plânı



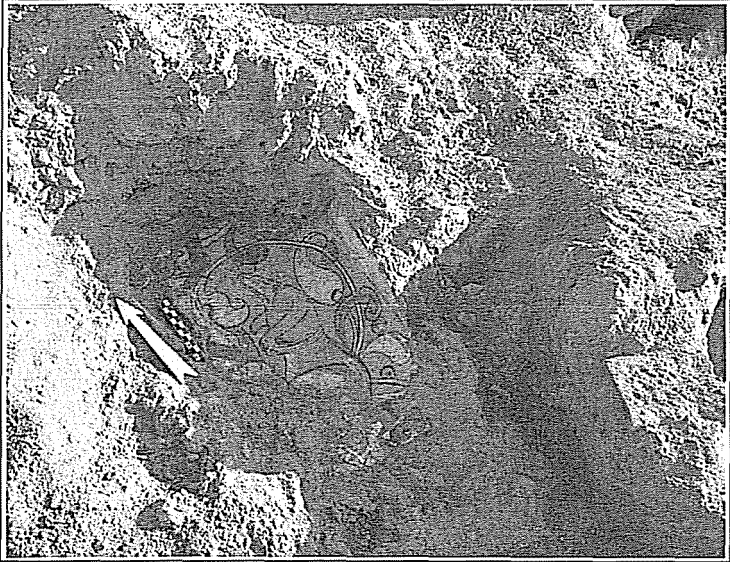
Resim4- Merkezde pavyonla birlikte kazılı alanın havadan görünümü.



Resim5- Arkaplanda eyvan nişinin kalıntılarıyla birlikte pavyonun doğu yarısı.



Resim6- Altı Karahanlı pavyonu. Kalenin eteğinde kazılı alanın plânı. 12. yüzyıl ve 13. yüzyılın başına tarihlenen tabakalar. 8. yüzyıl sarayı kırık çizgilerle gösterilmiştir.



Resim7- İn situ halinde köpek resimli parçalar.



Resim8- Doğu duvarından düşen parçalar.



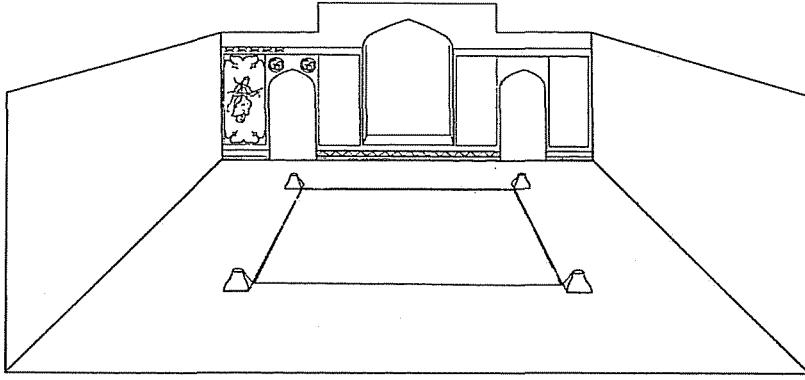
Resim9- Ok tutan figürün kendi çerçevesi içinde ilk çizimi.



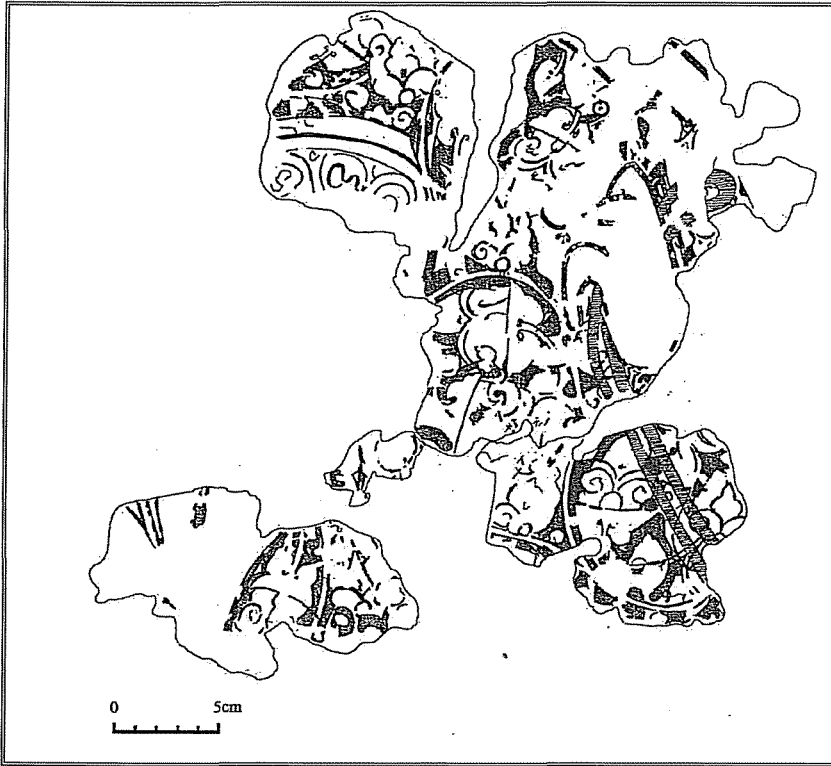
Resim10- Ok tutan figür. İlk inceleme sonrası konturlanmış imaj.



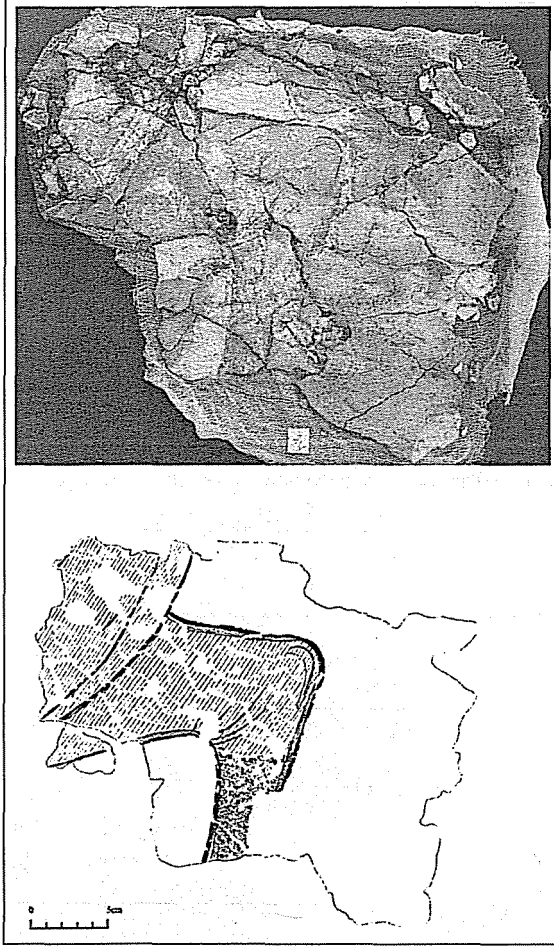
Resim11- Ok tutan figür. Oklu elden detay.



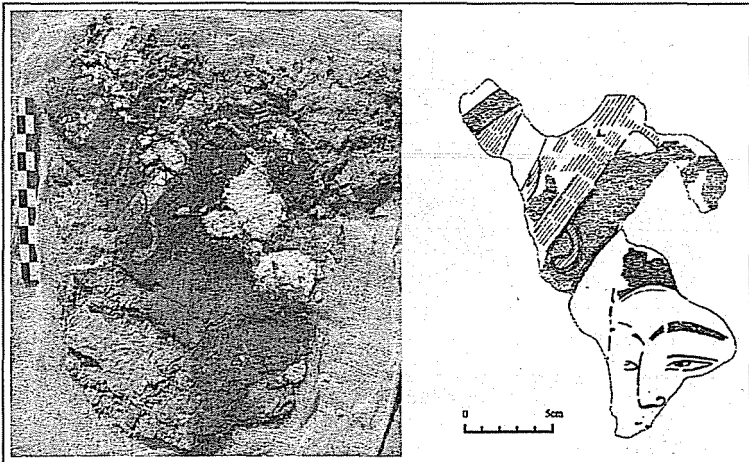
Resim12- Doğu duvarının görünümü ile pavyonun rekonstrüksiyonu.



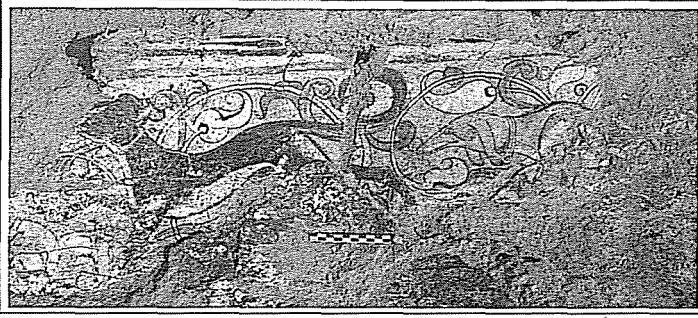
Resim13- Dizgin tutan el.



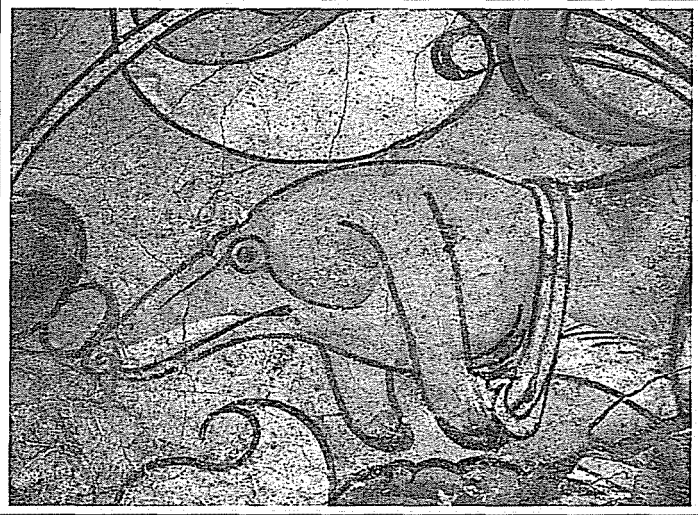
Resim14- Atın bacağı. (Çizim V. Fominykh)



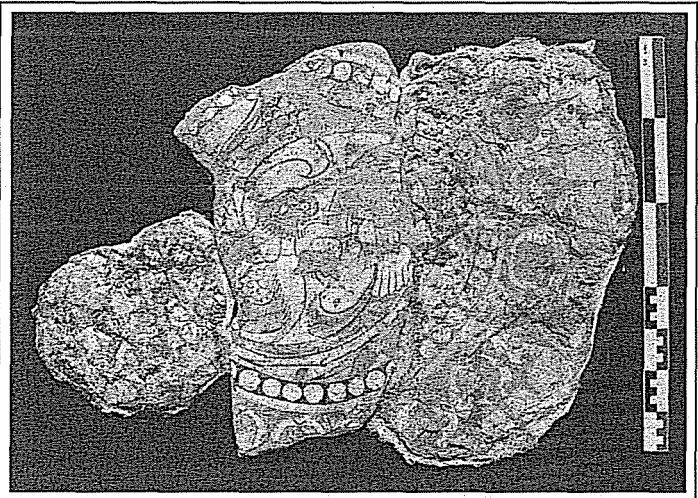
Resim15. Altın yıldız bantlı insan yüzü.



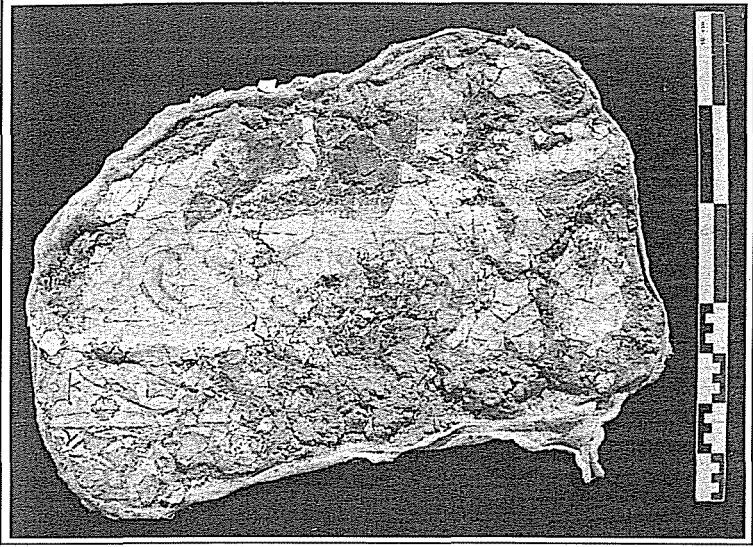
Resim16- Temizlendikten sonra in situ halinde köpek resimli parçalar.



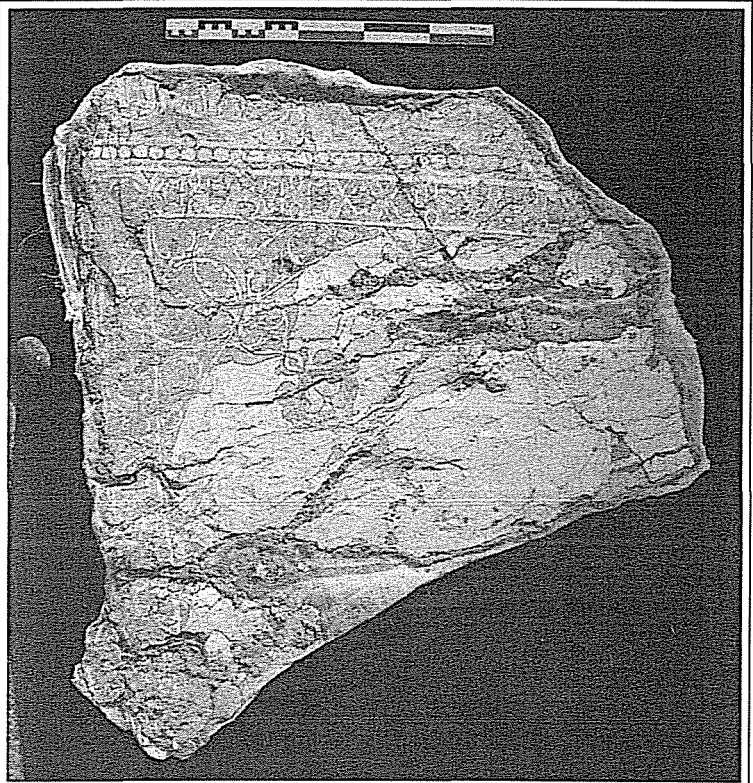
Resim17- Köpek resimli parça (detay) bir tazı kafası.



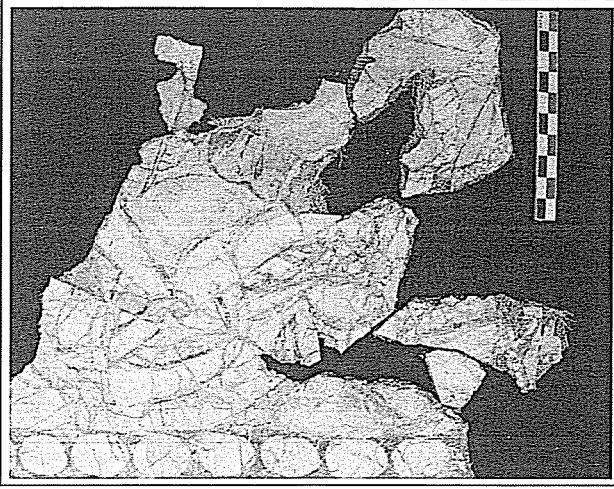
Resim18- Dövüşen kuşları ihtiva eden madalyon.



Resim19- Batı duvarından çıkan figürün çizmeleri ve o figürün çerçevesinin alt kısmından bir parça.



Resim20- En üstte kitabe kuşağı bulunan, batı duvarından gelen çerçevelerden birinin sol üst köşesine ait bir parça.



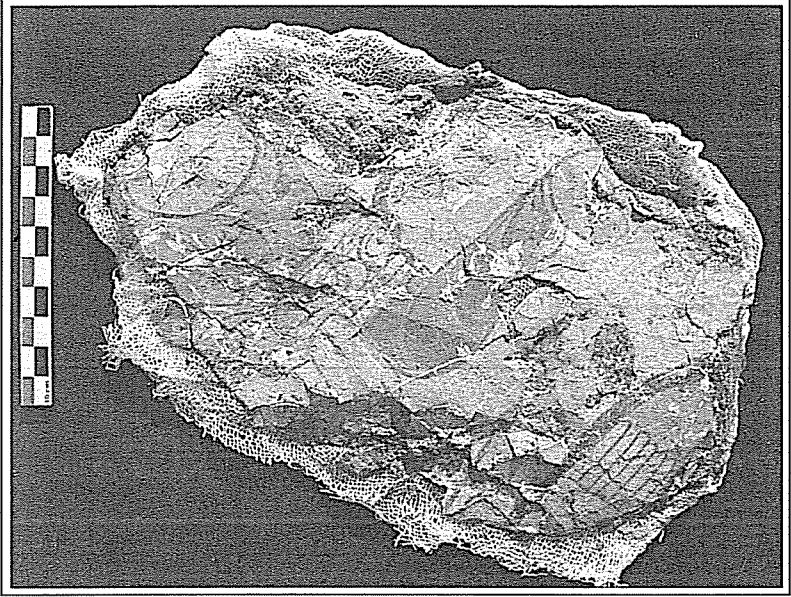
Resim21- Bir kitâbe (muhtemelen Mes'üd) üzerinde uçan perivâri figür.



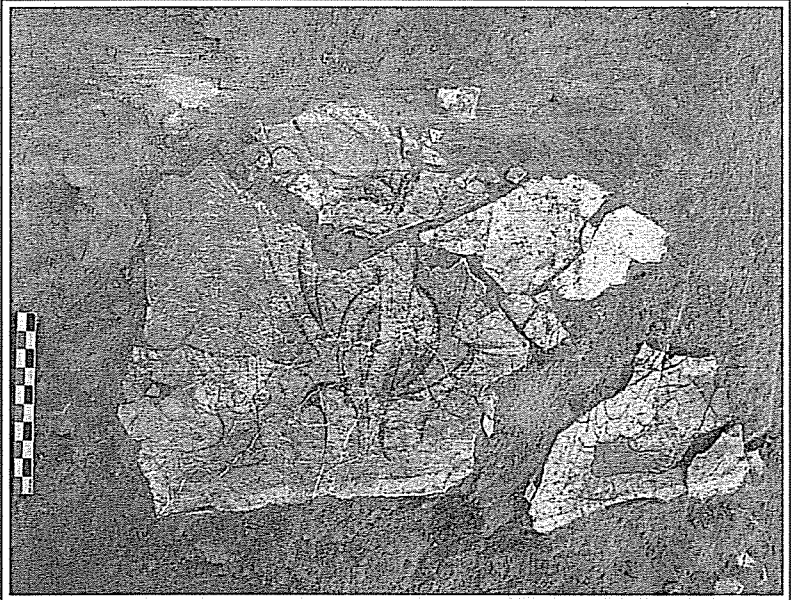
Resim22- Bir kadın yüzü ihtiva eden parça, muhtemelen stilize bir tirfil kemer açıklığında tasvir edilmiş.



Resim23- Bıyıklı adam yüzü.



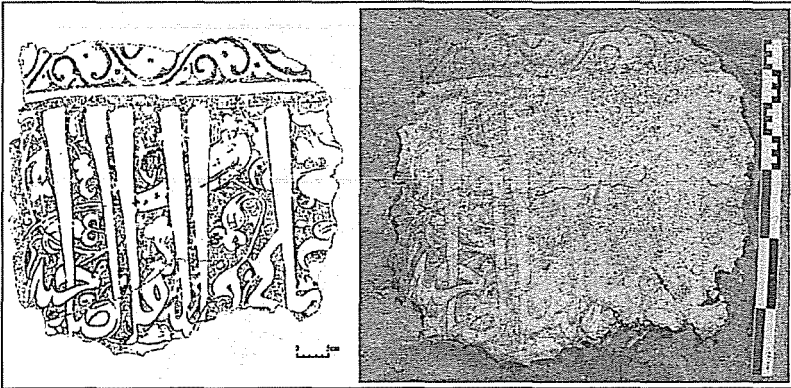
Resim24- Danseden figürler.



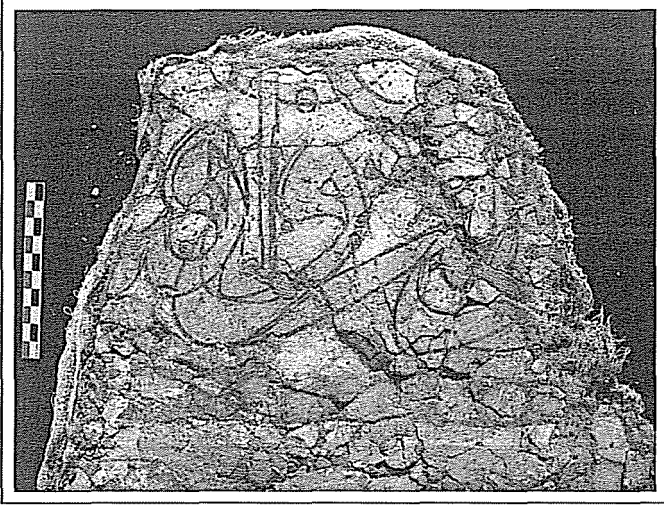
Resim25- Danseden figürlerin alt parçası.



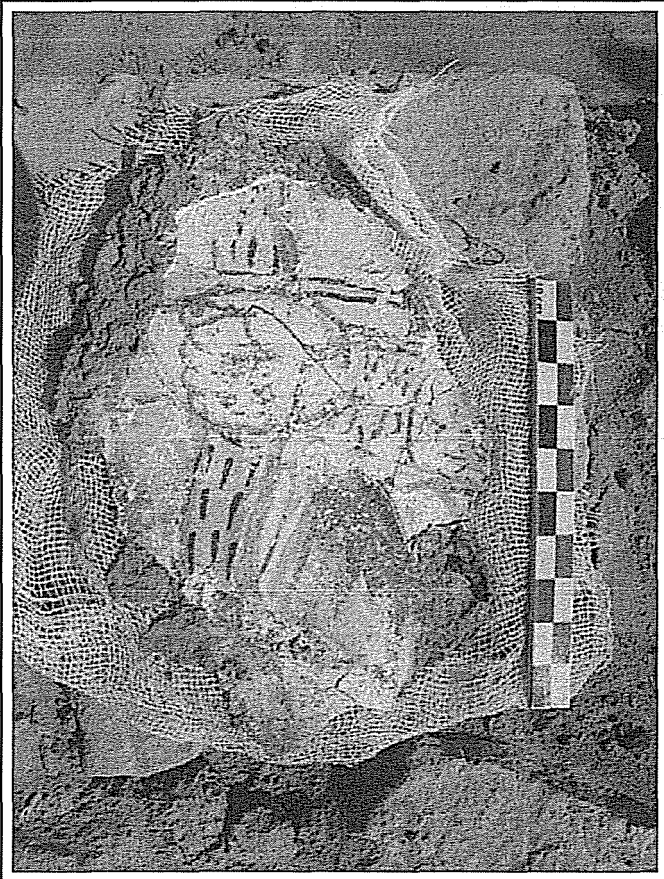
Resim26- Birinci kitâbe.



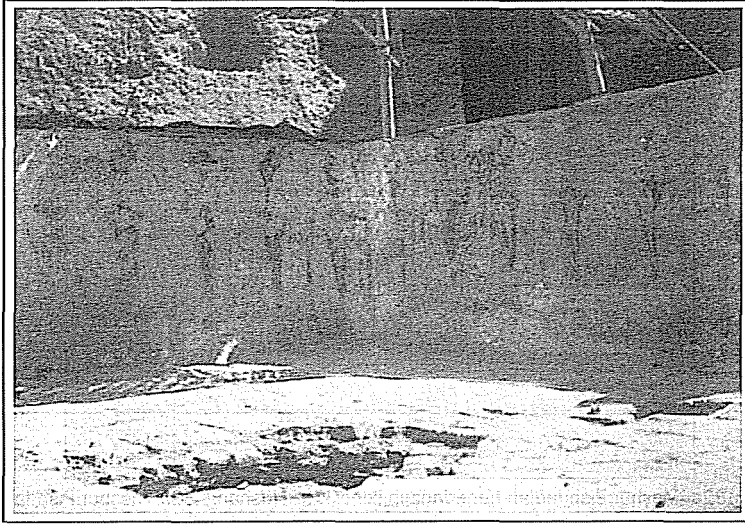
Resim27- İkinci kitâbe.



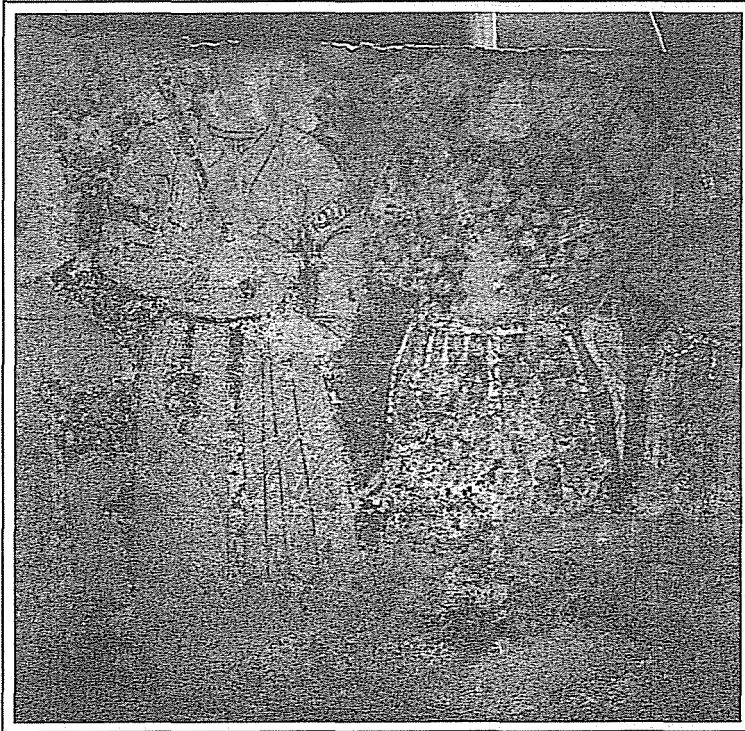
Resim28- Mavi harfli kitabeli duvar parçası.



Resim29- Bir yay kavramış olarak bir ok atıyor vaziyette bir okçu eli. Muhtemelen birinci resim tabakası.



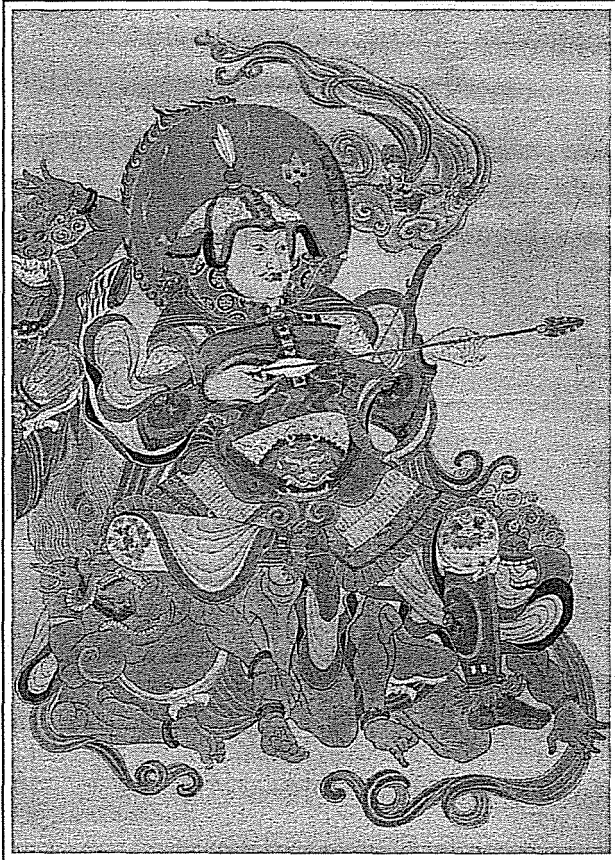
Resim30- Muhafız kitasını canlandıran duvar resimleri, Leşker-i Bâzâr



Resim31- İki muhafız, Leşker-i Bâzâr.



Resim32a- Meşhur Pishdadian hanedanının ikinci kralı Hushang. 32b- Meşhur Pishdadian hanedanının üçüncü kralı Tahmuras. İki minyatür de Reşidüd-din'in Câmîüt-Tevârîh'inden



Resim33- Güney Lokapala, Dunhuang Yulin Grottos.