

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ YILLIĞI
1969 – 1970

İSTANBUL
1970

Bu sayıyı hazırlayanlar :

OKTAY ASLANAPA — ŞERARE YETKİN
TÜLAY REYHANLI — ARA ALTUN

Dizgi Tertip, Baskı ve Cilt
Edebiyat Fakültesi
Matbaası

İSTANBUL
1970

İÇİNDEKİLER

RAHİM HÜSEYİN ÜNAL

Iğdır Yakınlarında Bir Selçuklu Kervansarayı Ve Doğubayezıt-Batum Kervan Yolu Hakkında Notlar. 7

TÜLAY REYHANLI

Balı Bey Camii, Yenişehir 17

GÖNÜL GÜREŞSEVER - ARA ALTUN

Bayburt Köylerinde Türk Mimarî Eserleri 33

ERDEM YÜCEL

Mimar Sinan Mescidi 49

OKTAY ASLANAPA

Bursa Yenişehir'inde Reyhan Paşa'nın 734 (1333) Tarihli Mezartaşı Ve Lâhdi 59

ŞERARE YETKİN

Sultan I. Alâeddin Keykubat'ın Alara Kalesi Kasrı Hamamındaki Freskler 69

CEVDET ÇULPAN

Artukoğulları Devri Taş Köprüleri Ve Özellikleri 89

MEHMET ÖNDER

Kubadâbâd Çinilerinde Sultan Alâeddin Keykûbad'ın İki Portresi . . 121

ERWIN LUCIUS

Eine Seldschukische Schale aus Eski Kâhta 125

GÖNÜL ÖNEY

Anadolu Selçuklu Ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri 135

ZEREN AKALAY	
Tarihî Konularda Türk Minyatürleri	151
NURHAN ATASOY	
1558 Tarihli «Süleymanname» ve Macar Nakkaş Pervane	167
GÜNER İNAL	
Topkapı Müzesindeki Hazine 1509 Nolu Şehname'nin Minyatürleri .	197
YILDIZ DEMİRİZ	
Konya Müzesindeki Özel Durumdaki Bir Kabartma Hakkında . .	221
EMEL ESİN	
Bağdaş Ve Çökme, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kâdim İkonografisi	231
KEMAL ÇİĞ	
Türk Lâke Müzehipleri Ve Eserleri	243
ARA ALTUN	
Mardin'de İki Artuklu Medresesi	253
TEZLER	
Türk İslâm Sanatı İle İlgili Lisans Tezleri (yıllığın II. sayısından sonrakiler)	265
Bizans Sanatı Kürsüsünde Yapılan Lisans Tezleri (yıllığın II. sayısından sonrakiler)	276
Avrupa Sanatı Kürsüsünde Yapılan Lisans Tezleri	281
1969 - 70 Yıllarında Yapılan Doktora Tezlerinin Özetleri	282
CEVDET ÇULPAN	
Diyarbakır Kuzeyi, Devegeçidi Suyu Köprüsü : Artuk Oğulları Devri .	287
ŞERARE YETKİN	
The Wall-Paintings Of The Bath-Kioshk Of Sultan Alaaddin Kaykubat At The Alara Fortress	291
GÖNÜL ÖNEY	
Die Techniken Der Holzschnitzerei Zur Zeit Der Seldschuken Und Während der Herrschaft Der Emirate In Anatolien	299
GÜNER İNAL	
Shannameh Hazine No. 1509 In The Topkapı Museum	306

İĞDIR YAKINLARINDA BİR SELÇUKLU KERVANSARAYI VE DOĞUBAYAZIT-BATUM KERVAN YOLU HAKKINDA NOTLAR (1)

Rahmi Hüseyin ÜNAL

Bugünkü Iğdır-Tuzluca şosesinden, Iğdır'a 6 km. mesafede güneye ayrılan yol Yağcı ve Aşağı Çarıkcı köylerinden geçerek Taşlıca köyü istikametinde devam etmektedir. Hafif engebeli, çıplak bir arazi içinden geçen yolun 25. kilometresinde, bugün Kervansaray adıyla anılan bir köye varılmaktadır. Bu yazımın konusunu teşkil eden han bu köyün yakınında, düzce bir arazidedir (Res. 1).

Bugünkü bilgilerimize göre ilk olarak bir Rusca dergide adına rastlanılan bu han (2), Doç. Dr. Oluş Arık'ın Selçuklu tezyinatı üzerine hazırlanmış olduğu doçentlik tezinde de (3) tezyinat yönünden ele alınmıştır. Han, plâni ve tezyinatıyla olduğu kadar Erzurum-Doğubayazıt kervan yolunun dışında kalışıyla da dikkat çekmektedir. Bu yazıda hanı, önce plâni ve tezyinatının özellikleri yönünden ele alacak, sonra da üzerinde bulunduğu kervan yolu hakkında düşündüklerimizi belirtmeğe çalışacağız.

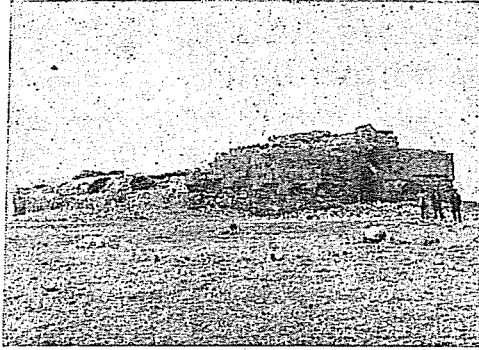
Uzunlamasına bir plâna sahip olan binanın cephesinde, çıkıntısız bir taçkapı göze çarpmaktadır (Şek. 1, Res. 3). Uzun kenarların herbirinde, yarım silindirik şekilli beş destek kulesi görülüyor. Binanın yegâne tezyinatlı kısmı olan taçkapının ilgi çekici bir düzeni var (Şek. 2). Giriş açıklığı üzerine rastlayan ve alınlıkla bir bütün teşkil eden kısım, radyal bir sistem dahil-

1) Bu yazımın Fransızcası, 1967 temmuzunda Cambridge'de toplanan Uluslararası III. Türk Sanatları Kongresi'ne tebliğ olarak sunulmuştur.

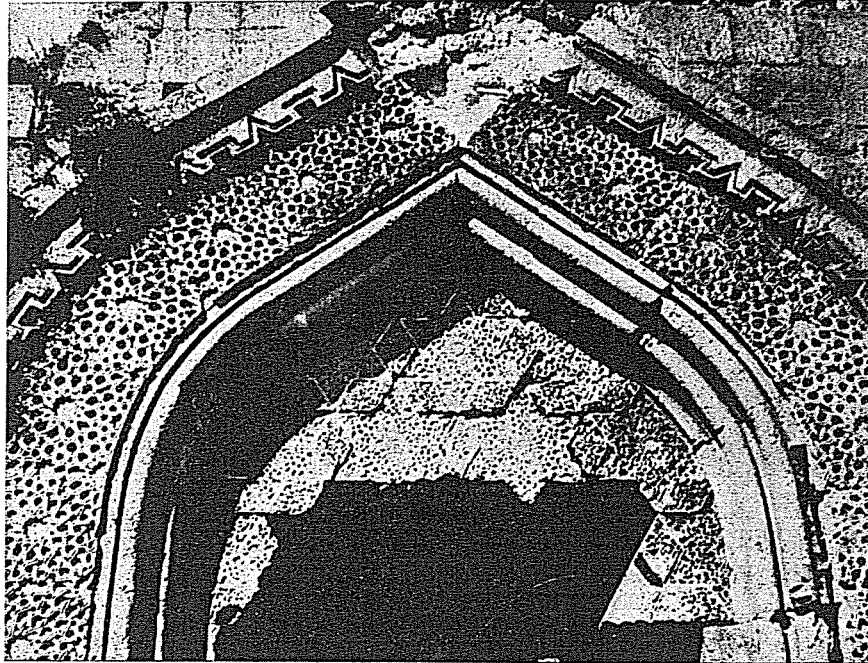
2) Christianski Wostok Vol. III-IV, Petrograd 1914, 1915.

3) O. Arık, Anadolu Selçuklularında Erken Devir Mimarî Tezyinatı Ankara, 1966. s. 97. (basılmamış doçentlik tezi).

de yerleştirilmiş bloklardan teşekkül etmektedir. Alt kısımda, bu blokları tutacak yatay bir bloka rastlanmamaktadır. Alınlığı teşkil eden ve alt uçlarının yatay bir hat şeklinde nihayetlenmiş olması sebebiyle kapıya atkı taşıyla örtülü havası veren bu bloklar, kemer sistemiyle yerlerine tutturulmuşlardır. Taçkapı alınlığını teşkil eden blokların vaktiyle, nebatî tezyinatla doldurulmuş altı kollu yıldızlar ve bunların aralarına sıkıştırılmış baklavalarla tezyin edilmiş oldukları anlaşılıyor. Alınış tarihi pek eski olmayan bir resimde (Res. 3), tezyinatın mühim bir kısmını sağlam haliyle görmek müm-



Resim 1.
İğdır Hanı, genel görünüş.



Resim 3.
İğdır Hanı, Taçkapının eski bir şekli.

kündür. Yuvarlak bir silme dizisi sivri bir kemer meydana getiriyor. Bu sivri kemeri takiben geometrik örnekli bir şerit görülmektedir.

Kapıdan kare plânlı bir hole, buradan da iki yandaki hücelere ve ahır kısmına geçilmektedir (Şek. 1). Hol, üçgen şekilli pandantifler üzerine oturan bir manastır tonozuyla örtülüdür. (Res. 4). Merkezde, tonozun düz kısmında haçvari bir düzen görülmektedir. Sağda, 1 m. genişliğinde bir kapıdan, 7,35 X 5,50 m. eb'adında bir hücreye geçilmektedir. Hücre, ortada bir kemerle takviye edilmiş beşik tonozla örtülüdür. Doğu ve kuzey duvarlarında birer küçük niş yer almaktadır.

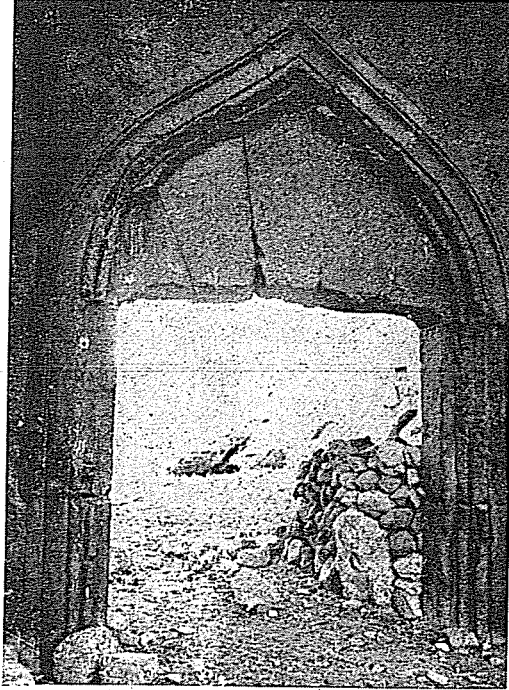


Resim 4. İğdır Hanı, Giriş holü köşe pandantiflerinden detay.

Solda, binanın güney-doğu köşesinde, sağ taraftaki hücreyle aynı büyüklükte bir diğer hücre bulunmaktadır. Bu hücrenin örtü şekli, giriş holününkini andırmaktadır. Burada da hücreyi örten manastır tonozu, muhtelif şekillerde kesilmiş kesme taşlardan örülmüş ve böylece tezyinî bir tesir elde edilmiştir. Kuzey ve güney duvarlarında, kemerlerin başlangıç nokta-

ları birer mukarnas şeridiyle tebarüz ettirilmiştir. Doğu duvarında, diğer hücredekilere benzer bir küçük niş yer almaktadır.

Holde, taçkapıyla aynı eksen üzerinde bulunan bir kapıdan ahır kısmına geçilmektedir (Res. 4-A, Şek. 3). Taçkapıda olduğu gibi bu kapıda da çerçeve, yuvarlak silme sıralarından teşekkül etmekte ve üst kısımda meydana gelen sivri kemer alınlığı çerçevelenmektedir. Ahır kısmı birbirine paralel üç neften teşekkül etmektedir (Res. 5, 6). Ortadaki nef yanlardakine



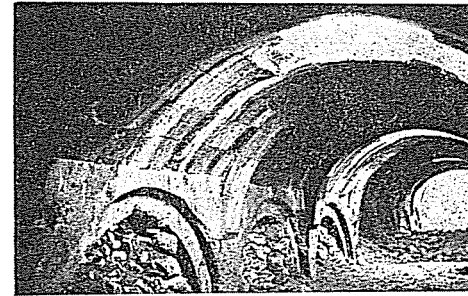
Resim 4A — Iğdır Hanı, Ahır kısmının kapısı.

nazaran daha geniş ve daha yüksektir. Nefleri örten tonozlar yanlarda duvarlara, ortada ise dikdörtgen payelere oturmaktadır. Payeler hafif sivri kemerlerle birbirine bağlanmışlardır. Nefleri örten beşik tonozlar, sekizer kemerle takviye edilmiştir. Orta nefteki takviye kemerlerinin başlangıç noktaları, küçük birer mukarnas şeridiyle tebarüz ettirilmiştir.

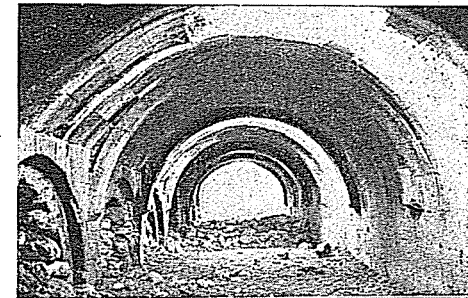
Binanın yegâne tezyin edilmiş kısmı taçkapıdır. Ortaları çiziklenmiş ince, düz kaytanlardan teşekkül eden geometrik şerit (Şek. 4, Res. 7), kaydırılmış eksenlere göre münavebe ile düzenlenmiş sekiz ve oniki kollu yıldızlardan meydana gelmektedir. Alınlık taçkapının en ilgi çekici kısmıdır. Tezyinattan kalan birkaç küçük parça genel düzen hakkında bir fikir vermek-

tedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi alınlığın alt kenarı düz bir hat halinde son bulmakta ve giriş açıklığı üzerinde bir atkı taşı görüntüsü arz etmekteydi. Giriş holünden ahır kısmına geçişi sağlayan kapıda da bugün aynı düzeni görmek mümkündür. Tezyinatı meydana getiren altı kollu yıldızlar ve baklava şekilleri müstakil bloklar halinde yontulmuş, sonra da alınlığı meydana getiren bloklar üzerine harçla yerleştirilmişlerdir (Res. 7). Bu tezyinat tekniğinin pek sağlam olmayışı, bu kısmın tamamen harap olmasına yol açmış görünüyor. Bu tarz süsleme selçuklu eserlerinde bildiğimiz tek örnektir. Aynı teknikte meydana getirilmiş tezyinatın bir örneğine Ani'de, Paronof Sarayı'nda tesadüf edilmektedir (4). Altı kollu yıldızların ve baklava şekillerinin içlerini dolduran tezyinat (Şek. 5), tamamen nebatî örneklerden teşekkül etmekte ve kapalı birer sistem meydana getirmektedir.

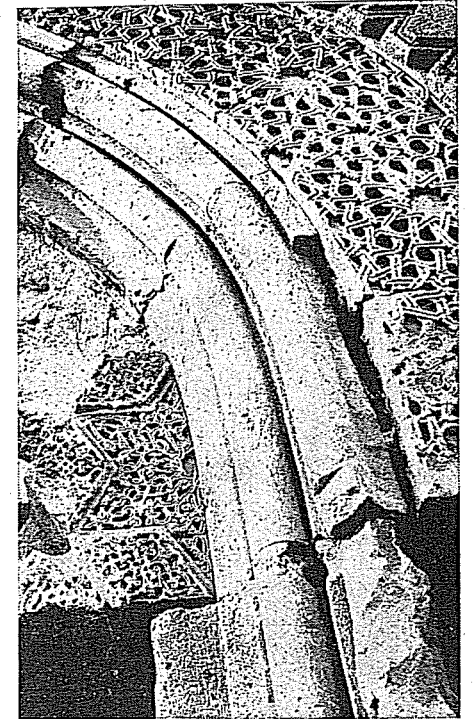
Binanın bir avluya sahip olmadığı kesin olarak söylenebilir. Cephede ve yan duvarlarda hiçbir birleşme izine rastlanmamaktadır. Dış ve iç duvarlarda muhtelif taşçı markaları göze çarpmaktadır (Şek. 6).



Resim 5. Iğdır Hanı, Ahır kısmı, kuzey nef.

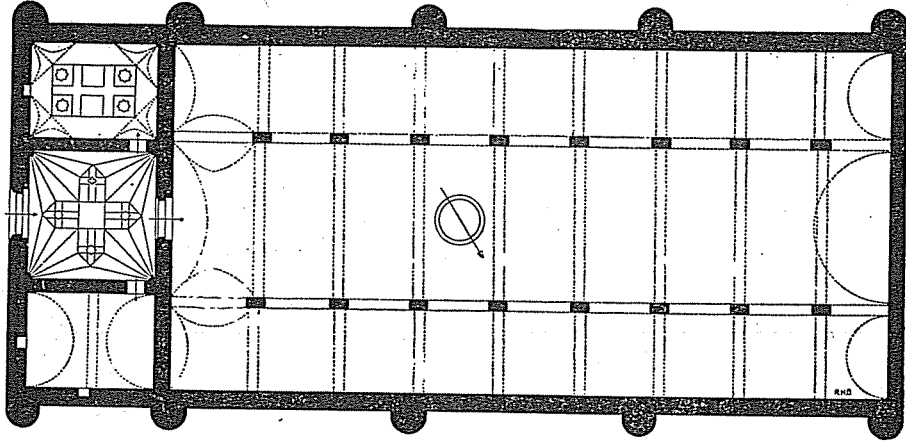


Resim 6. Iğdır Hanı, Ahır kısmı, kuzey nef.

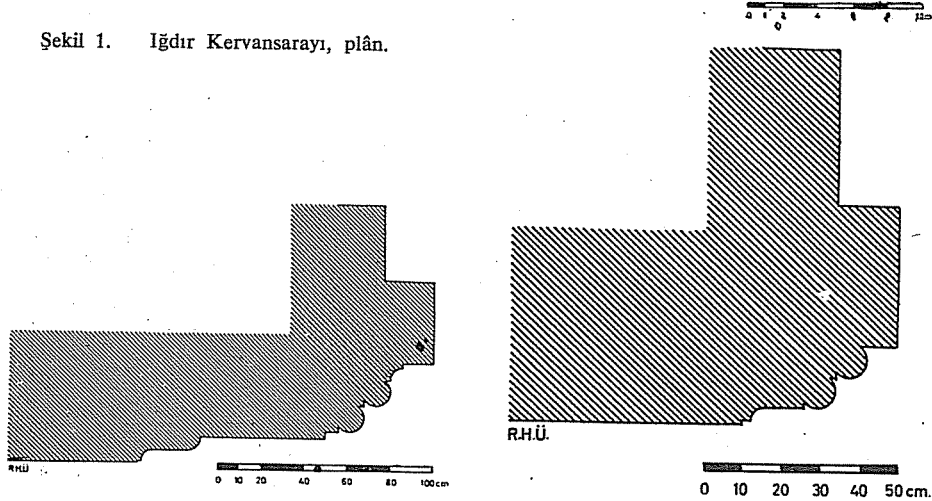


Resim 7. Iğdır Hanı, Taçkapıdan detay.

Binadaki muhtelif kısımların neye yaradıklarını kolayca tahmin etmek mümkündür. Giriş holünün iki yanındaki hücrelerin, yolcuların yatmasına tahsis edildiği tahmin olunabilir. Ahır kısmının büyüklüğü göz önünde tutulursa yolculardan bir kısmının, ahırda hayvanlarıyla birlikte yattıkları düşünülebilir. Ahır kısmı, bugün toprak ve yıkılan tonoz parçalarıyla dolu olduğu için yan neflerin, orta nefe nazaran daha yüksekçe olup olmadıklarını kestirmek mümkün olmamaktadır. Böyle bir düzeni Niğde-Aksaray arasındaki Ağzıkara Han'ın ahır kısmında görmekteyiz (5). Bu han Erdmann'ın



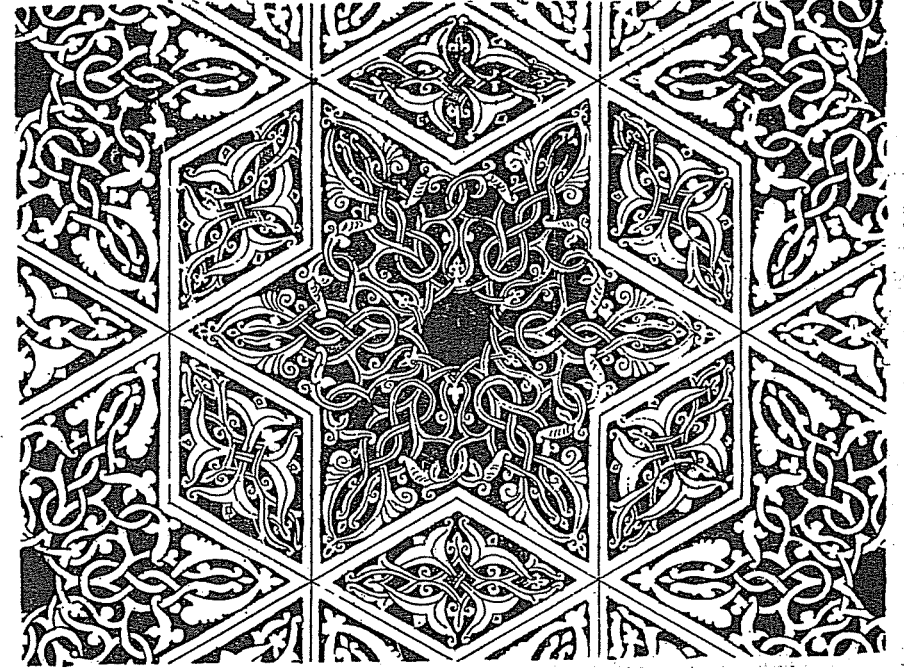
Şekil 1. Iğdır Kervansarayı, plân.



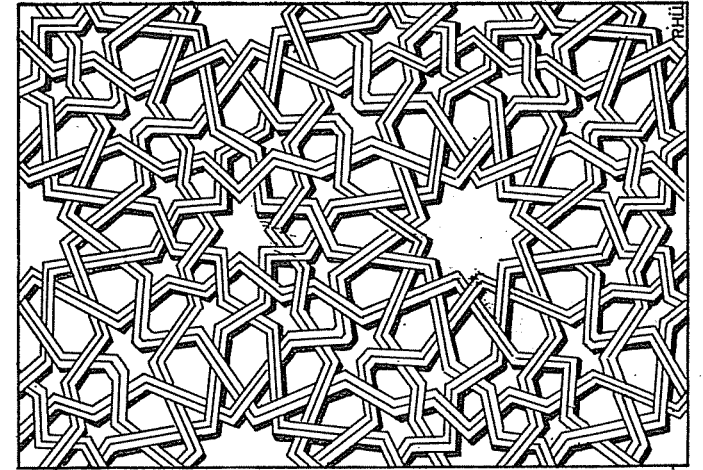
Şekil 2. Kervansaray, Taçkapı profili.

Şekil 3. Kervansaray, İçkapı profili.

5 — Bk. K. Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, Berlin, 1961, Abbildungen, Res. 162.



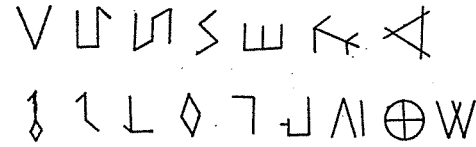
Şekil 5. Taçkapı kemeri alınlığı.



Şekil 4. Taçkapıda geometrik şerit.

tasnifine göre (6) avlusuz hanlar gurubundan paralel neflilere (I, B-1) dahil edilebilmektedir. Bilindiği gibi bu guruba dahil edilen hanlar, - ortadaki daha geniş ve yüksek olmak üzere - üç paralel neften meydana gelenlerdir.

Giriş holünün iki yanındaki hücrelerin benzerlerini birçok Selçuklu hanında bulmaktayız. Yalnız bu hanların hemen hepsinin avlulu hanlar olduğu, girişteki hücrelerin kapalı kısımda değil de avluda yer aldığı gözden uzak tutulmamalıdır. Sadece kapalı kısımdan ibaret olup da girişte hücrelere sahip ve plânu yayınlanmış bir başka Selçuklu hanı malûmumuz değildir. Aşkale'nin (Erzurum) **Hacıbekir Komu** köyünde tesbit ettiğimiz **Hacıbekir Hanı**, avlusuz olup genel düzen ve giriş kısmındaki hücreleriyle İğdır Hanı'nın bir kopyası durumundadır.



Sekil 6. Taşçı markaları.

Giriş holü ve solundaki hücre daha ziyade tonoz örtüleriyle dikkat çekmektedirler. Aynı teknikte inşa edilmiş tonozları Ani'de, **Minuçehr** veya **Ebu'l-Muammeran Camii** adıyla anılan binada görmekteyiz. Bunun mahalî bir teknik olduğu söylenebilir.

Binada hiçbir kitabe izine rastlanmamakta, kervan yollarını ve hanları konu alan eserlerde de adı geçmemektedir. Avlusuz oluşu ve taçkapısının cephede bir çıkıntı teşkil etmeyişi (7) bir geç devir eseri olduğu intibamı uyandırmaktadır. Böylece binayı XIII. asır sonlarıyla XIV. asır başlarına tarihlemek mümkün görünmektedir. Filhakika bilinen avlusuz hanların pek çoğu geç devir eserleri olup, genellikle XIV. asıra tarihlendirilebilmektedir (8).

Binayı ana hatlarıyla gözden geçirdikten sonra, hangi kervan yolu üzerinde bulunduğunu tayin etmek gerekmektedir. Erzurum'dan bugünkü İran

6) Bk. K. Erdmann, a. g. e., Text, s. 21-25.

7) Cephede çıkıntı teşkil etmeyen taçkapılara genellikle geç devir eserlerinde rastlanması dikkat çekicidir. Bk. R. H. Ünal, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Devri Mimarisinde Taçkapılar*, Erzurum, 1968, s. 41 (basılmamış doçentlik tezi).

8) *Deve Han* (Seyitgazi) (Bk. K. Erdmann, a. g. e., *Abbildungen*, Taf. XXV, Fig. 1), *Eğret Han* (Afyon-Kütahya) (a. g. e., Taf. XXV, Fig. 2), *Zalmanda Han* (Ankara-Konya) (a. g. e., Taf. XXV, Fig. 3), *Çiftlik Han* (Tokat-Sivas) (a. g. e., Taf. XXV, Fig. 4), *Ezinepazar Han* (Amasya-Tokat) (a. g. e., Taf. XXVI, Fig. 1), *Kuru Han* (Besni-Kayseri) (a. g. e., Taf. XXVI, Fig. 5) gibi.

sınırına kadar olan kesimde **Pegolotti**'nin (9) verdiği durak isimleri bugün-külerle karşılaştırılmış ve nerelere tekabül ettikleri tesbit edilmiş durumdadır. Erzurum'dan itibaren Pegolotti durakları şöyle sıralamaktadır: Arzerone, Bangni d'Arzerone verso Torisi, Polorbech, Sermessa Calo, Aggia, Calacresti, Tre Chiese, sotto Larcanae ve Scaracanti. Heyd tarafından yapılan karşılaştırmada (10) bu duraklar şöyle tanımlanmıştır: **Bangni d'Arzerone verso Torisi** bugün halen bir ılıca tesisine sahip bulunan **Soğuk Çermik** köyüdür. Ermenice **Polorabahag** (Değirmi Kale) isminden galat olduğu tahmin edilen **Polorbech**'in bugün **Çoban Köprüsü** yakınlarında olduğu sanılmaktadır. **Sermessa Calo** ve **Aggia** duraklarının bugünkü adları tesbit edilememiştir (11). **Calacresti**'nin **Karakilise** kelimesinden (bugünkü Ağrı) bozma olduğu, **Tre Chiese**'nin ise **Üçkilise**'nin İtalyancaya tercüme edilmiş şekli olduğu ortadadır. Yine Heyd'e göre **sotto Larcanae** (tepe üstü) durağı, bugünkü **Diyadin** kasabası yakınlarında olmalıdır. Türk toprakları içinde kalan son durak olan **Scaracanti** ise **Karakent** isminin bozulmuş şekli değil, başka birşey değildir. Böylece eski kervan yolunun, Çobandede Köprüsü ile Horasan arasında kalan kesim haricinde, bugünkü yolu takip ettiği neticesi çıkarılabilir. Haritaya bir göz atılacak olursa konumuz olan hanın bu yolun takriben 50km. kadar kuzeyinde kaldığı görülecektir. Böylece (12), Heyd'in bir dipnotunda varlığını tahmin ettiği **Tebriz-Batum** tali yolunun mevcudiyeti kesinleşmiş olmaktadır. Batum'la Doğubayazıt'ı birleştiren hat üzerinde yapılacak sistemli araştırmaların, bu yolun güzergâhını tesbite imkân verecek başka hanların bulunmasını mümkün kılacağı kanaatindeyiz (13).

9) Bk. M. Kiepert, *Etude sur l'itinéraire de l'Asie Occidentale de Pegolotti*, Sitzungsberichte der Philos. Hist. Cl. der Berliner Akad., 1881, s. 901 vd.

10) Bk. W. Heyd, *Histoire du Commerce du Levant au Moyen Age*, Amsterdam, 1959, C. II, s. 116.

11) Çoban Köprüsü-Horasan arasında eski kervan yolunun - bugünkünün aksine - Aras'ın güney sahilini takip ettiği göz önünde bulundurulursa, bu kesimde yapılacak araştırmalarla bu iki durağın da tam yerlerini tesbit etmek mümkün olabilir.

12) W. Heyd a. g. e., s. 94) Thomas'a atfen verdiği bilgide (Bk. M. G. M. Thomas, *Periplus des Pontus Euxinus*, *Abhandlungen der Bayer. Akad.*, Cl. I, Vol. X, Sect. 1, s. 223 vd.) Venedikli tacirlerin bazan Trabzon'u geçtikleri, Batum'a kadar uzandıkları kaydedilmektedir. Heyd bu bilgiye dayanarak, Batum-Tebriz arasında bir tali yolun varlığını farzetmek eğilimindedir.

13) Bugüne kadar yaptığımız sondajlar müsbet bir sonuç vermemiş olmakla beraber, İğdır'ın kuzeyinde *Kervansaray Kapısı* adını taşıyan bir sırım kapısı, Göle yakınlarında *Nalihan* adında bir nahiye tesbit etmiş bulunuyoruz. Müsbet bir başka delile rastlanmasa bile «han» adı taşıyan yerleşme yerlerinin mevcudiyeti dahi ümit vericidir. Detaylı haritalar üzerinde yapılacak dikkatli bir taramadan netice alınacağından eminiz.

BALİ BEY CAMİİ

YENİŞEHİR

Tülây REYHANLI

Bir iki makalede yalnız adı geçen, Yenişehir'deki Balı Bey Camii, gerek evvelce büyük bir külliye olduğu söylenen yapı gurubunun merkezi olması, gerek Osmanlı mimarisi içinde, hem mimarî hem sosyal kuruluşları ile başlıbaşına bir tip meydana getiren zaviyeli, diğer adı ile yan mekânlı camiler gurubuna girmesi yönünden oldukça önemlidir (1). Bugün külliye'den sadece cami ve çarşı içinde bir kemer ayakta kalmıştır.

Balı Bey camiini incelemeyden önce, bir Türk şehri olarak kurulan Yenişehir hakkında kısa bilgi vermek yararlı olur kanısındayım. Daha sonra yapılacak bir çalışma ile bu Osmanlı kuruluşunu Osmanlı şehircilik tarihi açısından araştırmak gerektiğini de belirtmek isterim.

Yenişehir hakkında kısa bilgi :

Bugün Bursa ili sınırları içinde yer alan Yenişehir, 1301 (701H) yılında, Osman Bey tarafından, Yenişehir adında geniş bir ovanın ortasında kurulmuştur. Kısa bir süre başkentlik yapmış, sonraları da bir menzil (ordu konaklama yeri) olarak önemini devam ettirmiştir. Fakat Bursa ve İznik gibi tarihî ve tabii zenginlikleri bol olan iki şehrin arasında gölgede kalmıştır.

1) Semavî Eyice, Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler, İktisat Fakültesi Mecmuası, İstanbul, 1962, s. 49.

K. Erdmann, Weitere Nachträge, Arch. Anz. 1957.

Ekrem Hakkı Ayverdi, Fatih Devri Mimarisi, İst. 1923, s. 85.

Filiz Aymergen, Yenişehir'de Türk Eserleri, (Basılmamış lisans tezi), Sanat Tarihi, 1969. (Balı Bey camii mimarisi hakkında bilgi vardır).

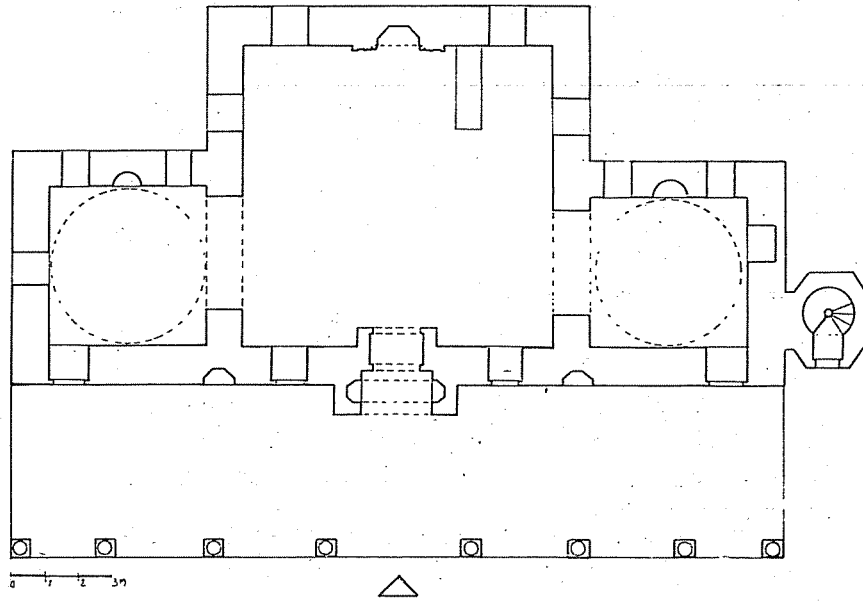
Bu çalışmamda çeşitli şekillerde yardımlarını gördüğüm, Cengiz Sezer, Ara Altun, Doç. Dr. Ali Alparslan, Doç. Dr. Nihat Çetin, As. Dr. Ramazan Seşen, As. Mücteba İlgürel Mehmed Göktekin ve Mimar Ekrem Hakkı Ayverdi'ye teşekkür ederim.

Tarihlerde adı az geçen, Avrupalı seyyahların üzerinde fazla durmadıkları bu alçakgönüllü kasabada, birçok tarihî eserden başka, kuzey-güney doğrultusunda, az mesafelerle, birbiri ardınca sıralanan ve şehri boydan boya kateden üç büyük külliye-Sinan Pş., Balı Bey, Süleyman Pş. - bulunması şaşırtıcıdır.

Aşıkpaşazade şehrin kuruluşunu şöyle anlatır :

«(Osman Bey) kayın atası Ede Balıya Bilecik hasılı tımar verdi. Ve hem hatununu atasıyla Bilecik'te bile kodı. Kendii, Yenişehir'e vardı. Yanındağ gazilere evler yapıverdi. Anda duraklandı. Anın adunu Yenişehir kodılar. Ve bir oğlu kim Alâaddin Paşa'dur, anı yanına kodı, Orhan Gazi dört yana seğirdürler idi. İznik'e dahi inerler idi. Köprü Hisar'a dahi bir nice kerre vardılar. Anı daha sonra, yağmayla feth ettiler» (2).

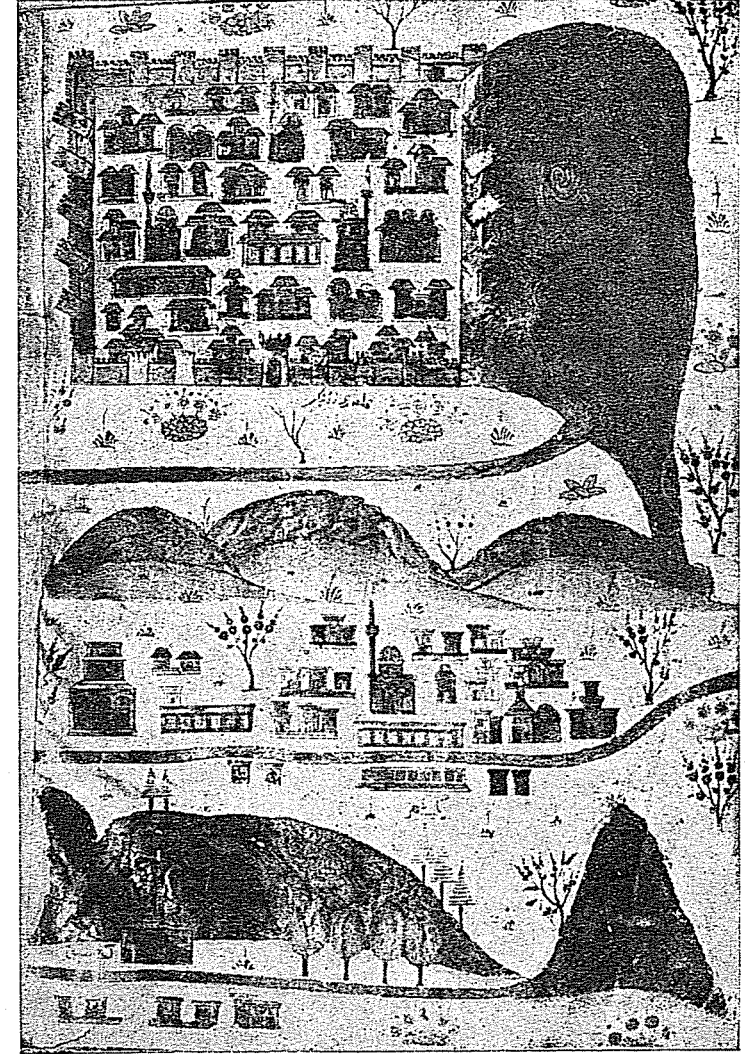
Alman seyyahlarından H. Dernschwamm, 1553-54 yıllarında Yenişehir'den geçmiştir (3). R. Pockocke (4) ve Paul Lucas (5) buradan «küçük bir kasaba» olarak bahsederler. Paul Lucas, Derbent denilen bir köyde dinlen-



Plân : 1

2) Aşıkpaşazade, Tevârih-i Ali Osman, (Adsız baskı), Türkiye Yayınevi.

hir'den geçmiştir (3). R. Pockocke (4) ve Paul Lucas (5) buradan «küçük bir kasaba» olarak bahsederler. Paul Lucas, Derbent denilen bir köyde dinlen-



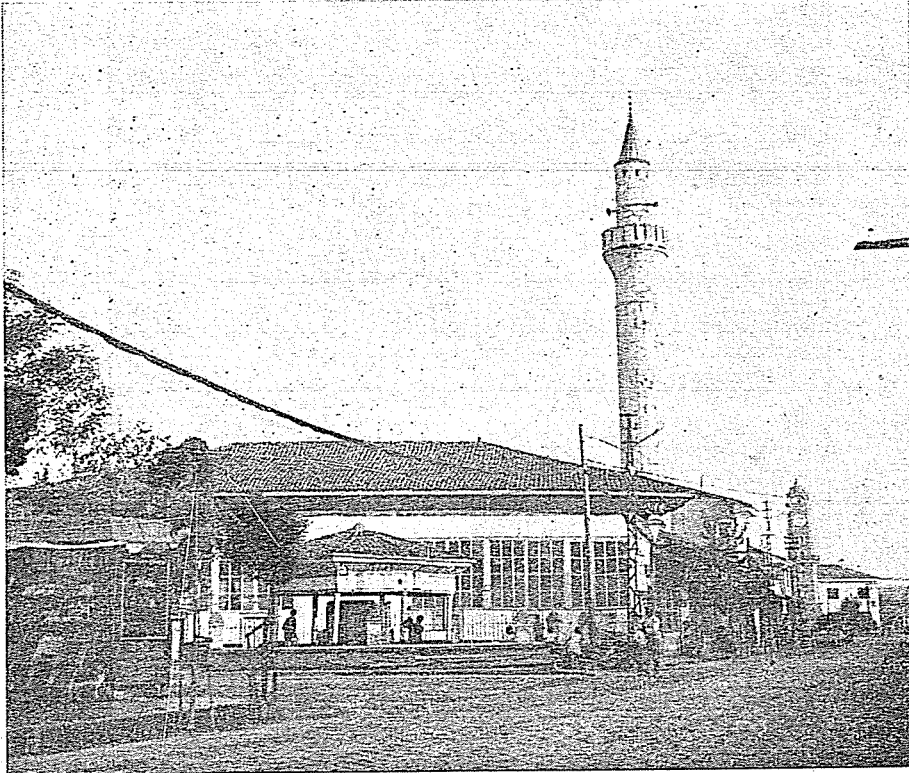
Resim 1. Nasuh el Silâhî el Matraki, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn minyâtürlerinden.

- 3) F. Babinger, Hans Dernschwams Tagebuch, Einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien (1553/55), Munchen und Leipzig, 1923, pp. 160-161.
- 4) R. Pockocke, A Description of the East and Some other Countries, London 1743-45, p. 121.
- 5) Paul Lucas, Voyage dans la Grèce, l'Asie Mineure, etc., Voyage fait en 1704-Publié a Paris en 1712, p. 72.

diklerini köyün Rumlarla iskân edilmiş olduğunu söyler. «Kanunî'nin seferi sırasında bir harekât merkezi idi» der. Texier buraları, önemini kaybetmiş halde bulmuştur (6). R. Delbeuf, 1906 da Yenişehir'den bahsederken, «Eski azametinden en ufak bir eser kalmamıştır» demektedir (7).

Evliya Çelebi Seyahatnamesindeki Yenişehir ise şöyledir :

«Gazi Hüdavendigâr, yani Bursa sancağı hükmündedir. Yüzelli akçe şirin kazadır. Nahiyesi yüzelli kurradır ve hükmündeki şehir bir vasi oza(ova) içindedir. Dokuz mahalle ve oniki mihrabdır.... Hayli mesafei baideden gömgök kurşun örtülü görünür bir şehirdir. Hânı azîmi kal'a misaldir, ve cami haremde dirahti müntehalar ile müzeyyendir ve paşa evsakından gayrı şehir içinde olan carsu içre serapa dirahti azîmeler ile pürhiyaban carsudur kim her köşesi gölgeliktir. Ve üç hamamdır..... ve bu şehir cümle bin



Resim 2. Balı Bey C. genel görünüş.

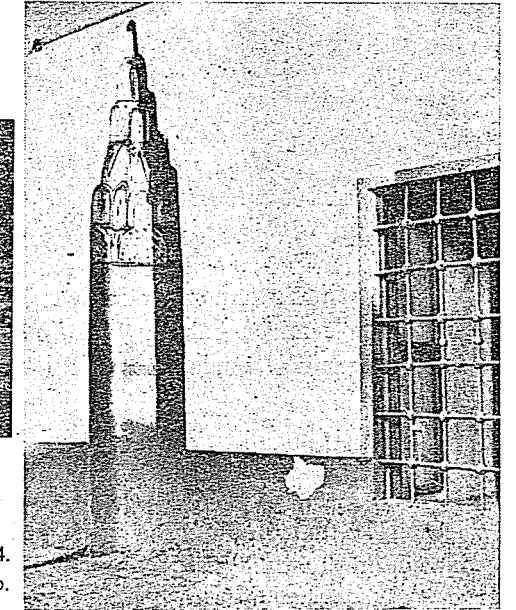
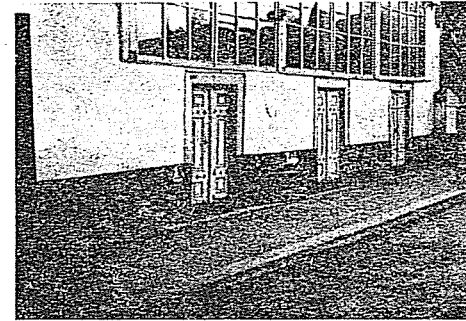
- 6) Charles Texier, *Asie Mineure, Description, Geographique, Historique et Archæologique, Des Provinces et des villes de la Chersonnèse D'asie* Paris 1862, pp. 144-145.
7) Régis Delbeuf, *De Constantinople A'Brousse et a Nicée, Constantinople, 1906*, p. 236.

üçyüz kiremit örtülü hanı zibalardır. Ve bağı ve bahçesi cihanı dutmuştur. Ve abı havası ve sahrayı mezraaları ve kazası lâtif Türkistan şehirlerinden müzeyyen şehirdir» (8).

Nasuh el Silâhî el Matraki'nin, Kanunî'nin İran seferini anlatan, 1537-38 tarihli, «Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn» adlı eserinde, Yenişehirle ilgili bir minyatür vardır (Res. 1). Burada, o tarihlere kadar yapılmış olan eserlerden bazıları resmedilmiştir. Fakat eserlerin bugünkü durumuna ve Matraki'nin üslûbuna göre bunları isimlendirmek zor olmakta ve tahminlere bağlı kalmaktadır. Soldaki üç katlı yapının Osman Gazi Sarayı, üstteki yapının Postinpuş Baba zaviyesi olması gerekir. Sahnenin ortasındaki tek kubbeli yapı, belki, bu yazıda inceliyeceğimiz Balı Bey camii'nin yandan görünüşüdür.

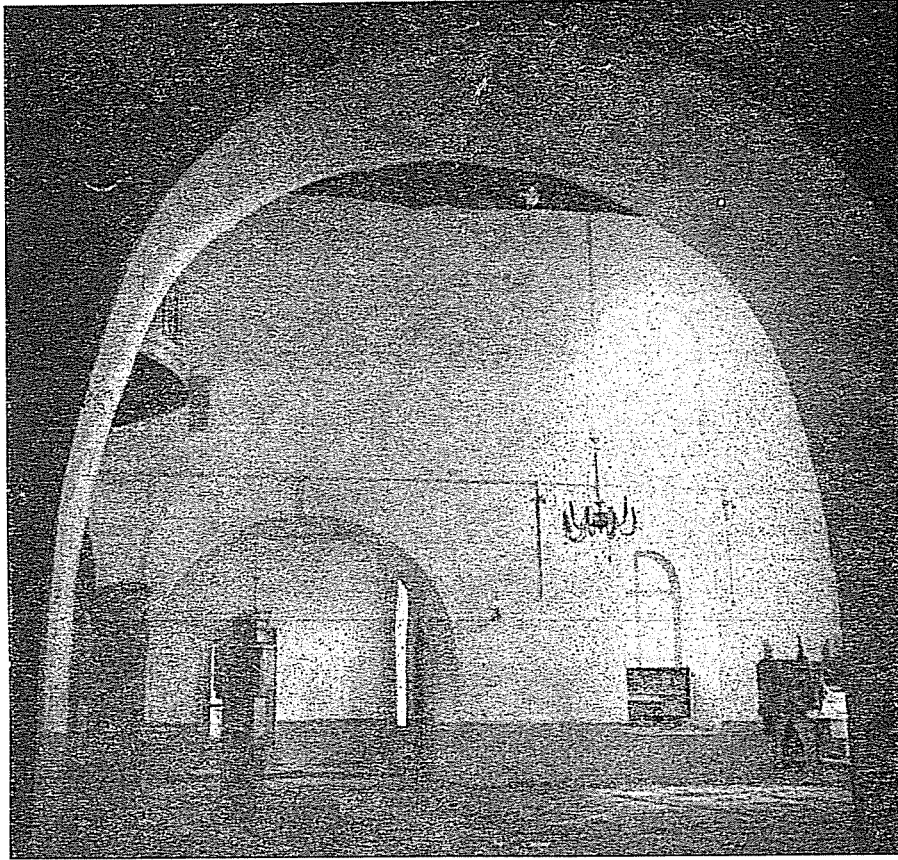
Paşa Camii veyahut Çarşı camii adı ile tanınan Balı Bey camii, Yenişehir çarşısı içindedir. Bugün külliye ait yapılardan sadece cami ve çarşı içinde bir kemer kalmıştır. İmareti yıkılmış, yerine müftülük binası yapılmıştır (9). Evliya Çelebi, «..... ve bu cami'nin bir imareti var. Ayende ve revendeye şeb rûz nimeti mebzûldür ve iki mektebi sıbyanı ve yüz adet dükkânı ve bir kurşunlu hanı ve bezestan gibi iki camili demir kapulu elli adet başka dükkânı ve bir darülhadis cümle bu hayratlar cami sahibi Ga-

Resim 3.
Balı Bey C. son cemaat yeri.



Resim 4.
Balı Bey C. son cemaat yerindeki mihrap.

- 8) Evliya Çelebi, *Seyahatname*, c. IX., s. 8-10.
9) Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Mimarîsi*, İst. 1923, s. 23.



Resim 5. İç görünüşü.

zi..... Paşanıdır. İmareter serapa rüham örtülüdür» demektedir (10), ifadesinden bu camiden bahsettiği anlaşılmaktadır. Evliya Çelebi'nin mübalâğa ettiği ve camii, yakındaki Sinan Pş. külliyesi ile karıştırdığı da düşünülebilir.

Mimarisi :

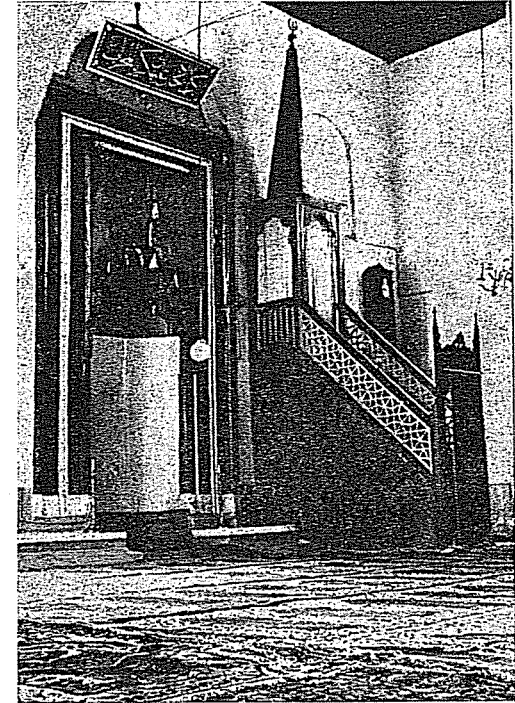
Cami, plân tipi olarak zaviyeli camiler dediğimiz guruba girmektedir. Dıştan, kiremit örtülü ahşap çatısı ve beyaz badanalı duvarları ile çok yeni bir görünüşü vardır (Res. 2).

Ortada, bugün üzeri düz, ahşap çatı ile örtülü bir büyük mekân, sağda ve solda, bu mekâna açılan küçük yan mekânlar ve bir son cemaat yeri,

10) Evliya Çelebi, aynı eser.

plânın ana şemasını meydana getirir. Aynı tipin diğer örneklerinde gördüğümüz avlu mekânı yoktur. Yapı malzemesi olarak kesme taş kullanılmıştır (Pl. 1).

Camiye, sonradan yapılmış, tuğla duvarlı, oldukça geniş, kapalı bir son cemaat yerinden girilmektedir. Giriş duvarında ahşap kapılar ve pen-



Resim 6. Mihrap ve minber.

cereler vardır. Kapı aralarında duran, eski taş sütun kaideleri, orijinal son cemaat yerinin 7 bölümlü olup, dışarıya sütunlarla açıldığını açıkça göstermektedir (R. 3). Son cemaat yerinin camiye bitişik duvarında, sağda ve solda (kademeli ve mukarnaslı), sonradan boyanmış iki mihrap nişi vardır (R. 4). Esas camie giriş kısmı, içeriye ve dışarıya doğru bir çıkıntı yapar, üzeri kalın bir kemerle örtülüdür. Bu küçük mekânın iki yanında, iki küçük niş bulunmaktadır. Esas mekâna geçen kapının üzerinde ahşap mükebbire yer alır.

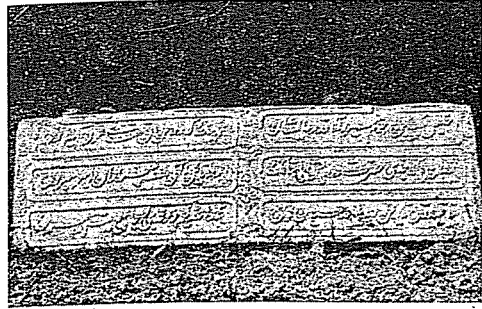
Esas mekân kare ve üzeri kafesli, ahşap tavan ile kaplıdır. Evliya Çelebi'nin de söylediği gibi orijinal mekân kubbeli idi. Kalın duvarlar da ancak bir kubbeye taşımak için yapılmış olabilir. Bugün kubbeye ait hiçbir ka-

lıntı yoktur. İçerisi, duvarlara içten yuvarlak, dıştan sivri kemerlerle açılan pencerelerle aydınlatılmıştır.

Yan mekânlar birer pandantif kubbe ile örtülmüştür (R. 5). İçlerinde sonradan yapılmış kalem işleri vardır. Bu mekânlarda birer mihrap nişi ve birer pencere bulunur. Pencereler, üst kısımdaki pencerelerle birleştirilerek biçimsiz şekiller almışlardır. Yan mekânlarla orta mekânı bağlayan geniş yuvarlak kemerler sonradan açılmıştır. Orijinal plânda yan mekânlar, diğer yan mekânlı camilerde olduğu gibi orta mekâna birer pencere ile bağlantılı olmalıydılar.

Mihraba sonradan kalem işleri yapılmıştır. Geometrik geçme dekorlu ahşap minber ise devrine ait değildir (R. 6).

Cami, birkaç tamir geçirmiştir.



Resim 7. Tamir kitabesi.

Tamir kitabesi :

Halil Big ibn merhûm mir-i valâ kadr-i âlişan
Muhammed big ki ruhun Hak taalâ gark ide nûra
Revân-ı pâk-ı ceddî hazret-i Derviş Paşanın
Ola nail ilâhi sad hezaran ecr-i mebrûra (11) (R. 7).

Yalnız güney cephesi orijinaldir. Bu cephede duvarlar kesme taşla kaplıdır ve üstte bir sıra kirpi saçak doluşmaktadır (R. 8). Son cemaât yerinin sağındaki tek şerefeli minaresi cami ile aynı devirde yapılmıştır.

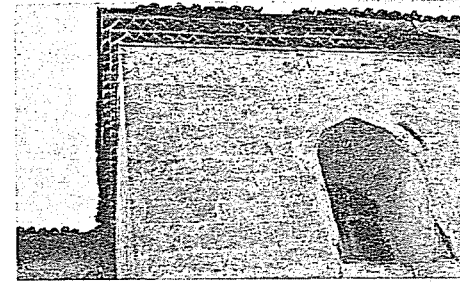
Tokat'da Hatuniye camii (890/1485), Trabzon'da Büyük İmâret c. (911/1505-6), Eğneçik'de (Tekirdağ), İmaret camii (904/1498-99), Fethiye

11) Kitabe bugün, Yenişehir müzesi olarak kullanılan Şemaki evindedir.

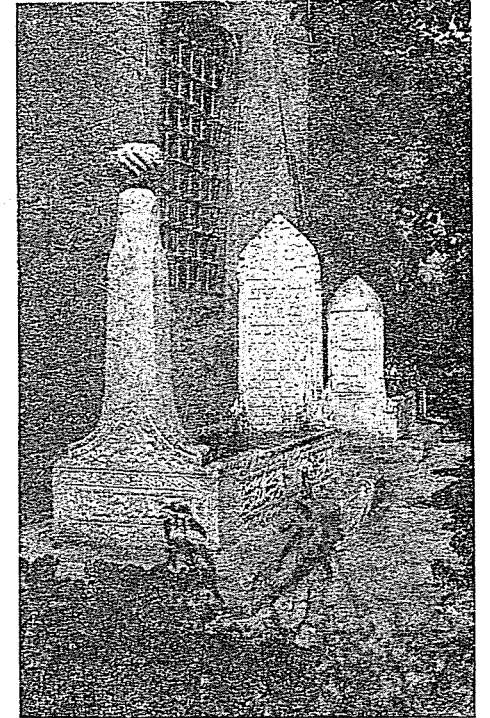
köyünde (Malatya) Süleymaniye camii () plân tipleri yönünden Balı Bey camiine benzerler (12). Hepsinde de kubbeli birer büyük mekân, yanlarda kubbeli küçük mekânlar ve dışarıya sütunlarla açılan son cemaat yeri vardır. Hatuniye camiinde yan mekânlar ana mekâna küçük kapılarla bağlanmış, Büyük İmaret camiinde ise sonradan bu kapılar kaldırılarak mekânların arası açılmıştır. Eğneçik İmaret camiinde ve Fethiye köyü Süleymaniye camiinde yan mekânlar, ana mekâna değil zaviyeli cami plân şemasına uygun olarak, son cemaat yerine bağlanmışlardır. Dört camide de avlu yoktur. Hatuniye ve Büyük İmaret camileri II. Beyazıd'ın annesi Gülbahar Hatun için yapılmışlardır (Pl. 2, 3, 4, 5).

Kurucusu :

Kitabesi bulunmadığı için, benzerlerine rağmen yapıyı tarihlendirmek güç olmaktadır. Çünkü gerek plân tipi, gerekse yapı malzemesi Osmanlı devrinde iki yüzyıl kadar kullanılmıştır. Bu yüzden çalışmamız, kesin olma-



Resim 8.
Güney cephesi, kirpi saçak.



Resim 9.
Bahçedeki mezarlar.

12) S. Eyice, aynı eser, s. 45-46, 76-77, 46-76, 44-75.

yan birtakım kaynaklara dayanarak tarihleme üzerine yapılan yorumlamalardan ve camiyi tanıtmadan öteye gidemedi.

Evliya Çelebi'de şöyle bir kayıt geçmektedir: «Cümle cemaati çok carsusunda, Paşa camii yüksek ve eski tarz kurşun örtülü camii açıktır. Kible kapusu üzre, 913 yazar.» Evliya Çelebi, tarihi ebce hesabı ile vermekte, bu hesap ise elimizde bulunan Evliya Çelebi nüshalarında ayrı ayrı çıkmaktadır (13). Kaynak olarak sadece Evliya Çelebi'nin verdiği bazı ipuçlarına bağlı kalmak pek sağlam olmayacağından, tarihi ve mimarî (üslûp) yönden sonuca yaklaşmaya çalıştım.

Sayın Ekrem Hakkı Ayverdi, Bursa Kadı sicil defterlerinde, Balı Bey camiine ait bazı belgeler bulmuştur. Bunlarda, Hamza Bey ve Balı Bey vakıflarından bahsedilmekte, fakat vakıflar arasında Balı Bey camiinin adı geçmemektedir (14). Hamza Bey (Çakırcı), Fatih devrinde yaşamıştır. Niğbolu sancak beyidir. Kazıklı Voyvodayı (Vlad Çepes) elde etmek isterken onun tarafından yakalattılmış ve kazığa vurdurulmuştur. Halkondil'de adı Hamusî olarak geçer (15). Hammer'e göre, Hamza Bey Vidin Beyidir ve kendisine gizlice Eflâk beyliği verilmiştir. Kaynaklarda, Hamza Bey'in Balı Bey adında bir oğlu olduğuna dair hiçbir kayıt geçmemektedir.

Tarihte adı geçen bir diğer Hamza Bey Molla Fenarî'nin babasıdır.

13) Evliya Çelebi, Seyahatname, Revan 1460 No. lu nüsha, 912, Bağdat 306 No. lu nüsha, 914.

14) Ekrem Hakkı Ayverdi'nin verdiği kaynaklar:

Hamza Bey ve Balı Bey vakıflarında, İnegöl'ün Alâmeddin, Bülâl oğlu, Müslim Yenicesi, Kefere Yenicesi ve Yenişehir kazasında Karaali, Yarhisar kazasında Hoca Ömer kariyeleri zikrolunuyor. 1241, Defter: 288, s: 31.

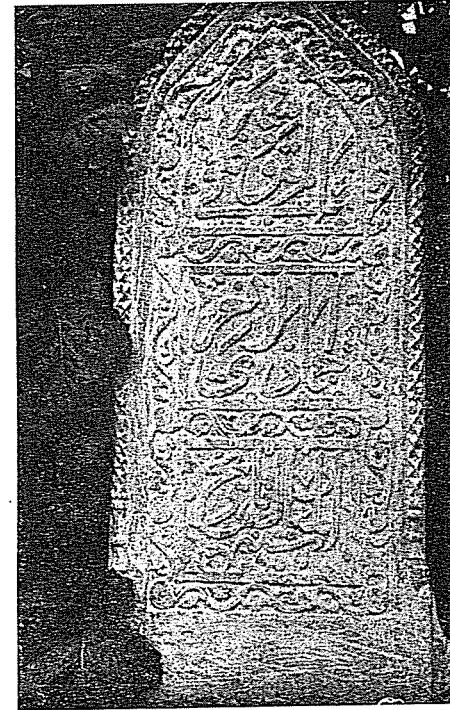
Balı Bey'in mütevellisi Halil aleyhine, diğer evlât rekabet saikası ile hareket ederek Yenişehir'deki camiini yakıyorlar. Bununla da iktifa etmeyip, Mardiros ismindeki usta ile tamiri hakkında görüşürken diğer rakipler yatsıdan evvel evini basıp altı yerinden kurşunla vurup öldürüyorlar. 20 Rebiülevvel 1161. Defter: 338, s: 169.

Balı Bey vakfının 1241 senesi muhasebesi:

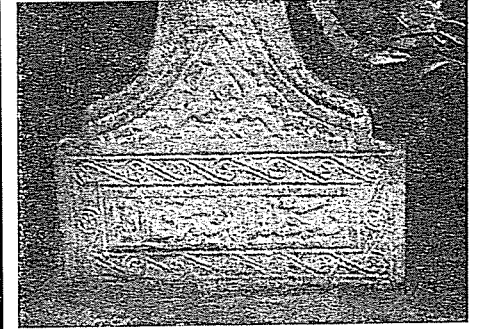
Kuruş	18.500	Bedel-i iltizamat kara
»	155	Muacelât, mahlûlat Yenişehir
»	400	İcare-i vahideyi hân Yenişehir
»	120	Balı Bey Hanı, berveçi maktû
»	10	Icarei müstefat Bursa
»	24	Bedel-i çayır der kaza Sefer-i Hisar, 39-40 seneleri
	19.209	Hâsılat
	3.456	Masarıfat

15.752 Fazla zuhur Defter: 288, s: 55.

15) I. Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, TTK Yayınları, C. II., s. 74-75.



Resim 10.
I. Mezar ayak taşı.



Resim 11.
I. mezar baş taşı.

Molla, 751/1250 doğumludur. Bursa Yenişehir taraflarında Fener kasabasında doğduğundan bu adı almıştır. Bursa kadısıdır. Bu Hamza Bey'in de Balı Bey isminde bir oğlu yoktur (16). Fakat Balı Bey o devirlerde yaşamış ve Hamza Beyle akrabalığı olmayı her hangi başka bir Balı Bey de olabilir.

Bu devirlerde, yani zaviyeli camilerin yapıldığı XIV. ve XVI. yy. lar arasında yaşamış ve devlete yararı dokunmuş birçok Balı Bey ve Balı Paşa vardır. Bunlardan tesbit edilebilen ve tarihte adları önemli yer tutanlar şunlardır:

1. Balı Bey (Mihaloğlu), Fatih Sultan Mehmed zamanında Niksar subaşılığı yapmıştır (17).
2. Balı Bey, Antalyalıdır. II. Sultan Beyazıt zamanında vezir olmuş ve kızı Hüma Sultan ile evlenmiştir. Antalya ve İstanbul'da birer camii vardır (18).

16) İ. Hakkı Uzunçarşılı, aynı eser, s.

17) İbn Kemâl, Tevârih-i Ali Osman, VII. defter, TTK Ankara, 1957, s. 331. Mehmed Süreyya, Sicill-i Osmanî (4 cilt), c. 2.

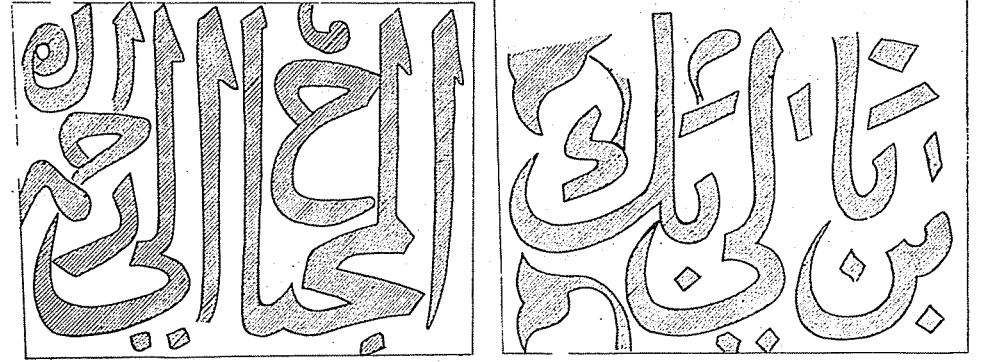
18) M. Süreyya, aynı eser.

3. Balı Bey, İŝkodra beyidir. 954/1527 de idam edilmiştir (19).
4. Balı Bey (Kara), Aydınlıdır. Müderristir. Mescidi ve türbeleri vardır. Ölümü 920/1514 (20).
5. Balı Bey, (Malkoçoğlu), Silistre Beylerbeyidir. Fatih ve II. Beyazid zamanında yaşamıştır. İki Lehistan seferi çok önemlidir. Burada kazandığı zaferden sonra paşa olmuştur. İki oğlu vardır. Birinin adı Ali, diğeri Tur Ali idi. Her ikisi de Çaldıran'da şehid olmuşlardır (920/1514) (21).
6. Balı Paşa : Enderundandır. Anadolu beylerbeyi olmuştur (935/1529). 951/1544 de Diyarbakır valisi olup, 952/1545 de azledilmiş, sonra Budin valisi olmuştur. Ölümü 960/1552. (22).

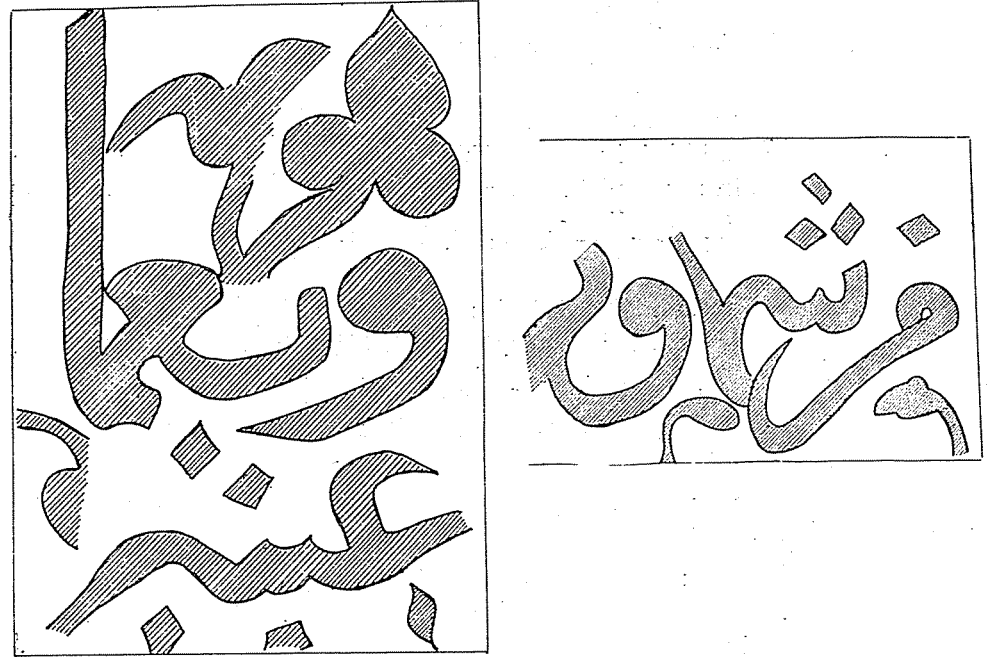


Resim 12. II. mezar baş taşı.

- 19) M. Süreyya, aynı eser.
- 20) İbn Kemâl, aynı eser.
- 21) M. Süreyya, aynı eser.
Hammer, c. IV. s. 44, 45, 46.
İ. H. Uzunçarşılı, aynı eser.
İ. Hakkı Daniŝmend, İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi, İst. 1947, c. X, s. 343, 402-3.
İbn Kemal, aynı eser, s. 210, 399, 400, 401, 402.
- 22) M. Süreyya, aynı eser.



Mezar taşı kitabelerinden.



Mezar taşı kitabelerinden.

7. Balı Bey (Yahyapaşazade): Kanunî devrinde yaşamıştır. Bosna ve Budin sancakbeyidir. Kanunî zamanındaki fetihlerde kendisinin ve oğullarının büyük hizmetleri görülmüştür. Kardeşi Yahyapaşazade Mehmed Bey, Semendire sancakbeyidir. Balı Paşa, Ferdinand'ın Peşte kuşatmasından bir süre sonra öldüğünden yerine kardeşi Semendire sancakbeyi Mehmed Bey tayin edilmiştir. Mehmed paşanın Arslan ve Derviş isimlerinde iki oğlu vardır (23).

Camiin arkasındaki bahçede iki mezar bulunmaktadır (R. 9).

1. Taşın bir yüzü yazısızdır, bitkisel ve geometrik dekorlarla süslenmiştir. Diğer yüzü, bitkisel bir bordürle üç bölüme ayrılmıştır. Yazılar bu kısımda yer alır:

El müteveffâ fi şeh'ri cuma del âhire

El mübarek

Tarih, Sene 956 (1549). (R. 10).

المتوفا في شهر الجمادى الآخر المبارك / تاريخ سنة ٩٥٦

2. Aynı mezara ait dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış diğer kitabede rûmî geçmelerden bir dekor vardır :
Ve'ce alel cennete mesvahû (R. 11). و جمال الجنة

Yine aynı mezarın yan tarafındaki taşta :

Yâ nazıran bî kabrı ve mütefekiren bî emri

Bil emsî kun tu mis leke ğaden tesîru misli.

يا ناظرأ بقبرى و متفكرا بامرى بلامس كنت مسلك غداً تصير مثلى

2. Sade bir mezardır. Bir yüzünde :
Entekal el merhûm el mağfûr el saîd (R. 12) (Şek. III.)

انتقل المرحوم المغفور السعيد

Diğer yüzünde :

El muhtac ilârrahme (Şekil. I)

Bin Balı Beg

المحتاج الى رحمه بن بالى بك

Ayak taşında :

Aşara ve tis'a mie (910/1504) (şekil. II)

Min şuhûr.....(aylardan)

عشر و تسعاً من شهر

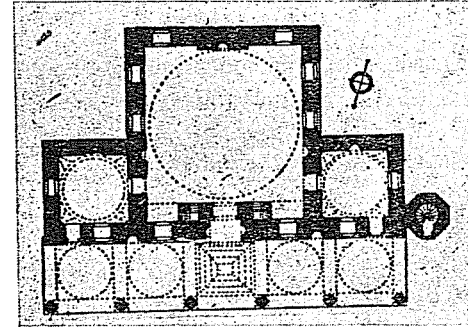
23) İ. H. Uzunçarşılı, aynı eser, s. 312.
M. Süreyya, aynı eser.

Mezar taşlarından birinin üzerinde okunan 910(1504) tarihi camiin, o tarihlerden daha önce yapılmış olduğuna işaret etmektedir.

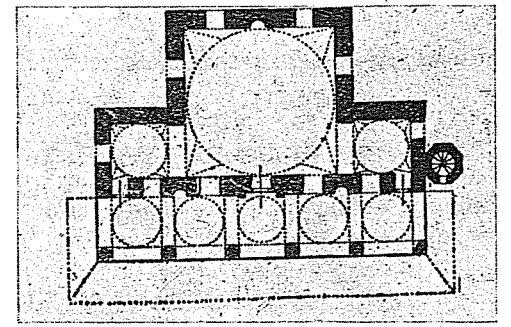
Halk arasında Malkoçoğlu Balı Bey'e ait olduğu söylenmekte ise de onun iki oğlunun da Çaldıran'da (920/1514) şehid olmaları bu söylentilerin sağlamlığını şüpheye düşürür.

Tamir kitabesinde adı geçen Derviş Paşa ceddinden Mehmed Beg, Yahyapaşazade Balı Bey'in kardeşi Mehmed Bey'in oğullarından Derviş Paşa da olabilir (bak. s. 8). Bu takdirde camiin tarihlendirilmesi XVI. y.y. a kadar uzanır.

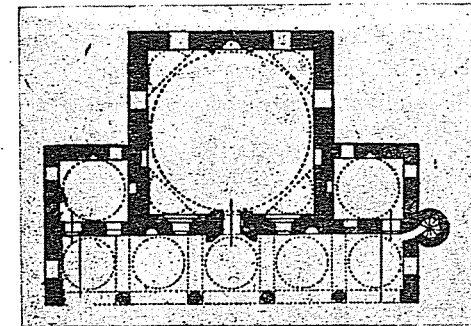
Konunun başında da söylediğimiz gibi camiin tarihlendirilmesi zama-na kalmaktadır ve ancak bulunacak bir vesika ile sağlamlaşacaktır.



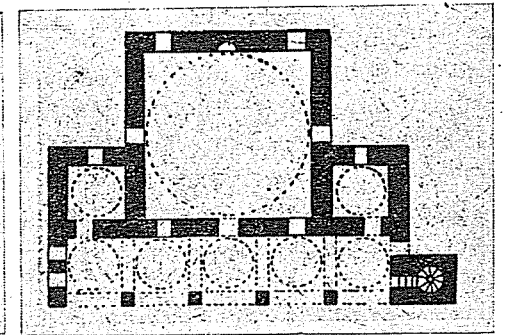
Tokat, Hatuniye C.



Trabzon, Büyük İmaret C.



Eğnecik, İmaret Camii.



Fethiye Süleymaniye C.

BAYBURT KÖYLERİNDE TÜRK MİMARİ ESERLERİ

Gönül GÜREŞSEVER - Ara ALTUN

Amacımız, 1967 Ağustos ayında prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın teşviki ile, küçük bir grupla gerçekleştirdiğimiz doğu Anadolu gezisinde inceleme imkânı bulduğumuz, Gümüşane ilinin Bayburt ilçesine bağlı olan Akkoyunluların önemli varlık göstermiş oldukları üç köydeki mimarî kalıntıların basit şekilde tanıtılması olacaktır (1).

Demirözü (Kısanta) Bucağının Gökçedere (Pulur) Köyü :

Bu köydeki yapılar bir külliye düzeni içinde toplanmış olarak görünür. (Plân 1).

Cami :

Topluluğun güneydoğusunda yer alan tek kubbeli bir yapıdır. Dıştan, iki renkli düzgün kesme taş işçiliği, tuğla minaresi ve trompları belli olan kubbesi ile dikkati çeker.

Kuzey cephesini son cemaat yeri kaplar. Bu kısım iki yanda da ana mekândan taşar. Bu taşkınlığı, iki yan duvar ve dört basit sütunun taşıdığı üç kubbe ile örtülü mekânın iki yanındaki uzantılar karşılar. Bu uzantılar cepheye dar ve yuvarlak kemerlerle açılan hafif sivri tonozlarla örtülüdür. (Plân 2, resim: 1, 2).

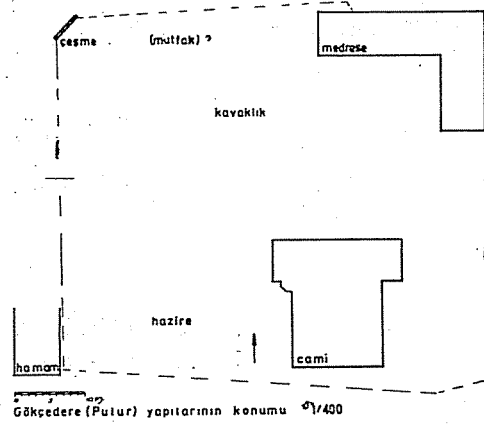
Bu cephede kademeli yuvarlak kemerlerin üzerinde iki kademeli silme ve portal dışında süsleme yoktur.

1) — 1967 de yolları oldukça bozuk durumda bulunan bu köyler : Gökçedere (Pulur), Çayryolu (Sinur) ve Çatalçeşme (Hınzeverek) köyleridir. Bize gerekli araçları sağlayarak kolaylık göstermiş olan Bayburt Kaymakamlığı'na ve Tugay Komutanlığı ile mensuplarına burada teşekkür ederiz.

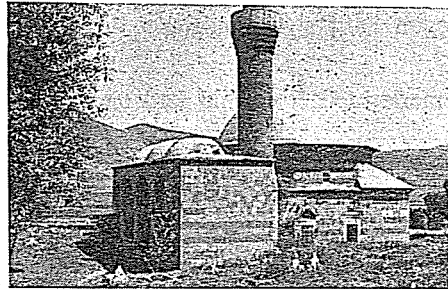
Kare plân gösteren ana mekân ise, dizilişleri yer yer değişik şekiller alan iki renkli taşlarla bu kısmın arkasına gizlenmiş gibidir. Dıştan özellikle yan taraflardan bakıldığında kubbenin ağırlığı yapıya hakim olur. Bugün çinko ile kaplı olan büyük kubbe ve trompların orijinal şekli hakkında bilgi edinmek güçtür. Taşkın son cemaat yerinin arkasında ana mekânın kuzeybatısında yer alan minarenin girişi kuzeydendir. Aşağıdan kısmen yapı duvarları ve kısmen çokgen bir oturtmalıkla başlar ve basit silmenin sınırladığı geçiş kısmı dahil iki renkli taştır.

Bundan sonra düzgün tuğla işçiliğe sahip silindrik gövde kısmı dört sıra stalaktitli şerefe altına kadar devam eder. Üst kısmı orijinal olmayan bir görünüme sahiptir.

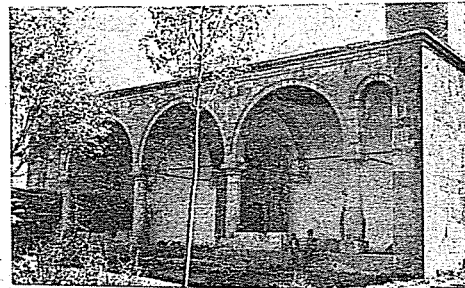
Son cemaat yerinde belirli bir taşkınlık yapan oldukça bozuk durumdaki portal hafif sivri bir kemerle dışa açılır. Alınlığında, iki satırlık nesih yazılı, boyalı kitabesi bulunan kemerin iç yanları dış yüzde olduğu gibi ha-



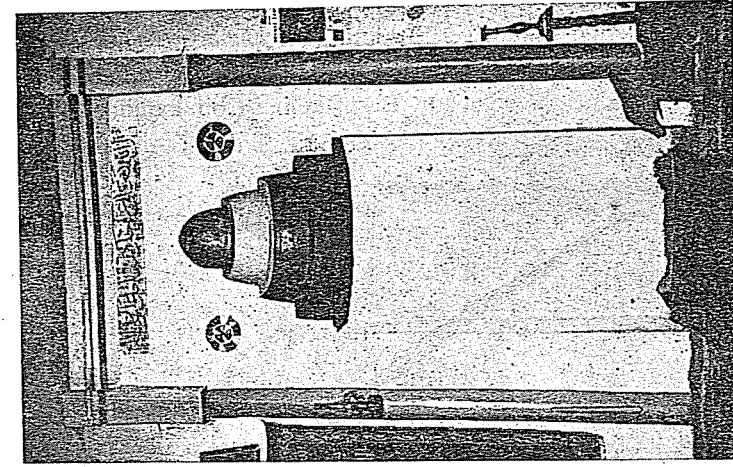
Plân : 1



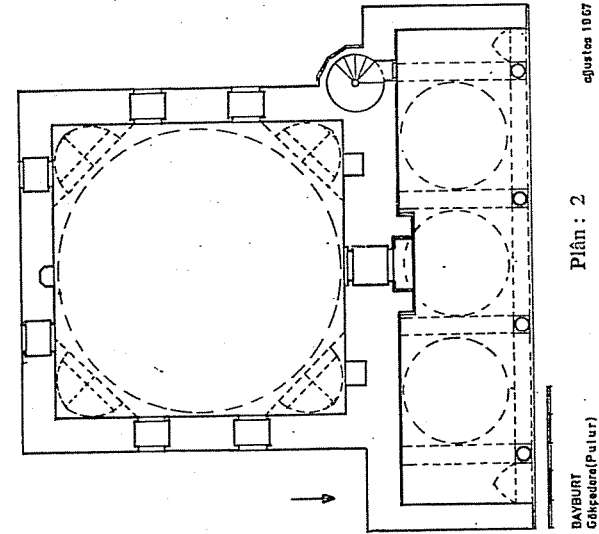
Resim 1. Pulur, cami (a. a.)



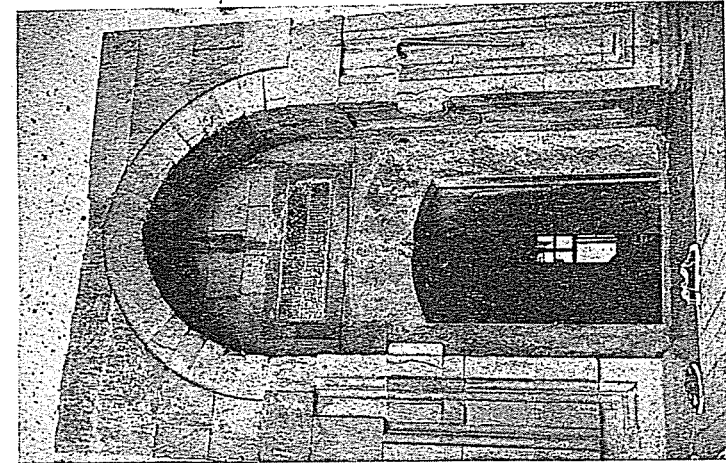
Resim 2. Pulur, cami (g. g.)



Resim 4a. Pulur, camide mihrap (g. g.)



Resim 4. Pulur, camide tromp (g. g.)



Resim 3. Pulur, cami portali (g. g.)

fif kaval silmelerin sınırladığı dikdörtgen şeklinde çerçevelerle teşkilâtlandırılmıştır. (Resim 3). Kırmızı ve sarı taşların alternatif olarak dizildiği anlaşılan bu kapı, orijinal şeklini kaybetmiştir. Basık kemerli bir kapıdan ana mekâna giriş verir.



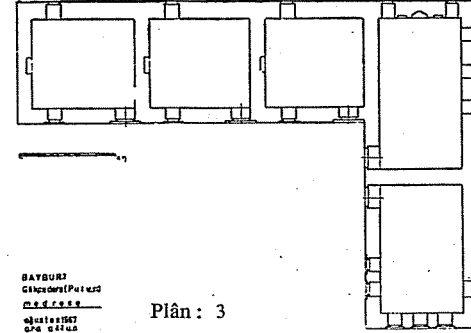
Resim 5. Pulur, camide kitabe (g. g.)

Dıştaki oldukça basık ve kitlevî etkiye karşılık içte, üç cephedeki ikişer pencerenin sağladığı aydınlık ve on metreyi aşan çaptaki kubbenin geniş etkisi ile karşılaşılır. Bugün yağlıboya ile boyalı olup, kademeli şekilde biten basit mihrap nişinin yerinde taş bir mihrabın bulunduğu söylenir. (2) Duvarlarda kasnak hizasındaki hafif sivri kemerli çok yüzeyde nişler dışında içte herhangi bir süsleme yoktur. Kesik trompların köşelerinde köşe taşlarının görülmesi dikkati çekicidir (resim 4).

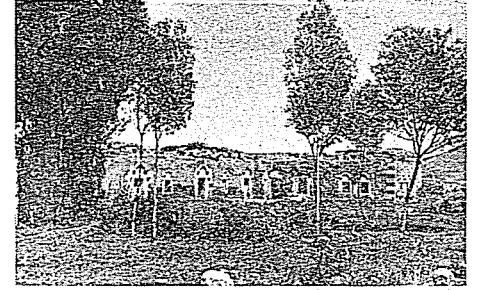
Yukarıda da bahsedildiği gibi yapının girişinde iki satırlık bir kitabe vardır ve bu kitabe bugün için çevredeki diğer yapıların da tarihlenmesine ışık tutacak tek kaynak durumundadır (resim 5).

Bu kitabeden anlaşıldığına göre; yapı Ferahşat bey tarafından H. 923 M. 1517 tarihinde yaptırılmıştır. (3) Akkoyunlu sülâlesinden Ferahşat bey Yavuz Sultan Selim'in Erzincan'a geldiği sırada Otlukbeli yöresinde savaşmakta olan Osmanlı kuvvetlerine önemli yardımda bulunmuş, bunun üzerine sonradan Kanunî'nin de bir temlikname ile tasdik ettiği bir kısım arazi kendisine bağışlanmıştı (4).

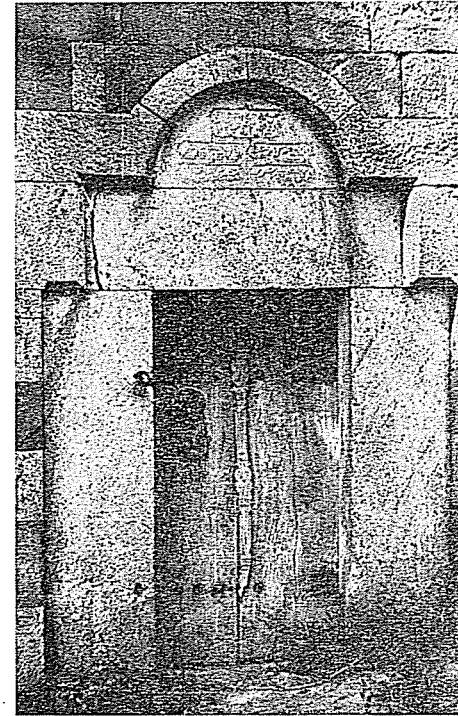
- 2) — Bu taş mihrabın parçaları olduğu söylenen taşlar avluda bulunmaktadır. Ancak, taş mihrabın şekli ve varsa süslemesi hakkında bilgi verebilecek durumdan uzaktırlar.
- 3) — A. Ş. Beygu, Erzurum, tarihi, anıtları, kitabeleri, İst. 1936, s: 252 de kapı üzerindeki kitabenin okunuşu.
- 4) — Aynı eser... s: 253 de Erzincan Vakıflar idaresinde bulunan Kanunî Sultan Süleyman Temliknamesi verilir.



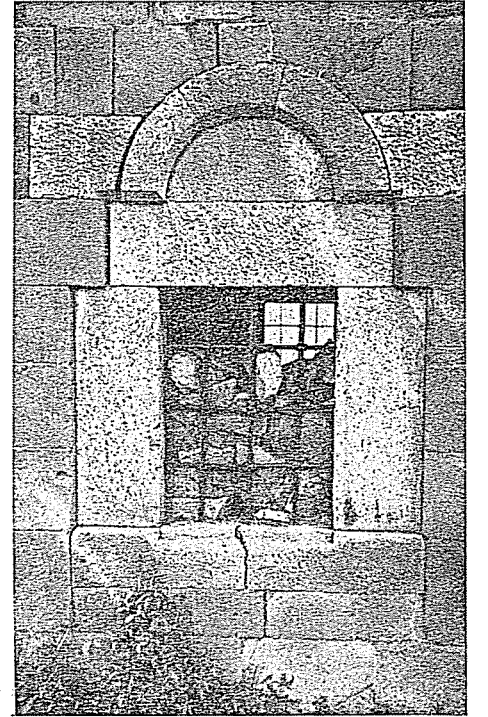
Plan : 3



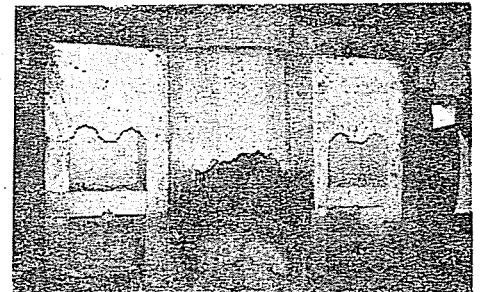
Resim 6. Pulur, medrese (g. g.)



Resim 7. Pulur, medreseden kapı (g. g.)



Resim 8. Pulur, medresede pencere (g. g.)

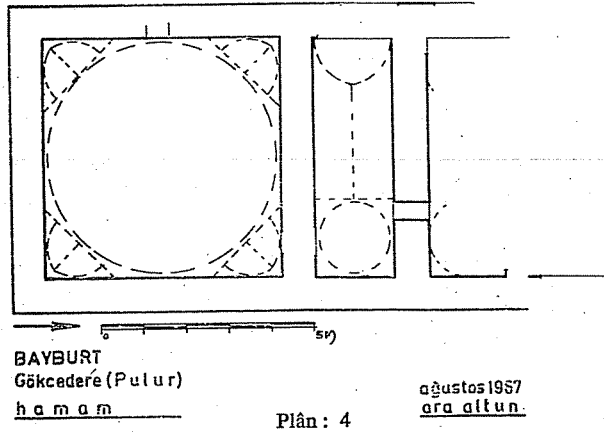


Resim 9. Pulur, medresede ocak (g. g.)

Medrese :

Caminin kuzeyinde yer alan L biçimi tek katlı bir yapıdır. (Plân 3, resim 6). Kuzeyde, doğu-batı doğrultusunda yan yana, ocaklı üç mekânın uzantısını doğuda kuzey-güney doğrultusunda iki dikdörtgen mekân kesmektedir.

Böylece yapı, kuzeydoğu köşesinde bir bakıma avluyu sınırlamaktadır. Güneye ve batıya bakan yüzlerde pencere ve kapıların yapılışında oldukça iyi bir taş işçiliği göze çarpar. Kapılar, üç kademeli, çok yüzeyde nişlerin içine açılmıştır. (resim 7) Kapının üç tarafında geniş, tek parçalı söve taşları bulunur. Üstte ise yarım yuvarlak taş, nişin yuvarlak kemeri ile çerçevesiyle velenmiştir. Alınlık durumundaki bu yarım yuvarlak taşların üzerinde farsça beyitler yer alır (5).



Kuzeydeki üç mekân birer kapı ve birer pencere ile güney cephesine, birer pencere ile de kuzey cephesine açılırlar. Pencereleler de kapıların şekli ni küçük ölçüde tekrarlar (resim 8). Kapılardan birinin ahşap kanatları menşeleri ve tokmağı ile orijinal görünümündedir.

Kuzey-güney doğrultusunda uzanan kanadın batıya dönük cephesinde iki mekâna giriş sağlayan kapılar, yan yana açılmıştır. Güneydeki mekân batıda iki, güneyde üç pencere ile, kuzeydeki ise doğuda üç, kuzeyde iki pencere ile dışa açılmaktadır. Oldukça geniş ve çok sayıda pencere ile teşkilâtli olan bütün odaların içi iyi aydınlatılmış durumdadır.

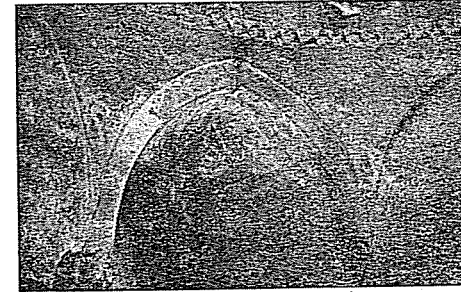
Yapı bugün için toprak damla örtülüdür ve kalan kısımlarında hiçbir başka örtü izine rastlanmaz.

5) — Aynı eser... s: 252 de beyitlerden birinin okunuşu.

Kuzey-güney kanadının kuzey mekânında, kuzeydeki iki pencerenin arasındaki kısımda, beyaz taştan, üç bölümlü, nişli bir ocak yer alır (resim 9).

Cephelerinde, camide de olduğu gibi iki renkli taşların kullanıldığı ve kapılarla pencerelerinin işçiliğine özen gösterildiği anlaşılan yapının toprak damdan farklı bir örtü ile yapılmış olduğu düşünülebilir.

Yapıyı yaptıran aynı aileden Süleyman beydir. Bu doğru ise, yapı H. 1208 M. 1793/4 tarihlerinden kısa süre önce XVIII. yy. sonlarında yapılmış olmalıdır (6). H. 1298 Şevval, M. Ağustos 1881 tarihli bir tapu raporunda (7) ise Bayburt'la ilgili kısımda bu yapılardan «zaviyei camii şerif ve medresei munif gazi Ferahşat bey der kariyei Pulur» şeklinde bahsedilmek-



Resim 10. Pulur, hamam (g. g.)



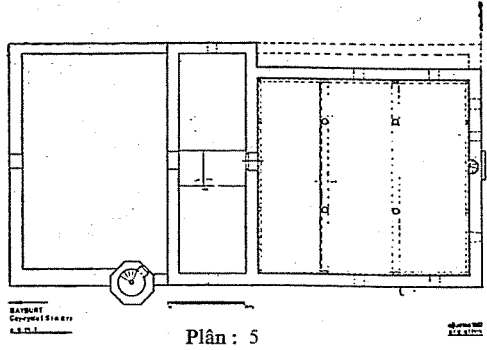
Resim 11. Pulur, hamamda tonoz (g. g.)

- 6) — Süleyman Bey'in Asakiri Mansure binbaşısı olduğu ve H. 1208 de öldüğü Erzurum'da İbrahim Paşa mezarlığındaki taşından anlaşılmaktadır. Aynı eser... s: 251 d. n. (1).
- 7) — İstanbul Tapu dairesinin eski kayıtları arasında bulunan bu rapor, (Evkaf) Vakıflar müfettişi Hüseyin Hüsnü bey tarafından Erzurum Vilâyetine yazılmıştır ve Bayburt'daki bugün mevcut olmayan yapılar hakkında da bilgi vermektedir. Aynı eser... s: 245 ve devamı...

tedir. Bu durumda medrese de Ferahşat bey zamanına (XVI. yy. başı) ait gibi görünmektedir. Bu konu kesinlikle aydınlanmış olmuyor.

Hamam :

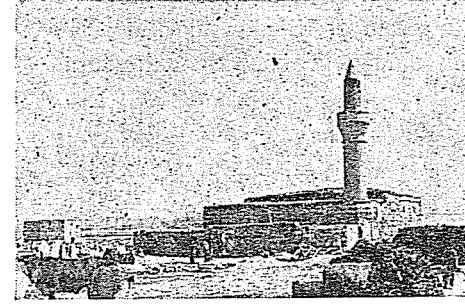
(Plân 4) Topluluğun güneybatı kısmında cami hizasında avlu duvarı kalıntılarının hemen dışında bir hamamın bazı kısımları bugün ahır olarak kullanılmaktadır (8). Kalıntının güneyinde saman deposu olarak kullanılan, tromplu kubbeli kare bir mekân vardır. Etek kısmına kadar yıkık olan kubbenin, geçiş elemanları ile birlikte tuğladan, alt duvarların ise taştan olduğu anlaşılmaktadır. Dikine dizili tuğlalarla meydana gelen hafif sivri kemerli, çok yüzeyde nişler ve kesik sivri tromplarla teşkilâtli geçiş kısmının hemen üstünde kubbe eteğini iki sıra tuğla testere dışından meydana gelmiş friz çevirmektedir (resim 10). Bu mekânın hemen kuzeyinde, doğu kısmı çok küçük bir kubbe ile örtülü, sivri beşik tonozlu, dar bir koridor yer almaktadır (resim 11). Bu kısmın da kuzeyindeki kalıntılar, burada bulunan mekân hakkında bazı ipuçları verebilir durumdadır. Duvarın doğu köşesindeki tuğla pandantif izleri burada küçük kubbeleri bulunan bir mekâna işaretçidir. Bu, klâsik bir hamam halveti de olabilir (9).



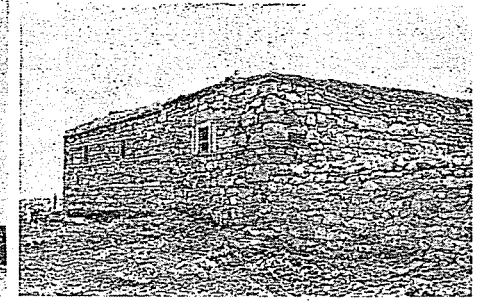
Yapıyı tek başına tarihleyebilecek herhangi bir ipucu yoktur. Topluluğun kuzeybatısında avlu duvarı kalıntılarının hemen dışında yer alan basit çeşmenin arkasında mutfakların bulunduğu ve yolculara yemek dağıtıldığı söylenir ki, bu da bir çeşit imaret olabilir....

Şimdilik, yapıların XVI. yy. başında bir külliye fikri ile hareket edile-

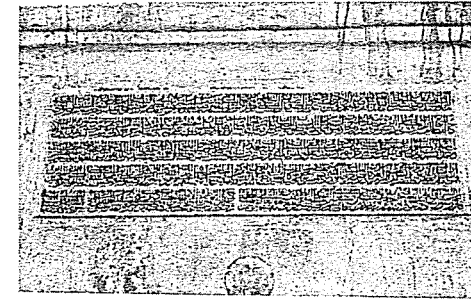
- 8) — Köyde yakın zamana kadar diğer bir hamamın temellerinin bulunduğu, sonradan bunlar üzerine yapıldığı köylüler tarafından söylenmektedir.
- 9) — Gördüğümüz sırada yapının içi saman dolu ve çok karanlık olduğundan mekânlar arasındaki bugün örülü ve çamur sıvalı geçiş kesinlikle seçebilmek kısımlarını da mümkün olmadığından bunlar plânda işaretlenmedi.



Resim 12. Sinür, cami ve türbe (a. a.)



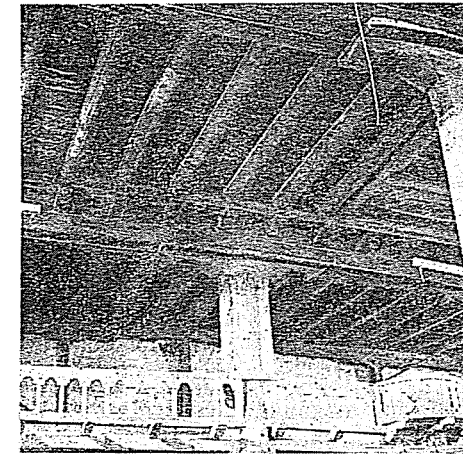
Resim 15. Sinür, cami (g. g.)



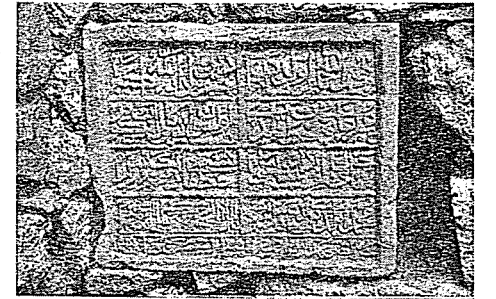
Resim 13. Sinür, onarım kitabesi (g. g.)



Resim 16. Sinür, camide direk (a. a.)



Resim 14. Sinür, camide tavan (a. a.)



Resim 17. Sinür, minare kitabesi (a. a.)

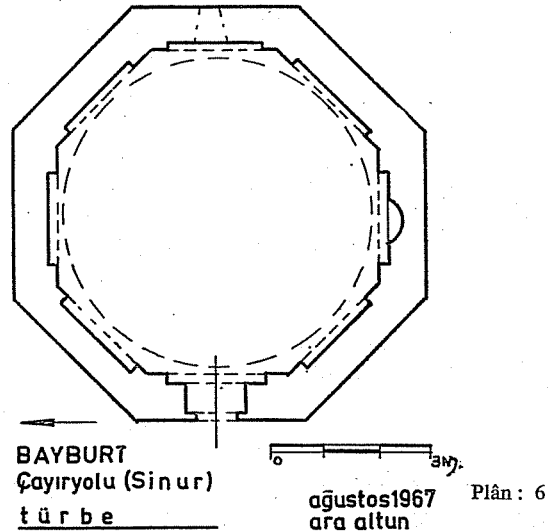
rek toplu olarak mı, yoksa değişik devirlerde ayrı ayrı birbirine yakın olarak mı yaptırılmış olduğu kesinlikle aydınlanamıyor. Bu konuda, bu çevrenin Akkoyunluların belirli merkezlerinden olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Çayryolu (Sinür) Köyü :

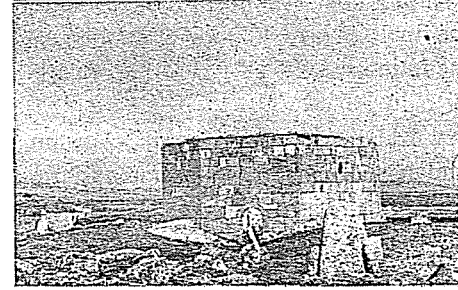
Köyde şimdiki durumda minareli bir cami ve bunun doğusunda kubbesi yıkık bir türbe bulunmaktadır (resim 12).

Cami : (plân 5)

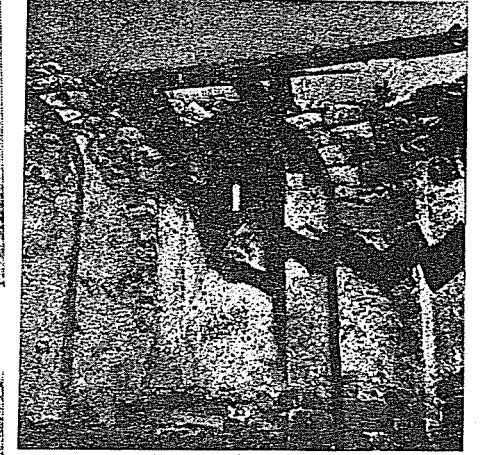
Yakın zamanda örülmüş moloz taş duvarın çevrelediği avlunun güneyinde, moloz taşlı, basit kapılı bir duvarla karşılaşılır. Burası caminin kuzey duvarını meydana getirmektedir. Basit kapıdan içeri girildiğinde, ortası yan kısımlardan 40 cm. kadar daha alçak, enine uzanan bir mekânla karşılaşılır. Bunun üzeri basit toprak damla örtülüdür. İlk girişin tam karşısına rastlayan ikinci girişin üzerinde beş satırlık, oldukça uzun ve çok güzel bir istife sahip Farsça kitabe yer alır (resim 13). Bu kitabenin bulunduğu duvar sıvanmıştır. Kitabe ve kapı etrafında taş işçiliğinden izler görülür.



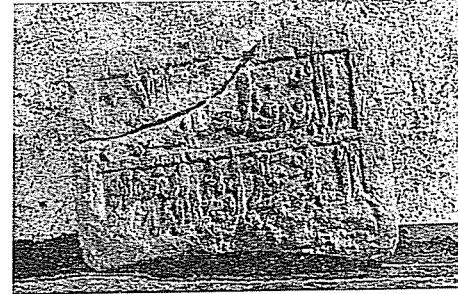
Yapının bugün için ilgi çekici asıl yanı ana mekânıdır. Bu kısım dışarıdan, ilk giriş kısmından biraz daha yüksek bir görünüme sahiptir. Ana mekân dört kalın ağaç direk üzerine enine atkılarla teşkilâtlandırılmış ahşap tavanı ile dikkati çeker. Duvar kenarlarında bu ahşap tavan konstrüksiyonu



Resim 18. Sinür, türbe (a. a.)



Resim 19. Sinür, türbe içi (a. a.)



Resim 20. Sinür, Kutluğ b. kitabesi (g. g.)

küçük direklerle desteklenmektedir. Orta nef, konsollarla bir kademe yükseltilmiş ve bu enine gelişme, ortada, belki de bir aydınlık feneri şeklinde düşünülmüşken bugün kapatılmış bir kısım kesilmiştir (resim 14). Yapının içi ahşap işçiliğinin sadeliği ve temizliği ile dikkati çekmekte, bu durum dış görünüşünün karışıklığı ile çelişmektedir (resim 15). Kalın direklerin üst kısımlarında bölge işçiliğine maledebileceğimiz orijinal şekiller meydana gelmektedir (resim 16). Akkoyunluların kurucularından Tur Ali bey oğlu Fahreddin Kutlug bey'e maledilen yapı (9 a, 9 b) çeşitli değişiklikler ve onarımlar görmüş olmalıdır. Bugün, doğu tarafı duvarı kuzey kısımlardan biraz daha içerden başlamaktadır. Bu, yakın zamanlara ait bir değişmeyi gösteriyor. Yapı asıl büyük tahribi Şah Tahmasb'ın 1548/9 da bu yöreyi yağmalaması sırasında görmüştür. Yukarıda adı geçen beş satırlık kitabe de bu olayı ve ondan sonraki onarımı belirtmektedir. Buna göre; Tahmasb'ın askerleri

9a)— İ. H. Uzunçarşıhoğlu, Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu devletleri, Ankara 1937, s. 58.

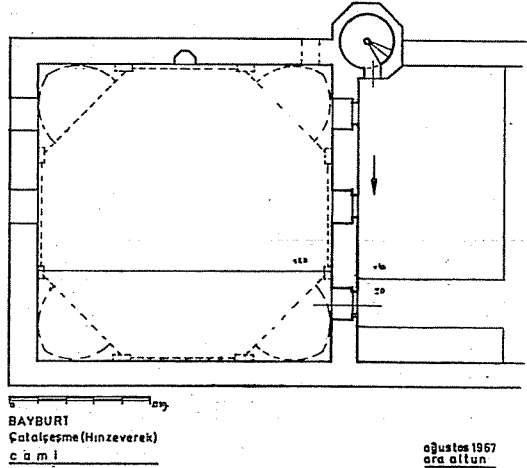
9b)— d. n. (7) de adı geçen Vakıf Raporunda «Zaviye Maa Camii şerif ber evkaf Kutluğ bey der karyei Sinür tabii kazai Bayburt der livai Erzurum» şeklinde Kutluğ bey vakfı olarak görünür...

Anadolu kuvvetlerinin önünden kaçarken bu köyü yakmışlar, daha sonra Mansur'un oğlu Hüseyin yapıyı, evvelce melik Nasreddin'in vakfetmiş olduğu gelirle, Halil oğlu Hüsameddin denetiminde H. 957 M. 1550 de onartmıştır. Kitabeyi yazan ustanın adı, Beyli oğlu Ali'dir (10).

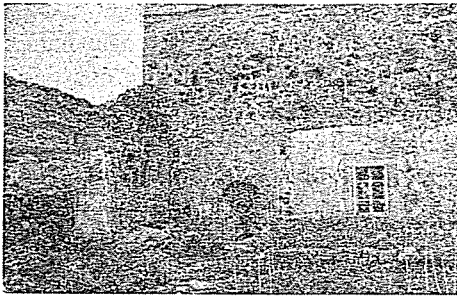
Yapının kuzeybatı köşesinden biraz uzakta olup, yeni avlu duvarının içinde kalan, sekizgen oturtmalık kısmından sonrası düzgün kesme taşlarla şerefeye kadar devam eden oldukça güdük minare geç devre aittir ve kitabesinden H. 1087 M. 1676/7 de yapıldığı anlaşılır (resim 17) (11).

Türbe : (plân 6, resim 18)

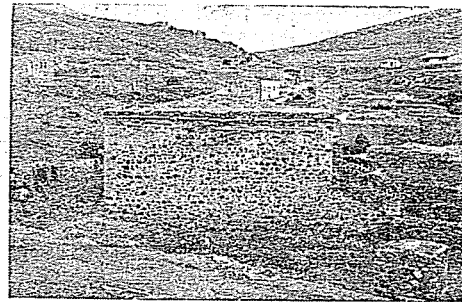
Böylesine karışık ve değişik devreleri olan cami yanında, tarihi kesin-



Plân 7



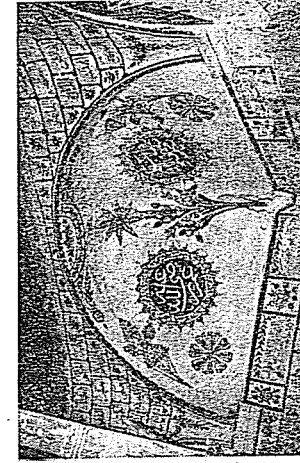
Resim 21. Hınzeverek, cami (a. a.)



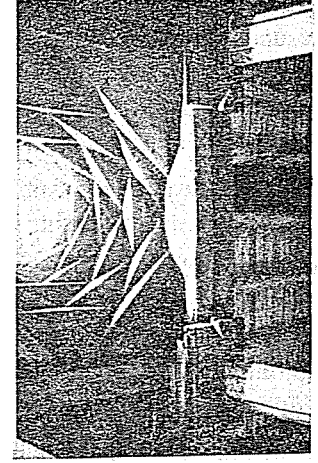
Resim 22. Hınzeverek, cami (a. a.)

10) — A. Ş. Beygu, Aynı eser... s: 257 de kitabenin metni.

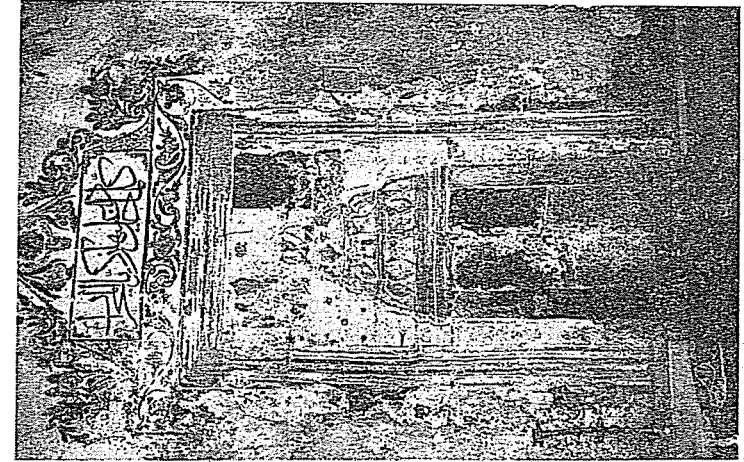
11) — Aynı eser... s: 256 da kitabenin metni.



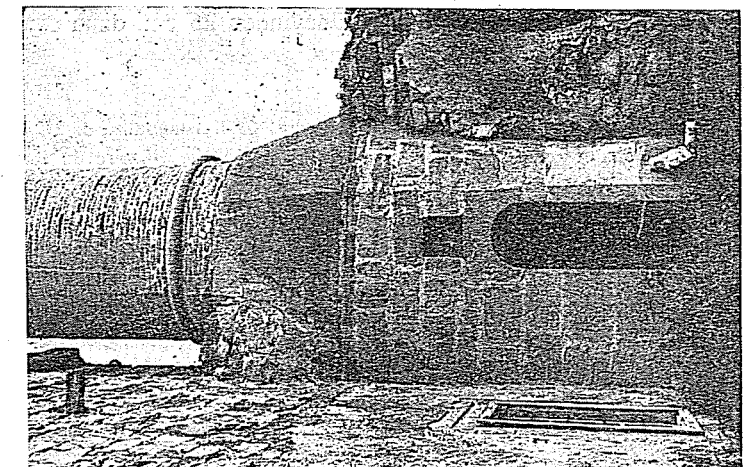
Resim 25. Hınzeverek, tromp (g. g.)



Resim 26. Hınzeverek, kırılıngü kubbe (a. a.)



Resim 24. Hınzeverek, mihrap (g. g.)



Resim 23. Hınzeverek, minare (g. g.)

likle bilinen bir yapı, basit sekizgen görünüşlü türbedir ve caminin 30 M. kadar doğusunda yer alır. Kubbesi yıkık olan yapıda firuze çini süslemeden söz edilmekte ise de bugün hiçbir iz görülmez. Ancak düzgün kesme taş işçiliği, iç yüzlerdeki yüzeyde nişlerle teşkilâtlandırılmış duvarlar, özenle ele alınmış bir mezar anıtı olduğu kanısını kuvvetlendirir (resim 19).

Daha önce burada iken camiye taşınan kırık kitabe parçasından Kutluğ Bey'e ait olduğu anlaşılır (resim 20) (12).

Oldukça hareketli bir hayatı olan ve Trabzon'dan Mardin'e kadar olan bölgede siyasî faaliyet gösteren Kutluğ bey'in 1389 da öldüğü bilindiğine göre (13) her iki yapının da ilk şekilleri ile onun devrinde, XIV. yy. sonlarında yapılmış olduğunu kabul etmek gerekmektedir (14).

Yerli gelenek, her iki yapıyı bağlayan medrese odalarından söz etmekte, ancak bugün bunların varlığına işaret edebilecek herhangi bir kalıntı bulunmamaktadır.

Çatalçeşme (Hınzeverek) Köyü :

Harap, kubbesi göçmüş durumda, minareli ve son cemaat yeri izleri bulunan tek bir cami vardır. (plân 7, resim 21, 22).

Avlu duvarları kısmen ayakta olan yapının girişi batıdandır. Burada meyilli çatılı bir son cemaat yerine işaret eden bazı izler vardır. Kapı dışında iki pencere açıklığı ve güney köşesinde yapıya bitişik minare bu yönde yer alır. (Resim 23). Kısmen duvarlara kısmen de çokgen bir oturtmalığa oturtulmuş olan silindirik tuğla minarenin kapısında boş bir kitabe yeri vardır. Minarenin düzenli kesme taş oturtmalığı ve tuğla gövdesine karşılık yapının kendisi giriş kapısı çevresi dışında moloz taşlarla yapılmıştır.

Basık kemerli, düzgün taş işçiliği gösteren kapıdan kare ana mekâna girilir. Buranın kuzeyi, bugünkü durumda güneyinden 25 cm. daha alçaktadır.

12) — Aynı eser... s: 255 de kitabenin metni.

13) — M. H. Yınanç, *Akkoyunlular*, İslam Ansiklopedisi, C. I. İstanbul..., s: 252 v.d. (İbn Battuta, *Seyahatname*, terc. Şerif Paşa İst. 1335, I, 328 ve *Histoire du Bas-Empire*, XX, 483, 486, 498 v.d., Lebeau ve Panaretos'un vekainamesi).

14) — Yapının içinde ağaç direklerden birinin üst kısmında ek bir parça halinde siyah yazılı bir kitabe dikkatimizi çekmiş fakat fotoğraftan büyütünce tamamını okumak mümkün olamamıştır. Sayın Ramazan Şeşen'in okuduğu kitabede kesik kesik ...Hüseyin bini... yapup... emir... Rahı hizmetinde ırağ etme hikmetinden... ve sene 1070 (1659/60) okunabilmiştir. Bu, kesinlikle anlaşılammakla birlikte ahşap kısımlarla ilgili bir onarıma işaret eder olmalıdır.

Güney yönünde dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılmış, düz silmelerle işli mukarnaslı mihrap nişi yer alır (resim 24).

Köşe taşları belli olan kesik trompları durmakla birlikte yapının kubbesi yıkılmıştır. Yerine, dört ağaç ayakla tutturulan ahşap bir tavan ve ortasına bir kırlangıç kubbe yapılmıştır (resim 25, 26). Bu kırlangıç kubbenin sağladığı ışık olmazsa yapının içi, batı ve doğu duvarlarındaki ikişer küçük pencere ile oldukça karanlık olmalıdır..

Duvarlar ve tromp kalıntıları oldukça acemi ellerden çıkan örnekleri ile ve orantısız, natüralist motifler ve yazılarla doldurulmuştur. Yapının tarihlendirilmesi için hiç bir belgeye rastlamadık. Yakın çevredeki diğer yapıları ve bölgedeki siyasî durumu göz önünde bulundurarak bu caminin de Akkoyunlu sülâlesinden kimseler tarafından yaptırılmış olduğu düşünülebilirse de yüzyılı hakkında kesin bir şey söylenemez.

Biri XVI. yy. başlarında biri ondan önce, XIV. yy. sonlarında ve bir diğeri tarihi kesinlikle anlaşılammayan üç cami ile bunlara bağlı medrese, hamam, türbe gibi kısaca tanıtmaya çalıştığımız yapılar Anadolu Türk Mimarisi'ne büyük bir katkıda bulunmayan, küçük ölçüde, bölge üslûplarına bağlı, basit yapılardır.

Anadolu Türk Mimarisi hakkındaki bilgilerimiz yakın geçmişe kadar oldukça rastlantılara bağlı olmuştur. Oysa, metodlu bir çalışma devresinde, gözden uzak yerlerde kalmış yapıların, basit de olsa, tanınmaları ve incelenmeleri belki ileriki sentezlerde ipuçları verebilecek duruma gelebilecektir.....



MİMAR SİNAN MESCİDİ

Erdem YÜCEL

Mimar Sinan, kendi ismini taşıyan mescidini Bizanslılarca Lykos, Osmanlılarca Bayrampaşa diye isimlendirilen derenin hemen üzerindeki bir yamacı inşa ettirmiştir. Günümüzde Yenibahçe olarak tanınan bu yer, Vatan Caddesi ile Hırkayı Şerif Camii arasında, Ak Şemseddin Caddesindedir. Çevrede gene Mimar Sinan'ın yapılarından Sinan Paşa Mescidi (1), Attar Halil Ağa Mescidi (2) ve Yavuz Sultan Selim Medresesi (3) bulunuyordu. Mimar Sinan'ın değişik plân şekillerini uyguladığı bu yapılardan zamanımıza yalnızca Yavuz Sultan Selim Medresesi ile Mimar Sinan Mescidinin bacası olarak niteliyeceğimiz orijinal minaresi ve bazı temel kalıntıları gelmiştir. (Res: 1, 2, 3, 4).

Mimar Sinan, mescidinin yaşatılabilmesi için ona bir takım vakıflar yap-

- 1) Sinan Paşa Mescidi (Kaptan Paşa Mescidi), Yenibahçe'de Lütü Paşa hamamı yanında bulunuyordu. Mescid, 1919 yılında yanmış ve hiç bir iz kalmamıştır.
- 2) Attar Halil Ağa Mescidi (Yenibahçe Mescidi), Vatan Caddesinin yakınında «Arpa Emni Köprüsü» sokağındaki tek gözlü taş köprüünün hemen yanında idi. Türk sanatının değişik örneklerinden olan bu yapı, Vatan Caddesinin açılması sırasında yıkılmıştır.
- 3) Yavuz Sultan Selim Medresesi, cami ve çeşmesiyle birlikte küçük bir külliye durumundadır. Kanûni Sultan Süleyman tarafından babası Yavuz Sultan Selim'in adına H. 970 (M. 1562) yılında inşa ettirilmiştir. Külliye Mimar Sinan'ın eseridir; Tezkiret-ül Ebniye de «Halıcılar köşkünde merhum Sultan Selim Hanı evvel medresesi», Tuhfet-ül Mimarın de ise «Medresei Sultan Selim der İstanbul, Sultan Süleyman Han bina ettirmiştir, Halıcılar köşkünde» diye kayıtlıdır. Bu arada üzerinde durulması gereken önemli bir nokta da Çarşamba'daki Yavuz Sultan Selim Camii'nin bu medreseden dolayı Mimar Sinan'ın eseri olarak bazılarınca düşünülmüş olmasıdır. Aslında Çarşamba'daki Yavuz Sultan Selim Camii'nin yapımına 1515-1522 yılları arasında Kanûni Sultan Süleyman'ın emri ile başlanmıştır ki o tarihlerde Mimar Sinan böyle bir yapı için oldukça genç sayılabilecek, tecrübesiz yaşlarda bulunuyordu.

mıştır. Bu arada mescide bitişik, içerisinde sundurma, köşk, havuzlar ve akarsuyun bulunduğu büyük bir bostanı vakfetmiştir. İ. Hakkı Konyalı, hositanın bir taraftan Sinan'ın kendi vakfı, bir taraftan Neslihan mülkü, bir taraftan da Ali Paşa'nın vakıf bostanları ile sınırlanmış olduğunu kaydetmektedir (4).

Mimar Sinan Mescidi, Tezkiret-ül Ebniye de «Yenibağçe kurbinde bu fakirin Mescidi», Tezkiret-ül Bünyan da «Yenibağçe'de bu fakirin Mescidi» ve Şair Sâi Nakkaş Mustafa Çelebi'nin Tuhfet-ül Mimarinin'de ise «Yenibağçe de bina olunan Mimarbaşı Sinan Ağa mescidi» diye yazılıdır. Adsız risale ise bu konuda bir bilgi vermemektedir (5).

Bunun yanısıra tezkirelere dayanılarak Mimar Sinan'a ait yapıların listesini veren kaynakların hepsinde de bu mescid onun eseri olarak gösterilmiştir (6).

Mimar Sinan Mescidinin yapıldığı yıl hakkında kesin bir tarih ileri sürmüyoruz. Fakat XVI'ncı yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu da muhakkaktır. Zira Mescidin ismine Mimar Sinan'ın H. 971 (M. 1563) tarihli vakfiyesinde rastlanılmaması, onun daha sonraki yıllarda inşa edildiğine işaret etmektedir. Diğer taraftan Mimar Sinan ikinci vakfiyesinde (7), vakfetmiş olduğu hayır müesseselerini sıralarken şu deyişi kullanmıştır: «İstanbul'da Yenibağçe'de kendisine nisbetle 'Mimarbaşı Mahallesi' şeklinde adlandırılan mahallede bir mescid.» Burada mescidin sözü edildiği halde vakfiye tarihinin bulunmayışı yapının durumunu kesinleştirememiştir.

İ. Hakkı Konyalı vakfiye üzerindeki bazı kayıt ve ipuçlarından, aşağı yukarı onun düzenlediği tarihi çıkarmaktadır. Üzerindeki mühür ve imzadan vakfiyenin Rumeli kazazkeri Alâiyeli Balioğlu İvaz Efendi tarafından tasdik edildiğini öğreniyoruz. İvaz Efendi H. 989 (M. 1581) da Anadolu kazaskerliğine tâyin edilmiş, kısa bir süre sonra Rumeli kazaskerliğine getirilmiş ve H. 991 (M. 1583) yılında da emekliye sevk edilmişti. Fakat Ru-

4) İ. Hakkı Konyalı, Mimar Koca Sinan, İstanbul 1948, s. 102.

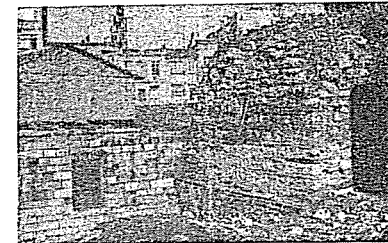
5) Bkz. Rifki Melül Meriç, Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri, Ankara 1965, s. 30, 86; Hasan Sami Güvenal, Tezkirelerdeki yapı listesine göre Mimar Koca Sinan'ın eserlerinin karşılaştırılması, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi, 1966-1967 (Basılmamış Lisans tezi).

6) Bkz. Prof. Dr. Oktay Aslanapa, Sinan mimar mad. «İslâm Ansiklopedisi» İstanbul 1967, C. 10, s. 658; Celâl Esad Arseven, Türk Sanatı Tarihi, s. 764; Prof. Doğan Kuban, Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin klâsik çağı, «Mimarlık» İstanbul 1967, s. 49, s. 38.

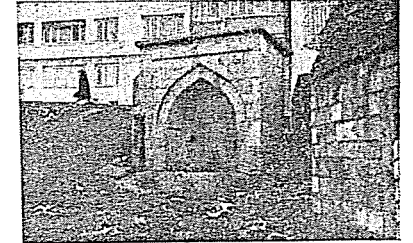
7) Vakıflar Genel Müdürlüğü 576, 7/1 nolu müceddet İstanbul defterinden, C. I, s. 20/279.



Resim 1. Yavuz Sultan Selim medresesi genel görünüşü.



Resim 2. Mimar Sinan Mescidi, duvar bakiyeleri ve çeşmenin haznesi.



Resim 3. Çeşme.

meli kazazkerliği H. 993 (M. 1585) de tekrar ona verilmiş ve H. 994 (M. 1586) yılında bu görevde bulunduğu sırada ölmüştür (8).

Böylece Mimar Sinan Mescidinin H. 990-994 (M. 1582-1586) yıllarından önce inşa edildiği de kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.



Resim 4. Mimar Sinan Mescidinin baca tipi minaresi.

Mimar Sinan Mescidinden bahseden Hadikat-ül Cevami büyük bir hataya düşmüş, «Mimar Sinan Mescidi der kurbi Ağa kapısı» deyişi ile onu Süleymaniye Camii yakınında göstermiştir (9). Yazma bir Hadikat-ül Cevamide ise bu mescidden şöylece bahsedilmiştir: «Bânisi meşhur Mimar Sinan'dır ki Ağa kapısı kurbinde mektebi ve sebili civarında müstakil türbede âsudedir. Bu mescidi civarında dahi diğer mektebi ve âli çeşmesi vardır» (10).

Süleymaniye'de Mimar Sinan'ın türbesi civarında böyle bir mescid bulunmamaktadır. Ayrıca Hadikanın da böyle bir hataya düşmesi oldukça şaşırtıcıdır. Mimar Sinan kendisi için Yenibahçe'de bir mescid yaptırmış, bunun yanı sıra da Kadıçeşmesinde başka bir yapıysından söz edilmiştir.

Mimar Sinan'ın H. 971 (M. 1563) tarihli birinci vakfiyesinde, İstanbul'

8) İ. Hakkı Konyalı, aynı eser, s. 51.

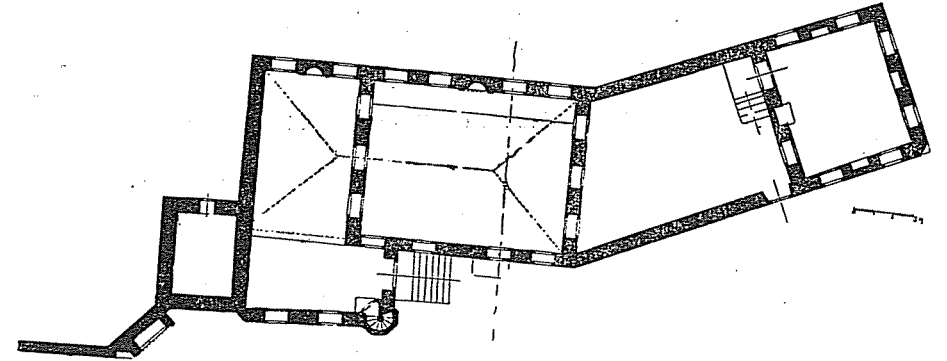
9) Hadikat-ül Cevami, İstanbul 1281, s. 199.

10) Hadikat-ül Cevami (Yazma), Millet Kütüphanesi, Tarih kısmı, No. 925, yp. 63.

da Eski İmaret Mahallesi yakınında yaptırdığı bir mescidi daha vakfettiği belirtilmiştir (11). Cibali ve Altımermer yangınlarında (H. 1043-H. 1349) üst üste iki defa yanan, etrafa hâkim bir meylin üzerindeki bu mescidden iz kalmamış, arsa haline gelmiştir.

Mimar Sinan Mescidi'nin plân ve mimarî yapısı :

Mimar Sinan Mescidi'ne C. Gurlitt şöylece değinmektedir : «Büyük mimarın kendi imkânları ile inşa etmiş olduğu Mimar Sinan Mescidini büyük ümitlerle ziyaret ettim. Mescid, Eski Ali Paşa meydanı yakınındaki Yeniçeri semtindedir. Dikdörtgen şeklindeki ibadet yeri, yüksek bir alt yapının üzerinde bulunmakta olup üstü düz olarak örtülmüştür. Bu yerin yan tarafı kendisini çevreleyen bir bölmeyle, bir açığı teşkil ederek açılmakta, bunun da ön taraftaki dış köşesinde minaresi yer almaktadır» (12). Diğer taraftan yazma Hadika buna ilâve olarak şunları kaydeder : «Ve bu mescide mahsus olan sureti hayr dır ki sayfiye bir mescidi dahi şitâiyye olan bu mescid ittisalinde bina olup biri kışlık biri yazlık iki mesciddir.» (13)



Resim 5. Mimar Sinan Mescidinin plânı.

Yapı topluluğu mescid, sıbyân mektebi ve çeşmeden ibarettir; günümüze yalnızca minare, bazı temel kalıntıları ve yeniden onarılan çeşme gelmiştir. Mescid 1917 de tamamen yıkılmıştır (14).

Mescidin temel izleri ile bazı kalıntılara dayanılarak basit bir plânı

11) İ. Hakkı Konyalı, aynı eser, s. 19, 91.

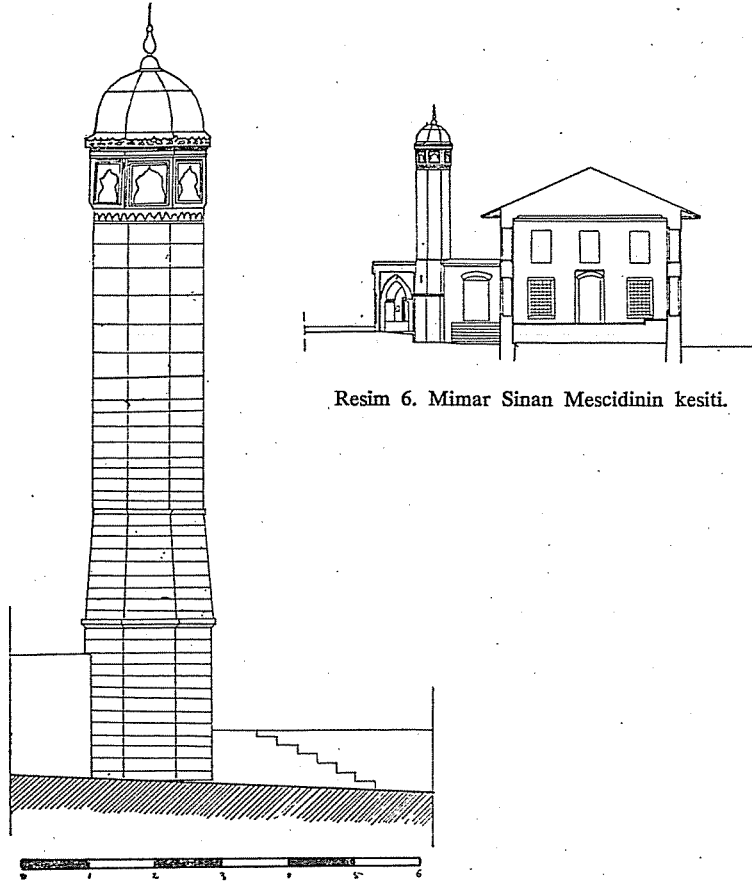
12) C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, Berlin 1912, s. 76.

13) Hadikat-ül Cevami (Yazma).

14) Semavi Eyice, İstanbul, Petit guide A travers les monuments Byzantins et Turcs, İstanbul 1955, s. 82-83.

C. Gurlitt tarafından çizilmiştir (15). Fakat burada üst örtü sistemi gösterilmemiştir. Bu arada Vakıflar Genel Müdürlüğü Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi arşivinde Y. Mimar A. Saim Ülgen tarafından 1944 yılında yapılmış bir restitüsyon plânı elimize geçmiştir. Her iki plân arasında dikkati çekecek büyük bir ayrılık olmamakla beraber A. Saim Ülgen üst örtü sistemini çatı olarak göstermiştir (res: 5).

Mimar Sinan bu mescidde, diğer yapılarında olduğu gibi yeknesaklıktan kaçınmış ve değişik bir plân şekli aramıştır. Burada minarenin mescide



Resim 6. Mimar Sinan Mescidinin kesiti.

Resim 7. Mimar Sinan Mescidi minaresi.

- 15) Bkz. C. Gurlitt, aynı eser, s. 76, şekil 147; Aynı plân Prof. Dr. Semavi Eyice tarafından da yeniden çizilmek suretiyle neşredilmiştir. Ş. Eyice, İstanbul Minareleri, «Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri» I, İstanbul 1963, s. 107, şekil 82.

göre yerini dikkate alacak olursak, böyle bir plâna rastladığımızı da kolayca söyleyemeyiz. Yalnızca Silâhşör Mehmet Bey Mescidi'nin plânı bir dereceye kadar Mimar Sinan Mescidine benzemektedir.

Mescidin altına bir mahzen yapıldığından giriş biraz yüksektedir ve buraya altı basamaklı bir merdiven ile çıkılır. Son derece basit ve mütevazı giriş kapısının sol tarafında baca-tipi minare, sağ tarafında ise ibadet mekânı yer almaktadır (res: 6, 7).

Hadika'nın yazma sayısı, yukarıda belirttiğimiz gibi mescidin yazlık ve kışlık olmak üzere iki ayrı bölümden meydana geldiğini kaydeder. Şüphesiz, yazlık diye sözü edilen bölüm, içerisinde mihrabı olan ve ibadet mekânını da kısmen kuşatan «L» şeklindeki yerdir. Zannımıza göre bu kısım biraz fazla geniş tutulmuş bir son cemaat yeridir.

Son cemaat yeri olarak niteliyeceğimiz bu kısım 11.70 X 7.30 m. ölçüsündedir. Aydınlığı sağlayan pencereler, girişin solunda iki (16), ibadet mekânı ile müşterek duvarda üç, mihrabın iki yanında birer tanedir ve ayrıca bunların altlı üstlü olmaları da kuvvetle muhtemeldir. Bu arada girişin karşısına gelen duvarda C. Gurlitt'in plânında üç pencerenin daha bulunduğu gösterilmiş ise de A. Saim Ülgen bu duvarı tamamiyle sağır olarak düşünmüştür.

İbadet mekânına girişin hemen sağında bulunan bir kapıdan girilmektedir. Burası 10 X 7.60 m. ölçüsündedir. Girişin karşısına gelen duvarın ortasında yer alan mihrap hakkında hiç bir bilgiye sahip değiliz. İbadet mekânını altlı üstlü 26 pencere ile aydınlatılmıştı; bunlar mihrab yanında ikişer, yan kenarlarda ise üçer pencere olarak sıralanmıştı. Alt sıra pencereler dikdörtgen söveli, üst sıradakiler ise yuvarlak kemerli olmaları çok muhtemeldir.

Diğer taraftan mescidin minberinin Hâkizade Halil Efendi tarafından yaptırıldığını yazma Hadikadan öğreniyoruz (17).

Minare :

Mimar Sinan, Mescidi'nin yanına son derece sanatkârane, İ. Kumbaracılar'ın deyişi ile altın mahfaza içerisinde saklanması lâzım gelen bir minare

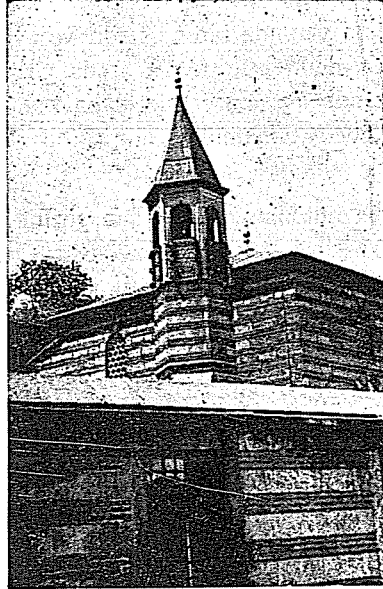
- 16) Bu iki pencere ve duvarı minarenin onarımı sırasında ele alınmış olup günümüze iyi bir şekilde gelmiştir.
- 17) Hadikat-ül Cevami (Yazma); Basılmış olan Hadikat-ül Cevami de böyle bir kayıt yoktur.

inşâ etmiştir (18). Prof. Semavi Eyice bu tip mescid minarelerine şöylece değinmektedir: «İstanbul'da çok çeşitli örnekleri ile karşılaşmak mümkün idi; fakat umumiyetle ahşap minare mimarisinden ilhâm alınmak suretiyle yapılan bu minareler maalesef son yıllarda sür'atle ortadan kalkmıştır.» (19)

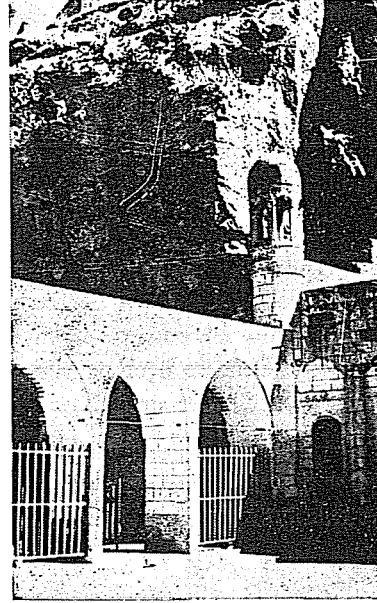
C. Gurlitt ve Dr. Rifat Osman Bey tarafından çizilmiş eski resimleri olan bu minarenin günümüzde ayakta kalması çok sevindiricidir (20).

Tamamen kesme köfeki taş olan minare, dışarıya doğru hiç bir taşkınlık yapmadan yükselir. Dış yüzeyleri köşeli olup sekizgen bir plâna sahiptir. Ayrıca minarenin kürsü, pabuç gibi bölümleri de bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra gövde iki yatay bilezik ile üçe bölünmüş ve böylece düz bir yüzeyin meydana getireceği yeknesaklık ortadan kaldırılmıştır.

Minare 10 m. yüksekliğindedir, içerisinde 26 basamaklı bir taş merdiven bulunmaktadır. Her kenarda birer tane olmak üzere ezan okumaya



Resim 8. Eyüp, Silâhşör Mehmed Bey Mescidi minaresi.



Resim 9. Urfalı Halil Rahman Camii minaresi.

- 18) İzzet Kumbaracılar, Mimar Sinan'ın güzel bir eseri, «Yedigün» İstanbul 1936, C. 7, S. 162, s. 9.
- 19) Semavi Eyice, Anadolu'da Türk minâreleri mad. «İslâm Ansiklopedisi», İstanbul 1958, C. 8, s. 335.
- 20) Bu resimler için bkz. C. Gurlitt, aynı eser, s. 76, res. 148; İ. H. Konyalı, aynı eser, s. 98.

mahsus sekiz küçük penceresi vardır ki dış görünüşlerinde ayrı ayrı çerçeveler içerisine alınan bu pencereler şerefeyi meydana getirmektedir. Minarenin üzeri küçük basit bir kubbecik ile örtülüdür, böylece minareler için burada da ender bir örtü sistemi karşımıza çıkmıştır.

Minarenin benzerlerine Silâhşör Mehmet Bey (21), Semiz Ali Paşa (22), Derviş Ali (23), ve Sinan Paşa Mescidlerinde (24) rastlanmakta ise de, bu onlardan sanat, incelik ve zerafet bakımından derhal ayrılmaktadır (res: 8).

Bunun yanı sıra Prof. Semavi Eyice, Mimar Sinan Mescidi minareleri ile Urfa Ulu Camii minaresini karşılaştırmakta ve şunları yazmaktadır: «Bu minare âdeta Urfa'da Ulu Camiin muazzam minaresinin, şayanı hayret bir minyatür modelidir», «Öyle zannediyorum ki büyük ölçüde yapıldığı zaman kaba ve ağır bir manzara arzeden bu minârenin, ufak ölçüde olan bu benzeri âdeta biblo gibi zarif bir eser teşkil etmektedir.» (25)

Urfa Ulu Camii minaresi de sekiz köşeli bir plâna sahiptir, üç kuşakla gövde dörde bölünmüştür. Yapıyı ve dolayısıyla minareyi kesin olarak tarihlemek oldukça güçtür (26). Diğer taraftan gene Urfa camileri arasındaki Halil Rahman Camii minaresi de bu tipe benzer eserler arasında sayılabilmektedir (res: 9).

Mimar Sinan Mescidinin minaresinin bugün iyi durumda olmasını biraz

- 21) Eyüp'de Zal Mahmut Paşa Camii'nin hemen yanında olan bu mescidin ne zaman inşa edildiği kesin olarak bilinmemekle beraber XVI yüzyılın ortalarına tarihlendirilmektedir. Minare, mihrap duvarı önüne müstakil olarak taş ve tuğladan yapılmıştır. Şerefeye, ince mermer söveler ile bunların arasındaki korkuluk levhalarından meydana gelmiştir, üzerini de ahşap bir külâh örter. Bu mescid plân ve minarenin yeri bakımından Mimar Sinan Mescidine en yakın bir örnektir.
- 22) Eyüp'de bulunan bu mescid XVI yüzyıl ortalarına tarihlendirilmektedir; yapı XIX yüzyılda tamir görmüştür. Poligonal olarak taştan inşa edilen minarenin şerefeleri kapalı küçük pencerelerden meydana gelmiştir.
- 23) Mescidin inşa tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber 1812 de tamir görmüştür. Mescidin sol tarafındaki minaresine mihrap duvarı yanında açılan bir kapıdan girilmektedir. Poligonal minare yatay taş ve tuğla sıralarıyla örülmüş olup, şerefesi baca şeklindedir, küçük ezan pencereleri buradan dışarıya açılmaktadır. Dikkat çekici bir nokta olarak külâhın üzerinde alem olarak kullanılan edhemî derviş tâcını gösterebiliriz.
- 24) Yeniçeriler semtinde bulunan bu mescidin minaresi de Mimar Sinan Mescidine benzemekte idi. Mescit, 1919 yılında yanmış olup hiç bir izi kalmamıştır. Bkz. C. Gurlitt, aynı eser, s. 76, şekil 149.
- 25) Semavi Eyice, İstanbul Minareleri, s. 62.
- 26) A. Gabriel'de bu yapıyı kesin bir tarih koymanın zorluğuna değinmiştir. Bkz. A. Gabriel, Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale, Paris 1940, s. 282.

da 1939 yılında Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün tamirine borçlu bulunmaktayız. Bundan sonra minare 1968 yılında bir defa daha onarılmıştır.

Sıbyân Mektebi :

Mimar Sinan'ın ikinci vakfiyesinde sözünü ettiği sıbyân mektebi, mes-cidin yanında 9.75 X 6.70 m. ölçüsündeki avlunun kenarında bulunuyordu.

Bugün tamamen kaybolmuş olan sıbyân mektebine girişi avlu içerisindeki dört basamaklı bir merdiven sağlamakta idi. Mescidde olduğu gibi bu-nun da altında bir bodrum vardı. Plâni kareye yakın olup 6.70 X 5.60 m. ölçüsündedir. Yapı malzemesi olarak tuğla hatıllı yontma taş kullanılmış-tır.

Yapının aydınlatılmasını sağlayan pencereler giriş duvarında bir, diğ-erlerinde de ikişer tane idi. Üst sırada da sekiz kafa penceresinin bulunduğu düşünülecek olursa, sıbyân mektebinin duvarlarında onbeş pencerenin bu-lunduğu meydana çıkacaktır.

Bunun yanı sıra üç duvarda, pencerelerin arasında da birer tane olmak üzere üç kitaplık nişi vardı.

Mektebin üzeri ahşap bir çatı ile örtülü olduğu kabul edilmekle bera-ber, bunun altında kubbe veya tonozun bulunduğu da düşünülebilir. Zira sıbyân mekteplerinin üzerleri genel olarak kubbe veya tonozlarla örtülmüş-tür. Özgönül Aksoy'un da belirttiği gibi eğri satırlı tavanlar ışığı daha uy-gun bir şekilde aksettirmektedir. Nitekim bugün de birçok ilkokul yapıları eğri satırlı çatılarla örtülmektedir. Eğri satırlar aynı zamanda akustik ola-rak da daha uygun çözümler sağlamaktadır (27).

Mimar Sinan Mescidi ile birlikte sıbyân mektebi de büyük Fatih yan-gını sırasında yanmıştır.

Çeşme :

Mescidin yanında bulunan bu çeşme, geçirdiği tamirler nedeniyle gü-nümüze iyi bir durumda gelmiştir. Kitabesi bulunmadığından veya zamanımı-za gelmediğinden yapıldığı tarihi kesin olarak bilmiyoruz. Belki Mimar Sinan tarafından ve belki de daha sonraki yıllarda yapılmıştır.

Çeşme, ayna taşı, tekne ve 3 X 4 m. ölçüsündeki bir hazneden ibaret-tir. Ayna taşı sivri kemerli olup iki yanda sekiler yer almaktadır.

27) Özgönül Aksoy, Osmanlı devri İstanbul sıbyân mektepleri üzerinde bir inceleme, İs-tanbul 1968, s. 166.

BURSA YENİŞEHİRİNDE REYHAN PAŞA'NIN 734 (1333) TARİHLİ MEZARTAŞI VE LÂHDİ.

(1969 Ağustos Araştırmaları)

Oktay ASLANAPA

Osmanlılar'ın ilk yıllarında kurulmuş bir merkez olan Yenişehir'de Os-man Gazi ve Orhan Gazi zamanından kalan eserlerin izlerini bulmak için yaptığımız inceleme ve sondajlar bir netice vermemiş, harabe haline gelen eserlerin yıkılıp sonra temelleri sökülerek yerlerinin tarla haline getirildiği üzüntü ile anlaşılmıştır.

Şehrin 2 Km. güneyinde pancar ekili bir tarlada toprak yığını üzerine bırakılmış kabartma sülüs kitabeli iki parça mermer lâhit kapağı ile baş ve ayak taşlarından ibaret parçalar bulundu (res: 1). Sondaj ve temizleme so-nunda bunların kesme taştan dikdörtgen yüksekçe bir kaide üzerinde bir me-zara ait olduğu anlaşıldı (res: 2). Lâhit kapağı ile baş ve ayak taşları aslına uygun şekilde temizlenip tamir edilerek çimento ile sağlamca yerine yerleş-tirildi (res: 3, 4). Etrafı temizlenince zeminin 31 x 31 cm. boyutlu tuğlalarla döşeli olduğu anlaşıldı (res: 5). Tuğlalardan bir kısmı dikine konularak de-ğişik bir zemin döşemesi meydana getirmiştir.

Lâhit ve mezar taşlarındaki sülüs kitabeler; (res: 6)

Baş taşının iç tarafında :

Allahümme iğfir ve'ırham sahibe heza'l kabr i.

Dış tarafında : (res: 7)

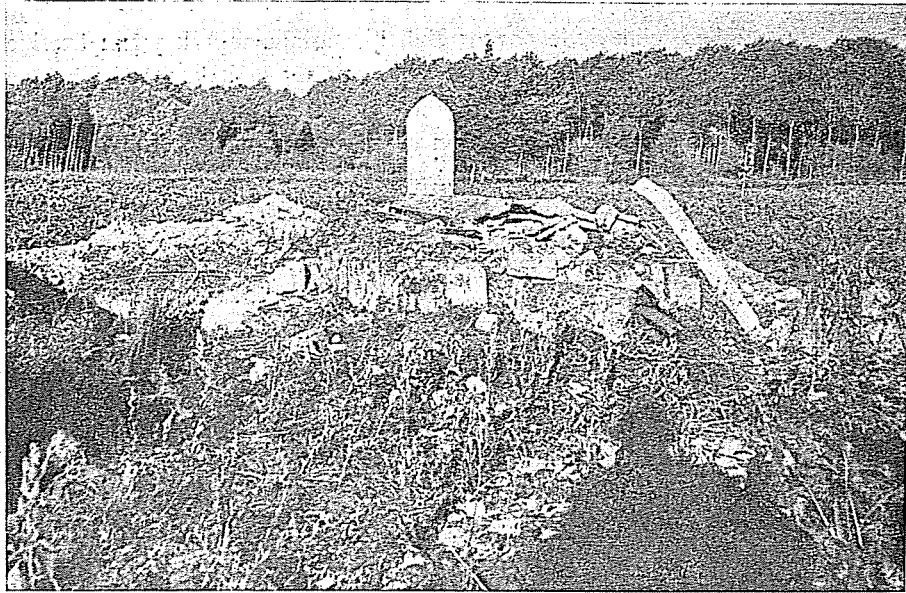
Reyhan paşa nevver Allahü kabirehû li seneti erbea ve selâsin ve seb'a mi'a.

Ayak taşı dış tarafında :

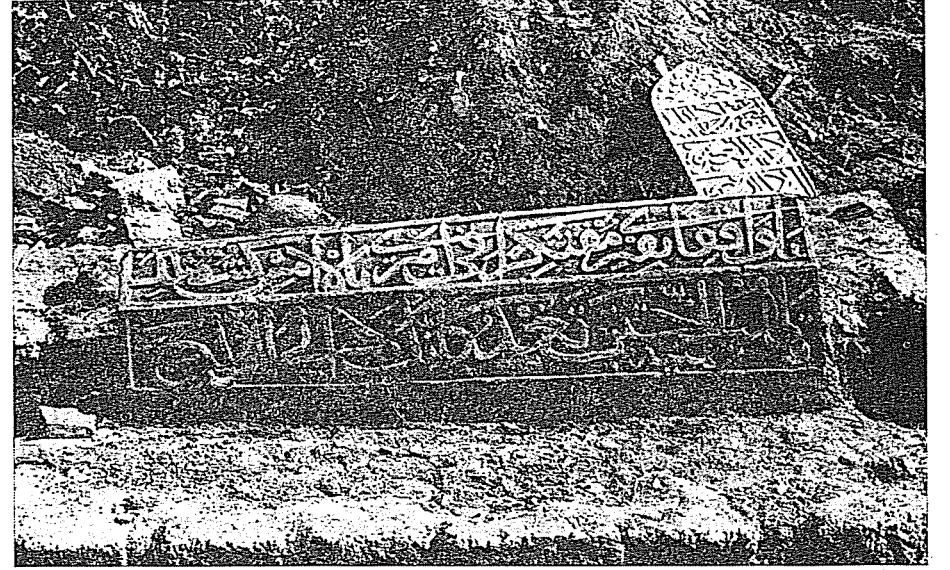
Intekale min.....dâri'l gubur ilâ dâr el-surur el-merhum.



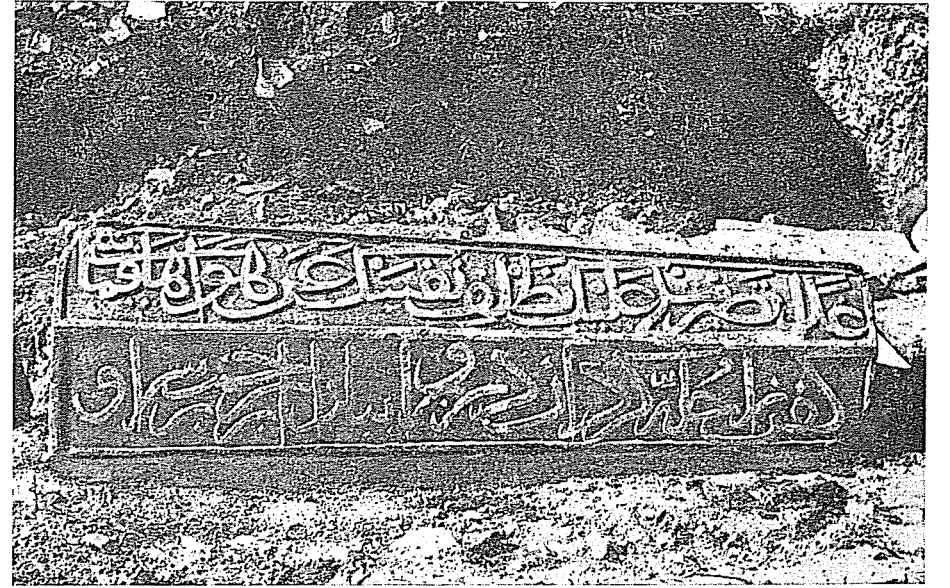
Resim 1. Yenişehir, Reyhan Paşa mezarı.



Resim 2. Yenişehir, Reyhan Paşa mezarı.



Resim 3. Yenişehir, Reyhan Paşa lâhdi.



Resim 4. Yenişehir, Reyhan Paşa Lâhdi.

İç tarafında :

Felev kânet id-Dünya tedüm li vahidin le kâne Rasul Allâh fihâ muhal-
ledâ.

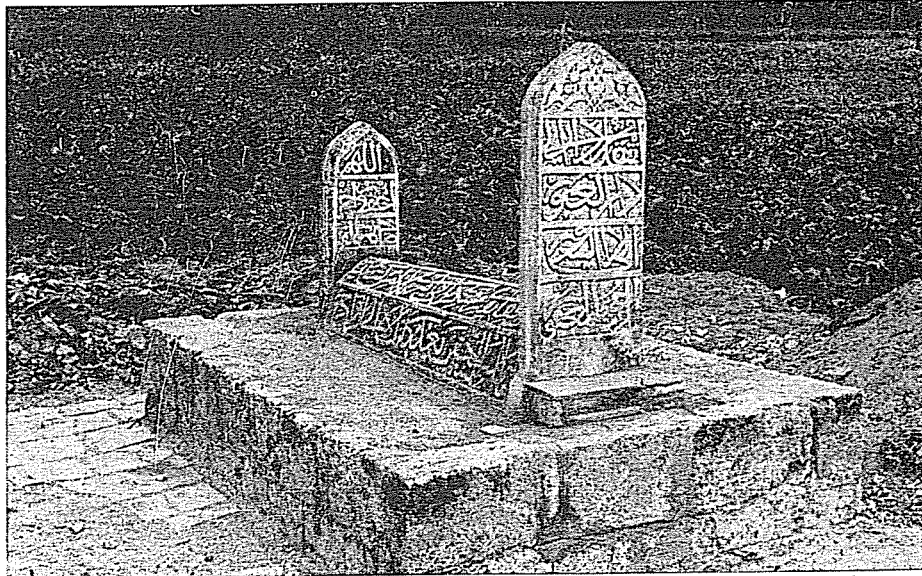
Lâhdin sol kapağında :

Ya vâkifen bikabri müftekiren fi emri bi'l-emsî küntü misleke
Teahhab li'l meniyyeti hasben tağdu ke enneke lâ ilâ'r-ravahi.

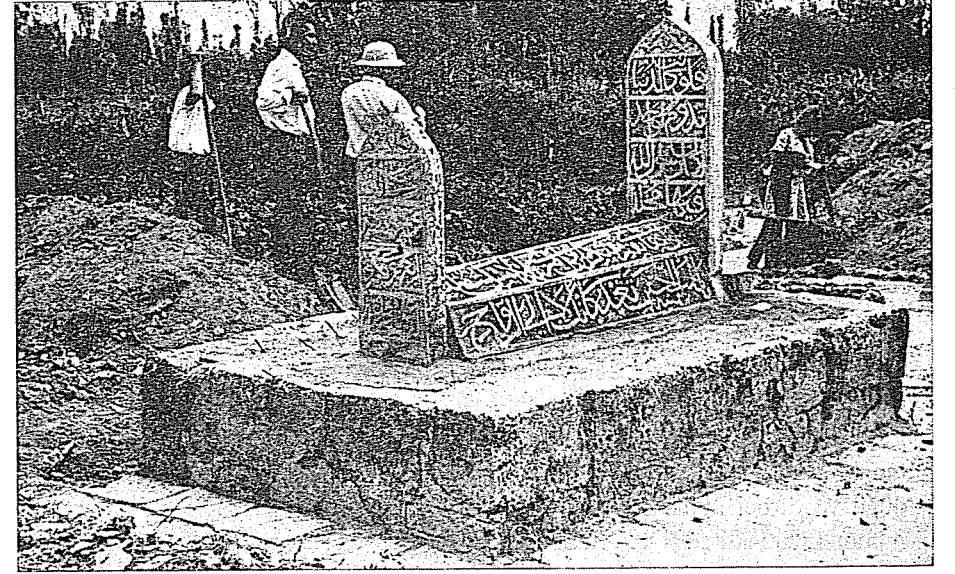
Sağ kapağında :

Gadan tasarrafet aleyke bi zilfi nefsike an havâhâ fe mâ'ihî
Kefen râ hulle kerdan der(berva?) he bâd ebr-i rahmet ber ser-i o
olarak okunmaktadır.

Kitabeler bir elden çıkmış ve baştan sona kadar aynı üslûpla yazılmıştır. Kazı, tuğla döşemenin batıya doğru devam ettiğini gösterdiğinden toprak açılıp, güney ve kuzeyde moloz taş duvarlarla tuğla ve taş işçiliği gösteren 43 sm. lik yüksek bir duvar parçası bulundu. Sonra döşemenin güneye kıvrılarak basamak şeklinde 30 sm. lik bir kademe halinde doğu batı yönünde ikinci bir döşemeli zeminle birleştiği görüldü. Burada doğu ve batıda ana duvar kalıntılarından 20 sm. lik izlere rastlanmıştır (res: 8, 9). Güneyde devam eden duvar ise bir çıkıntı ile içe kıvrılmış, döşeme sınırı güney batıya yönelmiştir (res: 10-12). Mezarın diğer köşelerinde araştırma sonuç verme-



Resim 5. Yenişehir, Reyhan Paşa Lâhdi tamirden sonra.



Resim 6. Yenişehir, Reyhan Paşa lâhdi, batıdan.



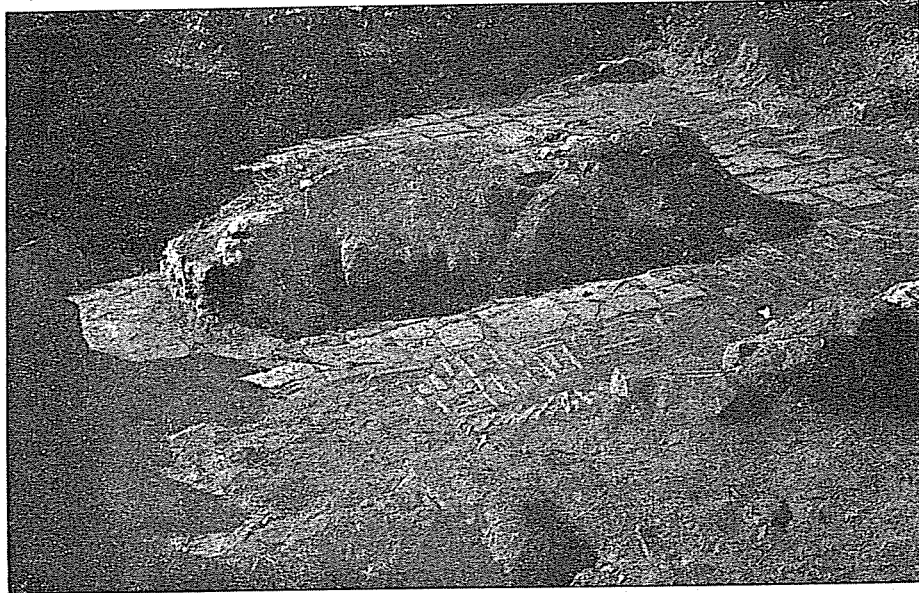
Resim 7. Yenişehir, Reyhan Paşa mezarı,
baş taşının dış tarafı.

miş, batıya doğru gelişen kazıda yer yer temellerin söküldüğü anlaşılmıştır (plân: 1). Güneye ve batıya doğru pancar tarlası temizlenirse belki plân bir dereceye kadar aydınlanabilirdi. Fakat buna imkân olmadığından döşemenin büyük kısmı açıkta bırakılarak kazıya son verildi.

Mezar kitabeleri ve meydana çıkarılan duvarlarla döşemelerin durumu birçok problemler ortaya koymaktadır.

Reyhan Paşa'nın mezar taşına göre ölüm tarihi 734(1333) yılını gösteriyor ki buna göre kendisinin Orhan Gazi'nin emîrlerinden olması gerekir. Kaynaklarda Orhan Gazi zamanında bir Reyhan Paşa adı geçmemektedir. Osmanlı tarihleri ve kaynaklarında Reyhan Paşa'nın Yenişehir'deki mezarile zaviyesi, Bursa'daki cami ve hamamı çeşitli tarihlerde birkaç yerde zikredilmektedir. Ayrıca Bursa'da bir de Reyhan Paşa mahallesi vardır. Fakat Âşık Paşa Zâde'den başlayarak kaynaklarda adı geçen bu Reyhan Paşa'nın Sultan Murad II nin hadımağalarından olduğu, ayrıca Bursa Yenişehir'inde öldüğü ve türbei mahsusasına gömüldüğü ve Sultan Murad için İsfendiyaroğlu'nun kızını almağa giderken kendisinin de gönderildiği belirtilmektedir.

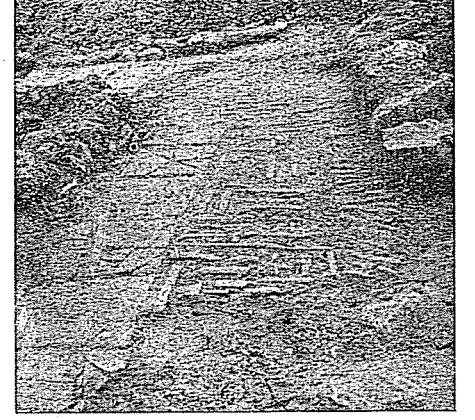
Topkapı Sarayı müze arşivinde bununla ilgili üç vesika bulunmaktadır. Bunlardan 1030(1620) tarihli vesika (D. 6068) Reyhan Paşa'nın Yenişehir'deki zaviyesinin gelir ve giderleri için mütevellî Mehmed Çelebi ve kâtip Ahmet tarafından yapılan müfredat cedvelidir.



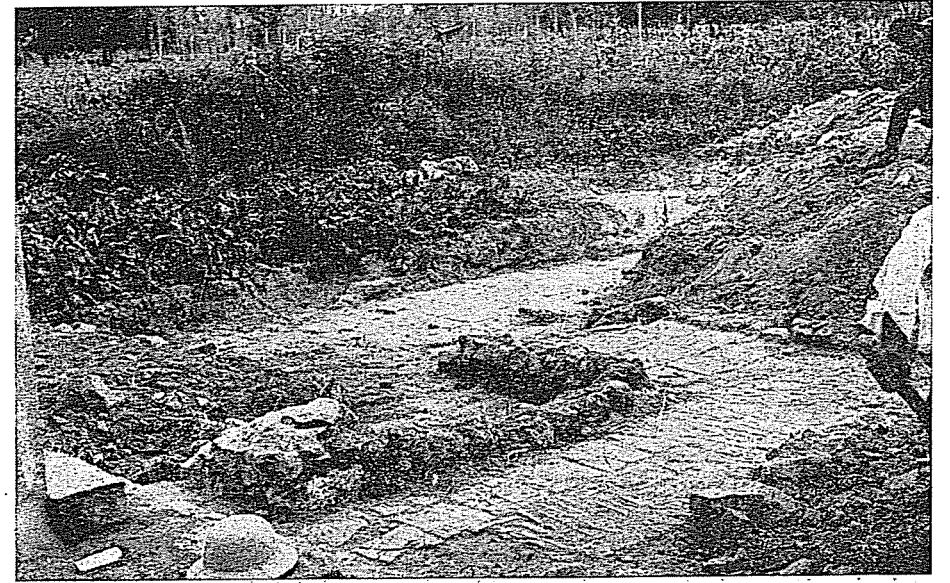
Yenişehir, Reyhan Paşa mezarı, ana duvar kalıntıları.



Resim 9. Yenişehir, Reyhan Paşa mezarı, batıda döşeme sınırı.



Resim 10. Yenişehir, Reyhan Paşa Mezarı, döşeme.



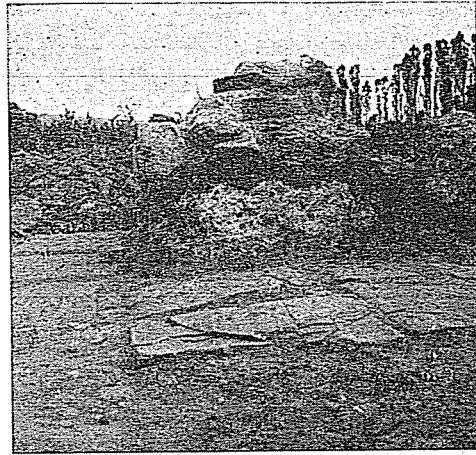
Yenişehir, Reyhan Paşa Mezarı, Döşeme.

1041(1631) tarihli vesika, (E. 7496/17) Reyhan Paşa türbesinde bir buçuk akçe ile cüz'ü Şerif(Kur'an) okuyan Sefer Halife öldüğünden yerine Ebu-bekir Halife'nin tayini için berat verilmesine dairdir.

1169(1756) tarihli üçüncü vesikada (E. 7496/14) Yenişehir-i Bursa'da

medfun merhum Reyhan Paşa'nın yaptırdığı cami ve imâretin günde üç akçe ile bakımı ve günde bir akçe ile senede bir subaşı karyesinden mahsulleri toplayıp getirmek için Mehmed bin İsmail'e berat verildiği ve yine bu vakıftan günde beş akçe ile tabbahlık ve günde iki akçe ile hafız i ecza(Kur'an okuyucu) için mutasarrıf İsmail bin Hasan'a berat verildiği. ruznamei askeriden işaret olunmuş denilmektedir.

Diğer taraftan Gabriel kaynak göstermeden «Bursa'da Reyhan Hamamı Sultan Murad II nin hadımağalarından Reyhan Paşa tarafından 1478 den önce yaptırılmıştır ve geliri aynı kimse tarafından yaptırılan Yenişehir'deki zaviyeye tahsis edilmiştir. Çok tamir geçiren hamamın kurşunları sökülüp satılmış yerine kiremit konulmuştur. Halen depodur», diye bilgi vermektedir (1). Bursa'daki Reyhan camii ise kesmetaş ve tuğla örgülü duvarlarla Türk üçgenleri üzerine tek kubbeli bir yapı olup, önünde uzun dikdörtgen biçiminde üç gözlü, ortada düz yanlarda ayna tonozla örtülü son cemaat yeri bulunmaktadır. Kitabesi olmadığından tarihi de bilinmemektedir.

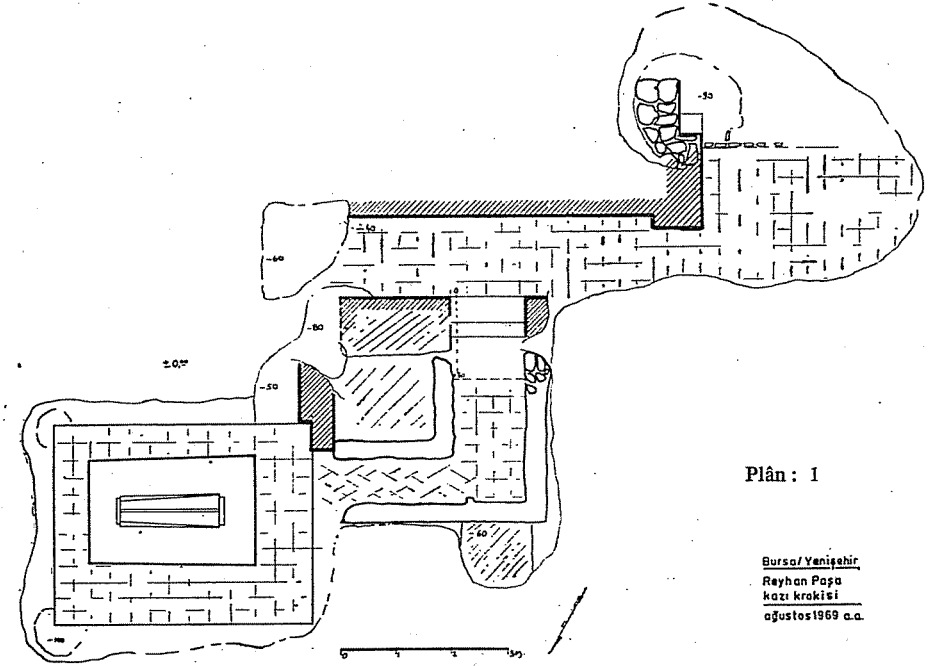


Resim 12. Yenişehir, Reyhan Paşa Mezarı, taş-tuğla duvar kalıntıları.

Bütün bu kaynaklarda adı geçen Reyhan Paşa'nın Yenişehir'deki mezar kitabesi açıkça «erbea ve selâsin ve seb'a mie» olarak 734(1333) tarihini göstermekte ve bu Orhan Gazi'nin 36 yıllık hükümdarlığının onuncu yılına rastlamaktadır. Bu durumda birkaç ihtimal olabilir :

1 — Kaynaklarda adı geçmemekle beraber Orhan Gazi'nin bu isimde bir emri vardı?

1) A. Gabriel, Une Capitale Turque Brousse, Paris 1958, s: 175.



2 — Kitabede tarih yanlış yazıldı. Seb'a mie yerine semane mie yazılsa 1433 tarihi ile Sultan Murad II zamanına rastlar. Sultan Murad'ın İsfendiyaroğullarından Sinop Beyi İsfendiyar'ın torunu ile evlenmesi tarihi 1423 dür. Reyhan Paşanın İsfendiyar'ın gelin getirmeğe gitmesinden on yıl sonra ölmüş olduğu kabul edilirse bu 1433 tarihi uygun gelmektedir. Mezar bölgesindeki tuğla zemin ve duvarlar da onun zâviyesinden kalan izler olabilir.

Gabriel'in 1478 den önce Reyhan Paşa'nın Bursa'da hamam yaptırdığını kaydetmesi bütün ihtimallerin dışında bir bilgidir. Durumun aydınlanması tarihi araştırmaların gelişmesine bağlı olup bugün için açık bırakılması gerekmektedir.

Not : Tarihi bilgiler konusunda yardımları için Doç. Dr. Nejat Göyünç'e, kitabelerin okunmasına yardımcı için Dr. Ramazan Şeşen'e, plân ve resimler için Ara Altun'a teşekkür etmek isterim.

**SULTAN I. ALÂEDDİN KEYKUBAT'IN ALARA KALESİ
KASRININ HAMAMINDAKİ FRESKLER**

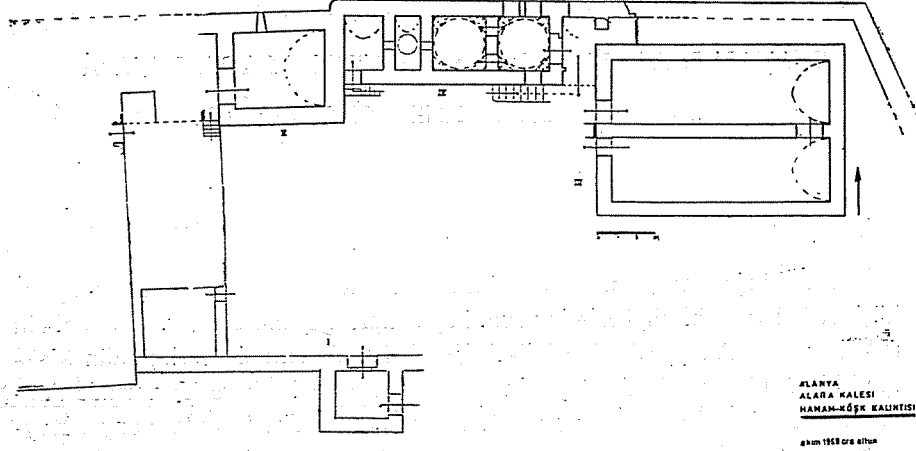
Şerare YETKİN

13. Yüzyıl Anadolu mimarisinde çok önemli bir yeri olan saray ve köşkler hakkındaki bilgilerimiz yazılı kaynaklara dayanmaktadır. İbn Bibî'nin (El-Evâmirü'l Alâiyye fi'l-Umûri'l-Alâiyye) **Selçukname'si**, Kerimüddin Mahmud bin Muhammed Aksarayî'nin **Musamarat al-ahbar'ı** ve Yazıcızade Ali'nin **Tevarih i Âl-i Selçuk'u** ilk ve en önemlilerindedir. Burada Konya, Kayseri, Ankara, Antalya, Alanya, Erzincan, Aksaray ve Kubadabad'daki saraylara işaret edilmektedir. Bugün bu sarayların izleri ya tamamen ortadan kalkmış, ya da bir duvar parçası veya bir yığıntı halinde günümüze kadar gelmiştir. Ancak son yıllarda kazı ve araştırmalarla çıkarılan buluntular, 13. yüzyıl saraylarının plânlarını ve zengin süslemelerini ortaya koymaktadır. Anadolu'daki 13. yüzyıl saray ve köşklarinin özelliklerini toplu olarak tanıtan ilk neşriyat, değerli hocam merhum Prof. Dr. Kurt Erdmann (1901-1964) tarafından yapılmıştır⁽¹⁾.

Anadolu'daki saraylar içinde ilk bilineni, bir köşkler topluluğu halinde olan Konya Selçuklu Sarayından kalabilmiş köşk idi⁽²⁾. Selçuklu Sultanı II. Kılıç Aslan tarafından yaptırılmış, fakat I. Alâeddin Keykubat zamanında tamir ve tahkim edilerek süslenmiş olan bu köşk, bugün Alâeddin köşkü kalıntısı adı ile tanınan bir duvar parçasından ibarettir. Alâeddin Keykubat'ın

- 1) K. Erdmann, Seraybauten des dreizehnten und vierzehnten jarhunderts in Anatolien, Ars Orientalis III, 1959, s: 77-94.
- 2) F. Sarre, Der Kiosk von Konia, Berlin 1936.; M. Akok, Konya Alâiddin Köşkü, Türk Etnografya Dergisi, Sayı: XI, Ankara 1969 s. 47-73. Bu makalede, 1941 senesinde Prof. Dr. O. Arık başkanlığında yapılan kazıları değerlendirmiş ve Konya sarayının bir restitüsyonunu çizmiştir. Aynı eserde, Beyşehir gölü kıyısında inşa edilmiş olan Kubadâbad saraylarının da restitüsyonunu vermiştir.

yazlarını geçirdiği, sefer hazırlıklarını yaptığı ve belki de içinde öldüğü Keykubadiye sarayını meydana getiren köşkler topluluğu ise Kayseri yakınında bulunmaktadır. Yeri *Selçukname*'lerdeki kayıtlara göre ilk defa merhum M. Z. Oral tarafından tesbit edilmiştir⁽³⁾. Erciyes dağının karlı tepesinin aksettği bir kaynak gölü kıyısında serpiştirilmiş bu köşlerde, Prof. Dr. O. Aslanapa'nın başkanlığında yapılan kazılarla, köşlerin plânı ve çini süsle-



Plân 1. Alara Kalesinde Hamamlı Köşkün plânı.

meleri meydana çıkarılmıştır⁽⁴⁾. Sultan Alâeddin Keykubat'ın kışları geçirdiği Antalya ve Alâiye'ye giderken Beyşehir Gölü kıyısında yerini ve havasını beğenerek bir saray inşa edilmesini istediği yerde kurulan Kubadabad ise gene M. Z. Oral tarafından İbn Bibi'deki şairane tasvirine dayanarak bulunmuştur⁽⁵⁾. Kubadabad'da ilk sistemli kazılara Prof. Dr. K. Otto-Dorn ve M. Önder tarafından başlanmıştır⁽⁶⁾. Yapılan kazılarda Selçuklu saraylarının çini

3) M. Z. Oral, Kayseri'de Kubadiye Sarayları, Belleten XVII, 1953, s. 501-517.

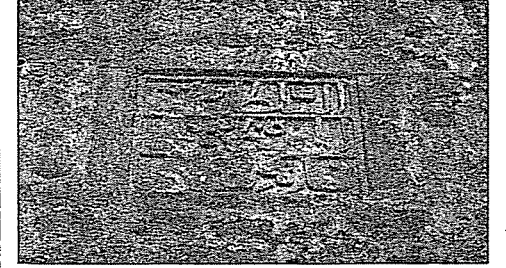
4) O. Aslanapa, Kayseri'de Keykubadiye Köşleri Kazısı (1964), Türk Arkeoloji Dergisi, Sayı: XIII-1, Ankara 1965, s: 19-41.; O. Aslanapa, Excavations for the Queykubadiye Villas, Journal of Regional Cultural Institute, Vol. I, Tehran 1967, s: 7-23.

5) M. Z. Oral, Kubad Abad Bulundu, Anıt I, Konya 1949.; M. Z. Oral, Kubadabad Nasıl Bulundu?, İlahiyat Fakültesi Dergisi II-III, Ankara 1953, s: 101-171.; M. Z. Oral, Kubad Abad Çinileri, Belleten, XVII, 1953, s: 209-23.

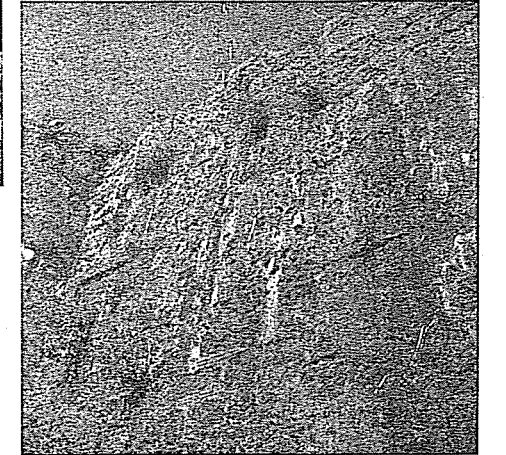
6) K. Otto-Dorn, M. Önder, Bericht über die Grabung in Kubadabad (October 1965), Archeologischer Anzeiger, Heft 2, 1966.; K. Otto-Dorn, Die Menschliche Figurendarstellung auf den Fliesen von Kubadabad, (I Forschungen zur Kunst Asiens In memoriam Kurt Erdmann, İstanbul 1970 s. 111-139; M. Önder, Kubadabad Sarayları Kazılarında Yeni Bulunan Dört Resimli Çini, Sanat Tarihi Yıllığı II, İstanbul 1966-68, s: 116-121.



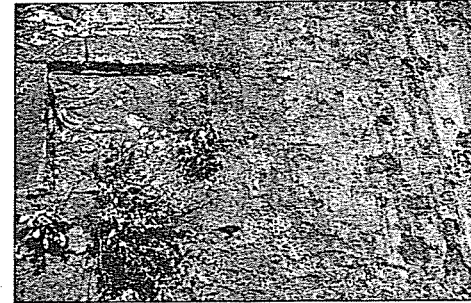
Resim 1. Alara Kalesi, vadiden görünüş.



Resim 3. Alara Kalesinde ikinci kitabe.



Resim 4. Alara Kalesinde iki kitabe arasındaki kısım ve freskler.



Resim 2. Alara Kalesinde bozuk kitabe.

ve stuko süslemelerinin en zengin örnekleri meydana çıkarılmıştır⁽⁷⁾. Sultan Alâeddin Keykubat'ın kış aylarını geçirdiği Antalya ve Alanya bölgesinde

7) Kubad Abad'daki kazılara devam edilerek, tam bir Selçuklu şehrinin bütün özellikleri ile meydana çıkarılması ve ilim alemine tanıtılması Türk San'atı için büyük bir kazanç olacaktır.

de saray ve köşkleri olduğu şüphesizdir. Bilhassa Alanya iç kalesinde bulunan çini parçaları ile Aspendos'daki tiyatrodaki tesbit edilen çini kaplamalar burada bir sarayın mevcut olduğuna dair en kuvvetli delillerdir⁽⁸⁾. Ancak Alanya ve Antalya'daki sarayların yeri henüz tesbit edilmiş değildir⁽⁹⁾. Alanya civarında birçok köşk kalıntıları da bulunmaktadır⁽¹⁰⁾.

Selçuklu Sultanları saray ve köşklarini daima tabiatın muhteşem güzelliğini en iyi değerlendiren yerlerde inşa ettirmişlerdir. Alara kalesinin tepesindeki hamamlı kasır, Selçuklu Sultanlarının bu tabiat hayranlığını ve manzara zevkini en kuvvetle belirten bir örnek olarak zamanımıza kadar gelmiştir.

Alara Kalesi, Alanya-Antalya arasında, sahilden tahminen 10 Km. kadar içeriye kıvrılan bir yolun sonunda, dar ve derin bir vadiden akan Alara çayının yanında tek başına yükselen kayalık, yalçın bir dağ üzerindedir. Kalenin arka tarafı gayet dik bir yar halinde çaya inmektedir. Ormanlarla kaplı yeşil dağların arasından çıkan Alara çayı kalenin dibinden akmakta ve önde uzanan ovada kıvrımlar çevirerek denize ulaşmaktadır.

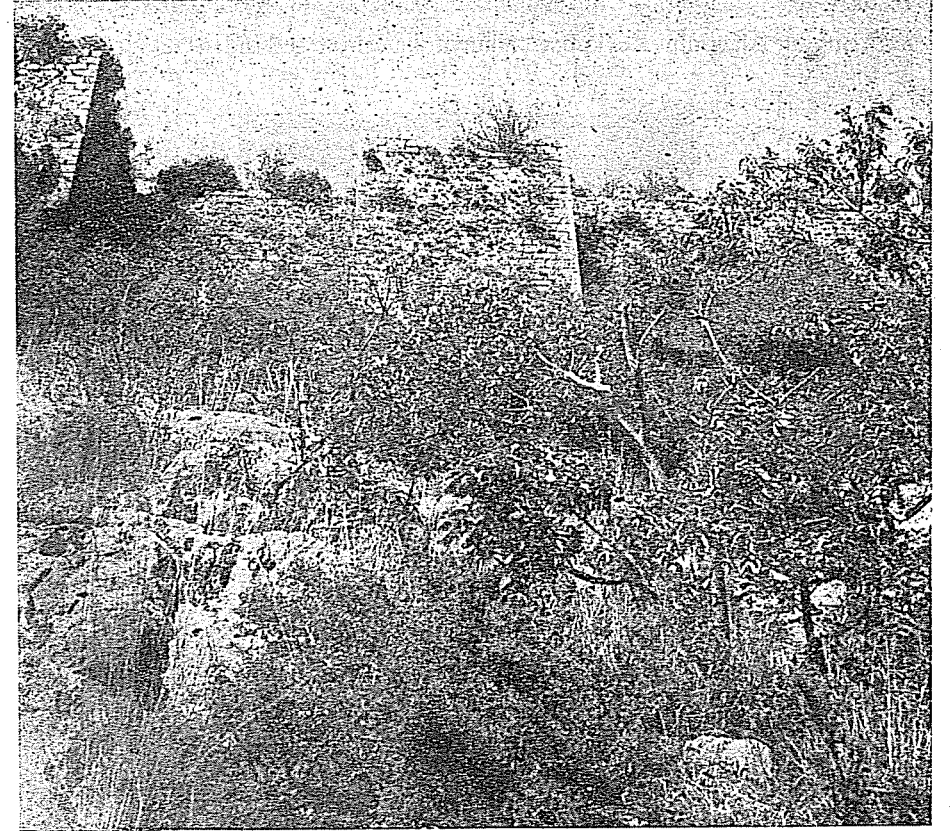
Sultan Alâeddin Keykubad ilk seferini askerî ve ticarî bakımdan çok önemli bir yer olan, methini çok duyduğu Alanya üzerine yapmıştır. Yazları Kayseri'de geçiren Sultan, uc beylerine fermanlar göndererek Konya'da toplanmalarını emretti ve sefer hazırlıklarına başladı. Kış mevsiminde Antalya'dan ilerleyen muhteşem ordusu ile Alanya kalesini karadan ve denizden kuşattı. O zamanki adı, mevkiinin ve ikliminin güzelliği dolayısıyla **Kalonoros** (τὸ καλὸν ὄρος -güzel dağ) olan bu kalenin hakimi Kyr Vart(Kyr Fart)

8) O. Aslanapa, Antalya Müzesindeki Selçuklu Çinileri, R. R. Arat İçin, Ankara 1966, s: 5-25.

9) İ. H. Konyalı, Alanya (Alaiye), İstanbul 1946, s: 197 de Alanya iç kalesindeki iki ve üç katlı ve çinilerle süslenmiş saray kalıntısından bahseder. Alanya iç kalesinde tam kösedeki güney-doğu burcunun içinde, Aspendos'daki tiyatronun duvarlarında görülen Selçuklu devrine ait kırmızı boya ile yapılmış zikzak motifli freskler bulunmaktadır. Aynı motifli fresk süslemelere Alanya civarındaki Has Bahçe kasrının duvarlarında da raslanmaktadır. Alanya iç kalesindeki bu burcun Selçuklu sarayının oir kısmı olarak kullanıldığı muhakkaktır. Selçuklu saraylarında kullanılan çinilerin parçaları da hep bu bölgeden bulunmaktadır. Alanya'daki abideler üzerinde etraflı bir çalışma yapan S. Lloyd ve D. S. Rice da Selçuklu sarayının bu kısımda olabileceğini, ancak burada bu vasfa uygun bir yapı bulamadıklarını yazar. S. Lloyd - D. Storm Rice, Alanya (Alaiyya) London 1958, s: 33.

10) İ. H. Konyalı, Alanya (Alaiye), İstanbul 1946, s: 338 - 361 de Has Bahçe, Şikârhane, Oba Sarayı, Gülefsan, Buzağı Avlusu köşklarinden bahseder. Sulak yerlerde ve gayet güzel manzaralı olan bu köşklar üzerinde esaslı incelemeler ve kazılar henüz yapılmamıştır. Prof. K. Erdmann üç tanesinin planını çizmiştir. Adı geçen eser, s: 87-88, Abb: G, H, I.

idi⁽¹¹⁾. Müdafanın imkânsız olduğunu anlayan Kyr Vart, Antalya subaşısı olan Mübarizeddin Ertokuş'un aracılığı ile anlaşma yollarını aradı. Nihayet kaleyi teslim etti. Sultan Alâeddin Keykubad, Kyr Vart'a Konya Akşehirli ile



Resim 5. Alara Kalesinde iç kale girişi.

11) Kyr Fard veya Kyr Vard'ın Ermeni mi Rum mu olduğu belli değildir. Selçuknameelerde sadece kalenin hakimi olarak geçer. Olaylara çağdaş olan Ermeni tarihçisi Başkumandan Simbat ise, Kir(Kyr)Vard'ın nesebi ile ilgili daha geniş bilgi verir. Ona göre Kyr Vard, Rupen hanedanından olup, II. Leon'un krallığı zamanında Selçuklara karşı çarpışan Ermeni kumandan Baron Adom'un torunudur. Yine aynı Ermeni tarihçisi, Alâeddin Keykubad'ın, Alanya kalesinin fethi tamamlandıktan sonra kalenin hakimi Kyr Vard'ın kızı ile evlendiğini, fakat kızın Hristiyan dinini ısrarla koruduğunu yazar (bk. Ed. Du-laurier, Chronique du Royaume de la Petite-Armenie, Par la connétable Sempad, Recueil des historiens des Croisades, Documents Arménies, I, s. 645); Alishan, Sissouan, Venedik, 1885, s. 313 de Simbat'ı esas olarak alır ve aynı fikri kabul eder. L. Alishan, Sissouan ou l'Arménie-Cilicie, Description géographique et historique, Venise 1899 (S.

civarındaki beş köyü verdi ve kızı ile evlendi⁽¹²⁾. Bundan sonra bu kalenin kendi ismi ile anılmasını istediğinden Kalonoros adı, Alâiye oldu⁽¹³⁾. Alanya kalesi kış mevsiminde feth edildiğine göre fetih tarihi H. 620 (1223) olmalıdır.

Sultan Alâeddin Keykubat, Alanya kalesinin fethinden tekrar Antal-



Resim 6. Çıkış yolundaki havuz.

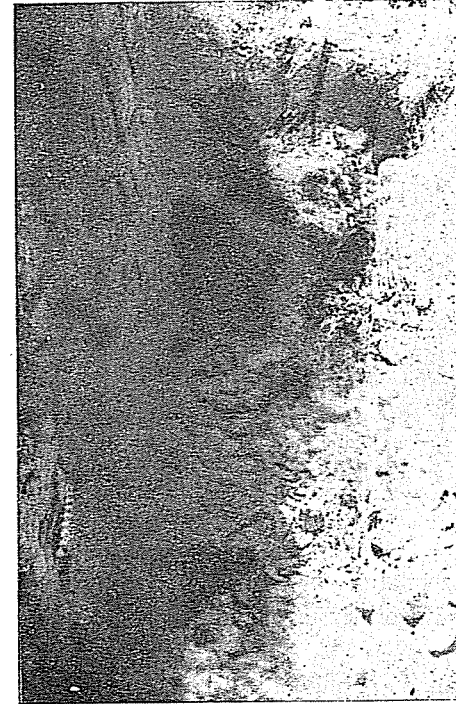
Lazare); S. Lloyd - D. Storm Rice, adı geçen eser, s. 3. de Kyr Vard'ın Rupen soyundan bir Ermeni olduğunu yazarlar.; O. Turan, İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 6, s. 246-248 deki Keykubad I maddesinde Kyr Fard'ı Rum asıllı olarak kabul eder.; Cl. Cahen. Pre Ottoman Turkey, London, 1968, s. 177 de Kyr Vard'ı bir Rum (Grek) olarak almaktadır. Ayrıca aynı yerde bu isim Fârid olarak okunmaktadır.; İ. H. Konyalı, adı geçen eser, s. 68-71 de Rum olduğunu yazar ve I. Alâeddin Keykubad'la evlenen kızının Mah Peri hatun olduğunu iddia eder.; N. Kaymaz, Anadolu Selçuklularının İnhitâtında idare mekanizmasının rolü II, D. T. C. Fak. Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt III, sayı, 4-5, Ankara 1967, s. 25, Not. 2 de bu hususu açıklar. I. Keykubad'ın ölümünden sonra İslâm olup birçok hayır müesseseleri yaptırmış olan Mah-Peri Hatun oğlu Sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ölümünden sonra da epeyce yaşamış, Kayseri'de kendi adına yaptırdığı Huand Hatun külliyesindeki kümbette gömülmüştür.

12) İbn Bibi, Anadolu Selçuklu Devletinin Tarihi, (Farsça Muhtasar Selçuknameden) M. Gençosman; F. N. Uzluk, Ankara. 1941, s: 94-98. Alanya kalesinin fethi anlatılır.; H. W. Duda, Die Seltchukengeschichte des Ibn Bibi, Kopenhagen, 1959, s. 104-9. Kalonoros kalesinin hakiminin adını Kir Fârid olarak okur.

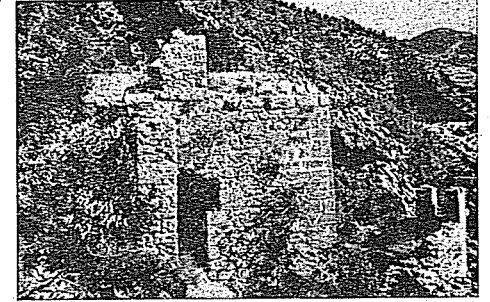
13) A. Yazıcızade, Tevarih i Al'i Selçuk, s: 246 da «andan sonra ol makamı kendi mübarek elkası ve ad bile şeref intisap birle erzan kıldı» diye yazar.

ya'ya dönerken, yolda Alara çayının kenarında yükselen Alara Kalesini gördü. İbn Bibi, Alara kalesinin fethini şöyle anlatmaktadır⁽¹⁴⁾ (res: 1) :

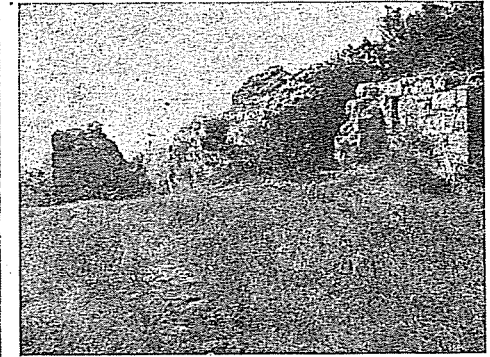
«Alara kalesinin saltanat kulları tarafından fethi: Alâeddin Keykubat -Alâiye- kalesinden döndükten sonra cihangirlik dizginini Antalya tarafına çevirdi. Yolda Alara kalesi gözüne ilişti. Bu kale mermer kayalar arasında bir inci gibiydi. Yanında maâî renkli ve Nil ahenkli bir ırmak akıyordu. Semaya yakınlığından bekçilerinin beli bükülmüş, yüksekliğinden Kaf dağı küçük bir tepe gibi kalmıştı. Kirfard'ın kardeşi olan kale hakimi, eteğini dün-



Resim 7. Hamamın arkasındaki dehliz.



Resim 8. Doğudaki bölüm.

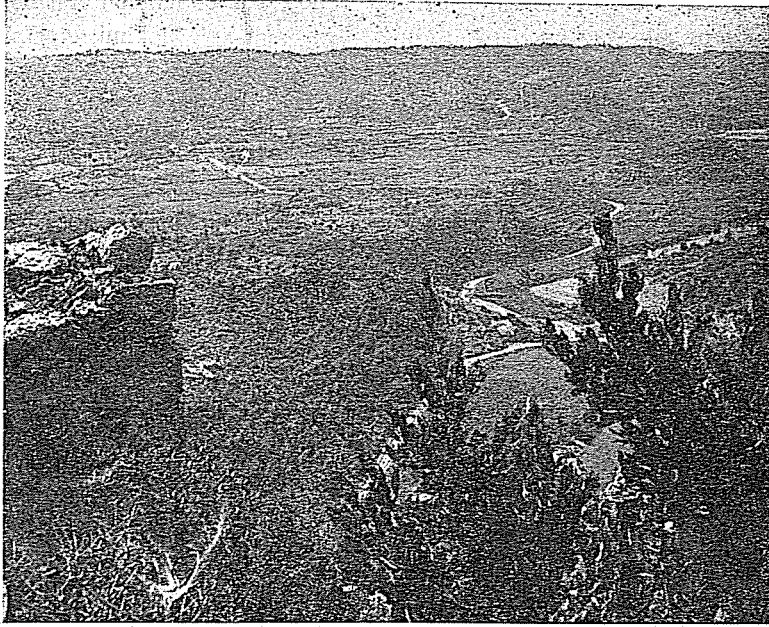


Resim 9. Cihannüma kısmı.

14) İbn Bibi, adı geçen eser, s: 98-99. Alara kalesinin fethi anlatılır. H. W. Duda, adı geçen eser, s. 109-110.

ya zevklerinden çekmiş, zahitlik yolun tutmuş, kalede atlas yerine palas üzerinde oturmayı ihtiyar etmişti.

Sultan, Devlet büyüklerinden birine bir kol askerle Alara tarafına geçerek kale hakimine; 'Kudret ve şecaatle tanınmış olan kardeşin bir ay evvel Gelinoros kalesini bizden kurtaramadı, senin şu aciz ve zayıf halinle burayı muhafaza edemeyeceğin aşikârdır. Sen akıllı ve



Resim 10. Vadinin kaleden görünüşü.

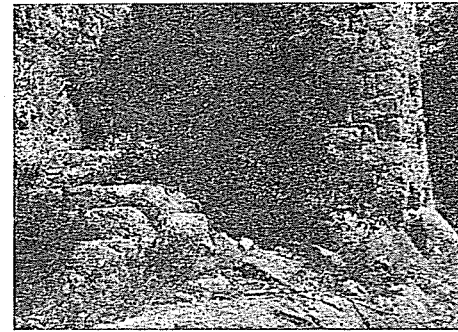
dünya cefası çekmiş bir adamsın, senin haline selâmet yolunu tutmak müna-siptir. Eğer kardeşinin mesleğini ihtiyar ile kaleyi kullarımıza teslim edersen, arzularına nail olursun, şayet fermanımız hilâfına bir adım atarsan bu hareketinle cehaletinin cezasından başka birşey görmezsin' tarzında bir teklif yapılmamasını emretti.

Alâeddin'in fermanını kale hakimine tebliğ ettikleri zaman zavallı hakim, saltanatın kudret ve heybetinden feryad ve figana başladı, derhal vücuduna arız olan kulunç hastalığı ile ömrü nihayete erdi. Kalenin ileri gelenleri, bu hadisenin dehşetinden yerlerine dağıldılar. Kaleyi ister istemez teslim ettiler. Bu hisar da böylece, zahmetsiz bir surette diğer kale ve hisarlar arasına girdi. İkinci fethin müjdesi Sultanın kulağına erişince, umumî ziyafetler tertip edildi. Başlarda esen cenk havası, saz ve şarap ahengine dönüştü. Sultan, Antalya'ya vardığı zaman bütün ümeraya iltifatlarla hilatlar

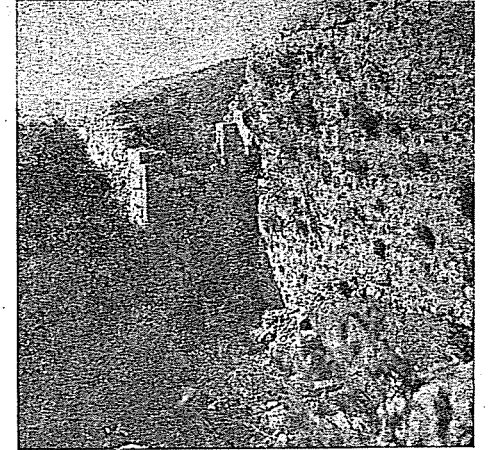
giydirmiş, kışlaklarına dönmeleri için onlara izin vererek kendisi kışı, Antalya'da geçirmiştir.».

Alanya Kalesi Selçuklulara geçtikten sonra Sultan Alâeddin Keykubat Konya -Alanya yolu üzerinde bulunan bu yerde, kalenin karşısına, yolun dönemeç yaptığı yere muhteşem Alara Hanını yaptırmıştır. Kapı üzerindeki kitabesine göre han, H. 629 (1231) yılında inşa edilmiştir. Plânı, diğer hanların plânından farklıdır. Selçuklu sultanının sosyal hizmetlerinin abidevi bir eseri olarak yükselmektedir⁽¹⁵⁾. Kalenin eteğinde akan Alara çayı üzerinde bugün yıkık olan bir köprü kalıntısı da durmaktadır. Bu kervansaray ve köprü, Alara kalesinin önemini büsbütün arttırmaktadır. Alara kalesi Osmanlılar zamanında da kullanılmış olup, Evliya Çelebi *Seyahatname*'sinde bu kaleden bahsetmektedir⁽¹⁶⁾. Kale, Sultan IV. Mehmed (1648 - 1687) zamanında terk edilmiş ve köy kalenin dışına taşınmıştır.

Alara kalesi Türklere geçtikten sonra da ismini muhafaza etmiş, fakat kale Selçuklular zamanında yenilenerek, adeta yeni baştan yapılmıştır. Kalenin Alara çayına kadar uzanan merdivenli gizli bir dehlizi vardır. Bu taş tonozlu dehliz kalenin eteklerinden ikinci sura kadar uzanıyordu. Bugün birçok yerleri çökmüş, merdivenleri yıkılmıştır. Merdivenli dehlizin tonozuna her sekiz basamakta bir ışık deliği açılmıştır. Bu dehlizden çıkınca dış surlara varılmaktadır. Dış sur gayet iri moloz ve kesme taştan yapılmıştır. Ku-



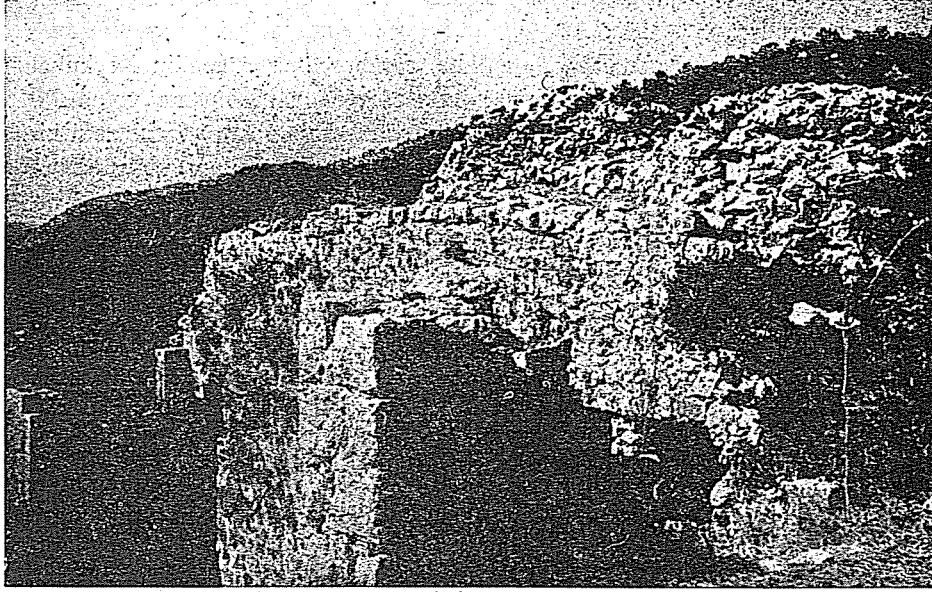
Resim 11. Taş merdiven kalıntısı.



Resim 12. Hamamın batı kısmı ve merdiven.

15) K. Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, Teil, I, s: 184-87. Abb: 343-348.; S. Lloyd - D. Storm Rice, adı geçen eser, s: 45-48.

16) Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Cilt 9, s: 294.



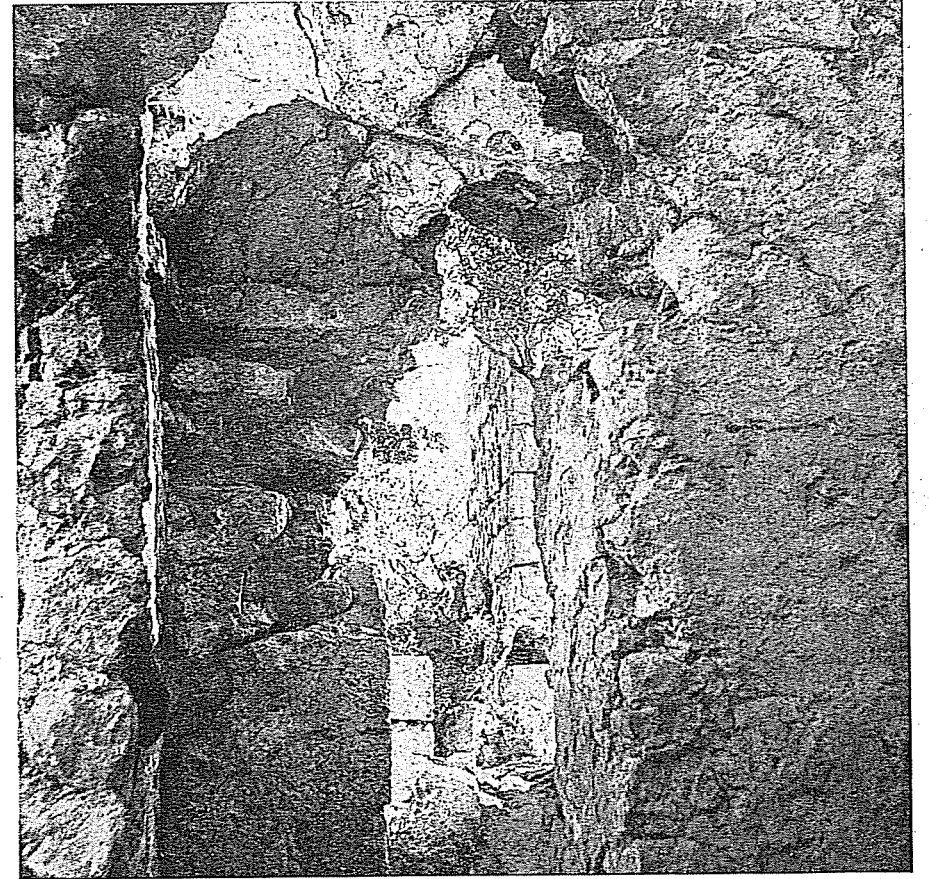
Resim 13. Hamamın kubbeleri.

leler dikdörtgen ve üçgen köşeli olarak sıralanmıştır. Giriş kısmı, üstü tonozla örtülü bir mekân şeklindedir. Kemerli bir yan kapıdan içeri girilmektedir. Kapının sövelerindeki derin taş oyuklar, buraya yerleştirilen kapıların yuvaları olmalıdır. Giriş mekânında ayrıca nöbetçilerin durması için nişler açılmış ve oturmak için sekiler yapılmıştır.

Dış surun bu esas girişinin hemen yanındaki çevre duvarında iki kitabe yer almıştır. Bunlardan birincisi duvarın girişe yakın yerine konmuştur. Dikdörtgen taş bir çerçeve içine yerleştirilmiş, alt kısmı kesik üç satırlık nesih yazılı bu kitabe çok haraptir. Üzerinde otların bitmiş olması okumayı büsbütün zorlaştırmaktadır⁽¹⁷⁾ (res: 2).

İkinci kitabe aynı kuşatma duvarı üzerinde daha ortada ve yüksekte bulunmaktadır(res: 3). Bu da taştan dikdörtgen bir çerçeve içinde olup, altı kesiktir. Üç satır halinde kaba nesih bir yazıyla yazılmıştır. Kısmen harap olmakla beraber, okunabilen kısmında (Es-Sultanî

17) S. Lloyd - D. Storm Rice, (Türkçeye Çevireni N. Sinemoğlu, Ankara 1964). Adı geçen eser, s: 75 No. 37 ve No. 38 de kitabelerin okunuşunu verirler. Birinci kitabeyi(Abu'l-Feth)? ikinci kitabeyi, Büyük Sultanların Sultanı olarak okumuşlardır. Bunlara göre kitabeler I. Alâeddin Keykubad'la ilgilidir.

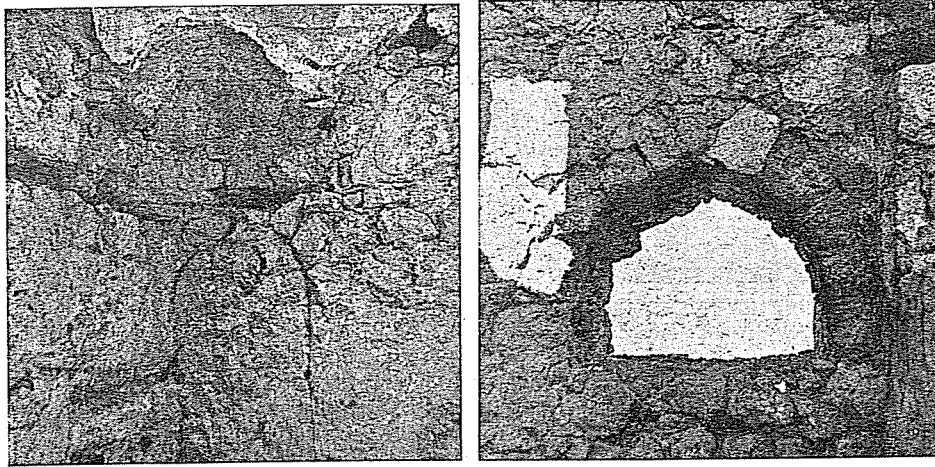


Resim 14. Hamamda ılıklık girişi.

....Şâhenşâh) yazılıdır. Alara kalesini feth etmiş olan Sultan I. Alâeddin Keykubad'la ilgili olmalıdır. Kitabelerin alttan kesik olması dikkat çekicidir. Belki de kitabeler duvar üzerine tek tek yerleştirilmiş panolar halindeydi ve hepsi birden esas kitabeyi tamamliyordu. Bu iki kitabe arasında duvar sıvanmış olup, sıva üzerine kırmızı boya ile yapılmış iki fresk kalıntısı fark edilmektedir. Burada, cepheden, heraldik durumda iki figürü ve bunların uzun kollu kaftanlar giymiş olduklarını seçebiliyoruz (res: 4). Ayrıca sıva üzerine kırmızı boya ile çizilerek, kesme taşlar taklit edilmiş-

tir⁽¹⁸⁾. Dış surun girişi böyle itinalı bir şekilde süslenmiştir. Bundan sonra kalenin en sarp kısımları gelmektedir. Merdivenler tamamen yıkıldığı ve ortadan kalktığı gibi, etraf ağaçlar ve dikenlerle kaplanmış, zaten çok kayalık olan tepeye tırmanmak büsbütün zorlaşmıştır. İç kaleye götüren ikinci sıra surların çoğu yıkılmıştır. İki sur arasında, sonradan yapılmış olduğunu tahmin ettiğimiz dikdörtgen plânlı bir yapı vardır ki, mescit denmektedir. Asıl iç kale tam tepededir (plân: 1). Yuvarlak, kare ve üçgen biçiminde kulelerle çevrilmiştir. Dikdörtgen bir giriş mekânından hamamlı kısmın bulunduğu avluya geçilmektedir. (plânda I) (res: 5). Kapıları zıt istikamettedir. Dıştan bir burç gibi görünen bu giriş mekânının üstü mazgallı bir düzlüktür ve yanlardaki sur duvarına geçit vermektedir. İçkalede kapısından kayalık bir arazi üzerinde kat kat yükselen kısma girilmektedir. Burası herhalde bir iç bahçe veya avlu gibi düzenlenmiş olmalıdır (plânda II). Sağ taraftaki büyük bir sarnıcın üstünü dikenli ağaç dalları kapatmıştır. Bu sarnıcın suyundan faydalanılarak en tepeye küçük bir hamamlı kasır inşa edilmiştir. Ayrıca kalenin yamacına doğru, dar bir yol üstüne bırakılmış olarak bulduğumuz yekpare taştan ve kenarları dilimli bir şekilde oyulmuş küçük bir havuzun suyu da bu sarnıçtan temin edilmiş olmalıdır.

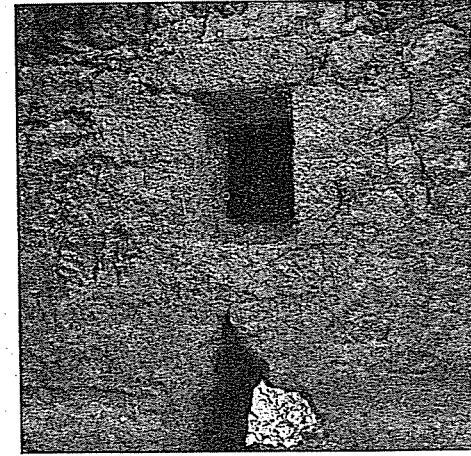
Havuz tahminimize göre, tepedeki hamamlı kasra doğru tabii bir kaskat



Resim 15. Hamamda iki kubbeli bölümü ayıran kapılardan örtülü olanı. Resim 16. Birinci kubbeli bölümün penceresi.

18) Kırmızı boylarla kesme taşın ve tuğlaların taklit edilmesi, diğer Selçuklu saraylarında da tesbit edilmiştir. M. Akok, adı geçen eser, s: 53. Konya'daki Alâeddin köşkünde tuğla dizisini taklit eden, sıva üstünde bir süslemeden bahseder. Böyle süslemeler Alanya kalesinde de bulunmaktadır.

halinde yükselen iç avluyu süslemekte idi (res: 6). Belki civardaki köylüler tarafından buradan çıkarılmış, daha fazla taşınamıyarak yol üzerine bırakılmıştır. Hamamlı kasrın temelleri tam tepedeki kayalara dayanmış, ayrıca iç kalenin sur duvarlarına kemerli bir kısım ile bağlanmıştır. Arada tonozlu

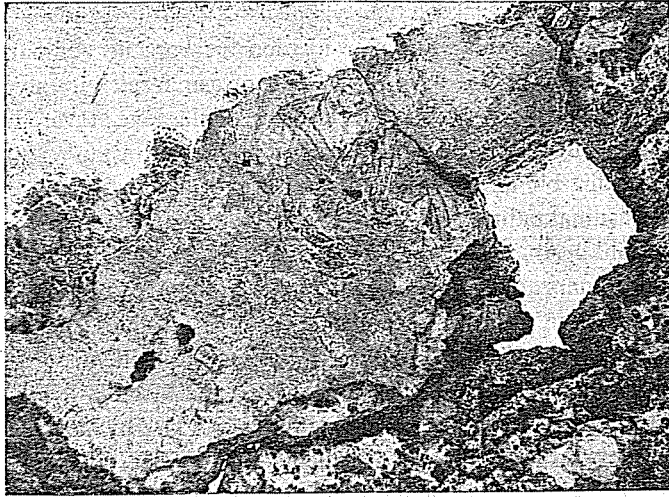


Resim 17. Hamamda külhan penceresi.

bir dehliz dolanmaktadır (res: 7). Bu dehlizin yanında iç kalenin seğirdim kısımları seçilmektedir. Asıl kasır yan yana, üstü tonozla örtülü iki uzun mekândır (plânda: III). Bunlar birbirine içerden bir kapı ile açılmaktadır (res: 8). Ayrıca ön kısımdaki iki ayrı girişin tam ortasında ek bir duvar kalıntısı daha bulunmaktadır ki, bu belki de tonozlu odalara geçit veren başka bir giriş mekânına aittir. Tonozla örtülü mekânlar kesme taştan yapılmıştır. İki mekânın üstü düz bir teras şeklindedir. Etrafında dikdörtgen mazgalların sıralandığı anlaşılmaktadır. (res: 9). Kasrın cihannüma kısmının burası olması gerekir. Çünkü Alara çayının kıvrılarak aktığı ve denize karıştığı harikulâde güzel bir manzaraya açılmaktadır (res: 10). Belki bu kısımda mazgal duvarlarına dayanan tahtadan ve camekânlı bir kısım vardı. Sıcak havalarda, manzarayı en iyi şekilde değerlendiren bu kısımda oturuluyor, alttaki tonozlu kısım ise serin havalar için kullanılıyordu. Bu kasır kısmına avlunun sağ tarafından taş bir merdivenle çıkılmaktadır (res: 11). Bu merdiven aynı zamanda hamam kısmına da yol vermektedir. Bu merdivenin tam karşısında olan başka bir merdivenle hamamın diğer tarafındaki tonozlu mekâna çıkılmaktadır (res: 12). Buradan da sur duvarının diğer kulelerine bağlantı vardır. Bu iki bölüm arasında küçük bir hamam bulunmaktadır (plânda: IV). (res: 13). Kasır kısmından tonozlu bir kori-

dorla hamamın ılıklik kısmına geçilmektedir (res: 14). Bu bölüm moloz taştan inşa edilmiş olup, tromplu bir kubbe ile örtülmüştür. Kubbenin tepesi yıkıktır. Kubbe ve tromplar kalın bir sıva tabakası ile kaplı olup evvelce kırmızı renkte boya ile yapılmış fresklerle süslü olmalıydı. Bazı yerlerde kalan izlerden anlaşıldığına göre nebatî motifler ve tromp bölgesinin etrafında dört santimlik şeritler halinde çerçeve yapan bir taksimat bulunmaktadır. Ayrıca bugün biri örülmüş olan iki sivri kemerli kapı sıcaklığa açılmaktadır. (res: 15).

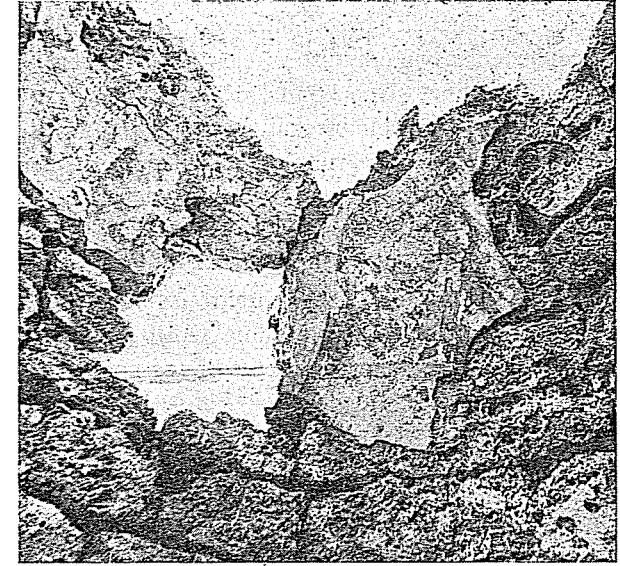
Duvarlarda künklerin parça ve izleri uzanmaktadır. Bu bölümden yuvarlak kemerli, yan yana iki küçük pencere arka taraftaki manzaraya açılmaktadır (res: 16). Buradan baş döndürücü bir yükseklikten, sarp kayalık bir uçurumun dibinden akan Alara çayı görülmektedir. Bunun yanındaki ikinci kare mekânda da kubbeye intikal tromplarla sağlanmıştır. Kubbenin tepesi çökmüştür. Duvarlarda iki sıralı su künklerinin kalıntıları görülmektedir. Moloz taştan yapılmış olan bu kısımda da kubbe ve duvarların kalın bir sıva tabakası ile kaplanarak fresklerle süslendiği anlaşılmaktadır. Figürler çok harap olmakla beraber gene de insan figürleri olduğu kalıntılardan belli olmaktadır. Kırmızı, sarı, siyah renkler kullanılmıştır⁽¹⁹⁾. Bu kısımda döküntü arasında küçük parçalar halinde çiniler de toplanmıştır. Şeffaf sır altına figürlü olup sekizgen yıldız biçiminde ve firuze sır altına siyah nebatî



Resim 18. Kubbedeki fresklerden birinci insan figürü.

19) S. Lloyd - D. Storm Rice, adı geçen eser, s: 48 de ve aynı eserin Türkçe çevirisi s: 53 de hamamdaki figürlü fresk süslemelere ilk defa temas edilir.

dekorlu haç biçiminde levha çinilerden kalan bu parçaların hiçbiri *in situ* olarak bulunmamıştır. Bununla beraber asıl sıcaklık olan bu bölümün kubbesinin ve tromp bölgesinin içinin figürlü ve nebatî motifli fresklerle, alt duvarlarının ise haç ve sekizgen yıldız biçimli çinilerle kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Bu kısımda kesme taş söveli bir pencere, yanındaki tonozla örtülü



Resim 19. Kubbedeki fresklerden ikinci insan figürü.

küçük külhan bölümüne açılmaktadır (res: 17). Pencerenin altındaki duvarın delik kısmı önünde vaktiyle belki bir kurna bulunuyordu. Tonozla örtülü külhan mekânından tekrar tonozla örtülü daha geniş bir mekâna yol vardır. Bu kısma dış avludan bir merdivenle çıkılmaktadır. Buranın arkasında da gene tonozla örtülü daha büyük bir mekân vardır ve ayrı bir merdivenle avluya geçit verir (plânda: V). Bu mekân da iç kalenin surlarına bağlanmaktadır. Kanaatimizce, ortadaki küçük bir hamamla bağlanan sağ ve soldaki tonozlu odalar kasrın esas oturma mekânlarıdır. İç kalenin kapısından girildiği zaman iç avluda kayalık setler halinde yükselen bir bahçeye çıkılıyordu. Sağa doğru dönen bir merdiven, sultan ve haremüne mahsus uzun tonozlu mekânlara geçit veriyordu. Bu kısımdan doğrudan doğruya hamama ayrı bir giriş yapılmıştır. Sola doğru dönen merdiven ise saray muhafızlarının ve hizmetlilerinin oturduğu uzun tonozlu odalara götürüyordu. Külhanı yakmak için de bu taraftaki merdiven kullanılıyordu. Alara Kalesinin tepesinde kurulmuş olan bu hamamlı kasır Selçuklu sarayları içinde bugüne kadar bilinenlerin

ilkidir⁽²⁰⁾. Yerinin güzelliği ve ava müsait olmasından dolayı, bir av ve eğlence kasrı olarak kullanılmıştır.

Hamamlı kasrın asıl önemini arttıran, hamamın içini süsleyen figürlü fresklerdir. Bu, Anadolu Selçuklularından günümüze kadar gelen fresk süslemeli tek yapıdır. Moloz taşlarla oldukça kaba bir duvar tekniği ile inşa edilmiş olan hamam, bir saray hamamına yakışacak şekilde itina ile süslenmiştir. Kubbenin içinde bugün pek az seçilebilen iki insan figürü görülmektedir. Bunlardan biri cepheden tasvir edilmiştir (res: 18). Başu çeneye kadar noksandır. Sarı zemin üstüne ince siyah konturlarla çizilmiş, kırmızı ile renklendirilmiştir. Figür, zengin süslemeli bir kaftan giymiştir. Yakası kumaş kıvrımları ile belirtilmiştir. Kollarında rumilerle süslü tiraz denilen şeritler bulunmaktadır⁽²¹⁾. Figürün belden aşağısı bugün silinmiştir. Ne durumda olduğunu bilemiyoruz. Yalnız belinde geniş bir kuşak bulunmaktadır. Ayrıca boyundan bir gerdanlık sarkmaktadır. Bir kolunu beline dayamış, diğerini yana uzatmıştır. Bu kolun, yandaki diğer bir figüre uzandığı, belki de elele tutuştukları, izi kalmış olan bir koldan anlaşılmaktadır. İkinci figürün uzun ve bol kollu kaftanında da tiraz şeridi seçilmektedir (desen: 1). Figürlerin elele

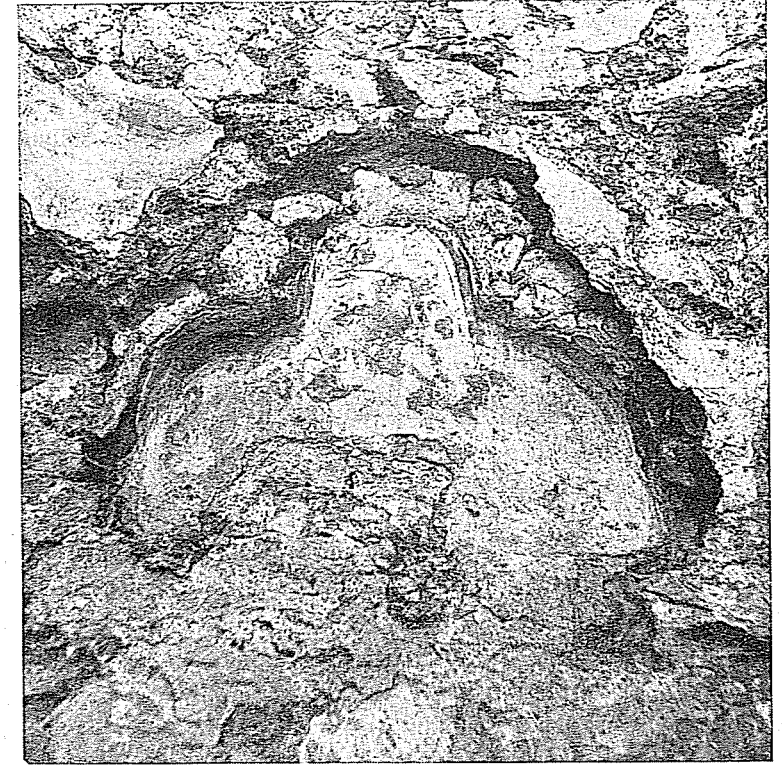


Resim 20. Kubbe tromplarından.

20) Sultan Alâeddin'in diğer köşk ve saraylarında da böyle hamam bölümlerinin olması gerekir. Kubadabad'daki kazılar ilerledikçe, böyle bir hamamın ortaya çıkması da kuvvetle mümkündür. Sultan sefere çıktığı zaman bile deriden çadır hamamını (sefer hamamını) beraberinde götürdüğü bilinmektedir. O. Turan, Keykubad maddesi, İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 6, s: 658.

21) T. Talbot Rice, Some Reflections on the Subject of Arm Bands Forschungen zur Kunst Asien In memoriam Kurt Erdmann Istanbul 1970, s. 262-277.

tutuşarak belki bir raks yaptığını tahmin ediyoruz. Bir saray hayatı ve eğlencesi kubbede resmedilmiştir. Kubbede bugüne kadar kalmış olan diğer bir freskte ise yarım profilden, ayakta bir figür görülmektedir. Baş kısmı dökülmüştür. Fakat figürün vücudundaki burkulma hareketi fark edilmektedir. Sa-



Resim 21. Kubbe geçiş bölümünde oturan insan figürlü fresk.

rı zemin üzerine koyu maviye yakın siyahla çizilmiş, uzun bir kaftan giymiştir. Bir kolunu öne doğru uzatmış, diğerini kendi vücuduna dayamıştır. Kaftanın kollarında gene tirazlar fark edilmektedir. Fresk çok harap olduğu için detaylar belli değildir (res: 19). Kaftanın görünüşünden bunun bir kadın figürü olduğunu sanıyoruz (desen: 2). Çok harap olmakla beraber, fresklerin genel durumundan, bunların kubbenin yuvarlaklığına uydurulmuş, ayakta duran figürler olduğunu ve bir çember şeklinde sıralanarak bir raks sahnesini canlandırdığını düşünebiliyoruz. Kubbenin tromp bölgesinin de fresklerle süslü olduğu anlaşılmaktadır. Trompların içi tamamen dökülmüştür. Ancak etraflarının kırmızı bir şeritle çevrildiği ve köşe dolgularında rûmilî nebati süslemeler olduğu anlaşılmaktadır (res: 20). Köşe trompları arasında kalan üç

dilimli sahalardan birinde ise gene kırmızı bir çerçeve içine alınmış oturan bir insan figürü vardır. Figür çok tahrip edilmiş olmakla beraber, seçilebildiği kadar, Türk oturuşu denilen durumda, bağdaş kurarak tasvir edilmiştir⁽²²⁾. Bir elini beline dayamış, diğer elini yukarı doğru kaldırmış, belki bir içki ka-



Resim 22. Külhan penceresindeki figür.

bı tutmaktadır (res: 21). Etrafında kıvrık dallı nebati bir dolgu vardır. Figürün önündeki dökülmüş kısımda belki de üzerinde içki kapları olan bir sehpa bulunuyordu. Burada da saray hayatı ile ilgili bir içki sahnesi canlandırılmış olmalıydı.

Tam külhana açılan pencerenin üstüne rastlayan kısımda ise siyah boya ile çizilmiş, ayakları turnaklı pençe şeklinde garip bir yaratığın vücudunun alt kısmı görülmektedir (res: 22). Figürü tam teşhis etmeğe imkân yoktur. Belki de efsanevi bir varlık tasvir edilmiş olabilir. Ancak saray hayatı ile ilgili sahneler arasında böyle bir figürün bulunuşunu izah etmek zordur. Külhana açılan duvarda olması da belki de ateşle ilgili sembolik bir motife işaret etmektedir.

Büyük Selçuklulardan kalan figürlü freskler çok azdır⁽²³⁾. Saray haya-

22) S. Lloyd - D. Storm Rice, adı geçen eser, s: 48 de ve Türkçe çeviri s: 53 de «Kubbenin altında İranlılar tarzında, bağdaş kurarak oturmuş dört insan figürü vardır. Bunlardan sağ elini yukarı kaldırmış durumda tasvir edilmiş olanın dirseğinin üst kısmında motiflerle süslü bir kol bileziği görülmektedir» diye yazarlar. Ancak bunlardan bir tanesi o da çok harap bir halde tesbit edilmiştir. Eserde kubbede görülen diğer figürlere hiç temas edilmemiştir.

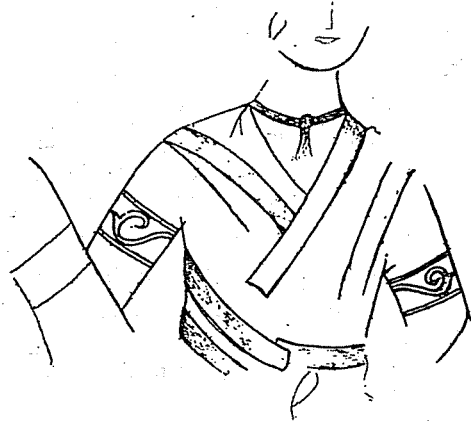
23) L. Morgenstern, Mural Painting, A. U. Pope, Survey Of Persian Art, Vol: II, s: 1375-1376, Pl: 554 A-B. Fig. 508-509.

tından sahnelerle duvarları süsleyen bu Büyük Selçuklu fresklerle, Anadolu Selçuklularının eseri olan hamamın freskleri arasında üslup ve muhteva bakımından yakın benzerlikler vardır. Kıyafetler, kollardaki tiraz, duruş şekilleri aradaki bağlantının kuvvetini belirtir. Hamamın bir zamanlar duvarlarını süsleyen çiniler de diğer Selçuklu saraylarında kullanılan çinilerin benzerleridir. Bulunan parçalar arasında bir kuşun kanadı, bir diğerinde de pençesi farkedilmektedir. Ayrıca firuze sır altına siyah süslemeli olanlar da vardır (res: 23). Bir kazı yapıldığı takdirde başka parçaların da bulunması mümkündür. Kubadâbad sarayı kazılarında çıkarılan sekizgen yıldız ve haç biçimli çini levhaların aynı olan böyle çinilerle kaplanmış bir Selçuklu hamamı da, Kayseri'de Sultan Alâeddin Keykubat'ın hanımı Mahperi Hatun tarafından yaptırılan Huand Hatun Külliyesindedir⁽²⁴⁾. Son zamanlarda bu hamamda Vakıflar idaresi tarafından yaptırılan restorasyon çalışmaları sırasında, kadınlar kısmında bir odanın duvarlarının böyle çinilerle kaplı olduğu görülmüştür. Sarayların duvarlarını süsleyen çinilerden artanlar böylece hamamlarda kullanılmış olmalıdır.

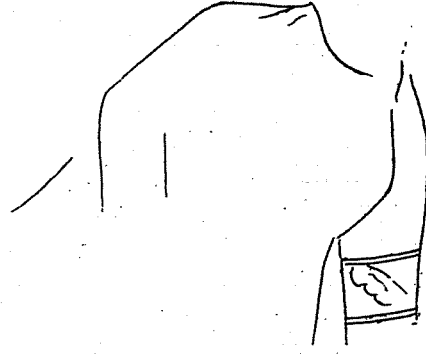


Resim 23. Alara kasrı çini buluntularından parçalar.

24) Y. Önge, Kayseri Huand(Mahperi Hatun) Külliyesinin Hamamında Yeni Bulunan Çini Tezyinatı, Ön Asya, sayı: 47, s: 11 vd.



Desen 1



Desen 2

Kubbe fresklerinde kaftanlı figürler

Alara Kalesindeki hamamın figürlü freskleri ve çinileri Türk san'atındaki figür sevgisinin ve resim san'atındaki yaratıcı gücün ve teknik mükemmeliyetin bir belirtisidir. Anadolu'daki Türk saraylarında yapılan kazı ve araştırmalarla, çini, stuko ve hatta renkli taş, cam ve küp mozaiklerle süslemeler yapıldığı ortaya konmuştur. Alara kalesindeki kasrın hamamındaki figürlü freskler bu teknikteki süslemenin başarılı kullanımını tanıtmaktadır. Konya sarayının minâî tekniğindeki çinileri ve stukoları, Keykubadiye ve Kubadâbad saraylarının zengin çini ve stuko süslemeleri, Diyarbakır iç kalesindeki Artuklu sarayının çini, renkli taş ve cam mozaik küplerle süslü havuzu ve selsebine karşılık⁽²⁵⁾ Alara kalesindeki hamamın figürlü freskleri, Türk saray ve köşklerinin süslenmesindeki çeşitli unsurların zenginliğini belirtmekle önemini daha da arttırmaktadır⁽²⁶⁾.

25) O. Aslanapa, Erster bericht über die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır, Istanbul Mitteilungen, 12, Tübingen 1962 s: 115-128, Taf: 22-30.; O. Aslanapa, Diyarbakır Kazısından ilk Rapor, Türk Arkeoloji Dergisi, sayı: 11, Ankara 1962.; O. Aslanapa, Die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır (15 Sept.-1 Okt. 1961 : 15 Sept.-27 Sept. 1962) Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca, Venezia 26-29 Settembre 1963, Napoli 1965, 13 - 31.

26) Alara Kalesini 1969 yılı Ekim ayında bu bölgeye yaptığımız kısa süreli bir gezi sırasında inceledik. İç kale kayalık bir tepe üzerinde, tamamen dikenli çalılar ve sık bir bitki örtüsü ile kaplı bulunmaktadır. Burada yapılacak bir temizleme sonucu daha başka mimari ve süsleme unsurlarının ortaya çıkması mümkündür. Ayrıca bugüne kadar, Anadolu'da bilinen tek örnek olan fresklerin biran evvel muhafaza altına alınarak bütünü harap olmaktan kurtarılması elzemdir. Kubbelerin çökmüş olması ile renkli freskler tabiatın tahribine terk edilmiştir. Bu fresklerin ya buradan sökülerek müzede muhafaza edilmesini, ya da kubbelerin üstünün kapatılmasını ve bunun en kısa zamanda gerçekleştirilmesini temenni ederim. Bana bu incelemede yardımcı olup desenleri çizen Asistan Tülây Reyhanlı'ya, planı çizen, fotoğrafların çekilmesine yardım eden talebem Ara Altun'a, bölgedeki eserler üzerine tez hazırlayan lisans talebesi Türkân Telli'ye ve kaleye kadar bize refakat edip yol gösteren Alanya Müzesi memuru Bay Tevfik Hacıhamidoğlu'na teşekkürlerim sonsuzdur.

XII. inci yüzyıl

ARTUKOĞULLARI DEVRİ TAŞ KÖPRÜLER ve Özellikleri

Cevdet ÇULPAN

1. Anadolu'nun en eski köprüleri :

Anadolu'nun en eski köprüleri, Hititler devrinde (M. Ö. XIII. yüzyıl), Çorum ilinde, Boğazköy'de yapılmış olan köprüden başlar (1). Bundan sonra, Lidya kralı Kresos zamanında (M.Ö. VI. Yl.), Kızılırmak üzerinde yapılmış olduğu tartışılan köprü (2), daha sonra da muhtelif yerlerdeki Romen ve Bizans devri köprüler ile Ortaçağ Türk-İslâm eserlerinden olan Diyarbakır'daki Dicle köprüsü (İlk inşası VIII., sonraki inşası XI. Yl.) gelir. Bu eski köprüler, ayrıca ele alınmak üzere, başka bir yazı konusuna bırakılıp burada yalnız **Artukoğulları köprüleri** üzerinde durulacaktır.

2. Büyük Selçuklu imparatorluğunun ünlü komutanları olan ve genel olarak Cizre-Silvan (Miyafarkin) - Harput - Çermik - Diyarbakır (Amid) - Mardin - kısmen Halep çevresini yurt edinen Artukoğulları (3) bu bölge içinde varettikleri çeşitli mimari eserlerle dikkati çekmiş bulunmaktadırlar. Başlıca olarak :

A. **Diyarbakır** : Artukoğulları sarayı (Melik Nasırüddin Mahmut zamanı, 1200 - 1220) (4).

B. **Diyarbakır** : Surların güney-batı tarafında Melik Salih Mahmut kitabesi : H. 605 (Sultan Diyarbekir ve 'r-Rûm ve 'l-Ermen felekü 'l-me-âli pehlivanı cihân Husrevi İrân İnanc Alb Gazi Kutlug Bek Ebu 'l-Feth Mahmut ibn Mehmet b. Karaarslan b. Davud b. Sekman b. Artuk nasir emir el-Mü'minin binahü Yahya b. İbrahim es-Sarafi bi-resmi 'l-Melik es-Salih (5).)

C. **Diyarbakır** : Artukoğulları medresesi (Ulucami yanında) kitabesi : (Alb

İnanç Beygu Kutlug Bek Ebu 'l-Feth Mevdud ibn Mahmud B. Mehmet b. Kara Arslan b. Davud b. Sekman b. Artuk reseme 'l-Üstad Cafer b. Mahmud el-Halebî ve zalike fi seneti hamse ve işrîne ve sittemie. H. 625, M. 1228) (6).

D. **Harput** : Ulucami ve medresesi (Fahreddin Kara Arslan Camii). (Fahreddin Kara Arslan b. Davud b. Sekman b. Artuk tarafından, H. 561, M. 1165/66) (6).

E. **Çermik** : -**Ulucami (Eski cami)**- Fahreddin Kara Arslan tarafından yapılmış, Sultan Alâeddin Selçukî zamanı yenilenmiştir (7).

-**Beyler Sarayı** (Saray mahallesinde, değerli mimarî bir eser).

F. **Mardin** : -**Cami, medrese, hamam, çeşme, hastahane (bimaristan)**- Hastahane; (Artukoğullarından Eminüddin başlatmış ve kardeşi Necmüddin İlgazi b. Artuk tarafından tamamlattırılmıştır. Vefatı: H. 516, M. 1122). Silvan (Miyafarkin) da da bir darüşşifa var idi. (8)

-Sultan İsa medresesi (1385).

-Şehidiye medresesi.

G. **Hasankeyf** : Kale, saray, Ulucami, Artukoğulları türbeleri.

H. **Urfa** : Ulucami medresesi (8 - A.)

H. Yukarda adları belirtilen eserler meyanında Artukoğullarının şu (Taş köprüleri) de önemli bir yer tutmaktadırlar: 1) Hasankeyf : Dicle köprüsü, 2) Cizre: Dicle köprüsü, 3) Silvan (Miyafarkin) : Malabadi köprüsü, 4) Çermik : Çermik köprüsü, 5) Halep: Kuvayk köprüsü, 6) Dunaysır (Kızıltepe = Koçhisar) Dunaysır köprüsü, 7) Diyarbakır doğusu : Anbarçayı köprüsü.

Bu köprülerin her biri hakkındaki özet bilgiler, sıra ile, aşağıdadırlar :

I. Hasankeyf : Dicle köprüsü

(Tarihi : H. 510, M. 1116)

Sefiyüddin : Hasankeyf'de, Dicle üzerinde bir büyük ve yan taraflarında küçük olmak üzere 3 kemeri bulunan büyük taş köprüden bahsetmektedir. (9 - A)

Yakut (vefatı: H. 626, M. 1228) : «Hısn Keyfa, Amid ile Cizre arasında, Dicle nehri kenarındadır. Gördüğüm memleketlerde bu köprüden daha yücüsü yoktur. Tek kemerli olup yanlarında daha küçük kemerleri vardır» demektedir. (9 - B)

K. Ritter : 1122 de Emir Fahreddin tarafından inşa ettirildiğini yazmaktadır. (9 - C)

Conte de Cholet : Diyarbakır'dan kelek ile başladığı yolculuğun ikinci günü Hasankeyf köprüsünün bulunduğu bu ilginç yerden geçmiştir. Burada diğer eski eserler meyanında eski ve fevkalâde bir köprü'nün kalıntılarını görmüştür. Fazla oyalanmıyarak Cizre-Musul yolculuğuna devam etmiştir. Cizre'deki köprüden bahsetmemektedir. (9 - D)

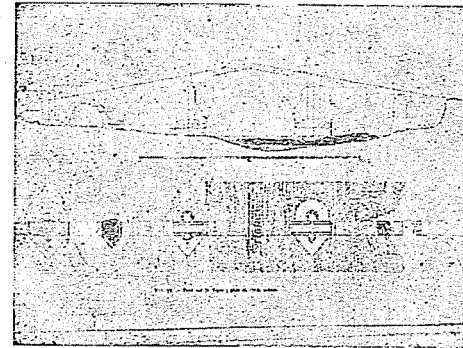
Lehmann-Haupt : Artukoğullarının 4. üncü hükümdarı Fahreddin tarafından XII. inci yüzyılın ikinci yarısında yapılmıştır. Köprü'nün yüce ayakları henüz durmakta, fakat köprü harabeye terk edilmiş bulunmaktadır. Nehirden insanların sallarla, hayvanların yüzdürülerek geçişlerini seyretmek çok üzüntülü bir manzara meydana getirmektedir. Fars kralı nezdine giden Venedik sefiri (Josafat Barbaro) 1471 de bu köprüden geçmiş olup «Orta ayaksız olarak Dicle üzerine geniş bir kemer çekilmiş» demektedir. (9 - E)

Von Moltke : Burada dikkati çeken eserlerden biri, Dicle üzerinde kurulmuş ve 80-100 kadem açıklıkta yüce kemeri bulunan bir köprü'nün kalıntılarıdır. Bu çüretkârâne eserin Ermeni krallarına mı, Rûm imparatorlarına mı veya daha ziyade Halifeler zamanına mı atfedilmesi lâzım geldiğini bilmiyorum. K. Ritter'e göre Selçuklulardan Emir Fahreddin tarafından 1122 de inşa ettirilmiştir. (9 - F)

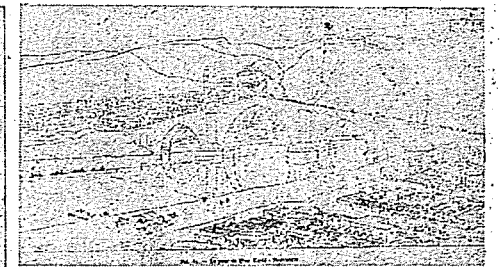
Prof. A. Gabriel : Hasankeyf ve Dicle köprüsü hakkında en geniş bilgileri vermektedir. (9 - G)

N. Akkurt : A. Gabriel'deki bilgiler, yüksek mühendis Nuri Akkurt tarafından Türkçeye çevrilmiştir. (9 - H)

Başlıca kısımlarının özetleri şöyledir : (Tarihî Hısn Keyfa şehri artık bir harabedir. Kalıntılar, ortaçağda burasının önemini göstermektedirler. Romalılar devrinde Hasankeyf (Cepha-Kefa) kalesi Roma ve Pers ülkeleri



Resim 1. Hasankeyf köprü şeması
(A. Gabriel'den).



Resim 2. Hasankeyf köprü şeması
(A. Gabriel'den).

arasında sınırı teşkil etmekte ve nehirden geçişi gözetlemekte idi. (E. Honigmann : Die Ostgerenze des Byzantinischen Reiches). Kasaba, Diyarbakır (Amid) ile Cizre (Bezabde) arasında, nehir üzerinde yapılan ticaretin önemli bir depôsü halinde idi. Abbasiler zamanı (Hısn Keyfa) adını almış, Hemdanîler, Mervanîler, 1101 de Artukoğulları, 1232 de Eyyubîler eline geçmiştir. 1260 da Moğollar tarafından tahrip olunmuştur. XV. inci yüzyılda Akkoyunlular tarafından geçici olarak onarılmıştır. 1516 da Osmanlılar tarafından fetholunmuştur. Dicle seviyesinden 100 m. kadar yüksekte, sarp bir kaya üzerindeki kalede bir cami ile saray harabesi ve bazı binalar halâ durmaktadır. (Resim-1)

Nehrin iki kıyısı, evvelce ünlü bir âbide olan çok büyük bir köprü ile bağlanmakta idi. (Resim-2). Kemerleri yıkılmış ise de ayaklar ve kemer elemanları köprüünün ilk şeklini değerlendirmeye elvermektedir. Köprüünün ne zaman, neden dolayı yıkıldığını tayin zordur. XV. inci yüzyılda (Lehmann-Haupt) ve XVI. inci yüzyılın ikinci yarısında da mevcut olduğu anlaşılmaktadır. (Charmoy : şerefname, I., 144). 1837 de Moltke buradan geçerken köprü çoktan harap olmuş bulunuyordu. Sandrezki Reise nach Mosul und durch Kürdistan, I., 277) 1850 tarihinde bu köprüünün harap kalıntılarından bahsetmekte, fakat geniş ana kemerinin hemen hemen bozulmamış halde durduğunu bildirmekte ise de bunun köprüünün batı başından itibaren ilk kemer olması ihtimali daha kuvvetlidir.

(Resim : 3 - A, B) de Hasankeyf köprüsünün kalıntılarından henüz



Resim 3A. Hasankeyf, köprü kalıntıları (A. Gabriel'den).

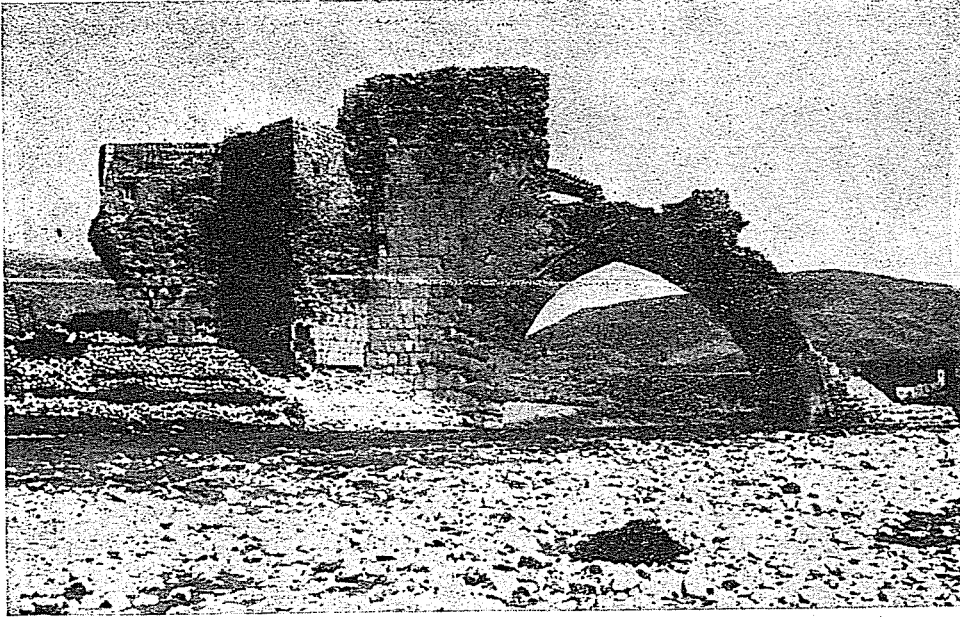


Resim 3b. Hasankeyf, köprü kalıntıları (Gerd Schneider albümünden).

ayakta duran kârgir kitleler görülmektedir. Nehrin doğu kıyısında köprü hizası çıkıntı halinde dik ve sudan 10 m. yükseklikte bir kayadır. Burası tam köprü hizasında işlenerek köprü genişliğine uydurulmuştur. Köprüünün batı kenar başlığı kısmen harap olmuş ve buradaki malzeme köprü yanındaki yeni bir binada kullanılmıştır. Bu bina kasabanın bir burcu haline gelmiştir. Bunun doğusunda, kemerden sonraki mevcut ayağın halen pek az bir kısmı kum yatağının dışında kalmıştır. Batı kenar başlık ile bu ayak arasında 15 m. açıklıkta sivri, bir kemer vardır. Bunun üzerinde ikinci derecede bir işçiliğin izleri açıkça görülmektedir. (Resim-4). Kırılma kesitine kadar kemer başları yontma taştandır. Taşlar demir kenetlerle bağlantılıdır. Kırılma kesitinden sonra ayrı bir tuğla işçilik görülmektedir. Bunlar halâ açık mavi izler taşımaktadırlar. Bunun, yıkılan eski bir kemerin yerine yapıldığı anlaşılmaktadır. (Resim - 5) de ise Hasankeyf köprüsünden bir ayağın kalıntısı ve arka plânda, cumhuriyet devrinde yapılan modern köprü görülmektedir.

Köprüünün yapılış tarihi :

Köprüünün kitabesi mevcut değildir. (Belki de yıkılan kemerle birlikte Dicle suları dibinde yatmaktadır. C. Ç.) Ancak köprü kalıntıları üzerinde görülen işaretler bu hususta bazı tutamaklar vermektedirler. Bunlar, kaledeki



Resim 4. Hasankeyf köprüsü batı kısmı (Gerd Schneider albümünden).



Resim 5. Hasankeyf köprüsünün ayak kalıntısı ve modern köprü (G. Schneider albümünden).

saray duvarlarında bulunan işaretlere benzemekte ve köprünün Artukoğulları devrine ait olduğu hususunu; başkaca düşüncelere lüzum bırakmadan, isbat eder görünmektedirler. (Köprünün antik devre ait olduğu hakkında Taylor tarafından ileri sürülen fikirler kabule şâyân değildir.) İbn Havkal'a göre : köprü H. 510, M. 1116 da Artukoğullarından Kara Arslan tarafından inşa olunmuştur. 1116 tarihi, Kara Arslan'ın babası Davud'un saltanatı zamanına rastlamaktadır. Köprünün Davud zamanında başlandığına ve Kara Arslan zamanında tamamlandığına veya onarıldığına dair ise elde başkaca bir belge yoktur. Kalıntıların incelenmesinden, köprünün bir Müslüman ortaçağ eseri olduğu anlaşılmaktadır. Artukoğullarının bu bölgedeki rolleri, köprünün inşa karakteri ve Artukoğullarının Mardin kolundan Sultan Timurtaş'ın Silvan'daki (Batman suyu = Malabadi köprüsü) eseri göz önünde tutulunca, Hasankeyf'deki köprü de Artukoğullarına ait bir eserdir denebilir.

Yıkıldıktan sonra tekrar inşa edilmiş olan batıdaki birinci kemere gelince : bunun tarihinin XV. inci yüzyıl olması muhtemeldir. Çünkü burada kullanılan tuğlaların, bilhassa açık mavi renk sırlı tuğlaların Hasankeyf'de Akkoyunlular devrinden evvel kullanılmadığı sanılmaktadır. (Dicle batı kıyısında Uzun Hasan'ın oğlu Zeynel'in türbesi de mevcuttur.)

Köprünün şekli ve ölçüleri :

Kemer şekilleri sivri olup batıdan doğuya doğru açıklıkları 15 - 22 - 40 - 22 m. idi. Buradaki 40.00 m. açıklık, bölgedeki en büyük köprülerin kemer açıklıklarının da üstündedir. (Silvan: Malabadi köprüsü 38.60, Cizre: Dicle köprüsü 28.00, Irak: Altunköprü 26.00 m. dir.)

Batıdaki ayağın kalınlığı 8.90 m. dir. Akıntının fazlalığından ötürü diğer ayakların kalınlığını yavaşarak ölçmek mümkün olmamıştır.

Kemer açıklıkları ve ayak kalınlıkları toplamına göre köprünün boyu 100 m. den fazladır.

Ayakların menba tarafında üçgen ve mansıp tarafında yuvarlak şekilde selyaranlar vardır.

Hasankeyf köprüsünün özellikleri :

A. Köprü ortasında ahşap kısım :

İbn Şeddad'ın XIII. üncü yüzyıldan verdiği bilgiye göre, kârgir olan bu köprünün yalnız büyük kemer kısmının tavanı ahşap kaplı idi. Düşman hücumu halinde köprü buradan kesilmekte ve dehlizlere çekilmekte, bu esnada dehlizler arasında emniyetle hareket ve ikamet olunmakta idi.

Ayak temellerinin üst seviyesinden yukardaki kitlede kemerli küçük oda boşlukları vardır. Orta ayağın asıl kısmı da boşluklu idi.

XV. inci yüzyılda Hasankeyf'den geçen Barbaro da köprünün ortasındaki ahşap kısmı teyid etmektedir.

Kemerin menba ve mansap tarafındaki kârgir baş halkaların kesik olmaları gereği şüphesizdir. Ancak her iki baş duvar arasındaki orta beşik kısımda kırılma kesitleri arası boş bırakılmış ve bu suretle orta kemerin orta yerinde kesik kalan döşeme ahşap bir tavan ile örtülmüş olabilir. Halen bütün ayrıntılarıyla belirtmeğe artık imkân bulunmayan bu özellik, Hasankeyf'in savunması bakımından büyük bir fayda sağlamakla beraber köprünün dayanıklılığında bir zayıflık meydana getirmiştir. Nitekim bu kesiklik önce orta açıklığın, sonra da yan kemerlerin yıkılmaları ile sonuçlanmıştır.

Hasankeyf köprüsündeki yücelik ve cüretkârâne işçilik, buradan gelip geçen herkesi hayran bırakmıştır. Barbaro da, XV. inci yüzyılda şöyle demektedir : «Köprünün kemeri o kadar yüksek ve geniştir ki, altından üçyüz fiçilik bir gemi bütün yelkenleri açık olarak geçebilir. Gerçekten, çok kere köprünün üstünde durup nehre baktığım zamanlar, bu kadar yükseklikten dolayı bana korku gelirdi. Köprü fevkalâde ve kayda şâyân güzelliğindedir.» (Barbaro'nun sözlerini kapsayan bu kısım, İstanbul Üniversitesi, Tıp Tarihi Enst., Dr. Bayan Emine tarafından lütfedilerek Türkçeye çevrilmiştir.)

B. Köprü ayakları üzerinde bazı figürler :

Esas ayakların çıkıntı satırları üzerinde yıpranmış bazı kabartma şekiller vardır. Bunlar ilk defa Taylor tarafından (Travels in Kürdistan, s. 33) belirtilmiş ve parsa benzetilmişlerdir. Ayakların her bir yüzü üzerinde üçer aded olmak üzere 4 cephe üzerindeki sayıları 12 yi bulmakta idi. Bunların beşi yokolmuştur. Geri kalan 7 sinden beşi üzerinde bazı tutamaklar elde edilebilmektedir. Fakat çok yıpranmış ve silik olduklarından değerlendirmeğe güçtür. Bunların her birinde insan vücudunun alt kısmı ve bacaklar görülmektedir. Vücutlar bir giysi ile örtülüdür. Bir şahsın başı hâle ile çevrilidir. Bunlar, Cizre köprüsünde de mevcut burçlara benzetilebilir.

Not : Cizre köprüsü hakkında da bilgi verildikten sonra bu gibi figürlere dair topluca açıklamada bulunulacaktır.

İLGİLİ KAYNAKLAR :

- 1) — Rudolf Nauman : Die Hetitische Brücke über die Schlucht bei Büyükkaya, (Boğazköy) - (Mitteil. d. deutsch-türk. Orient Gesell., N: 49, 1963, s. 24-32).
- 2) — W. N. Ramsay : Anadolu'nun tarihî coğrafyası, s. 26 - 35, 78, 235, 239, 240, 241, 282, 332 (Herodot'a atfen) (M. Pektaş tercümesi, 1960).

- 3) — Halil Edhem : Düvel-i islâmiye, s. 237.
- 4) — Oktay Aslanapa : Erster Bericht über die Ausgrabungen des Palastes von Diyarbakır (İstanbul Mitteil., Bd. 12, 1962).
- 5) — Max Van Berchem - J. Strzygowski : Amida, 1910, s. 103, 104.
- 6) — Max Van Berchem : Arabische Inschriften aus Armenien und Diyarbakır, 1907.
- 7) — M. Fahreddin Kırzioğlu : Çermik kasabası üzerine notlar (Kara-Amid dergisi, 1956, yıl 1., sayı 1., s. 266-281).
- 8) — Prof. S. Ünver : Büyük Selçuk imparatorluğu zamanında vakıf hastahanelerin bir kısmı (Vakıflar dergisi, 1., s. 18).
- 8) — A. Abdullah Kuran : Anadolu medreseleri, 1., 1969, s. 21 ve devamı (Orta Doğu Teküniversitesi, mimarî fakültesi yayımlarından).
- 9) — A. Sefiyüddin : Merasidü 'l-ittila' alâ esmâ el-Emkine ve 'l-Buka, 1852, 1., 306.
- 9) — B. Yakut : Mu'cem el-Büldân, III., 286.
- 9) — C. K. Ritter : Erdkunde, IX., 88, 1858 - 59.
- 9) — D. Le Conte de Cholet : Voyage en Turquie d'Asie, Arménie, Kurdistan et Mésopotamie, 1892, 270.
- 9) — E. Lehmann-Haupt : Armenien einst und jetzt, 1910, 374-379.
- 9) — F. Von Moltke : Briefe über Zustaende in der Türkei, 1835-39. 1911, s. 515.
- 9) — G. A. Gabriel : Voyages archéologiques dans la Turquie Orientale, 1940, cilt 1., s. 55, 56, 70-79, cilt II., levha 39, 40, 41.
- 9) — H. Y. Mühendis Nuri Akkurt : Hasankeyf ve tarihî köprü (Karayolları belleteni, 1964, sayı 172, s. 15 - 24).

2. Cizre : Dicle köprüsü :

(Tarihi : H. 559, M. 1164)

1. Cizre kasabası ve köprü :

Cizre halen Mardin ilinin doğusunda bulunan bir kasabadır. Eski Cezire (Ceziret ibn Ömer) ise harap olmuştur. E. Sachau şu bilgileri vermektedir : (10) «Kasaba, Dicle'nin doğudan ve sular kabardığı zaman dolan talî bir kolunun da kuzey, batı ve güneyden kuşatmasıyla bir ada halini almıştır. Talî kol, Dicle köprüsünün bir az yukarısında Dicle'den ayrılmakta, kasaba ile batıdaki kayalıklar arasından güneye ve doğuya doğru dolanarak (Kasr Déllâ) kalıntıları kuzeyi civarında tekrar Dicle'ye kavuşmaktadır. Kasabanın batı-güneyinden Nusaybin (Nisibis) yönünde giden yol da talî kol üzerindeki harap kârgir bir köprüden geçmektedir. Eski kasabanın güney ve batı-güneyindeki sur ve kulelerin büyük bir kısmı henüz durmaktadır. Bütün kasabada olduğu gibi bunlar da bazalt ile inşa olunmuşlardır. Dış taraflarında yontma bloklar vardır. İç tarafları ise toprak ve moloz taş doldurmadır. Dicle köprüsünden geçerek kasabaya girildiği zaman burada eski bina kalıntılarına rastlanır. Bunların bir kısmından bugün de faydalanılmaktadır. Köprünün doğu-

sundaki bölge taşkınlara karşı açık bir alan halindedir. Batısı ise oldukça yüksektir.»

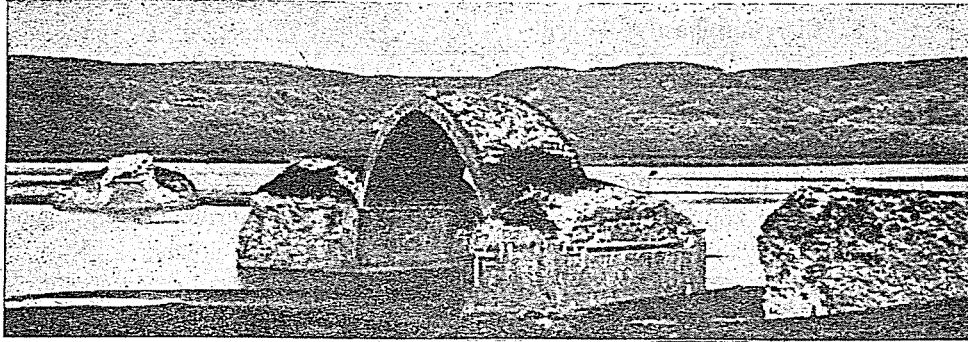
2. Dicle köprüsü şekli ve ölçüleri :

Cizre'ye 20 dakika mesafede ve halen harap bulunan köprünün kalıntıları hakkında K. Preusser'den şunları öğrenmekteyiz : (11) «Köprü, ortadaki büyük, iki yandakiler daha küçük olmak üzere 5 gözlü idi. Ayakların kusurlu inşası ile Dicle yatağına sağlam oturtulmamasının, taşların bağlantılarındaki fena işçiliğin de etkileri yüzünden harap olmuştur. Yanlardaki gözlerin yüksekliği 10.00, 15.50 m., ortadaki büyük gözüün yüksekliği ise 17.00 m. idi. Dolayısıyla yanlardan ortaya doğru yokuşlu bir şekli vardı. 8.35 m. genişlikteki köprünün ölçüleri şöyle idi :

Açıklık :	Göz	Ayak	Göz	Ayak	Orta (büyük) göz	ayak	göz	ayak	göz
(Kalınlık):	15.50	8.40	21.60	11.00	28.00	11.00	21.60	8.40	15.50 m.

Toplam (Boy) : 141 m. idi.

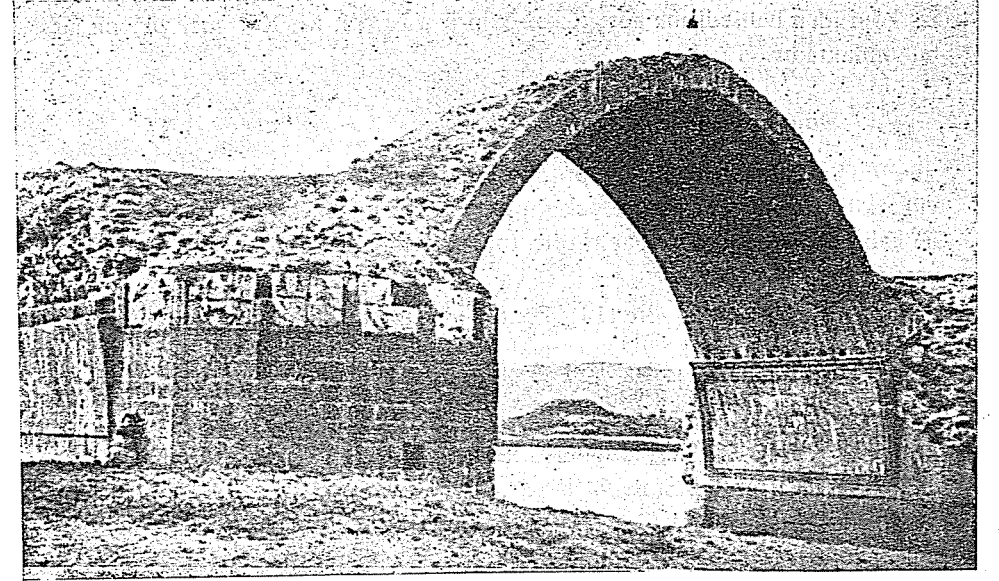
Kullanılan çeşitli malzeme dolayısıyla uzaktan güzel bir manzara vücuda getirmektedir. Köprü inşasında büyük bazalt parçalar kullanılmıştır. Köprü ayakları üzerinde astrolojik figürler vardır. Köprü ve kalıntıları (Resim: 6-A, B, C) de görülmektedir.



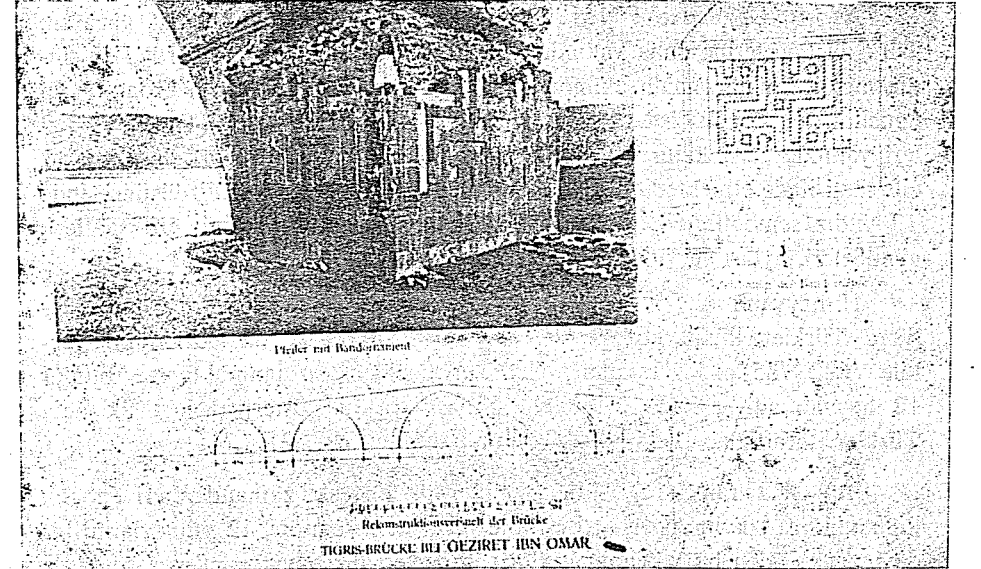
Resim 6A. Cizre köprüsü kalıntıları.

3. Köprünün tarihi :

Diyarbakır (Amida) da, Ulucami kapusundaki H. 559, M. 1164 tarihli kitabeye ve güvenilir tarihçilerden ve Musul Zengilerinden Kutbüddin Mevdudun (H. 544, M. 1144) vezirlerinden olup H. 559, M. 1164 de ölen Ce-



Resim 6B. Cizre köprüsü büyük kemer kalıntısı.



Resim 6C. Cizre köprüsü ayağı kalıntısı ve köprü şeması.

maleddin Mehmed Asfahaninin Cizre civarında, Dicle üzerinde büyük bir taş köprüden bahsedişine göre, Cizre köprüsü H. VI, M. XII. inci yüzyıla ait bulunmaktadır. (12, 13).

4. Köprünün özelliği :

E. Sachau'a göre (10) köprünün güney tarafında, 12 - 15 ayak kadar yükseklikteki kısım üzerinde çok yıpranmış durumda ve astrolojik karakterde kabartma resim ve yazılar vardır. (Şeref Zuhâl, el-Esed, el-Hût, el-Kamer) yazıları okunabilmektedir.

Lehman-Haupt'a göre (14) köprü ayakları üzerinde sanatkârâne bir surette işlenmiş (balık, ikizler, arslan) oldukları açıkça ayırt edilebilen hayvan figürleri vardır. F. Sarre, E. Herzfeld'in (12) bahsettiği (Konsul Pognon) foto. larında ise (arslan ve güneş-balık-ikizler-boğa-koç-okçu-keçi) figürleri ve (Müşteri (Jupiter) - Utarid (Mercur)- Zühre (Venüs)- Merih (Mars) gezegenleri görülmektedir. Bunlar Müslümanların astrolojik figür kompozisyonları olup sağ ve sol taraflarında küfî yazılar vardır. Muhtemelen figür ve burçların adlarıdır. Bu gibi figür ve astrolojik işaretler, inşaatta, bilhassa köprülerde mühim birer tılsım rolü oynamaktadırlar.

Gezegener ve burçlar konusu, sıra ile şu yazarlar tarafından incelenmiştir. Özetleri aşağıdadır :

A. **E. Chavannes :** (15) 12 hayvanlı daire şekli, Çinlilere nazaran, Türk düşüncelerine daha yakından bağlıdır. Bu keyfiyet, Çinlilerde, iyi sindirilmemiş bir ithal malı şeklinde kalmıştır. Türklerde ise bütün kronolojinin temelidir. (s. 46) **Budistlerde** bağdaş kurmuş oturan bir insan (Tanrı) ve dizleri yanında 12 takvim hayvanı görülmektedir. (s. 66 - 68) 12 hayvan, 12 çift saati ifade etmektedirler. **M. Boll'e göre :** 12 hayvan, Babil düşüncesinde 12 yıldız sembolleridir. Bunlar ekvatorun 12 ye bölünmesini, çift saatleri, gündüzleri, ayları ve yılları göstermektedirler. (s. 73)

12 hayvanlı takvim usulünün gerçek yaratıcıları Türklerdir. Bunu Çinlilere Türkler ilham etmişlerdir. Orhon yazıtlarında da görüldüğü veçhile (692 -735) e kadar olan olayların tarihleri sıralanmakta ve bunlar 12 hayvan adıyla ifade edilmekte, yıllar sırasını göstermek için ilk defa Türkler tarafından kullanılmış bulunmaktadır. (s. 21, 74)

B. **O. Turan :** (16) Türk kavimlerinin en eski zamandanberi en çok kullandıkları takvim, devrî 12 hayvanlı takvim sistemidir. 12 yıllık daimî bir devir teşkil eden bu takvimin her yılı muayyen bir hayvana nispet edilir ve her yıl mensup olduğu hayvan adını alır. Günlük devrî hareketin dayandığı

esas da 12 lidir. Günün başlangıcı (Gece yarısı) dır. Bir gün 12 eşit kısma bölünmüş ve her birine (Çağ) denilmiştir ki, bir çağ, iki saate eşittir (12 çağ = 24 saat.) Türk takvimi güneş yılıdır. Bu da arzın güneş etrafında hareketi esnasında belirli bir noktadan iki defa geçişinin ikmali için sarfı icap eden zaman (365 gün, 5 saat, 50 dakika, 47 saniye) dir. 12 takvim hayvanının adları şöyledir: 1. Sığgan (Sıçan), 2. Ud (Sığır), 3. Bars, 4. Tavıggan (Tavşan), 5. Lu (Ejder), 6. Yılan, 7. Yond (At), 8. Koy (koyun), 9. biçin (maymun), 10. Taguk (tavuk), 11. it, 12. Tonguz (domuz).

C. **Ziya Gökalp :** (17) «Türklerin eski takvimi, 12 hayvan ismi ile anılan 12 yıllık çağdan ibaret idi. (s. 425, 426). 12 hayvan üçer, üçer 4 aslı cihete tekabül ederler ve bu vasıta ile genel manzumeye dahil olurlar. Kuzey, güney, batı, doğu olmak üzere 4 aslı cihet esası mevcuttur. Bunlar aynı zamanda sıra ile kış, yaz, ilkbahar, sonbahar mevsimleridir. (s. 393).

D. **K. Otto-Dorn :** (18) «12 hayvanlı takvimin menşeinin Çin mi, yoksa Orta-Asya mı olduğu konusu tartışılmaktadır. (Göktürkler) de 584 den itibaren ve Altay halkı tarafından VI. inci yüzyılın ilk yarısında kullanılmıştır. 12 hayvanlı daire hakkında ilk yazılı belge Gazneliler zamanına, Gazneli Mahmut sarayında bulunan bilgin ve seyyah el-Birûnî'ye aittir.

Büyük Selçuklular, İlhanlılar (Nasırüddin Tûsî: Zeyc-i ilhanî ve (Moğolların gizli tarihi, 1948), Timurîler (Uluğ Bey : Zeyc-i Gürcanî), Ermeniler (Bilhassa Van gölünde Ahtamar adasındaki kilise), Anadolu Selçukluları hayvan figürlerini kullanmışlardır.

Büyük Selçuklularda, Buhara'da: Harezmsah veziri Alaüddin Mehmed Macid el-Melik el-Muzaffer için Şadi usta yapısı sandık, 1210.



Resim 7. Artukoğulları devri bir ayna (Ernst Kühnel'den).

Anadolu Selçuklularında: Erzurum: Emir Sultan türbesi, XII. Yl. - Aksaray : Sultan han, 1229 - Kayseri doğusu : Karatay han, 1247 - Sivas : Gökmedrese, 1270 - Niğde: Sungur Bey camii kapusu, 1333 örnekleri gibi.

(Not : K. Otto-Dorn; eserinde Hasankeyf ve Cizre köprüleri ayaklarındaki figürlerden bahsetmemektedir. C.Ç.)

E. Prof. Dr. Ernst Kühnel : (19)

I) Artukoğulları devrine ait XIII. yl. işi bir aynanın (Resim : 7) arka tarafında bulunan figürlerden bahsetmektedir. Ortada bir kuş (kartal veya karakuş), kuş çevresinde 7 gezegeni gösteren oturmuş 7 insan figürü, figürler arasında (Bismillâh. el-Azîm. ile başlayan bazı Arapça yazılar), bunun dışındaki çevrede 12 madalyon içinde 12 figür vardır.

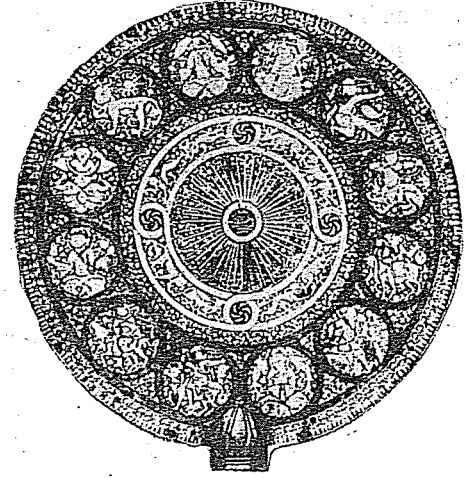
Aynanın kenar çevresinde de Arapça harflerle ayrıca şu kitabe okunmaktadır: «İzza 'l-Mevlânâ es-Sultan el-Âlim el-Âdil el-Müeyyed el-Mansur el-Melik el-Mu'izz Nuruddünya ve 'd-din Ebi 'l-fazl Artuk Şah bin el-Hızır b. İbrahim b. Ebi Bekir b. Kara Arslan b. Davud b. Sekman b. Artuk nasîr Emîr el-mü'minîn.»

II) Avusturya'nın Tirol eyaletinde, İnnbruck şehri müzesinde Artukoğulları devrine ait mine işlemeli bir bronz kab bulunmektedir. (s. 193, res. 153). Kabin ortasında büyük bir madalyon içinde oturan bir insan, bunun çevresinde de daha küçük 6 madalyondan üçü içinde cepheden görünen 3 kartal ve akbaba, diğer üçünde de hayvan avlayan arslan figürleri ve bunlar arasında kutsal ağaçlar görülmektedir.

(Not : Bu kabin renkli bir kartpostalı (Tiroler Landesmuseum Ferdinandum, İnnbruck) tarafından yayımlanmıştır. Artukoğullarından Emir Rüknu'ddevleye ait 1170 tarihli olarak gösterilmektedir. Kabin kenar çevresindeki Arapça kitabe metni şöyledir : «el-Emir el-İsfehşâlâr el-kebîr el-müeyyed el-mansur nasîrûddin Rüknu'ddevle ve samsamü 'l-millet ve bahâtu 'l-ümmet zaimel 'l-cüyüş tacü 'l-mülûk ve 's-Salatîn kaatilü 'l-kefereti ve 'l-müşrikîn... Davud ibn Artuk Emir el-mü'minîn «Kab üzerinde bir tarih yazılı değildir. Fakat Artuk emiri Rüknu'ddevle Davud adına dayanarak tarihini XII. Yl. kabul edebiliriz. C. Ç.)

III) Halep'te bir Memlûk emiri için yapılmış XIV. Yl. işi diğer bir aynanın arka tarafında (Resim : 8) 12 madalyon içinde 12 figür ve ortada güneş ışınları şeklinde Arapça bir yazı vardır. (s. 181, 182, res. 141).

E. Diez, O. Aslanapa bu ayna hakkında şu tamamlayıcı bilgileri vermektedirler. (19-A.): «Demir üzerine altın ve gümüş savatlama bir işçi-



Resim 8. Memlûklerin Halep'teki Türk emri Alâeddin'e ait ayna (Oktay Aslanapa'dan).

likteki 1320 tarihli bu ayna 12 burcu göstermektedir. İstanbul, Topkapısaray müzesindedir. Ortasındaki yazıda sahibinin unvanları ile yapan ustanın adı yazılıdır. Tam ortadaki küçük yuvarlak içinde ise sahibinin adı (Alâüddin) okunmaktadır. Bu zat, 1314-1326 arasında Memlûklerin Halep valisi Alâüddin Altunboğa adındaki Türk emiri olmalıdır.»

(Not : Ayna, hazine dairesi, Env. N : 1786 dadır. İki boğumlu sap kısmı üzerine hakkedilmiş 6 misra'lık bir yazı daha vardır. C. Ç.)

IV) British Museum 132-221 de, M. Ö. VII. inci yüzyıla ait Urartu

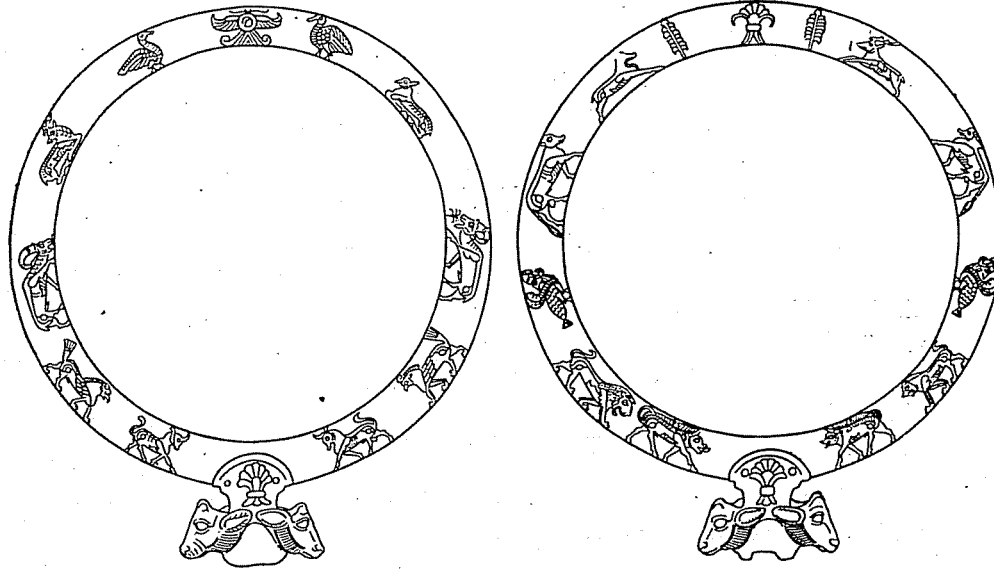
A. devri bir aynanın (19-B) kenar çevresinde 10 ve sap kısmında iki boğa başı olmak üzere 12 hayvan figürü vardır. Bunların bir kısmı yukarı, bir kısmı da aşağı doğru hareket halinde işlenmişlerdir. Aynanın A yüzünde ve yukarı yarı kesimde sağ ve solda başı arka tarafa dönük boynuzlu? birer kuş, birer boğa ve iki ağaç arasındaki bir kutsal ağaca doğru koşan birer geyik, aşağı yarı kesimde ise aynanın sapının her iki tarafında birer yaban domuzunun ardında birer arslan görülmektedir. Aynanın B yüzünde çift çift olarak yukarı yarı kesimde ördek, oturan keçi, otlayan bir dağ keçisi mevcut olup, yüzleri tepedeki kanatlı bir güneş sembolüne dönüktür. Alt yarı kesimde ise birer keçi ile birer arslan, ayna sapındaki çift boğaya doğru ilerlemektedirler. (Resim : 8 - A.)

IV) Louvre müzesi A. 0.2757 de bir asânın başlık kısmında, tepede

B. yine çift boğa başı ve bunun alt tarafında sağlı sollu ve yukardan

aşağıya doğru iki sıra halinde üçer süvari ve üçer keçi olmak üzere toplamı 12 yi bulan hayvan figürü vardır. 1898 de Van bölgesinde bulunmuştur. (Pottier : Louvre catalogue des antiquités Assyriens, 1924, 116, N: 107)- (19-C), (Resim : 8 - B.)

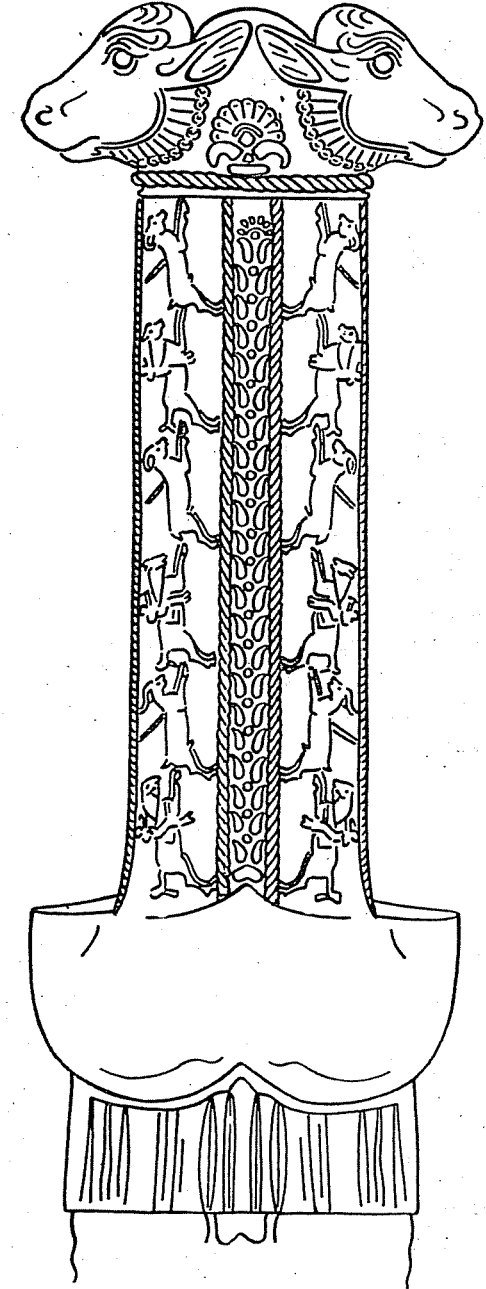
F. **Gönül Öney** : (20) «Bugün Suriye topraklarında kalmış bulunan Cizre köprüsünün batı ayağında, dikdörtgen panolar içindeki 8 adet taş kabartmadan bahsetmektedir. Bazalt köprüde kabartmalı panolar beyaz kalker



Resim 8 A 1 Urartu devri bir ayna (R. D. Barnett'den). - Resim 8 A 2

taşa işlenmişlerdir. Panoların ölçüsü 1 X 0.20 m. dir. Yakınındaki Yafes köyü dolayısıyla köprüye de Yafes köprüsü denilmektedir. Bu panolarda bağdaş kurmuş figürler (gezegenler) ve ellerindeki alâmetlerin delâletine göre (Burçlar) görülmektedir. Gezegenler, sağdan sola doğru sıra ile: (Müşteri)-(Jupiter)-Merih (Mars)-Güneş-Zühre (Venüs)-Utarid (Mercur) - Ay ve Sagittarius'dur. (Hartner : The Pseudo - Planetary notes of the moon's orbit in Hindu and islamic iconographies - Ars islamica, V., 2, 1938, s. 113).

Burçlar : 8 pano üzerinde : (terazi - yengeç - oğlak - arslan - balık - ikizler - boğa - yay'dan ibarettir. Yengeç burcunun bulunduğu ikinci panoda dikdörtgen çerçeve içinde sağda büyük yengeç görülmektedir. Solda cepheden görülen bağdaş kurmuş bir insan oturmakta olup, elleri belindedir. Sakallı ve örülmüş uzun saçlıdır. Yengecin kısaçaları arasında kıvrık gövdesi ile



Urartu devri bir asâ (Barnett'den).

bir balık vardır. Bu kabartma ile Müşteri gezegeni ve Yengeç burcu tasvir edilmektedir.

Balık burcunun bulunduğu beşinci panoda dikdörtgen çerçeve içinde sağda bağdaş kurmuş insan, solda gövdesi sağa kıvrık ve başı yukarda bir balık kabartması vardır. Bu kabartma ile Zühre gezegeni ve Balık burcu tasvir edilmektedir. (Makalede, balık figürü ihtiva eden başkaca mimarî eserlerden de örnekler verilmektedir.)

G. **İstanbul, Türk-İslâm Eserleri Müzesi, Selçuk devri seramikler arasında :** (21)

I) **Sırsız su küpü** (Env. N : 1964) : Pişmiş topraktır. Diyarbakır'dan getirilmiştir. XII. Yl. Selçuk işçiliğidir. Küpün boyun kısmında yukardan aşağıya doğru sıralanmış durumda «bağdaş kurmuş insanlar», bunun alt tarafında, küpün çevresini dolanan 12 hayvan (biri çift başlı kartal, onbiri geyik veya dağ keçisi) figürü.

II) Selçuk devri (Kılıç Arslan II) saray freskleri arasında da (bağdaş kurmuş insan) figürü mevcut bulunmaktadır.

H. **Celâli takvimi** : Büyük Selçuklu Sultanı Celâlüddin Melikşah ile tanınmış bilginlerden mürekkep bir heyet tarafından yapılan incelemelerden sonra H. 471 Ramazanının 10. uncu cuma günü (1079 yılı) başlangıç kabulü suretiyle şemsi bir tarih yapılmış ve buna (Celâli takvimi) denilmiştir. Buna göre yılın ilk günü güneşin koç burcuna girdiği nevruz gününden başlanmaktadır.

K. **Burçların günümüzdeki adları şöyledir :**

İlkbahar :	Koç (Hamel)	20. Mart	-	20. Nisan (Celâli takviminde yılbaşı).
	Boğa (Sevr)	21. Nisan	-	20. Mayıs
	Koz (Cevza)	21. Mayıs	-	21. Haziran
	(İkizler)			
Yaz :	Yengeç (Seretan)	22. Haz.	-	22. Temmuz
	Arslan (Esed)	23. Tem.	-	23. Ağs.
	Başak (Sünbüle)	24. Ağs.	-	23. Eylül
Sonbahar:	Terazi (Mizan)	24. Eyl.	-	23. Ekim
	Çıyan (Akrep)	24. Ekim	-	22. Kasım
	Yay (Kavs)	23. Kasım	-	21. Aralık

Kış	: Oğlak (Cedf)	22. Aralık	-	20. Ocak
	Kova (Delv)	21. Ocak	-	19. Şubat
	Balık (Hût)	20. Şubat	-	19. Mart

L. **Sonuç** : Yukardaki incelemeler sonunda şu hükme varılabilir :

A) 12 takvim hayvanı, menşe'ini Orta-Asya kültüründen alıp devam ettiren bir Türk motifidir.

B) Asur, Urartu ve Hititler devrinde Anadolu'da aynı konu ile ilgili örneklerle rastlanmaktadır.

C) Büyük Selçuklu imparatorluğu zamanında bu konu üzerinde çok daha esaslı bir surette durulmuştur.

D) Büyük Selçuklu imparatorluğunun bir kolu halinde devamı olan Artukoğulları da, bu takvim hayvanı motifini cedlerinin bir mirası olarak benimsemişler ve bunları çeşitli eserler (köprüler, aynalar, kablar) üzerine işlemişlerdir. Bu hususta, yurt edindikleri Anadolu'daki antik devirler sanatlarının da etkisi muhtemeldir.

İLGİLİ KAYNAKLAR :

- 10) — Dr. Edouard Sachau : Reise in Syrien und Mesopotamien, 1883, s. 377 - 381.
- 11) — Konrad Preusser : Nordmesopotamische Baudenkmaeler, 1911.
- 12) — F. Sarre, E. Herzfeld : Archeologische Reise in Euphrat und Tigris-Gebiet, 1911, 1., s. 8.
- 13) — İbn el-Azrak : Tarih-i Miyafarkin ve Amid, H. 572, varak 187,188.
- 14) — Lehmann-Haupt : Armenien einst und jetzt, 1910, s. 364, 365.
- 15) — Edouard Chavannes : Le cycle Turc de douze animaux, 1906.
- 16) — Prof. Osman Turan : 12 hayvanlı Türk takvimi, 1941.
- 17) — Ziya Gökalp : Eski Türklerde içtimaî teşkilât ile mantıkî tasnifler arasında tenazur (Millî tettebu'lar Mec., 1., sayı 3, Tem.-Ağs.-1331 (1914), s. 385-456.
- 18) — K. Otto-Dorn : Darstellung des Turco-Chinesischen Tierzyclus in der islamischen Kunst (Oktay Aslanapa : Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens, 1963, s. 131 - 165).
- 19) — Prof. Ernst Kühnel : İslamische Kleinkunst, 1963, s. 166-170, Abb. 131, s. 181-182, Abb. 141, s. 193, Abb. 153.
- 19) A. — E. Diez-Oktay Aslanapa : Türk sanatı, s. 288, ş. 517.
- 19) B. — R. D. Barnett : An Urartean Mirror (Anadolu Araştırmaları, 1965 - İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakül., Eski Ön-Asya Kültürleri Yayınlarından, 11., sayı 1-2, s. 51-54).
- 19) C — D. Storm Rice : Bir Selçuk aynası (Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, 19-24. Ekim, 1959 - Ankara Üniv. İlahiyat Fakül., Türk-İslâm Sanatları Tarihi Enst. yayımı, N: 7 - Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962, s. 330 - 332 de bu gibi aynalar hakk. genel bilgiler).

- 20) — Gönül Öney : Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü (İstanbul Üniv., Sanat Tarihi Yılığı, 1966-68, s. 142-159).
- 21) — *Can Kerametli* (Müze Md.): Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde Selçuk devri seramikleri (Türk yurdu dergisi, sayı 7, 1963).

3. Silvan (Diyarbakır ili) : Malabadi köprüsü :

(Tarihi : H. 542, M. 1147)

1. Tarihçe :

Lehmann-Haupt şu bilgileri vermektedir : (22)

Şehir, Asurlar zamanı kurulmuştur. Sonra, esarete bulunduğu Partların elinden kurtularak memleketine dönen Tigranes, krallık tacını giyerek burasını Ermeni krallığının başkenti haline getirmeğe çalışmış ise de çok geçmeden (M.Ö. 69 yılında), Lucullus komutasındaki Romalı kuvvetlerin hücumuna uğramış ve bozguna uğratılmıştır. (Bu savaşlar hakkında da eserin 403. sahifesinde bilgi verilmektedir.) Şehir, bir müddet de Romalılar işgalinde ve fakat Fars-Romen savaşlarının etkileri altında kalmıştır.

Farikîn ve Batman adlarında iki suyun mevcut bulunmasından ötürü (Miyafarikîn) adı ile de anılmıştır. Farikîn suyu, şehir burçları önündeki hendekleri icabında doldurarak bir engel vücuda getirmekte, şehrin su ihtiyacını sağlamakta ve kanalizasyonların temizliğinde kullanılmakta idi.

Halife Ömer zamanından itibaren İslâm ve XIII. yüzyıldan itibaren de Moğol hücumlarına uğrayan şehir, daha sonraları Hamdanîler, Mervanîler, Selçuklular, Artuklular, Osmanlıların eline geçmiştir. Şehrin adı birçok defalar değişmiş ise de günümüzdeki resmî adı (Silvan) dır.

Silvan'ın eski tarihlerdeki imarında kullanılan taşlar beyaz, siyah, sarı, kırmızı renkli idiler. Van'ın Ahtamar adasındaki kilisenin renkli taşları 100 Km. mesafedeki Güzeldere'den, Van kilisesinin renkli taşları ise 175 Km. mesafedeki Malazgirt'den getirilmişlerdi. Keldanîler de inşaatta massif şekilde işlenmiş bu tarz renkli taşlar kullanırlardı. Van civarındaki Toprakale'de bulunan Keldanî tapınaklarında bu örneklerle rastlanmıştır. (s. 392).

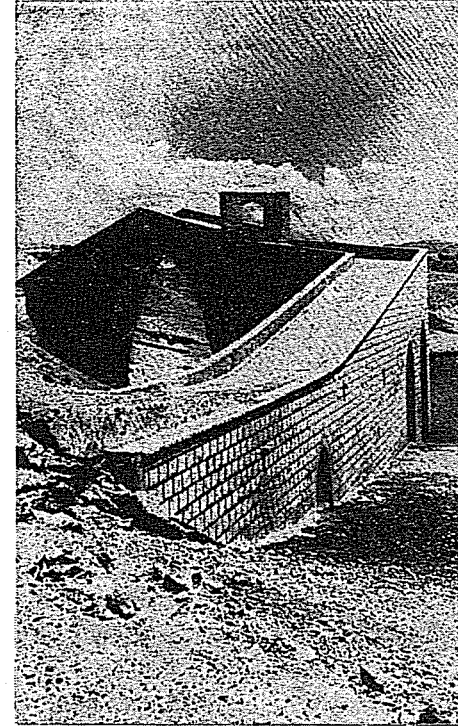
2. A. Gabriel ve Basri Konyar'dan özet : (23)

Köprü, Silvan'dan ilerde, 104. üncü Km. de, Malabadi köyünün yanında ve Batman suyu üzerindedir. Bir kale parçası gibidir. Malabadi köprüsünün kurulmuş bulunduğu yerde, her iki kıyı da su seviyesinden oldukça

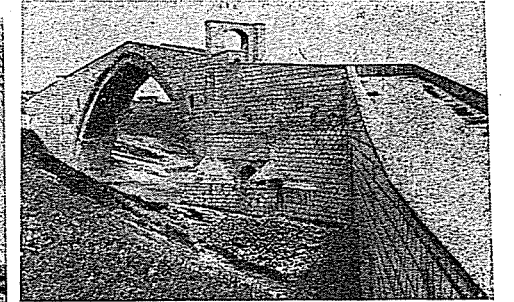
yüksektedir. İlkbaharda Batman suyu kabarmakta, kum yataklarını ve hatta kayalıkların bir kısmını örtmektedir.

Köprünün şekil ve ölçüleri :

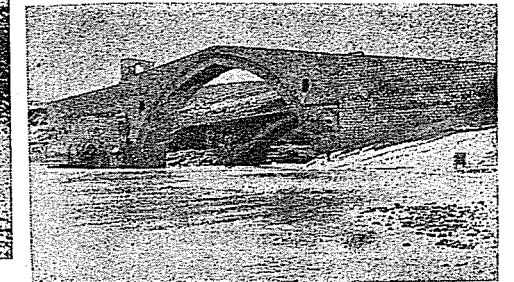
Köprü, her biri başka başka uzunluklarda ve kırık hatlar halinde 3 bölümden ibarettir. (Resim : 9) Doğu ve batıda hafif meyillerle yollara bağlanmaktadır. Orta kısım, kayalıklar üzerine kurulmuş bir kitledir. Bu kısımda sivri şekilde ve 38.60 m. açıklıkta çok büyük bir kemer ile sepet kulpu şeklinde, 3 m. açıklıkta küçük taif bir kemer vardır. Üçüncü kısım, farkedilir derecede birinci kısma paraleldir. Burada sivri kemerli iki açıklık ve yola bağlanan yer yakınında da tek bir açıklık mevcuttur. Şu halde biri çok büyük olmak üzere köprünün beş gözü vardır. Köprünün boyu 150 m. dir. (Basri Konyar'a göre 187 m., Evliya Çelebi'ye göre 173 kâmil adımdır.) Eni (korkuluk dahil) 7.00 m., yüksekliği alçak su seviyesinden kilit taşına kadar 19.00 m. kadardır. (Resim : 10 - A, B) Arka plânda, Karayolları Köprüler Servisi tarafından yapılan modern köprünün bir kısmı görülmektedir.



Şekil 9. Silvan, Malabadi köprüsü
(G. Schneider albümünden).



Şekil 10a. Silvan, Malabadi köprüsü.



Şekil 10b. Silvan, Malabadi köprüsü.

(1968 tarihli Diyarbakır ili yıllığında belirtildiği veçhile : «Köprüünün büyük kemeri o kadar geniştir ki, İstanbul, Süleymaniye Camiinin 26.50 m. çap genişlikteki kubbesi bu kemer içine sığabilir.»

Köprüünün büyük kemer açıklığı, o zamanın bir harikası olup, Diyarbakır bölgesinde bundan evvel böyle bir köprü yapılmamıştır. (İbn el-Azrak).

Köprüünün inşa tarihi :

İbn el-Azrak'a göre köprü, çok inşa safhaları geçirmiştir. Sâtîdâmâ üzerindeki köprü (Cohen'e göre Akraman köprüsü) H. 539 da yıkılmış ve H. 541 de tekrar inşasına başlanmıştır. Bitlis suyu köprüsü gibi ilk Batman suyu köprüsünün de ahşap olarak yapılmış olması muhtemeldir. Basri Konyar'da köprüde yer yer tamir izleri bulunduğunu, bazı yazılı taşların bu sırada şuraya buraya konulmuş olduğunu yazmaktadır.

Taylor (Travels in Kürdistan, s. 25), köprü kitabesinde Osman adı ile H. 643 tarihini okuyabildiğini yazmaktadır. Fakat başka bilginler köprüyü H. 542 (M. 1147/48) de Artukoğullarından Timurtaş'ın yaptırdığını tespit etmişlerdir. Evliya Çelebi (IV., s. 76-78) köprüünün inşasını Âli Abbas neslinden muhterem bir zata atfetmekte ve bu zatın kendi helâl malından 3000 kese sarf ve bir çok mimar ve bennalar celb suretiyle yaptırmış olduğunu yazmaktadır.

Köprüünün kitabesi : (24)

Üç satırlık kitabe metni şöyledir :

(Bismillâhirrahmanirrahîm. Hâzâ mâ emere bi-inşaihi ve amelîhi ve 'l-infaki aleyhimin malihi fî seneti isneyn ve erba'îne ve hamsemie Temirtaş ibn İlgazi b. Artuk. H. 542 (M. 1147).

Türkçesi : (Besmele. Bu köprüünün yapılmasını ve masraflarının kendi malinden ödenmesini beş yüz kırk iki yılında Temirtaş b. İlgazi b. Artuk emretti.) Bu kitabe, köprüünün H. 542 (M. 1147) tarihinde Timurtaş b. İlgazi b. Artuk tarafından yaptırılmış olduğu hakkında en kesin bir belgedir.

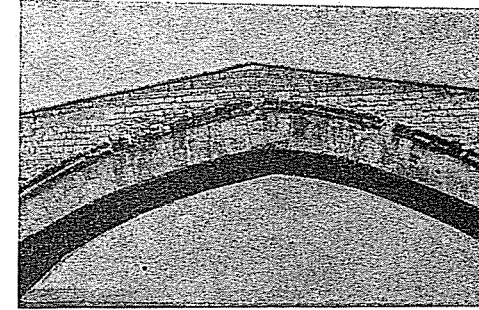
Bu belge aynı zamanda, Evliya Çelebi'nin «Köprüyü Âli Abbas neslinden bir zatın kendi helâl mali ile yaptırmış olduğu» hakkındaki yazısını da aydınlatmaktadır. Çünkü, büyük Selçuklular Abbasi devletinin kurucusu ve sonra da büyük Selçuklu devletinin kurucusu oldukları gibi Artukoğulları da büyük Selçuklu devletinin bir koludur. Köprüyü kendi helâl mali ile yaptıran zatın da Timurtaş olduğu, kitabe metninden açıkça belirmektedir.

Köprüünün onarımları : Kurt İsmail Pş., Vali Faiz Bey zamanlarında ve 1930 da karayolları köprüler servisi tarafından onarılmıştır.

Köprüünün özellikleri :

A. Köprüünün büyük kemeri : Yukarda ölçüleri belirtildiği veçhile, büyük kemer çok geniş ve yüksektir. Kemerin kilit taşı ile döşemesi arasında kalan kısmı, bir insanın kendi ağırlığına dayanamayacağını sanacak kadar incedir.

B. Kemer taşlarının çevresini saran dizi taşlar : (Resim : 11) de görüldüğü veçhile, bunların da üzenerek yapılmış çok güzel bir özelliği vardır. Güzel bir bayanın boynundaki değerli bir kolyeye benzetilse yeridir.



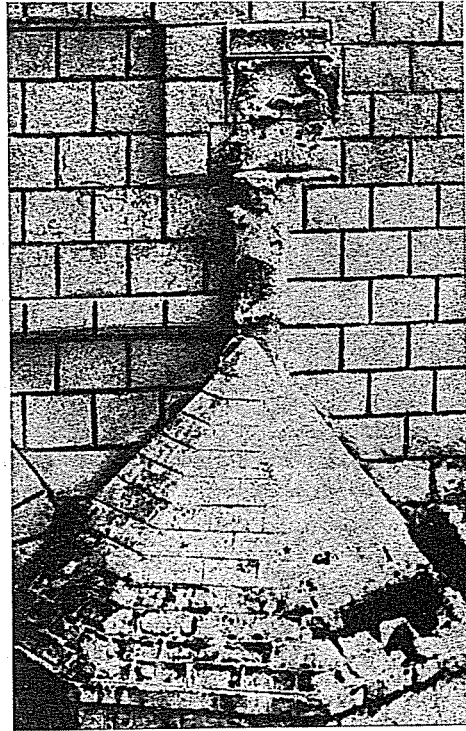
Resim 11. Silvan: Malabadi köprüsü kemeri çevresinde dizili taşlar.

C. Malzeme : Malabadi köprüsü de renkli taşlarla inşa olunmuştur. Bu hususta eski yapılar malzemesinden mi faydalandığı, yoksa inşaat için gerekli taşların yeniden herhangi bir yerden nakil mi ettirildiği hakkında bir fikir ileri sürmek, elde bir tutamak olmadığından ötürü, güçtür.

D. Odacıklar ve kapılar : Büyük kemerin iki tarafında 4,5 - 5,3 m. ölçüde, iki hafif kemerli odacıklar, büyük kemerin üstü ortasında, gelip geçişin kontrol edildiği 5.00 m. genişlikte kârgir bir kapı ve bunun iki tarafında da ayrıca iki kapı vardır. Bunlardan Batman köyü tarafındaki kalmış, diğeri yıkılmıştır. Bunların sol taraflarından birer merdivenle odacıklara inilir. Bu odalar yüksek tavanlı ve tuğla örtülüdür. Pencereleri geniş ve büyüktür. **Evliya Çelebi** şunları yazmaktadır : «Köprüünün iki tarafında kale kapuları gibi demir kapular vardır. Bu kapulardan içeri sağ ve sol tarafta, cisrin temeli beraberliğindeki odacıklarda gelüp geçenler misafir kalır. Bunlar demir pencere-reli kısımlarda oturup kemerin karşı tarafındaki âdemler ile muhabbet eder-

ler, bazıları da balık tutarlar. Bu köprü hendesindeki zariflik ve tam ahenk hiç bir köprüde yoktur. Gezdiğim yerlerde bunun kadar heybetli ve aynı zamanda korkunç köprü görmedim. Mimar, bütün meharetini göstermiştir. Hasılı bu köprünün medhinde lisan kasır (yetersiz) ve kalem kâsir (kırık) dir.»

E. Selyaranlar : Büyük kemerin altında ve küçük bir kemerin iki tarafında biri üçgen, diğeri altıgen iki selyaran vardır. Soldakinin üzerinde, kaspusu olmayan bir odanın penceresi görünmektedir.



Şekil 12. Silvan: Malabadi köprüsü üzerinde figür.

F. Figürler : Selyaranlar üstünde bazı figürler vardır. Köprünün bir yüzünde kenarları tırtıllı güzel bir çerçeve içindeki figürler hakkında Basri Konyar şunları yazmaktadır: «İki insandan biri ayakta durmakta, diğeri oturmaktadır. Ayaktaki, oturana bir şey sunmakta, diğeri de ellerini uzatarak bunu alır bir durumdadır. Başlarında sivri uçlu birer külâh vardır. (Resim : 12) oldukça iyi muhafaza edilmiş olan bu çerçevedeki figürlerin esası köprüye mi ait, yoksa herhangi bir tamir sırasında başka yerden alınıp bu-

raya konmuş mu oldukları bilinmemektedir.» Bu çerçeveli figürün alt tarafında ise ayakta duran bir insan heykeli görülmektedir. Oldukça yıpranmış durumdadır.

Köprünün diğeri yüzündeki selyaran yukarısında ve iki küçük sütuna dayanan güzel bir çerçeve içinde : ışınları ile bir güneş, tam ortada bir insan ve güneşin altında da bir hayvan (arşlan) vardır.»

Malabadi köprüsü figürleri ile ilgili bazı notlar :

Hasankeyf ve Cizre'deki Dicle köprüleri üzerinde rastlanan figürlerin 12 takvim hayvanı ile ilgili buldukları hususu, yukarıda bu köprüler bahsinde açıklanmıştır.

Malabadi köprüsündeki figürlere gelince :

I) Yukarıda, Hasankeyf ve Cizre köprüleri ile birkaç ayna örneğinde görüldüğü veçhile, Artukoğulları takvim hayvanı figürlerine bolca yer vermişlerdir.

II) Genel olarak, Artukoğullarının figürler konusunda çok daha serbest düşünceli oldukları, bu devir paraları üzerinde görülen figürler ile de belgelenmektedir. Bu hususta İsmail Galib'in «Meskûkât-ı Türkmaniye Kataloğu» ndan şu bir kaç örneği sayabiliriz (25) :

a) H. 556, M. 1160 Fahreddin Kara Arşlan zamanı : Sağ elinde asâ, sol elinde bir kelle tutan, yarı beline kadar bir insan ve kanatlı bir insan, bir elinde dörtgen bir levha, diğeri bir dal.

b) H. 587, M. 1191 Yuluk Arşlan zamanı : 4 insan (biri ortada oturmakta, diğeri onun arkasında ayakta ve sağ eli ile bir şey göstermekte, diğeri ikisi sağ ve solda ayakta).

c) H. 599, M. 1202 Artuk Arşlan zamanı : Saturn denilen, belinden yukarısı insan, aşağısı hayvan, geriye doğru ok atan mitolojik yaratık (yay burcu).

d) H. 615, M. 1218 Nasıruddin Mahmud zamanı : Sağa dönük bir arşlan üzerinde sağ elinde hançer tutan bir süvari.

e) Şemseddin Salih zamanı : Arşlan ve güneş.

f) Zengiler zamanı : Bağdaş kurmuş, oturan hükümdar.

III) Artukoğulları emirlerinin de kuvvetli birer iman sahibi oldukları, Haçlılara karşı yiğitçe giriştikleri başarılı savaşlarla sabittir. Bu sebeptendir ki, büyük Selçuk imparatorları tarafından önemli komutanlıklara atanmışlar ve mühim görevlerde kullanılmışlardır. Bu dinî inançlarına rağmen, mimarî

eserleri ile paraları üzerine bilhassa insan figürleri koymakta çekimserlik göstermemişlerdir. Bunun nedenini düşünüp değerlendirmek gerekir. Keyfiyeti şöyle özetleyebiliriz :

a) İslâm'da figür yasağı yoktur. İslâm felsefesi batıl ve manasız putlara tapmağı uygun ve doğru bulmaz, ancak bundan ötürü reddeder.

b) Artukoğullarının yurt edindikleri bölge, kendilerinde evvel Sümer, Asur, Hitit, Romen ve Bizanslıların yaşamış oldukları memleketlerdir. Buralarda bir ilâh veya bir krala bir şeyler sunulduğu görülen sahne ve tablolar pek çoktur.

İsmail Galib, yukarda adı geçen kitabında, Artukoğulları paraları üzerindeki figürlerin amacını «Artukoğulları idaresine giren yabancı halkın alışık olduğu bir para şekli kullanmak ve Hıristiyan komşular ile de ticarî muameleleri kolaylaştırmak» düşüncesine bağlamaktadır.

IV. Hitit Başkenti Boğazköy'de, «Kıral kapusu» nda, M. Ö. 1400-1300 arası, taş üzerine yüksek kabartma işlenmiş bir «Savaş Tanrısı» var idi. (Halen Ankara müzesindedir.) Başındaki sivri uçlu miğferin tepesinden dirseği hizasına kadar uzun bir şerit sarmakta, miğferin arka kısmı altından aşağıya doğru daha uzun ve örgülü saç uzanmaktadır. (26) Bununla, Malabadi köprüsü figüründe görülen başlık ve saç örgüsü benzerliği ise, Hititler bölgesindeki kıyafetin Artukoğulları zamanında da uygulanışını göstermesi bakımından, ayrıca dikkati çekmektedir.

V. Malabadi köprüsünde görülen ayaktaki figür, oturana bir şey sunar durumdadır. Burada Asur veya Hititlerdeki gibi bir Tanrının bahis konusu olmayacağı aşikârdır. Şu iki ihtimal varit görülebilir :

a) Irak Selçuklularından Sultan Müğsüddin Mahmud, vaki hizmetlerinden dolayı 1121 de Miyafarkın (Silvan) ın idaresini de Artukoğullarından İlgazi'ye vermiş idi. (Halil Edhem: Düvel-i İslâmiye, s. 237). Buna göre, çerçeve içindeki kabartma: «Şehrin anahtarının İlgazi'ye sunuluşunu» gösterebileceği gibi,

b) «Köprüyü inşa ettiren Artuk Emîri Timurtaş'a köprü plânının sunuluşu» da olabilir.

VI. Kazvinî'den edindiğimiz bilgilere göre (26-A) «Merrusâ adlı hakîm tarafından imar edilen Miyafarkın şehrinin 8 kapusu vardı. Bunlardan birinin adı (Babü 'ş-şehve) idi. Bu kapuda, girip çıkanlar üzerinde heyecan yaratan tılsımlı bir etki vardı. Diğer bir kapunun adı da (Babü 'l-ferah ve 'l-gam) idi. Bu kapunun taşları üzerine iki nakış işlenmişti. Biri ferahı, diğeri gamı temsil etmekte idi. Ferah nakışında: «elleri ile hareketler yapan bir adam»; gam nakışında ise: «Ayakta duran ve başının üzerinde kaya bulunan

bir adam» görülmekte idi. Kazvinî aynı zamanda, Miyafarkın'de gamlı insana çok nadir olarak rastlandığını da, verdiği bilgilere eklemektedir.» Silvan'da ferah-gam kapusunun ve figürlerinin elan yerlerinde durup durmadıklarını mahallinde inceleyemedim. Bundan ötürü, bunlarla Malabadi köprüsü üzerindeki figürler arasında bir bağlantı kuracak durumda değilim. Fakat Kazvinî'den öğrendiklerimizi de bir ihtimal olarak göz önünde tutmaklığımız gerekmektedir.

İLGİLİ KAYNAKLAR :

- 22) — Lehmann-Haupt: Armenien einst und jetzt, 1910, s. 381-429.
- 23) — Prof. A. Gabriel: Voyages archéologiques dans la Turquie orientale, 1., 232-236, 11., Pl. 81-83.
Başri Konyar: Diyarbakır tarihi, III. (yıllık), 1936, s. 322-325, Res. 210, 214, 215, 217.
- 24) — Et. Combe, J. Sauvaget, G. Wiet: Repertoire chronologique d'épigraphie Arabe, VIII., s. 244, sıra N: 3134.
- 25) — İsmail Galib: Meskûkât-ı İslâmiye kısmından «Meskûkât-ı Türkmaniye kataloğu», 1311, (Artuk - Zengî - Atabek - Miyafarikin - Eyyubiler).
- 26) — H. Th. Bossert: Altanatolien, 1942, fig. 474-480.
Ekrem Akurgal: Die Kunst der Hethiter, 1961, Res. 64 ve Historia (Antik devir tarih dergisi), s. 74-118, fig. 9, 10.
- 26) — A. Zekeriyâ el-Kazvinî: Asarü 'l-bilâd ve Ahbarü 'l-ibâd (Arapça) (Ferdinand Wüstenfeld: Göttingen tab'ı, 1848), s. 379, 380 (Eserin aslı H. 674, M. 1276 tarihidir.)

Not :

1. (Diyarbakır doğusundaki (Anbarçayı köprüsü) nün H. 620 (1223) tarihli kitabesinde görüleceği veçhile, bu köprünün mimarı : «Halep'li Mahmud oğlu Cafer ustanın çıraklarından **Takâk oğlu Osman**'dır..

Diyarbakır : Artukoğulları medresesi (H. 625 - M. 1228) ve Diyarbakır: Kuzey cephe surlarındaki iki burçta (H. 634 - M. 1236/37) da aynı (Cafer usta) adı geçmektedir.

Taylor'un (Malabadi köprüsü kitabesi) nde okuyabildiğini yazdığı «**Osman**» adı ile H. 643 tarihine gelince : «Osman» ın, Cafer ustanın çıraklarından Osman olması ve köprüyü H. 643 de onarmış bulunması kuvvetle muhtemeldir. C. Ç.)

2. (Sultan Mahmud zamanı Osmanlı ordusunda görevli Von Moltke, Batman suyu üzerindeki bu köprü hakkında şunları yazmaktadır: «Bir kayanın köşesinden döner dönmez ansızın bu dev gibi yapı ile karşılaştık. Bu

saygı değer eski taş köprü, gürleyerek akan ırmak ve bir Türk süvari kafilésinin hareket sahneleri, ılık ayılı gecede seyrine doyulmaz bir manzara meydana getiriyordu. Bu köprü, Hasankeyf köprüsünün tamamıyla eşi bir üsluptadır.» - Von Moltke: Türkiye mektupları (Hayrullah Örs tercümesi, 1969, s. 200).

4. Çermik Diyarbakır ili) : Çermik köprüsü :

(Tarih : H. 575, M. 1179)

Tarihçe : Bu köprü hakkında M. Fahreddin Kırzioğlu'nun verdiği bilgilerin özeti şöyledir: «Çermik, Diyarbakır-Malatya arasında, Diyarbakır'ın 90 Km. kadar batı kuzeyinde bir kasabadır. Musul Atabeki İmadeddin Zengin'in ölümünden sonra Artukoğullarından Kara Arslan buraya da hâkim olmuştur. Burada Sinek çayı üzerinde (Kesik Köprü) ve (Sinek Köprüsü) nden başka Artuklular devri bir de, Haburman köyü yakınında (Büyük köprü = Haburman köprüsü) vardır. Artuklular, Harput ve Ergani'den gelen kervanları bu köprü üzerinden Siverek-Urfa-Halep'e göndermeği başarmışlardır. Çermik, Yavuz'un Mısır seferi esnasında (26. Mart. 1516) Osmanlıların eline geçmiştir. Çermik adı, kasaba yakınındaki (Çermik = Ilıca) dan gelmektedir. (27)

Köprü'nün şekil ve ölçüleri : (27, 28)

Köprü, ortadaki büyük ve sivri, yanlardakiler daha küçük ve yuvarlak olmak üzere 3 gözlüdür. (Resim : 13-A, B.) Çermik'teki aktaştan iri ve yontma olarak yapılmıştır. Boyu : 106 m., genişliği : 5.50 m. dir.

Kemer açıklıkları : Orta kemer 19 m., yüksekliği (kilit taşına kadar) 11.20 m.

Doğu kemer 5.30 m., yüksekliği 4.50 m.

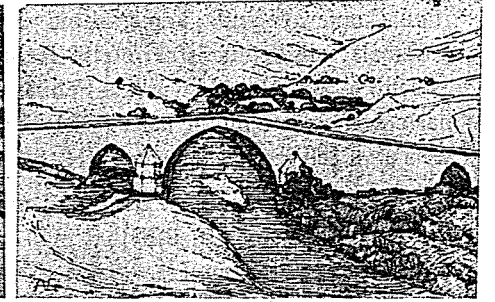
Batı kemer 7.10 m., yüksekliği 5.50 m. dir.

Köprü'nün kitabesi : (27) 5 satır halindedir :

- 1) Bismillâh.
- 2) Er-Râhmâni'r-Rahîm.
- 3) Hazâ mâ tetavva'at bi-amelihi Zübeyde hatun binti el-Emîr el-ecell.
- 4) Necmüddin Albi ibn Timurtaş hamâha 'LLah fî seneti hamse ve seb'îne.



Şekil 13A. Çermik köprüsü.



Şekil 13b. Çermik köprüsü (A. Gabriel'den).

5) ve hamsemie (H. 575, M. 1179).

Bu metinden, köprü'nün, Artukoğlu Necmüddin Albinin (1152-1176) ölümünden üç yıl sonra, kızı Zübeyde Hatunun, kardeşi II. İlgazi (1176-1184) zamanında ve 1179 yılında kendi parası ile yaptırdığı anlaşılmaktadır.

Köprü birçok onarımlar görmüş, 1927 yılında da Çermik kaymakamı Bay Hikmet ve belediye başkanı bay Rifat taraflarından tamir ettirilmiştir.

İLGİLİ KAYNAKLAR:

- 27) — M. Fahreddin Kırzioğlu : Çermik kasabası üzerine notlar (Kara-Amid dergisi, 1956, yıl 1, sayı 1, s. 266-281.
- 28) — Prof. A. Gabriel : Voyages archéologiques dans la Turquie orientale, 1, s. 258, fig. 187. Basri Konyar : Diyarbakır tarihi, III. (yıllık), 1936, Res. 250.

5. Halep : Kuvayk köprüsü :

(Tarih : H. 577, M. 1181)

Köprü, Halep kuzeyinden başlayarak güneye doğru akan Kuvayk nehri üzerindedir. Nehrin eski adı (Salos) dur. Türkmen aşireti reislerinden (Kuvayk Ağa) namında bir hayır sahibi, nehrin akışını düzenlemek için birçok yerlerine bendler yaptırmıştır. Kuvayk adı bu zatın hatırasınadır. (29)

İbn el-Adîm'e göre (30) «Halep kuşatmasında Sultanın askerlerinin çadırları, Mercidabık mescidinin kuzeyinden Kinnesrin köprülerine kadar uzanıyordu. Kendisi bizzat bu köprüden geçerek çadır ve otakları görmüş ve Sultana bazı şeyler arz etmiştir.

Köprü'nün kitabesi : (31)

Şehir ile Bağdad Garı arasında bulunan köprü'nün kitabesi, modern köp-

rünün kenar ayağında, kemer altına yerleştirilmiştir. 5 satırlık metni şöyledir : (Besmele, enşe'ethü 'l-fakiret ilâ Rahmeti 'LLâh valideti mevlânâ el-melik es-salih el-âdil Nureddin Ebi 'l-Feth İsmail b. Mahmud b. Zengî b. Aksunkur nasîr emîr el-mü'minîn nasara 'LLâhü ibtiga'en li-mâ'ında 'LLâhi fi seneti seba'a ve seb'ine ve hamsemie (H. 577, M. 1181).

Türkçesi : Bismillâh. Bu köprü melik, salih, âdil, nasîr emîr el-mü'minîn mevlânâ Nureddin Ebi 'l-Feth İsmail b. Mahmud b. Zengî b. Aksunkur'un -Allahın rahmetine muhtaç- valdesi tarafından H. beş yüz yetmiş yedi yılında yaptırıldı. Allah ona yardım etsün ve bu eserini kabul eylesün.)
Not : Köprünün bir resmine rastlanmamıştır.

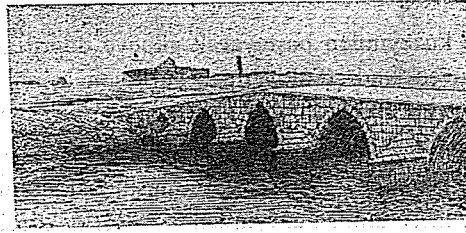
İLGİLİ KAYNAKLAR :

- 29) — Halep vilâyeti salnamesi, 1328, s. 156, 157.
30) — İbn el-Adîm : Bugyete 'l-taleb fi tarih-i Halep (Ali Sevim tercümesi, T. T. Kurumu Belleteni, cilt XXX, sayı 118).
31) — Et. Combe, J. Sauvaget, G. Wiet : Repertoire chronologique d'épigraphie Arabe, cilt IX, s. 115, sıra N: 3369.

6. Dunaysır köprüsü (Mardin güneyi, Kızıltepe civarı) :

(Tarih : H. 601, M. 1204)

Dunaysır, Mardin güneyinde, Kızıltepe veya Koçhisar mevki civarında idi. Artukoğulları tarafından inşa olunan kasabada camiler, medreseler, kervansaraylar ve hamam var idi. XII. inci yüzyılda burası çok mamur idi. Mezopotamya'dan gelen kervanlar buradan geçerlerdi. Köprü (**Resim : 14**), kasaba harabesinin batısından geçen nehir üzerinde olup 5 gözlüdür. (32)



Şekil 14. Dunaysır köprüsü (A. Gabriel'den).

Köprünün inşa tarihi :

Köprüye ait bir kitabeye rastlanmamıştır. Yalnız Dunaysır'daki (Uluca-
mi) nin H. 601 (M. 1204) tarihli kitabesine dayanarak (33) köprünün tarihi

de H. 601 (M. 1204) olarak kabul edilmektedir ki, Artukoğullarının Mardin kolundan Artuk Arslan b. İlgazi (II.) b. Albi b. Temirtaş b. İlgazi (I.) b. Artuk zamanına (H. 597-636, M. 1200-1238) rastlamaktadır.

İLGİLİ KAYNAKLAR :

- 32) — Prof. A. Gabriel : Voyages archéologiques dans la Turquie orientale.
33) — Et. Combe, J. Sauvaget, G. Wiet : Repertoire chronologique d'épigraphie Arabe, 1939, cilt X, sıra N: 3601.

7. Anbarçayı köprüsü (Diyarbakır doğusu) :

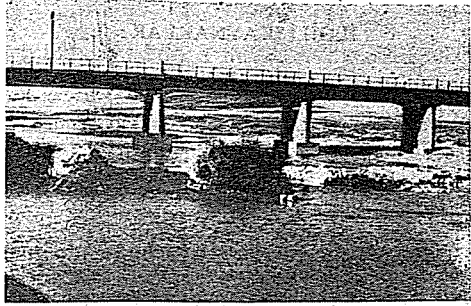
(Tarih : H. 620, M. 1223)

Basri Konyar'dan (34) : 20 gözlü olan bu köprü, Diyarbakır-Silvan yolunda, 21. Km. de idi. Orta kısmı 1936 da onarılmıştı. 9 ve 10. uncu gözler arasında, sağ tarafta, köprüde kullanılan kırmızımsıtrak taşlar üzerine işlenmiş ve yıprandığından ötürü bazı yerleri okunaksız, 4 satırlık bir kitabesi var idi. Bu kitabeden, köprünün Artukoğullarından Ebu 'l-Feth Mevdud b. Mahmud devrine ait, mimarının da Cafer b. Mahmud el-Halebînin çıraklarından Osman olduğu anlaşılmakta idi. İbn el-Azrak, Mervanîlerden Nasrın babası Ahmed tarafından M'yafarkin-Amid yolu üzerinde, Amid civarında 20 gözlü bir köprü inşa ettirildiğini yazmakta ise de köprüde o devre ait hiç bir iz ve yazı yok idi. Yalnız, 15. inci göz altında, kara bir taş üzerine kazılmış, iki satırlık eski kûffî bir yazıt, köprünün (Muktedir) devrinden evvel yaptırıldığına delâlet etmekte idi. Yazıt sonunda tarihi belirten parça kırılmış olduğundan okunamamış idi.

Köprünün esas kitabesi metni şöyle idi :

- 1) Besmele.. Tetavva' bi-îmareti zalike 'l-cisr ve ceddederu taleb.....
- 2) el-Abdühu el-fakir ilâ rahmeti 'LLâh taâlâ Mehmed ibn Ahmed er-ra..... Allah el-ma'ruf bi-ibn....
- 3) bi-emrihi velediye Ali ve Ahmed rahimehümu 'LLâh ecma'in zalike fi şehri Receb seneti.
- 4) ısrîn ve sittemie el-bennâ Osman b. Takâk gulâm el-üstad Cafer b. Mahmud el-Halebî (H. 620, M. 1223).
Bu kitabeden, köprünün, H. 620 (1223) tarihinde Halep'li Mahmud oğlu Cafer ustanın çıraklarından Takâk oğlu Osman adında bir mimar eli ile ye-

nilenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Diyarbakır hapishanesinin kapusu üzerindeki diğer bir kitabede de : «Artukoğullarından Mehmed oğlu Mahmud'un Anbar suyu üzerinde yaptırdığı 20 gözlü köprüünün onarıldığı» okunmaktadır.



Şekil 15. Anbarçayı köprüsü ayak kalıntıları ve modern köprü (T. Başaranlar albümünden).

Yukarıda tarihçesi belirtilen (Anbarçayı köprüsü) nün bugün yalnız köprü ayak izleri kalmıştır. Aynı yer yakınında, Karayolları tarafından modern bir köprü yapılmıştır. (Resim : 15) Eski köprüünün kalıntıları, Anbarçayı bölgesine yerleştirilmiş olan göçmenler tarafından zaman zaman sökülerek yapı malzemesinde kullanılmış ve tarihî köprü artık yokolmuştur. (35)

İLGİLİ KAYNAKLAR:

- 34) — Basri Konyar : Diyarbakır tarihi, 11., 1936, s. 142 ve 111.
35) — Diyarbakır'lı Bay Tuma Başaranlar'ın 1967 de lütfettiği notlardan.

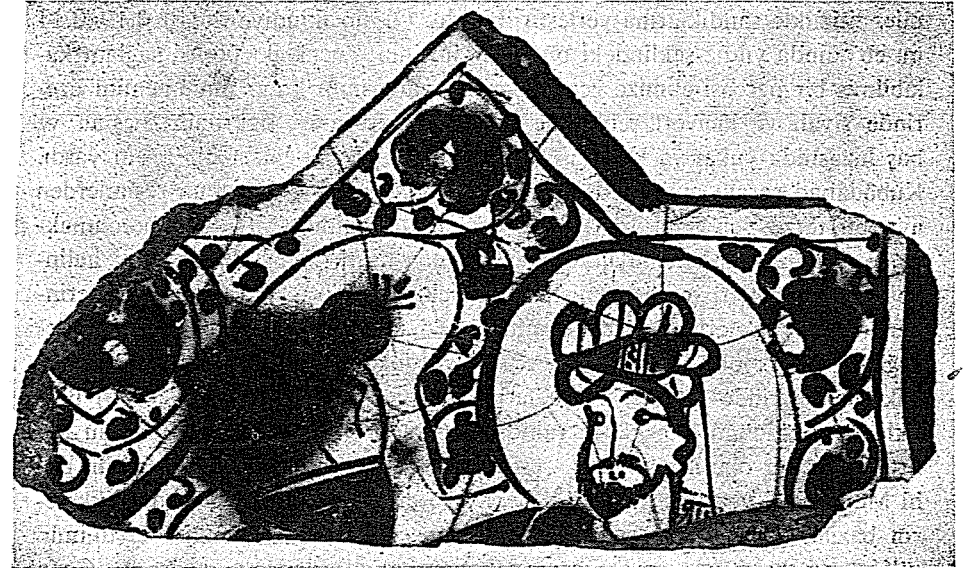
NOT:

(Diyarbakır - Eğil yolunun geçtiği Devegeçidi suyu üzerinde, Artukoğulları devrine ait 7 gözlü bir köprü daha bulunduğu anlaşılmıştır. Bu köprü ile ilgili resim ve açıklamalar için yillğin son makalesine bakılması).

KUBADÂBÂD ÇİNİLERİNDE

SULTAN ALÂEDDİN KEYKUBÂD I. İN İKİ PORTRESİ

Mehmet ÖNDER



Resim 1.

Konya-Beyşehir Gölü batı sahillerinde Selçuklu sultanı Alâeddin Keykubâd I. in, bizzat plân ve projelerini çizerek inşa ettirdiği Kubadâbâd Sarayları, özellikle yazılı ve resimli duvar çinileriyle, Türk sanatındaki seçkin yerini dâima muhafaza edecektir. Son yıllarda, bu Saray külliyesinin yerinde yapılan kazılar ve odaların temizliği sırasında, yazılı ve resimli duvar çinilerinden oldukça önemli buluntular ele geçmiştir.

Kubadâbâd Sarayı duvar çinileri üzerindeki yazılar, ya dekoratif olarak, Sultan Alâeddin Keykubad'ın (Es-sultan, el-galib, el-azam..) gibi unvanlarını ihtiva eden, yahut onu metheden şiirler halinde kompozisyonlarda yer alır. Resimlerdeki mitolojik tasvirlerin, çift başlı doğan gibi saltanat armalarının yanında, doğrudan doğruya saray halkını, şehzade ve cariyeleri temsil eden figürler görülmektedir. Çoğu zaman bağdaş kurmuş vaziyette oturarak tasvir edilen bu figürlerin elinde, saltanatı, soyunu temsil eden bereket sembolü «nar» bulunmaktadır.

Selçuklu sarayının haremine giren ve sultanın en yakınlarını, en sevdiklerini ifade ettiğine şüphemiz olmayan bu resimler arasında, doğrudan doğruya sultanı tasvir eden bir resmin bulunmaması, 1967 yılına kadar Kubadâbâd hâfirlerini düşündürmekteydi. 1967 yılı eylül ayında başkanlığım altında bir heyetle Kubadâbâd kazılarında yeniden başlanmıştır. Sultan Sarayının güneyindeki avluyu çeviren (O) odası, asistanımız Murat Katoğlu ile teknisyenimiz Cengiz Erol tarafından temizleniyor, yıkıntı arasından çıkarılan çiniler titizlikle sandıklarına yerleştiriliyordu. O gün ikindiye doğru 0.19x0.11 m. eb'adında yıldız şeklindeki bir orta çinisinin, ancak iki köşesi sağlam kalabilmiş bir parçası elimize geçmişti. Çini parçasının krem rengi zeminde siyah ve lacivert renklerde yapılmış, bir insan figürünün başına ve baş hizasında yukarıya kalkmış, nar tutan bir ele ait güzel bir resim vardı. Kubadâbâd sarayı çinilerinde, şimdiye kadar, alışıktığımız resimlerden ayrı bir tarzı olan figürün başında, üç terekli (dilimli) bir külâh bulunmaktaydı. Külâh dilimleri, büyüklüğe ve yüceliğe işaret olan, dikine çizgi halinde (istiva) şeritleriyle süslenmişti. Üç terekli külâhın eski Uygur metinlerinden ve minyatürlerinden, ancak sultanlara has ve yalnız sultanların giyebileceği bir başlık olduğunu biliyor ve tanıyorduk. İstiva'nın ise, özellikle Selçuklular devrinde mezar sandukalarının başına konan destarlı (sarıklı) başlıklarda görüldüğü gibi başlık sahibinin mânevî yüceliğini ve ululuğunu belirten işaretler olarak konduğu, çeşitli örnekleriyle bilinmekteydi. Bugün dahi Mevlâna Türbesinde, Selçuklu devri mezarları üzerindeki destarlı sikkelerin bazılarında da istivaya rastlanmaktadır. Figürün başındaki üç dilimli, külâh veya kavuğun yarısından aşağısı katlar halinde destarla sarılmıştı. Çoğu zaman beyaz ince tülbentlerin boru şeklinde dikilerek içerisine pamuk doldurulmasıyla meydana getirilen bu tip destarlar, kat kat sarılı ve bir ucu da pamuksuz olarak serbest bırakılırdı. Bu serbest kalan ve destarın ucundan omuza dökülen parçaya (taylasan) denirdi. Nitekim, elimize geçen figürün başındaki üç dilimli külâh üzerindeki destarın ucu da taylasan olarak serbest bırakılmış, uç kısmı işlemeli ve saçaklı olan bu taylasan sol omuza dökülmüştü. Selçuklular devrinde ancak sultanların giyebileceği üç dilimli külâha

bu şekilde sarılan taylasanlı destarlara (örfi destar) dendiğini bilmekteyiz (Resim: 1). Bu resim, Kubadâbâd Sarayı duvar çinileri üzerindeki yazılarda geçen Şu hâle göre, figürün başından, bunun bir sultana, yani, sarayı inşa ettiren Sultan Alâeddin Keykubad I. e ait bir resim olması gerekmektedir. Figürün yüzü gayet sevimli olarak yapılmıştır. Sürme çekmeli gözler, ince kaşlar, hafif kıvrım yapan mevzun bir burun, düzgün, kısa ve ancak bir tutamcık siyah çember sakal, sakallara kavuşan ince bıyıklar, bu yüzün ancak sultanı tasvir ettiğine inandırmaktadır. Ayrıca sağ omuzda bir çizgi halinde saltanat alâmeti (tiraz) işareti ile, sağ elde tutulan bereket sembolü nar da bu figürün sultana ait olduğunu ifade etmektedirler.



Resim 2.

Alâeddin Keykubad I. e ait elimizde bir minyatür veya başka bir resim bulunamadığı için, elimizdeki figürü bunlarla mukayese imkânımız yoktur. Ancak yine aynı sezonda Kubâdabad Saraylarının Sultan Köşkünde bulunan ikinci bir çini parçası üzerinde de aynı figürün yüz hatlarına çok benzer, daha büyük ölçüde bir resim bulunmuştur. Alnından göğsüne kadar kısmı mevcut olan bu baş resmi şaşılacak derecede birinci figüre benzemekte, sultanın ikinci bir portresi olduğu kanaati uyanmaktadır. Bu figürde de sol omuz üzerine düşen taylasan'ın çizgileri görülmektedir. Yüz hatları itibariyle 30-40 yaşlarında bir insanı hatırlatan, her iki figürün aynı ressamın elinden çıktığı ve aynı insanı tasvir ettiğinde şüphe yoktur (Resim: 2).

Şu hale göre, Kubadâbâd sarayları kazısında, 1967 kazı sezonunda bulunan bu iki figürün Alâeddin Keykubad I. i tasvir ettikleri üzerinde ısrarla durmak lâzımdır. Bu parçaları tamamlayan bölümler bir gün ele geçtiği takdirde, bu husus daha çok aydınlığa kavuşacaktır.

EINE SELDSCHUKISCHE SCHALE AUS ESKI KÂHTA

Erwin LUCIUS

Im August 1967 konnten im Dorf **Eski Kâhta** (heute : Kocahisar), Vil. Adıyaman beim Abgraben der für den Bau eines Hauses benötigten Erde von der im Dorfbereich arbeitenden Grabungsequipe mehrere Funde geborgen werden, von denen die Bruchstücke einer Schale besondere Beachtung verdienen. Eski Kâhta ist nicht nur durch die Entdeckung der komagenischen Hauptstadt Arsameia bekannt (1), sondern auch durch seine mamlukische Festung Yeni Kale (2), sowie durch seine in den letzten Jahren im großen Umfang zu Tage getretenen mittelalterlich islamischen Funde (3).

Die Fundstelle lag am schrägen Hang genau 10 m nördlich der Nord-ecke eines Hauses (Besitzer Emin Demiral). Ein sofort angelegtes Profil, das durch eine Nachgrabung im Juni 1968 seine Bestätigung erfuhr (4), zeigte folgenden Befund (Abb. 1):

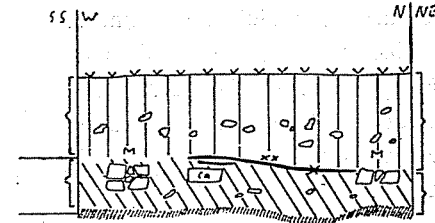


Abb. 1, Profilschema der Fundstelle nördl. Haus E. Demiral, E. Kâhta.

Abb. 1 Profilschema der Fundstelle nördl. Haus E. Demiral,
E. Kâhta

Oberhalb des Anstehenden aus verwittertem Sandstein lagerte ein lehmig rötlichbraunes Erdreich mit Flieberscheinungen, Aschenlinsen und

Holzflocken. Dieser Horizont wurde durch eine fettige blaugrauschwarze Brandschicht, von Hornsteinsplittern durchsetzt, z. T. verflossen und aufgespalten, abgeschlossen. Darüber lag lockere solifluidale Erde. Im unteren Horizont befanden sich zwei parallele, NW gerichtete Mauern, von denen nur mehr die untersten Steinlagen vorhanden waren und einige Sgraffitoscherben; zwischen den beiden Mauern und in ihrer Höhe jene 1 - 2 cm dünne, verfllossene Strate mit den Steinsplittern, von der ein Pendant sich in Raum A vom Grabungsfeld Köyünü (Eski Kähta) befand, wo es sich um einen Verzinnereiwerkstattboden handelt (5). In jener Schicht lagen auch die oben erwähnten Bruchstücke einer Schale (siehe weiter unten), zusammen mit Sgraffito- und monochrom glasierten Scherben. Über der «Brandschicht» kamen in der lockeren Erde ein Eisenlangdolch mit Griffangel und Emiratsware zu Tage.

Diese Abfolge (nur mit Brandschicht ohne Steinsplitter) finden wir ebenfalls in den Räumen C und D der Flur Köyünü (6), wo die seldschukische Ware durch eine Brandstrate von der mamlukischen und Emiratsware getrennt wird. Der untere Horizont einschließlich der Brandschicht kann in Verbindung mit der Baugeschichte der Yeni Kale (7) als seldschukenzeitlich (des hohen 13. Jh.) angesprochen werden, während der obere dann mit mamlukischen und der Emiratsware den zeitlich folgenden darstellt.

Von den Funden besitzt lediglich die **Schale** (Abb. 2, Taf. 1) eigenartigen, aus dem Rahmen fallenden Charakter:

Schale aus hellrötlichem, feinem, geschlickertem Ton, Magerung makroskopisch nicht sichtbar; konischer, abgesetzter Ringfuß, ausladender Körper mit abgeknicktem zylindrischem Hals und geradem, leicht abgesetztem Rand. Außenfläche: Fuß innen und Außen weiße Engobe, Fuß und Körper mit grüner, Hals mit hellgrünlichweißer und dunkelvioletter Glasurfarbe, Henkel (?) ansatz. Innenfläche: auf weißer Engobe erhabene hellcremefarbene und eingravierte dunkelviolette Glasurfarbe, gravierte Musterung. Farben z. T. abgeplatzt.

H: 105 mm, MSDm: 200 mm, FDM: 90 mm, D: 7 mm

Muster: **Lotus** mit Knospenabschluß, rumgefüllt, flankiert von Pflanzenmotiven, von einem Doppelkreis am Körper - Halsknick abgeschlossen.

Außenfläche: am Hals auf der Spitze stehende Dreiecke mit Gitter ausgefüllt, voneinander durch senkrechten Doppelstrich getrennt, in einem Band.

Technik: auf weißer Engobe hellcremefarbene Glasurfarbe. Eingetieft Linien und Flächen dunkelviolettl. ausgegalt, Muster erscheint erhaben. Laufrichtung grüner und dunkelvioletter Glasur gegen Rand (Glasurtropfen), cremefarbener von Rand gegen Mitte.

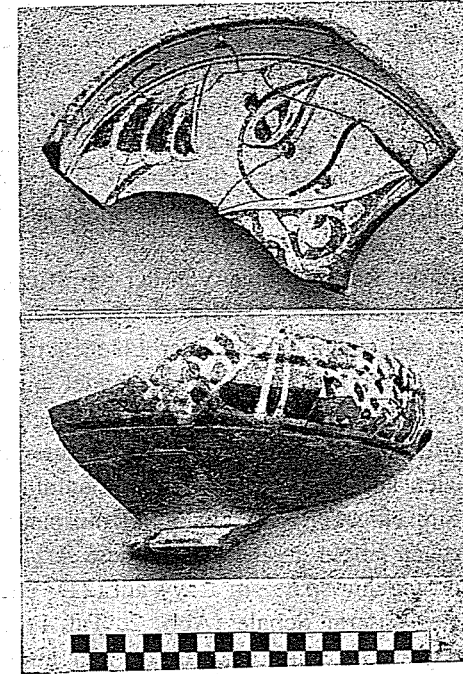


Abb. 2, Schale von Fundstelle nördl. Haus E. Demiral, E. Kähta.

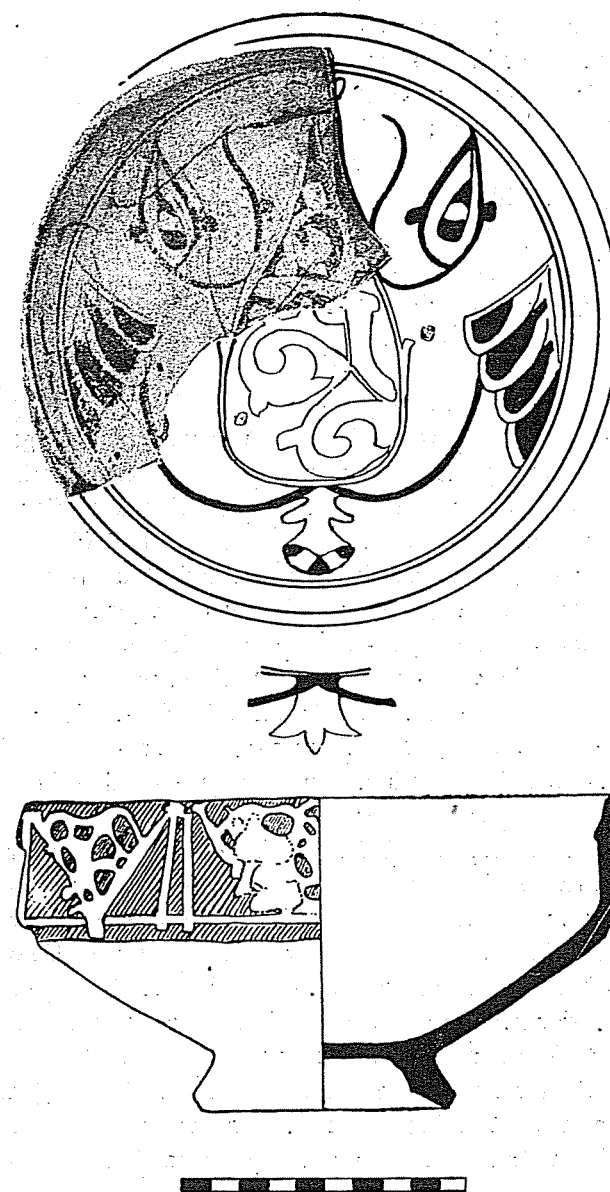
Die **Form** der Schale (Abb. 2, Taf. 1) unterscheidet sich von anderen (z. B. der Fußschale aus Köyünü (8) dadurch, daß sie durch den auf der relativ steil ansteigenden Körperwand aufsitzenden zylindrischen Halsteil gedrungen wirkt, was sich auch in dem Höhen - Durchmesserverhältnis ausdrückt, das fast genau 1 : 2 (105 : 200 mm) beträgt. Sie nähert sich, da sie keine weitausladende Wände mit nach außen abgesetztem Mundsaum besitzt, einer Tasse, obwohl sie zu einer solchen Form viel zu große Abmessungen hat. Die nächste Parallele dazu stammt aus demselben Dorf, von der Flur Köyünü, Suchgraben 2 Nord, Nr. 75-1 (9); die ebenfalls ein Höhen - Durchmesserverhältnis von 1 : 2 besitzt, unglasiert und deren Hals und Innenfläche rot bemalt ist. Die Form weist eindeutig nach Persien, wo sie im Garragebiet schon im 12. Jh. erscheint (10) und später als typisch für den Kashan-Stil angesprochen und durch inschriftdatierte Stücke an den Beginn des 13. Jh. gestellt wird (11). Aus Sultanabad ist sie auch vom Ende

desselben Jahrhunderts bekannt (12) und trägt im 14. Jh. kein Sgraffito mehr, sondern eine schwarze Bemalung unter blauer Glasur⁽¹³⁾.

Diese Parallelen geben uns auch einen Einblick in die **Technik**, mit der die Schale verziert worden ist. Über die weiße Engobe wurde eine relativ dicke Schicht einer hellcremefarbenen Masse gelegt und in diese feine Linien eingraviert, sowie größere Flächen um die Muster eingegraben (Abb. 2). Dies trifft einerseits auf die Merkmale der Slip-Technik zu, von der einige gute Beispiele aus Kalehisar bekannt sind (14), jedoch alle in einer Farbe (erhabene Stellen hell und tiefe dunkel) glasiert sind und keine feine Linien haben; ähnlich ist auch die Champlevé-Technik, bei der die Glasur aber auch kupfergrün oder braun transparent einfarbig ist (15). Andererseits stimmt die Dekorationstechnik unserer Schale ziemlich genau mit der Beschreibung überein, die R. L. Hobson von der Sgraffito-Ware (engl. Graffito (16) oder Graffiato nach R. L. Hobson) gibt: in weißen Slip werden entweder feine Linien mit einem Stichel oder Flächen rund um das Muster eingegraben (17). Die hellcremefarbene Masse bildet nun den «Slip», der aus Zinnweiß mit Glas (18) sein kann und die tiefergelegenen Linien und Flächen wurden mit dunkelviolettem ausgemalt, ein «Rot» aus Magnesia und Quarz (19). Die Schalen aus Kashan nun haben ebenfalls ihr Muster in die Glasur und in den Slip eingetieft, die am Hals transparent erscheinen und einen feinkerzellanartigen Effekt ergeben (20). Diese Art von Muster stammt aus Kashan selbst und tauchte später in Rayy auf (21). Die Gittermusterung auf der Halsaußenseite unserer Schale (Abb. 2, Taf. 1) erweckt mit ihren relativ feinen Linien ganz den Eindruck, als ob hier eine ähnliche Wirkung erzielt werden sollte. Es handelt sich also bei ihrer Dekorationstechnik um eine Art, die man vielleicht als ein Nachahmen mit «untauglichen» (d.h. einfacheren) Mitteln bezeichnen könnte insofern, als mit Hilfe einer der Slip-Technik nahestehenden und ähnlichen Sgraffitotechnik eine, die charakteristischen Schalen dieses Typus aus Kashan nachahmende Wirkung hervorgerufen werden wollte.

Was nun das **Muster** auf der Innenseite anbetrifft, so zeigt uns ein Rekonstruktionsversuch (Taf. 1), daß der ganze Körper bis zum Halsbruch mit einer relativ einfachen Dekoration bedeckt ist. Die Mitte nimmt eine mit Rumî gefüllte Lotusblüte ein, deren Spitze in einer Knospe endet. Beiderseits befinden sich an einem geschwungenen Stengel je ein «Blatt» (?) und stilisiertes Blattwerk. Unterhalb der Lotusblüte kann man sich etwas Knospenartiges oder Blattwerk denken. Das Eigenartige an diesem Muster liegt darin, daß aus einzelnen normalerweise sekundären Schmuckelementen ein Hauptmotiv gestaltet wurde.

Einige der Pflanzenmotive innerhalb der islamischen Keramik haben

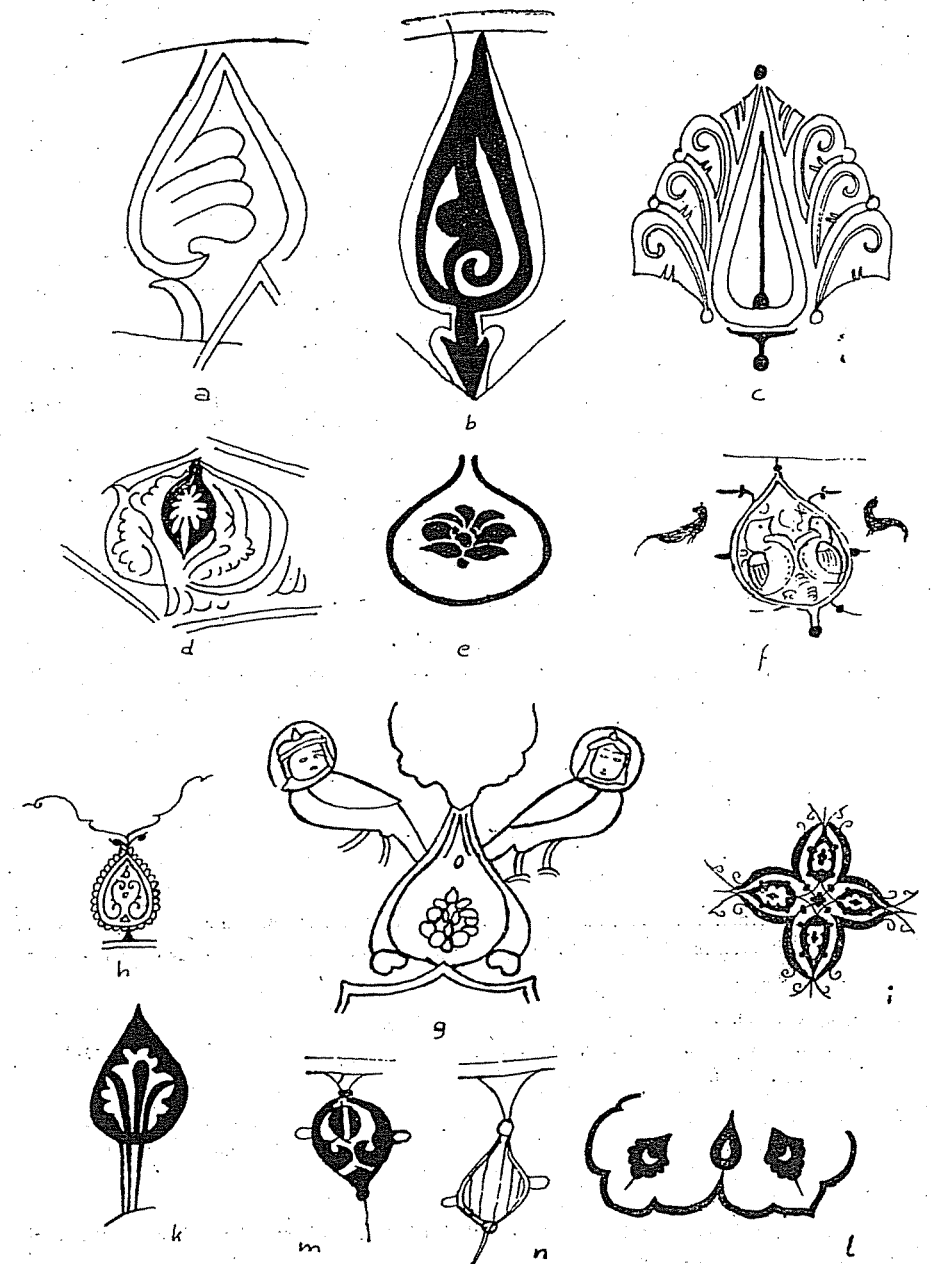


Taf. 1, Schale von Fundstelle nördl, Haus E. Demiral, E. Kähta.

nichtislamischen Ursprung; so die Lorbeerkränze westlichen (klassische Inspiration), Halbacanthus in Herzform sassanidischen (22) und die Lotusblüte erscheint als Einfluß der T'ang - Keramik als persische Imitation auch auf einem Teller in Sgraffito des 8. oder 9. Jh. (Taf. 2 a) (23), später auf einer Schale (Rayy) der älteren Lüsterware des 9. oder 10. Jh. (Taf. 2 b) (24), im 10. Jh. in streng stilisierter Form z.B. auf einer Schale der transoxanischen «slip»-hemalten Ware (Taf. 2 c) (25). Als Sgraffito in Überlauftechnik des 10. - 12. Jh. s kommt sie u. a. auch innerhalb eines Medaillons vor (Babylon) (Taf. 2 d) (26), oder in schwarzem Champlevé auf einer Schale des 12. Jh. s (Taf. 2 e) (27) mit einer Palmette im Inneren. Letzteres Motiv gibt es, ebenfalls in schwarzem Champlevé, auf einer Schale aus Rayy des 13. Jh. s (28). Anstelle der Palmette können auch zwei einander gegenüberstehende Vögel dergestalt sein (Taf. 2 f), wie es eine polychrome Lüsterschale aus Kashan, 1219 datiert, zeigt (29), oder aber die Lotusblüte ist mit einem Medaillon im Inneren von Vögeln umrahmt (Taf. 2 g), aus ihrem spitzen Ende entwächst eine Knospe, daraus wiederum ein blütenartiges Gebilde, wie auf einer oberglasurbemalten und vergoldeten, reliefierten Schale aus Sava des 13. Jh.s zu sehen ist (30), deren Stil aber aus Kashan stammt (31). Auch als Füllmotiv zwischen Figuren, mit Rumís im Inneren (Rayy) (Taf. 2 h) (32), oder in sternförmiger Anordnung zu viert (Taf. 2 i) (Lüsterfliese, Antalya) - alle 13. Jh. - ist die Lotusblüte anzutreffen (33). In einfacherer, schematisierter Ausführung erscheint es in der Emiratsware der 2. Hälfte 14. - 1. Hälfte 15. Jh. (Taf. 2 k) (34) und in der 1. Hälfte 15. Jh. (Taf. 2 l) (35). In der osmanischen Epoche kommt dieses Motiv auf türkischer Keramik immer wieder, manchmal mehr oder weniger stilisiert, vor.

Die Knospe auf der Lotusblüte (Taf. 1) gibt es in dieser Form auf einem Lüsterteller aus Kashan des 13. Jh. (36) und in ähnlicher, auf einem Zweig zwischen zwei Tauben auf einer Unterglasurfliese aus Aspendos, die denen in Kubadabad ähneln (37). Allein erscheint sie bereits auf der Sgraffitoware Mesopotamiens des 10. - 12. Jh. (38) Die rechts und links der Lotusblüte sich gegen die Knospe befindlichen «Blätter» (Taf. 1) haben fast gleiche Parallelen auf einer überglasurbemalten Schale aus Sava, die in das Jahr 1187 datiert wird (39) (Taf. 2 m, n). Das Blattwerk (Taf. 1) darunter kann, obwohl es sehr stark stilisiert worden ist, in den «fringed leaves fin», einem für die Kashan - Ware typischen Blattwerk wiedererkannt werden (40).

Betrachtet man die einzelnen Elemente des Musters in Bezug auf ihre chronologische Aussage, so sieht man, daß die Lotusblüte jenen hohen, schlanken Formen mit Palmetten, Medaillons oder Rumís als Innenfüllung



Taf. 2, Formen von Lotusblüten vom 8. - 15. Jh.

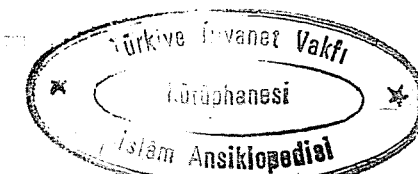
(Taf. 1) am nächsten steht, die in das 12. und 13. Jh. datiert werden. In diesen zeitlichen Rahmen kann ebenso die Knospe gestellt werden, wie auch die «Blätter» und das Blattwerk wegen seiner Ähnlichkeit mit denen aus Kashan. Verbindet man diese Ergebnisse mit denen über die Form und Dekorationstechnik, die typisch für Kashan am Beginn des 13. Jh. sind (siehe oben) und vergleicht sie mit der stratigraphischen Aussage - 13. Jh., so wird damit die genaue Einordnung unserer Schale als seldschukisch dieses Jahrhunderts gegeben.

Bleibt noch die Frage eines Imports, vielleicht aus Kashan, oder einer lokalen Produktion offen. Daß die Schale nicht aus Kashan stammt, zeigen schon die Abdrücke eines Dreifußes (Abb. 2, Taf. 1); die Stücke aus Kashan wurden zum Brennen in eine Tonschachtel gestellt (41). Auch spricht die Dekorationstechnik schon für eine Nachahmung (siehe oben) und schließlich wurden im Grabungsfeld Köyünü (Eski Kâhta) Dreifuße gefunden. In dem Zusammenhang muß der Ansatz eines Henkels (?) oder eines Griffes (?) am Hals der Schale erwähnt werden (Abb. 2), bei dem der breitovalen Form nach (und da sich darüber und darunter am erhaltenen Profil nichts derartiges mehr befindet) vielleicht an einen Querhenkel oder -griff gedacht werden kann, obwohl so etwas auf dieser Schalenform nicht üblich ist. Wie die anderen Stücke aus Köyünü (42) zeigt auch diese Schale die starke Verbundenheit anatolischer seldschukischer Keramik mit dem Osten.

ANMERKUNGEN:

- 1) — F. K. Dörner, Th. Goell, Arsameia am Nymphaios; Die Ausgrabungen im Hierothesion des Mithradates Kallinikos von 1953 - 56; Istanbul Forschungen 23, 1963 - Arsameia I.
- 2) — Siehe Anm. 1.
F. K. Dörner, R. Naumann, Forschungen in Kommagene; Istanbul Forschungen 10, 1939, S. 70 ff.
- 3) — F. K. Dörner, Arsameia am Nymphaios, Bericht über die Grabungskampagne 1965 (mit Beiträgen von K. Böhne, E. Brödner, E. Lucius, W. Nowothnig); Istanbul Mitt. 16, 1966, S. 145 ff.
Arsameia II (in Vorbereitung).
E. Lucius, Neue figural verzierte seldschukische Keramik aus Anatolien; Sanat Tarihi Araştırmaları (—Kunsthist. Forschungen) II, 1968, S. 122 ff.
- 4) — Arsameia II (in Vorbereitung).

- 5) — siehe Anm. 3, E. Lucius, S. 149 f und Anm. 4.
- 6) — a. a. O., S. 129 f, Abb. 3c.
- 7) — siehe Anm. 2, F. K. Dörner, R. Naumann, Anm. 3, F. K. Dörner, S. 155. E. Lucius, S. 130.
- 8) — siehe Anm. 3, E. Lucius, S. 124, Abb. 1c.
- 9) — siehe Anm. 4.
- 10) — A. Lane, Islamic Pottery from the ninth to the fourteenth centuries A. D., London 1956, S. 21.
- 11) — R. Ettinghausen, Identification of Kashan pottery, III^e Congrès International d'Art et d'Archéologie Iraniens, Mémoires, Leningrad 1935, S. 64, Taf. XXXII (1203, 1214), Taf. XXXIV (1215).
A. Pope, Identification of Iranien Faience, a. a. O., S. 169, Taf. LXXVII unten.
- 12) — A. Pope, A Survey of Persian Art, Vol V, London 1938, Taf. 781 A.
- 13) — a. a. O., Taf. 717 B.
- 14) — O. Aslanapa, Keramiköfen und figürliche Keramik aus Kalehisar, Anatolica I, 1967, S. 142, Farbtafel 1.
- 15) — A. Pope, A Survey of Persian Art, Vol. II, S. 1530.
- 16) — a. a. O., S. 1505.
- 17) — R. L. Hobson, A Guide to the Islamic Pottery of the Near East, British Museum 1932, S. 24.
- 18) — H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre, R. Winderlich, Orientalische Steinbücher und persische Faience-technik; Ist. Mitt. 3, 1935, S. 47.
- 19) — a. a. O., S. 44 und S. 58.
- 20) — siehe Anm. 11, R. Ettinghausen, S. 64, Taf. XXXIV unten.
- 21) — a. a. O., A. Pope, S. 169, Taf. LXXX rechts oben.
- 22) — siehe Anm. 15, S. 1476 und Anm. 12, S. 559.
- 23) — siehe Anm. 12, Taf. 568 A und Anm. 15, S. 1499.
- 24) — siehe Anm. 12, Taf. 580 B.
- 25) — siehe Anm. 15, S. 1476, Fig. 525.
- 26) — K. Erdmann, Keramische Funde der islamischen Zeit (Ausgrabungen der Dt. Orient-Ges. in Babylon, VIII, Das Babylon der Spätzeit von F. Wetzel, E. Schmidt, A. Mallwitz) - WVDOG 62, 1957, S. 61, Taf. 49/9.
- 27) — siehe Anm. 15, S. 1615, und Anm. 12, Taf. 743 A, B.
- 28) — siehe Anm. 12, Taf. 744 B.
- 29) — a. a. O., Taf. 707 B.
- 30) — a. a. O., Taf. 680 B.
- 31) — siehe Anm. 15, S. 1605.



- 32) — siehe Anm. 12, Taf. 663 A.
 33) — O. Aslanapa, Die seldschukischen Fliesen im Museum in Antalya, *Cultura Turcica*, Vol. II/2, 1965, S. 157, Taf. 4, Bild 10, 11.
 34) — M. Parker, Anadolu beylikler devri keramik sanatı, *Sanat Tarihi Araştırmaları* (-Kunsthist. Forschungen) I, 1964 - 65, S. 160, Abb. 3.
 35) — a. a. O., S. 164, Abb. 26.
 36) — siehe Anm. 15, S. 1592, Fig. 554 und Anm. 12, Taf. 718 A.
 37) — siehe Anm. 33, S. 165, Abb. 5.
 38) — siehe Anm. 26, Taf. 49/10.
 39) — siehe Anm. 12, Taf. 688 B.
 40) — siehe Anm. 15, S. 1609, Fig. 559 e.
 41) — siehe Anm. 18, S. 45.
 42) — siehe Anm. 3, E. Lucius.

ANADOLU'DA SELÇUKLU VE BEYLİKLER DEVRİ AHSAP TEKNİKLERİ

Gönül ÖNEY

Anadolu'da Selçuk'lularla gelişen ve orijinal örneklerini veren ahşap işçiliği beylikler devrinde de mükemmel örnekler kazandırarak müşterek bir ekol yaratmıştır. Osmanlı devri ahşap işçiliği teknik sahada büyük yenilik getirmemiş, ancak değişik bir üslûp geliştirmiştir. Ahşap mimberler, kapılar, pencere kanatları, rahleler, sütun başlıkları, girişler, konsollar Selçuklu ve Beylikler devri cami içlerinde, mihrap haricinde yapıyı süsleyen önemli bir unsur olmuştur. Bilhassa ceviz, elma, armut, sedir, abanoz ve gül ağacından yapılan bu malzemede çeşitli işleniş teknikleri kullanılmıştır.

1. Kündekâri Tekniği.

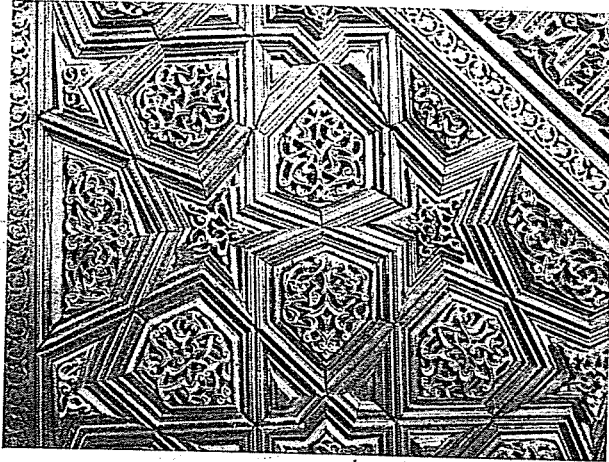
Mimberlerin yan aynalıklarında ve kapılarda kullanılan, «Kündekâri» tekniği adını alan bu teknik en orijinal işçiliği meydana getirir. İslâm sanatında en erken örneklerini 12. asırda Mısır, Halep ve Anadolu'da bulduğumuz kündekâri tekniğinin bu üç merkezde birbirine paralel olarak geliştiğini tahmin ediyoruz. Mısır'da Fatimilerle ilk örneklerini veren bu teknik bilhassa Memlûk'lar devrinde çok fazlalaşmıştır (1). Kündekâri tekniği yapılışına göre hakikî ve taklit kündekâri çeşitleri olarak muhtelif gruplara ayrılabilir.

1) — Mısır Sayda Nafisa mihrabı (1138-45), Sayda Rakaya camisi mihrabı (1154-60), Kus'da Amri camisi mimberi (1155), Salih Talâi kapısı (1160), Eyyubi devri İmam Şâfi'i (1211) sandukası, Malik Salih Eyüp'ün türbe kapısı (1249/50), İbni Tulun camisinde Sultan Laçin mimberi (1296) Anadolu örneklerine paralel gelişen erken kündekâri işçilikleridir. 14.-15. asır Memluk devrinde örnekler çok bollaşır. Bak. Kühnel, E. *Der Mamlukische Kassettenstil. Kunst des Orients. I.* Wiesbaden 1950. s. 55-58, Abb. 1-7.

1. Hakikî Kündekâri Tekniği.

(Resim 1) Siirt Ulu Cami Mimberi (Ankara Etnografya Müzesi).

Bir çatma tekniği olan bu teknikte sekizgen, baklava, ve yıldız formunda olan, içi arabesk reliefli ahşap parçalarla bunları birbirine bağlayan oluklu ahşap kirişler içiçe geçerek bağlanmıştır. Bu parçaları birbirine tutturmak için çivi veya tutkal kullanılmamıştır. Parçalar geçme olduğundan, ahşabın kuruyup ufalması halinde blok halinde ayrılmalar, yarıklar olmaz. Genellikle Mimber yan aynalıklarında daha sağlamlığı temin için bu geçme kündekâri



Resim 1. Siirt Ulu Cami mimberi (Ankara Etnografya Müzesi).

satırların altında ahşap bir iskelet bulunur. Anadolu'da mevzu bahis her iki devirde bu tekniğe rastlayabiliriz. Çok güç olan kündekâri tekniğinde daha küçük ve detaylı işlenmiş parçaların bir araya getirildiği örnekler olduğu gibi, daha kabaları da vardır. Geç ve erken devirde her iki gruptan örnekler bulunabilir. Konya Alâeddin (1155/56), Aksaray Ulu (12. asır), Harput Sare Hatun (12. asır), Malatya Ulu (13. asır), Siirt Ulu (13. asır), Sivrihisar Ulu (2) (1275), Beyşehir Eşrefoğlu (3) (1296/99), Niğde Sungurbey (14. başı), Ürgüp Damsaköy Taşkınpaşa (14. başı), Birgi Ulu (1322), Manisa Ulu (1376/77), Manisa İvâz Paşa (1487), Bursa Ulu (1399) camisi mimberle-

2) — Otto-Dorn, K. Die Ulu Dschami in Sivrihisar. Anadolu (Anatolia) IX, 1965. Ankara 1967. s. 167, Fig. VIII.

3) — Otto-Dorn, K. Seidschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien. Aus der Welt der Islamischen Kunst. Festschrift E. Kühnel. Berlin, 1959 s. 82, 83. Fig. 28.

ri (4), Niğde Sungur Bey camisi yan kapısı çeşitli bölge ve devirlerden kündekâri tekniğinin kaba veya daha ustalıkla sunan örneklerdir.

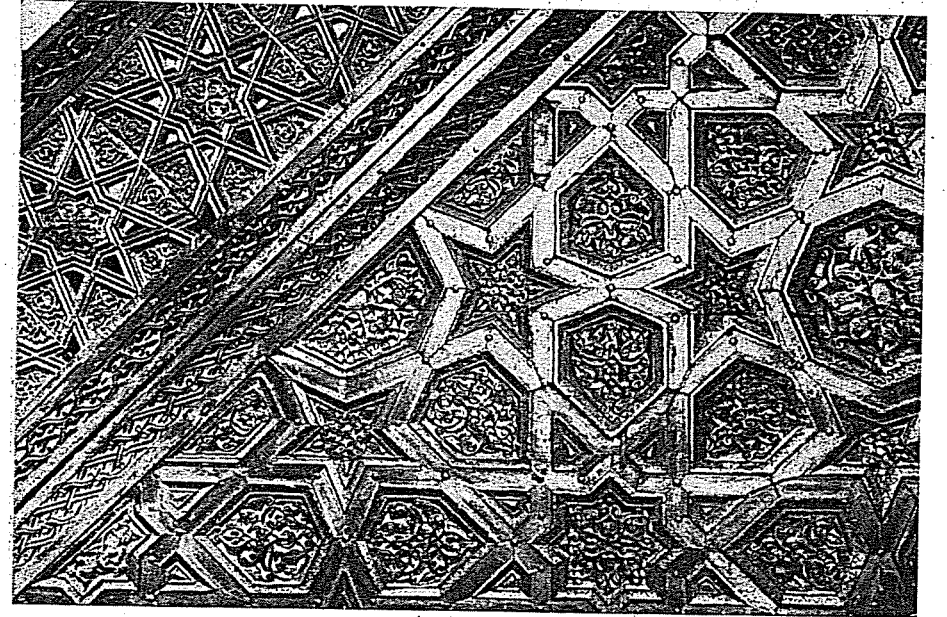
2. Taklit Kündekâri Tekniği.

Taklit kündekâri yapılaş tekniğine göre, birkaç gruba ayırmak mümkündür.

a. Çakma ve Röliefli Kündekâri.

(Resim 2) Ankara Alâeddin Camisi Mimberi.

Yine bilhassa mimber yan aynalıklarında ve kapılarda görülen bu teknikte aynalıklar ayrı ahşap blokların yan yana getirilmesi ile tamamlanır. Bu ahşap bloklarda içi arabesk dekorla süslü sekizgenli, baklava ve yıldız şekilli kısımlar birer kabara gibi relief halinde işlenmiştir. Bu çıkıntılı satırların arasına geometrik kafesi meydana getiren kirişler çakılmıştır. Görünüşte hakikî kündekâriden güç ayrılan bu teknikte sekizgen, yıldız ve baklavalarda



Resim 2. Ankara Alâeddin Camisi mimberi.

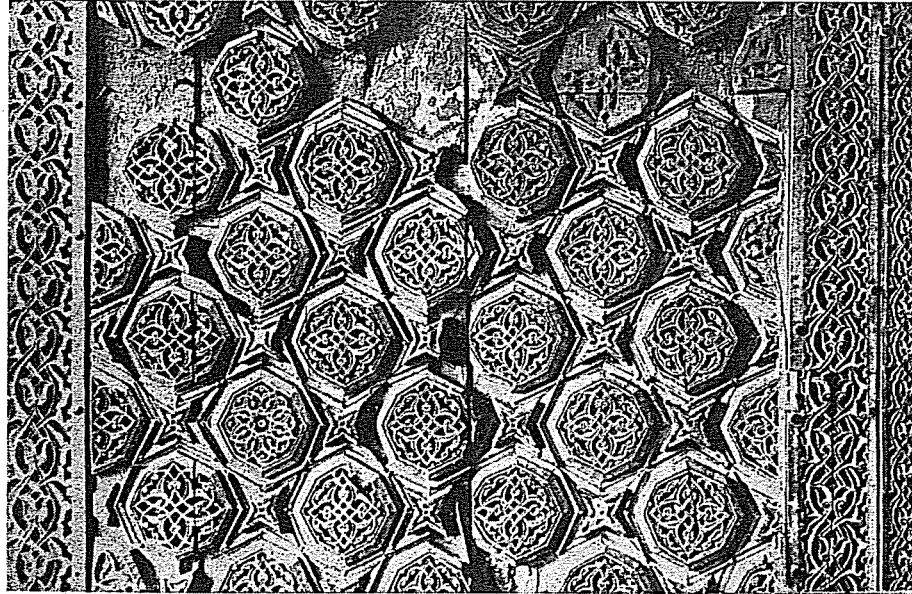
4) — Anadolu'da çeşitli mimberler hakkında daha fazla malûmat için bak. Oral, Z. Anadolu'da San'at Değeri Olan Ahşap Mimberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri. Vakıflar Dergisi V. Ankara 1962, s. 23-79, Fig. 1-41. Ayrıca bak. Mayer, L. A. Islamic Woodcarvers and Their Works. Geneva 1958.

(ahşap blokla yekpare oldukları için) çivi yoktur, aradaki çitalar çiviyle tutturulmuştur. Ahşap blokların kuruyup küçülmesi halinde panoların arasında boydan boya ayrıklar görülür. Bu teknik taklit künde-kârinin künde-kâriye en yaklaşan ve ustalık isteyen güzel bir örneğidir. Ankara Alâeddin (1197-98), Kayseri Ulu (1205), Kayseri Huand Hatun (1237), Ankara Kızılbey (5) (13. asır), Divriği Ulu (1228/29), Ankara Arslanhane (6) (1289/90), Çorum Ulu (7) (1306) camileri mimberleri, Kastamonu Candaroğlu Mahmut Bey camisi (1366) ve Ordu Eski Pazar camisi kapıları (13-14. asır) (Ankara Etnoğrafya Müzesi) bu teknikle yapılmış çeşitli bölge ve devirlerden örneklerdir.

b. Tamamen Çakma ve Yapıştırma Künde-kâri

(Resim 3) Ankara Ahi Elvan Camisi Mimberi.

Taklit künde-kârinin daha kaba ve az ustalık isteyen bir grubunu teşkil eder. Bu örneklerde ahşap bloklar üzerine sekizgenler, yıldızlar baklavalılar



Resim 3. Ankara Ahi Elvan Camisi mimberi.

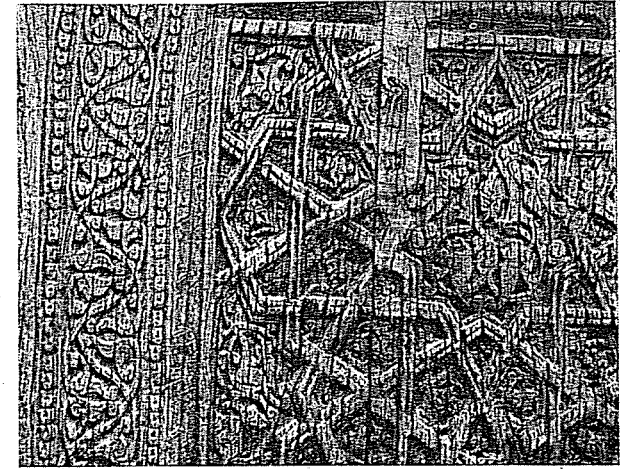
- 5) — Uğurlu, E. Ankara Kızılbey Camii Mimberi. Türk Etnoğrafya Dergisi, Ankara 1968, s. 75-81, Fig. 1-28.
- 6) — Otto-Dorn, K. Seldschukische Holzsäulenmoscheen.... s. 64-68. Fig. 13-17.
- 7) — Karamağaralı, H. Çorum Ulu Camii'ndeki Mimber. Sanat Tarihi Araştırmaları I. İstanbul Üniversitesi Yayınları. 1964-1965. s. 120-129, Fig. 1-29.

ve geometrik kafesi teşkil eden ahşap kirişler çakılmıştır. Ankara Ahi Elvan camisi mimberi (1382), Merzifon Çelebi Sultan Mehmet medresesi dış kapısı (15. asır) ve Amasya Mehmet Paşa camisi kapısı (Amasya Gökmedrese camisi müzesi) bu teknik için örnek teşkil eder. Görünüşte «çakma ve rölyefli künde-kâriye» benzeyen bu gruba ait örnekler kanaatimizce daha çoktur, ancak geometrik kafesin içindeki parçaların dökülmesi ile anlaşılabilirdiğinden tesbiti güçtür. «Çakma ve rölyefli» künde-kâriye ait olduğunu zannettiğimiz bazı eserlerin bu gruptan olması mümkündür. Ahşap blokların kuruyup küçülmesi ile burada da blokların arasında ayrıklar görülür.

c. Tamamen Rölyefli Künde-kâri.

(Resim 4) Kayseri Ulu Camisi Kapısı (Ankara Etnoğrafya Müzesi).

Daha az kalınlığı olan, bu teknikle işlenmiş eserler bilhassa pencere kepengi, kapı, mimber kapılarının altı olarak kullanılır. En bol örnekleri veren



Resim 4. Kayseri Ulu Camisi kapısı. (Ankara Etnoğrafya Müzesi).

bu grupta sekizgenler, yıldızlar, baklavalılar ve aralarındaki geometrik kafes aynı ahşap blokun rölyefi halindedir. Kabartmalar fazla yüksek değildir. Geometrik kafes ile arabeskle iç dolguları bariz bir sath ayırımı göstermez. Bu tip malzemede ahşabın kurumması ile çeşitli yönlerde yarılmalar olabilir. Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan Kayseri Ulu (1205), Ankara Baklacı baba (1268), Kuyulu Hoca Paşa (13. asır), Hacı Hasan (13. asır başı, ro-

zette) camileri kapılarında, Sütlünlü kapıda (13. asır) (8), Karaman İbrahim Bey İmareti (13. asır), Ermenak Ak mescit dış ve iç kapı rozetlerinde (1300), Ermenak Sipas ve Ulu Cami (1302) kapılarında, Doğu Berlin Müzesinde



Resim 5. Akşehir Kileci Mescidi, pencere kepengi.

8) — Muhtelif kapılar hakkında daha fazla malûmat için bak. Ögel, B. Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar. Yıllık Araştırmalar Dergisi I. 1956. Ankara 1957. s. 199 - 220, Fig. 1-28.

bulunan Konya Beyhekim mescidi kapısında (13. asır), Amasya Gökmedrese camisi giriş kapısında (13. asır Amasya müzesinde), Birgi Ulu Camisi pencerelelerinden bazılarında (1322), Kayseri Ulu camisi mimber kapısı altında (1205) çeşitli devir ve bölgelerden muhtelif kompozisyonlarla işlenmiş bu grup yalancı künde-kârilerden örnekler buluruz.

II. Rölyef (Kabartma) Tekniği.

Selçuklu devri ve sonrasının en yaygın tekniği olan, mimber külâhlarında, kapılarında, kitabelerinde, yazılarında, kapı, pencere kanatlarında, sandukalarda ve rahlelerde kullanılan bu teknikte sathların işleniş durumuna göre muhtelif gruplar ayırabiliriz.

1. Düz Sathlı Derin Oyma Tekniği.

(Resim 5) Akşehir Kileci Mescidi Pencere Kanadı.

Bu grup ahşaplarda ahşap yüzeyi aynı seviyede düz bir sath teşkil eder. Motifler sathıtan derin oyma ile belirtilmiştir. Aynı eserde bazı motiflerin bu teknikle, bazılarının da daha sonra tanıtılan «yuvarlak sathlı derin oyma» ile işlendiği örnekler boldur. Ankara Alâeddin Mimleri ön cephesi kapı köşelikleri (1197/98), Malatya Ulu Camisi Mimleri (13. asır), Kayseri Ulu Camisi mimber kapısı rozetleri (1205), Amasya Burmalı Minare Camisi mimleri kitabesi (13. asır), Ankara Hacı Bayram Veli türbesi kapısı (15. asır), Akşehir Kileci mescidi pencere kanatları (14 - 15. asır), İlisra Ulu Camisi iç kapısı (14. asır), Ankara Ahi Şerafeddin sandukası (9) (1350) bu tekniğe ait örnekler sunmaktadır.

2. Yuvarlak Sathlı Derin Oyma Tekniği.

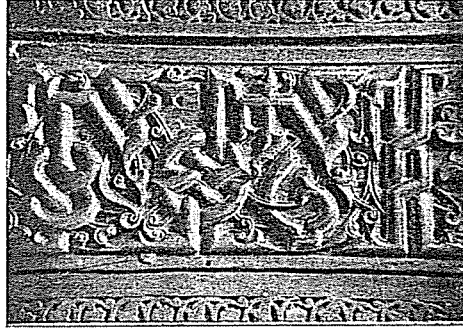
(Resim 6) Siirt Ulu Camisi Mimleri Kitabesi (Ankara Etnografya

Bilhassa kitabelerde, yazılarda, arabesk dekorda, çok zengin bir görünüş kazandıran ve en yaygın grup olan bu ahşap işçiliğinde reliefler engebeli yuvarlak bir sath meydana getirmek üzere işlenmiştir. Bazı örneklerde kabartmalar çok yüksektir ve ajur işçiliği etkisini verir. İslâm sanatında ilk bol örneklerini 11. asır Fatımî ahşap işçiliğinde gördüğümüz (10), Anadolu'da her devir ve bölgede, çeşitli tip malzemede kullanılan yuvarlak sathlı derin oyma tekniği için şu örnekleri sayabiliriz. Siirt Ulu Camisi mimleri yazıları (13. asır başı), Ankara Kızılbey Camisi kapısı (13. asır), Kızılbey camisi tahtı (III.

9) — Oral, Z. Ahi Şerafettin Türbesi ve Sandukası. I. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi. Ankara 1959. Basım Ankara 1962.

10) — Kühnel, E. İslamische Kleinkunst. Braunschweig 1963. s. 241-243, Abb. 200, 201.

Keyhusrev 1264-83 Ankara Etnoğrafya Müzesi), Ankara Arslanhane camisi mimberi kapı yanları (1289), Divriği Ulu camisi mimberi yazıları (1228/29), Kaykâvus rahlesi (İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi), Birgi Ulu camisi pencere kanatlarından bazıları.

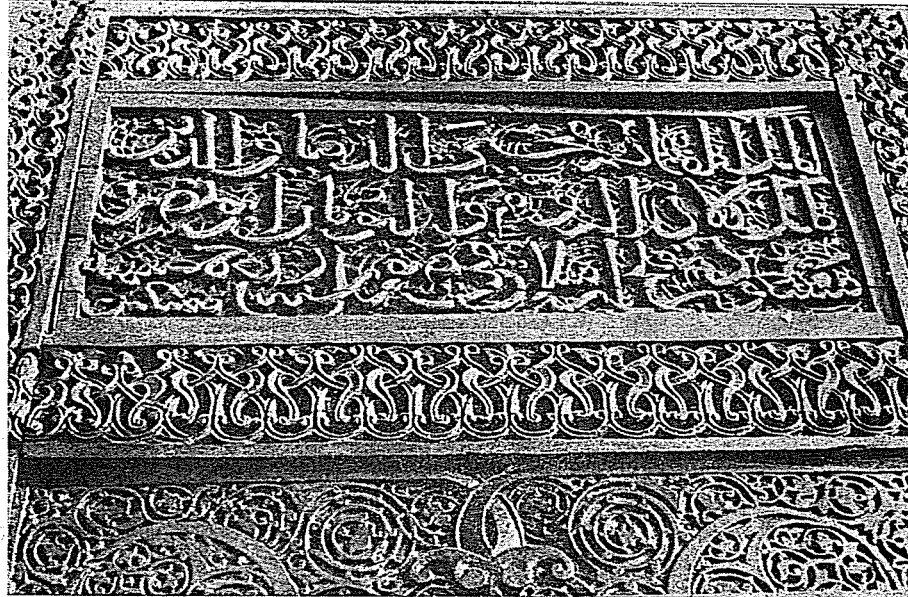


Resim 6. Siirt Ulu Camisi mimber kitabesi.

3. Çift Katlı Rölyef Tekniği.

(Resim 7). Ankara Alâeddin Camisi Kitabesi.

Bilhassa kitabelerde, yazılarda kullanılan ve çok zengin bir görünüşü olan bu teknikde daha önce bahsi geçen iki rölyef tekniği bir arada kullanılır.



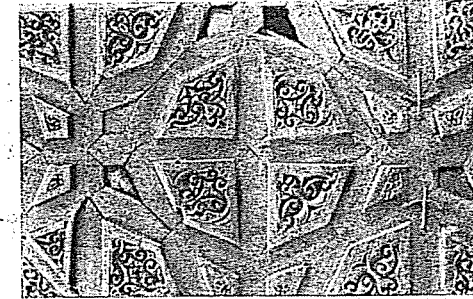
Resim 7. Ankara Alâeddin Camisi mimber kitabesi.

mıştır. Genellikle altta kalan, arabeskler veya spiraller meydana getiren dekor düz satırlı derin oyma ile, üstteki yazı dekoru ise yuvarlak satırlı derin oyma ile işlenmiştir. Ankara Alâeddin camisi mimberi kitabesi buna güzel bir misal teşkil eder.

4. Eğri Kesim Tekniği.

(Resim 8) Malatya Ulu Camisi Mimberi (Ankara Etnoğrafya Müzesi).

Avrasya menşeli olan ve Orta Asya İskit ahşap, metal, kemik işçiliğinde gelişen bu teknik Samarra'daki Türk askerleri kanalıyla 9. asır Abbasi alçı ve ahşap işçiliğine, yine 9. asırda Tulunoğlu ahşap ve alçı işçiliğine, 11. asır Gazne ahşap işçiliğine girerek İslâm sanatına intikal etmiştir. İran Selçuk'lularının alçı, Anadolu Selçuk'lularının da figürlü taş işçiliğinde çok görülen bu teknik, Anadolu ahşap işçiliğinde daha ziyade erken örneklerde stilize yarım palmet motifleriyle dikkatimizi çeker. Bu teknikte reliefli satırlar



Resim 8. Malatya Ulu Camisi mimberi (Ankara Etnoğrafya Müzesi).

derine birbirini kesen eğri satırlarla iner. Malatya Ulu (13. asır), Ermenak Sare Hatun, (12. asır) mimberlerinde yan aynalıklardaki geometrik kafesin iç dolguları (11), Aksaray Ulu camisi mimberinde pabuçluk kısmının etrafındaki bordürde ucu volutlu yarım palmetlerin bu teknikle işlendiği dikkatimizi çeker. Sivrihisar Ulu camisinde caminin ilk yapılış devrine (1226) ait olduğunu söyleyebileceğimiz bazı sütunların üzerinde tamamen Orta Asya menşeli tekstil dekoru (çadır süslerini) hatırlatan ahşap kabartmalarda da eğri kesim tekniği barizdir (12).

11 — Ögel, S. Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim. Sanat Tarihi Yıllığı 1964-65. İst. Edebiyat Fak. Yayını. s. 110-119, Fig. 1-7 (Der Schrägschnitt in Anatólischer Holzornamentik).

12 — Otto-Dorn, K. Die Ulu Dchami in Sivrihisar... Fig. VI-VII, s. 168.

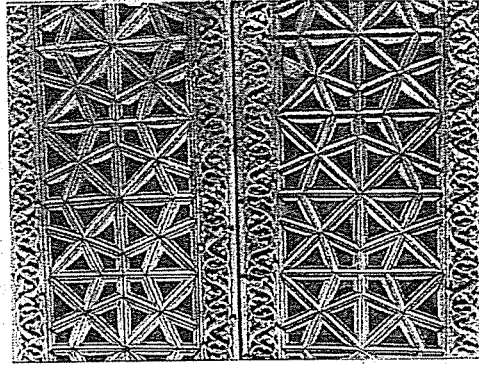
III. Kafes Tekniği.

Bilhassa mimberlerin korkuluk, bazen de taç kısımlarında görülen bu teknik ahşap kirişlerin geometrik üçgenler, yıldızlar v.s. meydana getirecek şekilde bir araya çakılması ile elde edilir. Bu ahşap işçiliğini de iki grupta toplamak mümkündür.

1. Sade Kafes İşçiliği.

(Resim 9). Ankara Kızılbey Camisi Mimberi Korkulukları (Ankara Etnoğrafya Müzesi).

Bu örnekler daha yaygındır. Çatma kafesin arasına süsleyici başka bir parça katılmaz. Ankara Kızılbey, Arslanhane, Ahi Elvan, Beyşehir Eşrefoğlu, Birgi Ulu camisi mimberi korkuluklarında, Ürgüp Taşkınpaşa mimberi aynalığında, Kayseri Lalapaşa camisi yan aynalıklarında bu tekniğe ait çeşitli örnekler görmekteyiz.



Resim 9. Ankara Kızılbey Camisi mimber korkulukları (Ankara Etnoğrafya Müzesi).

2. Arası Dolgulu Kafes İşçiliği.

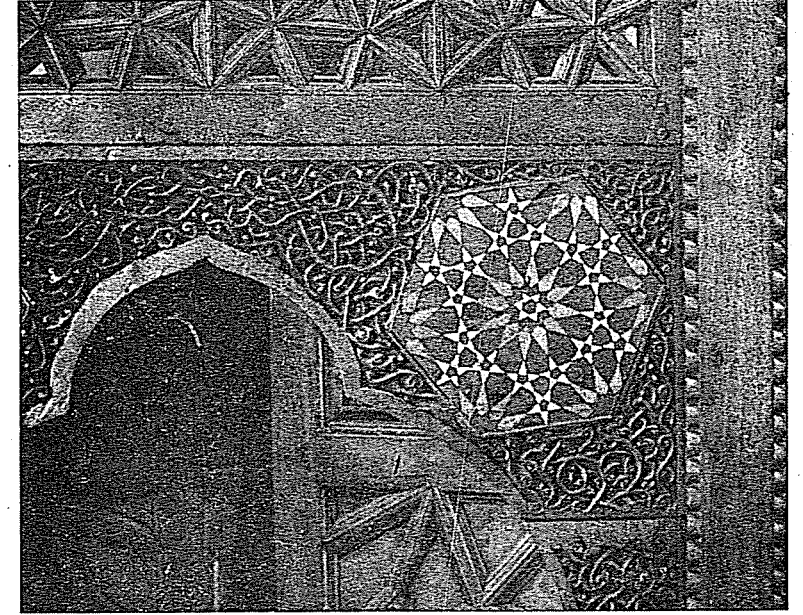
(Resim 2, Korkuluk kısmı) Ankara Alâeddin Camisi Mimberi.

Bu grup kafes işçiliğinde ahşap kirişlerin arasına içi arabesk dolgulu çokgenler, yıldızlar girer, böylece kafesler daha zengin bir görünüm kazanır. Ankara Alâeddin, Divriği Ulu, Kayseri Huand Hatun, Çorum Ulu camisi korkuluğunda çokgenlerin içiçe girmesi ile daha zengin bir kompozisyon mevcuttur.

IV. Ahşap Üzerine Kakma Tekniği.

(Resim 10, 11). Ürgüp Damsaköy Taşkınpaşa camisi mimberi rozeti ve Ankara Hacı Bayram Veli Türbesi İç Kapısı. (Ankara Etnoğrafya Müzesi).

Selçuklu devri ahşap işçiliğinde görülmeyen kakma tekniği en erken örneklerini 14. asırda vermeğe başlar. Bazı 14.-15. asır örneklerinde kemik ve ahşap içine yine ahşap kakma işçiliği başlar. Osmanlı sanatında bilhassa Arap sanatından etkilenecek gayet ince sedef, fildişi, kemik v.s. kakma işi çok bollaşır (13). 14-15. asır eserlerinde kakmalar rozet, yıldız içlerine in-

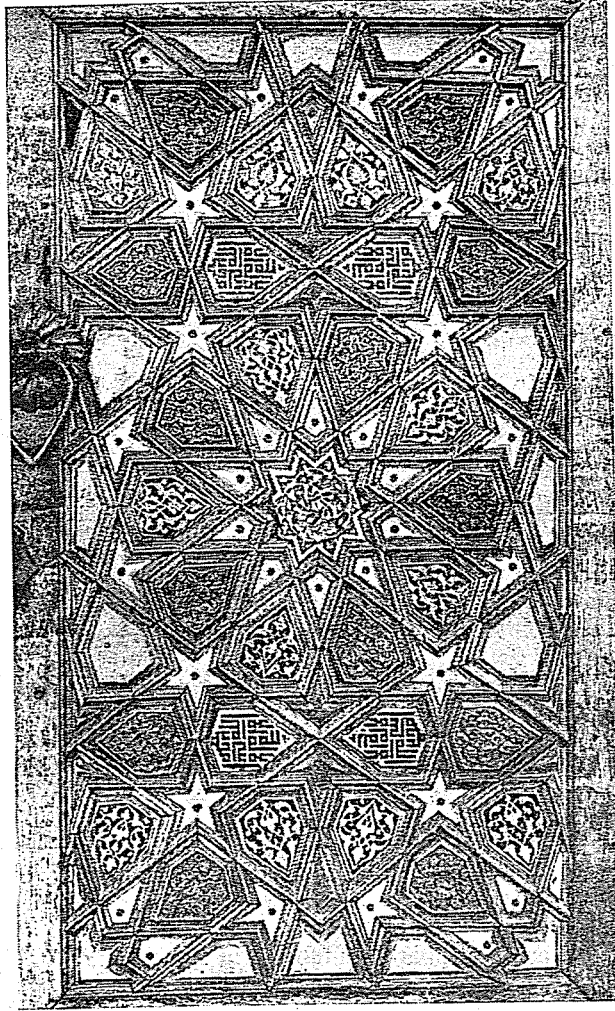


Resim 10. Damsaköy Taşkınpaşa Camisi mimberi. (Ankara Etnoğrafya Müzesi).

hisar ederken 16. asırdan itibaren bütün eserin silme kakma işçiliği ile işlendiği örnekler boldur. Damsaköy Taşkınpaşa mimberi (14. asır başı) rozetinde (Resim 10) kakma tekniğinin en erken örneklerinden biriyle karşılaşırız. Bu altıgen rozetlerini içi küçük kemik kakmalarla doldurulmuştur. Kündekari tekniği ile işlenen Ankara Hacı Bayram Veli Türbesinin iç kapısında (15. asır) geometrik kafesin dolgularında ahşap içine ahşap ve kemik kakmanın

13) — Kerametli, C. Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar. Türk Etnoğrafya Dergisi IV. 1961. Ankara 1962. s. 5-13, Fig. 1-21.

yanısıra daha büyük dolgu parçaları şeklinde kemikten çeşitli yıldız, baklava motiflerinin ve yeşim taşlarının da applike edildiğini görmekteyiz (Resim 11). (14).



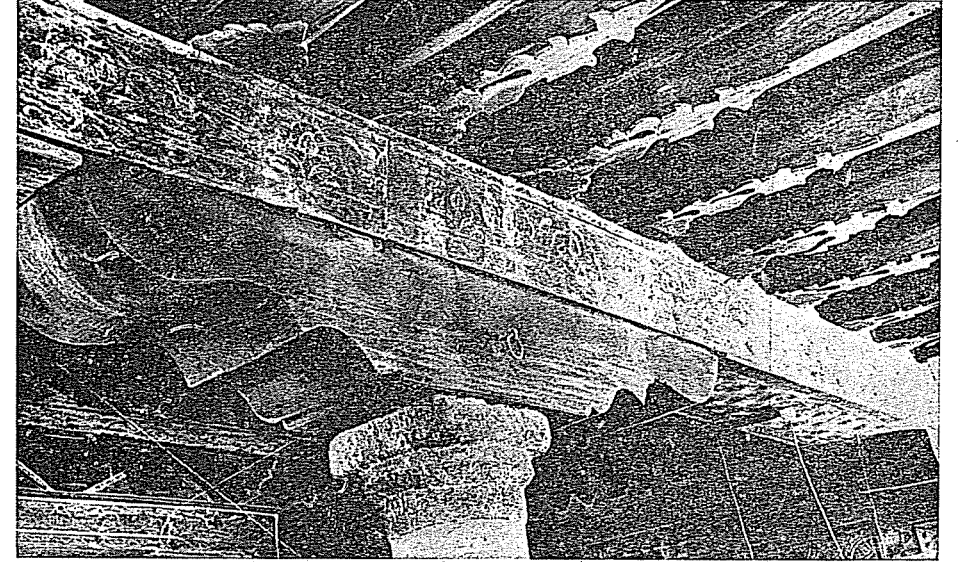
Resim 11. Ankara Hacı Bayram Veli Türbesi iç kapısı
(Ankara Etnoğrafya Müzesi).

- 14) — Fildişi, ahşap v.s. kakma tekniği de 13. asır sonu ve 14. asırda Kahire merkez olmak üzere Mısır'da gelişir. 15. asır eserlerinde kakmanın kapladığı saha daha genişler. Kahire'de (1291) İbni Süleyman'ın mezarında, al-Mardani (1339) ve Aksungur (1346) camilerinin minberleri en erken örneklerdir. Sultan Hasan zamanında örnekler çok bolladır. Bak. Kühnel, E. Der Mamlukische Kasettenstil..... s. 59-60.

V. Ahşap Üzerine Boyama Tekniği.

(Resim 12, 13). Ankara Örtmeli Mescit Tavan Kirişleri, Ankara Ağaç Ayak Mescidi Mimber Yan Aynalığı.

Selçuklu devrinden itibaren bilhassa ahşap camiler şeklinde isimlendirilen özel bir cami grubunda sütun başlıklarında, konsollarda, kirişlerde, lambrkenlerde görülen ahşap üzerine boyama tekniği daha ziyade mimariye



Resim 12. Ankara Örtmeli Mescit tavan kirişleri.

inhisar etmektedir (15). Ahşap üzerine boyamada kırmızı, koyu mavi, sarı, altın yaldız renkleri hakimdir. Bilhassa Afyon Ulu (1273), Beyşehir Eşrefoğlu (1297-99), Beyşehir Köşkköyü mescidi, Kastamonu Kasabaköyünde Candaroğlu Mahmut Bey camisinde (1366) (16), Niğde Şah mescidinde (1413) (17) ve 14.-15. asır Ankara mescitlerinde bu nakışlara ait çok zengin örnekler görülür. Seçilen motifler daha ziyade tekstil menşeli ve geometrik karakterlidir. Afyon Ulu camisi lambrkenlerinde görülen stilize kuşlar motif bakımından bir istisna teşkil eder (18). Çeşitli arslan ve bir çift başlı kartal mo-

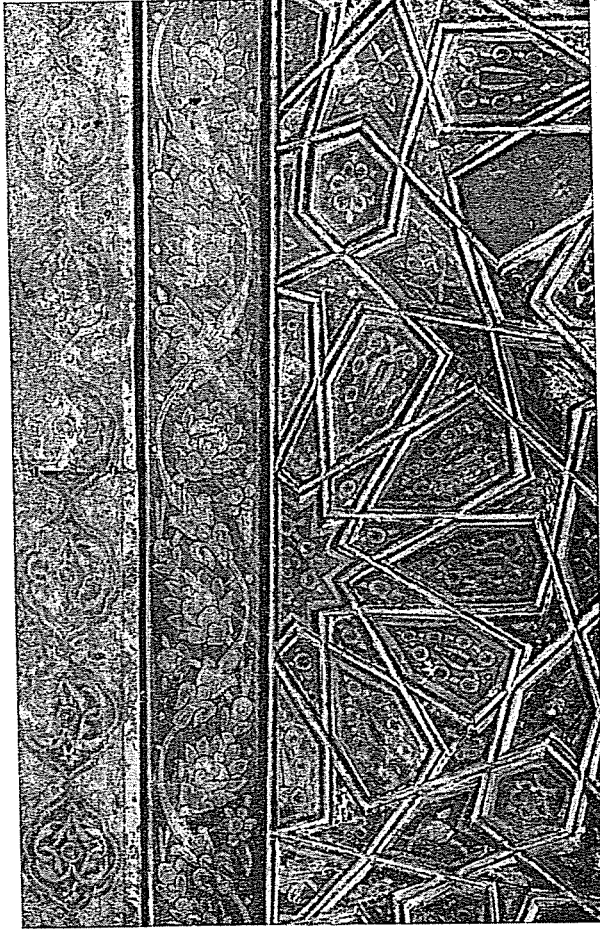
15) — Otto-Dorn, K. Seldschukische Holzsäulenmoscheen.....

16) — Akok, M. Kastamonu Kasaba Köyünde Mahmut Bey Camii. Belleten 1946. s. 2.

17) — Önge, Y. Anadolu Mimarî Sanatında Ahşap Stalaktitli Sütun Başlıkları. Önasya Dergisi 37, Ankara 1968. s. 5, 9, 18.

18) — Otto-Dorn, K. Holzsäulenmoscheen... Abb. 5.

tifinin işlendiği bir 13. asır Selçuklu rahlesi de bu örneğe katılır (19). Ankara'da Örtmeli (Resim 12), Geneği, Hacı İvaz, Sabuni, Eyyubi mescitleriyle gelişen ahşap üzerine boyama tekniğinin 16.-18. asır Ankara camilerinde da-



Resim 13. Ankara Ağaç Ayak Camisi mimberi.

19) — Öney, G. Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi. Das Lebensbaum Motiv in der Seldschukischen Kunst in Anatolien. Belleten, XXXII, 125. Ankara 1968, Abb. 27, s. 30, 31, 43, 44.

ha realistleşen bir üslûpla devam edişi enteresandır (20). Bu devirde ahşap üzerine boyama işçiliğinin künde-kârı taklidi mimberlerde de kullanıldığını görüyoruz. Ağaç Ayak mescidi mimberinde olduğu gibi (17-18. asır) yıldız, altıgen ve üçgenlerin içinde görülen relief halindeki stilize arabesklerin yerine daha realistleşen boyama bitkisel dekor kullanılır, muhtelif çiçek motifleri seçilir. (Resim 13).

Yukardaki örneklerin gösterdiği gibi Anadolu Selçuklularında gelişen ahşap üzerine boyama tekniği bilhassa mimariye intikal ederek ve geç devir de daha realistleşen bitkisel bir dekor geliştirerek Anadolu'da aynı geleneği sürdürür, Ankara bu sahada önemli bir merkez teşkil eder.

20) — «Ankara'da İslâm Devri Sanat Eserleri» konusunda yazar tarafından bir kitap hazırlanmaktadır. Benzer geç devir ahşap boyama dekoru Merzifon'da Çelebi Mehmet Camisinde ve 17. asır Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silâhtar Ömer Paşa Camiinde görülmektedir. Dilâver, S. Bünyan Ulu Camii - Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silâhtar Ömer Paşa Camii Sanat Tarihi Yıllığı II. İstanbul 1966-68. s. 194-199, Fig. 16-20.

TARİHİ KONULARDA TÜRK MİNYATÜRLERİ

Zeren AKALAY

Osmanlı tarihiyle ilgili olarak minyatürlenmiş eserler ilk defa I. Süleyman devrinde ortaya çıkmaktadır. Bu devirde tarihî konuda minyatürlenmiş eserler henüz hazırlık devrinin özelliklerini taşımalarına rağmen son derece ilgi çekicidirler. I. Süleyman devrinde bu konuda yazılmış ve minyatürlenmiş ilk eser Selimname'dir. (Topkapı Sarayı Müzesi H. 1597-98) Türkçe ve manzum olarak yazılan Selimname'nin minyatürleri edebî konulu yazmalarda görülen Türkmen ve erken Safevî devri minyatürlerinin üslûp özelliklerini aksettirirler. Bu eserin dışında I. Süleyman devrinde Osmanlı tarihiyle ilgili olarak resimlendirilmiş eserleri konu ve üslûp bakımından birbirinden kesinlikle ayrılabilen iki grupta toplayabiliyoruz. Birinci grup tamamen figürsüz yarı haritacı bir anlayışla çizilmiş menzilleri gösterir minyatürleri havi monoğrafi mahiyetindeki eserlerdir. Daha sonraki devirleri kuvvetle etkileyen bu anlayışın temsilcisi Matrakçı Nasuh ve onun ekolüne mensup sanatçılardır. İkinci grup daha sonraki devirlerde önemi gittikçe artan Osmanlı padişahlarının şahnameleridir.

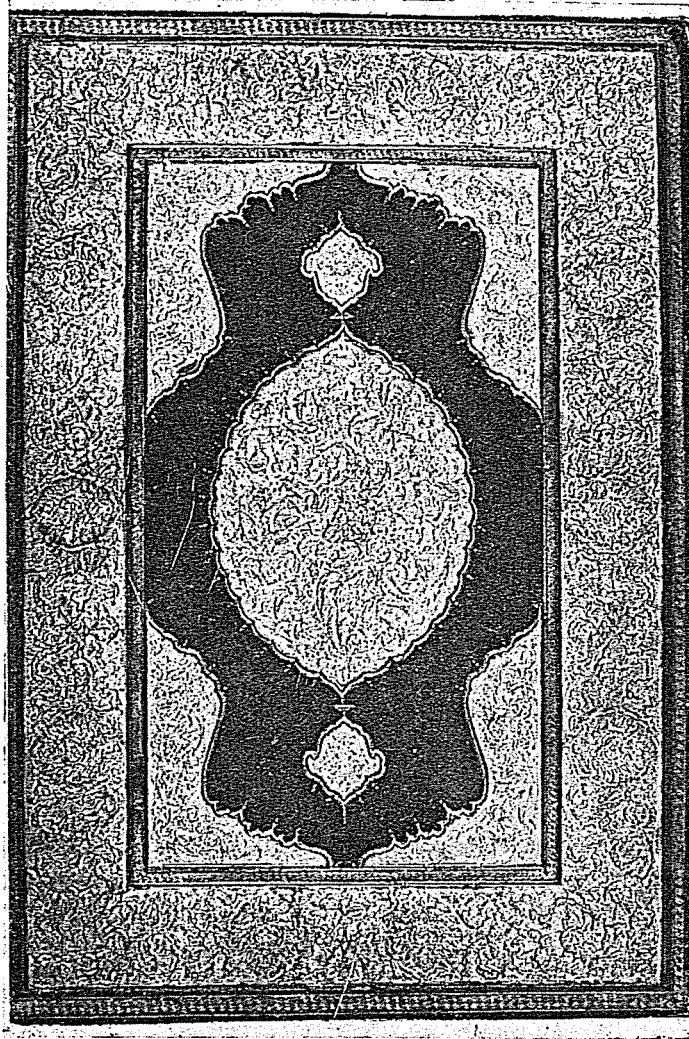
I. Süleyman için yazılan ve minyatürlenmiş Süleyman-name (Topkapı Sarayı Müzesi H. 1517) klâsik Osmanlı Şehnamelerinin proto tipini teşkil etmektedir. 1558 tarihinde Ali b. Amir Bayk Şirvani eliyle istinsah edilen eser I. Süleyman'ın saltanatının 1520-1558 yılları arasında geçen olaylarını mesnevi tarzında ve Farsça olarak anlatmaktadır⁽¹⁾.

Yazma Osmanlı üslûbunda yapılmış nefis bir cild içindedir. Cilt, vişne çürüğü renk deriden olup, üzerinde kabartma altın yıldızla yapılmış süslemeler XVI. yy. ortası Osmanlı çini motiflerini tekrar eder. Şemse ve köge-

1) F. Ethem Karatay, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Farsça Yazmalar Kataloğu, İstanbul, 1961, Kat. No. 160.

Ivan Stchoukine, La Peinture Turque d'après Les manuscrits Illustrés I^{er} partie, de Süleyman I^{er} à Osman II 1520-1622, Paris, 1966, fol. 59, 111, Pl. XIX-XXIII.

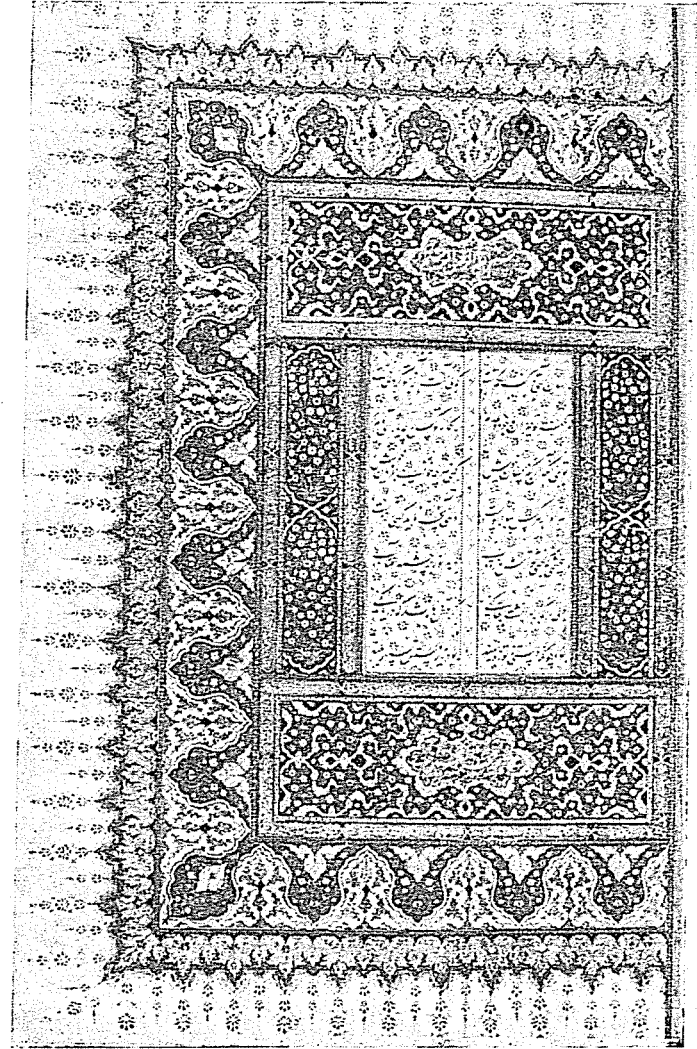
liklerin, bordürlerin içi çin bulutları, haçer yaprakları, nar ve şakayık çiçekleri, geçme S motifleri ile doldurulmuştur. (Resim 1). Takdim ve başlık sayfeleri tezhiplidir. Takdim sahifesinin tezhibi madalyon şeklindedir ve altın yıldız zemine yazı, onun etrafını çeviren kıvrım dallar üzerinde mavi yaprak, rozet çiçekleriyle dekorludur. Başlık sahifesi ise Osmanlı tezhip sanatının orijinal en güzel örneğini vermektedir. Ortada iki sütun halindeki metni çevreleyen bordürler muhtelif desenlerde tezhip edilmiştir. Altın yıldız ve lâcivert mavi rengin hakim olduğu zeminde bir kökten çıkan bahar



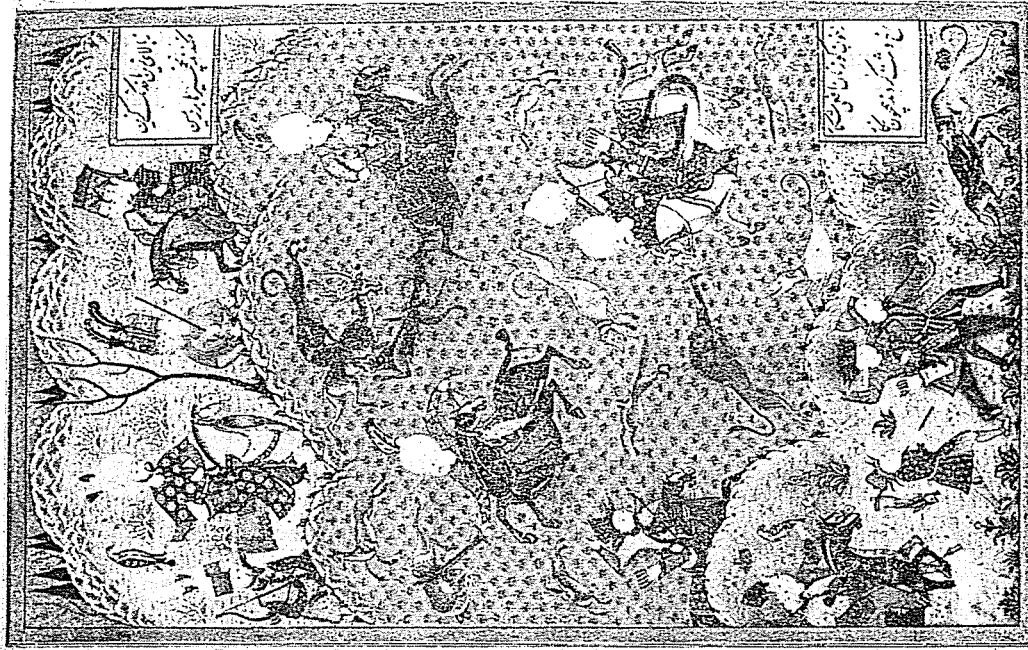
Resim 1. Cilt

dalları XVI. y.y. ikinci yarısı Osmanlı çinilerinin tipik motifleridir. (Resim 2).

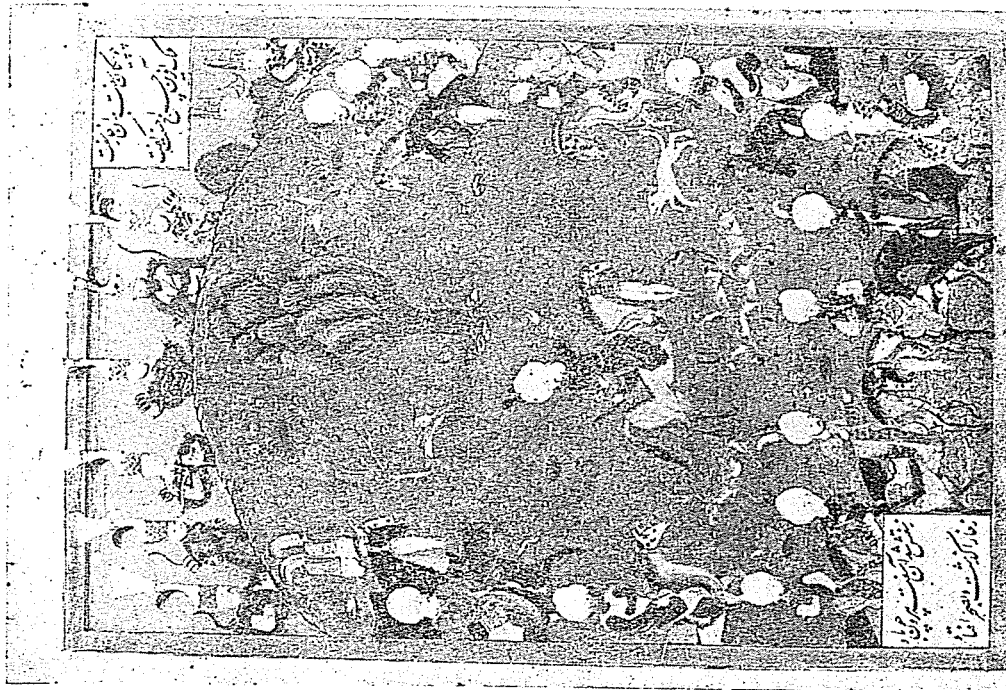
Çoğunluğu tam sahife olarak düzenlenen 69 adet minyatür, çok çeşitli konulara, değişik bir kompozisyon düzenine ve anlatımına sahiptir. Eğlence, savaş, huzura kabul, av sahneleri en fazla işlenen konulardır.



Resim 2. Tezhip



Resim 4. Kanunî ve Şehzade Selim'in avlanması.



Resim 3. Kanunî Sultan Süleyman'ın avlanması.

1. Eğlence sahneleri

a. Av eğlenceleri

Kompozisyonun merkezinde padişah veya şehzade at üzerinde kılıç, ok-yay ile avlarına hücum etmekte, atının önünden çeşitli av hayvanları kaçmaktadır. Padişahın arkasında silâhtarı ve teberdarı görülmektedir. Kompozisyonun üstünde tepenin gerisinde muntazam sıralanan ok ve yayları omuzlarında solaklar, sahnenin altında diğer avcılar ve avlanmaları tasvir edilmiştir. Ana fikir bakışı çekebilecek şekilde ayarlanmıştır. Bu daha çok hareketlerdeki zıtlıkla ve merkeze alınmak suretiyle olmaktadır. (Resim 3-4).

Tahtında oturan padişah tahtın ön kısmında oturan çalgıcıları dinlemekte, çengileri seyretmektedir. Tahtın iki yanında yiyecek ve içecek getiren hizmetkârlar, iki silâhtar ve padişaha eğlence münasebetiyle hediye sunanlar görülmektedir. (Resim 5).

2. Savaş sahneleri

a. Ordunun yürüyüşü

Padişah veya beylerbeyi kompozisyonun ortasında yer alır. Önünde peykler ve teberdarlar, iki yanında solaklar, gerisinde iki silâhtar sahnenin üstünde, tepenin iki yanında sıralanan mehter, bayraklar ve zırhlı mızraklı süvariler, sahnenin altında ise delil denen süvariler ve diğer askerler görülmektedir. (Resim 6).

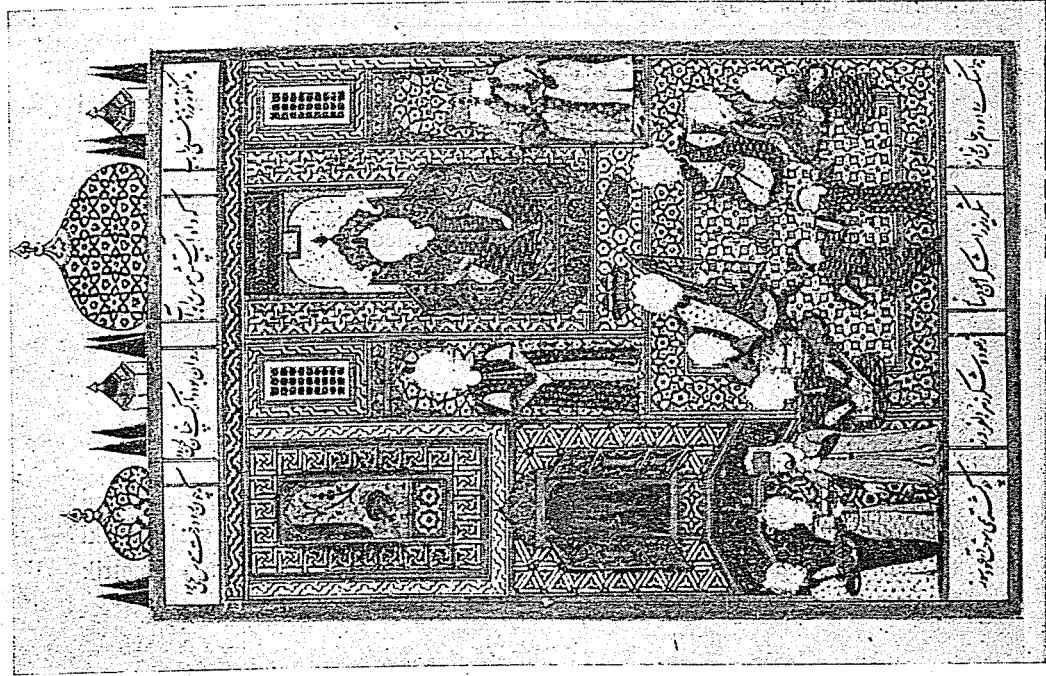
b. Karşılaşan ordular

Her iki tarafın orduları karşılıklı savaş nizamındadırlar. Ortada her iki tarafın askerlerinden bir kaç karşılıklı mücadele etmektedir. Düşman askerleri zırhlıdır ve kompozisyona bir kaç grup halinde yerleştirilmiştir. Osmanlı ordusu ise belli bir nizama göre sıralanır. Ordular, bazen bir kale önünde karşılaşırlar. Sahnenin üstünde kale, kalede düşman askerleri görülmektedir. Kalenin dışında padişah, silâhtar, teberdar ve solaklarla beraber tüfekli yeniçerilerin kaleye hücumunu ve kaleye girmek için lâğımlar kazılmasını izlemektedir. (Resim 7-8).

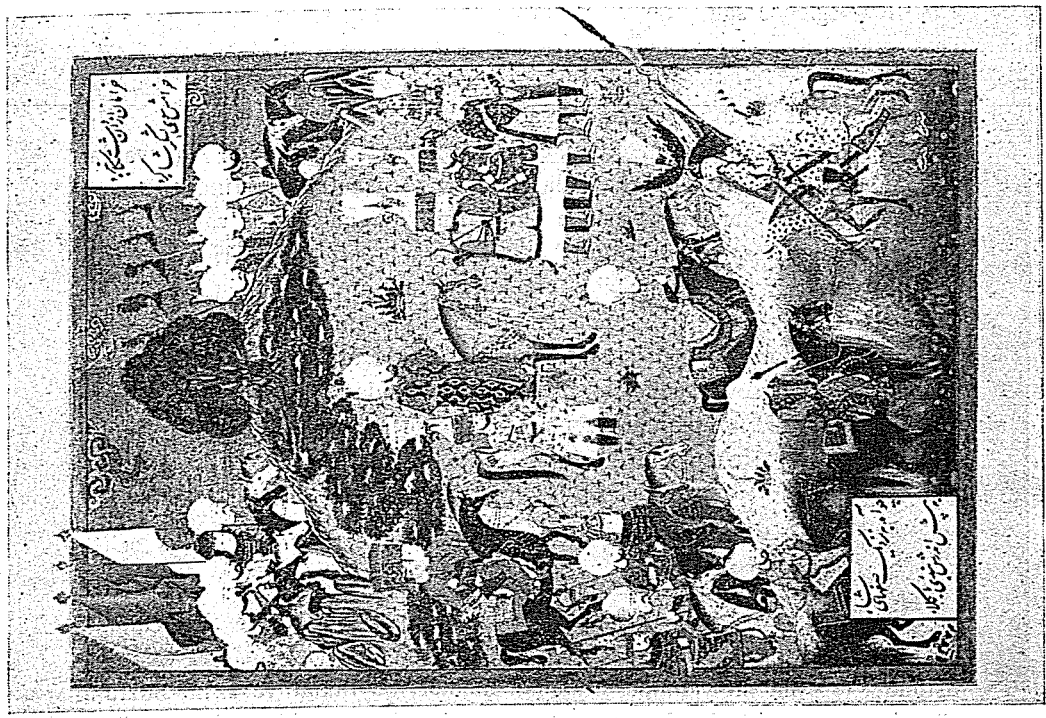
3. Huzura kabul

a. Otag-ı hümayunda

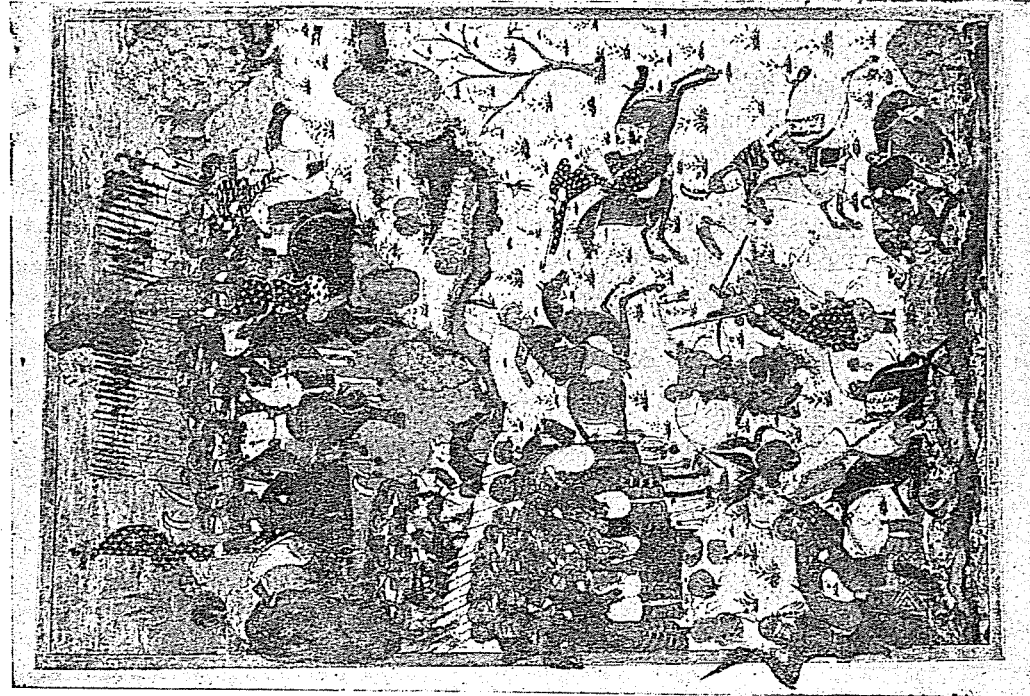
Padişah sahnenin ortasında görülen çadırında oturmakta, etek öpen elçiyi veya beylerbeyini kabul etmektedir. Çadırın iki yanında vezirler, iki silâhtar, sahnenin altında askerler, üstünde bir tepenin iki yanında simetrik sıralanan bayraklı ve mızraklı süvariler görülmektedir. (Resim 9).



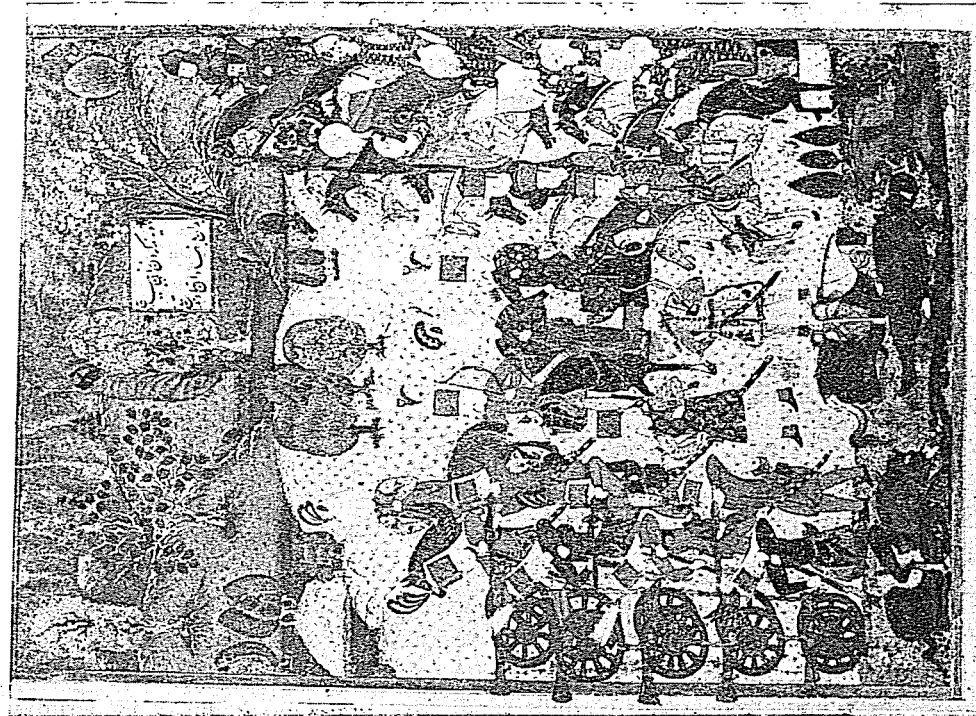
Resim 5. Kanunî Sultan Süleyman Edirne Sarayında.



Resim 6. Rumeli askerlerinin toplanması ve ordunun yürüyüşe geçmesi.



Resim 7. Mohaç Savaşı.



b. Sarayda kabul

Padişah tahtında oturmaktadır. Elçi, ya padişahla konuşurken veya etek öperken tasvir edilmektedir. Elçinin gerisinde ellerinde hediyeler taşıyan hizmetkârlar, tahtın iki yanında vezirler, iki silâhtar, sahnenin altında sarayın avlusu ve kapıda bekleyen yeniçeriler görülmektedir. (Resim 10).

Bu türlü sahneler konu ve kompozisyon anlayışı bakımından Osmanlı minyatür sanatında ilk defa karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı ordusunun yürüyüş ve savaş nizamını, ordu sınıflarının kıyafetlerini Topkapı Sarayını, kubbealtında divanı, altınların tartılmasını, bir Macar ordusunu gerçekçi bir görüşle tasvir etmektedir. Yalnız kale ve şehir tasvirleri tam bir gerçekçiliğe ulaşmaz, vesika hüviyetini taşımaz. Bununla beraber sahnelerin ifadeciliğini arttıran ve kompozisyonlara ahenkle yerleştirilen kale ve şehir tasvirleri tarihî konulu minyatürlü yazmaların klâsik şemalarını yaratır.

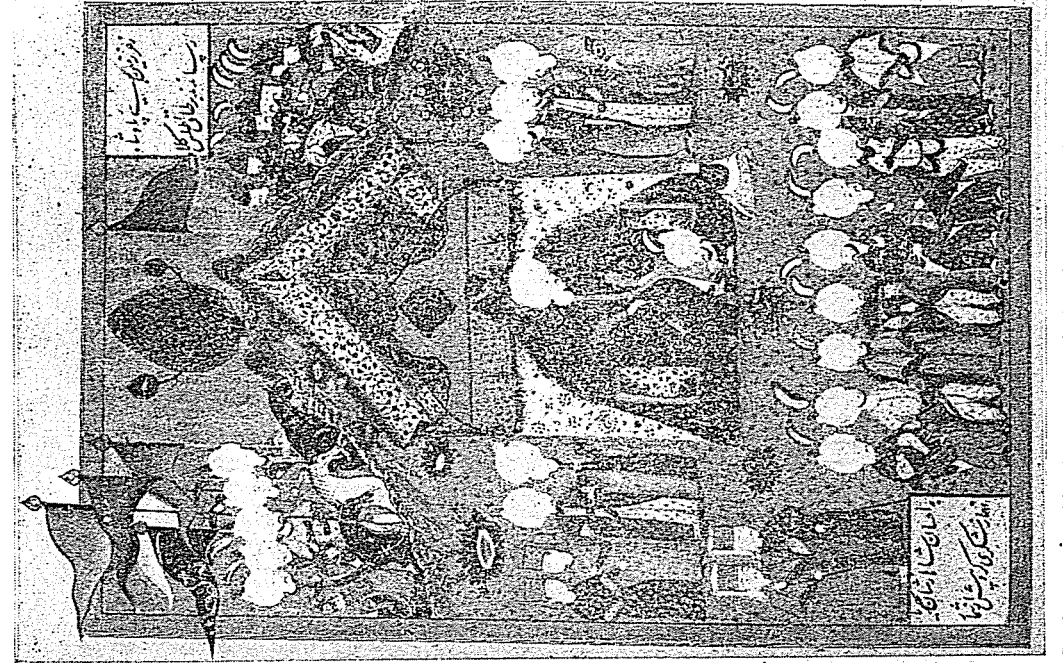
Minyatürlerde mavi, açık eflâton, sarı, kırmızı, turuncu, kahve rengi, siyah, altın ve gümüş yıldız kullanılan renklerdir. Zemin rengi açık yeşil, mavi ve pembe. Bu renk zemini koyu yeşil demet yapraklar ve renk renk çiçekler, kalın gövdeli iri yeşil yapraklı veya bahar çiçekleri açmış bir iki ağaç doldurmaktadır. Renkler tamamen tezyini mahiyette kullanılmıştır. Düz sürülen renklerin yanında açık ve kuvvetli tonlarla gölgeli olarak sürülen renkler, mekâna derinlik vermekte ve objeleri satıhtan uzaklaştırmaktadır. Sahnelere dekoratif görünüş veren peyzaj da zaman zaman bir derinlik kazanmakta, tepeler arasına yerleştirilen küçük bir kale veya değirmen motifleri sahnelere espri unsurları katmaktadır.

Her sahifede değişik bir düzen gösteren kale ve şehir tasvirleri daima sahnelerin üst kısmında yer alır. Figürlerin bu kale ve şehirlere yerleştirilmeleri oldukça başarısız olmakta, figürlerle mimarî arasındaki nisbetsizlik açıkça görülmektedir. İç mekânın tasvir edilişi daha ustalıkla ele alınmıştır. Devrin kumaş motifleri ile süslü kaftanlar, hafif yuvarlak beyaz sarık ve yeniçeri başlığı giyimli figürlerin bir takım bölmelere ayrılan mekânlar içinde gösterilmesine bilhassa dikkat edilmiştir. Dikey ve düzeylerden kurulu bu mimarî düzen kompozisyonda bir muvazene yaratmaktadır. Mekân tasvirlerinde görülen bir özellik de iç mekânın kompozisyonun üst kısmında, dış mekânın ise alt kısmında tasvir edilmesidir.

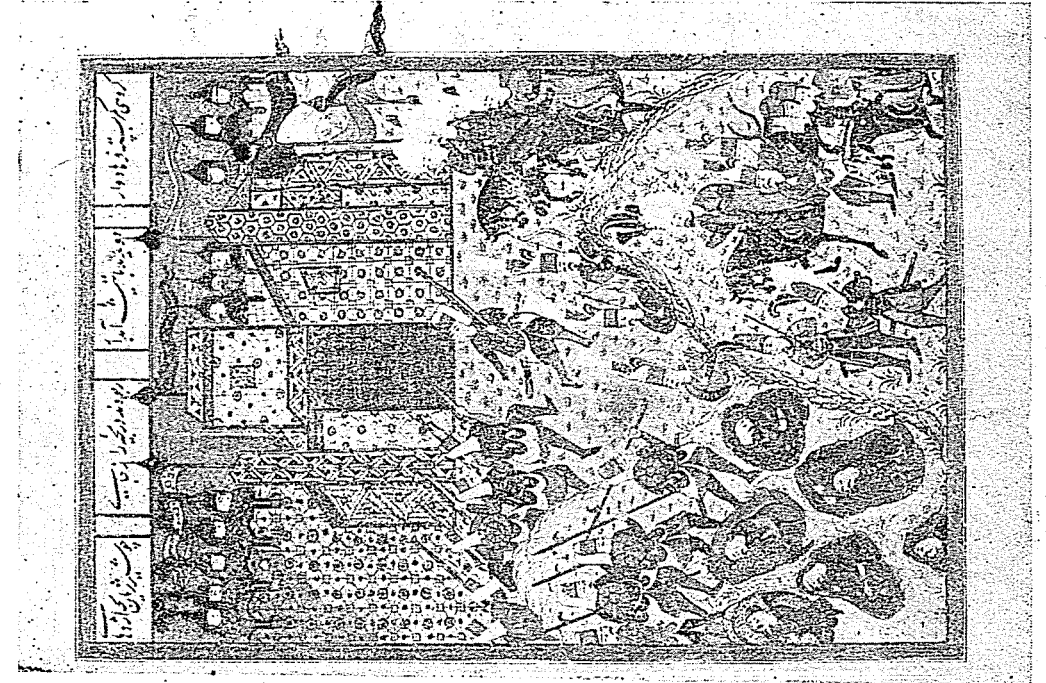
Minyatürlerde birbirinden farklı iki ana üslûp görülür;

A. Üstübu.

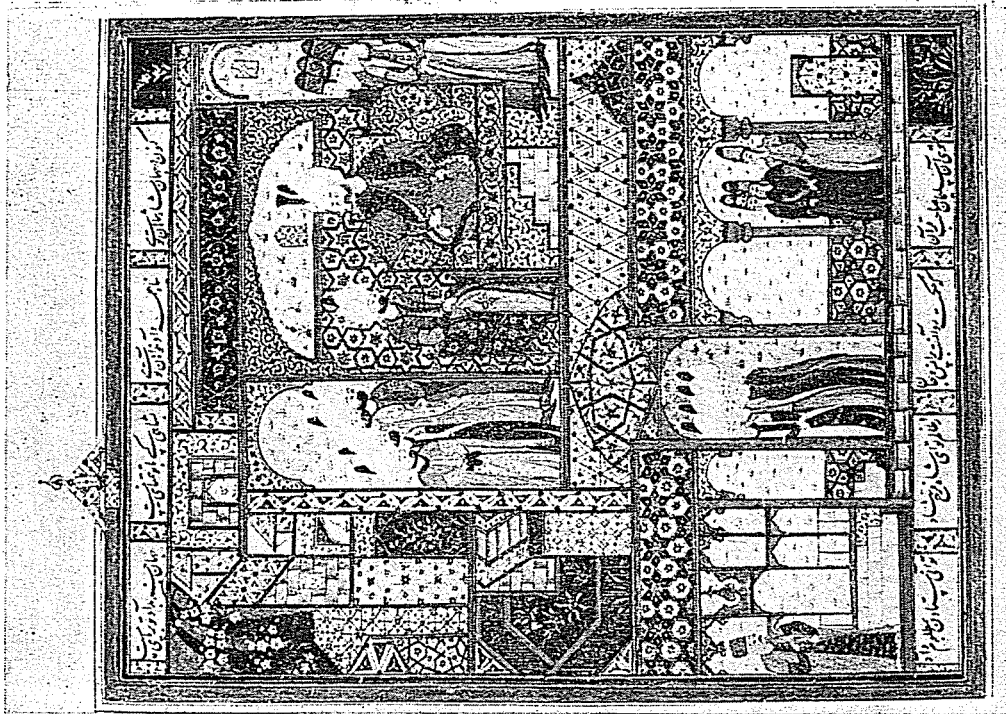
Bu gurubu teşkil eden minyatürlerde yukarıda işaret ettiğimiz muvazene bazı hareketli çizgiler ve motiflerle bozulur ve birbiri içine girmiş birçok



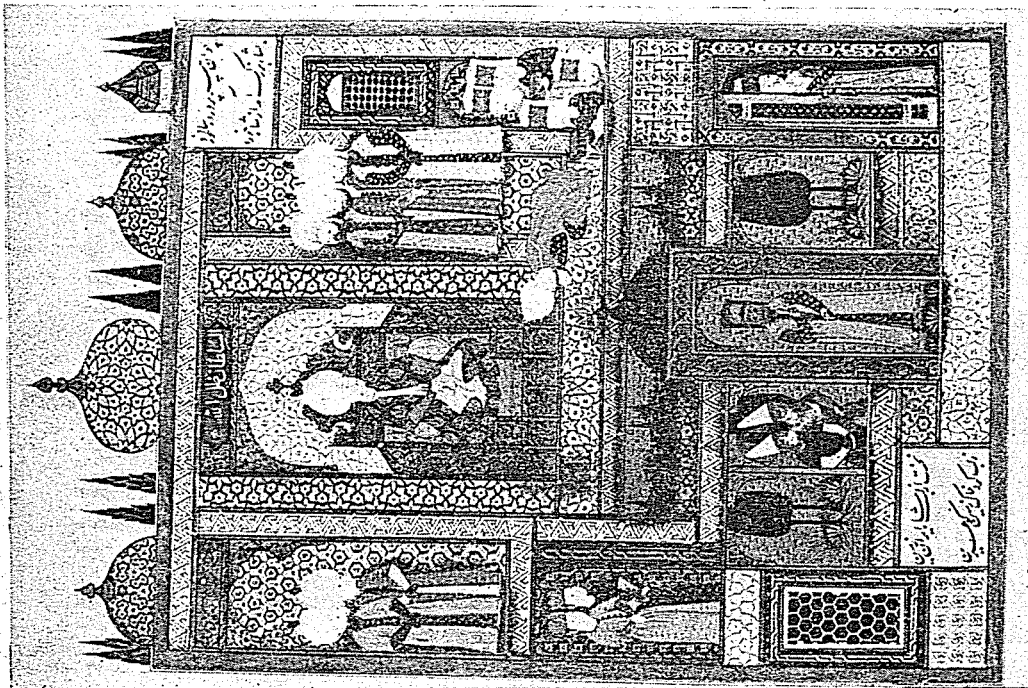
Resim 9. İbrahim Paşa'nın Padişahın huzuruna gelip etek öpmesi.



Resim 8. Rodos kalesinin muhasarası.



Resim 11. Elkas'ın Padışahın huzuruna gelmesi.



Resim 10. İranlı elçinin Padışahın huzuruna gelmesi.

motif satırlar üzerinde bir nakış değeri kazanıyor. Dikkat edilince şekillerin büsbütün düzensiz olmadığı dağınık ve karışıklığın bir düzene, bir birliğe vardığı görülür. Figürler ince, uzun cılız yapılıdır. Serpuşlarının kalın tepeliği vardır. Yüz ifadeleri karikatürize edilmiştir. Bilhassa zemini dolduran cılız otlar, çiçeksiz ince dallı ağaçlar, mimarî kompozisyonları süsleyen renk renk çeşitli biçimdeki süslemeler sahne düzenini bozan ona huzursuz görünüş veren unsurlardır. (Resim 11).

B. Üslubu.

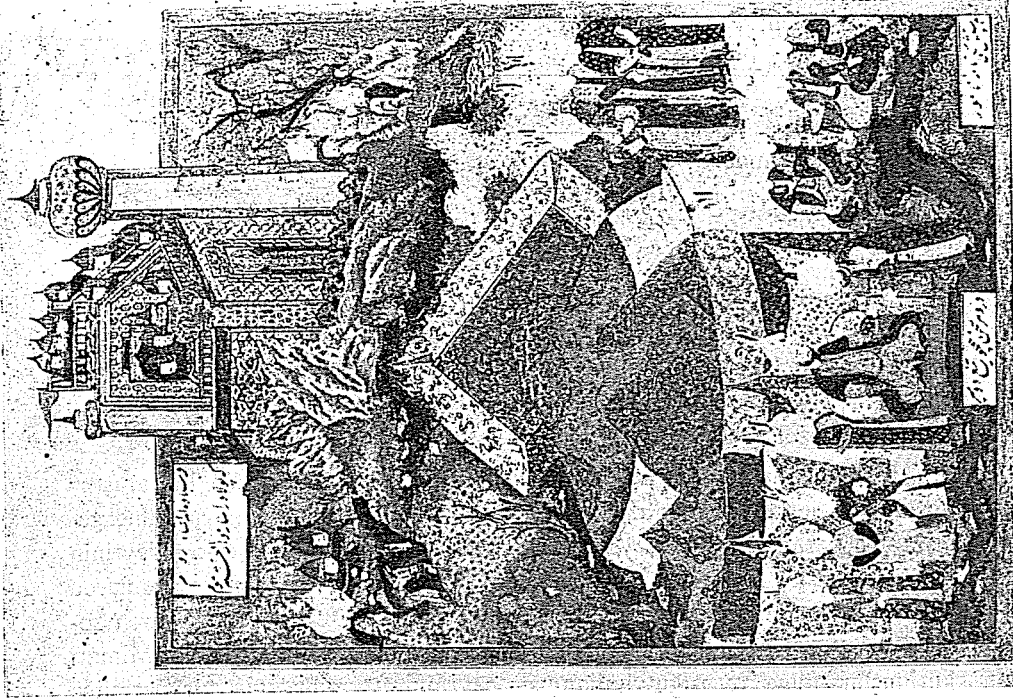
Minyatürlerde her motif belli bir düzene bağlıdır. Hiç bir şekil düzeni bozmaz, her şey sadelik ve sükûn içindedir. Şekillerin mekâna yerleştirilmeleri, yüz ifadeleri, ışık, gölge, mimarî kuruluşlar ustalıklarla işlenmiştir. Yer yer derinlik ve perspektif kazanan sahneler bu gurubu teşkil eden minyatürlerin bariz özellikleridir. (Resim 12).

Süleymanname minyatürleri klâsik Osmanlı minyatürünün bir araştırma devresi, erken Osmanlı minyatüründen klâsik Osmanlı minyatürüne geçişin ilk basamağıdır. Bu yüzden minyatürler, henüz araştırma devrinin özelliğini taşır. Batılı ve Doğulu sanatkarların etkileri kompozisyonlarda kendini kuvvetle hissettirir. Bir kısım minyatürlerde XVI. y.y. ilk yarısı sonu Tebriz ve Kazvin minyatür ekollerinin kuvvetli etkileri görülür. Mimarî kuruluşlar gölge ve ışığın kullanılışı, peyzajın ve mimarînin bir derinliğe sahip olması, Macar Ordusu ve ordugâhı, zırhlar ancak batılı bir sanatçı görüşü ile işlenebilecek ustalıktadır. (Resim 13) (2).

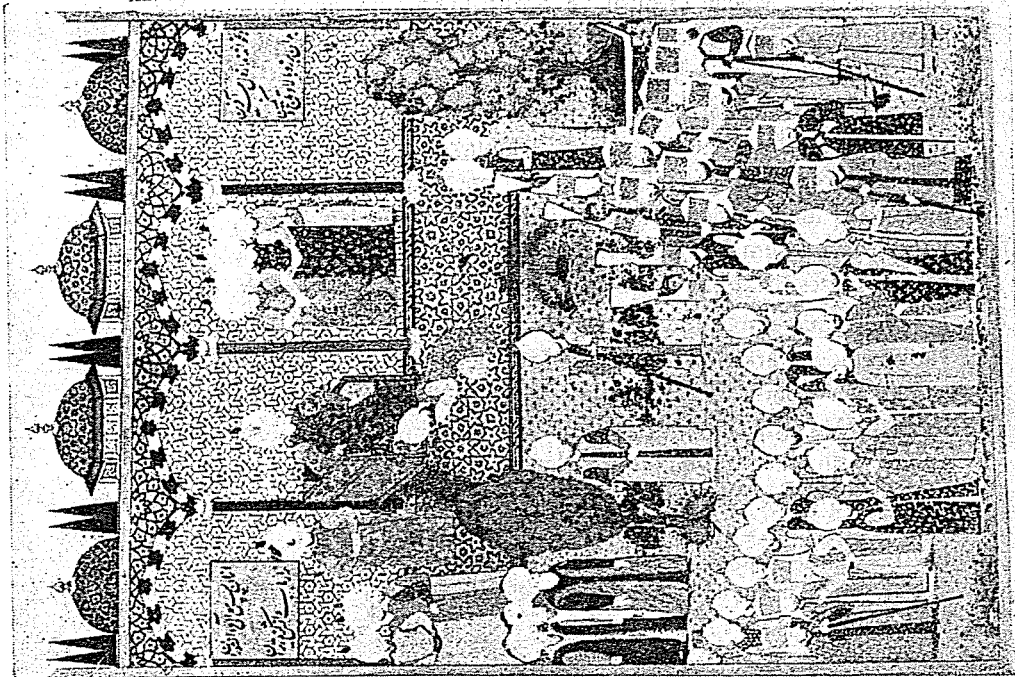
Konular ve kompozisyon düzeni klâsik Osmanlı minyatür şemasının temelini teşkil etmekte, şemalar bütün klâsik Osmanlı minyatürlerinde aynı şekilde devam etmektedir. Klâsik üslûptaki minyatürlerde kompozisyon şemasında görülen değişiklik en fazla eğlence sahnelerinde olmaktadır. Süleymanname minyatürlerinde sarayda eğlence sahneleri İran minyatürlerinin kompozisyon şemasını tekrar eder. Klâsik üslûpta böyle tasvirler zengin, gösterişli, çeşitli konuları içine alan bir sahne düzeni gösterir.

Süleymanname minyatürleri bu tarihe kadar resimlenen Osmanlı minyatürlerinden farklı bir dünya görüşünün izlerini taşır. Sanatçı doğu ve batı etkilerini kendi anlayışına göre yeniden gözden geçirerek değerlendirmektedir. Gölge, ışık, perspektif gibi yeni kuralları da kompozisyonlarında uygulayan sanatkar artık kendi gelenek ve alışkanlıklarını gerçekçi görüşle, değişik biçimde, zarif, hareketli çizgilerle ifade etmektedir.

2) Dr. Nurhan Atasoy (1558 tarihli «Süleymanname» ve Macar Nakkaş Pervane) konusunda yazdığı makalede bu tesiri belirtmiştir.



Resim 13. İbrahim paşanın İran Şahının huzuruna gelmesi.



Resim 12. Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta geçmesi.

- | | | | |
|--------|-----------------|---|---|
| 17 b. | 31 X 21 cm. | B | Kanunî Sultan Süleyman'ın taht'a çıkışı ⁽³⁾ . |
| 18 a. | 30 X 21 cm. | B | Topkapı Sarayı Bab-üs-Saade ve Bab-üs-Selâm. |
| 31 b. | 17 X 14,5 cm. | B | Zimmilerin cizye vermeğe gelmeleri. |
| 37 b. | 33,4 X 22,5 cm. | B | Kubbe altında divan toplantısı ve Hazine altınların tartılması. |
| 38 a. | 34 X 22,7 cm. | B | Topkapı Sarayı ikinci avlusu. |
| 56 a. | 25 X 14,5 cm. | B | Canberdi Gazali'nin Mısır Hakimi Hayırbay'a mektubu (Mektubun yırtılması ve getirenin öldürülmesi). |
| 63 b. | 13,5 X 14,5 cm. | A | Canberdi Gazali'nin öldürülmesi. |
| 71 a. | 32,5 X 14,5 cm. | B | Kanunî Sultan Süleyman Edirne Sarayında. |
| 81 a. | 32,5 X 18 cm. | B | Padişahın Böğürdelen kalesine gelmesi. |
| 98 a. | 22,5 X 17,5 cm. | B | Filin ayakları altına atılarak öldürülen esirler. |
| 108 b. | 23 X 15 cm. | B | Belgrad kalesi. |
| 109 a. | 23 X 15 cm. | B | Belgrad kalesinin muhasarasında otağı humayunda Padişah ve askerleri. |
| 115 a. | 23 X 15 cm. | A | Padişahın avlanması. |

3) I. Stchoukine, La Peinture Turque, d'après Les Manuscrits Illustrés I^{er} Partie de Süleyman I^{er} á'Osman III 1520-1622, Paris, 1966. fol. 59 da bu sahnenin genç II. Selim'in İstanbul sarayındaki divanı olduğunu ve resmin yazmaya bitiminden sekiz sene sonra, muhtemelen yeni Sultanın tahta geçmesinden sonra eklendiğini yazmaktadır.

Bu sahne, varak 16 b deki başlıkta da belirtildiği gibi, Kanunî Sultan Süleyman'ın 926/1520 senesinde tahta geçmesini tasvir etmekte ve B grubu içine aldığımız minyatürlerle aynı üslup özelliği göstermektedir.

132 a.	23 X 15 cm.	A	Padişahın avlanması.
143 a.	23 X 19,5 cm.	A	Rodós kalesinin muhasarası.
149 a.	22,5 X 15 cm.	A	Rodos kalesinin muhasarası.
154 b.	22,5 X 15 cm.	A	Rodos kalesinin feth edilmesi.
170 b.	23 X 16 cm.	A	Ahmed Paşanın Mısır'da kendi askerleri tarafından boynunun vurulması.
177 a.	22,7 X 15 cm.	B	Padişahın avlanması.
189 b.	23 X 15 cm.	B	İbrahim Paşanın Padişahın huzuruna gelip etek öpmesi.
200 a.	22,5 X 14,5 cm.	B	Macar kralı II. Layoş'un Kanuni'nin gelişini haber alması ve vaziyeti müzakere etmesi.
212 a.	23,3 X 15,5 cm.	B	Osmanlı ve Macar ordularının savaşı.
219 b.	29,8 X 20,4 cm.	B	Mohaç savaşı.
220 a.	29,8 X 20,4 cm.	B	Mohaç savaşı.
235 a.	23 X 14,8 cm.	B	Behram Paşanın Celâlilerle yaptığı savaşta ölmesi.
239 a.	23 X 15 cm.	A	Kalenderin isyanı.
248 a.	23 X 15 cm.	A	Kalenderin Pervane tarafından öldürülmesi.
260 a.	23 X 14,5 cm.	B	İbrahim Paşanın Padişahın huzuruna gelip etek öpmesi.
266 a.	22,5 X 15 cm.	A	Yağmurun fazlalaşması ve suyun taşması.
282 a.	22,5 X 14,5 cm.	A	Budin kalesinin alınması.
297 a.	22,5 X 14,5 cm.	A	Savaşın sona ermesi, esirlerin huzura getirilmesi.

309 a.	22,5 X 14,5 cm.	B	Yanoş'un tacının Padişaha verilmesi.
321 b.	23 X 14,5 cm.	B	Padişahın köşkte eğlenmesi.
328 a.	23 X 14,5 cm.	A	Ferdinand'ın Padişahın mektubuna cevabı.
332 a.	23 X 17,5 cm.	B	İran Elçisinin Padişahın huzuruna gelmesi.
337 a.	23 X 14,5 cm.	A	Nemçe Elçisinin huzura kabulü.
346 a.	26,5 X 17 cm.	B	Avrupalı elçilerin Padişahın huzuruna gelmesi.
353 a.	23 X 14,5 cm.	B	Akıncılardan birinin bir Macar askeri ile mücadelesi.
360 a.	23 X 14,5 cm.	B	Barbaros Hayreddin Paşanın huzura kabulü.
367 a.	22,8 X 15 cm.	B	Padişahın kasrı Şirin'e gelmesi.
374 a.	23 X 17 cm.	B	İbrahim Paşanın İran şahının huzuruna gelmesi.
393 a.	23 X 14,5 cm.	B	Padişahın ve Şehzadelerin avlanması.
403 a.	23 X 14,5 cm.	B	Padişahın avlanması.
412 a.	27,5 X 16,5 cm.	B	Şehzade Beyazıd ve Cihangir'in sünnet düğünü.
422 a.	23 X 15,5 cm.	B	Yahya Paşanın oğlu Mehmed beyin Ferdinand'la muharebesi.
433 a.	22 X 14,5 cm.	A	Mehmed Paşanın İstabur (Budin) seferi.
441 a.	23 X 14,5 cm.	B	Küçük kiral Yanos'u taşıyan kırılıçenin Padişah ile mülâkâtı.
445 a.	22,5 X 14,5 cm.	B	Şehzadelerin Sancağa çıkmaları.
459 a.	22,5 X 14,5 cm.	A	İstonibelgrad kalesinin fethi.
462 b.	23 X 16,5 cm.	A	Padişahın avlanması.

471 b.	23,3 X 18 cm.	A	Elkas'ın Padişahın huzuruna gelmesi.
477 a.	23,5 X 14,5 cm.	A	Padişahın köşkte şehzadeleri ile sohbet etmesi.
498 b.	24 X 15,5 cm.	A	Elkas'dan hediyelerin gelmesi.
503 a.	23 X 14,5 cm.	B	Hicaz Sultanının Padişaha hediye göndermesi.
506 a.	23 X 15 cm.	B	Elkas'a Süleyman'dan elçi gelmesi
514 a.	23 X 15 cm.	A	Ahmed Paşanın Gürcülerle savaşı.
519 a.	23,5 X 18 cm.	B	Devlet Giray Han'ın Padişahı ziyareti.
527 a.	23 X 15 cm.	B	Ordunun Lipova kalesinden çıkışı ve düşmanla savaşı.
533 a.	29 X 19 cm.	B	Vezir Ahmed Paşanın Tımsıvarlılarla savaşı.
550 a.	23,3 X 17 cm.	B	İskender Paşanın Şah Tahmasb'a mektup getirmesi.
557 a.	27,8 X 16 cm.	B	İskender Paşanın Cam-ı Cihannümayı saraya yollaması.
570 a.	23,5 X 15,5 cm.	B	Padişahın Şehzade Bayazıd ile konuşması.
576 a.	28 X 17 cm.	B	Padişah ve Şehzade Selim'in avlanması.
583 a.	23,6 X 15 cm.	B	Şehzade Selim'in Anadolu askerleri ile buluşması.
588 a.	22,6 X 14,5 cm.	B	Padişahın önünde Bahadırların ok atarak hünerlerini göstermeleri ve Padişahın hediyeler vermesi.
592 a.	23 X 15,5 cm.	B	Rumeli askerlerinin toplanması ve ordunun yürüyüşe geçmesi.
600 a.	24 X 15,8 cm.	B	Şah Tahmasb'ın Padişahdan af ve ihsan istemesi.
603 a.	24,5 X 15,5 cm.	B	Şah Tahmasb'ın elçisi Farahrad'ın Padişaha gelmesi.
611 a.	22,5 X 14,5 cm.	A	Sultanlık davası iddia eden Mustafa'nın öldürülmesi.

**1558 TARİHLİ «SÜLEYMANNAME» VE
MACAR NAKKAŞ PERVANE**

Nurhan ATASOY

Topkapı Sarayı Hazine kitaplığında 1517 sayı ile kayıtlı bulunan ve Ali b. Amir Bayk Şirvanî tarafından 965/1558 senesi Ramazan ayında istinsah edilmiş olan «Süleymanname», bu tarihe kadar, Kanunî devrini ve fütuhatlarını anlatır⁽¹⁾. Farsça yazma 69 minyatürle resimlendirilmiştir. Eseri süsleyen bu minyatürler, Osmanlı tarihî ressamlığının ilk örnekleri olarak büyük bir önemi haizdir. Osmanlı klâsik minyatür üslûbunun birçok ana kompozisyon şemaları ilk defa bu minyatürlerde ortaya çıkmıştır ki bu da esere ayrı bir önem kazandırır. Ayrıca bu minyatürlerde yer yer muhtelif yabancı tesirler görülür. Saray atölyelerinde çalıştırılmak üzere çeşitli sanat kollarından yabancı usta ve çırağın getirildiği düşünülürse bu hiç te şaşırtıcı değildir. Bu devirde Osmanlı minyatür sanatı henüz olgun, klâsik üslûbuna ulaşmamış olduğundan bu yabancı tesirler bir ana üslûp içinde erimemiştir.

Bu yazıda «Süleymanname» nin bütün minyatürleri üzerinde durulmayacak⁽²⁾, doğu minyatür sanatı zevk ve anlayışına aykırı oldukları için dikkati çeken bazı detaylar incelenecektir. Bu detaylar genellikle Macaristan seferi ile ilgili olan sahnelerde, şehir tasvirleri ve Macar asker figürlerinde görülmektedir. Batı sanatına bağlanan özellikler gösteren sahneler şunlardır :

1) Fehmi Ethem Karatay, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça yazmalar kataloğu, İstanbul 1961, s. 60-61.

2) Aynı dergi içinde yayınlanan Sayın Zeren Akalay'ın makalesi bu konuyu genel olarak ele almaktadır.

Devşirme toplanması : (31 b)

Resim 1 :

«Aslı zımmı (Hıristiyan) olan kullar hakkında rütbe ve kanunlar» dan bahseden bölümde devşirme toplanmasını tasvir eden sahne alışık olmadığı-mız bir kompozisyon şeması içinde anlatılmıştır.

Devşirme emini⁽²⁾ ile yanındaki memur, sahnenin sol tarafında, üzeri gayet zengin bir şekilde tezyin edilmiş olan bir sekide oturmaktadırlar. Devşirme emininin kucağında, devşirmelerin alındığı kazağan merkeze kadar gidiş masrafları ile kırmızı aba ve kırmızı külâhtan ibaret elbise «hil'al baha yani kaput bedeli veya kul akçesi» denen paralar vardır. Yanındaki memur ise elindeki deftere devşirme olarak alınan çocukların köyü, kazası, sancağı, baba ve anasının, sipahisinin adı, doğum tarihi ve eşkâline ait bilgiyi yazmaktadır. Yanında görülen diğer defter de, iki nüsha olarak hazırlanması adet olan bu defterin diğer nüshası olmalıdır. Önlerinde yeşil çimen ve yapraklarla doldurulmuş zemin üzerinde, solda bir asker, sağda ise torbalarını omuzlarına atmış kırmızı aba ve kırmızı külâhlılarıyla devşirilen Hıristiyan çocukları yer almıştır. Sekinin diğer yanında, geride kadınlı erkekli bir grup vardır. Bunların önündeki bir kadın elini yukarı kaldırmış, konuşmaktadır. Yanındaki çocuğu ona tutunmuştur. Devşirme çocukların arkasında sağdan sola doğru diogonal olarak yükselen, üzeri tezyin edilmiş ve duvar olması gereken, fakat hiçbir derinlik ve hacim değeri gösterilmemiş olan geniş bir şerit uzanır. Bunun arkasında dellâklarla toplanmaları ilân edilen Hıristiyan çocukları ana, baba ve başlarında papazları ile gelmişlerdir. Orta plânda görülen kapının önündeki yeniçeri kendisine ellerini uzatarak konuşan bir kadın ve papazı dinlemektedir.

Hıristiyanları tasvir eden figürler, bilhassa papaz figürü, (Resim 2) gerek yüzü, gerek kıvrımları bir hacim etkisi veren kıyafetiyle ilk bakışta bizde farklı bir etki uyandırmaktadırlar. Arka plânda, aralarında çeşitli ağaçların yükseldiği yapılar tasvir edilmiştir. Acemi bir elden çıkmış olan bu yapıların hiç birinin Türk mimarisi ile ilgisi yoktur. Çok meyilli çatıların boyanışı da alışılmamış bir tarzdadır. Yapıların duvar satırlarının hepsi çeşitli tezyinî motiflerle süslenmiştir. Kemerlerle açılan, köşklere benzer binaların ne çeşit binalar olduğunu söylemek güçtür. Penceresinden iki baş görü-

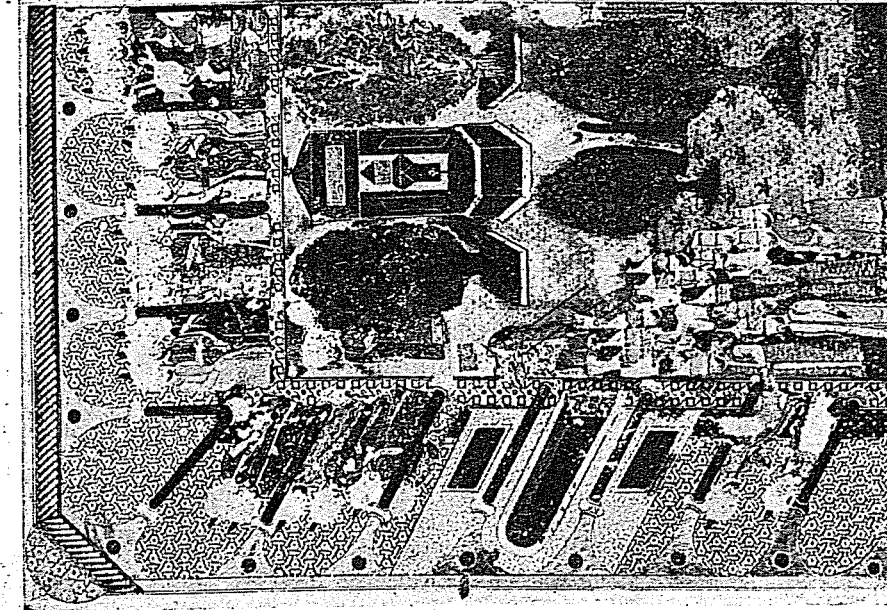
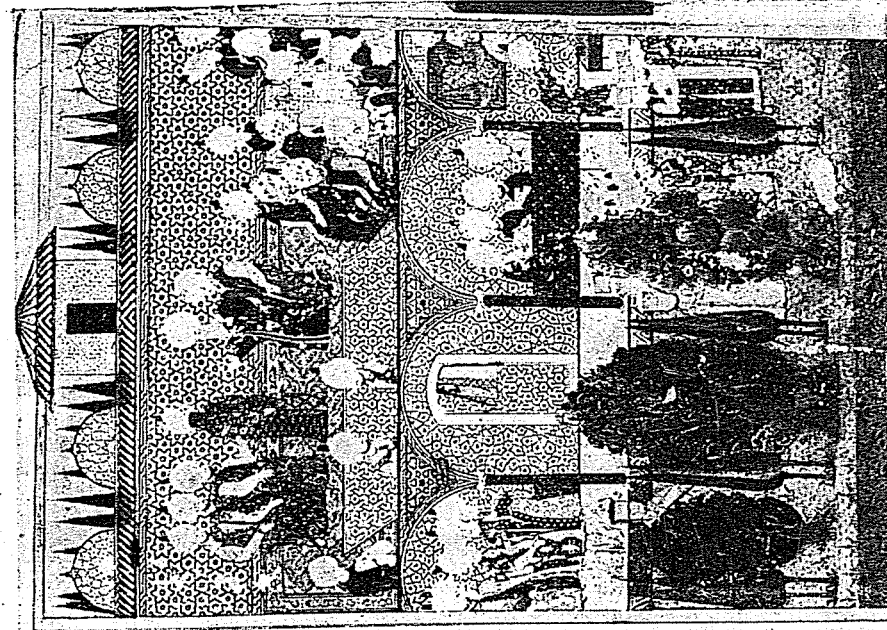
3) Sekbanbaşı, Solakbaşı, Zağarcıbaşı, Seksoncubaşı, Turnacıbaşı, Hasekiler, Zenberekbaşı, Deveciler veya Yayabaşılardan birisi olmalıdır. Yazmada bu konuda ancak genel bilgi vardır. Sahnenin anlaşılması için aşağıda gösterilen eserden faydalanılmıştır. Bakınız : İ. H. UZUNÇARŞILI, Osmanlı Devleti teşkilâtından Kapıkulu Ocakları I, Acemi Ocağı ve Yeniçeri Ocağı, T. T. K. yayını. Ankara, 1943, s. 15 (13-30).



Resim 2. Devşirme toplanmasından (316) detay.



Resim 1. Devşirme toplanması (316).



Resim 3. Divan ve hazine altınlarının sayılması (37b-38a).

len, arkadaki binalardan biri de kule olmalıdır. Aralardan görülen ağaçlardan çiçekli olanlar ve servilerin yanında, kulenin bitişiğindeki, değişik naturalistik çalışma tarzı ile diğerlerinden ayrılır.

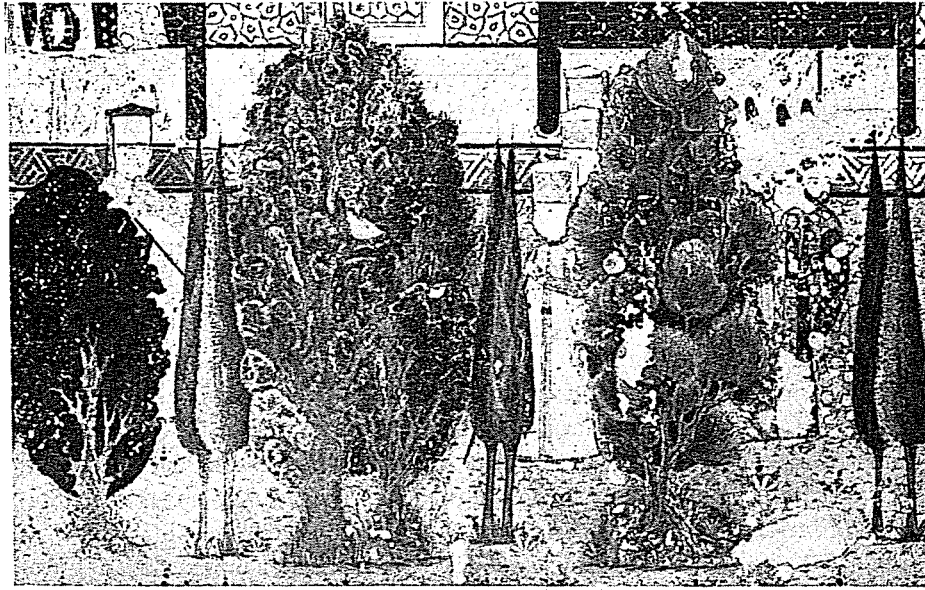
«Divan ve hazine altınlarının sayılması» (37 b - 38 a)

Resim 3 :

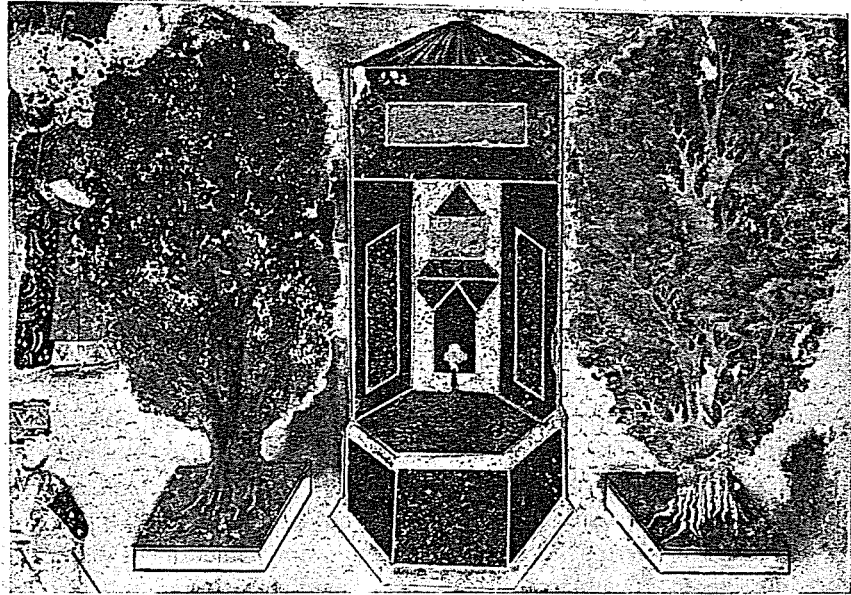
Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusu; kubbe altı ve «Divan toplantısı sırasında Hazine altınlarının sayılması» sahnesi karşılıklı iki sayfa üzerinde tasvir edilmiştir.

Daha sonraları da pek sevilerek tekrarlanan kompozisyon şemasında her iki sayfa tek büyük satır olarak düşünülerek sahne tertiplenmiştir. Sağda, önde avlu görülür; aralarına ikişer servi yerleştirilmiş, üç ağaç bir sıra halinde dizilmiştir. Avluda yeniçeriler ve diğer saray erkânı dolasmaktadır. Arkalarda revakların tam karşıdan görülen dört kemeri yer almaktadır. Soldan birinci kemerin arkasında beş sarıklı adam bir peykede oturmakta ve aralarında konuşmaktadırlar. Yanındaki kemerin arkasına rastlayan duvara bir kapı açılmıştır ve buradan kapının arkasında bir adam görülmektedir. Üçüncü kemerin içine isabet eden kısımda masaya benzer bir yüksekliğin arkasında elindeki kâğıtlara yazı yazan dört kişi oturmaktadır. En sağda ve yarım olarak çizilmiş olan kemerin içinde büyük bir kısmı bir halı üzerine yığılmış ve bir kısmı da terazilere konmuş olan hazine altınları ile onları tartan bir adam görülmektedir. Öndeki bir başka adam da önünde duran mangala eğilmiştir ki herhalde tartılan altınları mühürlemek için balmumu eritmektedir. Sahnenin en üst kısmında revakların arkasındaki toplantı salonu gösterilmiştir. Konuşan, ellerini, kollarını hareket ettirerek görülen figürler salonda oldukça serbest olarak dağılmışlardır. Aralarında görüşmeleri tesbit eden kâtipler görülmektedir. Sol kenardaki elindeki fermana Sultanın tuğrasını altınla yazmıştır, sağdaki de zabıt tutmaktadır, önünde diviti farkedilmektedir. Sahnenin üst kenarına paralel olarak, ortalarında bir kule bulunan 4 kubbeli çatı görülmektedir.

Sol tarafa rastlayan sayfada sahnenin devamı yer alır. Sayfanın sol ve üst kenarı boyunca garip bir perspektif anlayışına göre çizilmiş olan revaklar uzanır. Gene bütün mimarî satırlar hiçbir düzlük bırakılmadan tezyin edilmiştir. Revaklar altında oturan ve birbirleriyle konuşan birçok adam figürü yer alır, üstte en sağdakilerin önünde bir küçük masanın iki tarafına oturmuş iki kâtip ellerindeki tomara yazmaktadırlar. Önlerindeki divitleri de fark edilmektedir. Revakların önünde avlu yer alır. Avlunun sol köşesinde kalabalık bir Yeniçeri grubu vardır. Avlunun zemini enine olarak ayrılan



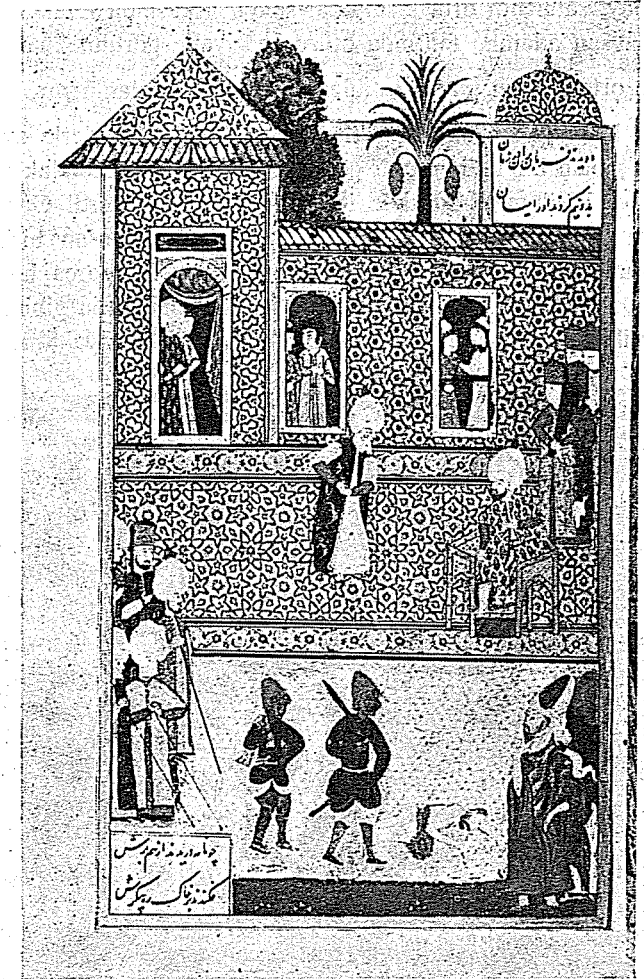
Resim 4. Divan ve altınların sayılmasından (37b - 38a) ağaç detayı.



Resim 5. Divan ve altınların sayılmasından (37b - 38a) ağaç detayı.

üç kısımda farklı şekilde bitkilerle örtülmüştür ve yer yer ağaçlar görülür. Arkada, yukarıda görülen iki ağacın arasında bir çeşme vardır.

Bu kompozisyon şeması, daha önce de söylediğimiz gibi pek sevilerek tekrarlanan, alışılmış bir sahnedir. Bu sahnede görmeye alışkın olmadığımız taraf, ağaçların tasviridir (Resim 4 - 5). Servilerin tamamen geleneksel tasvir tarzlarına karşılık diğer ağaçlar naturalistik anlayışa göre tasvir edilmişlerdir ve ilk bakışta yadırgatıcı bir tesir uyandırırılar.



Resim 6. Can Berdi Gazali'nin Mısır Hakimi Hayırbay'a mektubu getirmesi, mektubun yırtılması ve getirenin öldürülmesi (56a).

«Can-Berdi Gazali'nin Mısır hakimi Hayırbay'a mektubu getirmesi, mektubun yırtılması ve getirenin öldürülmesi», (56 a).

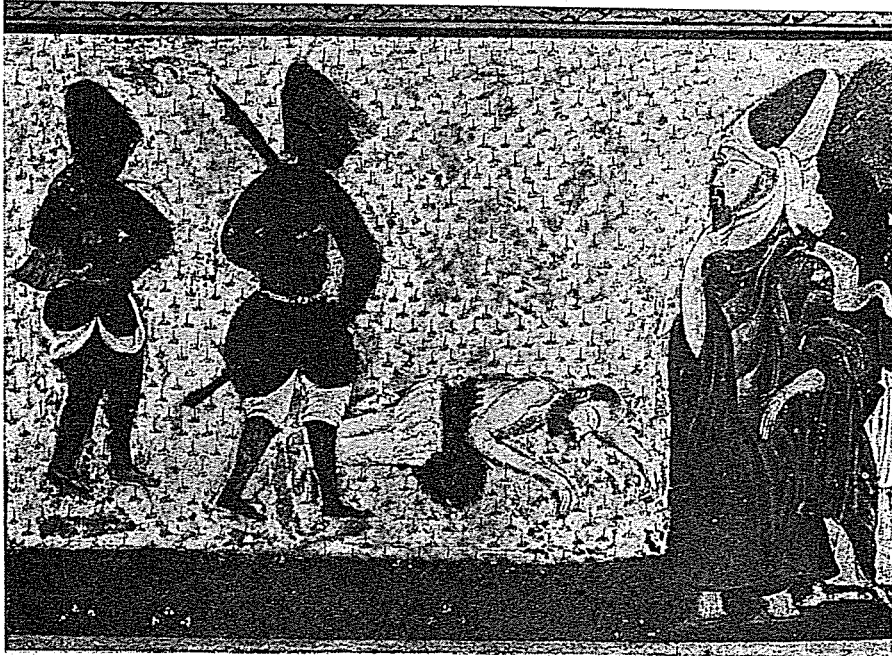
Resim 6 :

Kompozisyon enine üç kısma bölünmüştür. En üst kısımda, mimari yer alır. Kule ve kubbeli kısmın arkasında, arkadaki avludan yükselen ağaçlar görülür. Bunlardan hurma ağacının tamamen stilize edilerek çizilmesine karşılık, soldaki natüralist anlayışla tasvir edilmiştir.

Hayırbay, sahnenin orta kısmında, solda, arkasında muhafızları ve huzurunda konuşan adamla, tahtında oturur vaziyette görülmektedir.

Üst ve orta kısmın bütün satırları tezyinatla kaplanmıştır.

Alt ön kısımda sol tarafta tamamen yukardaki figürlerle aynı üslupta tasvir edilmiş olan bir figür grubu görülür. Bunlar, yerde çıplak vücudu ortasından ikiye bölünmek suretiyle idam edilmiş Can Berdi Gazali'nin habercisine ve cellâtlara bakmaktadırlar. Soldaki cellâtlardan biri haberciyi kestiği kılıcını henüz kınına sokmamıştır. Önünde iki parça halinde ceset yatmaktadır. Arkasında bulunan yardımcısı omuzuna torba gibi bir bez asmıştır. Her ikisinin başında da cellâd başlığı vardır ve siyahidir. Sağda, alt



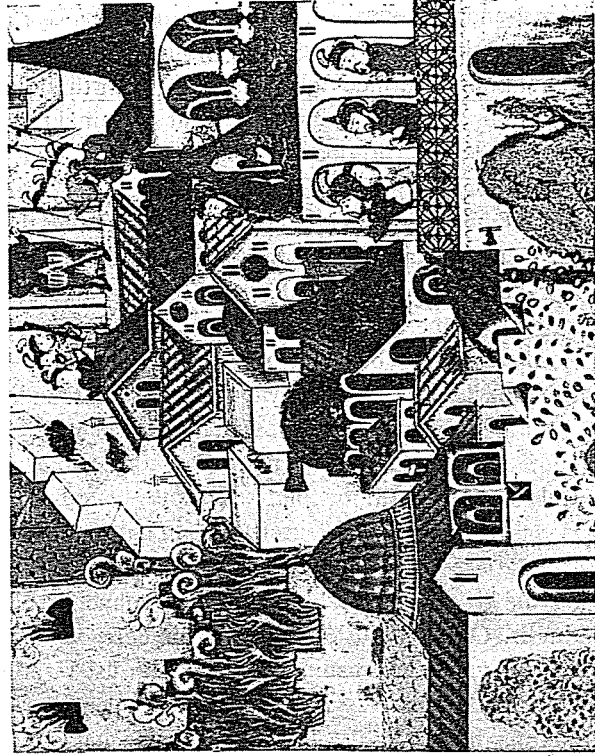
Resim 7. Resim 6 (56a) dan detay.

köşede iki figür grubundan kenardaki, diğer cellâtlar gibi siyahidir ve aynı başlığı taşımaktadır. Önündeki geniş cübbe giymiş adamda da aynı başlık vardır, ancak bununkinin üzerinde ayrıca beyaz bir örtü dolanmıştır. Bu figür gayet zayıf çizilmiş elleri ile başarılı bir figür olmamakla beraber, derhal elbise kıvrımlarının çizilişi ile dikkatimizi çekmektedir. Adeta bir başka yerden alınıp buraya konmuş gibidir. Torba taşıyan cellâd figürünün bacaklarında, sağda kenardaki cellâdın elbiselerinde ve siyahî cellâtların hepsinin yüzünde bu farklı üslûp dikkat edilince farkedilmekle beraber baş cellâd olması gereken figür kadar etkileyici değildirler. Gerek mimarisine, gerek diğer figürlerine, gerekse sahne düzenine tamamen tezyinî, geleneksel üslûbun hakîm olduğu kompozisyonda bu figür son derece yabancı kalmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz üstteki ağaç da yabancı unsurlardan biridir (Resim 7).

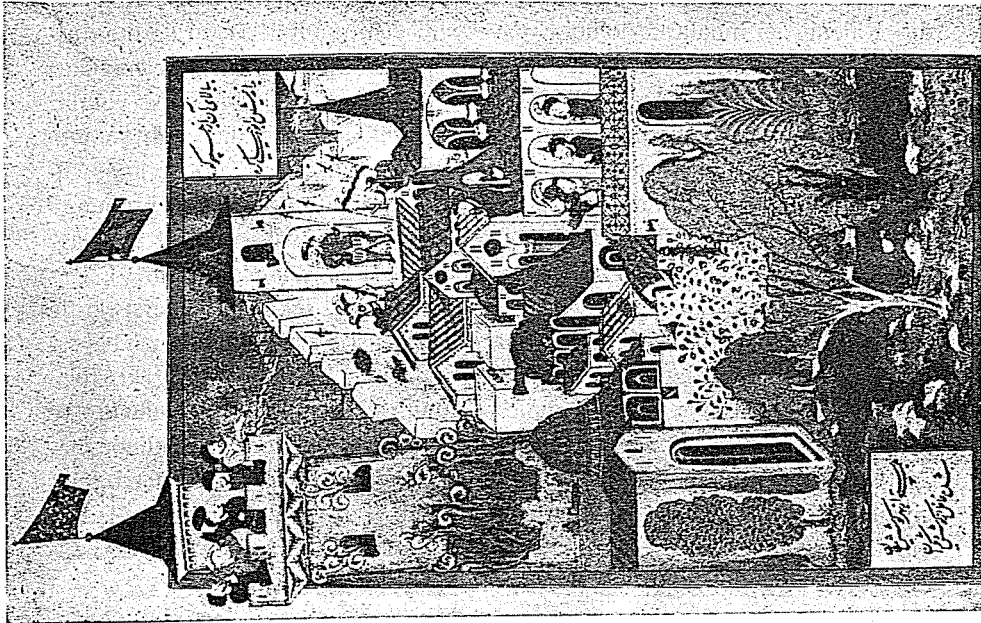
«Belgrad Kalesi» (108 b)

Resim 8 :

Sahnenin büyük bir kısmını doldurduğundan, sahnenin bütününe Belgrad Kalesi hâkimdir. Önde gümüşle boyanmış bir dere ve iki kıyısında da kayalar, çeşitli ağaçlar vardır. Sahnenin dörtte üçünün üst kısmında kale görülür. Sol üst kenarda büyük bir kule, pencerelerinden alevler çıkarak yanmaktadır. Balkona benzeyen üst kısımda insanlar başlarına gelen felâketle çırpınmaktadırlar. Kulenin tepesinde mavi bir bayrak dalgalanmaktadır. Kalenin içi binalarla doludur, gayet sık, yığın halindedir, aralarında askerler ve sivil halktan adamlar vardır. Yapıların tipleri, mimarî elemanları ve orantıları bakımından Türk ve İslâm mimarisiyle hiç bir ilgisi yoktur. Bunlar arasında, kale içinde sağ tarafta sivri yüksek piramidal çatılı yapının yan cephesi bir kemerle açılmıştır, içerde bir derinlik içine yerleştirilmiş sütunlar ve bunları birbirine bağlayan kemerler görülür. Bütün yapı grubunun yabancılığını en fazla damgalayan bir yapı olarak dikkati çeker. Kale, sayfanın iç kenarına doğru bir üçgen halinde sivrilerek uzanır. (Resim 9). Kale duvarları ve dendanlar, duvar kalınlığını verecek şekilde bir perspektifle çizilmiştir. Üstte sivri köşede bir burç yer alır. Tepesindeki kırmızı bayrağın üstünde ön ayakları ile bir kitap tutan kanatlı bir aslan vardır ki, İncil yazarı St. Markus'u temsil etmelidir. Kalenin içine açılan kapısında bir ve iki yerinde gruplar halinde askerler durmaktadır. Bunlar bere şeklinde basık ve tüylü şapkalar ve kolları ile kalça kısmında yarıkları olan elbiseler giymişlerdir. Kıyafetleri gayet doğru bir şekilde aksettirilmiştir. Kale içinde binalar arasında görülen sivil adamların elbiselerinin drapeleri de gölgelenmiş ve bu suretle hacim değerleri verilerek tasvir edilmiştir.



Resim 9. Belgrad kalesi (108 b) den detay.



Resim 8. Belgrad kalesi (108b).

«Macar Kralı Layoş'un Osmanlı ordusunun gelişinden haberdar olması ve ordugâhı» (200 a).

Resim 10 :

Sahne enine üç kısma ayrılmıştır. Önde Macar ordusunun kumandanları, geride, ortada garip bir taht üzerinde oturan kralın önünde etrafında bir halka teşkil ederler. Hayvan biçiminde koltuklarda oturmaktadırlar ve arkalarında ellerinde kılıç, gürz tutan askerler vardır.

Sağ tarafta ise bir adam, yanyana konmuş üç fıçıya omuzundaki domuz tulumundan birşey boşaltmaktadır. Zemin açık boyanmış ve pek sade ot grupları ile tezyin edilmiştir. Ancak sayfanın alt kenarına rastlayan kısımda, sahne kenarına paralel olarak bir derecik akar. Derenin boyandığı gümüş kararmıştır. İki kıyısını güzel çiçekler süsler.

Oturan kumandan figürleri, ellerini kollarını hareket ettirerek konuşmaktadırlar, tam karşıdan görünen kral ise onları dinlemektedir. Kralın arkasında çadırlar ve ordu yer alır. Çadırlar doğu ve Türk tarzına yabancı bir tezyinatla süslenmiştir ve herbirinin üzerinde insan yüzü şeklinde güneş tasvir edilmiştir. Çadırların arasında 14-17. yüzyıllarda Avrupa'da kullanılan tahta toplardan iki tane görülmektedir. Macar ordusunu teşkil eden askerlerin başları sıra halinde dizilmişlerdir. Ordunun arkasında, sahnenin üst kısmında üzerinde küçük ağaçların, minicik tasvir edilmiş yel değirmeni ve köyün bulunduğu tepeler, beyaz bulutlu, altın yıldız gökyüzü görülür. Figürlerin yüzleri, tipleri, kıyafetleri, elbise ve çadır tezyinatları, küplerde ve domuz tulumunda görülen gölgeleme çalışması gibi bütün detayları, sahnenin bir Türk veya doğulu herhangi bir sanatkarın elinden çıkmadığını göstermektedir (Resim 11).

«Osmanlı ve Macar çarhacılarının (öncülerinin) elleşmesi» (212 a)

Resim 12 :

Olayın en önemli kısmı, sahneyi dolduran bir sivri tepe önünde geçmektedir. Sol tarafta Osmanlı öncüleri (bunlara deli, delil veya çarhacı da denir), sağda ise Macar öncüleri yer alır.

Sahnenin alt kenarına bitişik olarak önde, etrafında otlar ve çiçekler bulunan bir küçük göl ve yanında ölmüş iki Macar askeri yatar. Sahnenin orta eksenini üzerinde bulunan tepedeki ağacın dibinde de küçük bir gölcük vardır. Kenarlarından çeşitli yapraklar fışkırmıştır. Tepenin iki yanından, arkasından sol tarafta Osmanlı öncülerinden atlı bir grup, sağ taraftan haçlı bayraklarıyla Macar atlılarından bir grup görülür.

Çarpışma olayı sahnenin ortasında, ön plânda yer almıştır. Osmanlı öncüsü, Çarhanın başında kartal kanadı tüyü bulunur, karşı taraf öncü kumandanı ile kılıçla savaşmaktadır. Her ikisinin de arkasında elleri mızraklı üçer atlı askerleri vardır. Sol tarafta bulunan Türk asker figürlerinin kıyafetlerinin tezyinatlarına tamamen doğu üslûbu hâkimdir. Buna karşılık Macar askerlerinin zırhları, profilden çizilmiş yüzleri, kıyafetleri çok farklıdır (Resim 13). Zırhların tipleri, bu devirde Avrupa'da çok yaygın olan tarzdadır. Üzerindeki tezyinat ve tezyinatın işleniş tarzı da başka bir sanat zevkini aksettirir. Döğüşen Macar öncüsünün elindeki kalkan Avrupa'da, bu devirde



Resim 10. Macar kralı Layoş'un Osmanlı ordusunun gelişinden haberdar olması ve ordugâhı (200 a).



Resim 11. Resim 10(200 a) dan detay.

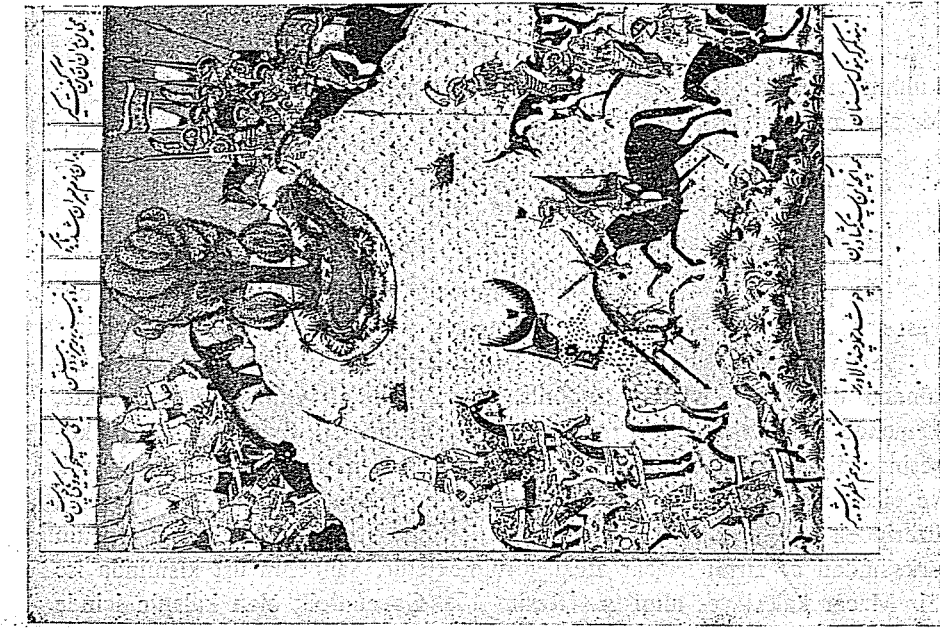
kullanılanlardan biridir. (Resim 14). Sahnenin sağ ve sol tarafındaki figürler ayrı ayrı sanatkar elinden çıkmışlardır.

«Akıncı Turhan Bey'in Macar Andon ile savaşı» (353 a)

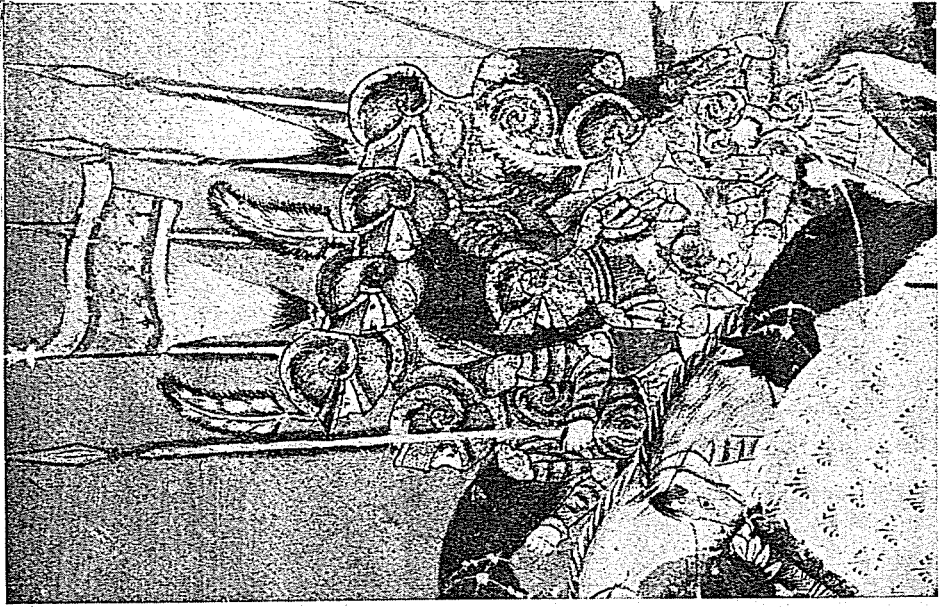
Resim 15 :

Ön plânda bir tepe önünde savaş alayı tasvir edilmiştir. Tepenin boyası sayfayı kararttığı için bugün esas figürler çok iyi farkedilmemektedir.

Sağa doğru koşan atı üstünde akıncı Turhan Bey, kementle atının üstünden düşürdüğü Macar Andon'a doğru dönerek kemendini çekmekte, kemende takılı olan düşman düşmektedir. (Resim 16). Sahnenin sağ alt köşesinde diyagonal olarak bir dere akmaktadır. Kenarlarındaki çeşitli yaprak ve çiçeklerin yanında bir zırhlı asker yatar. Sahnenin sol kenarı boyunca üzerinden ağaçlar çıkmış büyük bir kaya yükselir. Savaşın yapıldığı tepenin arkasından üç zırhlı Macar atlısı görülmektedir. Sahnenin üst kısmında ise bir Macar kalesi yer almıştır. (Resim 17). Gayet tipik olan kalenin içinde zırhlı askerlerin ve sivil adam figürlerinin başları kalenin dendanları ve bi-



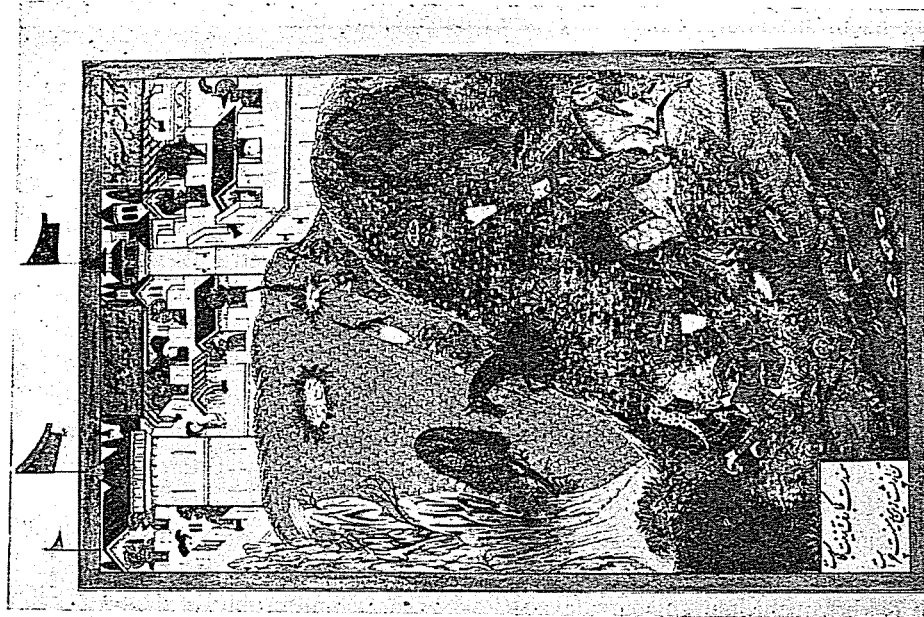
Resim 12. Osmanlı ve Macar çarhacılarının
(öncülerinin) elleşmesi (212 a).



Resim 13. Resim 12 (212 a) dan detay.



Resim 14. Resim 12 (212 a) dan detay.



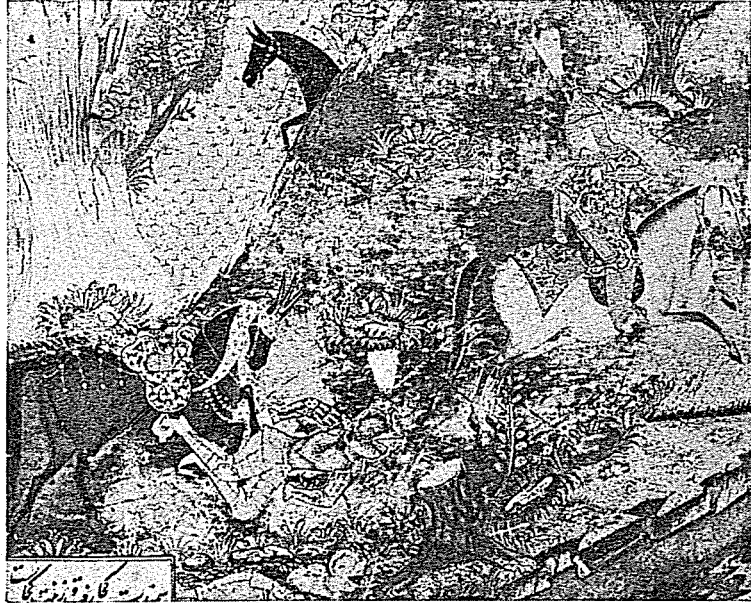
Resim 15. Akıncı Turhan Bey'in Macar Andon ile savaşı (353 a).

naları arasında gözükmektedir. Kalede bir büyük haçın etrafında birçok küçük haçın sıralandığı Macar bayrakları dalgalanmaktadır.

«Yahya Paşa'nın oğlu Mehmet Beyin Ferdinand ordusu ile savaşı»
(422 a)

Resim 18 :

Savaş sahnesi gene bir tepe içine alınmıştır. Tepenin en yüksek kısmına, ortaya bir ağaç yerleştirilmiştir. Ağacın hemen önüne etrafı zengin yapılarla çevrili iki taş, aşağı doğru bir orta eksen teşkil edercesine konmuştur. Tepenin arkasından soldan zırhlı Macar askerleri, sağda Türk askerleri görülmektedir. (Resim 19). Çarpışan ordu iki yandan ortaya doğru ilerliyerek birbirlerine mızrak, ok, kılıç gibi çeşitli silâhlarla saldırmaktadırlar. Sahne bütünü ile Türk minyatür sanatında her zaman rastlanan bir tertip ve hava içinde tasvir edilmiştir. Türk askerlerinin elbiseleri, at örtüleri zengin bir şekilde Türk motifleri ile tezyin edilmiştir. Fakat Macar askerlerine bakıldığında bunların bu kıyafete çok alışkın ve doğuya mensup olmayan bir sanatkar elinden çıktığı anlaşılmaktadır. Macar ordusunun bayrağının üstünde bir boynuzlu hayvanı parçalayan (Resim 19) aslan gurubu da dikkat çekicidir. Bazı zırhların omuz ve göğüs kısımlarında daha sonra bahsedeceğimiz sahnelerde daha çok rastladığımız hayvan figürü başları farkedilmekte-



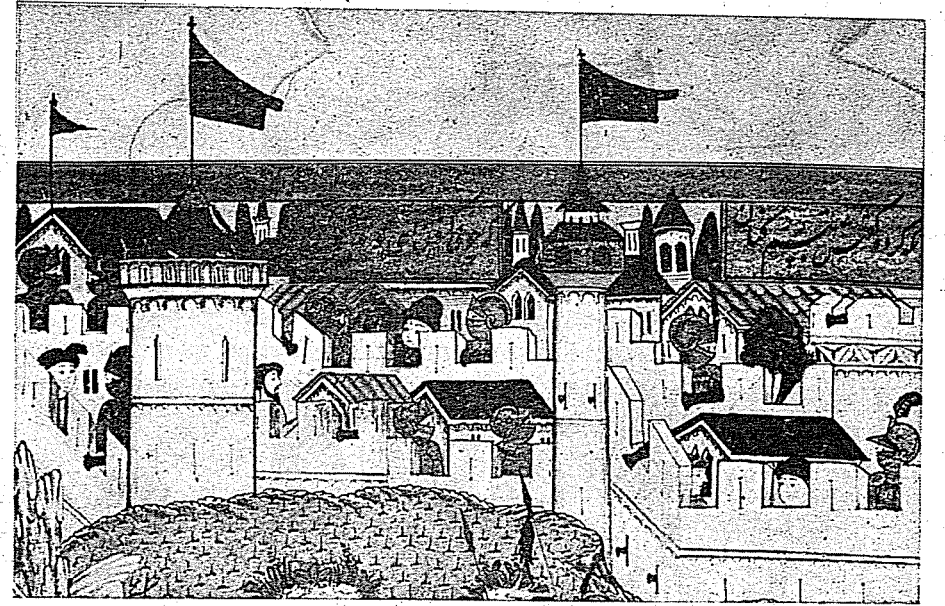
Resim 16. Resim 15 (353 a) dan detav.

dir ki, bu tip zırhlara üzerinde durduğumuz yazmanın hazırlandığı yıllarda Avrupanın her yerinde rastlanmaktadır⁽⁴⁾.

«Küçük Kral Yanoş'u taşıyan kraliçenin Padişah ile görüşmesi»
(441 a)

Resim 20 :

Sahnenin ortasında sultan sağda çadırdaki tahtında oturmaktadır. Etrafında maiyeti vardır. Sahnenin alt kenarında şapkaları ve kıyafetleri ile tanınan sivil Macar figürleri sıralanmıştır. Sultanın çadırının arkasında da



Resim 17. Resim 15 (353 a) dan detay

gene çok zengin bir şekilde tezyin edilmiş olan diğer çadırlar, tepenin arkasında da atlı Türk askerleri görülür. Ortada tepenin üstünde bir ağaç vardır. Gök altın yaldıza boyanmıştır.

Çok zengin bir şekilde tezyin edilmiş olan kompozisyonda ilk bakışta Sultanın huzurundaki figür tamamen yabancı bir unsur olarak bütün dikkati

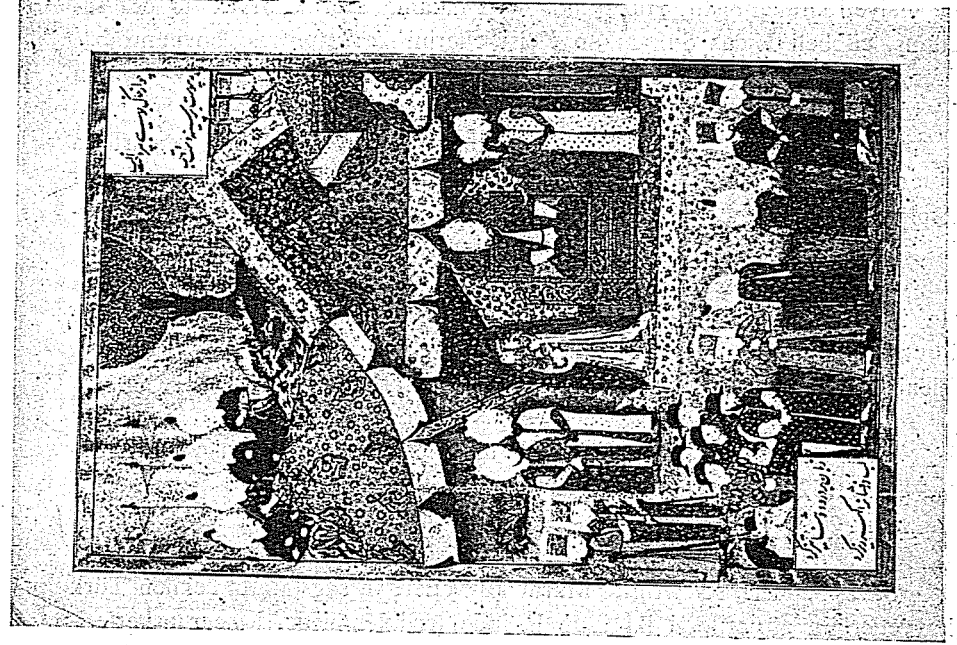
- 4) Stephen V. Grancsay: Catalogue of Armor the John Woodman Higgins armory. Worcester, Massachusetts, 1961, s. 95.
- 5) Ernst Durig: Die Innsbrucker Plattner Kunst Katalog der Innsbruck Kunstanstaltung 1954. Innsbruck, 1954, s. 79 1555 Avusturya.



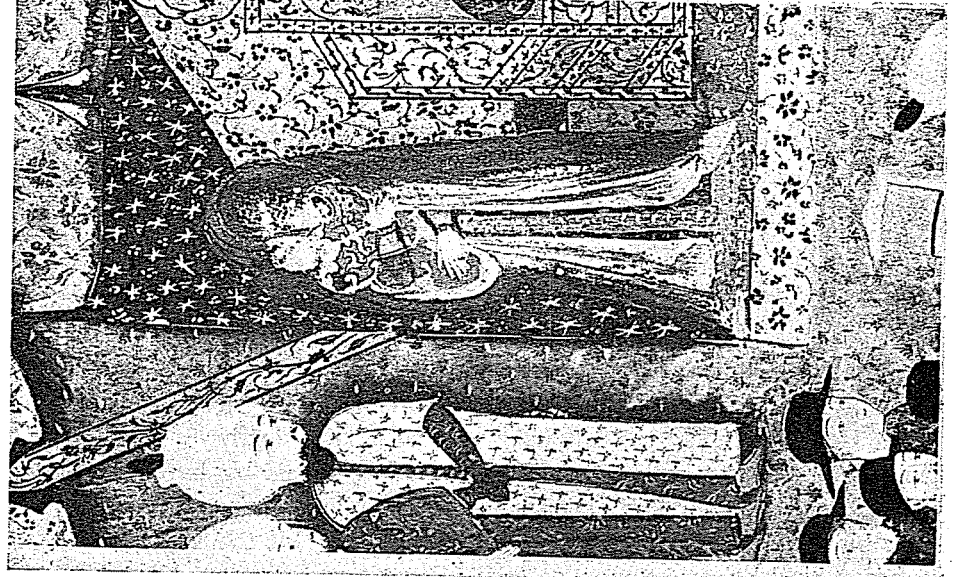
Resim 18. Yahya Paşa'nın oğlu Mehmet Bey'in
Ferdinand ordusu ile savaşı (422 a.).



Resim 19. Resim 18 (422 a) den detay.



Resim 20. Küçük Kral Yanoş'u taşıyan
kraliçenin Padişah ile görüşmesi (441 a.).



Resim 21. Resim 20 (441 a) den detay.

üzerine çeker. (Resim. 21). Sanki bir batı resminden kucağında çocuk İsa'yı tutan Meryem motifi çıkarılıp bu minyatüre yapıştırılmış gibidir. Maalesef, kadının ve çocuğun yüzü bozulmuştur. Fakat, gerek kadının başını da içine alarak boylu boyunca örten mantonun ve iç elbisesinin kıvrımlarının işlenişi, gerek çocuğun elbisesinin tezyinatı bu motifin tamamen Batılı bir sanatkârın eseri olduğunu göstermeye yetmektedir.

«Hicaz Sultanı'nın Padişaha haraç göndermesi ve aczini ifade etmesi» (503 a)

Resim 22 :

Sahne, erken Osmanlı minyatür üslûbunun tam manasıyla güzel bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim sathı tamamen bir nakış anlayışına göre mimarî ile doldurulmuştur. Sahne enine olarak üç kısma ayrılmıştır. Her kısım alttan yukarıya doğru, önden arkaya doğru yer alan mekânları ifade etmektedir. En önde, bahçe yer alır. Ortada bir havuz ve iki yanında yeniçeriler görülür. Arkasındaki revaklarda, üç kemerden ortada kinde bir kapı vardır, ve önünde kapıcı durmaktadır. İki yanda yeniçeriler ve adam birbirleriyle konuşmaktadırlar. Revakların arkasındaki mekân, gösterilmiştir. Orta bölmede Sultan tahtında oturmaktadır. İki yan bölmede maiyeti sıralanmıştır. Huzurunda sivri külâhın üzerine beyaz bir bez sarılmış, cübbeli Hicaz Sultanı'nın elçisi ellerini kavuşturmuş, boynunu hafifçe sağa eğerek durmaktadır. Hemen onun yanında, yarım olarak görülen üç hizmetkâr ellerinde ağız kapalı sahanlar tutmaktadırlar.

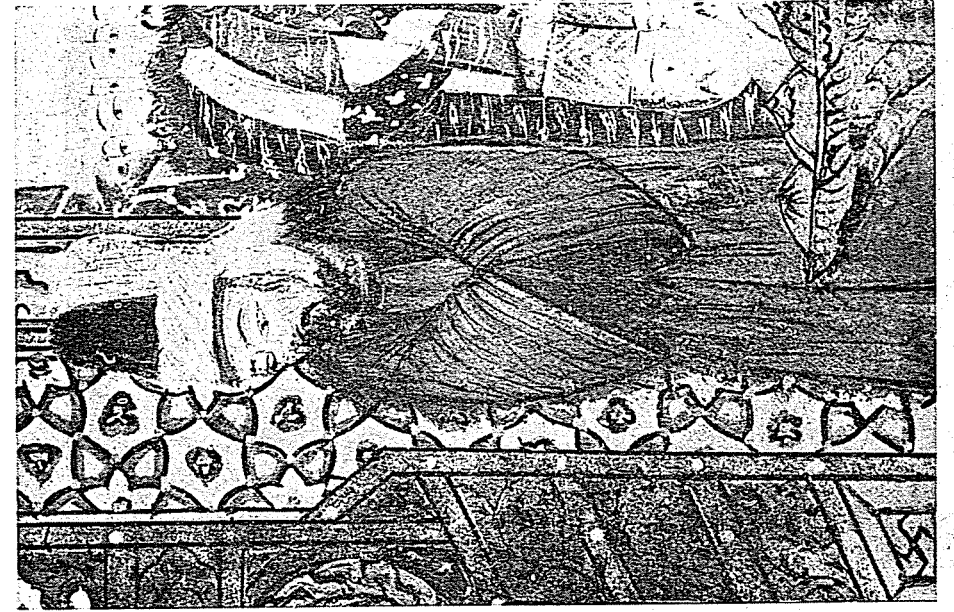
Sahnenin en üst kenarında bir kubbe iki küçük kulecik ve aralarında çiftler çiftler sıralanmış servi tepeleri görülür. Hemen hemen bütün sahneyi kaplıyan bütün satır parçaları hiç bir düzlük bırakılmadan, büyük bir nakış zevkini aksettiren tezyinatla doldurulmuştur.

Figürlerin elbiseleri de zengin bir şekilde tezyini motiflerle süslenmiştir. Nakışçı zevki hakim olduğu sahnede Hicaz elçisi figürü (Resim 23) kuvvetli bir yabancı tesir bırakmaktadır. Figürün elbisesinin kıvrımlarının işlenişi, yüzünün tasviri diğer figürlerden çok farklıdır.

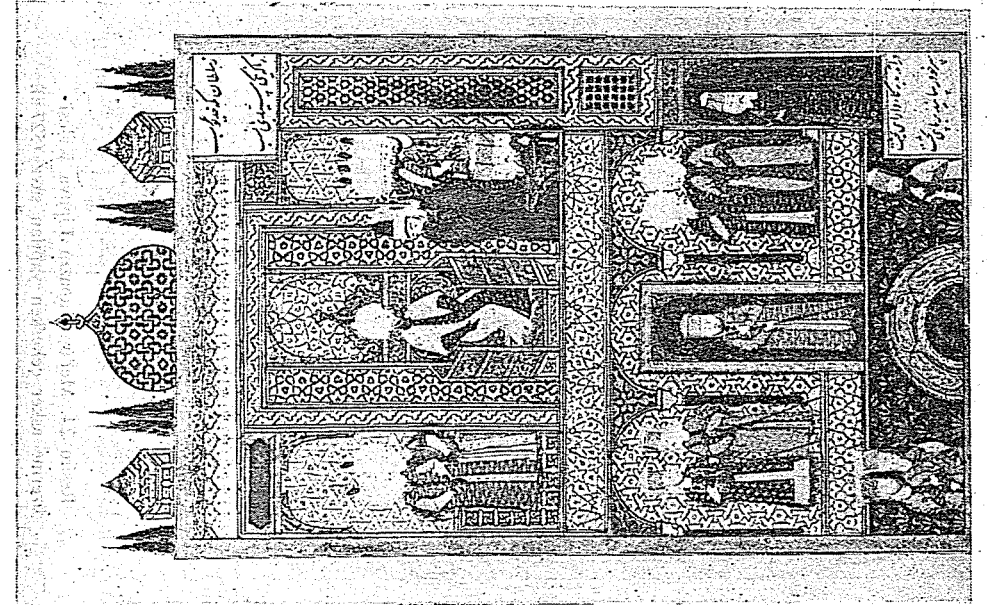
«Mel'un Papazın Lipova Kalesi üzerine asker çekerken yapılan savaş» (527 a)

Resim 24 :

Savaş sahnesi, sol tarafta, Macar kuvvetleri ve sağ tarafta çekilen Türk kuvvetlerinin gösterildiği iki grup halinde tertiplenmiştir. Macar askerlerinin çoğu cetvelden marja taşan kısımda yer almışlardır. Alt kenara, çiçekli



Resim 23. Resim 22 (503 a) dan detay.



Resim 22. Hicaz Sultanı'nın Padişaha haraç göndermesi ve aczini ifade etmesi (503 a).



Resim 25. Resim 24 (527 a) den detay.

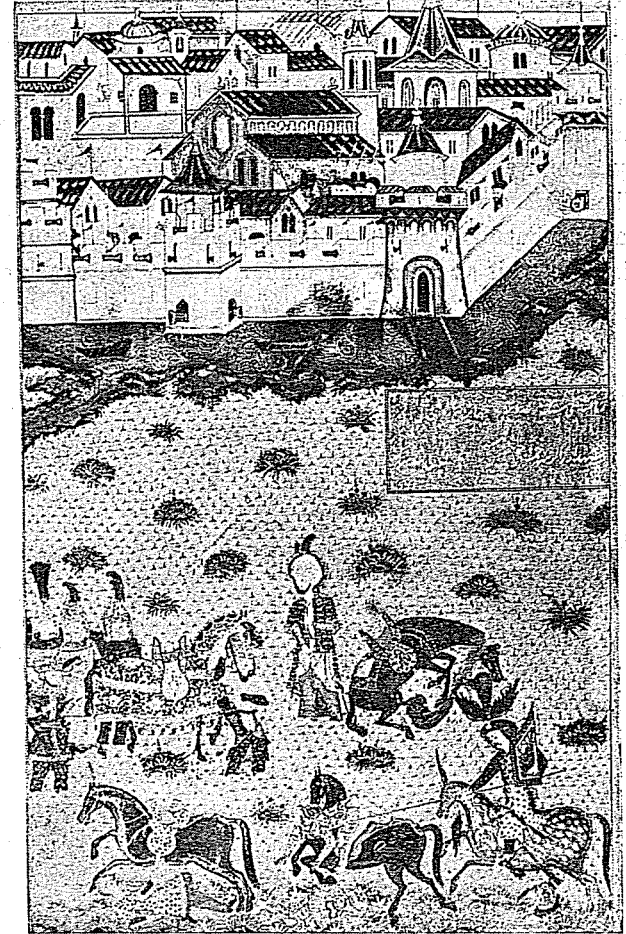


Resim 24. Mel'un Papazın Lipova Kallesi üzerine asker çekerken yapılan savaş (527 a).

küçük tepelik çizilmiştir. Savaş sahnesi yukarda, iki tarafta arkasında asker figürleri görünen tepeler vardır. Tepelerin arasında iki kısmın ayrıldığına işaret edercesine tam ortada ağaç yer almaktadır. Küçük bir suyun etrafı çiçek ve yapraklarla süslüdür.

Sağda çekilmekte olan Türk kuvvetinin en arkasındaki Türk kahramanı atı üzerinde geriye dönerek elindeki yaydan fırlattığı okla kendilerini takip eden Macarlardan öndeki bir askeri göğsünden vurmıştır. Zırhı delinen asker, atından yere düşmektedir.

Daha önceki sahnelerde göstermeğe çalıştığımız gibi, burada da Macar askerleri ile Türk asker figürleri farklı üslupta çalışan sanatkarların elinden çıkmıştır. Macar askerlerinin en önde giden ikisi, zırhı daha önce bahsetti-



Resim 26. Ahmet Paşa'nın Tamışvarlılarla cengi (533 a).

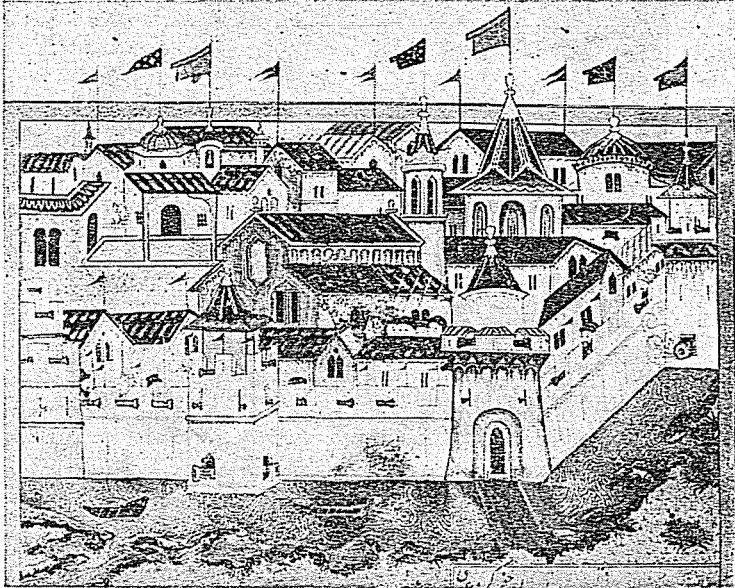
gimiz hayvan başları ile süslü zırh giyimlidir (Resim 25). Omuzları, göğsü, dizleri hayvan başları şeklinde olan bu zırhlar bu asırda hayvan figürlü Avrupa zırhlarının en güzel örneklerini tasvir etmektedir.

«Ahmet Paşa'nın Tamişvarlılarla cengi» (533 a)

Resim 26 :

Savaş sahnesi ön plânda, altta görülür. Süvarisi yerde yatan at, sağda ortada zırhlı Macar askeri arkasından gelen Türk delisi tarafından mızraklanarak atından düşürülmektedir. En alt kenarda, cetvel boyunca uzanan zengin çiçek ve yapraklı kısımda başı kesilmiş bir zırhlı Macar askeri daha yatmaktadır. Mızraklı Türk delisinin sol elindeki zırhın üzerine delilik alâmeti olarak kartal kanadı takılmıştır. Başında da kartal kanatlı haşmetli başlığı vardır.

Sahnenin ortasına doğru geride elinde yay tutan kumandan ve diğer Türk askerleri ile başı kesik at görülür. Yer yer çiçek ve yaprak gurupları ile süslü olan zemin ayrıca küçük otçuklarla kaplıdır. Sahnenin üst kısmını, içi su dolu hendekle çevrili Tamişvar kalesi doldurur. (Resim 27). Kalenin içinde, aralarında bazilikal olanların farkedildiği yapılar, tamamen bu bölge mimarisini aksettirir ve ancak bu mimarî içinde yetişmiş bir sanatkârın çizebileceği şekilde, doğu sanat zevkinden çok farklı olarak tasvir edilmiş-



Resim 27. Resim 26 (533 a) dan detay.



Resim 28. Resim 26 (533 a) dan detay.



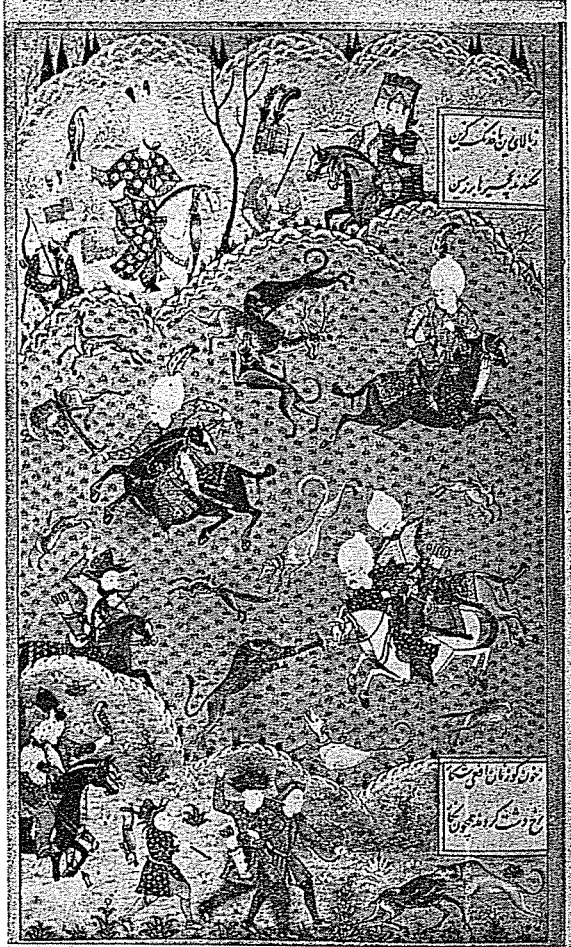
Resim 29. Resim 26 (533 a) dan detay.

tir. Aynı husus daha önce örneklerini gördüğümüz Macar askerlerinde de görülür. (Resim 28). Bu fark bilhassa diğer figürlerin işlenişi ile karşılaştırıldığında daha bariz olarak görülmektedir. (Resim 29).

«Padişah ve Şehzade Selim'in avlanması» (576 a)

Resim 30 :

Önden arkaya üç tepe silsilesi içine dağıtılmış olan sahnenin ön kısmında 5 kişilik gruptan önde yaya olan üç civelek figüründen ikisi okları ile tazuların saldırdığı bir karacayı vurmakta, arkalarından gelenler ellerinde tasmalı bir beyaz av köpeği ve doğan ile at üzerinde ilerlemektedirler.



Resim 30. Padişah ve Şehzade Selim'in avlanması (576 a).

Yaya olan üç figürün elbise kıvrımları vücut hacmini kazandıracak şekilde açık koyu renk tonlarıyla gölgelendirilmiştir. (Resim 31). Bu şekilde ellerinde ok-yaylar ile av peşinde koşan öndeki iki figürün birbirlerini kesmeleri bu şekilde derinliğe giden mekân tesirini arttırmaktadır. Zemin zengin çiçek ve yaprak motifleriyle süslenmiştir. Tepe konturları birbirini kesen yuvarlak çıkıntılar sırasıyla şekillendirilmiştir. Esas av sahası ortada yer almıştır. Çeşitli av hayvanlarını ok, kılıç ve kementle yakalayan avcılar atlarını değişik yönlere sürmekte, av köpekleri de av hayvanlarının peşinde koşmaktadır. Zemin küçük ot demetçikleri ile yeknesak şekilde doldurulmuştur. Bu sahayı arka plândan ayıran tepeler de ön plândakiler gibi, fakat daha zenginleştirilmiş olarak sınırlandırılmışlardır. Bu tepelerin ardında atı üzerinde sağ elinde doğan tutan padişah ve maiyeti ikişer ikişer durarak avı seyredeler. Başları üzerinde geride üstüste küçücük tepeliklerle süslenmiş tepeler ufuk hattını teşkil ederler. Ufuk hattının ardından ikişer ikişer servi ağaçlarının tepeleri görülür.

Sahnenin bütünü, figürlerin işlenişi, kompozisyon şeması v.s. ile alışılmış bir av sahnesidir. Ancak burada üzerinde durmak istediğimiz alışılmamış taraf ön plândaki üçlü yaya grubudur. Daha önce de bahsettiğimiz farklı çalışma tarzı Stchoukine'nin de haklı olarak işaret ettiği⁽⁶⁾ batı tesiri göstermektedir. Yalnız bu grupta şimdiye kadar üzerinde durduğumuz sahnelerdeki, incelediğimiz detaylardan farklı olan taraf, Türkler için yabancı olmayan figürler oluşu, kıyafetlerinin tam ve doğru olarak çizilişidir. Bu gurubun yabancı bir sanatkâr tarafından yapılmış olabileceği hakkında kat'i hüküm vermek zordur. Ayrıca elbiselerde görülen tezyinatın aynısına diğer figürlerde de rastlıyoruz. Bu durumda belki bunların batılı sanatkârlardan etkilenmiş bir nakkaşın elinden çıkmış olduğunu söylemek daha doğru olabilir.

Üzerinde durduğumuz örneklerde aynı sahnede birkaç sanatkârın işbirliği yaptığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Değişik üslûp anlayışları, aynı sahne içinde birleştirilmiştir.

Süleymanname minyatürlerinde, yukarıda uzun uzun üzerinde durduğumuz ve ancak batılı bir sanatkârın elinden çıkmış olabileceği kanaatine vardığımız detayların kimin elinden çıkmış olabileceği hakkında bir fikir edinmek için konumuz olan eserle aynı tarihli ehl-i hiref defterlerini gözden geçirmek gerekir. 965 Muharremi/1557 ile 966 Muharremi/1558 arasındaki süre içinde saray atölyelerinin muhtelif sanat kollarında çalışan sanatkârlara ait ehl-i hiref defterlerinde nakkaşlar iki gurup altında toplanmışlar-

6) Ivan Stchoukine; La Peinture Turque, Paris 1966, s. 59-60.

dır; Cemaat-i Rum nakkaşları ve Cemaat-i Acem nakkaşları. Acem nakkaşları gurubu 9, cemaat-i rum adı altında toplanan Türk nakkaşları ise 26 tanedir. Bu kalabalık nakkaşlardan usta ve şakirtler arasında, yabancı oldukları için Acem nakkaşları grubuna alınan iki isim dikkat çekicidir: Macar Pervane ile menşei sadece «Frenk» diye belirtilen Kaytas(?). Batı menşeli bu iki nakkaştan Kaytas'ın şakirt olduğu Kaydı asıl dikkatin Pervane üstünde toplanmasını gerektirmektedir. Zaten yazmanın batı üslûbu özelliğindeki motiflerinin bilhassa Macarlarla ilgili olması da, Pervane'nin önemini teyid etmekte ve Süleymanname minyatürlerindeki ilk bakışta yabancılığı hissedilen batı üslûbu mahsulü detayların onun elinden çıktığını göstermektedir.

Bir araştırma devresi eseri olan Süleymanname'nin minyatürlerinde görülen, batı üslûbunda yapılmış olan figürler veya figür grupları ile şehir tasvirlerinin eserde yer alması, bunlar için batılı sanatkârın çalıştırılması tamamen Türk minyatür sanatının dayandığı gerçekçi anlayışa uymaktadır. Bu bakımdan Süleymanname minyatürlerinde Macar sanatkârına iş düşmüş ve gerçeğe uygun olması için Hıristiyan ahalisinin ve Hıristiyan kasa-



Resim 31. Resim 30 (576 a) dan detay.

7) Rıfki Melül Meriç, Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, Ankara 1953, s. 7.

G. M. Meredith-Owens, Turkish Miniatures, London 1963, s. 13.

basının, Belgrad Kalesinin, Macar kralı ve ordusunun, Küçük kral Yanos ve annesinin, Timaşvar v.s. gibi Macar kalelerinin tasvirlerinde Macar sanatkâr çalıştırılmıştır. Ancak bu şekilde, Türk sanatkârlarına yabancı olan konuların gerçeğe uygun bir şekilde tasvir edilmeleri gerçekleştirilebilirdi. Nitekim Macar askerlerinin zırhlarının tezyinî detayları, Macaristan'daki kale ve şehir tasvirleri, Macar ordusu sahnesindeki bütün detaylar, ancak o dünya içinde yaşamış bir sanatkârın yapabileceği tasvirlerdir. Bunların eserin hazırlandığı tarihlerde nakkaş olarak ücret alan Macar Pervane'den başka birinin yapmasına imkân yoktur.

Mısır'da geçen bir olayda cellât figürleri, Hicaz sultanının elçisi figürü gibi Türk nakkaşların yabancı oldukları konular ile bazı sahnelerdeki detaylar üzerinde durup dikkati çekmeğe çalıştığımız bazı ağaç motiflerinde rastladığımız naturalist ve farklı çalışma tarzı, Pervane'nin bunlarda da elinin olduğunu göstermektedir.

Süleymanname'deki minyatürlerden Macar Nakkaş Pervane'nin çalıştığına inandığımız sahneler üzerinde dururken aklımıza hemen Kanunî'nin seferlerinden birlikte getirdiği resimlendirilmiş yazmalarla karşılaştırmak gelmiş ise de maalesef buna imkân bulamadık. Halbuki Kanunî'nin, içinde çok kıymetli ve çeşitli eserlerin bulunduğu, Mathias Corvin Kütüphanesini getirdiğini biliyoruz⁸⁾. Fakat Deissmann'ın bildirdiğine göre 1869 da 4 yazma Abdülaziz tarafından Avusturya İmparatoruna hediye edilmiş, oradan da Budapeşte'ye intikal etmiştir. Abdülhamit tarafından da 1877 de Budapeşte Üniversitesi Kütüphanesine 35 yazma hediye edilmiştir ki, bunlardan bir kısmı kesinlikle Corvin Kütüphanesindedir. Bu hususta Topkapı Sarayı Arşivinde tarihsiz ve imzasız bir teskere de bunu teyit etmektedir⁹⁾.

Budapeşte'ye hediye edilmiş olan, Topkapı Sarayı Kütüphanesinde asırlarca kalan bu eserlerin gözden geçirilmesi Batılı sanatkârların ve ya-

8) A. Deissmann: Forschungen und Funde im Serai, Berlin-Leipzig, 1933, s. 20-23.

I. Stchoukine: La Peinture Turque, Paris, 1966, s. 23.

9) E. 12267

ehli teskerenin tarihi: 19 Rebiulahr 313 / 1897-98.

Hazine-i hassa-i hümayundan Macaristan Sergi-i Milliye için intihap olunmuş eşyanın defteridir.

Macar Sergi-i Milliye için en ziyade ehemmiyeti olan eşya Sultan Süleyman Kanunî zamanında meşhur Mattias Korvinoş Kütüphanesinden der Saadete gitmiş kitaplar olmağla bu kütüphanenin 5 seneden evvel bu fakirin görmüş ve tetkik etmiş ciltlerini istirham ederim. Bu kitapların bazısı Macaristan'a gidip, Saray-ı hümayuna iade olunmuşlardır. El'an nerde buldukları indi acizânem namalümdür.

Bu vesikadan haberdar ettiği ve yardımlarını esirgemediğinden dolayı T.K.S. Arşivi şefi Sayın Nigâr Anafarta'ya minnettarız.

bancı eserlerin Osmanlı minyatür sanatına yaptıkları tesiri anlamamız bakımından da çok faydalı olabilirdi. Bu vesika ile Süleymanname minyatürlerinde çalışan yabancı nakkaşların isminin tesbitinden çok daha önemli olan bir nokta belirlemekte, Osmanlı tarihi ressamlığının nasıl bir gerçekçi anlayışa dayandığı bir kere daha ortaya çıkmaktadır. Gelecek nesiller için hatırlanmaya değer tarihî olayların yazılarak tesbit edilmesi, bunların resimlendirilmeleri basit bir kitap süsleme sanatı olarak ele alınmamalıdır. Bu tip yazmalardaki her bir minyatür, bir olayı içinde bulunduğu şartlarla gerçeğe uygun bir şekilde tesbit eden, bir tarihî vesika hüviyetindedir. Nitekim, burada Macaristana ve Macarlara ait konuların resimlendirilmesi yerli nakkaşların hayal güçlerine bırakılmamış, gerçeğe uygun olması için Macar nakkaşa verilmiştir. Bu bakımdan Osmanlı tarihî minyatürleri tarih araştırmalarında da vesika olarak değerlendirilmelidir.

TOPKAPI MÜZESİNDEKİ HAZİNE 1509 No. LU ŞEHNAME'NİN MİNYATÜRLERİ

Güner İNAL

İstanbul'daki Topkapı Sarayı Müzesinde bugün aşağı yukarı elli kadar resimli Şehname bulunmaktadır. Bu Şehnamelerin hiçbiri tamamiyle çalışılmamıştır⁽¹⁾. Bunların arasında Hazine (Hz.) kitaplığında bulunan 1509 No. lu bir Şehname bilhassa dikkati çeker. Yazma kahverengi bir cilt içinde muhafaza edilmektedir. 32,5 x 23 cm. ebadında 431 yaprak ihtiva eder. Ta'lik yazı ile yazılmış her sayfada 4 sütun halinde 29 satır yazı bulunur. 1. sayfasında kitabesiz bir exlibris'i vardır. Yazmanın Kolofonu yoktur. Bu yüzden de tarihsizdir. Yazma orta boy 49 minyatürle süslenmiştir⁽²⁾.

Minyatürlerin Tasvir Ettikleri Sahneler :

1. Muhammed ve Ali bir gemide 7r
2. Zahhak Feridun'un önünde 15v
3. Simurg'un Zal'i babası Sam'a getirmesi 26r
4. Rustem ve Rahş 47r
5. Rustem savaşta 48r
6. Rustem ve arslan 52v
7. Rustem ve Akdev 55r
8. Keykâvus'un göğre çıkışı 61r
9. Rustem ve oğlu Sohrab 70v

- 1) Bu Şehname'ler arasında sadece birisi, Hz. 1519, bir makaleye konu olmuştur. N. Atasoy, «1510 Tarihli Memlük Şehnamesinin Minyatürleri», *Sanat Tarihi Yıllığı*, II, (1966-68), s. 49-69.
- 2) F. E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961, No. 340, s. 129.

10. Siyavuş'un ateşten geçmesi 77r
11. Siyavuş'un ölümü 86r
12. Giv, Ferengis, ve Husrev'in Ceyhun'u geçmesi 97v
13. Giv'in Tejav'ı öldürtmesi 114r
14. Rustem'in Kamus'u yakalaması 127v
15. Rustem ve Çin hakanı 134r
16. Rustem ve Akvan dev 141r
17. Rustem'in Bijen'i kurtarması 151r
18. Siyavuş'un Polo oynaması 173r
19. Husrev'in Afrisiyab'ı öldürmesi 184v
20. Luhrasp tahtta 190v
21. Guştasp'ın kurtu öldürmesi 194r
22. Guştasp ve ejder 196r
23. Guştasp'ın önünde İsfendiyar 206v
24. İsfendiyar ve arslan 212r
25. İsfendiyar ve ejder 213r
26. İsfendiyar ve simurg 214r
27. Rustem yemek hazırlıyor 222r
28. Rustem'in İsfendiyar'ı öldürmesi 231r
29. Rustem ve Şaghad 225v
30. İskender'in denize ulaşması 256r
31. İskender ve hayat suyu 258r
32. İskender ve İsrail 258v
33. Savaş 277r 277r
34. Guderz ile Piran'ın döğüşmesi 286r
35. Husrev savaşta 296r
36. Satranç oyununun İran'a sokulması 303r
37. Bahram Gur ve Azade avda 323r
38. Savaş 327v
39. Bahram Gur ve ejder 330v
40. Bahram Gur ve yaban eşekleri 334r
41. Bahram Gur'un ejderin başını kesmesi 340v
42. Hürmüz ve babası 361v
43. Bahram Çubin'in Sava Şahı ile çarpışması 367r
44. Hürmüz 368r
45. Ayin Geşasp'ın öldürülmesi 375r
46. Hürmüz eğlencede 378r
47. Savaş 384v
48. Husrev Şirin'in Sarayı önünde 408v
49. Arablarla İranlılar arasındaki savaş 426r

Bu minyatürler İran millî destanının en sevilen maceralarını tasvir eder ve Şehname üzerinde yapılacak ikonografya çalışmaları için yararlı, zengin bir koleksiyon meydana getirirler. İslâm sanatında iki eser devamlı olarak resimlerle süslenmiştir: Şehname ve Hamse. Maalesef bu eserlerin her ikisi de şimdiye kadar bir ikonografya çalışmasına hedef olamamıştır. Bu sebeple, bu makalede önce elimizdeki Şehnamenin ikonografya özellikleri üzerinde durup sonra da üslûp özelliklerini inceleyeceğiz.

İkonografya Özellikleri :

Muhammed ve Ali bir Gemide : (resim 1) Yazmanın ilk minyatürü bizim için biraz sürpriz taşır. Bu Peygamberi bir gemide tasvir eden sahnedir. Minyatür, Peygamberi ve taraftarlarını ögen bir bölümü süsler. Metne göre, dünya bir denize benzer. Bu denizde yetmiş gemi yol alır. Bunların arasında bir gemi diğerlerinden daha süslü ve güzeldir. İşte bu muhteşem gemide Peygamber, Ali, ve onların hısımları yer alır⁽³⁾.

Bu metni süsleyen minyatür, denizin kenarında tepelik bir manzara tasvir eder. Dünyanın sembolü olan bu denizde resmin bütün genişliğini kaplayan koca bir gemi bulunur. Muhammed, başı kutsallığını ifade eden alevli bir hale ile çevrili, geminin ortasında oturur. Ali'ye doğru dönmüştür. Figürlerin jestleri arada bir konuşmanın olduğunu gösterir. Peygamberin gerisindeki figür de onların hısımları olmalıdır. Denizde balıklar ve ördekler tasvir edilmiştir. Dekoratif bir değeri olan bu motifler belki de dünyadaki yaratıkların ruhlarını temsil eder. Hernekadar bu minyatür metinde geçen bir konuyu canlandırıyor da, Peygamber'i tasvir etmesi bakımından önem taşır. Çünkü, Peygamber'in bir Şehname'de resmedildiği yazarca bilinen tek örnektir⁽⁴⁾.

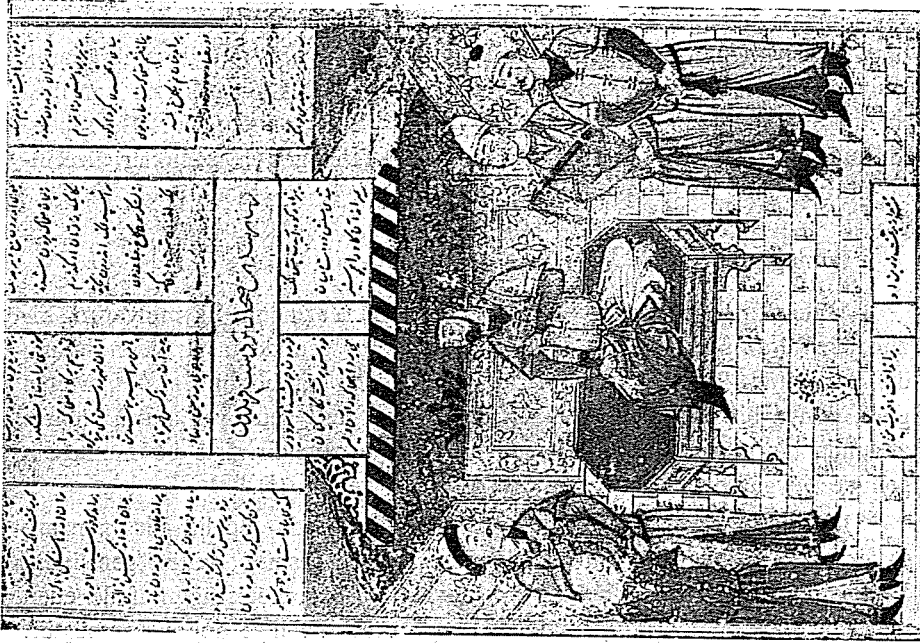
Simurgun Zal'i Babası Sam'a Getirmesi : (Resim 3) Sam beyaz saçlı bir albino olarak doğan oğlundan hiç hoşlanmaz ve onu Elburz dağlarında bırakılmak üzere gönderir. Simurgun bu dağlarda bir yuvası vardır. Çok geçmeden Simurg Zal'i bulur, onu yuvasına götürür, orada besler ve büyütür. Bu sırada, Sam yaptığından pişmanlık duyarak oğlunu aramaya çıkar. Dağa varınca Simurg onu görür ve oğlunu kendisine geri verir⁽⁵⁾.

Minyatürde Elburz dağı tepelik bir manzara ile gösterilmiştir. Sağda resmin bütün yüksekliğini kaplayan bir kaya simurgun yuvasının bulundu-

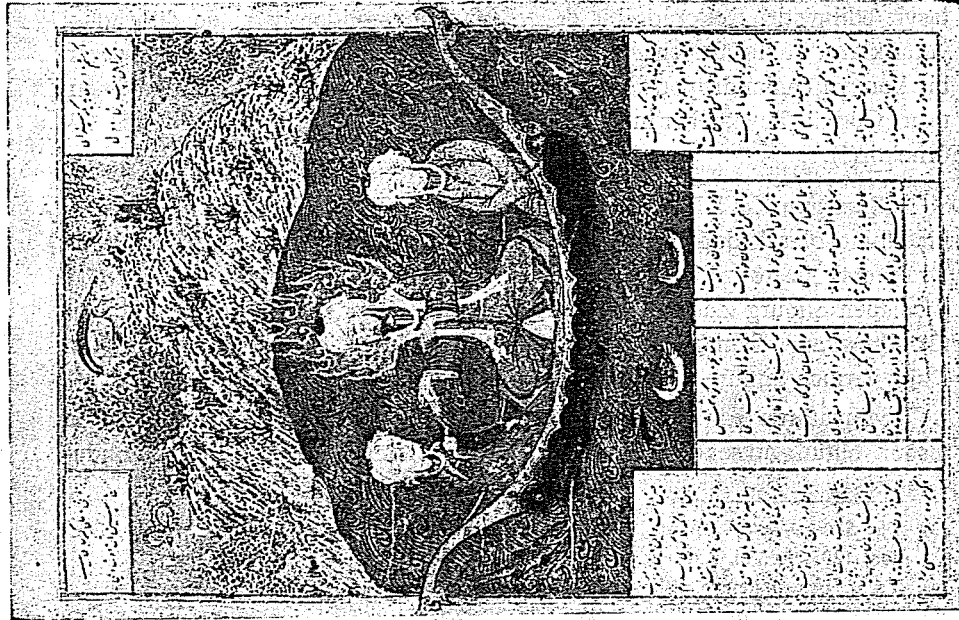
3) *The Shāhnāma of Firdausi*, trans. into English by A. G. Warner and E. Warner, London, 1905-25, Vol. I, p. 107.

4) Yazar, hemen hemen altmış Şehname yazması görmüştür.

5) *The Shāhnāma of Firdausi*, Yukr. Zikr. Eser, I, p. 26.



Resim 2. Zahhak Feridun'un önünde 15v.



Resim 1. Muhammed ve Ali bir gemide 7r.

ğu tepeyi temsil eder. Resmin solunda Sam, oğlunu getiren simurgun önünde diz çökerken gösterilmiştir. Resim, olayın en dramatik anını, baba ile oğlun karşılaşmasını tasvir eder. Bu, olayın, Şehname'lerde en sık tasvir edilen anıdır⁶⁾. Aynı olayın resme akseden diğer anı da Simurgun Zal'i yuvasına götürmesidir. Bu sahne Topkapı Müzesinde Hz. 2153 No. lu Albü-



Resim 3. Simurg'un Zal'i babasına getirmesi 26r.

6) Bu sahne Londra'da Royal Asiatic Society'de bulunan Muhammed Jukt'nin Şehname'sinde de tasvir edilmiştir. Bak, A. U. Pope, *A Survey of Persian Art*, Vol. V, Pl. 876. Bu olayın başka tasvirlerini Topkapı Müzesindeki şu Şehname'lerde buluyoruz: Hz. 1495, fol. 38v; Hz. 1494, fol. 39v; Hz. 1502, fol. 43; Hz. 1512, fol. 40v.

mün 23r sayfasında bulunan bir minyatürde görülür⁽⁷⁾. Mamafih bu ikinci sahne minyatürlerde daha seyrek olarak yer alır.

Rustem ve Arslan : (resim 4) İran kralı Keykâvus Mazenderan devleri tarafından kaçırılmıştır. Rustem onu kurtarmak için yedi öğün diye tanınan uzun bir yolculuğa çıkar. İlk öğünde Rustem bir arslanla karşılaşır. Epvey bir müddet yol alan Rustem yorulur ve bir çayırdaki istirahat eder. Burası bir arslanın iniydi. Rustem uykuya daldığı ve Raḥş da çayırdaki otlatıldığı sırada arslan gelir ve Raḥş'a saldırır. Raḥş arslanla dövüşür ve sonunda onu öldürmeğe muvaffak olur. Rustem uyanınca nelerin geçtiğini anlar⁽⁸⁾.

Rustem'in ilk öğünü tasvir eden minyatürler olayın üç değişik anını seçerler⁽⁹⁾. En çok rastlanan an, Rustem yerde uyurken Raḥş'ın arslanla

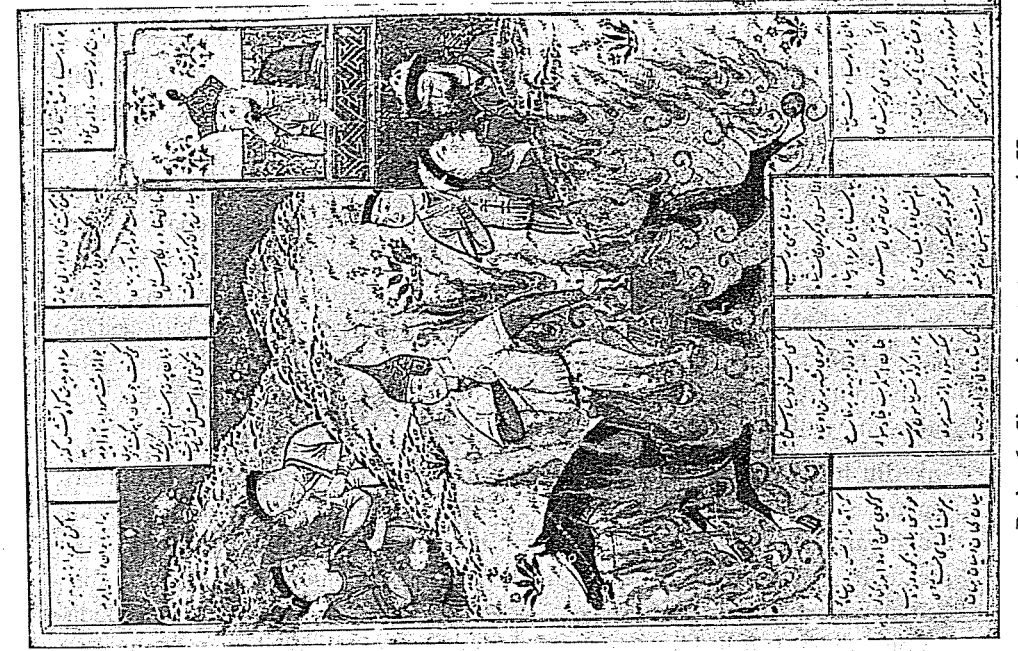


Resim 4. Rustem ve arslan 52v.

7) B. Gray, *The Persian Painting*, Geneve, 1961, p. 41.

8) *The Shāhnāma of Firdausi*, Yukr. Zikr. Eser, II, pp. 44-46.

9) Rustem'in ilk öğünü tasvir eden sahneler Topkapı Müzesindeki şu yazmalarda görülür: Hz. 1479, fol. 30v; Hz. 1519, fol. 205r; Hz. 1480, fol. 69r; Hz. 1499, fol. 70v; Hz. 1502, fol. 77v; Hz. 1478, fol. 68r.



Resim 6. Siyavuş'un ateşten geçmesi 77r.



Resim 5. Rustem ve Sohrab 70v.

mücadele edişini gösterir. Elimizdeki Şehname'de de bu an tasvir edilmiştir⁽¹⁰⁾. Diğer bir anı gösteren minyatürler Rustem'i uykuda Rahş'ı da arslanı öldürdükten sonra sahibinin uyanmasını beklerken resmederler⁽¹¹⁾. Bir üçüncü çeşit tasvir de Rustem'i uyanmış atın ayakları altındaki arslanın ölüsüne hayretle bakarken gösterir⁽¹²⁾.

Rüstem ve Oğlu Sohrab : (resim 5) Rustem'in Semengan kralının kızı tahmina'dan Sohrab adlı bir oğlu olmuştur. Sohrab büyüdüğü zaman, Turan kralı Afrasiyab onu İranlılarla savaşa yollar. Sohrab'ın Akkale'yi ele geçirmesi üzerine telâşlanan İran kralı Kâvus, Rustem'i onunla savaşmaya gönderir. Sonunda Rustem ve Sohrab birbirlerinin kim olduklarını bilmeksizin harp alanında karşılaşırlar. Üç defa savaşılır ve sonucuda Rustem Sohrab'ı öldürür. Sohrab ölürken Rustem'e babasına gönderilmek için bir mesaj verir ve Rustem oğlunu tanır⁽¹³⁾.

Bu hikâye Şehname'lerde değişik şekillerde resmedilmiştir⁽¹⁴⁾. En rastlanan tasvir tarzı Rustem ve Sohrab'ı karşıklı otururken gösterir. Sohrab aldığı yaralarla ölmek üzeredir. Rustem ise acısından iki eli ile göğsünü döğmektedir. Bu sahneye Paris'te Millî Kitaplıkta bulunan 1441 tarihli bir Şehname'de rastlanır (suppl. pers. 493, fol. 89)⁽¹⁵⁾. Elimizdeki yazmada ise olay daha değişik bir tarzda resmedilmiştir. Sohrab yerde yatar, onu kaması ile yaralamış olan Rustem yanına diz çökmüş bir eli ile Sohrab'ın mihfesini itmektedir. Bu, baba ile oğulun arasındaki dramatik konuşmanın yapıldığı ana benzer.

Siyavuş'un Ateşten Geçmesi : (Resim 6) Kâvus'un karısı Sudabe üvey oğlu Siyavuş'a aşiktir. Siyavuş ise ona yüz vermemektedir. Buna kızan Sudabe, Siyavuş'un kendisine aşk yapmaya teşebbüs ettiğini ileri sürerek Kâvus'u tahrik eder. Kâvus, Siyavuş'un masumiyetini anlamak için onu bir

10) Aynı anın başka bir tasviri British Museum'da bulunan 1486 tarihli bir Şehname'de (Add. 18188) görülür. Bak, I. Stchoukine, *Les peintures des manuscrits Timûrides*, Paris, 1954, Pl. XLVIII üstteki resim.

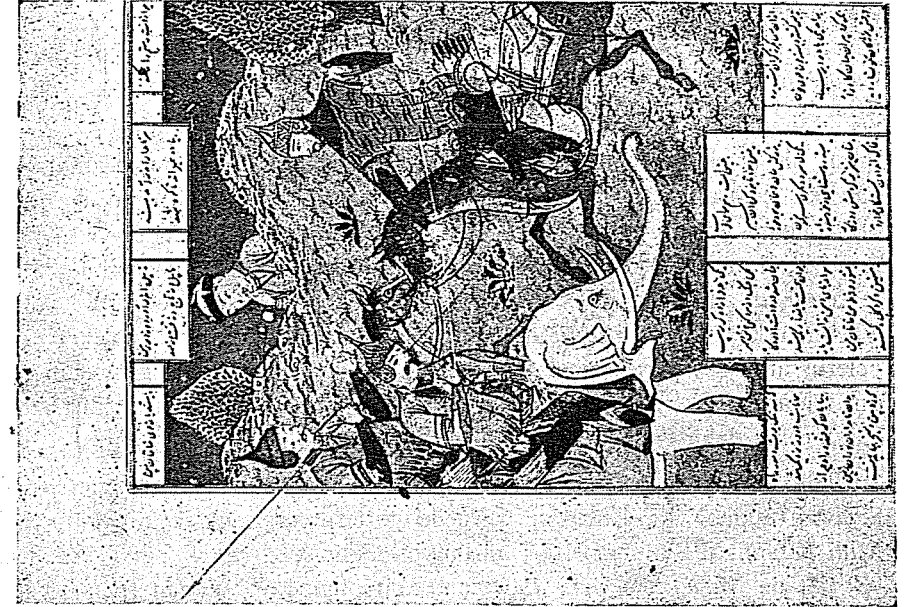
11) Bu an Baltimore'da Walters Art Gallery'de bulunan bir Şehname'de tasvir edilmiştir.

12) Bu an daha geç devir minyatürlerde tasvir edilmiştir. Metropolitan Museum'da bulunan bir Şehname'de görülür (13.228.16).

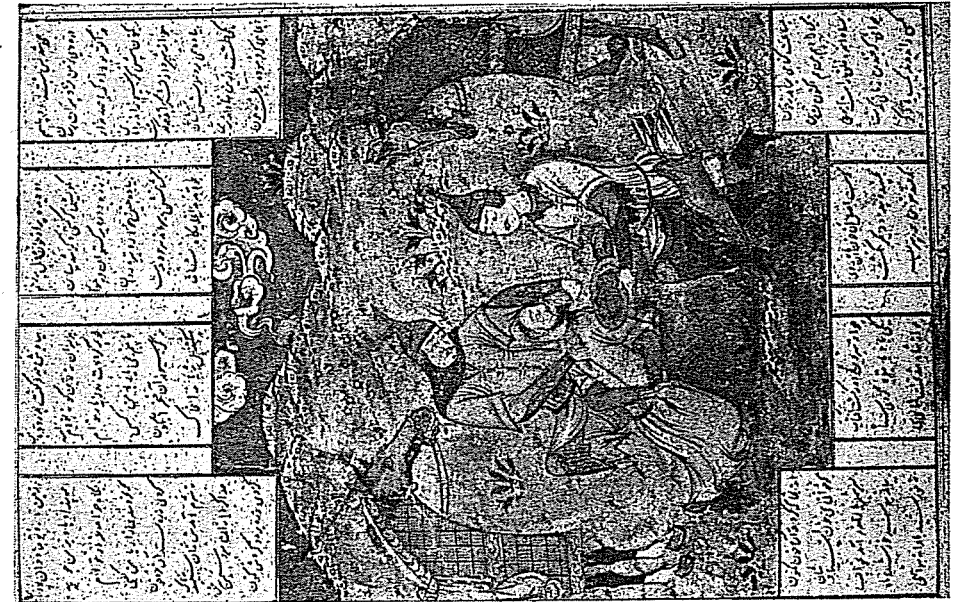
13) *The Shâhnâma of Firdausî*, Yukr. Zikr. Eser, II, pp. 172-177.

14) Topkapı Müzesinde Rustem ve Sohrab'ı tasvir eden yazmalar şunlardır: Hz. 1481, fol. 11v; Hz. 1511, fol. 45v; Hz. 1508, fol. 118v; Hz. 1510, fol. 75r; Hz. 1480, fol. 97v-98v; Hz. 1485, fol. 100v; Hz. 1482, fol. 93v; Hz. 1514, fol. 186r; Mz. 1495, fol. 88v; Hz. 1494, fol. 108v; Hz. 1500, fol. 103v; Hz. 1501, fol. 111v; Hz. 1499, fol. 95r; Hz. 1502, fol. 102v; Hz. 1478, fol. 93v; Hz. 1477, fol. 97r; Hz. 1512, fol. 109r; Hz. 1513, fol. 108r.

15) I. Stchoukine, *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. XXXIII.



Resim 8. Rustem ve Çin hakani 134r.



Resim 7. Siyavuş'un ölümü 86r.

denemeye tâbî tutar. Siyavuş bir ateşten geçecektir. Eğer masumsa, ateşler ona ziyan vermiyecektir. Siyavuş, alevler onu yakmaksızın, ateşten geçmeyi başarır. Bu olayı Sudabe sarayın tepesindeki bir balkondan Kâvus da atının üstünden seyrederek⁽¹⁶⁾.

Minyatürde Siyavuş ön plânda, alevleri resmin bütün genişliğini kaplayan bir ateşin içinden geçerken gösterilmiştir. Gerisinde ve sağda bulunan iki üç insan figürü Siyavuş'tan bir iki tepecikle ayrılmış olup, seyirciyi olaya doğru yöneltirler. Sağdaki bina saraya mensup kişilerin olayı seyrettiği bir kralî pavyonu gösterir. Metne göre, Sudabe olayı sarayın balkonundan seyretmiştir. Halbuki, minyatürde Sudabe'nin yerini Kâvus almıştır. Solda tepenin arkasındaki iki figür de jestleri ile dikkatimizi Siyavuş'a çeker. Tepelerin arkasına yerleştirilen bu figürler ikinci derecede resim elemanlarıdır. Onların fonksiyonu jest ve bakışlarla bizi ana motife götürmektir. Böylelikle olay daha iyi belirtilmiş olur.

Bu macerayı gösteren ikonografya şeması olayın ana elemanları olan Siyavuş, Sudabe, ve Kâvus'un sahnede gösterilmesini gerektirir. Paris'teki Millî Kitaplık'ta bulunan 1441 tarihli bir Şehname (suppl. pers. 493, fol. 98)⁽¹⁷⁾ ile Manchester'deki J. Rylands kitaplığında bulunan (pers 9)⁽¹⁸⁾ diğer bir Şehname'de bu olay normal ikonografya şemasına uygun olarak tasvir edilmiştir. Siyavuş ateşten geçerken, Sudabe onu balkondan seyrederek. Bir üçüncü figür de sarayın kapısında gösterilmiştir. İkinci sahnede Kâvus olayı yandaki bir kapıdan seyrederek. Bizim Şehnamemiz'de ise normal ikonografya şemasından ayrılmış ve Sudabe figürü resimden çıkarılmıştır⁽¹⁹⁾.

Rustem ve Akvan Dev : (resim 9) Akvan adlı bir dev Husrev'in atlarına musallat olmuştur. Bu yüzden Husrev Rustem'den Akvan'ı yakalamasını ister. Rustem devi ele geçirmek için yola çıkar. Akvan Rustem'e bir yaban eşiği kılığında gözükür. Rustem ne zaman eşiği kemendi ile yakalamak istediye, eşek kaybolur. Sonunda, yorulan Rustem bir çeşme başında uyuya kalır. Bunu gören Akvan Rustem'in yanına gelip onu yakalar ve ko-

16) *The Shāhnāma of Firdausi*, Yukr. Zikr. Eser, II, pp. 200-222, bilhassa p. 218.

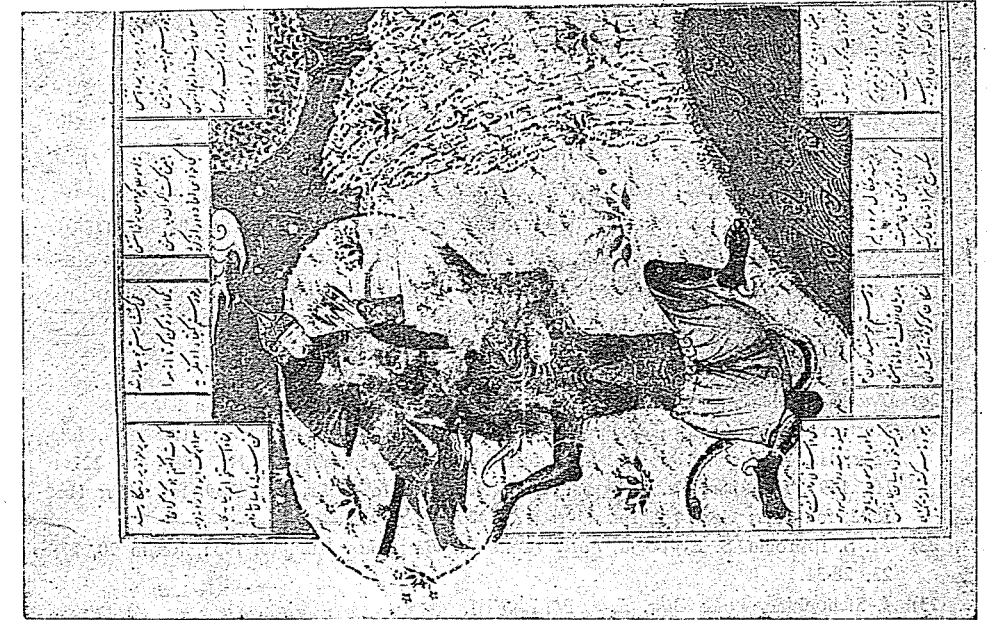
17) I. Stchoukine, *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. XXXVI.

18) *Aynı Eser*, Pl. XLIII.

19) Siyavuş'un ateşten geçmesi Şehname'nin en popüler sahnelerinden biridir. Topkapı Müzesindeki Şehnamelerden bu sahneyi gösterenler şunlardır: Hz. 1481, fol. 122r; Hz. 1504, fol. 88v; Hz. 1479, fol. 41v; Hz. 1511, fol. 50r; Hz. 1507, fol. 102v; Hz. 1508, fol. 120v; Hz. 1519, fol. 326r; Hz. 1480, fol. 106v; Hz. 1485, fol. 110r; Hz. 1482, fol. 100v; Hz. 1495, fol. 95v; Hz. 1488, fol. 125v; Hz. 1500, fol. 111r; Hz. 1486, fol. 93v; Hz. 1501; fol. 119v; Hz. 1502, fol. 110v; Hz. 1478, fol. 101v; Hz. 1477, fol. 105v; Hz. 1512, fol. 119r.



Resim 10. Rustem'in Bijen'i kurtarması 151r.



Resim 9. Rustem ve Akvan dev 141r.

caman bir kaya parçası üzerine koyarak derin bir suya fırlatır. Su, timsahlarla doludur. Rustem uykudan uyanınca timsahlarla döğüşür, onları öldürüp karaya çıkar. Bir takım serüvenlerden sonra, Akvan devi kemendi ile yakalar⁽²⁰⁾.

Bu serüven, Şehname'lerde en sık tasvir edilen, en sevilen konulardan biridir⁽²¹⁾. Elimizdeki yazmadaki minyatürde su kenarında bir manzara görülür. Sağda bir kaya suyun yanında yükselir. Onun üzerinde de uzak bir mesafede yer alan bir ağaç resmedilmiştir. Resmin solunda Siyah Kalem'in demonlarına benzeyen fantastik bir dev figürü yerleştirilmiştir⁽²²⁾. Akvan Rustem'in üzerinde bulunduğu kocaman bir kayayı taşımaktadır. Rustem ise uykusundan uyanmış kendisini bekleyen felâketin farkına varmıştır.

Şehname'lerin çoğunda Rustem kendini bekleyen akıbetten habersiz uyurken tasvir edilmiştir. Bunun en iyi örneğini Muhammed Juki Şehnamesi olarak tanınan Londra'daki Royal Asiatic Society'de bulunan 1440 tarihli yazmadaki bir minyatür teşkil eder⁽²³⁾. Burada Rustem herşeyden habersiz uyurken devin onu suya taşımaya gösterilmiştir. Suyun içi timsah ve diğer deniz yaratıkları ile doludur. Böylece minyatürist olayın dramını daha teferruatlı bir şekilde, Rustem'i ilerde nelerin beklediğini de resme sokarak tasvir eder. Bizim Şehnamemizi süsleyen minyatürist ise motiflerinde ekonomi yaparak su yaratıklarını resimden çıkarmıştır.

Rustem'in Bijen'i Kuyudan Kurtarması : (Resim 10) Bijen ve arkadaşı Gürgin, yaban domuzlarını öldürdükten sonra, Turan'daki bir eğlence yerine giderler. Orada Bijen Afrasiyab'ın kızı Menije'ye rastlar ve iki genç birbirlerine aşık olurlar. Menije Bijen'i kendi sarayına götürür. Bu haber Afrasiyab'a erişince, kral çok kızar ve Gersiyuz'u Bijen'i kendisine getirmekle görevlendirir. Bijen, Afrasiyab'ın huzuruna çıkartılır. Afrasiyab, önce onu ölüme mahkûm etmek ister, fakat sonra, Piran'ın araya girmesi ile ona başka bir ceza vermeyi uygun görür. Bijen'i bir kuyuya baş aşağı sallandırır ve kuyunun ağzını koca bir kaya parçası ile mühürlerler. Menije çıplak olarak, sevgilisini seyretmeye, kuyunun başına getirilir. Bu sıralarda oğlundan hiçbir haber alamayan Giv telâşlanmıştır. Derdini kral Husrev'e açar. Hus-

20) *The Shāhnāma of Firdausi*, Yukr. Zikr. Eser, III, pp. 272-281, bilhassa 276.

21) Rustem ve dev Akvan Topkapı Müzesindeki şu Şehname'lerde görülür: Hz. 1507, fol. 186r; Hz. 1508, fol. 244r; Hz. 1480, fol. 194r; Hz. 1482, fol. 186r; Hz. 1488, fol. 227v; Hz. 1494, fol. 208r; Hz. 1500, fol. 206r; Hz. 1501, fol. 212r; Hz. 1499, fol. 182r; Hz. 1502, fol. 201r; Hz. 1478, fol. 194r; Hz. 1477, fol. 191r.

22) M. Ş. İpşiroğlu, S. Eyüpoğlu, *Fatih Albümüne Bir Bakış*, İstanbul, 1955, Resim 20, 22, 23, 28-31.

23) I. Stchoukine, *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. LXVIII.

rev, dünyayı gösteren kadehine bakar ve orada Bijen'i kuyu içine sallandırılmış olarak görür. Giv ve Husrev Rustem'den Bijen'i kurtarmasını rica eder. Rustem bir tüccar kılığında bürünerek Piran'ın sarayına gider. İran'dan bir tüccarın Turan'a geldiğini duyan Menije Rustem'e koşar ve ondan Bijen'i kurtarmasını rica eder. Rustem ve onunla birlikte Turan'a gelen yedi silâhşörü Bijen'in yardımına koşarlar. Rustem, tek başına koca taşı oynatarak Bijen'i kuyudan kurtarır⁽²⁴⁾.



Resim 11. Gushtasp ve ejder 196r.

24) *The Shāhnāma of Firdausi*, Yukr. Zikr. Eser, III, pp. 287-344, bilhassa 344.

Şehname'nin en sevilen hikâyelerinden biri olan bu olayın bilinen en eski tasvirine Washington'daki Freer Gallery'de bulunan bir on üçüncü yüz yıl çanağında rastlanır⁽²⁵⁾. Bu Rustem'i sağda, taşı kaldırmış olarak gösteren, karikatüre benzer, bir tasviridir. Bijen kuyunun ağzında görülür. Menije sahnenin solunda yer alır. Arkasında da başka bir figür yerleştirilmiştir. Resim, serüveni en sade tarzda, asgarî resim elemanları ile gösterir. Eskiden Kelekian koleksiyonunda bulunan bir on dördüncü yüz yıl Şehnamesi de Rustem'i taşı kaldırırken, Menije'yi de onun arkasında tasvir eder. Resmin altında Bijen kuyuda görülür. Solda yedi yerine altı şövalye olayı seyrederek⁽²⁶⁾. İbrahim Sultan için 1532 - 35 arasında yapılmış olan ve Oxford'da Bodleian kitaplığında muhafaza edilen bir diğer Şehname (Ous. Add. 176, fol. 186) de aynı sahneyi tasvir eder⁽²⁷⁾. Rustem kuyunun ağzını açmış Bijen'i aramışçasına içine bakar. Menije Rustem'in yanına diz çökmüştür. O da kuyunun içine bakar. Solda Rustem'in yedi şövalyesi olayı izler. Bijen kuyunun içinde kurtarılmayı bekler.

Bütün bu minyatürlerde olayın ana elemanları olan Rustem, Bijen, ve Menije gösterilmiştir. Yedi silâhşör, daha çok ikinci derecede bir motif olduğundan, bazan daha az sayıda olarak sembolik şekilde resme sokulmuştur. Bizim minyatürümüz ise yine burada da normal ikonografya şemasından uzaklaşmıştır. Rustem'i kuyunun ağzından taşı kaldırırken gösterir. Menije solda Rustem'in arkasında yer alır. Sağda iki şahıs olayı hayretle izleyen yedi şövalyeyi temsil eder. Fakat olayın en önemli figürü, Bijen, sahnede gösterilmemiştir. Artist yine motiflerinde ekonomi yapar ve hikâyenin esaslı bir elemanını resimden çıkarır⁽²⁸⁾.

İsfendiyar ve Arslan : (resim 12) İsfendiyar Turan kralı Arjasp'tan kız kardeşlerini kurtarmak için Turan'a doğru yola çıkar ve yolda Rustem gibi yedi öğünden geçer. Bunlardan ikincisi iki arslanla döğüşmektir. İsfendiyar bir dişi ve bir de erkek arslana rastlar. Önce erkeği, sonra da dişiyi öldürür. Bu olay sırasında ordusu kendisini bir mesafede bekler ve İsfendiyar işini başarınca askerleri yanına gelir⁽²⁹⁾.

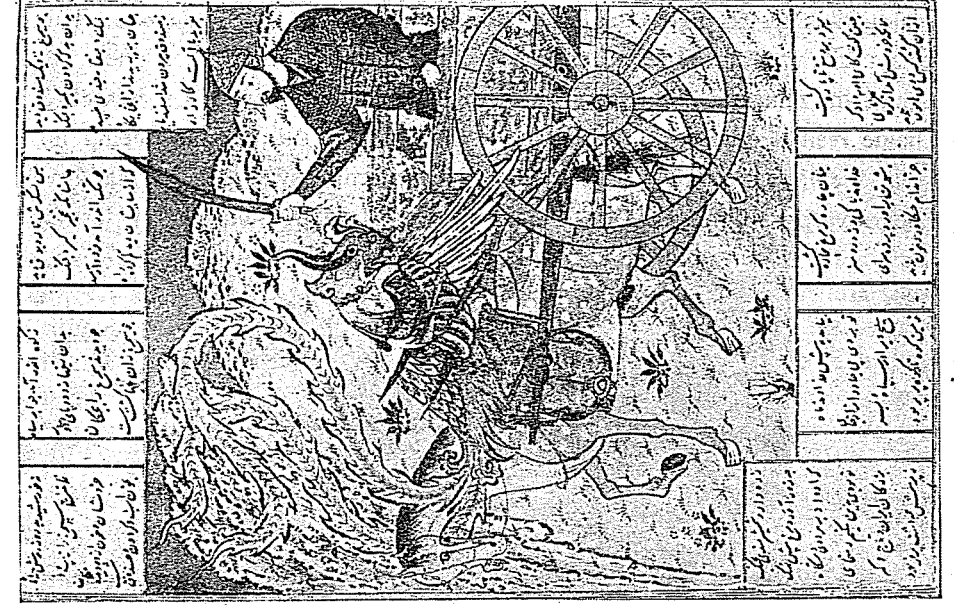
25) G. D. Guest, «Notes on the Miniatures on a Thirteenth Century Beaker,» *Ars Islamica*, X, (1943), pp. 148-152, Fig. 13.

26) Aynı Eser, Fig. 17.

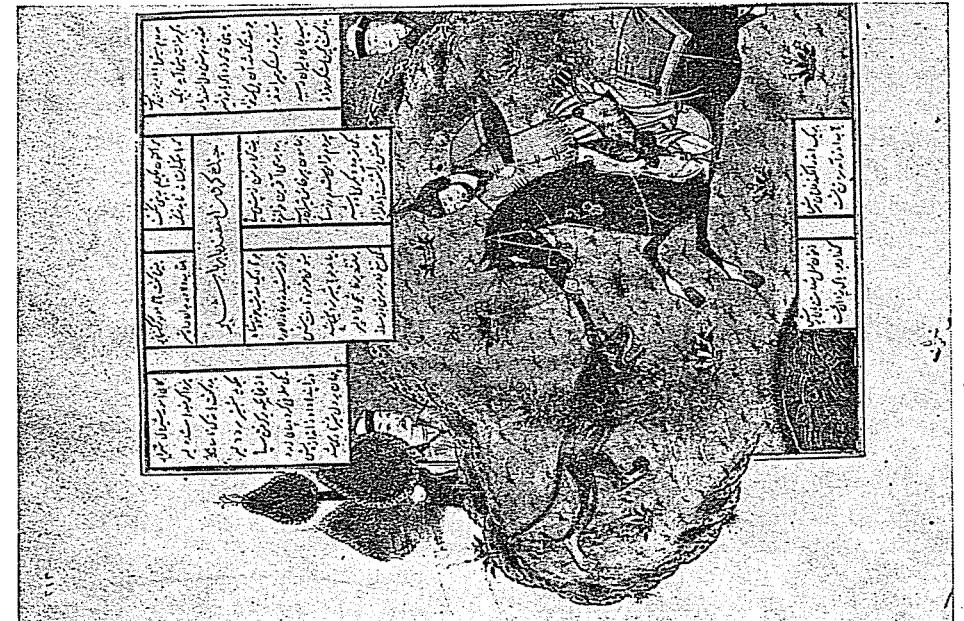
27) I. Stchoukine, *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. XXV.

28) Rustem'in Bijen'i kurtarması Topkapı Müzesindeki şu Şehname'lerde tasvir edilmiştir: Hz. 1504, fol. 181r; Hz. 1511, fol. 105r; Hz. 1507, fol. 201v; Hz. 1519, fol. 556v; Hz. 1480, fol. 209r; Hz. 1485, fol. 227v; Hz. 1482, fol. 201r; Hz. 1494, fol. 225v; Hz. 1486, fol. 198r; Hz. 1499, fol. 196r; Hz. 1502, fol. 216r; Hz. 1478, fol. 211r; Hz. 1512, fol. 265v; Hz. 1497, fol. 182r.

29) *The Shāhnāma of Firdausi*, Yukr. Zikr. Eser, V, p. 124.



Resim 13. İsfendiyar ve Simurg 214r.



Resim 12. İsfendiyar ve arslan 212r.

H. 1509 No. lu Şehname İsfendiyar'ı atı üzerinde kılıcıyla bir arslana saldırırken tasvir eder. Uzakta tepenin arkasında sağda ve solda birer figür olayı izlerler. Bu figürler belki de İsfendiyar'ın ordusunu temsil ederler. Fakat, aynı zamanda dikkatimizi olaya çekerler. Metin iki arslandan bahsettiği halde resimde sadece bir arslan gösterilmiştir. Minyatürist yine önemli bir olay elemanını resimden çıkarmıştır. Bu serüveni tasvir eden normal ikonografya, biri ölmüş, diğeri de İsfendiyar tarafından saldırılan iki arslan



Resim 14. Rüstem ve Şaghad 225v.

gösterir. Bu tip ikonografyanın en iyi bir örneği Topkapı Müzesinde muhafaza edilen 1330 tarihli Şehname'de görülür (H. 1479, fol, 143) ⁽³⁰⁾.

Rustem ve Şaghad : (resim 14) Şaghad Rustem'in üvey kardeşiydi. Kendisi Kabul kralının kızıyla evlenmişti. O zamanlar Kabul Rustem'e vergi ödüyordu. Ne Kabul kralı ne de Şaghad bu vergiden memnundu. Her ikisi bir araya gelerek Rustem'in ölümüyle sonuçlanan bir tuzak kurarlar. Şaghad, Kabul kralının kendisini tahkir ettiği bahanesi ile Rustem'e şikâyete gider. Buna kızan Rustem, yanına yüz şövalye alarak Kabul kralından intikam almaya gider. Kabul kralı yola çıkar ve Rustem'den özür diler. Onu bir ava davet eder. Av sahası önceden etrafı keskin kılıç ve mızraklarla çevrili çukurlarla doldurulmuştur. Bunlar, dışardan farkedilmeyecek şekilde gizlenmiştir. Rustem ve Raşş, yüz şövalye ile bu çukurlara düşerler. Şaghad'ın tuzağını anlayan Rustem, ondan son bir dilek olarak ok ve yayını ister. Şaghad, Rustem ölmek üzere olduğu için bu dileğini yerine getirir. Rustem yayını gerer ve Şaghad'a nişan alır. Bundan korkan Şaghad, bir ağacın arkasına saklanır. Fakat İran'ın bir numaralı nişancı Rustem, Şaghad'ı okuyla ağaca mihlar ⁽³¹⁾.

Bu olay, Şehname'nin en sevilen kahramanı Rustem'in ölümünü anlatmasından dolayı, destanın en çok resimlenen hikâyelerinden biri olmuştur ⁽³²⁾. Minyatürde olay yine tepelik bir manzara içinde geçer. Sağda, suyun kenarında bir ağaç yer alır. Şaghad bu ağacın kovuğuna saklanmış ve Rustem'in okuyla mihlanmış olarak gösterilmiştir. Solda Rustem elinde yayı yere diz çökmüştür. Bu resimdeki en önemli nokta içine Rustem ve Raşş'ın düştüğü çukurların resimde gösterilmemesidir. Hele Raşş tamamen sahneden kaybolmuştur. Metindeki en önemli motif olan çukurlar aynı zamanda trajedinin de sebebidir. Bu yüzden olayı tasvir eden bütün minyatürler çukura yer verirler. Bu yazmada çukur motifinin yokluğu, minyatüristin metindeki hikâye elemanlarına önem vermediğini gösterir. Bundan önceki resimlerde olduğu gibi ekonomik bir tarzda resmeder.

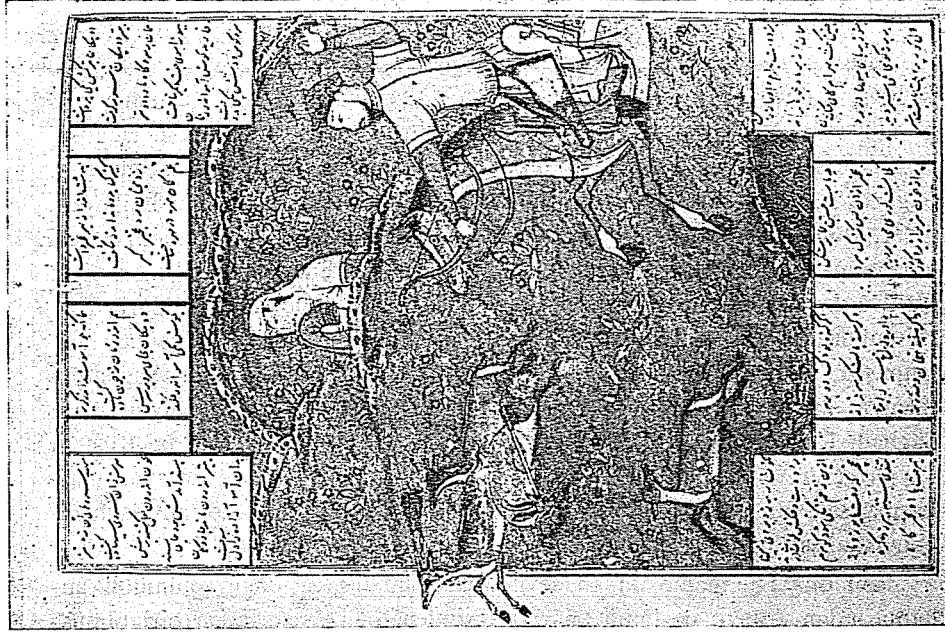
Bahram Gur ve Azade Avda : (resim 16) Bir gün İran kralı Bahram Gur gözdesi Azade'yle birlikte ava çıkar. Yolda iki geyiğe rastlarlar. Bah-

30) Bu sahne Topkapı Müzesindeki şu Şehname'lerde tasvir edilmiştir: H. 1479, fol. 143v; H. 1507, fol. 305v; H. 1500, fol. 353r.

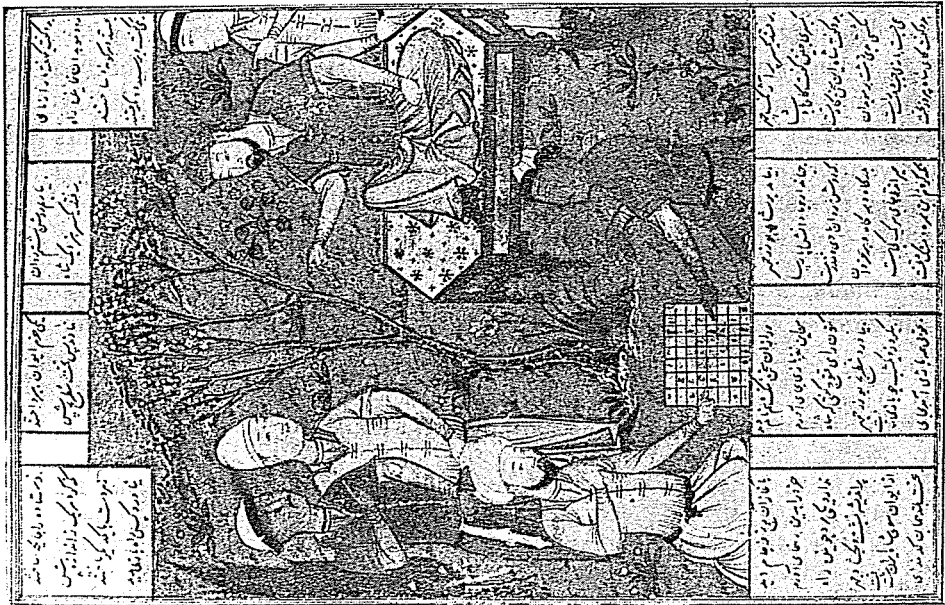
31) *The Shāhnāma of Firdausī*, Yukr. Zikr. Eser, V, pp. 261-273.

32) Rustem ve Şaghad Topkapı Müzesindeki şu Şehname'lerde tasvir edilmiştir: H. 1479, fol. 159r; H. 1507, fol. 346v; H. 1508, fol. 401v; H. 1480, fol. 328v; H. 1478, fol. 342v. Aynı sahnenin bir resmi de aşağıdaki kitapta görülür. Grube, *The Classical Style in Islamic Painting*, Germany, 1968, Pl. 27.

33) *The Shāhnāma of Firdausī*, Yukr. Zikr. Eser, VI, pp. 382-384.



Resim 16. Behram Gur ve Azade avda 323r.



Resim 15. Satranç oyununun İran'a sokulması 305r.

ram Gur Azade'ye hangi geyiği vuracağını sorar. Azade de «Erkekler geyiklerle döğüşmez. Oklarınla dişi geyiği erkek, erkeği de dişi yap. Sonra da geyik kaçarken yayını ger ve oku kulağına fırlat. Hayvan, kaşımak için ayağını kulağını götürünce, ikinci bir okla baş, ayak, ve kulağı bir araya getir,» der. Bahram, Azade'nin isteğini yerine getirir. Bahram'ın bu hünerine şaşan Azade, «Sen bir Ehrimensin. Yoksa böyle vuramazdın,» der. Bu sözlere çok kızan Bahram, Azade'yi deveden aşağıya fırlatır ve onu devesiyle çiğner⁽³³⁾.

Bahram Gur ile Azade'nin bu hikâyesi Şehname'nin en sevilen konularından biridir⁽³⁴⁾. Sasanî devrinden itibaren ve bilhassa İslâm devrinde gerek el yazmalarında, gerekse çömlek, çini, ve metal işlerinde sık sık tasvir edilmiştir. Bu hikâyenin tasvirleri, çok defa, olayın iki değişik anını konu olarak seçerler. Bunların birincisinde Azade elinde çalgısı, Bahram Gur'un arkasında devede oturur. Bahram da geyiklere ok atar. Bu sahne İbrahim Sultan Şehname'sinde (fol. 337v) görülür⁽³⁵⁾. İkinci tasvir tarzı da birincisi kadar popülerdir. Bu Bahram'ın devesiyle Azade'yi çiğnediğini gösteren andır. Bunun örneklerini Topkapı Müzesindeki 1330 tarihli Şehname (Mz. 1479, fol. 193r)⁽³⁶⁾ ile Paris'teki Millî Kitaplıkta bulunan başka bir Şehname'nin (suppl. pers. 1280, fol. 386)⁽³⁷⁾ bir minyatüründe buluyoruz.

Bir kere daha minyatürümüz alışılmış kalıptan ayrılır. Hernekadar metin Bahram Gur'un bir deveye bindiğini yazarsa da, Bahram at sırtında geyiklere ok atarken gösterilmiştir. Hikâyenin kahramanı Azade resmin merkezinde, bir tepenin arkasında büst halinde avı seyrederek. Bu alışılmış ve çok popüler olmuş bir konunun gelenek dışı bir tasviridir. Bu çeşit tasvir tarzına sadece birkaç on beşinci yüzyıl Şehname'sinde rastlarız. Topkapı Müzesinde Hazine 1515. (s. 429r) ve Hazine 1506 (s. 412v) No. lu Şehname'lerde Azade tepenin arkasında ve atının sırtında avı seyrederken gösterilmiştir. Fakat her ikisinde de büst halinde değildir. Bu bakımdan Hazine 1509 No. lu Şehname ikisinden de ayrıdır.

Aynı özelliğin Hamse'lerde de görülmesi ender de olsa Azade'yi tepenin arkasında gösteren bir geleneğin varlığına işaret eder. Topkapı Müzesinde bulunan (Revan 866, s. 208v) 1446-47 tarihli bir Hamse'de Bahram

34) Bu sahne Topkapı'daki şu Şehname'lerde görülür: Hz. 1479, fol. 193r; Hz. 1507, fol. 412v; Hz. 1510, fol. 636r; Hz. 1504, fol. 353r; Hz. 1480, fol. 387v; Hz. 1482, fol. 396v; Hz. 1495, fol. 409r; Hz. 1488, fol. 478v; Hz. 1494, fol. 412r; Hz. 1500, fol. 498r; Hz. 1486, fol. 394r; Hz. 1499, fol. 387v; Hz. 1478, fol. 402r.

35) I. Stchoukine, *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. XXVI.

36) Binyon-Wilkinson-Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, Pl. XV B23.

37) I. Stchoukine, *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. XLVII.

Gür yaban eşeklerini avlarken gösterilmiştir. Azade sahnenin ikonografyasına dahil olmadığı halde, sahneye bir seyirci olarak katılmıştır. Aynı durum British Museum'da bulunan (Or. 6810, s. 157) 1494-95 tarihli bir Hamse'de de görülür. Bu minyatürde Bahram ejderle mücadele ederken tasvir edilmiştir. Azade atının sırtında bir tepe arkasından olayı izler⁽³⁸⁾. Bu ikonografyanın nasıl ortaya çıktığını izah edecek bir belgemiz yoktur. Şehname'de mi yoksa Hamse'de mi daha önce kullanılmıştır, onu da bilmiyoruz. Bildiğimiz tek şey bu tipin onbeşinci yüzyıl Şehname ve Hamse'lerinde görülmesidir.

Şehname Hz. 1509'un minyatürçüsü olayların en dramatik anlarını seçer ve resme geçirir. Rustem ve arslan, simurg'un Zal'i babasına geri getirmesi gibi sahnelerde normal bir ikonografya kalıbı kullanmasına rağmen, sahnelerin çoğunda normal ikonografya kalıbından ayrılır. Artist metinle fazla ilgilenmez. Çok defa metinden ayrılır, motiflerini değiştirir, hatta bazan da bazı motifleri resimden çıkararak ekonomi yapar. Minyatürçünün bir modeli var mıydı, bir resim geleneğinden hareket ediyor muydu, bilmiyoruz. Bilinen el yazmalarının minyatürleri bizi bu hususta aydınlatamıyor. Diğer yandan, Azade motifinin tepenin arkasında gösterilmesinin hem Şehname hem de Hamse'lerde ortaya çıkması, metinden ayrılan, ve normal kalıpları takip etmeyen bazı melez ikonografyaların varlığına işaret eder. Bugün bu melez ikonografyaların kaynaklarını tesbit etmek hemen hemen imkânsızdır, çünkü sadece birkaç örnek ile bir sonuca varamayız.

Üslûp Özellikleri ve Minyatürlerin Tarihlendirilmesi :

Hernekadar resim 8 ve 11 deki minyatürler gibi bazı sahneler, bazı resimlerin üzerinden gidildiğini ima etse bile, yazmadaki minyatürlerin çoğu bir üslûp birliği gösterir. Hemen bütün sahneler açık havada yer alır. Kalıplaşmış bir manzara olaylara fon teşkil eder. Bu, tepeler, ağaçlar, kayalar, bitkiler ve bazan da sudan meydana gelmiş tipik bir on beşinci yüz yıl manzarasıdır. Bunlar erken devirlerden beri İslâm sanatında görülen manzaraların ana elemanlarıdır⁽³⁹⁾. Ayrı ayrı manzara elemanlarının işleniş dikkati

38) Bu sahnenin reproduksiyonu için Bak : I. Stchoukine, *Yukr. zikr. eser*, Pl. LXXXIII. Her iki sahnede de Azade bir ilâve motiftir. On beşinci yüzyılda ikonografya kalıplarının çok değişik olduğu görülüyor. Başka bir sahneye ait bir motif bir diğer sahneye geç edebiliyor. Böylece, daha karışık ve melez ikonografyalar ortaya çıkar. Bu konu kendi başına bir araştırma konusu olup, bu çalışmanın dışında kahr.

39) Bu manzaraların daha erken örneklerini on üçüncü yüzyılın Selçuk çömleklerinde görüyoruz. A. U. Pope, *Yukr. Zikr. Eser*, Pls. 675, 687, 688.

çeker. Tepeler yumuşak ve kıvrımlı çizgiler ile sınırlanmıştır. Bunların yüzeyleri de irili ufaklı bitkilerle kaplanmıştır. Kayalar çizgici bir üslûpta işlenmiştir (resim 3, 9, 11, 13). Çizginin özelliği yumuşak ve kırık olmasıdır. Bu çizgi, yumuşak renk tuşları ile birlikte, kayaların girintili çıkıntılı yüzeylerini belirtir. Hernekadar kayaların, böylesine çizgici işlenişine British Museum'da bulunan 1397 tarihli Gürşasname'nin (Or. 2780)⁽⁴⁰⁾ ve çeşitli koleksiyonlara dağılmış olan Mecmua el-Tevarih'in⁽⁴¹⁾ minyatürlerinde rastlarsak da, Şehname'deki kayaların işlenişine özgü olan yumuşaklık hiçbir yazmada görülmez. Ağaçların geometrikleşmiş badem gibi bir biçimleri vardır. Bunlar zeytin yeşiline boyanmıştır. Ağaçların etrafı şerit gibi sarımsı bir saha ile çevrilmiştir. Yapraklar da aynı yeşilin biraz koyusundan yapılmış renk tuşları ile belirtilmiştir. Bu manzara elemanları, fazla bir değişikliğe uğramaksızın, her resimde tekrarlanır. Bu da yazmadaki üslûp birliğinin en esaslı noktalarından biridir.

Resim 4, 11, 12 de olduğu gibi bazı minyatürlerde, manzara elemanları resim çerçevesinin dışına taşar. Bu arkaik bir özellik olup, on dördüncü yüz yıl Şiraz minyatürlerinde görülür. Bunun iyi bir örneğini Paris'te Milli Kitaplıkta bulunan bir Kelile ve Dimne'nin (pers. 377, fol. 153v)⁽⁴²⁾ minyatürlerinde buluyoruz.

Sahnelerin düzenlenmesinde merkezî kompozisyona önem verilmiştir. Resim 1 deki Peygamberi temsil eden figür diğer figürlerden daha büyük ve resmin ortasında tasvir edilmiştir. Deniz ve tepelerin meyilli çizgileri de en yüksek noktalarını resmin ortasında bulurlar. Böylece de kutsal şahsın önemi daha iyi belirtilmiş olur.

Merkezî kompozisyonun diğer bir örneği resim 2 de Zahhak'ı Feridun'un önünde gösteren minyatürdür. Kralî figür merkezde gösterilmiştir. Olayın diğer önemli figürü, omuzlarından yılanlar çıkan Zahhak, resmin sol ve aşağı kısmında yer alır. Geri kalan figürler, Zahhak'ın gerisindeki bir figür ve sağdaki iki figür saray erkânını temsil ederler. Bunlar konuyla doğrudan doğruya ilişkileri olmayan ikinci derecede figürlerdir. Dikkatimizi resmin iki yanından merkezdeki Feridun figürüne çekmeye yararlar. Böylece, sahnenin kralî mahiyeti daha iyi belirtilmiş olur.

40) I. Stchoukine, *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. XII.

41) E. Grube, *Yukr. Zikr. Eser*, 23-24.

42) I. Stchoukine. *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. X. Bu özellik hernekadar erken devirlerin bir özelliği idiye de bazı geç devir minyatürlerinde de görülür, fakat daha değişik bir üslûp gösterir.

Minyatüristin olayların kahramanlarını resmin merkezine yerleştirme meyli destanın başka maceralarını tasvir eden sahnelerde de görülür. Resim 3 de Zal, ve resim 16'da Azade böylece kompozisyonun merkezinde gösterilmişlerdir. Merkezî kompozisyonun en iyi örneklerini resim 5 de Sohrab'ın ve resim 7 de Siyavuş'un ölümlerini tasvir eden sahnelerde görüyoruz. Bu minyatürlerde esas olay sadece resmin orta kısmında gösterilmek ile kalmamış, kompozisyon aynı zamanda ayakta duran at figürleri ile iki yandan çerçevelenmiştir. Böylece sahnede simetrik bir görünüş hasıl olur.

Hernekadar resimlerin çoğu merkezî kompozisyonlu sahneler aksettirirse de, bazı hallerde artist resmin iki yanına göre ayarlanan kompozisyon şemasına da başvurur. Bunlar Guştasp'ın ejderle döğüşmesini gösteren resim 12 deki kompozisyonlarda görülür. Her iki minyatürde de manzara elemanları çerçevenin dışına taşar. Olayın kahramanları ve döğüştükları yaratıklar resmin karşılıklı iki yanını kaplar. İlk resimde diagonal olarak resme sokulmuş olan kaya resmin içinde diagonal bir hareket sağlar.

Merkezî kompozisyona verilen önem resim 5 ve 7 deki sahnelerde olduğu gibi bir donukluğa ve katılığa sebep olur. Bu donukluk dinamik sahneler bulmayı ümit ettiğimiz savaş sahnelerinde de görülür. Rustem'in Çin hakanını tutsak olarak almasını gösteren resim 8 deki minyatür buna iyi bir örnektir. Resmin sağında, Rustem Çin hakanını kemendi ile yakalamış kendisine doğru çekmektedir. Çin hakanı bu hareketten müteessir olmuş benzemez. Hareketler donmuştur. Rustem ile Çin hakanı arasındaki boş saha iki savaşçı gurubunu birbirinden ayırır. Yukardaki tepelerin meyilli sınırları çizgileri karşılıklı duran iki guruba tekabül eder. Tepenin gerisindeki bir figür olayı hayretle seyrederek. Bütün bu özellikleri ile resim hesaplı bir kompozisyon gösterir. İşte bu hesaplılık sahnenin dinamik bir etki yapmasına mani olur. Savaş sahnesi heyecanını kaybeder ve donmuş bir tasvir haline gelir.

Bu minyatürlerin diğeri bir dikkat çekici tarafı da figürlerin büyüklüğüdür. Bu özellik on dört ve erken on beşinci yüzyılda, bilhassa İlhani ve Şah Ruh devri resim sanatında görülen bir özelliktir. Olayın kahramanları çehre bakımından fazla bir değişme göstermezler. Aynı kalıplar değişik şahıslar için kullanılır. Resim 2 de Feridun'u temsil eden figür, resim 3 de Sam, ve resim 6 da Kâvus olarak görünür. Rustem'in (resim 10) ve İsfendiyar'ın (resim 13) çehreleri birbirinin aynıdır. Geri kalan figürlerde de fazla bir farklılaşma görülmez. Sakal ve bıyıkların ilâvesiyle bazı tipler ayırt edilir. Bütün İslâm minyatürlerinde olduğu gibi burada da bir tip çalışması vardır. Minyatürlerdeki at figürlerinde ise resim 3, 4, 11, 13 de görüldüğü

gibi bir canlılık hakimdir. Bu özelliğe de yine on dört ve erken on beşinci yüzyıl tasvirlerinde rastlanır⁽⁴³⁾.

Şahıslar, ya İlhani devrinden itibaren İran'da giilmeye başlayan, koltuk altından kavuşan roplar, veya uzun kollu bir iç elbise üzerine kısa kollu önde düğmelenen entariler giyerler. Bu sonuncu kıyafete on beşinci yüzyıl boyunca bütün İslâm minyatürlerinde rastlanır. Aslında bütün kıyafetler ve şapkalar tipik on beşinci yüzyıl kıyafetleridir. Eğer birazdan değineceğimiz bir kaç nokta olmasaydı, figürlerinin büyüklüğü, at tasvirlerindeki canlılık, ve manzara elemanlarının işleniş tarzı ile, bu yazmanın minyatürlerini kolayca on beşinci yüzyılın ilk yarısına hatta ilk çeyreğine yerleştirmek mümkün olacaktı. Bütün bunlara rağmen, bu minyatürlerde görülen 1467 tarihli Behzad tarafından resimlenen Garret koleksiyonundaki Zafername'de rastlanan bazı özellikler bizi böyle bir tarihlendirmeden alıkoyar. Resim 2 ve 15 de saraya mensup şahıslar arasında uzun, külâh gibi, ince kenarlı bir şapka giyen bir figür vardır. Aynı figür Garret koleksiyonundaki Zafername'de de görülür⁽⁴⁴⁾. Bundan başka resim 13 de İsfendiyar'ı temsil eden figür tanıdığımız on beşinci yüzyıl zırhlarından farklı bir zırh giymektedir. Zırh figürün beline kadar gelir. Ön kısmı iki şeritle diklemesine üç kısma ayrılmıştır. Zırhın yakalık kısmı da sivri bir şekilde açılır. Bu tip bir zırh on beşinci yüzyılın ilk yarısında yapılmış minyatürlerin hiçbirinde göremiyoruz. Bu çeşit zırhları da yine ilk defa olarak Garret koleksiyonundaki Zafername'de⁽⁴⁵⁾ ve New York'ta Metropolitan Museum'da bulunan aşağı yukarı 1490 dan gelen bir diğeri Zafername'nin⁽⁴⁶⁾ minyatürlerinde buluyoruz. Bu çeşit şapkaların ve zırhların on beşinci yüzyılın ikinci yarısında moda olduğu görülüyor.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, manzara elemanları, çerçeveden taşan bazı motifler, figürlerin büyüklüğü, atların canlılığı, bize on beşinci yüzyılın ilk yarısından gelen bir el yazması ile karşı karşıya olduğumuz hissini veriyordu. Külâh biçimi şapka ve zırh yazara göre Zafername'den önceki minyatürlerde görülmez. Bu minyatürleri tarihlendirmede iki alternatif görüş ortaya çıkar : Ya bu tip şapka ve zırhlar on beşinci yüzyılın ilk yarısın-

43) İlhanlılar devri at tasvirleri için bak: F. R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India, and Turkey, From the 8th to the 18th Century*, London, 1912, Vol. II, Pl. 29.

44) Th. W. Arnold, *Bihzâd and his Paintings in the Zafarnâmeh M. S.*, London, 1930, Pls. VIII.

45) *Aynı Eser*, Pl. VI.

46) E. Grube, *Yukr. Zikr. Eser*, Pl. 39.

da da kullanılıyordu fakat bilinen minyatürlere aksetmemiştir. Bu takdirde minyatürler yine on beşinci yüz yılın ilk yarısından gelmedir. Veya bu minyatürler Zafername'lerinkine yakın bir tarihte yapılmış fakat arkaik bir üslûpta işlenmişlerdir. Bu ikinci teoriye göre minyatürler aşağı yukarı 1460 ile 1490 yılları civarına yerleştirilecektir. Yazar ikinci açıklanış tarzını tercih etmektedir. Belki, minyatürlerin on beşinci yüz yılın ikinci yarısında yapıldığını kabul etmekle de ikonografyada görülen değişiklikleri ve intizam-sızlıkları da izah edebiliriz.

KONYA MÜZESİNDE ÖZEL DURUMDAKİ BİR KABARTMA HAKKINDA

Yıldız DEMİRİZ

Konya müzesinin İnce Minareli Medrese'deki Taş Eserler seksiyonunda bulunan bir eser, bu küçük etüdüme konu teşkil edecektir. (Res. 1 - 2). Bahis konusu olan korkuluk levhası, Selçuklu eseri olduğu hakkında hiç bir şüpheye düşülmeksizin ve arka yüzündeki kabartmanın durumuna temas edilmeksizin neşredilmiştir⁽¹⁾. Selçuklu eserlerinin toplu bir halde görülebildiği bu etüdlerde diğer resimler arasında bu mermer levha göze yabancı gelmektedir. Müzeyi ilk gezimden beri zihnime takılan bu eserin özel durumuna doktora tezimde de kısaca temas etmişim⁽²⁾. Müze kayıtlarına göre geldiği yer belli olmayan bu levhanın arka yüzü Bizans, ön yüzü Selçuklu işidir. 893 numara ile envanterde kayıtlı olan levha, beyaz mermerdendir ve yüksekliği 0,86 m., mevcut kısmının genişliği ise 0.60 m. dir. Ön yüzde bulunan ve bir örgü sisteminin birleştirdiği dairesel madalyonların durumundan ve köşeliklerdeki bitkisel motiflerin kesilişinden, taşın ön yüzünde en az altı madalyon bulunduğu anlaşılabilir, bir restitüsyon deseni çizildiğinde ise bu genişliğe arka yüzde üç haç motifi tekabül etmektedir. Bu durumda levhanın tamamının 0.86 m. yüksekliğe karşılık takriben 1,40 m. genişliğinde olması gerekmektedir (Res. 3-4). İki sıra halindeki madal-

- 1) G. Öney, *Anadolu Selçuklarında heykel - figürlü kabartma ve XIV-XV. asırlarda devamı*, Ankara, 1966, basılmamış doçentlik tezi, katalog 112, res. 121. Tezin C. III, 68 ve 137 ci sayfalarında bu taş için hatalı olarak «arkası antik devirden kabartmalı» deyimini kullanılmıştır; ay. yazar, *Anadolu Selçuk sanatında ejder figürleri*, «Belleten» XXXIII, 1969, s. 187, res. 36.
- 2) Y. Demiriz, *Madalyonlu örgü motifi*, İstanbul, 1968, basılmamış doktora tezi, Katalog 435, res. 697-698.

yonlardan üst dizidekilerde kuyrukları ejder başı ile biten taçlı sfenksler, alttakilerde ise ağızlarında birer dal tutan geyikler vardır. Madalyonların arasında kalan dörtgene benzer sahalarda ise ağızlarında birer dal tutan kuşlar bulunur. Bunların keklik olması kuvvetle muhtemeldir. Köşeliklerde palmet esasına dayanan bitkisel dolgular yer almıştır.

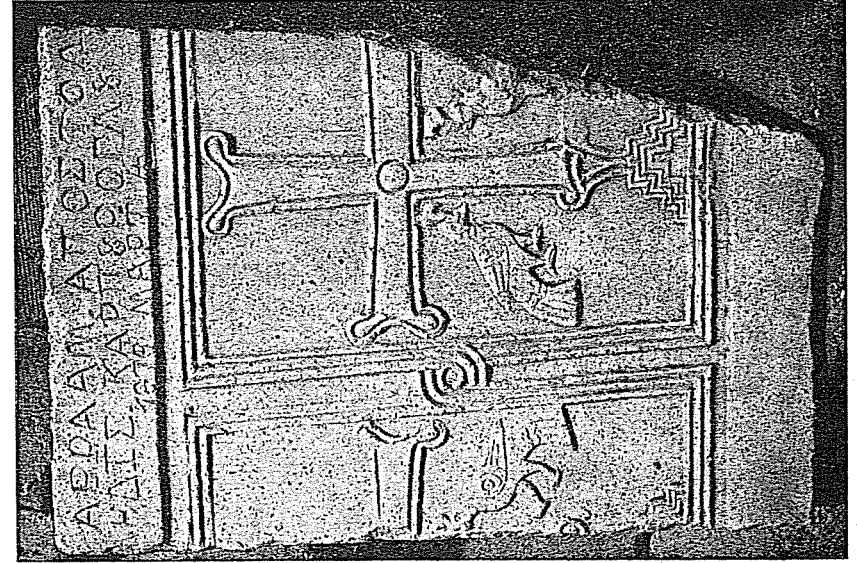
Taşın diğer yüzünde bir büyük haçın hemen hemen tamamı ile diğer bir haçın kollarından biri görülür. Birbirinin eşi olan bu haçlardan bir üçüncüsünün de aynı yüzde evvelce mevcut olduğunu fakat her iki uçtan levhanın kırılması sonucu yok olduğunu sanıyoruz. Haçların herbiri Golgota tepesini sembolize eden dört basamaklı bir piramit üzerine oturtulmuştur ve haçın sağ ve solunda profilden görülen birer tavus kuşu vardır. Haç ve kuşlardan meydana gelen bu grup, dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış ve komşu dikdörtgene bir düğümle bağlanmıştır.

Levhanın ön ve arka yüzünde işçilik ve teknik özellikler, aynı devre ait, hatta aynı elden çıkma olduklarını düşündürecek kadar birbirine benzer. Çerçeve şeritlerinin kesim ve profilleri, figürlerin detaylarını belirten ince çizgiler, çok sathî olan kabartma, fazla ince olmayan işçilik, her iki yüzde de göze çarpan özelliklerdir. Bu arada başka bazı hususlar da levhanın iki yüzünün aynı zamanda işlendiğine işaret sayılabilir. Sağlam durumdaki haç ile diğer yüzde soldaki madalyonların eksenleri tamamen üstüste çakışmaktadır. Bu ise tamamlandığında eserin simetri eksenini olmaktadır. Her iki yüzün sonuna kadar açıkta kaldığını gösterecek deliller de vardır. Haçlar sağlam bırakılmış, ne bilhassa tahrip edilmiş, ne de bir duvara gömülme veya tesbit edilme sonucu bu yüzde herhangi bir bozulma meydana gelmiştir. En az 1878 yılına kadar bu yüzün açıkta kalmış olduğu ise üzerindeki bu tarihi taşıyan yazıdan anlaşılabilir. Bu haliyle ise ancak bir Hıristiyan yapısında, büyük ihtimalle bir kilisede korkuluk levhası olarak kullanılmış olabilir.

Fakat bu taşın Bizanslı olamayacak tarafları da muhakkak ki vardır. Bu durumu daha iyi açıklayabilmek için, kullanılan çeşitli motiflerin Bizans ve Selçuklu sanatındaki durumunu kısaca gözden geçirelim. Bu inceleme sırasında, katıksız bir Hıristiyan motifi olan haç, gayet tabiidir ki ele alınmayacaktır.

a) Çerçeveleri meydana getiren örgü ve düğüm motifleri :

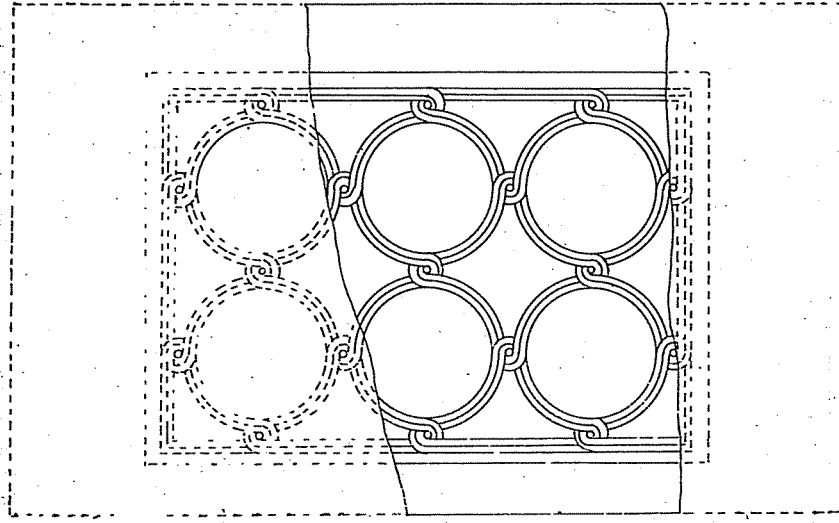
Figürlü cephede yuvarlak, haçlı cephede dikdörtgen çerçeveler meydana getiren ve birbirlerine düğümlerle bağlanan şeritlerden ibaret örgü motiflerine hemen hemen bütün sanat çevrelerinde, bilhassa Ortaçağda çok sık



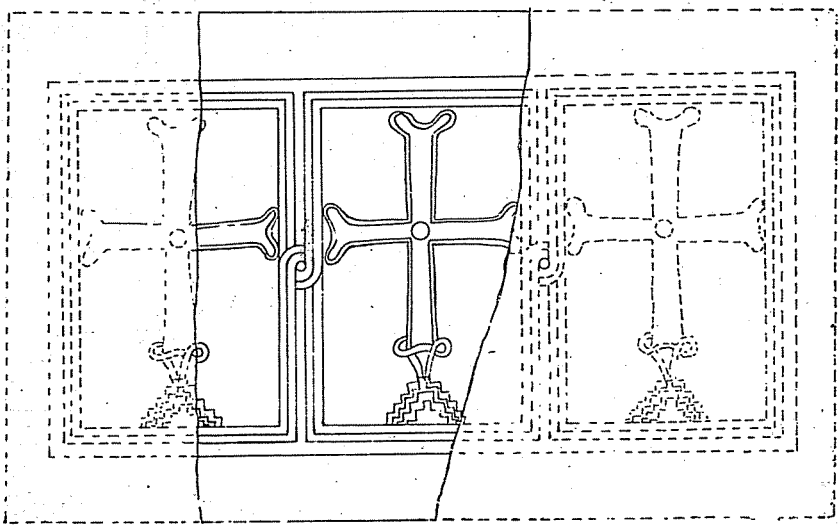
Resim 2. Aynı eserin arka yüzü.



Resim 1. Konya Müzesi Taş Eserler Seksiyonundaki Env. 893 No. lu eserin ön yüzü.



Resim 3. Res. 1 deki yüzün tamamlanmış şekli.



Resim 4. Res. 2 deki yüzün tamamlanmış şekli.

rastlanır. Akla gelebilecek bütün malzeme ile ve çeşitli tekniklerde tatbik edilen bu motifin en geniş kullanılma sahalarından biri korkuluk levhalarıdır. Gerek yuvarlak madalyonlu, gerekse dörtgen çerçeveli tiplerine bilhassa Bizans çevresinde, fakat daha uzak çevrelerde, meselâ İtalya'da Lombard sanatında⁽³⁾ ve doğuda Ermeni ve Gürcü sanatında⁽⁴⁾ rastlamamıza karşılık, bu tarzı Selçuklu sanatında pek görmüyoruz. Esasen İslâm sanatında örgü motiflerinin daha girift şekilleri ve dilimli madalyonlar çok defa tercih edilmiştir⁽⁵⁾.

İncelediğimiz örneğe çok benzeyen örgülü Bizans levhalarına örnek olarak Demre'deki Aziz Nikolaos kilisesinde evvelce bulunan bir korkuluk⁽⁶⁾ ile Berlin Müzesinde, Adapazarından gitme bir parçayı zikredebiliriz⁽⁷⁾. Her iki eserde de madalyonların içlerinde hayvan figürlerinin yer alması benzerliği arttırmaktadır. Konya müzesindeki bir korkuluk levhasında ise figürler dörtgen madalyonlar içine alınmıştır. (Res. 5; Env. 679).

b) Sfenks :

Bu efsanevi yaratığın menşei çok eskidir ve gerek Hıristiyan, gerekse İslâm sanatında kullanılmakla beraber daha çok bir doğu motifidir. İncelediğimiz levhada, çeşitli detayları bakımından en çok Selçuklu olan bu figürdür. Kuyruğunun bir ejder başı ile bitmesi, başındaki üç dilimli taç, bu sanat çevresinin özellikleridir. Üç dilimli taç Selçuklu sfenkslerinde olsun⁽⁸⁾.

3) P. Verzone, *L'arte preromantica in Liguria, ed i rilievi dei «Secoli Barbari»*, Torino 1945, s. 160-181.

4) J. Baltrusaitis, *Etudes sur l'art médiéval en Georgie et en Arménie*, Paris, 1929, res. 5, 10, 14, 16 ve başkaları.

5) İslâm sanatında örgü motifinin en çok kullanıldığı yerlerden biri Hırbet el Mefcer'dir. Burada pek çok teknikte çeşitli örneğini İslâm sanat anlayışı ve zevki içinde görmek mümkündür. Bu eser için bk. R. W. Hamilton - O. Grabar, *Khirbat al Mafjar, an Arabian mansion in the Jordan Valley*, Oxford, 1959.

6) H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig, 1908, res. 128; Y. Demiriz, *Demre'deki Aziz Nikolaos kilisesi*, «Türk Arkeoloji Dergisi», XV/1, 1966, s. 20.

7) O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und Italienische Bildwerke, II. Mittelalterliche Bildwerke*, Berlin, 1911, s. 126, No. 2218; W. F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig, 1930², s. 29, No. 6389.

8) Ş. Yetkin, *Bir-tuç sfenks*, «Türk Kültürü» 16, Ankara, 1964, s. Sfenksler hakkında daha geniş bilgi için bk. E. Baer, *Sphinxes and harpies in medieval Islamic art*, Jerusalem, 1965.

Konya'da İnce Minareli Medresedeki melek kabartmalarında olsun⁽⁹⁾, bağdaş kurmuş insan figürlerinde olsun⁽¹⁰⁾ karşımıza çıkmaktadır.

c) **Geyik :**

Anadolu Selçuklu sanatında çok az örneği olan bu motife Hıristiyanlıkta erken devirlerden itibaren önem verilmiştir. Ravenna'da 5. yy. a ait çok tanınmış örneklerini Galla Placidia'nın türbesinde mozaik⁽¹¹⁾, gene Ravenna'da iki ambonda ise kabartma olarak görürüz⁽¹²⁾. İstanbul Arkeoloji Müzesinde Thossos adasından gelme bir kabartma levhada ise geyik, bir



Res. 5. Konya Arkeoloji Müzesinde 679 Env. No. lu korkuluk levhası.



Res. 6. İznik Müzesinde 758 Env. No. lu korkuluk levhası.

- 9) F. Sarre, *Der Kiosk von Konia*, Berlin, 1936, res. 4.
 10) Ay. yerde, res. 26-27, Bağdat'ın sihirli kapısındaki bağdaş kurmuş figürü göstermektedir.
 11) G. Bovini, *Ravenna mosaics*, Greenwich (Conn.)-Milano, 1956, lev. 4; ay. yazar, *Ravenna und seine Mosaiken*, München, 1962, res. 4; A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, (Paris) 1966, res. 125.
 12) Ch. Diehl, *Ravenna*, Paris, 1907, res. 90; W. F. Volbach - M. Hirmer, *Frühchristliche Kunst*, München, 1958, res. 183, s. 79; G. Bovini, *Ravenna, kunstvolle Stadt*, Ravenna, 1967, s. 66, res. s. 64, s. 86, res. s. 80; A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1963, lev. XXXVII - XXXVIII.

tavşanla birlikte yer almaktadır⁽¹³⁾. İznik müzesinde de çok stilize iki geyiğin tasvir edildiği bir levhayı tanıyoruz (Env. 771, Res. 7).

d) **Keklik :**

Kartal, doğan gibi çeşitleri hariç tutulursa, kuş motifleri Selçuklu sanatında özel bir yer işgal etmezler. Buna karşılık Hıristiyan sanatında bazı kuşlar, taşıdıkları sembolik manalar yüzünden önem kazanmışlardır. Güvercin ve keklik de bunlardandır. En erken Hıristiyan sanatından itibaren fresko olarak bu kuşa rastlıyoruz. Roma'da San Sebastiano ve Via Latina katakomblarında gördüğümüz bu kuş, ⁽¹⁴⁾ gene fresko olarak İznik'deki bir mezar odasında da işlenmiştir⁽¹⁵⁾. Gene Roma'da, bu defa mozaik olarak, Sta. Costanza'nın çevre tonozunda gördüğümüz gibi⁽¹⁶⁾, aynı teknikte Tunus'daki bazı mezar taşlarında da buluyoruz⁽¹⁷⁾. Kabartma olarak ise Ravenna'da iki ambonda birer dizi olarak mevcuttur⁽¹⁸⁾. İstanbul'da Fenari İsa camininin plâstik tezyinatı arasında apsis ve kubbe eteğindeki kornişlerde de bir haçın iki yanında karşılıklı duruşta keklik kabartmaları vardır⁽¹⁹⁾. Genel olarak Hıristiyan sanatında tercih edilen bir motiftir.

e) **Tavus kuşu :**

Levhanın haçla tezyin edilmiş yüzünde bulduklarına göre, Selçuklu eseri olmamaları gerekir. Esasen Selçuklu sanatında tavus kuşu nadiren rastlanan bir motiftir. Buna karşılık erken Hıristiyan ve Bizans sanatında, sembolik manası yüzünden sık sık kullanılmıştır.

Batının erken Hıristiyan sanatında, meselâ Roma'da Sta. Costanza'nın tonoz mozaiklerinde⁽²⁰⁾, gene Roma'da Via Latina katakombunda⁽²¹⁾, Torcello'da bir çift korkuluk levhasında görüldüğü gibi⁽²²⁾, çok farklı bir çevrede, Tunus'da mezar taşlarında mozaik olarak da vardır⁽²³⁾. Yurdumuzda

- 13) A. Grabar, *Not 12 deki yerde*, lev. XVII/2, s. 129.
 14) A. Grabar, *Le premier art chrétien*, (Paris) 1966, res. 81, 250.
 15) *Life (Atlantic)*, July 24, 1967 sayısında «Glowing find at old Nicaea» başlığı altında renkli resimleri neşredilmiştir, s. 27-28.
 16) A. Grabar, *Not 14 deki yerde*, res. 202.
 17) *Ay. eser.*, res. 262.
 18) *Not 12 deki yerlerde*.
 19) A. Grabar, *Not 12 deki yerde*, lev. XLIX/2,4; lev. LXXIV/d, s. 135.
 20) A. Grabar, *Not 14 deki yerde*, res. 206.
 21) *Ay. Yerde*, res. 229.
 22) G. Lorenzetti, *Torcello, la sua storia, i suoi monumenti*, s. 28, res. s. 30, 32.
 23) A. Grabar, *not 14 deki yerde*, res. 262-263.



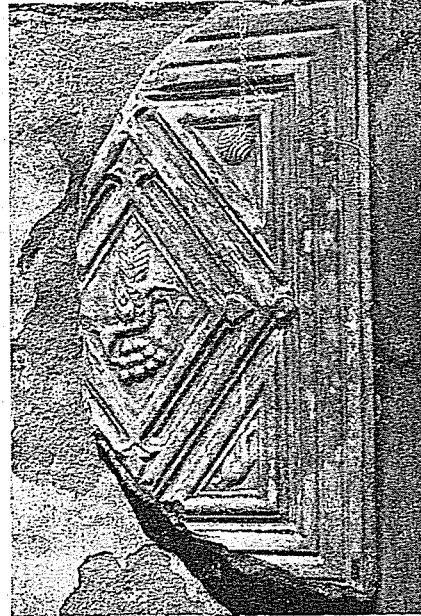
Resim 8. Iznik Müzesinde 1507 Env. No. lu korkuluk levhası.



Resim 10. Konya Arkeoloji müzesinde Akmanaşırından getirilen mezar taşı.



Resim 7. Iznik Müzesinde 771 Env. No. lu korkuluk levhası.



Resim 9. Bursa Müzesindeki Tavuskuşlu Levha.

da hayli örneğine, meselâ İstanbul Arkeoloji Müzesinde 3979 Envanter Numaralı⁽²⁴⁾, İznik müzesinde 758 ve 1507 Env. Numaralı korkuluk levhalarında (Res. 6, 8), Demre'deki Aziz Nikolaos kilisesinde evvelcé mevcut bir levhada⁽²⁵⁾ tavus kuşlarına rastlıyoruz. Gerek tekniği, gerekse bir haçın yanında bulunuşu yüzünden benzerliği olan bir örneğini ise Bursa Müzesindeki bir levhada görüyoruz (Res. 9). İznik'de 4.-5. yy. a ait bir mezar odasında ise fresko tekniğinde işlenmiştir⁽²⁶⁾. Genellikle daha çok Hıristiyan sanatının bir motifidir.

f) Bitkisel dolgular :

Köşeliklerde görülen ve palmet esasına dayanan dolgular, genel havaları itibariyle doğulu bir karakteri haiz tertiptedirler. Samarra'nın tezyinî üslûpları ile yakınlık gösterirler⁽²⁷⁾. Fakat benzerlerini Konya'ya yakın bir çevrenin, Kappadokya'nın freskolarında görmek mümkündür. 11.-12. yy. lara tarihlenen bu freskolar da köşe dolgularında aynı tertip ve karakterde tezyinat görülür⁽²⁸⁾. Kuş ve geyiklerin ağızlarından çıkan dallar da aynı çeşit yaprakları havi olmakla beraber, daha serbest olan kompozisyonları yönünden daha az doğulu bir karakter arzederler. Genel olarak bu motiflerin Bizans sanatına has değillerse de Orta Anadolu'nun Bizans devrinde hayli çok kullanıldığını söyleyebiliriz.

Yaptığımız bu kısa inceleme sonunda, kullanılan motiflerin, bir tanesi hariç, hepsinin Selçuklulardan çok Bizans - Hıristiyan sanatına yakın olduğunu söyleyebiliriz. Yalnız sfenks Selçuklulardaki kullanılış şekline uygun olarak karşımıza çıkmaktadır, geyik ise işleniş bakımından Bizans sanatındaki karakterinden az çok ayrılmaktadır.

Araştırmamızın sonunda vardığımız kanaate göre eser saf Bizans işi olamayacağı gibi, tam manası ile Selçuklu işi de değildir. Her iki yüzü çok kuvvetli bir ihtimalle aynı devirde, Konya'nın Selçuklu idaresi altında bulunduğu 13. yy. da bir kilisenin tezyinî için işlenmiştir. Yapan sanatçı ise Bizans sanatını oldukça yakından tanıyan bir Selçuklu usta olabileceği gibi, bir Hıristiyan eseri için çalıştığına göre Anadolu'nun Selçuklu kültürü için-

24) A. Grabar, *Not 12 deki yerde*, lev. XLIV/1, s. 137.

25) H. Rott, *not 6 daki yerde*, res. 128.

26) *Not 15 deki yerde*.

27) K. A. C. Creswell, *Early muslim architecture*, c. II, Oxford, 1949, lev. 72-78, s. 286-88.

28) G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-42; lev. 168, 170/3, 191/3, 102/2-3; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, lev. 223, 244, 359-367, 437.

de yetişmiş, adeta Türkleşmiş bir Hıristiyan ustası da olabilir. Eser ise muhteva bakımından Hıristiyan-Bizanslı, icra bakımından ise iki çevre sanatının bir karışımıdır.

Anadolu'da böyle bir kültür kaynaşmasının sonucu olan daha başka bazı eserlerle de karşılaşırız. Konya civarında Sille'de Akmanastır, Selçuklu devrinde Ortodoks kilise ve manastırlarının yaşamaya devam ettiğini ve bunlarda Selçuklu etkisinde bazı eserlerin meydana getirildiğini gösteren tipik bir örnektir. Bu manastırdan Konya müzesine getirilmiş bulunan Selçuklu mezar taşları formunda, fakat geç Bizans devri harfleri tipinde bir yazı ile süslü bir Hıristiyan mezar taşı, iki kültürün birleşmesini açıkça gösterir⁽²⁹⁾. (Res. 10). Daha uzak bir çevrede, Trabzon'da da Ayasofya'nın tez-yinatında Selçuklu elemanları tesbit edilmiştir⁽³⁰⁾. İşte incelediğimiz eseri de böyle bir karışımın küçük ve sevimli bir mahsulü olarak kabul etmekteyim.

29) S. Eyice, *Konya ile Sille arasında Akmanastır*, «Şarkiyat Mecmuası» VI, 1966, s. 135-160, res. 14; Ay. yazar, *Akmanastır (S. Chariton) in der Nähe von Konya und die Höhlenkirchen von Sille*, Şu kitapta: «Polychordia, Festschrift Franz Dölger» Amsterdam, 1967, C. II, s. 162-183, res. 14.

30) T. Talbot Rice, *Decorations in the Seljukid style in the church of Saint Sophia of Trebizond*, «Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, in Memoriam Ernst Diez» İstanbul, 1963, s. 87-120.

BAĞDAŞ VE ÇÖKMEK TÜRK TÖRESİNDE İKİ OTURUŞ ŞEKLİNİN KADİM İKONOĞRAFİSİ

Emel ESİN

1 — Bağdaş

«Tenriteg tenride bolmiş Türk Bilge Kağan bu ödke olurtım»
(Ben, göğe benzer, gökde vücûd bulmuş Türk Bilge Kağan, bu devirde tahta oturdum: Bilge Kağan anıtı, şimal tarafı, ilk satır).

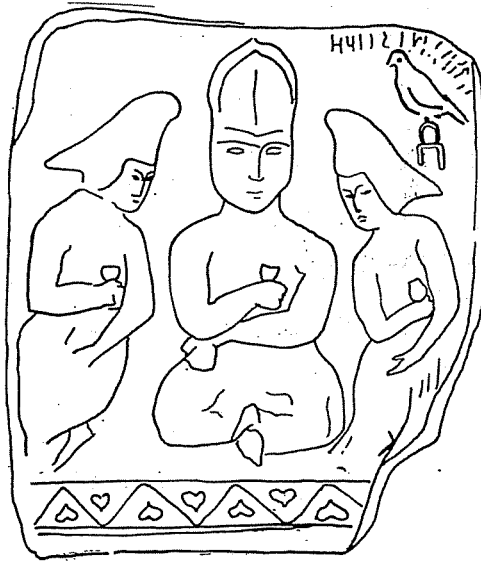
Son Gök-Türk kağanı Bilge'nin (ölümü M. 734) oturuş tarzını iki Türk sanatkârı, Azganar Er-Agar ve Çiner'in oyduğu taş lâhdin(!) üstünde görmekteyiz (lev. 1, res. 1): Önden görünmekte olan Kağan bağdaş kurmaktadır. Gök-Türk devrinde, bağdaş kurmanın kağana mahsûs bir oturuş olduğunu böylece müşâhede edebiliriz.

Altay'da bulunmuş ve Gök-Türk devrinin başlangıcına âid bir taş oyması üzerinde Türklerin ana mabûdesi Umay⁽²⁾ olduğu sanılan taçlı bir şahıs da, yine önden görünerek bağdaş kurmaktadır (lev. I, res. 2).

Bağdaş kurmak acaba Şimâlî Asya göçebe muhitinde gelişmiş ve Türklerin de tevârus ettiği, hükümdâra mahsûs ve put tasvirlerine de teşmil edilen bir oturuş şekli mi idi? Bu nazariyeyi destekleyecek veyâ reddedecek karşılıklı işaretler vardır: Han devri Çin taş oymalarında, Hun veyâ Orta Asya kültürüne mensûb putlar bağdaş kurmuş olarak tasvir edilir. Bu me-

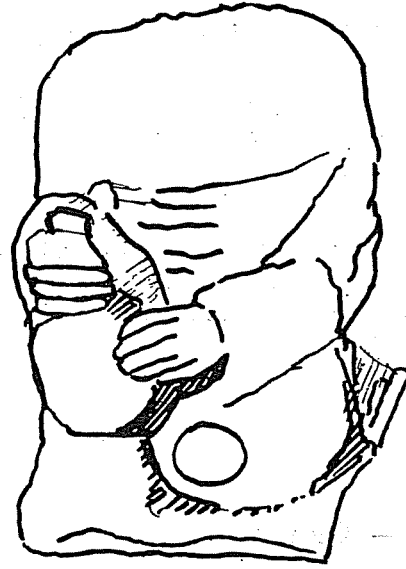
1) W. Radloff, *Atlas der Alterthümer der Mongolei*, St Petersburg 1889, lev. XV/2. Burada Bilge Kağan'dan Mogilan diye bahs edilir. Mogilan veyâ Mo-Ki-lien Türk Bilge Kağan'a verilen bir addir: O. Franke, *Geschichte des chinesischen Reiches*, Berlin 1961, II/441, III/390.

2) B. Ögel, *İslâmiyetten önceki Türk kültür târihi*, Ankara 1962, levha 13.



Levha I.

Resim 1.



Resim 2.

yânda, Hunlara âid altından bir put'un tasviri de mevcuttur³⁾. Bu put Hunların gök ve ecdâd ibâdeti ile ilgili idi. Ancak, putun Burkan heykelleri gibi altından olması, Burkan dini ile bağların mevcudiyetini de bazı araştırmacıların hatırlama getirdi. Böylece karşımıza iki imkân çıkar. Birinci imkâna göre, göçebe muhitine âid bir oturuş tarzı olan bağdaş, Burkan dini ikonografisine tesir etmiştir. İkinci imkâna nazaran ise, bağdaş, Burkan dininde, *āsana*⁴⁾'lerinden biridir.

İkinci imkân vârid ise, bağdaş *pariyankāsana*⁵⁾ ile müterâdifdir ve Hun putu ile Umay tasvirlerine teşmil edilmiştir. «*Bodhisattva - teg*⁶⁾» (*bodhi-*

3) E. Esin, *Antecedents and development of Buddhist and Manichean Turkish art in Eastern Turkestan and Kansu*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1967, s. 39, levha XIV, res. 1.

4) B. Bhattacharya, *The Indian Buddhist iconography*, Calcutta 1958, s. 389-390 ve Glossary'de *āsana*, *dhyānasana*, *pariyanka*, *lalitasāna*, *vajrāpariyanka*, *ardhapariyanka*, *bhad-rāsna*.

5) Yukarıda not 4.

6) A. v. Gabain, «*Buddhistische Türkenmission*», *Festschrift Weller, Asiatica*, Leipzig 1954.

sattva'ya mûmâsil) addedilen Türk kağanlarının tasvirlerine de uygun görülmüştür. Esâsen Türk Bilge Kağan Burkan dinine mütemâyildi (7).

Şahsen, birinci imkânı vârid görmekdeyiz. Yukarıdaki destekleyici mâhiyetde mülâhazalara ilâveten şunu da söyleyelim: *pariyanka* bir mürakebe oturuşu değildir. Bilindiği gibi, Burkan dinine mensûb kişiler mürakebeye varmak için *vajrāsana* veyâ *vajrāpariyanka* denen şekilde oturur: bağdaş kurmuştur, fakat ayaklarını da bacaklarının arasından geçirip, tabanlarını yukarı çevirmiştir (levha 4, res. 2). Mürakabe bitince, *vajrāpariyanka* çözülür ve *sattva*⁸⁾'ya girilerek, sâdece *pariyanka* şeklinde, yani bağdaş kurmuş olarak, bir müddet daha kalınır⁹⁾. Demek ki *pariyanka*, dinî ma-



Levha II.

Resim 1.

nâsı olmıyan bir oturuş şekli de olabilir. Bu oturuş tarzı hem Hindistan'da, hem göçebelerde mevcûd olabilirdi. Esâsen Burkan göçebe Sakya soyundan idi ve bir hükümdâr oğlu olmakdan başka, kendine dünyâ hükümdârı pâyesini vermiştir⁹⁾. Şunu da hatırlatalım ki, *pariyanka* şekli diğer Buddhist memleketlerin ikonografisinden ziyâde, göçebe unsurların hâkim olduğu Kuşan-Gandhara¹⁰⁾ ve proto-Türk ve Türk devri sanatında en çok gözükür ve V-VI. yüzyıllarda dahi, her vakit dinî bir manâsı yokdu (lev. VI, res. 1).

Türk oldukları sanılan¹¹⁾ Tabgac'ların ve aynı soydan sülâlelerin şi-

7) Franke, yukarıda not 1'de verilen ma'haz.

8) A. Getty, *The gods of Northern Buddhism*, Tokyo 1962, glossary.

9) E. Esin, «*The Turco-Mongol monarch representation and the cakravartin*», *Proceedings of the XXVI th Congress of Orientalists*, vol. II, Delhi 1969.

10) Ibid., levha I, res. 1 ve A. Grünwedel, «*Bericht über archaologische Arbeiten in Idikut Schari und Umgebung*», *Abh. d. I. Kl. d. K. Ak. d. Wiss.*, XXIV, Bd., I. Abt, s. 102.

11) W. Eberhard, *Das Toba-Reich Nord Chinas*, Leiden 1949, Toba'ların menşei bahsi.

mâli Çine hâkim olduğu IV-VI. yüzyıllarda vücûda gelen Burkan dinî ile ilgili sanata, Çinli Sung-yun M. 518'de «Hu»⁽¹²⁾ sanatı demekde ve böylece bu sanatı Çin'e değil, Hsiung-nu'lardan inen milletlere bağlamakda idi. Kâşgari⁽¹³⁾'de Tabgac'ları Türk boylarından biri olarak tanıtmaktadır. Tabgac sanatındaki bağdaş pek çok gözüktür.

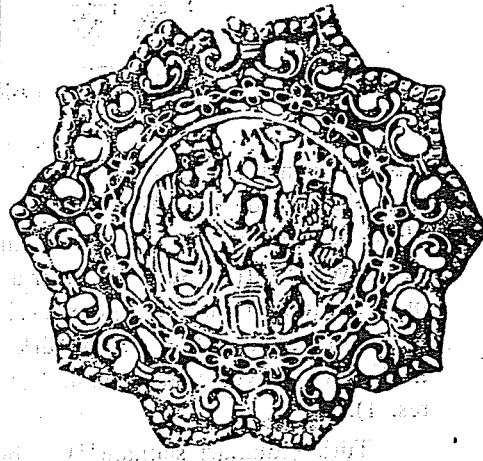
Türk sanatında da, kağanlar (lev. I, res. 1), burkanlar ve bodhisattva'lar daha ziyâde bağdaş kurarak tasvir edilirdi. Batı Türk kağanlarının başkenti Tokmak ve Suyab yakınında, Türgiş devrinde (VIII. yüzyıl başı) binâ edildiği, bulunan paralardan anlaşılın Ak-beşim⁽¹⁴⁾ Burkan mabedi kalıntılarında bir tunc oymada (lev. IV, res. 1), bağdaş kurmuş bir burkan görülür. Uygur burkanları ve bodhisattva'ları da, arslanların taşıdığı altı köşeli sedir üstünde⁽¹⁵⁾ veyâ *linxua* (lotus) taht üstünde, hem vajrasâna (mürâkebe) şeklinde, tabanları gözükererek oturur (lev. IV, res. 2), hem bağdaş kurar (lev. IV, res. 1).

Her şeye rağmen, bağdaş veyâ Uygur lehçesinde «bağtaş», Uygur dev-



Levha III.

Resim 1.



Resim 2.

12) Esin, *Buddh. and Manich. Turkish art*, s. 4, 10.

13) Maḥmūd Kâşgari, *Divan u-luğât al-Türk*, B. Atalay baskısı, T. T. K., Ankara 1947, «Tawgac», «Tawgac edhi».

14) E. Esin, «Ak-beşim», VI. Türk târih kongresi bildirileri, Ankara T.T.K. 1967.

15) A.v. Le Coq, *Buddhistische Späetantike in Mittelasiien*, Atlas, lev. 17.

rinde, «saşınç»⁽¹⁶⁾ (mürakebe) ile ilgili ve bir âsana gibi, uzun müddet muhâfazası gereken bir oturuş olarak tarif edilir: Atsang adında bir Türk şâiri, «Burkan oğlu Tolpi Tüzün Ugan» isminde bir Türk azîzini şöyle anlatır⁽¹⁷⁾:

«Ol kaşımız bağtaşını, amrılıp,
inç tepremdin, olurmış öden.....».

(..... O babamız bağdaş kurarak, sükûnete erip, hiç kımıldamadan,
oturduğu vakit.....)

M. XIII-XIV. yüzyıla atf edilen bir Uygur tahta basmasında ise üç ki-



Levha IV.



Resim 1.

Resim 2.

şi bağdaş kurmuşdur. Bunlardan ortadakinin kıyâfeti (lev. V, res. 2) de görülen bir şahısa benzer. Uygur duvar resmindeki mümâsil şahıs, yanındaki Türkçe kitâbeden bilindiği üzere bir «inal» dır (kağan soyundan bir hanım ile asil olmıyan bir kimsenin oğlu). Demek ki XIII-XIV. yüzyıl Uygur eseri olan tahta basmasındaki «tör»⁽¹⁸⁾ de (baş köşede), sağa dönmüş olarak bağdaş oturan kimse de bir beydir. Fakat bir hükümdar değildir, çünkü ileride göreceğimiz gibi, o devirde Türk sanatında hükümdâr önden görünerek resmedilirdi (lev. VII, res. 2). Ortadaki beyin sağında bir diğer bey ve

16) W. Bang - A. von Gabain, *Türkische Turfantexte V*, Berlin 1931, satır 41.

17) R. Arat, *Eski Türk ş'iri*, Ankara 1965, 9/11-12.

18) Yüsf Hâs Hâcib, *Kutadgu-bilig*, R. Arat baskısı, İstanbul 1947, beyt.



Resim 1.

solunda saçının şeklinden Hindli Brahman olduğu sanılan bir kimse vardır. Bunlar da bağdaş kurmuş. O halde XIII-XIV. yüzyıl, Uygur muhitinde, bağdaş kurmak ancak başköşedeki kimseye mahsûs değildi. Fakat yine de yüksek kimselerin oturuş tarzı idi.

M. 1068 etrafında, Hakanlı Türk edebiyatında da, bağdaş, yüksek rütbeli kimselere mahsûs bir oturuş şekli olarak anlatılmaktadır. Kapı eşiğinde oturanlar bağdaş kuramazdı. İliğin vezîri Ögdülmiş, dağlarda yaşayan kardeşi Zâhid Odgurmış'a «beglerke tapınmak törüsün» (beylere hizmet töresini) anlatırken bu noktaya bilhassa dikkatini çeker :

«..... bağdaş ilme yanın yatmagil!»

(Yüsuf Hâs Hâcib⁽¹⁹⁾, beyt 4114 :

«.... bağdaş kurma, yana yatmagil!»

19) *Ibid.*



Resim 2.

Levha V.

İslâmiyetten evvelki Türk paralarının da çıktığı ve eski bir Türk merkezi olduğu anlaşılan Mungaç-tepe⁽²⁰⁾ harâbelerinin Hâkanlı devrine âid kısmındaki şehirde bulunan bir tunc hokka üstünde, bağdaş kurmuş bir şahıs gösterilmiştir (lev. VIII, res. 2). «Bedük börk⁽²¹⁾, yani, hükümdara mahsûs «büyük börk» giyen ve Hâkanlılarda hükümdâr oturuşu olan şekilde düm-düz oturan bu şahıs herhalde bir Hâkanlı «iliğ» idi. İliğin başının üstünde bir tâk gibi yükselen iki başlı «evren⁽²²⁾» (ejder'in Türkçesi) Hâkanlı edebiyatında zaman ve kut remzidir.

Hâkanlı edebiyatında, hükümdâr kürsi üzerinde, önden görünür ve düm-düz şekilde oturur. Düm-düz oturmak Yüsuf Hâs Hâcibin hükümdâra lâyik gördüğü tek vaziyettir. Çünkü, hiç bir tarafa eğilmemek ve dönmek, doğruluk ve adâlet timsâlidir. İliğ **Qutadgu-bilig**'de⁽²³⁾ şöyle tarif edilir :

«Kümüş kürsi urmuş, öze oldurur
Bu kürsi açağı üç adrı turur».
(Gümüş kürsi kurmuş, kendi oturur,
Bu kürsi ayağı üçdür, ayrı durur).

Qutadgu-bilig'in temsilî şahıslarından biri olan Küntoğdı kendisi, bu oturuşun manâsını, bu sözlerle şerh eder :

Munu menne körgil, köniklik törü
Törü kılkları bu, baka tur, körü!

.....
Qayı neng tüz erse kamug üz ol
.....

Mening kılkim ol kör, emitzmez köni
Köni eğri bulsa, Köniklik küni!»
Bunu bende görgil, bu doğruluk töresidir
Töre vasıfları budur, bak da gör!

.....
Hangi şey düz ise, o hep doğrudur.
.....

Benim vasfım, bu, gör, doğrudan dönmez
Doğru eğrilirse, Doğruluk (Kıyâmet) günü kopar).

20) O. I. Smirnova, *Katalog monet s gorodişça Pendikent*, Moskova 1963, s. 32, not 94.

21) E. Esin, «Bedük börk», IX. Conference of altaistic bildirileri, Istituto Universitario Orientale di Napoli, 1969.

22) *Ibid.*, beyt.

23) *Ibid.*, beyt.

Mukâyese maksadı ile şunu kayd edeyim : 1965 yılında, İç Asya ve bilhassa Tibet töresinin hâlâ yaşadığı Sikkim krallığında, kral culûs ederken, taht üzerinde bağdaş kurarak, merâsim süresince; iki saat kadar hiç hareket etmeden durmuşdu. Böylece, sanki Gök-Türk, Uygur ve Hakanlı Türklerinin bağdaş kurmak töresini yerine getirdi. Prof. Rintchen'den öğrendiğime göre, Moğollarda da, bağdaş kurmak, ancak baş köşedeki şahsiyete mahsus bir oturuşdur.

Türk sanatında, Selçuklu devrinin sonuna kadar, önden görünen bağdaş kurmuş kimse hükümdârdır veyâ hükümdâr pâyesinde bir allegorik şahısdır. Türk-İslâm Eserleri Müzesindeki **Zübdet al-tawârikh** gibi Osmanlı eserlerinde ve silsilenâmelerde, efsânevî hükümdârlar bağdaş kurmuş olarak tasvîr edilir.



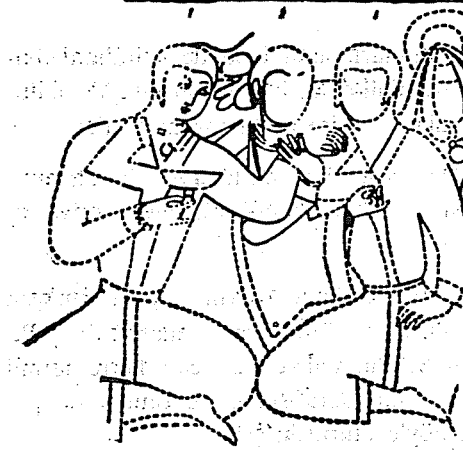
Levha VI.



Resim 1.

Köylerimizde ise, belki vaktile bir hükümdâr oturuşu olduğu için, herhangi bir kimsenin bağdaş kurması saygısızlık addedilir. Fakat hocalar, âlimler ve Hac'dan gelen kimseler, bağdaş kurar. Böylece, bağdaş bir dinî manâ taşımağa devâm etmektedir.

Bağdaş, bazı ecnebî illerde, meselâ Almanya'da, Türkler vâsıtası ile tanındığı için, Türk oturuşu (**Tükensitz**) olarak bilinir.



Resim 1



Resim 2



Resim 3

Levha VII.

2 — Diğer hükümdâr oturuşları

Burçan dinî ikonografisinde, bağdaş'a mümâsil şekilde, ya Hindistan'dan gelmiş, yâhud göçebe ve Orta Asya muhitlerinde doğmuş, başka hükümdâr oturuşu şekilleri daha vardır. Bunların adları, Burçan dîninin dili olan Sanskrit lisânında muhâfaza edilmiştir.

Ardhaparyâñka(²⁴) adlı oturuşda, bir diz bağdaş'da olduğu gibi bükülür ve yana yatar. Diğer diz ise, yine bükük olarak, yukarı dikilmiştir. Bu oturuş dinî manâ taşımamaktadır. Sükûnet halini ifade eder. İslâmiyetten evvelki Türk sanatında ve Hakanlı ile Selçuklu ikonografilerinde bu

24) Yukarıda not 4.

oturuş nâdirdir. Fakat Osmanlı pâdişahlarının ekseriyeti, kitab resimlerinde, bu şekilde oturur⁽²⁵⁾.

Lalitāsana veyâ rāja lalita⁽²⁶⁾ hükümdârın taht üstünde istirahatde bulunduğunu ifâde eden bir oturuşdur. Râjalalita'da, bir diz, bağdaş'da olduğu gibi, bükülmüş ve yana yatırılmış, diğer diz ise aşağı sarmaktadır.

Ak-beşim ma'bedindeki tunc oymalardan biri, râjalalita şeklinde oturan bir sakallı şahsı gösterir. Bir kadın, bu şahsa küçük bir deve hediye etmektedir (lev. III, res. 2).

İki bacağı da aşağıya sarkıtarak taht üstünde oturmak şekli, Burkan ikonografisinde bhadrāsana⁽²⁷⁾ adını taşır ve Maitfeya'ya mahsûsdur. Bu şekil oturuş Uygur sanatında Burkan Sakyamuni'ye de çok kerre teşmil edilmiştir. Ondördüncü yüzyıl Anadolu ikonografisinde bu oturuş da gözüktür. Osmanlı pâdişâhları da ba'zen böyle otururdu⁽²⁸⁾.

3 — Çökmek

Türk Bilge Kağanın küçük kardeşi Kül Tigin'e âid olduğu sanılan heykel elinde bir «sagrak»⁽²⁹⁾ tutarak bir diz üzerine çökmüş vaziyettedir (lev. I, res. 3). «Çökmek» tabiri Gök-Türk yazıtlarında vardır⁽³⁰⁾. Çökmek bir hürmet işareti idi: Çin kaynakları da 587'de Çin muhibbi K'im'in Kağanın Çin imparatoru Yang-ti önünde diz çöktüğünü anlatır⁽³¹⁾.

Uygur sanat eserlerinde, «tarқан» rütbeli bir kimse, Burkan'ın önünde, tek diz üzerinde Uygur tabiri ile «çökülmek» dedir. (lev. V, res. 1).

Türklerde iki diz üzerine çökmek âdeti bilhassa yaygın idi. Umay'ın karşındakiler iki diz üzerine çökmektedir (lev. II, res. 2). Manihâi bir Uygur yazmasında da çalgıcı ve okuyucu iki diz üzerine çökmüş vaziyetde gözüktür (lev. IV, res. 4). Diz çökenler, ellerini uzun elbiselerde gizleyerek,

25) Ahmed I murakka'ı, Topkapı H. 408.

26) Yukarıda not 4.

27) *Ibid.*

28) E. Esin, «Two miniatures from the collections of Topkapı», *Ars Orientalis* V, 1963, levha 8B.

29) Yazma *Huner-nâme*, Topkapı H. 1523, H. 1524.

30) N. Orkun, *Eski Türk Yazıtları*, index.

31) Liu Mau-Tsai, *Die chinesische Nachrichten zur Geschichte der Tu-Küe*, Wiesbaden 1958, s. 64.

32) Yüsuf Hâs Hâcib, muhtelif beytler.

«kol (el) kavuşdurmaktadır»⁽³²⁾. Gök-Türk tasvirinde, iki diz üstüne çöken aynı zamanda «yükünmüşdür»⁽³³⁾ (boyun eğmiştir).

Türklerde bir diğer hürmet işareti de, baş köşede veyâ «orun» da (taht-da) oturan kimseye doğru yüzünü çevirmekdi. Türk Bilge Kağan, yukarıda nakl edilen ibâreye şunu da ilâve etmiş idi.

«İlerü Kün toğusınka, birgerü kün ortasınaru,
 Kırigaru kün batısınka, yirgaru kice ortasınaru,
 Anda içreki budun, qop mana körür»
 (Bilge Kağan anıtı, şimal, ikinci satır:
 İleri gün doğusunda, beri gün ortasında,
 geri gün batısında, yukarı gece ortasında [şimâl],
 ki millet [ler], hep bana bakar).

Gök-Türk'lerin âbidevî türbelerinde, ayakda veyâ diz çökmüş şahıslar kagan veyâ tiginin heykeline yüz çevirmektedir. Uygur resimlerinde de (levha V), âile efrâdı, yaş sırası ile dizilmiş olarak diz çöker ve Burkan resmine yüzlerini çevirir. Resmin mihverine göre, kadınlar sağda, erkekler soldadır.

Yine Prof. Rintchen'den öğrendiğime göre Mogollarda da aynı oturuş tarzlarının mümâsil şekilde yaş veyâ mevki ile münâsebeti vardır. Mogol âlimi, bu oturuş şekillerini çadır muhiti çerçevesinde izâh etmektedir. Bilindiği gibi Türk ve Mogol bey çadırları yuvarlakdır⁽³⁴⁾, ve dört cihetlerden birine kapısı vardır (Türklerde kapı doğuda, Mogollarda cenûbdadır). Mogollarda, bugüne kadar çadırın sâhibi olan bey, kapının karşısında bulunan baş köşeye bağdaş kurmaktadır. Diğerleri, mevki sırası ile, beyin etrâfında dizilerek oturur. Erkekler sağında ve kadınlar solundadır. Etrâfda oturanlar, çok veyâ orta yaşlı ise, bir diz üzerine çökerler. Bu, hizmete hazır olmağa delâlet eden bir oturuşdur. En gençler iki diz üzerine çöker.

Terbiye ve dinî inançlar icâbı kimse ayağının tabanını başköşede oturan beye veyâ mukaddes addedilen eşiğe doğru tutmamalıdır. Bu sebepten, erkekler sol diz, kadınlar sağ diz üzerine çöker. Hattâ, uzun yıllar, dâima bu şekilde oturan kişilerin vücûdunda ve ayaklarında, yürüme tarzına tesir eden bir burkulma dahi müşahede edilir.

33) Orkun, index.

34) E. Esin, «Al-qubbah al-turkiyyah», *Atti del III. congresso di studi arabi e islamici*, Istituto Univ. Orient. di Napoli, 1967.

Türklerde de bağdaş ve çökmek gibi oturuşların buna mümâsil çadır ile ilgili âdâbı olmuş bulunması muhtemeldir.

Haşanlı edebiyâtında, iki diz üzerine «sökmek» (çökmek) «silik» olmak (tevâzu) işâretidir :

«İki tiz bile sök tizin bol silik! :

(Yüsuf Hâs Hâcib, beyt 4058)

(İki diz üzerine çök, mütevâzi ol!)

Sonraki Türk sanatının bütün kollarında da, «silik» kimseler iki diz üzerine çökmüş olarak gösterildi.

Türk köylerinde, yaşlı kimseler, Kül Tigin ve Uygur Tarhanı gibi, bir diz üzerine çökerek, oturur. Gençler ise eşikte, iki diz üzerine çöker.

TÜRK LÂKE MÜZEHHİPLERİ VE ESERLERİ

Kemal ÇİĞ

Topkapı Sarayının çeşitli zengin koleksiyonları ile, bazı özel koleksiyonlardaki lâke teknikle tezhip edilmiş kitap kabı, çekmece, kalemdan, yazı altlığı, mücevher kutusu, yay ve yay kuburları çok ilgi uyandırmıştır. Bu sahanın en verimli ve başarılı sanatkârı olduğu şüphe götürmeyen Ali al-Üsküdarî hakkında 1949 senesinde bir araştırma neşretmişim⁽¹⁾. Daha sonra, bu sanatkâr hakkında yazdıklarım ilâve edecek, hayatını, eserlerini ve sanat özelliğini daha çok bilinir hâle getirecek fazla bilgi edinmemekle beraber, hocasının kim olduğunu ve saray sanatkârları arasında işgâl ettiği mevkiî belirtmek kabil olmuştur.

Bu konuda ve sadece kitap kaplarına münhasır olmak üzere eser vermiş bir iki Türk lâke müzehhibinden de 1953 de yayınlanan kitabımın sonunda bahsetmişim⁽²⁾.

Eserleri üzerindeki imzalarından ve bazılarının imzaları altına koydukları tarihlerden hangi devirde yaşadıklarını öğrenebildiğim yirmiyeye yakın Türk lâke müzehhibi vardır ki, bu çalışmamda onları ve eserlerini, eserlerin buldukları yerlerle beraber tanıtmaya çalışacağım. Şurasını hemen esefle kaydetmeliyim ki, pek çok uğraşmama rağmen bu sanatkârların biyografilerine ışık tutacak herhangi bir vesikaya tesadüf edemedim. Halbuki Âli'nin «Rugan»⁽³⁾ tesmiye ettiği ve 18. asrın ikinci yarısından sonra «Edirnekârî» adı verilen lâke eserler Türkiye'de bilhassa Diyarbakır, Bursa, İstanbul ve

1) Kemâl Çığ. 18. Asır lâke müzehhiblerinden Ali al-Üsküdarî. Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi. Sayı 5, 1949, Sahife 192-203.

2) Kemâl Çığ, Türk Kitap Kapları. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları. Sayı 4, 1953.

3) Mustafa Âli, Menakib-i Hünerveran.

Edirne gibi çeşitli şehirlerde yapılmıştır. Hatta «Edirnekârî» ismi verilmesine sebep de bu çeşit eserlerin orada daha fazla ve sanatlı yapılmış olmasından ileri gelmektedir. Arif isminde bir şair; Edirneli sanatkârlardan biri tarafından yapılmış lâke bir kabin üzerine yazmış olduğu altı beyitlik bir manzumede; **Mâni, Nakşi, Bedahşi, Ağariza, Şahkulu, Emanî**(⁴) gibi İranlı sanatkârların «Eğer bu eseri görselerdi hayretten ağızları kalem gibi ikiye ayrılıp hayran kalacaklarını» söyler. Bugüne kadar araştırmacıların bunlar üzerinde çalışmaması, onları meçhulde bırakmıştır. Bu çalışmada hiç olmazsa bazı sanatkârları, ismen de olsa unutulmaktan kurtarabilirsek kendimizi mutlu kişi sayacağız.

Lâke süsleme, mukavva, deri, tahta olmak üzere üç çeşit madde üzerine yapılmıştır.

- 1) Mukavva üzerine: Kâğıtlar alınır, birinin suyu diğerinin aksi istikametine olmak üzere üst üste istenilen kalınlık elde edilinceye kadar yapıştırılır. Bu suretle hazırlanmış mukavvaya «murakka mukavva» denir ki, hem sert olur hem de zamanla deforme olmaz. Bu mukavvanın üzerine boyaları emmemesi için bir verni çekilir. Üzerine altın veya boya ile nakış yapılır. Bu iş bittikten sonra, üst üste bir kaç kat daha verni çekilir.
- 2) Deri üzerine: Traş edilmiş deri sert bir madde üzerine (mukavva veya tahta) yapıştırılır. Sirkeli bir pamukla derinin yüzü silinir. Bu ameliye derinin yağını almak ve böylece üzerine sürülecek altın veya boyanın hem muntazam sürülmesini temin, hem de dökülmesini önlemek içindir. Boya ve altın işi bittikten sonra yine bir kaç kat verni sürülerek cam gibi parlaklık elde edilir.
- 3) Tahta üzerine: Burada da teknik tıpkı mukavvada olduğu gibidir. Tahtanın işlenecek yüzünün çok iyi rendelenmiş ve bütün pürüzlerinin yok edilmiş olması lâzımdır.

Bu teknikle yapılmış eserlerde lâke, yapıldığı madde üzerinde bir tabaka teşkil eder. Hararet ve rutubet değişikliği zamanla eser üzerinde çatlamlar yaparsa da dökülmemiş olmak şartıyla, bu durumu eseri daha makbul bir hâle getirir. Fakat er geç lâke eserlerde dökülme mukadderdir.

En dayanıklı lâkelerin Çin ve Japon eserleri olduğu muhakkaktır. Bunlar uzun zaman su içinde bile kalsalar bozulmuyorlar. Sebebi de Çin'de yetişen bir nevi ağaçtan yapılmış olmalarıdır(⁵).

4) Nurettin Rüştü Bingül. Eski Eserler Ansiklopedisi, 1939, Sahife 156.

5) Celâl Esat Arseven. Sanat Ansiklopedisi.

Lâke sürmek ameliyesi oldukça güç ve zahmetlidir. Makineleşen toplumlarda artık, el sanatları karın doyurmaz hâle gelmeye başladığından, bugün yapılan lâkeler eski işler kadar güzel, parlak ve mukavim değildir. Bir nevi reçineli ağacın zamkı olan lâkenin, lüzumlu sertliği, mukavemeti ve parlaklığı kazanabilmesi için tabaka tabaka sürülmesi, rutubetli bir hararete kurutulması ve sürme işinin 20 - 30 kerre tekrar edilmesi icabeder. Diğer bir husus da, tezyin için kullanılan boyaların hazırlanışında içlerine katılan maddelerdir. Bugün boyaların çatlamasını önlemek maksadile içine az miktarda gliserin karıştırılmaktadır. Eskilerin ne karıştırdığını bilemiyoruz. Merhum İsmail Hakkı Altınbezer'in söylediğine göre; lâke eserlerde bir nevi böcek kabuğu toz hâline getirilerek astar mâhiyetinde sürülür ve kuruduktan sonra da üzerinden hafif zımpara kâğıdı geçirilirse fevkalâde parlaklık elde edilmiştir.

Lâke teknikle yapılmış eserlerin ilk örneklerine, bundan beş bin sene evvelki eski Mısır'da tahta lâhitler üzerinde tesadüf edilmektedir. Daha sonra Çin'de rastlanan bu nevi eserler ancak 15. asırda İran'da Timurîler hakimiyeti zamanında tanınip yapılmaya başlanmış ve en güzel örneklerini de 15. asrın ikinci yarısıyla 17. asrın ortalarına kadar kitap kapları üzerinde vermiştir(⁶). Bu tekniğin Mısır'dan Uzakdoğuya ve oradan Orta Doğuya ne şekilde geçtiği henüz kesin olarak aydınlanamamıştır.

Bizde ise bu teknik ile yapılmış en eski eseri; 3. Murat'ın oğlu Şehzâde Mehmet'in 1582 de icra olunan Sünnet Düğününü tasvir eden Hoca Saadetin'in Farsca eş'arı ile Padişahın bir gazelinin aynı şair tarafından tahmisini ihtiva eden Zübdet al-Eş'ar isimli şiir mecmuasının kabında görüyoruz. Topkapı Sarayı Müzesi Revan Kitaplığı 824 numarada kayıtlı, sahife tezhipleri ve yazısı da pek nefis olan 0,16 X 0,26 eb'adındaki bu şiir kitabının kabı, o devirdeki Osmanlı Minyatür Sanatının da en güzel örneklerinden birini teşkil etmektedir. Sağ kapak üzerinde, Padişah muhtemelen has bahçede bir ağacın altında tahtına oturmuş vaziyette müzikli bir oyun sahnesi seyrederken gösterilmektedir. Sol kapakda Padişah atına binmek üzere ufak bir dereyi geçmeye hazırlanırken gösterilmektedir. Miklepte ise; def çalan bir çalgıcı ve Padişaha meyve ikram etme sahnesi canlandırılmıştır. Maalesef sanatkârı belli olmayan lâke teknikle yapılmış bu kap, hafif çatlama ve dökülmemiş durumu ile bu janrın bir şaheseri addedilmektedir. Şimdilik bundan daha eski tarihli bir örneğe sâhip olmadığımızı göre bunu, bizdeki lâkecilik sanatının başlangıcı olarak da kabul etmek zorundayız. Vaktiye daha aşağılarda bahsedeceğimiz ve elimizde epeyce bol örneği bulunan

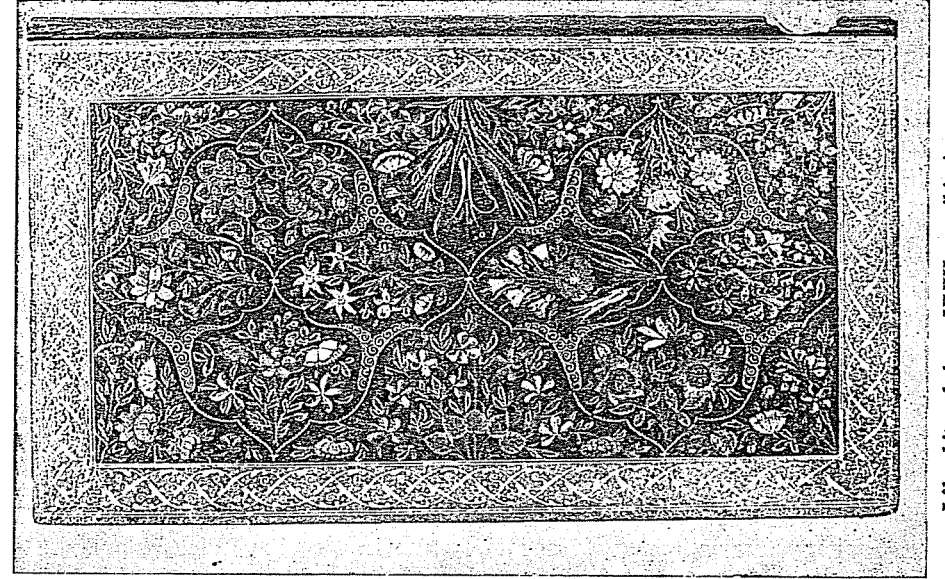
6) Mehmet Ağaoğlu. Persian Book Bindings of Fifteenth Century, 1935.

Sultan İkinci Bayezit'in yapmış olduğu yaylarda bu teknikle yapılmış tezhibin, devir itibariyle daha eski olması lâzım geldiği düşünülebilirse de, bu yayların sonradan ve Padişaha hürmeten tezhip edildikleri muhakkaktır. Usta bir yay yapıcısı olan İkinci Bayezit'in sarayda mevcut yayları 17. asrın ortalarından itibaren tezhip edilmeye başlanmış ve bu hâl, bir çok başka ustaların yapmış oldukları da ona izafe edilerek, 19. asrın başına kadar devam etmiştir. 17. asırda bu teknikle yapılmış esere pek az tesadüf etmekteyiz. Mühendis Müteahhit Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonunda bulunan bir yazı çekmecesi bu asırda yapılmış olabilir. Bu eserde ne sanatkârının imzası, ne de tarih vardır. Onun 17. asırda yapılmış olduğunu üzerindeki süsleme motiflerinden anlıyoruz. 0,4 X 0,10 X 0,32 ölçüsünde olan bu çekmecenin zemini beyaz olup, üzeri 17. asır kitap kabı tarzında şemse-salbek, fakat salbekler şemsedan uzaklaşmış şekilde kompoze edilmiş, altın yaldız, karmen ve yeşil renklerle üslûplanmış çiçek, yaprak ve dal motifleriyle bezenmiştir.

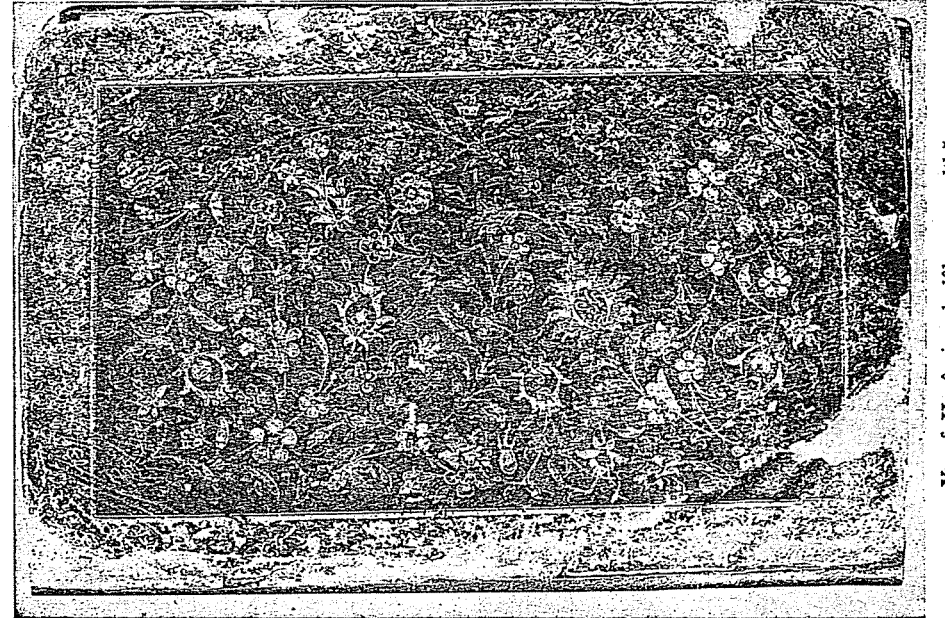
17. Asrın bu teknikle bezenmiş üç eserini daha tesbit edebildik ki, onlar da yaydır ve hâlen Topkapı Sarayı Müzesi Silâh Seksiyonundadır. Bunlardan biri 9264 numarada kayıtlı olup, üzerindeki süsleme motifleri ve motiflerde kullanılan renklerle yukarıda bahsettiğimiz çekmecenin hemen hemen aynıdır. **Ali Çelebi** isimli bir sanatkâr tarafından H. 1085 (M. 1674) tarihinde tezhip edilmiştir. Sanatkâr adını yayın bir ucuna, tarihi de diğer ucuna kaydetmiştir. Yine aynı koleksiyonda 1063, 9238 numaralarda kayıtlı olan yaylar da imzasız ve tarihsiz olmasına rağmen aynı sanatkârın eseridir. Çünkü kullanılan renkler, işlenen motifler ve işleme üslûbu tamamen birbirine benziyor. 9238 numaralı yay'ın lâke tezhibi, bilhassa iç kısımda yarıdan fazla dökülmüş bir durumdadır.

16. ve 17. asırda yukarıda bahsettiklerimizden başkası bilinmeyen Türk lâke eserlerinin, 18. asrın birinci çeyreğinden itibaren bol ve çeşitli örneklerine tesadüf etmekteyiz. Bu asırda yaşamış kudretli Türk sanatkârları asrın ortalarına doğru süsleme motifi ve onların kompoze edilmişlerinde klâsik bir yolun teessüsünü de sağlamışlardır.

Asrın başında yaşamış ve kendisinden sonra gelenlere numune olmuş ve hocalık etmiş olan bir sanatkâr tanıyoruz ki, ismi Yusuf'tur. İmzasını (**Yusuf-u Mısri**) şeklinde yazdığına göre muhtemelen Mısır'dan İstanbul'a gelmiştir. Bugün elde bir tek eseri vardır, o da Ekrem Hakkı Ayverdi koleksiyonundadır. İçi boştur. Kitap kabı olarak deriden yapılmıştır. 0,20 X 0,30 ölçüsündedir. Zemine kırmızı altın yaldız sürülmüş ve üzerine karmen, siyah ve yeşil renkler hâkim olmak üzere çeşitli hatâiler, beşli altılı çiçekler, enginar yaprakları ve konca motifleri işlenmiş, motiflerin etrafı altınla tah-



Lâke kitap kabı - XVIII yy. ikinci yarısı
(Topkapı Sarayı Müzesi, E. H. 1470).



Yusuf Hısrî imzalı lâke yazı altlığı
(Ekrem Hakkı Ayverdi koleksiyonundan).

rirlenmiştir. Zamanla çatlayan tezyinat dökülmemiş olduğundan sanat değeri itibarile en makbûl ve muteber hüviyetini iktisab etmiştir. İmza ve tarih sağ kapak üzerinde bir ıtır yaprağı motifinin ortasına altın yaldızla «Amelî Yusuf-ı Mısrî H. 1113, M. 1701» şeklinde yazılmıştır. Bugün için eserleri ve hayatı hakkında başka hiç bir bilgiye sâhip olmadığımız Yusuf-u Mısrî'nin Ali al-Üsküdarî'ye hocalık ettiği Tuhfe-i Hattatin'deki (Meşhur hattat Hafız Osman Efendi talebelerinden Seyyid Abdullah bin Seyyid Hasan Haşimî ki ölümü H. 1144, M. 1731 dedir, Kur'anlarını umumiyetle tezhip eden meşhur müzehhipler arasında Rukanî Üsküdarî Ali Çelebi de vardır ki, El hac Yusuf-u Mısrî şakirtlerindedir ve vaktimizin saz yazmak vâdisinde Şah Kului bahtıdır) (7) kaydından öğreniyoruz.

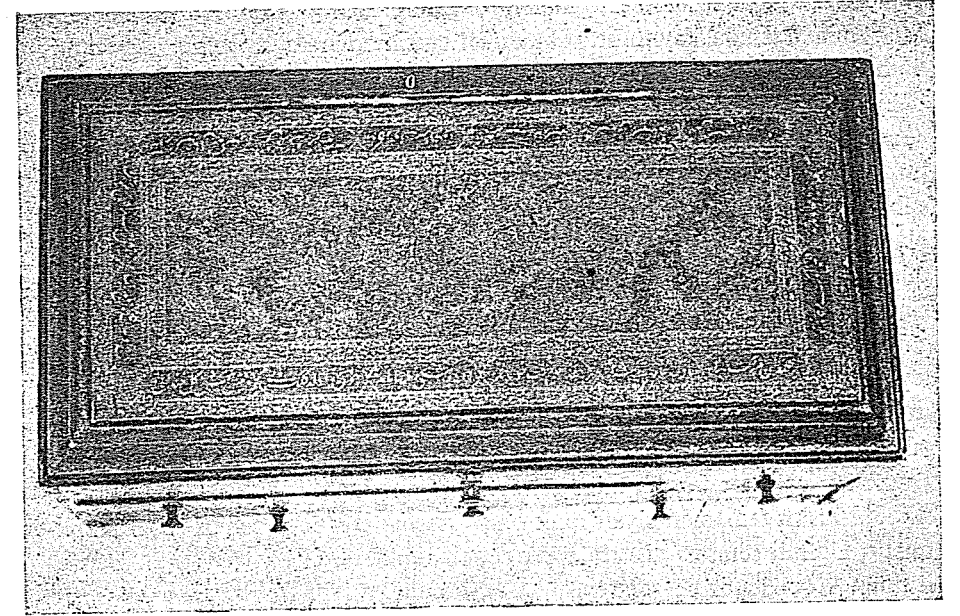
Ali al-Üsküdarî ve eserleri hakkında 1949 da yaptığım neşriyata fazla bir şey ilâve edecek durumda değilim. Sâde burada hocasının Yusuf-u Mısrî olduğu ve H. Muharrem 1144, M. Ocak 1731 de Sarayda Nakkaşbaşı iken (Bâ-Fermân-ı Hümayun Şemseleri ve kapza tepesi elmaslı bir yelpazeyi tezhip ettiği ehli hiref defterlerinden öğrenilmektedir⁽⁸⁾). Bu yelpaze bugün Topkapı Sarayında mevcut değildir. Hüseyin Kocabaş koleksiyonunda yeni tesadüf ettiğim diğer bir eseri Seyyit Abdullah'ın H. 1142, M. 1729 tarihli Kur'anıdır. Kabri; şemse, salbek, köşebent ve kenar bordürleri tamamın klâsik kabartma Türk deri ciltleri tarzında, köşebent ile şemse-salbek arasındaki sâha ve bordür üzerindeki kartuşlar lâke tarzında müzehheptir. Kur'anın iç sahifelerinin tezhibi de kezâ yine Ali al-Üsküdarî tarafından yapılmış ve imza da en son sahifedeki ketebe kıtasının altında tezhibin ortasına atılmıştır. Böylece bu eser aynı zamanda Tuhfe-i Hattatindeki hükmü doğrulamış olmaktadır.

Çâkerî de 18. asrın kıymetli sanatkarlarından biridir. Maalesef bunun da hayatı hakkında bilgimiz pek azdır. Ali Emirînin söylediğine göre; Çâkerî, sanatkarın asıl adı değil, mahlâsıdır ve Diyarbakırlıdır⁽⁹⁾. Fakat Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Beşir Ağa bölümü kitapları arasında tesbit ettiğimiz bir eseri üzerindeki imzasından, İstanbul'da oturduğunu anlıyoruz. Bu sanatkarın imzalı iki eserini tesbit edebildik. Bir tanesi Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı Emanet Hazinesi 1470 numarasında kayıtlı Şiir Mecmuasının kabıdır. Sanatkar imzasını kabın iç kısmına «Rakama Çâkerî» şeklinde at-

7) Müstakimzâde Süleyman Saadettin. Tuhfe-i Hattatin. Türk Tarih Encümeni Külliyyatı, 1928, sahife 271.

8) Rıfki Melûl Meriç. Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları Vesikalar I, 1953, sahife 64.

9) Ali Emirî, Teskere-i Şuar-i Amet. Sahife 125-129.



Ali Üsküdarî imzalı çekmece (Topkapı Sarayı Müzesi C-Y-459).

mış, tarih koymamıştır. Diğer Süleymaniye Kitaplığı Hacı Beşir Ağa bölümü 163 numarada kayıtlı Sahih-i Müslim isimli kitabın kabıdır. Sanatkar bu kabın içine imzasını «Nemeka al-Hakir es-Seyyit Çâkerî an sakini Kostantaniyye H. 1157, M. 1744» şeklinde yazmıştır. Bu sanatkar da Yusuf-u Mısrî ve Ali al-Üsküdarî tarzında çalışmış, kullandığı motiflerle renklerin aynı olmuştur. Yalnız bunun kompozisyon tarzı kendine has bir ayrıklık arzeder.

Esseyyit Ahmet adlı sanatkarın kimliği hakkında hiç bir bilgi yoktur. Bir tek imzalı eserine Ekrem Hakkı Ayverdi koleksiyonunda tesadüf ettim. 0,26 X 0,16 ölçüsünde, İsmail al-Vezir isimli hattatın Kur'anı Keriminin kabı olan bu eser, Esseyyit Ahmet tarafından yapılmıştır. Bu kap da, tıpkı Kocabaş koleksiyonundaki Ali al-Üsküdarî imzalı Kur'anın kabı tarzında yapılmıştır. Lâke kısmı sâdece şemse ile köşebent arasındaki sâha üzerindedir. Üslûp, Ali al-Üsküdarî'ye çok benzemektedir. Sanatkarın imzası miklebin içinde «Amelî Esseyyit Ahmet» şeklinde yazılmıştır.

Ahmet Hazine, Sultan Ahmet III. devrindeki saray sanatkarlarından. Fakat elde mevcut ehli hiref defterlerinde bu sanatkarın ismine tesadüf edemedik. Bu bakımdan bunun da kimliği hakkında herhangi bir bilgiye sâhip

değiliz. Bir tek imzalı eseri Topkapı Sarayı Müzesi Ahmet III. Kitaplığı 3653 numarasında kayıtlıdır. Ahmet III. tarafından tuğra şeklinde yazılmış muhtelif yazılardan ibaret olan albümün yukarıda kaydettiğimiz numara-daki kapağı bu sanatkar tarafından yapılmıştır. Eserin üzerine koyduğu «Ketebe ve Zehebe al-fakir mücellit Ahmet Hazine sene H. 1140, M. 1727» imzasından kendisinin hattatlık, mücellitlik ve müzehhiplik gibi üç sanat şubesinde de maharet sâhibi olduğunu anlıyoruz. 0,35 X 0, 47 ölçüsünde olan bu kabın, dış kenardaki geniş, iç kenardaki dar olmak üzere iki bordürle çerçevelenmiş, geniş bordürünün zemini kırmızı renkle boyanmış, üzerine sarı, açık kırmızı, altın yıldız, yeşil renklerle stilize hataî, nülüfer koncaları ve yaprak motifleri ile lâke tarzında tezhip edilmiş olduğunu görmekteyiz. Aynı bordür üzerinde, her biri arasında realist gül ve konca buketi bulunan içleri tâlik hat'la Sultan Ahmed III. ün hattatlığını öven mısralar yazılı 14 adet pafta vardır. Sanatkârın imzası da yine bu bordür üzerindedir. Dar olan iç kenar bordürünün zemini sarı renktir. Bu bordürle şemse arasındaki kısım tamamen siyah renk olup üzerine çok ince renkli sedef serpilmiştir. Dilimli şemsesi yukarıda zikredilen renklerle çiçek ve yaprak işlemeli olup, köşebentler de şemseye benzemektedir.

Ahmet al-Maruf bi Üsküdarî'nin de kimliği hakkında şimdilik herhangi bir bilgi yoktur. Bir tek eserine Ekrem Hakkı Ayverdi koleksiyonunda tesadüf ettik. Süleyman Çelebi Mevlîdinin yazma bir kopyasının kabı olan bu eser, bu sanatkar tarafından yapılmıştır. 0,12X0,18 ölçüsündedir. Ortası birleşik şemse-salbek şeklinde olup içlerine çiçek buketi tezyinatı yapılmıştır. Dış bordür ile şemse arası üslûplanmış çiçek, yaprak süslüdür. Sanatkâr imzasını «Ahmet al-Maruf bi Üsküdarî H. 1185, M. 1772» şeklinde yazmıştır.

Mustafa Edirni hakkında da herhangi bir bilgiye sâhip değiliz. Bunun, imzalı üç eserini tesbit etmiş bulunuyoruz. Birisi Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı 887 numaralı, ikinci Ekrem Hakkı Ayverdi koleksiyonunda, üçüncüsü de Arkeoloji Müzeleri Kitaplığında 1473 numarada kayıtlıdır. Bu sanatkar artık, klâsik lâke süsleme Türk motiflerinden tamamen ayrılmış, ya realist çiçek buketlerini veya rokoko tarz süslemeyi tercih etmiştir. İmzasını «Esseyyit Mustafa Edirni» şeklinde atmaktadır. Bu eserler üzerindeki tarihler «H. 1171, 1180 M. 1756, 1765» dir.

Mustafa Nakşî'nin kimliği de şimdilik meçhulümüzdür. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı 893 numarada imzalı bir eseri vardır. Başka bir eserine tesadüf edemedik. Eserin üzerindeki tarihten «H. 1207 M. 1792» anlaşılacağı veçhile, bu da Mustafa Edirni'nin çağdaşıdır. Onun da klâsik yoldan gitmediği, realist çiçek motifleri kullandığı görülmektedir.

İmzalı bir tek eseri Kocabaş koleksiyonunda bulunan sanatkar **Ali** de meçhullerden biridir. Eseri üzerinde «Resme Ali, H. 1192, M. 1779 tarihi ve imza vardır. Esasen bu eser, tezyinat itibarile bir sanat değeri taşımamaktadır. Bu sebepten, çıraklık devresinde yaptığı ilk işlerinden olduğu düşünülebilir. Bu cihetin aydınlanması, ilerde elimize geçecek başka eserlerine bağlıdır.

Topkapı Sarayı Müzesi Silâh Seksiyonunda 119 numarada kayıtlı yay'ın üzerinde lâke tezhibi olan **Zeynep binti Emin** adlı hanım sanatkarın da, başka bir eserine tesadüf edemedik. Eserinde tarih olmadığından devrini kat'î olarak tesbit mümkün değildir. Yay'ın zemini; koyu kahverengi olup, üzerine Hatayî, dörtlü çiçek ve yaprak motifleri işlenmiştir. İmza, zemini altın yıldız olan bir tepelik içine siyâh mürekkeple yazılmıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi Silâh Seksiyonunda 2716 numarada kayıtlı İkinci Bayazid'in yapmış olduğu bir yay üzerindeki tezhibinde, sanatkar, imzasını «**Nakşî Hasan**, H. 1195, M. 1780» şeklinde yazmıştır. Yay'ın içi, vişneçürüğü zemin üzerine yeşil ve eflâtun renklerle rokoko tarzında tezyin edilmiştir. Dış kısmı; siyah zemin üzerine aynı tarzda altın yıldızla işlenmiştir.

Onsekizinci asrın aynı zamanda kuvvetli bir portre minyatüristi olan **Abdullah Buhârî**'nin bir çok minyatürleri İstanbul Üniversitesi Kütphanesi-le Topkapı Sarayında bulunmaktadır. Lâke teknikte yaptığı tek eseri, Topkapı Sarayı Müzesi E. Hazinesi kitaplığı 1380 numarasında kayıtlı olan kitabın kabıdır. Bu kap; süsleme motifi itibarile, bir özellik arz eder. Şemse-de, kasırların resimleri, salbeklerde realist çiçek buketi motifleri vardır. Üzerinde tıpkı sulu boya bir tablo gibi tezyin motifi olarak bina resimleri kullanılan başka bir kabın, daha basit, bir benzerini Nakşî Dede imzalı bir eserde görüyoruz.

Bir Bektaşî sanatkarı olan **Nakşî Dede**'nin imzalı iki eserini tesbit edebildik. Birisi Ekrem Hakkı Ayverdi koleksiyonundadır ki, içi boş bir kitap kabıdır. Burada sanatkar, Abdullah Buharide olduğu gibi, şemseye kasır manzaraları yapmış, etrafını rokoko tarzında tezyin etmiştir. İkincisi; Kocabaş koleksiyonundadır. Bir şiir mecmuasının kabı olan bu eser, siyah zemin üzerine altın yıldızla tamamen rokoko tarzında işlenmiştir. Eserde tarih olmamakla beraber, en geç, ondokuzuncu asır başından olduğu muhakkaktır.

Mücellit Abdülkerim'in şimdilik elimizde bir tek imzalı eseri vardır. Topkapı Sarayı Müzesi Silâh Seksiyonu 2718 numarada kayıtlı bulunan bu eser H. 917, M. 1511 tarihinde Muhittin isimli bir usta tarafından yapılmış yayın üzerindeki teshiptir. Zemin, fildişidir. Üzerine altın yıldızla yapraklar

işlenmiş ve içine pembe, koyu ve açık yeşil renklerle klâsik motifler kullanılarak kompoze edilmiştir. İmza yayın ucunda «Mücellit Abdülkerim H. 1270, M. 1853» tarzında altın yaldızla çerçevelenmiş bir zemin üzerindedir.

Ragıp adlı sanatkârın H. 1282, M. 1895 tarihli bir yayı, Topkapı Sarayı Müzesi Silâh Seksiyonu 1292 numarada kayıtlıdır. Yay'ın içine, vişne çürüğü zemin üzerinde altınla iki tarafından birer tâlik beyit yazılmış ve kenarları yine altınla ve hafif renklerle Hatayiler, Pençler, Enginar yaprakları motifleri ile işlenmiştir. Çok ince çalışılmıştır. Dışının kabza kısmına da, siyah zemin üzerine altınla nilüfer ve goncalar işlenmiştir.

Nakşi Mücellit Tevfik'in bir tek eserine Topkapı Sarayı Müzesi Silâh Seksiyonunda 2713 numarada kayıtlı yayda tesadüf ettik. Yay. H. 1005, M. 1597 tarihinde Salih isimli bir usta tarafından yapılmıştır. Yayın içi; kırmızı zemin üzerine siyah ve daha açık kırmızı Hatailer yanında büyük enginar yaprakları ve goncalar yeşil renkle işlenerek altın yaldızla taranmıştır. Dışı siyah zemin üzerine altın yaldızla rumî motiftir. Yay'ın uç kısmına «Nakşi Mücellit Tevfik H. 1283, M. 1866» imza ve tarihini koyan sanatkâr, lâke tezhipcilikteki üstün kabiliyetini, zevk inceliğini bu tek eserinde dahi tam ispat edebilmiştir.

Ondokuzuncu asrın başına kadar umumiyetle klâsik süsleme motifleri kullanan Türk lâke müzehhipleri, bundan sonra daha ziyade rokoko tarz tezyinatla eserler vermeğe devam etmişlerdir. Lâkin artık bu eserlerde (bazı yaylar istisna edilirse) ne bir asır evvelki teknik kuvveti, ne de ince Türk zevkini bulmak imkânı vardır. Bilhassa kitap kapları üzerinde gördüğümüz bu nevi tezyinat okadar kötüdür ki, bunlara sanat eseri demeğe bile imkân yoktur. Tarihî çöküntümüzle paralel olarak gerileyen bu sanat şubesi de ancak Cumhuriyet'den sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde eski Türk sanatlarını yeniden canlandırmak için kurulan Tezyini Türk Sanatları şubesinde hamleler yapmağa başlamış ve bu şubeden yetişen genç sanatkârlar tarafından olgun eserler bile vermiştir. Bunlar arasında **Mihriban Keret'in** ile **Mehmet Muhsin** bu sahada yetişen sanatkârların en çok tanınmış olanlarıdır.

MARDİN'DE İKİ ARTUKLU MEDRESESİ

Ara ALTUN

1967 ve 1968 yıllarında Mardin'de inceleme imkânı bulduğum Türk mimarisinin iki önemli yapısını ana hatları ile tanıtmak faydalı olacaktır⁽¹⁾.

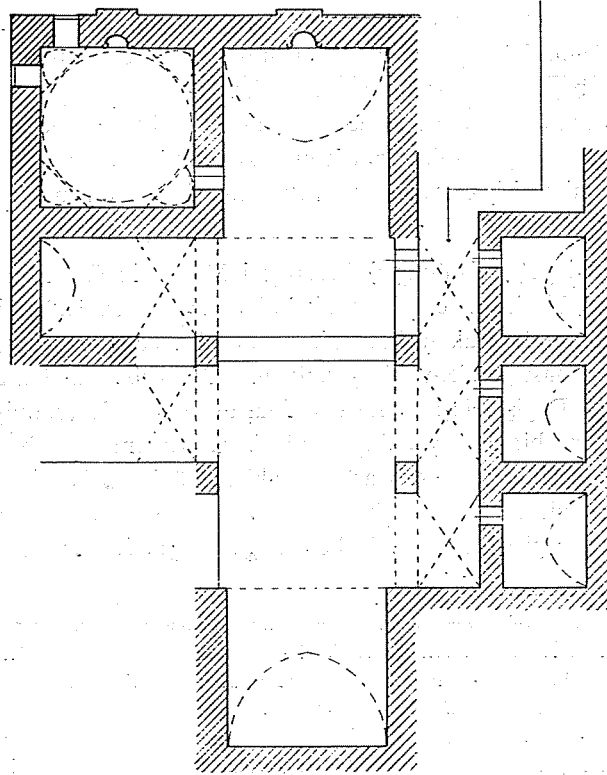
Anadolu Türk Mimarisinin gelişmesinde Artuklu Mimarisinin yeri son araştırmalarla artık inkâr edilemez bir gerçek halini almıştır. Burada üzerinde duracağımız iki yapıdan ilki olan Sitti Radviyye (Hatuniye) Medresesi Anadolu'nun bugüne kadar bilinen en erken tarihli açık avlulu medresesidir ve bir Artuklu yapısıdır. İkinci yapının da tarihlendirmesini Diyarbakır Artuklu Sarayına dayanarak yapmak mümkündür ve bu yapı da plân formu, süslemesi ve mimarisiyle Anadolu Türk Mimarisinde önemli bir yer almak durumundadır.

Sitti Radviyye⁽²⁾ (Hatuniye) Medresesi Mardin'in Gül Mahallesiindedir. Bugün, sadece bir kısmı cami olarak kullanılmaktadır. Kalan kısımları da göz önünde bulundurularak nisbetli bir krokisini verdiğimiz yapı, dikdörtgen bir alanı kaplaması gereken iki eyvanlı, revaklı avlulu, iki katlı bir medresedir (plân: 1). Değişmelerle avlusu orijinal durumunu kaybetmiş, güney eyvanının kuzeyine bir duvar çekilip cami olarak kullanılmağa başlamış, özellikle kible cephesinin sol tarafı arkasındaki mekânlar değişmiş ve hatta buraya betondan bir de balkon eklenmiştir (resim: 1). Sorumsuzca bozulmuş olan yapının ana girişi bugün için belli değildir. Şimdiki durumda sol taraf-

1) Bu çalışma 22 Eylül 1969 da Prof. Dr. Oktay Aslanapa ve Doç. Dr. Şerare Yetkin imzaları ile Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünde Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir. Yayın hazırlıkları yapılmakta olan tezin özeti için bkz: Bu Yılığın Tez Özetleri Bölümü no: 285. *Mardin'de Türk Devri Mimarisi*.

2) Sitti Radviyye ya da Razviyye şeklinde geçen, yapının banisi 3. Mardin Artuklu Sultanı Necmeddin Alpi'nin hanımı ve 4. Mardin Artuklu Sultanı Kutbeddin İlgazi'nin annesidir.

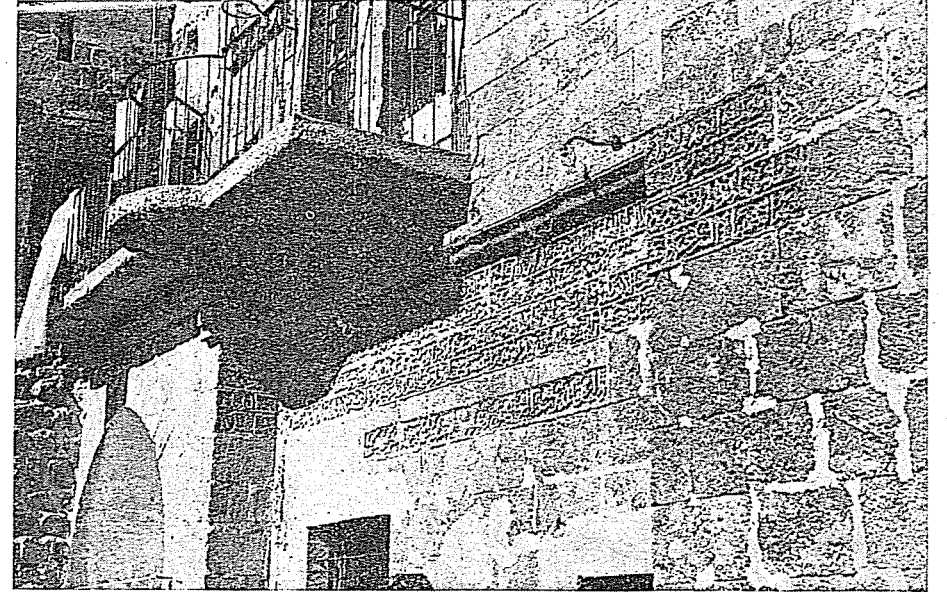
tan açılan aralıktan girilmekte ve bir yandan kapatılmış eyvan-mescide diğeryandan da bozulmuş revaklı avluya geçilmektedir. Kuzeyde bulunan geniş eyvanın kemer izleri bugün açıkça seçilebilmektedir. Avlunun batısında, öndeki çapraz tonozlu revaka açılan üç beşik tonozlu hücre bugün de durmaktadır. Bodur payelere oturtulmuş revak kemerlerinden ikisi yerinde, üçüncüsü ise örülüp mescide katılmış bulunmaktadır. Bunun karşı tarafındaki hücrelerden kalmış kısım yoktur. Ancak, araları örülmüş kemer şeklinde revak izleri durmaktadır. Güneye doğru bir revak bölümünün ayakta olmasına karşılık diğeri örülüp cami ve türbeye katılmış, ortadakinin arkası ise bozulup değişik işler için kullanılmaya hazırlanmıştır. Revakların arkasındaki hücrelerin basık ve küçük olduğu kalanlardan anlaşılmaktadır. Buna dayanarak, revakların üzerinde araları örülmüş bodur payelere oturtulmuş kemerlerin, ikinci kattaki revaklarla arkalarındaki hücrelere işaret ettiği düşünülebilir (resim: 2). Ancak bu ikinci kata nereden çıktığı bugün için anlaşılamamaktadır. Kuzeyine duvar çekilerek mescid olarak kulla-



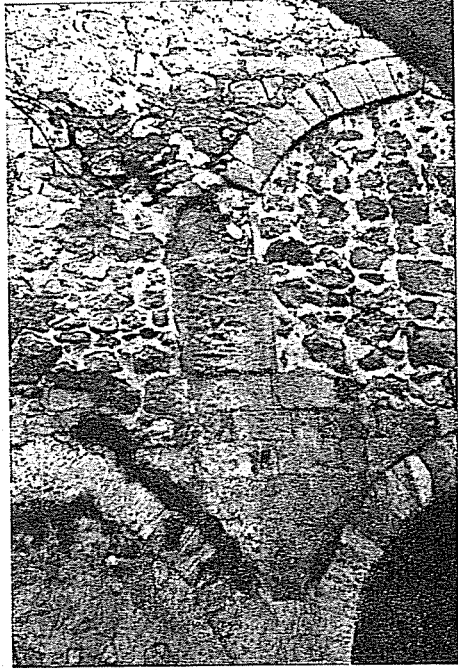
Plân : 1 Hatuniye Medresesi (kroki).

nilan medresenin ana eyvanı beşik tonozla örtülüdür ve burada birkaç kat badana ve boya ile bozulmuş taş bir mihrap yer alır. İki sütuncenin taşıdığı dilimli yuvarlak kemer biçimindeki niş içinde orta kısım, üzerleri ince çizgilerle işlenmiş, üç sıra altı kollu yıldızlardan bir çerçeve içine alınmıştır. Bu çerçevenin ortasında kalan kısım karelere bölünerek, her karede de üzerleri ince çizgili dört sekizgen yer almıştır. Dolguların çoğu badana ve boya ile dolmuş olduğundan belli olmamaktadır. Bu dekorlu bölümden nişin üst kısmına geçiş köpek dişi bir friz ve üç sıra silme ile olmaktadır (resim: 3).

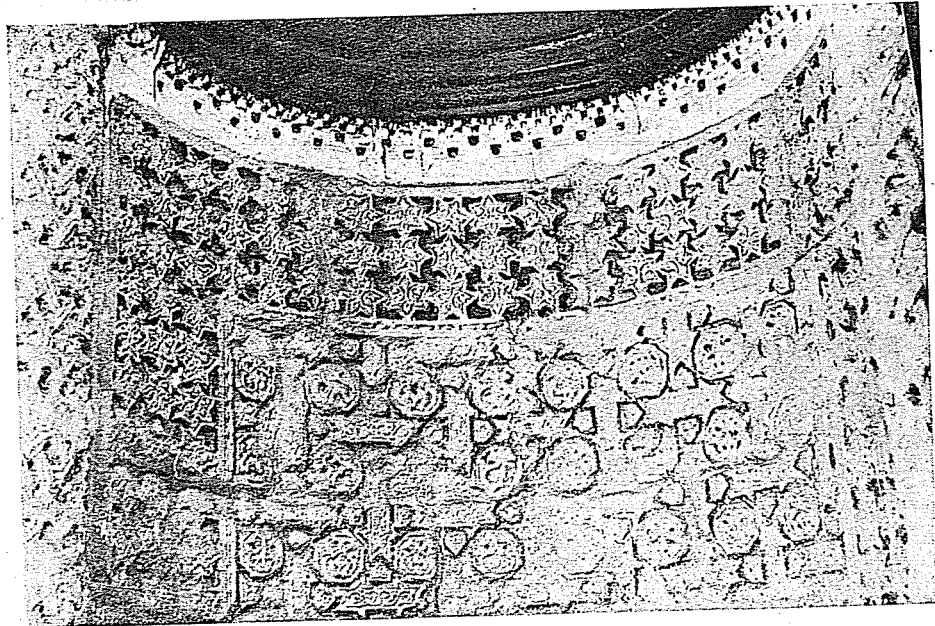
Cami haline getirilmiş olan bu eyvanın doğusunda tromplu kubbe ile örtülü kare bir türbe mekânı yer almaktadır. Köşede dıştan baklava dekorlu kalın taş şebekelerle iki penceresi bulunan bu kısmın üzerini örten kubbe, eğik hatlı ve üç kollu iki yıldızın içiçe geçmesiyle meydana getirilmiş plâstik bir dekora sahiptir. Kubbe eteğini iki sıra mukarnas frizi çevirir. Kubbe içten sıva ve beyaz badana ile bozulmasına rağmen değişik bir görünüme sahiptir (resim: 4). Bu odanın mihrabı eyvan mihrabından daha süslemelidir. Genel hatlarıyla eyvan mihrabını andıran bu mihrabın özellikle dış tarafları tahrip edilmiş ve içi badanalanmıştır. Dışta balık sırtı dekorlu çift sütuncelere oturtulmuş dilimli kemerle çevrili nişin sütuncelerinin orta yerindeki yazılardan sadece bir lailâhe.... okunabilmektedir. Çok sık birbiri içine geçmiş altıgenlerle doldurulmuş nişin iç kısmını kûfi yazı karakterin-



Resim 1. Hatuniye Medresesi, kitabeli kible cephesi.



Resim 2. Hatuniye Medresesi örülü avlu revaklarından.



Resim 3. Hatuniye Medresesi eyvan mihrabından.

de dekoratif bir çerçeve çevirir. Nişin üst kısmındaki yarım kubbenin içi ise Silvan Ulu Camiinin kuzey cephesindeki dekoratif kemer dizisine⁽³⁾ benzer şekilde, balıksırtı sütüncelere oturtulmuş üç dilimli dekoratif kemerlerle başlayıp, üst üste yuvarlak kemerlerle devam ederek, yedi ışınli bir şekilde merkeze bağlanan plâstik süslemelidir (resim: 5). Türbedeki iki sandukadan birinin kenarında iri harflerle, çiçekli sülüs bir kitabe kalıntısı görülebilmektedir. Yapının kible cephesinde, dışta, dört uzun satır altta bir kısa satırlık sülüs kitabe, Ebul Muzaffer Artuk Arslan b. İlgazi b. Alpi b. Timurtaş b. İlgazi Artuk... emri ile «Hatuniye Medresesi» denilen bu medresenin gayrimenkul vakıflarının yazılması emri ile başlamakta, vakıfların sıralanmasından sonra 602 Cemaziyelahir - 1206 Ocak tarihini vermektedir⁽⁴⁾.

580 - 1184/85 de ölen Kutbeddin İlgazi b. Necmeddin Alpi'nin Bab-el Sûr kapısında annesinin yaptırmış olduğu medreseye gömülmüş olduğu bilinmektedir⁽⁵⁾. Ali Emirî «annesî Sitti Razviye'nin Hatuniye ismile mevsum ve hâlen mevcut bir medresesi vardır. **Mahdumu İlgazi zamanında inşa ettiği cidarına muharrer olan şu kitabeden müsteban oluyor»** Badelmeşe ile izzen limevlâna essultan elmelikil mansur elmelikil-adil elmücaidimüeyyidi... Arapça ortası bozuk» demektedir⁽⁶⁾. İçine giremediğinden yapıyı inceleyemeyen Gabriel (637-658) 1239-1260 tarihini vermiştir⁽⁷⁾. Daha sonra bu şekilde ele alınan tarih⁽⁸⁾, burada gömülü olduğu kabul edilen Kutbeddin İlgazi b. Necmeddin Alpi'nin oğlu olup kitabede adı geçen Artuk Arslan'dan sonra sultan olmuş olan Necmeddin Gazi'nin egemenliğine aittir ve medrese ile ilgili olmaması gerekir. Kitabeden de anlaşılacağı gibi vakıfları 1206 da taş duvarına yazılan yapı bu tarihten daha sonra yapılmış olamaz. Sitti Razviye (Radviyye) tarafından oğlunun hükümdarlığında yaptırılmış olduğu dikkate alınarak yapının tarihi (572-580) 1176/77-1184/85 olarak kabul edilmelidir.

3) bkz: A. Gabriel, *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, Paris 1940, fig: 171.

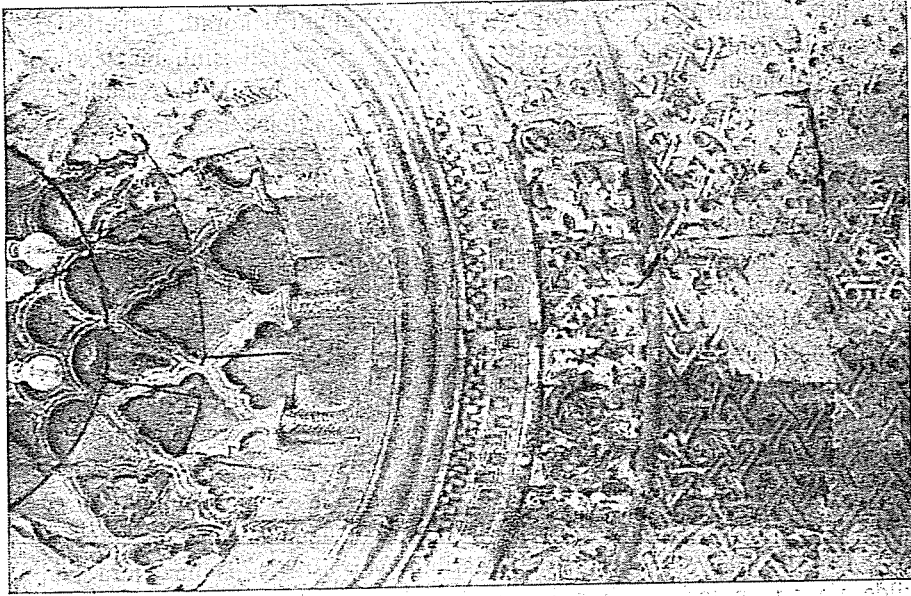
4) J. Sauvaget, *Inscriptions Arabes*, *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, Paris 1940, s: 297, no: 12.

5) Kâtip Ferdi, *Mardin Artukluları Tarihi*, İstanbul 1939, (Mardin Halkevi yayını 8, yazıldığı tarih H. 944-1537/8) (Nevadir-i Aslaf Külliyyatı Mardin Muluki Artukiye Tarihi ve Kitabeleri ve Sair Vesaiki Mühimme, Notlar Kısmı Ali Emirî-Kitabın neşri tarihi: 1331 İstanbul Kader) 29.

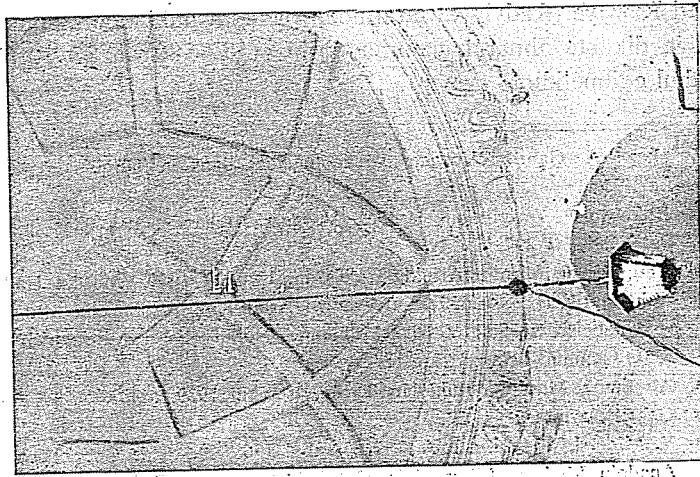
6) Ali Emirî, *Mardin Artukluları Tarihi*, İstanbul 1939, not: 6.

7) Gabriel, aynı eser s: 27.

8) V. Minorsky, *Mardin*, İ. A. VII, İstanbul 1965, s: 318 de Gabriel'den alarak; M. Sözen, *Anadolu Medrese Mimarisinin Gelişimi* (Basılmamış Doktora Tezi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü) İstanbul 1967, s: 29.

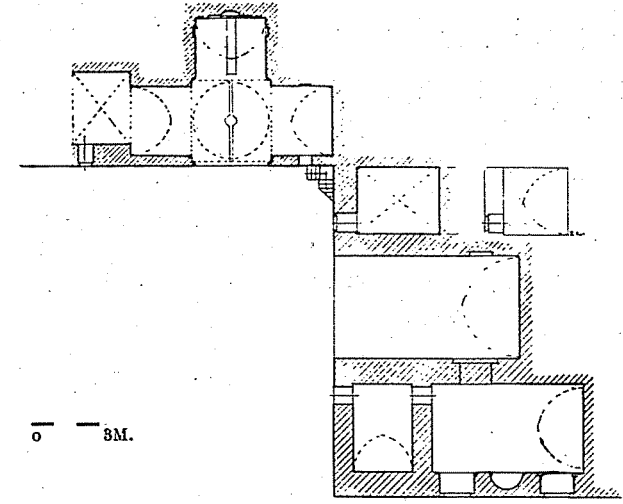


Resim 5. Hatuniye Medresesi Türbe Mührabından.



Resim 4. Hatuniye Medresesi, Türbe Kubbesinden.

İkinci eser, Şar mahallesinin kuzeyinde bugün Mardinlilerin Beyt ül Artuki olarak tanıdıkları ve Marufiye ya da Hacı Maruf Medresesine ait olması gereken kalıntıdır⁽⁹⁾. Kayıtlardan çok geniş bir medrese olduğu anlaşılan yapıdan bir kısmı, bugün birkaç aileyi barındırdığından kısmen durumunu koruyabilmiştir⁽¹⁰⁾. Kalıntılarından, eyvanlı, avlulu bir medrese olduğu anlaşılan yapı, tek bir avlu etrafında toplanmış mekânların sınırını aşan ve Mardin'de Zinciriye ve Kasımiye Medreseleri gibi avlunun dışına da yayılan bir tipin belki de en eski örneği olmak durumundadır (plân: 2).

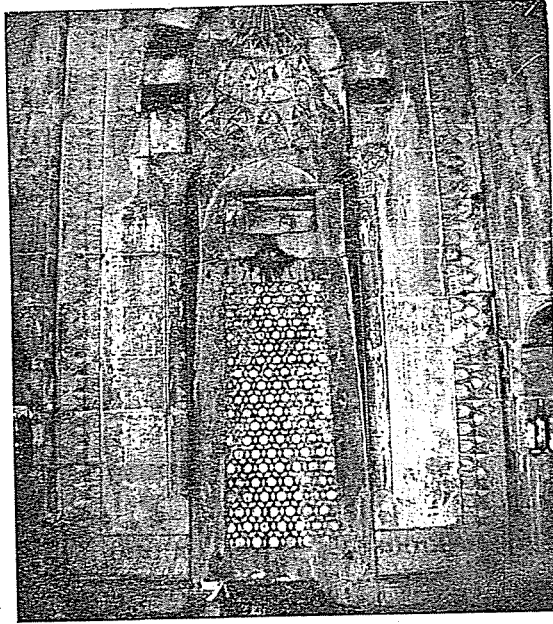


Plân: 2. Marufiye Medresesi.

Doğusundaki ve kuzeyindeki mekânlardan, arada kalan ve bir avlu durumunda olduğu anlaşılan en iyi korunmuş bölüme gelince; burada kuzeyde bugün için önü örülmüş, aslında bir kemerle dışa açık olduğu anlaşılan küçük kubbeli bir mekân vardır. Bu küçük kubbeli mekâna üç koldan üç beşik tonozlu eyvan birleşmektedir. Yapının belki de bugün en ilgi çekici yeri olan bu bölümün, plân özelliği dışında kuzeydeki eyvan cephesinden başla-

- 9) 1966 da Diyarbakır'da bu yapıya ilk dikkati çeken Foto Dicle sahibi sayın Adil Tekin'e teşekkürü borç bilirim.
- 10) N. Göyünç, XVI. Yüzyılda Mardin Sancağı, İstanbul 1969, s: 119 da Hacı Maruf Medresesi adı altında Abdülgani Efendi, Mardin Tarihi (Basılmamış, Mardin Halkevi) s: 189 dan naklen: «Şeyhullah Mahallesinin üstündedir. Gayet geniş ve muhteşem idi» «1345 (1926) senesinde bu dahi tahrip ve enkazı şuraya, buraya sarf edildi. Şimdi üç dört hücresi duruyor». Aynı yer dn. 2 de, Şeyhullah Mahallesinin yakın zamana kadar bugünkü Şar Mahallesinin bir bölümü olduğu.

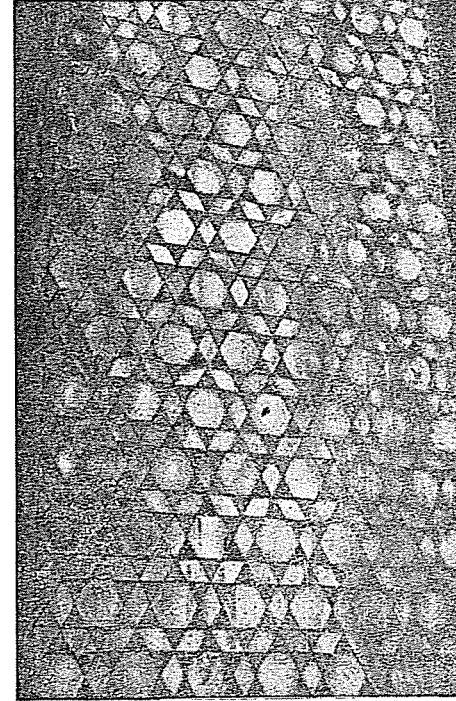
yıp kubbeli kısmın altından geçerek avluya kadar çıkan taş mozaik döşeli selsebili dikkati çeker (resim: 6). Aslında genel bir bölge özelliği olarak görülen fakat, Diyarbakır iç kalesinde meydana çıkarılan Artuklu Sarayının mozaikli selsebili dışında¹¹⁾ ikinci bir örnek olarak karşılaştığımız bu eyvanlı kısım Mardin mimarisi için olduğu kadar bölge mimarisi için de önemli olmaktadır. Çok düzgün bir kesme taş işçiliği gösteren bu bölümde kubbeyle birleşen tonozlar arasında kubbenin geçişini sağlayan pandantifler meydana gelmektedir. Selsebil dışında, yalnız eyvanların kubbeli kısma birleştiği yerlerde bulunan yuvarlak sütuncelerin başlık ve ayaklarında taş işçiliğine rastlanmaktadır. Kıvrık dallarla süslü bu başlıklardan bir tanesi sağlamdır. Selsebilin başladığı eyvanın kuzey cephesinde, dikdörtgen bir çerçeve içinde alınmış niş vardır. Üzeri iki renkli sivri bir kemer içinde mukarnas dolgularla biten ve iki yanında başlık ve ayakları diğerleri gibi süslemeli iki sütuncenin yer aldığı asıl oluk kısmı, yukarıdan aşağıya doğru eğik olarak dü-



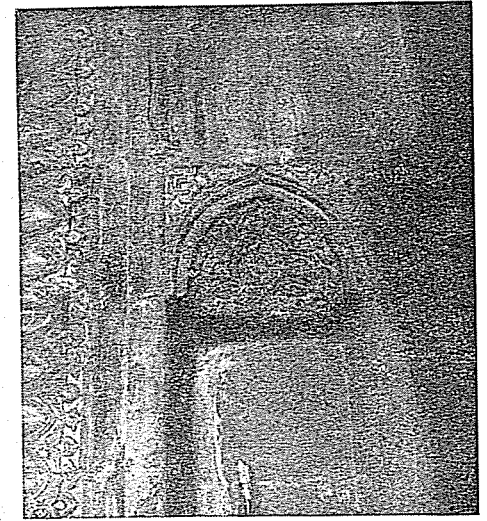
Resim 6. Marufiye Medresesi taş mozaikli selsebil.

11) O. Aslanapa, *Erster bericht über die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır*, *Istanbul Mitteilungen* 12, Tübingen 1962, s: 115-128, Taf: 22-30; *Diyarbakır Kazısından İlk Rapor*, *Türk Arkeoloji Dergisi* 11, Ankara 1962; *Die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır*, *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca*, Venezia 26-29 Settembre 1963, Napoli 1965, 13-31.

zenlenmiştir. Dikdörtgen bir çerçeve meydana getiren kesme taşlar arasında, beyaz ve siyah altıgen ve üçgenlerle meydana getirilmiş taş mozaik buradadır. Bütün yüzeyi kaplayan örnek, beyaz altıgenlerin etrafına yıldızlar yapacak şekilde yerleştirilmiş siyah üçgenlerden ve arada kalan kısımları kapatan beyaz baklavalardan meydana getirilmiştir (resim: 7). İki sıra palmetle çevrili, mukarnaslı büyük dikdörtgen çerçevenin iki yanında birer du-



Resim 7. Marufiye Medresesi taş mozaik örneğinden detay.



Resim 8. Marufiye Medresesi, duvar nişlerinden.

var nişi vardır. Bu nişlerin de içi rumî ve palmet kompozisyonu ile doldurulmuştur (resim: 8). Kubbeli kısmın altında, ortada sekizgen bir hazne yapıp devam eden selsebilin diğer kısımlarının da aynı karakteri gösteren taş mozaikle döşeli olduğu kalan parçadan anlaşılmaktadır*.

Avlunun diğer kanadı doğuda yer almaktadır. Burada bugün, önu moloz taşlarla örülü ve dıştan belli olmayan, büyük ve geniş bir eyvan vardır. Eyvanın kuzeyinde iki katlı bir bölüm vardır. Güneyde

* Bu bölüm Sekili eyvanları ile Tarma veya Ka'a tipi ev mimarisi ile yakın benzerlik gösterir.

bugün örülü olan bir geçitle doğu-batı doğrultusunda iki odaya geçilmekte idi. Bunlardan batıdaki dolap şekline sokulmuş sütünceli bir mihrap ve iki yanında sütünceli iki pencere yer almaktadır. Güneyde, mihraplı odanın pencerelerinin açıldığı duvar doğuya doğru bir süre aynı karakterde devam etmektedir. Bundan sonra duvar bir girinti yapmakta, sonra aynı çizgi üzerinden en sonda önu örülü eyvana kadar uzanmaktadır. Burada mazgal pencereler ve içi doldurulmuş kemerler seçilir. Bugün girme imkânı olmayan bu kısımların kullananlar tarafından ihtiyaca cevap verecek şekilde değiştirilmiş olduğu muhakkaktır (resim: 9). Yukarıda değinildiği gibi Abdülğani Efendi'nin kaydından başka yapının tarihini aydınlatabilecek bir belge yoktur. Ancak, (932) 1526 da bir onarım geçirmiş olduğu bilinmektedir¹²⁾. Başta da belirtildiği gibi, Diyarbakır iç kalesinde ortaya çıkarılmış olan Artuklu Sarayının (1204) gerek plân şeması ve gerekse mozaik döşeli selsebili ile bir bağlantı kurmağa çalışarak ve üç eyvanlı, kubbeli kısımdan hareket ederek, Beyt ül Artuki şeklinde devam eden yerli geleneğe de dayanıp daha kesin belgeler elde edilinceye kadar, yapıyı XIII. yy. ilk çeyreğinde yapılmış bir Artuklu eseri olarak kabul etmemiz mümkündür.

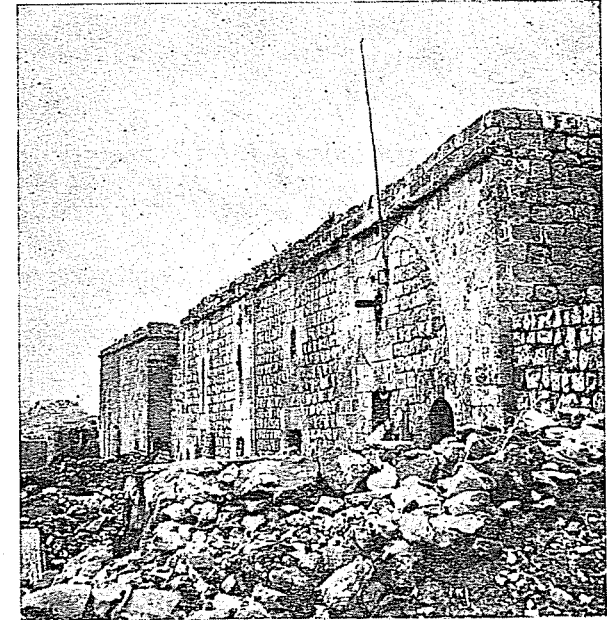
Sonuç olarak ilk önce, bu iki Artuklu Medresesinin Anadolu Türk Mimarisinin Medrese tiplerinden ikisinin belli örnekleri oldukları söylenebilir. Hatuniye Medresesinde görülen açık avlulu, iki katlı, iki eyvanlı plân



Marufiye medresesi, üç eyvanlı bölümde geçişler.

12) N. Göyünc, aynı eser s: 119 ve dn. 1, XVI. yy. vakıfları ile.

şemasına karşılık, Marufiye Medresesi Mardin'de bölge üslubu karakteri gösteren dağınık bir plân şemasının örneği olup, Zinciriye (Sultan İsa) ve Kasımiye Medreseleri ile aynı gruba girmektedir. Anadolu'da ilk eyvanlı



Resim 9. Marufiye Medresesi, doğu kanadı uzantılarından.

avlulu medreseler olarak Diyarbakır'daki Artuklu Medreseleri ele alındığından, Mardin medreseleri yayınlarda çoğu zaman dikkate alınmamıştır. Halbuki, yukarıda da belirtildiği gibi 1184/85 den önce ve XII. yy. ın son çeyreğinde yapılmış olan Hatuniye Medresesi Anadolu Medreseleri içinde ileriki yüzyıllarda ulaşılacak bir plân şemasını ortaya koymaktadır. Revaklı iki katlı avlusu, iki büyük eyvanı ve köşede tromplu kubbeli türbesi ile Anadolu'da bu tipte en erken eyvanlı medrese olmak durumundadır. XIII. yy. ın ilk çeyreğine tarihleyebileceğimiz Marufiye Medresesi ise kubbeli ve üç eyvanlı selsebilli bölümü ile ve ortaya koyduğu genel medrese tipi ile önemli bir yere sahiptir. İlk devir Artuklu Medreselerinde kubbeli mekâna rastlanmaz şeklindeki görüşler¹³⁾ Hatuniye ve Marufiye gibi medreselerdeki kubbeli mekânlar karşısında geçersiz kalıyor. Yapıların geniş yorumlarını ilkerki Anadolu Türk Sanatı sentezlerine bırakmak yerinde olacaktır.

13) A. Kuran, Anadolu Medreseleri I, Ankara 1969 s: 22 de Bölgedeki Artuklu Medreselerinde (Hatuniye ve Marufiye alınmamıştır) bir istisna (?) dışında kubbeli mekâna rastlanmadığı belirtilir....

TÜRK - İSLÂM SANATI İLE İLGİLİ

LİSANS TEZLERİ

(Yılığın ikinci sayısından sonrakiler)

268 — Gülen ELKAN

Tosya, Kargı, Hacıhanza, Oğuzköyü Türk Mimari Eserleri, 1968
102 Sayfa, 18 Plân, 74 Levha.

Önsözünde çalışma sistemi belirtilen tezin ilk iki bölümünü çalışma bölgelerini tanıtan kısa bilgiler ve tarihçe meydana getirmektedir. Katalog bölümünde sırası ile Tosya'da 5 cami, 4 hamam, 6 çeşme ve orijinal görülen mezar taşları detayları ile incelenmiş, Kargı'da 3 cami, 1 hamam aynı şekilde ele alınmıştır.

Katalogun üçüncü bölümünde, surları dışında Hacı Hamza'daki Sinan Paşa külliyesi, camii, taş mektebi, hanı ve çeşmesi ile incelenmiş, Oğuz köyündeki cami de çalışmaya katılmıştır. Toplama, değerlendirme ve karşılaştırma bölümlerinden sonra, sonuç'ta bu yerlerin asıl öneminin dört yarım kubbeli cami plânının çeşitli tiplerini ortaya koyması bakımından önemli olduğu belirtilmiştir.

269 — Nursen BULAK

İstanbul Camilerindeki Minberler. 1969
132 Sayfa, 128 Resim, 7 Desen.

Önsöz ve giriş kısımlarından sonra, minberin tarihçesinden ve kısımlarından bahsedilmiştir. Katalog kısmında ise minberler, İlk Osmanlı Devri, Klâsik Osmanlı Devri, Barok Osmanlı Devri, Rokoko-Ampir Devri ve Eklektik Devir olmak üzere beş devir halinde ele alınmıştır. Toplama ve değerlendirme bölümünde, İstanbul camilerindeki minberlerin genel özelliklerinden bahsedilip, üslûp ve süsleme bakımından karşılaştırılması ve ayrıca

İstanbul camilerindeki minberlerin kendi aralarında karşılaştırılıp değerlendirilmesi ele alınmıştır.

Sonuçta İstanbul camilerindeki minberlerin Osmanlı sanatında her devrin özelliklerini içine aldığı, zengin, çeşitli ve abidevi örnekler meydana getirildiği ifade edilmiştir.

270 — Yüksel ÇAĞLAR

Çorum'daki Türk Eserleri. 1969
43 Sayfa, 71 Resim, 9 Plân.

Önsöz kısmından sonra Çorum'un tarihçesi ele alınmış, katalog kısmında ise sıra ile 16 cami, 2 türbe, 2 hamam, Çorum kalesi ve saat kulesinden bahsedilmiştir. Değerlendirme ve karşılaştırma bölümlerinden sonra tez, Çorum'daki mimarî eserlerin belli bir devir üslûbu göstermedikleri, ayrıca gerek mimarî gerek süsleme tekniği bakımından çok sade eserler olduğu ifade edilerek sonuçlanmıştır.

271 — Esat Yüksel KULA

İlgin'daki Türk Eserleri. 1968
37 Sayfa, 85 Resim, 9 Plân (Lala Mustafa Paşa Külliyesi dahil)

Girişten sonra çalışmanın katalog bölümü Selçuklu Devri Karamanlı Devri, Osmanlı Devri yapıları olarak üç kısım halinde düzenlenmiştir. Osmanlı devri yapıları kısmında Lala Mustafa Paşa Külliyesi ele alınmış, cami, imaret, kervansaray ve arasta teker teker incelenmiştir.

Yapıların değerlendirilmesinden ve benzerleri ile karşılaştırılmasından sonra her üç devir yapılarında da sadeliğin hakim olduğu sonucuna varılmış ve külliye'nin önemi üzerinde durularak yapılar arasındaki bağlantılar söz konusu edilmiştir.

272 — Kadir ÖZKAN

Konya'da Mevlâna Külliyesi. 1968
51 Sayfa, 121 Resim, 8 Plân (Külliye plânı dahil)

Kısa bir giriş ve tarihçe bölümünden sonra Mevlâna'nın hayatı, fikri ve eserleri üzerinde durulan çalışmanın katalog bölümünde, türbe, Karamanoğulları ekleri, mescit ve minare, semâhane, avludaki türbeler, Meydan-ı Şerif, matbah, derviş hücreleri, şadırvan, Şeb-i Arus havuzu, büyük avlu ve Çelebi dairesi'nin mimarî ve sanat yönleri sırası ile incelenmiş, so-

nuçta Selçuklu, Karamanoğulları ve Osmanlı devri izlerini taşıması yönünden külliye'nin sanat bakımından da Mevlâna'nın kişiliği kadar önemli olduğu fikri üzerinde durulmuştur.

273 — Tuncer GÜVEN

Ankara'da Osmanlı Devri Mimarî Anıtları, 1969
96 Sayfa, 93 Levha, 21 Plân.

Ankara'nın kısa tarihi ile başlayan çalışmanın giriş bölümünde Osmanlı devri Ankara yapılarının genel özellikleri üzerinde durulduktan sonra katalog bölümünde guruplar halinde yan mekânlı ve ahşap camiler, 6 türbe, Mahmut Paşa bedesteni, 5 han, 2 hamamın mimarî ve süsleme özellikleri teker teker ele alınmaktadır. «Ankara Mimarî Eserlerinin Süsleme Özelliği» bölümünde ise stuko mihraplar, kalem işleri, ahşap, mermertaş ve tuğla işçiliği üzerinde durulmaktadır. Değerlendirme ve karşılaştırma bölümlerinden sonra sonuç olarak Ankara'da Osmanlı devri eserlerinin çokluğu yanında ihmal edilmeleri yüzünden çoğunun sanat değerlerini kaybetmesine değinilmektedir.

274 — Vasıf Gündoğdu ARTUN

İstanbul'da XIX. Yüzyıl Çeşmeleri, 1968.
117 Sayfa, 79 Levha.

Çeşmeler hakkında genel bilgi ve çeşmelerin tarihî durumları başlangıcından sonra, İstanbul'da XIX. yy. a ait 134 çeşmenin teker teker incelenmesinden meydana gelen bir katalog bölümü hazırlanmıştır. Buna XIX. yy. da İstanbul'da yapıp bugün mevcut olmayan çeşmeler bölümü eklenmiş ve bu bölüm İstanbul'un İstanbul, Beyoğlu ve Kadıköy kesimlerine göre ayrılmıştır. 134 çeşmenin Barok-Rokoko, Ampir, Neo-Klâsik üslûplara göre değerlendirilmeleri yapılan tezde, çeşmelerin bir yapıya bağlı olarak, bir cephede ya da meydan çeşmesi gibi tamamen bağımsız oluşlarına göre de sıralaması yapılmış, sonuç olarak çeşmelerin sanat yönleri yanında bugüne göre fonksiyonel durumlarının da kritiğine gidilmek istenmiştir.

275 — Filiz AYMERGEN

Yenişehir'de Türk Eserleri, 1969.
51 Sayfa, 113 Resim, 13 Plân, 1 Kroki.

Kısa bir tanıtma girişinden sonra Yenişehir'in tarihçesi verilen çalışmada katalog bölümü dinî mimarî ve profan mimarî olarak iki bölümde ele

alınıp 1. grupta 6 cami, 1 zaviye ve 1 türbe, 2. grupta ise 4 hamamın ve 1 evin incelenmesi yapılmaktadır. Yenişehir ve çevresindeki köyleri içine alan çalışmaya bugün mevcut olmayan yapılarla ilgili bir bölüm eklenmiştir. Geniş karşılaştırma bölümünden sonra sonu çölararak Yenişehir'de plân yönünden önemli özellikler taşıyan Postınpuş Baba Zaviyesi ile Bâli Bey Camii üzerinde durulmakta, Sinan Paşa Külliyesinin önemi belirtilmekte ve sivil mimarî yönünden de ilgi çekici örneklerin bulunduğuna işaret edilmektedir.

276 — Serpil İZGİZ

Misis, Kozan ve Belen'deki Türk Eserleri, 1969
75 Sayfa, 14 Plân, 93 resim.

Genel özelliklerin belirtildiği kısa girişten sonra çalışmanın katalog bölümü, Misis, Kozan ve Belen olarak üçe ayrılmış, her kısmın başında o yerin tarihçesinden bahsedilip sırasıyla oradaki yapılar incelenmiştir. Bu durumda Misis'de 1 mescit, 2 han, 1 köprü çalışmanın kapsamına girmiştir. Eldeki malzemenin değerlendirilip karşılaştırıldığı tezde sonuç olarak; Memlûk ve Osmanlı devri yapıları üzerinde yapılan çalışmadan önce görülen noktalara tekrar işaret edilmiş ve birtakım bölge özelliklerine dikkat çekilmiş, ayrıca özellikle Belen'in Osmanlı derbent teşkilâtı çerçevesinde değerlendirilmesi gereği belirtilmiştir.

277 — Fikret GÖKSEL

Tokat'da Osmanlılardan Önceki Türk Eserleri, 1969
68 Sayfa, 93 Resim, 13 Plân, 1 Kesit.

Giriş bölümündeki bir genellemeden sonra Tokat'ın yeri ve tarihi üzerinde durulmakta, incelemenin tarihî sınırları içindeki yapılar, camiler, medreseler, zaviyeler, türbeler, minareler, köprüler, hamamlar, çeşmeler olarak gruplandırılmaktadır. Katalog kısmında 1 cami, 2 medrese, 5 zaviye, 5 türbe, 1 minare, 1 köprü, 1 hamam ve 2 çeşmenin detaylı çalışması sonucu Tokat'da Osmanlılardan önceki mimarinin değerlendirilmesi, yapıların plân tiplerine göre yapılmakta, bu tiplerin diğer çevrelerdeki yapılarla karşılaştırılmasından sonra sonuç kısmında, özellikle kubbeli medreselerin ilk örneğini vermesi ve bunun etkisi ile çevrede hanikâh ve zaviyelerin çokça görülmesi yanında Gök Medrese'ye ek Şifahane'nin varlığı üzerinde de önemle durulmaktadır.

278 — Nuran CANBİL

Trakya'da Türk Devri Köprüleri, 1969.
72 Sayfa, 168 Resim, 15 Plân.

Giriş bölümü geniş tutulan tez çalışmasından önce Trakya'nın coğrafi durumuna değinilmiş, tarihî önemi göz önünde bulundurulmuştur. Türk köprülerinin Osmanlılardan önceki köklerine inmek amacı ile iki Artuklu ve bir Selçuklu köprüsü örnek verildikten sonra Trakya'daki Türk köprülerinin genel olarak yapılış sebepleri, mimarî özellikleri ve köprülerde kullanılan malzeme üzerinde durulmuştur.

Katalog bölümünde 16 Trakya köprüsü çeşitli yönleriyle ele alınıp incelendikten sonra toplama bölümü iki kısma ayrılmıştır. Birincisinde Trakya'daki Sinan köprüleri topografik, estetik, silüet ve getirdikleri yenilikler yönünden ele alınmış, ikincisinde ise devirlere göre 15., 16., 17., 19. yy. Trakya köprüleri mimarî özelliklerine göre değerlendirilmiştir. Sonuç olarak Trakya köprülerinin Mimar Sinan'la belirli bir üslûp kazandıkları ve bugüne kadar sanat değerlerini korudukları belirtilmiştir.

279 — E. Levent TOKSOY

Selçuk, Söke ve Balat'daki Türk Eserleri, 1969
34 Sayfa, 123 Resim, 22 Plân.

Giriş bölümünden sonra Selçuk, Söke ve Balat'ın kısa tarihçesiyle başlayan çalışmada Selçuk'ta kale, 5 cami, 3 mescit, 4 türbe, 1 imaret, 3 hamam; Söke'de 2 cami; Balat'da İlyasbey külliyesi teker teker incelenmiş, toplama bölümünde yapılar yeni baştan değerlendirilmiştir. Aynı devir yapılarıyla karşılaştırıldıktan sonra sonuç olarak bir daha yapıların önemine değinilmiş, Selçuk İsa Bey ve Balat İlyas Bey camilerinin Anadolu Türk mimarisine katkıları üzerinde durulmuştur.

280 — Nermin TABAK

Ahlat'ta Türk Mimarî Eserleri, 1969.
74 Sayfa, 115 Resim, 19 Plân.

Ahlat hakkında kısa bir tanıtımdan sonra, Ahlat'ın tarihî durumu üzerinde durularak başlayan çalışmanın katalog kısmında 14 kümbet ve türbe, 3 cami, 1 köprü, ayrıca Ahlat kalesi, Akıtlar ve mezar taşlarının özellikle figürlü olanları üzerinde ayrıntılı bir çalışma yapılmış, plânlar ve süsleme özellikleri açısından kümbetler önemle ele alınmıştır.

Değerlendirme bölümünde çalışmaya konu olan Ahlat yapıları gruplandırılmış, özellikle kümbet ve türbe mimarisinin gelişimi ve kökleri ele alınarak bu konudaki tartışmalara ve çeşitli fikirlere yer verildikten sonra, Ahlat kümbetlerinin diğer çevrelerdeki kümbetlerle karşılaştırılması şu başlıklar altında toplanmıştır; a— Teknik ve malzeme, b— Plân ve mimarî şekil, c— Mimarî süsleme. Sonuç olarak, XI. yy. da İran'da başlayan kümbet gelişiminin Ahlat'ta bölgesel etkilerle diğer çevrelerden farklı formlar ortaya koyarak oluştuğu ve kökleri Karahanlılar ile Büyük Selçuklular'a uzanan süslemelere sahip olmakla Türk sanatının bütünlüğüne işaretçi oldukları belirtilmiştir.

281 — Emel ATSIZ

Van (Erciş - Gevaş - Hoşap) Türk Mimarî Eserleri, 1969.
69 Sayfa, 81 Resim ve Plânlar.

Van'ın tarihçesi ve eski Van şehri ile başlayan giriş bölümünden sonra katalog bölümü üç kısımda toplanmıştır: Birincisinde Van'daki 4 cami kalıntısı ile Gevaş'da İzdışor camii; ikincisinde Van, Erciş ve Gevaş'da altı mezar yapısı; üçüncüsünde Hoşap kalesi ile Hoşap köprüsü ayrıntıları ile incelenmiştir. Değerlendirme bölümünde özellikle Van Ulu Camii üzerinde durulmuş ve incelenen yapılar camiler ve kümbetler gurupları içinde değerlendirilmiştir. Karşılaştırma bölümünde plân tipleri üzerinde durulmuş Ulu camiın İran Selçuklu camileri ile ortak taraflarına değinilmiştir. Mihrap öntü kubbesi fikrinin gelişimine değinildikten sonra sonuç olarak, Anadolu Türk mimarisinde önemli yeri olan yapıların bir kısmının ele alınmış olduğu, bununla beraber tamamının önemle gözden geçirilip korunma çarelerinin aranması gereği üzerinde durulmaktadır.

282 — Orhan CİRİT

Bor ve Kemerhisar'daki Türk Eserleri, 1970.
39 Sayfa, 7 Plân, 58 Resim.

Bor ve çevresini tanıtan kısa bir girişten sonra Bor ve Kemerhisar'ın tarihî durumları ile başlayan çalışmada, Selçuklu devrinden 1 çeşme ile 1 cami; Karamanlı devrinden 1 cami, 1 hamam; Ramazanoğulları devrinde 2 cami; Osmanlı devrinden 1 cami, 1 hamam ve 1 tekke üzerinde durulan bir katalog çalışması yapılmıştır. Yapıların devir ve üslûplarına göre değerlendirilmesinden sonra, plân tiplerine göre diğer çevre yapıları ile karşılaştırılması yapılmıştır. Sonuçta her biri mimarî özellikler gösteren yapı-

lara sahip Bor ve Kemerhisar'ın bugün bu yapıların çoğunu kaybettiği belirtilmiştir.

283 — Betil ATAGÜN

Selâtin Camileri Dışında Küçük Bursa Camileri, 1970
338 Sayfa, 345 Resim, 52 Plân, 24 Desen.

Bursa Orhan kütüphanesindeki tarihî kaynakların dayanak noktası olarak ele alındığı önsözünde belirtilen çalışmanın girişinde, Bursa tarihi üzerinde durulmuş ve özellikle Osmanlı Türkleri idaresinde Bursa konusu geniş tutulmuştur.

Kendi arasında kısımlara ayrılan katalog çalışmasında, sırası ile Orhan devri; Murad Hüdavendigâr devri; Yıldırım Bayezid devri; Çelebi Mehmed devri; II. Murad devri; Fatih devri; II. Bayezid devri; Kanunî devri; Muhacirler tarafından yaptırılanlar ve Devirleri Kesin Olarak Tesbit Edilemeyen Yapılar, yine kendi aralarında plân tiplerine göre bir sıralamaya tabi tutularak teker teker bütün özellikleriyle ele alınmıştır. Toplam olarak 119 yapı üzerine kurulu çalışmanın toplama bölümünde yapılar plân tiplerine göre dikkatle değerlendirilmiş, malzeme ve teknik belirtilmiştir. Devirlerine ve plân tiplerine göre yapıların değişik çevrelerle ve kendi aralarında karşılaştırılmaları da yapılan tezin sonuç bölümünde, yapılar ve onları meydana getiren Türk millî kültürü ve zekâsının ana hatları üzerinde durulmuş, incelenen yapılardan sade görünüş içindeki mimarî bütünlükle elde edilen denengin, büyük bir sanatın çarpıcılığına ulaştığı belirtilmiştir.

284 — Süleyman ÖZBEK

Güney-Batı Anadolu Selçuklu Kervansarayları, 1970.
42 Sayfa, 77 Resim.

Giriş bölümünde Türklerin Anadolu'yu yurt edindikten sonra önemli bir ulaşım sistemi kurdukları ve bu arada Selçuklu egemenliği süresince kervansaray teşkilâtının geliştiği anlatılan çalışmanın katalog bölümünde, bölgedeki Evdir Han, Ertokuş Han, Çardak Han, Eğridir Han, İncir Han, Kırkgöz Han, Susuz Han ve Ak Han inceleme konusu olarak teker teker ele alınmıştır. Malzeme ve plân şemaları bakımından değerlendirilmeleri yapıldıktan sonra süsleme detaylarına değinilmekte ve sonuç olarak Anadolu dışındaki Kervansaray mimarisi ile bağıntısı ortaya konulmakta, bu konuda da Türk sanatının bütünlük ve devamlılık gösterdiğine işaret edilmektedir.

285 — Ara ALTUN

Mardin'de Türk Devri Mimarisi, 1969
182 Sayfa, 226 Resim, 41 Plân ve Kroki.

Mardin'in coğrafi konumu, uzun tarihçesi, Mardin yapılarının genel özellikleri ve malzeme kısımları ile çalışmanın metodunun açıklandığı giriş bölümünden sonra katalog bölümü başlıca iki kısım halinde ele alınmaktadır. 1. kısımda Mardin'in savunma tesisleri, kale ve kaledeki yapılar üzerinde durulmakta, çoğu yok olmak üzere bulunan bu yapıların değerlendirilmelerine çalışılmaktadır.

2. kısımda Mardin şehri ele alınarak 14 cami ve mescit, 2 külliye kalıntısı, 7 medrese ve ayrıca ayakta olmayan Mardin medreseleri hakkında notlar, 5 zaviye-türbe birleşimi, 5 hamam, 1 kervansaray, 1 bedesten, 1 revaklı çarşı ve bir Firdevsli Köşk'ün detaylı incelenmesi yapılmaktadır.

Hakimiyet devirlerine göre Mardin yapılarının tasnifi çalışması, genel toplama ve Mardin yapılarının tarih ve özellikleri açısından değerlendirilmelerinden sonra genellikle bir kapalı bölge üslûbu gösteren Mardin yapılarının çeşitli plân tiplerine göre karşılaştırılması yapılmakta, sonuç olarak kapalı bölge üslûbu göstermesine karşılık özellikle Artuklu devri yapılarının Anadolu Türk mimarisinin plân tiplerinin erken örneklerini gösterişine işaret edilmekte, Mardin hakkında genel bir bibliyografya denemesi eklenmiş bulunmaktadır.

286 — İsmet MALGİR

Eski Malatya'daki Türk Eserleri, 1969.
84 Sayfa, 14 Plân, 119 Resim.

Bugünkü asıl yerleşme yerinin uzağında bulunan Eski Malatya'daki önemli tarihî devrelere işaret eden dinî ve sivil yapılar üzerinde durulan katalog bölümünde Selçuklu, Memlûk ve Osmanlı devri eserleri üzerinde ayrı ayrı durulmuştur.

Eski Malatya'da XIII. yy. a ait Selçuklu eserleri ve özellikle Ulu Cami üzerinde durulan araştırmada Memlûk eklemeleri ve Osmanlı devri yapılarının plân tiplerine göre değerlendirilmeleri yapılarak, Kervansarayın yeni ve değişik bir anlayışla ele alınmış olmasının Ulucami kadar önemli olduğuna işaret edilmiştir.

287 — Kıvanç EFEOĞLU

Afşin ve Elbistan'daki Türk Eserleri, 1969.
65 Sayfa, 129 Resim ve Plânlar.

Önsöz ve giriş kısımlarından sonra Afşin ve Elbistan'ın kısa bir tarihçesi ele alınmış, daha sonra katalog kısmında ise sıra ile önce Afşin'deki Eshab-ı Kehf Camii, Afşin Ulu Camii, Eshab-ı Kehf'deki mescit, Dede Baba Türbesi, Eshab-ı Kehf'deki ribat, Eshab-ı Kehf'deki Kervansaray incelenmiştir.

Daha sonra Elbistan'a geçilmiş, Ulu Cami, Çası Camii, Hikmet Baba Camii, Kızılcaoba Camii, Hikmet Baba Türbesi, Ahmet Ağa çeşmesi ve Müslim Ağa Çeşmesi üzerinde çalışılmıştır. Sonuç olarak Selçuklular ve Osmanlılar devrine ait olan Afşin ve Elbistan'daki eserlerin mimarî ve tezyinat bakımından yapıldıkları devirlerin özelliklerini aksettirmekle beraber sadelikleri ile de göze çarptıkları belirtilmiştir.

288 — Gülümser ATASEVER

Kilis'te Türk Mimarî Eserleri, 1969.
118 Sayfa, 300 Resim, 27 Plân.

Önsöz kısmından sonra Kilis'in yeri ve tarihçesi hakkında bilgi verilmiş, katalog kısmında Türk-Çerkes Memlûkları devrine ait iki cami hakkında bilgi verildikten sonra Osmanlılar devrine geçilip bu devirden kalma 7 cami, iki tekke, 2 türbe, 5 hamam, 9 çeşme incelenmiştir. Toplama, değerlendirme ve karşılaştırma bölümlerinden sonra eserlerin hemen hepsinin kitabeleri ile birlikte günümüze kadar gelmiş olmasının önemi belirtilerek tez sonuçlanmıştır.

289 — Sevinç KOPER

İvaz Efendi Camii, 1969.
28 Sayfa, 12 Plân ve Kesit, 2 Desen, 40 Resim.

İstanbul'daki İvaz Efendi Camiini topluca inceleme konusu alan çalışmada dış görünüşü, plân özellikleri ve iç özellikleri ayrı ayrı ele alınmış, değerlendirilmesi ve diğer altı payeli camilerle karşılaştırması yapılmıştır. Mimarının Mimar Sinan olduğu görüşünün de ileri sürüldüğü tezin sonucunda, kenar bir semtte olduğundan Sinan'ın yapılarının listesi yapılırken gözden kaçmış olabileceği fakat yapının İstanbul camileri içinde önemli bir yeri olduğu belirtilmektedir.

290 — Sedat GÜRSES

Kastamonu Şehrindeki Camiler Dışında Osmanlı Eserleri, 1969.
53 Sayfa, 13 Plân, 92 Resim.

Kastamonu'nun tarihi ile başlayan çalışmada, giriş olarak şehir üzerinde durulmuştur. 2 medrese, 5 türbe, 6 mescit, 4 han, 1 bedesten, 6 hamam, 14 şadırvan ve çeşme ile 1 köprü üzerindeki katalog çalışması ayrıca mimarilerine göre değerlendirilmiş, çeşitli çevrelerle ve kendi aralarında karşılaştırılmaları yapılmıştır. Sonuç olarak Kastamonu'da camiler dışındaki Osmanlı yapılarının sadelikleri yanında ilgi çekici plân tipleri de ortaya koydukları ve su tesislerinin önemi belirtilmektedir.

291 — Ayla IŞIK

Türk Madeni Şamdanları, 1969.
103 Sayfa, 90 Resim, 19 Desen.

Şamdanın tarihçesi ve şamdan çeşitleri üzerinde durulan bir giriş bölümünden sonra, katalog çalışması üç ana başlık altında toplanmıştır. 1. de Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki şamdanlardan 12 si; Vakıflar Genel Müdürlüğü Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesindeki 20 şamdan ve mum makası; Topkapı Sarayı Müzesindeki 24 şamdan üzerinde durulmuştur. Değerlendirilmesi şamdan çeşitlerinin teknik ve özelliklerine göre yapılan çalışmada ayrıca şamdanlardaki motifler ve devirlerine göre de bir tasnif çalışması yapılmıştır. Değerlendirilen Türk madeni şamdanlarının kendi içlerinde keramik sanatı ile ve minyatürlerdeki örneklerle karşılaştırılması da yapılan tezin sonucunda Selçuklu ve Osmanlı şamdanları üzerinde durularak gelişmelerine ve çeşitli alanlarda devamlarına işaret edilmiştir.

292 — Mahur TÜMER

Eski Fatih Camii ve Külliyesi, 1969.
83 Sayfa, 156 Resim, 12 Plân, Külliye Vaziyet Plânı,
Eski Fatih Camii Restitüsyon Plânı ve Kesiti.

Büyük Osmanlı külliyelerinin gelişimi ile başlayan tezde, ilk önce genel olarak Fatih külliyesi ele alınmış, yapılış sebepleri ile Eski Fatih Camiinin tarihi, yeri, mimarı, plânı ve süslemesi üzerinde durulmuştur. Camide ilk yapıdan kalan kısımlar, ekler, Eski Fatih Camii hakkındaki edebî methiyeler ele alındıktan sonra, bugünkü Fatih Camii üzerinde durulan tezde eski yapı ile yenisinin karşılaştırılması da yapılmıştır.

Külliye yapılarından medreseler ve kütüphane, taphane, darüşşifa ve mescidi, imaret, ırgatlar hamamı, kervansaray üzerinde ayrı bir çalışma yapıp türbeler de buna eklenmiştir.

Külliyeinin değerlendirilmesinde çeşitli tartışmalara yer verilmiş, Eski Fatih Camiinin plân tipi üzerinde durulmuş, sonuç olarak yapının tarihî ve mimarî önemine değinilmiştir.

293 — Nursal TÜRKDEN

Havza ve Vezirköprü'deki Türk Eserleri, 1969.
117 Sayfa, 195 Resim, 16 Plân.

Kısa bir girişten sonra Havza ve Vezirköprü'nün tanıtılması, kelime anlamı ve tarihçeleri üzerinde durulmuş, katalog bölümünde Havza'da 1 cami, 1 medrese kalıntısı, 1 imaret ve üç kaplıca; Vezirköprüde ise 2 cami, 1 medrese, 3 hamam, 1 bedesten ve arasta, saat kulesi ve bir çeşme çalışmaya alınmıştır. Plân şemalarına göre değerlendirilen bu yapılar çevre yapıları ile de karşılaştırıldıktan sonra sonuç olarak bu iki ilçedeki yapıların önemine değinilmiştir.

294 — Sırma DARKOT

Üsküdar Yeni Valide Camii ve Külliyesi.
56 Sayfa, 78 Resim, 1 Desen, 9 Plân.

Üsküdar'da Yeni Valide Camiinin yeri ve çevresi ile Üsküdar topografyası verildikten sonra, yapının tarihçesi ve yaptırın Emetullah Gülnuş Sultan'ın kişiliği açıklanmıştır.

Katalog kısmında külliye ele alınmış, camiin dış ve iç özellikleri süslemeleriyle anlatılıp 8 dayanaklı diğer yapılarla karşılaştırılması yapılmıştır. Sonuç olarak yapının klâsik izler taşıyan son eserlerden ve 8 dayanaklı tipin gecikmiş bir örneği olduğu belirtilmiştir.

BİZANS SANATI KÜRSÜSÜNDE YAPILAN LİSANS TEZLERİ
(Yıllığın ikinci sayısından sonrakiler)

Zeliha EKMEKÇİ

Trabzon'da Ortahisar camii (Panaghia Khrysokephalos)

58 sahife, 67 resim, 10 plân, 2 kesit, 5 desen, İstanbul 1968

Önce Trabzon şehri hakkında bilgi verilmiş, sonra binanın plân ve üst mimarisi ve tezyinatı incelenmiştir. Bizans sanatındaki yeri ve diğer aynı tip kiliseler ile karşılaştırılması yapılmıştır. Ayrıca çevredeki diğer yapılar da tanıtılmıştır.

Özen BULAK

Anadolu'da bulunan erken Hristiyan ve Bizans dinî yapılarının mimarisi hakkında yayımlanan izahlı bibliyografya

159 sahife, 104 resim, 13 plân, 12 harita, İstanbul 1969

Bu bibliyografik çalışmada Anadolu'daki Bizans dinî yapılarının mimarisi hakkında Türkiye ve batı dünyasında yayımlanmış kitap ve makaleler toplanmış ancak bugünkü Marmara bölgesi dahil edilmemiştir.

Metin USLU

Niğde vilâyeti Aksaray kazası Belisirama köyündeki Direkli kilise

72 sahife, 85 resim, 9 dia, 11 plân, 5 levha, İstanbul 1969

Girişte Belisirama köyünün coğrafi durumu, Aksaray ve çevresinin tarihçesi incelendikten sonra kilisenin mimarisinin ve tezyinatının izahı yapılmış, mimarî ve tezyinat bakımından bölgenin diğer kiliseleri ile karşılaştırmalar yapılmıştır.

Kemal BÜYÜKÖĞEN

Tirilye ve Siyi'deki Bizans kiliseleri

109 sahife, 115 resim, 31 dia, 6 plân, 2 desen İstanbul 1969

Bölgenin coğrafi durumu ve tarihçesi hakkında bilgi verildikten sonra bölgedeki Bizans kiliselerinin mimarî ve iç süslemeleri incelenmiş kiliselerin Bizans sanatındaki yeri tesbit edilmiştir.

Seniha ERGİL

Bodrum Kalesi

115 sahife, 305 resim, 15 plân İstanbul 1969

Girişte kale ve müstemilâtı hakkında genel bir bilgi verildikten sonra Bodrum şehrinin tarihi anlatılmış ve Bodrum kalesi hakkında yazılmış araştırmalar incelenmiştir. Kalenin coğrafi ve topoğrafik durumu, malzeme ve teknik, plân ve detayları anlatılmıştır. Kalede bulunan armalar tesbit edilmiş ve şehirde bulunan diğer eserler de belirtilmiştir.

Kezban AKCALI

Bizans tasvir sanatındaki kumaş desenleri ile Bizans kumaşlarının mukayesesi

139 sahife, 136 resim, 64 dia, 9 desen, İstanbul 1969

Girişte kumaş hakkında genel bilgi verildikten sonra Bizans ipekli kumaşlarının tarihçesi ve ipek dokumacılık tekniği incelenmiş, Bizans tasvir sanatında ve müzelerde bulunan Bizans kumaş desenlerinin katalogu yapılmıştır. Bu desenlerin mukayeseleri yapılmış ve sanat tarihindeki yeri tesbit edilmiştir.

Ebru PARMAN

Bizans elyazmalarında Tezhip Sanatı ve Topkapı Sarayı Kütüphanesinde 21 Nolu Elyazma

172 sahife, 186 resim, 27 dia, 48 desen, İstanbul 1969

Girişte tezhip hakkında genel bir bilgi verildikten sonra Bizans tezhip sanatının tarihçesinden bahsedilmiştir. 21 nolu yazma hakkında evvelce ya-

pılmış incelemelerden bahsedilmiş, tezhiplerin kataloğu yapılmış ve Bizans-İslâm-Avrupa elyazmalarında ve Bizans sanatının diğer kollarında benzer motiflerle karşılaştırmaları yapılmış ve elyazmalarındaki esas motiflerin tipolojisi incelenmiştir.

İnci GÜLSEVİL

İstanbul sur kapıları

71 sahife, 65 resim, 12 plân, 9 harita İstanbul 1969

İstanbul surlarının tarihi ve topografyası anlatıldıktan sonra sur kapılarının isimleri verilmiştir. Kapı mimarisinin gelişimi incelenmiş, antik, geçiş, Bizans ve İslâm sur kapıları ile mukayeseleri yapılmıştır.

Cihat SOYHAN

Bafa Gölündeki Kahve-Asar Adasındaki Eserler

52 sahife, 94 resim, 7 plân, kesit İstanbul 1969

Girişte bölgenin coğrafi ve tarihî durumu anlatılmış ve eserlerin yerleri tesbit edilmiştir. Eserlerin mimarî durumları, plân ve üst yapıları anlatılmış ve bunların Bizans mimarisindeki diğer aynı plân tipi gösteren binalar ile karşılaştırılmaları yapılmıştır.

İsmet ALGEDİK

Viranşehir oval oktogonu

40 sahife, 52 resim, İstanbul 1970

Viranşehir'in coğrafi ve tarihî durumu incelenmiş burada bulunan eserlerin mimarî durumu ve tezyinatı anlatılmıştır. Ayrıca Anadolu'da ve diğer çevrelerdeki benzer binalar ile karşılaştırılmıştır.

Çiğdem ÖNDÜL

Bizans müziği ve Bizans sanatındaki belirtileri

68 sahife, 33 resim, 7 levha, İstanbul 1970

Girişte musikinin tarifi, kaynağı, gelişimi ve Bizans müzikolojik çalışmaları anlatıldıktan sonra Bizans müziğinin ana hatları incelenmiş, Bizans sanatındaki müzik aletleri ve fotoğraflar üzerinde incelemeler yapılmıştır.

Kudret ARINÇ

Bizans paraları

151 sahife, 46 levha, İstanbul 1970

Girişte, Bizans parasının değeri ve malzemesi hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra paraların cinsleri ve değerleri anlatılmış ve kronolojik olarak tasnif yapılmıştır. Paraların sanat değerleri incelenmiş ve çevrelerle karşılaştırmalar yapılmıştır.

Cevri ÇAĞMAN

Trabzon kızlar manastırı

60 sahife, 48 resim, 6 plân, 1 harita, İstanbul 1970

Trabzon'un tarihçesi incelendikten sonra Kızlar manastırının bulunduğu yerin durumu ve manastırın tarihdeki yeri gösterilmiştir. Esas binanın mimarî durumu tetkik edilmiş ve manastır topluluğu içindeki diğer yapıların mimarî ve tezyinatının izahı yapılmıştır. Sonunda mağara kiliseleri hakkında genel bir bilgi verilmiştir.

Aynur ERTAN

Ephesos'da İoannes kilisesi

64 sahife, İstanbul 1970

Selçuk'un coğrafi ve tarihî durumu ile İoannes kilisesinin yeri, tarihçesi yapılan araştırmalar ve kazıların tarihçesi anlatılmıştır. Kilisenin mimarisi, ek binalar incelendikten sonra kilisenin yapı devirleri tesbit edilmiştir. İoannes kilisesinin aynı plân tipi gösteren diğer binalar ile karşılaştırılması yapılmıştır.

Mustafa GÖKALP

Ani ve Koşavank'daki eserler

125 sahife, 138 resim, 12 plân, İstanbul 1970

Ani'nin coğrafi ve tarihî durumu belirtildikten sonra bölgedeki kiliselerin tarihçesi, plânı ve süslemeleri incelenmiş ve plân tiplerine göre Bizans sanatındaki aynı plân şeması gösteren diğer binalar ile mukayeseler yapılmıştır.

mıştır. Sonunda Ani ve Koşavank'daki eserlerin Bizans sanatındaki yeri belirtilmiş ve Ermeni kiliselerinin genel özellikleri üzerinde durulmuştur.

Sevin SÜMERKAN

İznik'deki Ayasofya kilisesi

55 sahife, 82 resim, 23 dia, 14 plân ve kesit, İstanbul 1970

Girişte bölgenin coğrafi durumu ve tarihi anlatılmıştır. Yapının plânı, mimarisi ve tezyinatı incelendikten sonra Bizans sanatındaki diğer aynı plân tipi gösteren yapılarla karşılaştırmalar yapılmıştır.

Yıldız TOKER

Madalyon şeklinde Eulogia'lar (muskalar)

63 sahife, 42 resim, İstanbul 1970

Girişte konunun mahiyeti anlatıldıktan sonra Antakya müzesinde ve diğer çevrelerde bulunan muskalar incelenmiş ve Hristiyan sanatındaki yeri belirtilmiştir.

Zerrin ZAIM

Bergama'daki Bizans devri eserleri

81 sahife, 180 resim, 8 plân, 22 desen, İstanbul 1970

Bergama'nın coğrafi ve tarihî durumu incelendikten sonra bölgedeki mimarî eserler tesbit edilmiştir. II. Bölümde Bergama Müzesindeki taş eserler, keramik ve madenî eserler incelenmiş ve son bölümde de mimarî eserlerin ve müzedeki parçaların değerlendirilmesi yapılmıştır.

Oya ERGİL

İzmir Müzesinde (Agora)ki Bizans parçaları.

114 sahife, 209 resim, İstanbul 1970

Müzedeki bulunan parçalarda kullanılan belli başlı süslemeler anlatıldıktan sonra parçalar fonksiyonlarına göre kataloglanmış teker teker benzerleri ile karşılaştırılmaları yapıldıktan sonra toplu karşılaştırmaları yapılmıştır.

AVRUPA SANATI KÜRSÜSÜNDE YAPILAN TEZLER

1 — Duygu ULAŞ

William Blake, 1968

68 sayfa, 36 levha

Tezin konusu XVIII. yy. da İngiltere'de yaşamış ressam William Blake'dir. Önce sanatçının hayatı ve fikirleri açıklanmış, daha sonra eserleri gruplara ayrılarak tek tek incelenmiştir.

2 — Seyhan AKAR

III. Ahmet Surnamesi 1969

111 sayfa, 138 levha

Girişten sonra kısaca Lâle Devri ve 1720 şenlikleri hakkında bilgi verilmiştir. Türk resim sanatı ve burada Levni'nin yeri anlatıldıktan sonra Surname'deki minyatürlerin üslûp özelliği incelenmiştir. Bundan sonra kitabın minyatürleri daha erken devirlerde yapılmış konu ve üslûp benzerliği gösteren başka üç yazmanın minyatürleri ile karşılaştırılmıştır. Son kısımda katalog yer almaktadır.

1969-70 YILLARINDA YAPILAN DOKTORA TEZLERİNİN ÖZETLERİ

Yıldız DEMİRİZ

MADALYONLU ÖRGÜ MOTİFİ,

Ortaçağda yayılışı ve menşei hakkında bir deneme

436 s. katalog, 96 s. sentez, 56 s. bibliyografya, 747 res. ve ayrıca desenler, İstanbul, 1969.

Tez, iki bölümden meydana gelmiştir:

- 1) Katalog
- 2) Sentez

Katalog kısmında örgü motifi ile süslenmiş eserler şematik bir şekilde incelenmiştir. Bir anahtar bölümünde motif tiplere ayrılmış ve bu tipler tarif ve desenlerle açıklanmıştır. Esas katalog kısmında eserler önce tekniklerine göre sınıflandırılmış, alt sınıflandırma ise coğrafi yere göre yapılmıştır. İlk büyük grupta başta Bizans ve Ortaçağ İtalya'sı olmak üzere hristiyan çevrelerin eserleri ele alınmış, ikinci büyük grupta ise İslâm âlemindeki örnekler incelenmiştir.

Tezin diğer bölümü, bu kataloğa dayanılarak hazırlanmıştır. Çalışma tarzının ve eserlerin sınırlandırılışının açıklandığı giriş'ten sonra genel bazı bilgiler verilmiştir. Bu bölümde önce motifin ne çeşit eserlerde kullanıldığı ve bunlardaki tertip özellikleri daha sonra ise motifin tatbik edildiği teknikler ve malzeme ele alınmıştır. Öncüler ve menşei bölümünde ise Eski Ön-asya, Yunan ve Roma sanatlarındaki bazı örnekler incelenerek motifin doğu menşeli olduğu ve Mezopotamya'da doğduğu anlaşılmakta, fakat Suriye'ye daha çok yerleştiği görülmektedir.

Sanatçılar ve ekoller başlığı altında Bizans, İtalya ve İslâm sanatların

da üslûp, kompozisyon, renk, teknik ve çevre özellikleri incelenmiş, eserlerin hangi çevrelerde anonim, nerelerde imzalı oldukları, tarihli ve tarihsiz oldukları yerler üzerinde bilhassa durulmuş, sanatçıların anonim olmadıkları yerlerde, bilhassa Marmorari Romani grubunda sanatçılar ve aileleri ele alınmıştır.

Motifin sanat tarihindeki yerini tesbit maksadı ile ise kompozisyon tiplerinin incelenmesi, zaman içinde yayılışı ve kronoloji gibi hususların yardımı ile :

- 1) Zamana göre önce hangi çevre ve tekniklerde ortaya çıktığı ve hangi sıra ile dağıldığı,
- 2) Coğrafi yayılışının sahası,
- 3) Bu yayılıştaki ekoller arası ilişkilerin rolü üzerinde durulmuş ve bilhassa Akdeniz çevresindeki yayılıştaki Bizansın ne gibi rolü olduğu incelenmiştir. Motifin uzun süre moda oluşunun sebepleri ve bu modanın geç tarihlerle kadar İtalya ve Memlûklerde devam edişine dikkat çekilmiştir. Sonuç olarak :
1. Mezopotamya menşeli olduğu,
2. Suriye'ye yerleştiği ve Akdeniz çevresine buradan yayıldığı,
3. Başlangıçta zoomorf karakterli, yılan veya ejder başlı olup yılan kültü veya büyü ile ilgili olduğu,
4. Sonraları gittikçe bu karakterinin kaybolduğu ve geometrik bir motif halini aldığı,
5. Ortaçağdan itibaren etkinin Suriye yerine Bizanstan gelmeğe başladığı,
6. Döşemelerde önceleri küçük küplü mozaik, fakat 9.-10. yy. dan itibaren iri parçalı tekniklerde işlendiği,
7. En çok kullanıldığı bir sahanın mimarî plâstik olduğu,
8. İtalya'da Bizans etkisinin yazılı kaynaklarla da isbat edilebildiği,
9. Memlûklerde Bizans tesiri yanında çok eski bir mahallî geleneğin önemli olduğu, fakat bu çevrede sanatçıların farklı bir zevkin temsilcileri oldukları,
10. Kuzey sanatındaki benzeri motiflerin ayrı bir gelişmesi olduğu, fakat iki çevrenin sınırını teşkil eden bölgede üslûp karışması görüldüğü,
11. Döşemelerde halı geleneğinin rolü olduğu,
12. Tarihlemede motifin tipinden ziyade teknik, malzeme, kullanma sahası ve üslûptan faydalanılabileceği, gibi hususlar tesbit edilmiştir.

ANADOLU'DA SELÇUKLU CAMİ MİMARİSİNİN GELİŞMESİ*

Şadi DİLÂVER

211 sayfa, 39 plân, 9 kesit, 266 resim, İstanbul 1970

Anadolu Selçukluları camilerinin esas yapı malzemesi kesme taş, mo-loz taş, ender olarak da tuğladır. Ahşap malzeme, bazı erken tarihli camile-rin örtüsünde ve XIII. yüzyılın 2. yarısında yapılmış olan ağaç direkli cami-lerin ayaklarıyla örtüsünde görünmektedir.

Plân şeması yönünden Selçuklu camilerinin hemen hepsini ayrı kabul etmek mümkündür. Çeşitli plân tipleri, çeşitli mimarî motif ve kompozis-yonlar uygulanarak belirli bir programa bağlı kalınmamıştır. Farklılık, Sel-çuklu camileri için karakteristiktir. Böyle olmakla beraber, öncüsü Kara-hanlılar devrinde görülen ve Danişmendli, Saltuklu, Mengüçüklü mimarî-sinde kristalize olan dışa kapalı cami plânı, Selçuklularda —bir istisna dikkate alınmazsa— birleştirici ve değişmeyen unsur olmuştur. Diğer bir ge-nel görünüş, büyük camilerde örtünün çok ayakla taşındığı ve mescitlerde mekânın tek kubbe ile kapatılmış olduğudur. Çok ayaklı camilerde genel-likle nefler kible duvarına dikey olup, avlu da bulunmadığından gelişme çok kere uzunluğundadır.

Selçuklu çok ayaklı camilerinin en fazla çeşitlilik gösteren yönü örtü sistemidir. Bir istisna ile, tonozlu camilerde en azından bir kubbe bulun-maktadır. Yarım küre şeklindeki kubbelerde genellikle yüksek kasnak bu-lunmamakta ve kubbeler, Türkmenistan ve İran'daki örneklerle oranla cami bünyesinde daha mütevazı ölçülere indirilmiş olmaktadır. Ancak, mescit-lerde mekânın tamamını örten kubbe, alt yapı ile denge halindedir. Kubbe ile ilgili olarak tromp, pandantif ve Türk üçgeniyle geçiş organlarından so-nuncusu, Anadolu Selçuklularının strüktürel ve dekoratif yeniliği olarak gö-rülmektedir. Her bölümü ayrı örtülü cami az olmakla beraber, Osmanlı çok kubbeli camilerinin öncüleridirler. Erken tarihli camiler arasında görünen kemer duvarları üzerinde taşınan ahşap tavan, XIII. yüzyılın 2. yarısında

* Yer darlığı nedeniyle katalog bölümündeki bazı yeni görüşler buraya alınmamıştır.

görünmez, fakat Beylikler devri mimarisinde tekrar benimsenir. Buna kar-sılık, Türkmenistandaki örneklerine uygun olarak ağaç direkler üzerine doğ-rudan doğruya zengin işlemeli ahşap tavan oturtulmuş cami tipi, XIII. yüz-yılım ortasından itibaren Anadolu'da yerleşmiştir.

Çok ayaklı camilerde mihrap ekseni genellikle geniş ve yüksek tutula rak belirtilmiş; mihrabın bulunduğu bölüm, bazan mihrap önü kubbesi iki yanındaki tonozlu bölümlerle veya bu bölümlerden gelişmiş gibi görülen kubbeli bölümlerle yanlara da genişletilmiştir. Bu husus, merkezî plân şe-masını hazırlayan faktörlerden biri olarak dikkate alınabilir.

Selçuklu camilerini Anadolu öncesi ve Artuklu camilerinden uzaklaş-tıran, fakat diğer Anadolu ilk Türk devletleri camilerine yaklaştıran en önemli unsur avlunun kaldırılışı, buna karşılık yeni bir mimarî motif olarak beliren orta açıklığın bulunuşu ve caminin dışa kapalı plânlanışdır. Üç ör-nekte avlu bulunmakta ise de, bu avlular diğerlerinden farklı formda ve her halde farklı fonksiyonda idiler. Osmanlı devri büyük camilerinde revaklı avlu tekrar benimsenmiş, fakat merkezî plân şemasını hazırlayan faktörler-den bir diğeri kabul edilebilecek olan caminin dışa kapalı mekân şeklinde düşünülüşü hiç bir zaman değişmemiştir.

Günümüze kalan örneklerle göre tek kubbeli mescitlerin Anadolu Sel-çuklularıyla başladığı kabul edilebilir ki, menşei Türkmenistan ve İran'daki kare alt yapılı mezar mimarisine dayansa gerektir. Bu küçük yapılar, Ana-dolunun en eski kültürlerinden beri kullanılmakta olan, fakat ilk defa sistemli bir şekilde camiye uygulanmaya başlanan hazırlık ve giriş bölümü niteliğindeki ek kısımları ile cami mimarisinde son derece etkili olmuş; bir yandan ilerki yüzyılların fonksiyonel son cemaat yeri mimarî motifi hazırla-nırken, öte yandan Türk mimarisinde yeni ve çok yaygın bir cephe düzeni-nin temelleri atılmıştır.

Minareler, genellikle Büyük Selçuklu minarelerini hatırlatmaktadır. Fakat Anadolu Selçukluları için karakteristik olan, -minarenin varlığı ha-linde- daima camiye bitişik ve giriş kapısının cami içinden (mescitlerde gi-riş bölümünden) oluşudur. Anadolu öncesi Türk mimarisinde bilinen yivli minare, Selçuklularla Anadolu'ya girmiş ve günümüze kadar yapılagelen çu-buklu minare tipi hazırlanmıştır.

Çoğunun şekli değişmiş olan pencerelerin ilk kapatılış tekniği hakkın-da bir sonuca varılamamaktadır. Büyük orta açıklık camilerde pencerelerin kapalı tutulabileceğini düşünmek, bir bakıma anlamsız olmaktadır. Bu prob-lemün aydınlanması yeni araştırmalara bağlı kalacaktır.

Mengüçüklü ve bazı Selçuklu camilerinde ilk İslâm maksurelerini ha-

tırlatan bölümlerin mevcudiyetini gösteren kalıntılar bulunduğu göre, Osmanlı camilerindeki hünkâr mahfiline götüren yolun İlk Anadolu devletleri mimarîsinden geçmiş olduğu kabul edilebilir. Böyle olunca ve Türkmenistan ile İran'daki maksure durumu bilinmeyince, çok kere tekrarlandığının aksine, mihrap önü kubbesinin maksure fonksiyonlu olmadığı ve mihrap önü kubbesini maksure kubbesi olarak adlandırmanın gereksiz olduğu sonucuna varılır.

Selçuklu camilerinde tespit edilen üç tip portal şemasının —ki sonra da devam etmiştir— öncüleri doğu ülkelerinde bulunmakla beraber, ana hatlarıyla mukarnas kavsaralı portalleri hatırlatan mihrap şeması, ilk defa Anadolu Selçuklularının uygulaması olarak görülmektedir ve pek değişikliğe uğramadan devam etmiştir.

Birinci derecede önemli yapısının cami olduğu Osmanlı külliyesi, Selçuklulardan beri izlenen medresenin ve kümbetin cami ile kaynaşması gibi kompozisyonlar sonucu meydana gelmiş bulunmaktadır.

Selçuklu camilerinin az veya çok süslemeli olduğu görünmektedir. Bölgenin jeolojik durumu ve dolayısıyla mahallî gelenek, süsleme malzemesi olarak en çok taşın kullanılmasını gerektirmiştir. Mozaik çininin İran Selçuklularından Anadolu'ya geçmiş olduğu bilinmekle beraber, yaygın olarak iç mimarîde kullanılışı ve süslenen elemanın boşluk bırakılmayacak veya başka malzeme eklenmeyecek şekilde (sadece çini parçalar arasında alçı derzler görünür) yüzey kullanılışı, Anadolu Selçuklularının çini sanatına kazandırdığı en önemli aşamalardan biri olmuştur. Süsleme malzemesi ve tekniğinde görülen bu büyük değişikliklere karşılık, Anadolu öncesi Türk mimarî süslemelerinin motif ve kompozisyonları büyük ölçüde Anadolu'ya taşınmıştır. Taş süslemeler genellikle alçak kabartma olup, XIII. yüzyılın sonuna doğru yüksek kabartmaya bariz bir eğilim görülür. Ancak, alçak kabartma üslûbunun kesintisiz devam ettiği de bir gerçektir.

Selçuklu sanatını anlamak ve menşeyini bulmak için mimar ve ustaların kimliklerine aşırı eğilmek, sanıldığı kadar önemli değildir. Sanatçıların kişilikleri, Selçuklu devri üslûbu içinde erimiş görülmektedir. Böyle oluşta, bânilerin ve meslek kuruluşlarının etkisi az olmasa gerektir.

DIYARBAKIR KUZEYİ : DEVEGEÇİDİ SUYU KÖPRÜSÜ : ARTUKOĞULLARI DEVRİ

H. 615, M. 1218

Cevdet ÇULPAN

Diyarbakır'da, DSE. il Md. lüğü tarafından Dicle nehrine paralel olarak Eğil yönünde yapılan 1970 yılı incelemeleri sırasında, Diyarbakır'ın 20 Km. kadar kuzeyindeki Devegeçidi suyu üzerinde, Artukoğulları devrine ait olduğu belgelenen kârgir bir köprüye rastlanmıştır. Bu hususta Diyarbakır (1) ve İstanbul (2) gazetelerinde 1970 Haziran ayında çeşitli yayınlarda bulunulmuştur. Ayrıca yerinde yapılan incelemelerde aşağıdaki bilgiler derlenmiştir. Diyarbakır valisi Ali Rıza Yaradanakul, YSE. il Md. Mehmet Tunç, Müze Md. Mehmet Cansever, Diyarbakırlı yazarlardan Şevket Besanoğlu'nun yakın ilgileri sayesinde bu köprü hakkındaki bilgiler zenginleştirilmiştir :

Köprünün şekli :

Yedi gözlüdür. Kemer şekilleri sivridir. Tamamen yontma taştan olmak üzere çok sanatkârâne yapılmıştır. Köprünün genel görünüşü (Resim: 1, 2) dedir.

Köprü kitabesi : (Resim : 3, 4) :

Köprü üzerinde iki kitabe ve Kur'andan bir âyet vardır. Kitabelerden biri şerit halinde, diğeri sivri kemer biçiminde bir şerit içindedir.

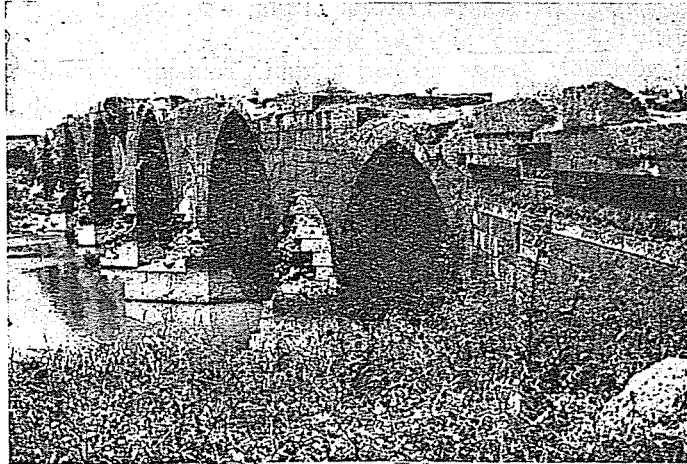
Şerit halindeki kitabe :

«Tatavva' bi-amelihi 'l-cisr al-mübârek Mevlâna as-Sultan al-Melik as-Salih al-âlim al-mü'eyyed al-muzaffer al-mansur nasir ad-dünya va 'd-dîn Sultanü 'l-islâm va 'l-müslimîn Abilfeth Mahmud ibn Muhammed ibn Ka-

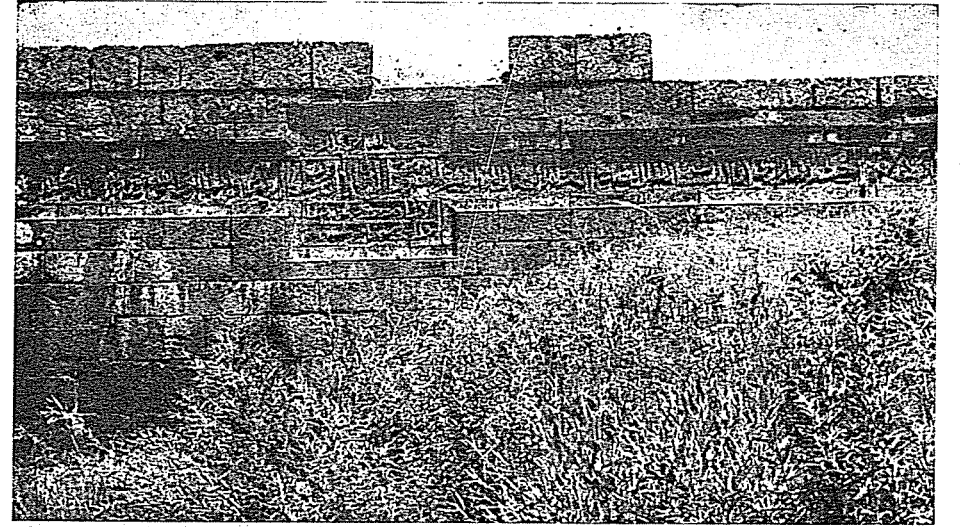


Resim 1.

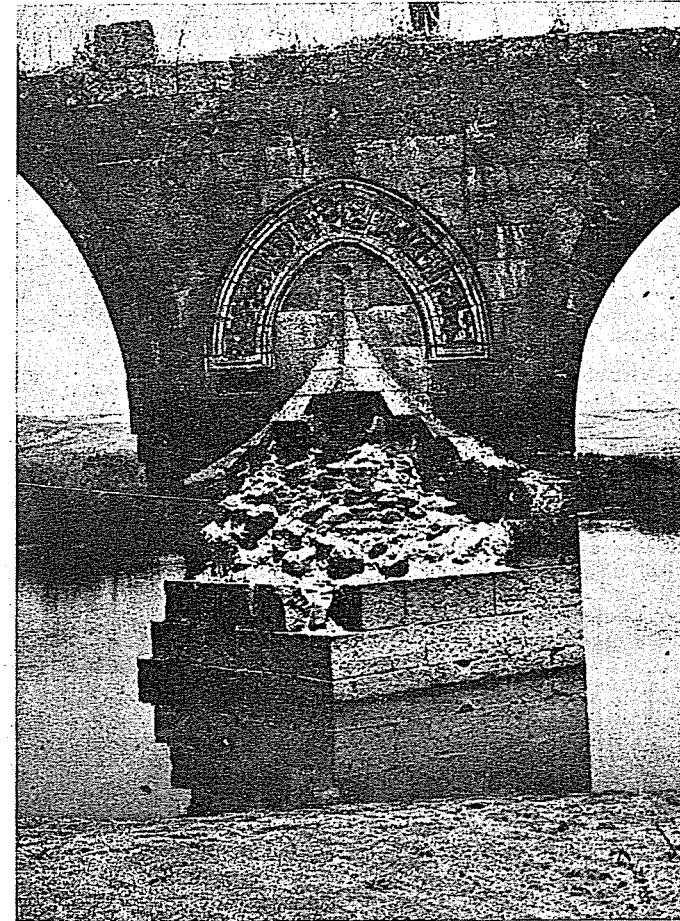
Devegeçidi suyu üzerinde yeni bulunan Artuklu köprüsünden genel görüşler



Resim 2.



Resim 3. Şerit halindeki kitabe



Resim 4. Sivri kemer biçimindeki kitabe

raarslan ibn Artuk nasîr emir al-mü'ninîn Al-Üstad Cafer ibn Mahmud al-Halebî ve zâlike fî seneti hamse aşara ve sittemie» H. 615 (1218).

Sivri kemer biçimindeki kitabe :

«Emere bi-amelihi Mevlânâ as-Sultan al-Melik as-Salih nasir ad-dünya va 'd-dîn Mahmud ibn Muhammed Artukî»

Kur'anın Bakara sûresinin 262. inci âyeti de şöyledir :

«Mesellüllezîne yunfikune emvâlehum fî sebili 'LLâh kemeseli habbetin enbetet seb'a senâbile fî külli sünbületin mi'etu habbetin va 'LLahu yuza'ifu limen yeşâ'u va 'LLahu vasi'un alîm = Mallarını Tanrı yolunda hayrata ayıran kimselerin malları, ekildikte yedi başak veren öyle bir tohum danesine benzer ki, her bir sünbülede yüzlerce olur ve Allah murad ettiği kimse için bunu kat kat ziyade eder. Allah, fadl ve atâsında vasi' ve munfikin infakını ve niyetini âlimdir.»

(Not : Devegeçidi suyu üzerinde ayrıca bir de Sultan Murad (IV.) köprüsü vardır. XVII. yüzyıl eseridir. (Kara köprü) diye anılmaktadır.)

İLGİLİ KAYNAKLAR :

1. Millî Hakimiyet Gazetesi (Diyarbakır), 13. Haz. 1970
2. Cumhuriyet Gazetesi (İstanbul), 12. Haz. 1970
Yeni İstanbul Gazetesi (İstanbul), 18. Haz. 1970
3. İlgili resimler (Foto. Dicle, Diyarbakır).

**THE WALL-PAINTINGS OF THE BATH-KIOSHK OF SULTAN
ALAADDİN KAYKUBAT AT THE ALARA FORTRESS**

Şerare YETKİN

Our knowledge of the palaces and the kioshks, which occupy a very important place in thirteenth century Anatolian architecture, derives from written sources. The Seljuknameh of Ibn Bibi (Al-Avamir al-Alaiyye fî'l-Umur' l -Alaiyye), Musamarat al-Akhbar of Karimüddin Mahmud bin Muhammed Aksarayi and Tevarikh i Al-i Seljuk of Yazıcızade are the first and most important of the written sources. In these books there is information on the palaces in Konya, Kayseri, Ankara, Antalya, Alanya, Erzinçan, Aksaray, and Kubadabad. These palaces have either completely disappeared or have survived to our time as a piece of wall or in ruins. The excavations and researches made during recent years, however, have shed light on the rich ornaments and plans of the thirteenth century palaces. The first publication that presents the characteristics of the thirteenth century palaces and the kioshks belongs to my distinguished teacher the late Prof. Dr. Kurt Erdmann (1901-1964)¹.

The first known palace in Anatolia is a kioshks, that has survived as a group of kioshks, from the Seljuk palace in Konya². It was built by the Seljuk Sultan Kılıç Arslan II, but repaired and fortified by Alaaddin Kaykubat I. Today it is only a piece of wall, known as the remains of Alaaddin Kioshk. The group of kioshks that form the Kaykubadia palace, where Alaaddin Kaykubat spent his summers, made his reparations for war, and perhaps died, is near Kayseri. Its site was established for the first time by late M.Z. Oral³. Excavations by Prof. Dr. Aslanapa brought to light the plans and tile decorations of these kioshks, that are scattered near a lake, in which the snowy peak of Erciyes is reflected⁴. The Kubadabad palace was erected on the shore of lake Beyshehir, which Alaaddin Kaykubat chose on his way to Antalya and Alanya where he used to spend his winter. It was discovered again by M. Z. Oral, who had been guided by the poetic description in Ibn Bibi⁵. The first systematic excavations at Kubadabad were begun by K. Otto-Dorn and M. Önder⁶. The richest examples of tile and stucco decorations of the Seljuk palaces were discovered as a result of these excavations⁷. There is no doubt that there where palaces and kioshks in the district of Antalya and Alanya, where Sultan Alaaddin Kaykubat spent his winters. Especially, the tile fragments found in the inner fortress of Alanya, and the tile coverings of the theater at Aspendos are proofs of the existance of a palace here⁸. The sites of the palaces in Antalya and Alanya, however, have not yet been established⁹. There are also some ruins of kioshks in the district of Alanya¹⁰.

The Seljuk Sultans always erected their palaces and kioshks at the most beautiful spots. The bath-kioshk at the Alara fortress has survived to our time as an example of the love and appreciation of nature of the Seljuk sultans.

The Alara fortress is between Alanya and Antalya, at the end of the road which curves approximately 10 km. away from the coast. It is located on a steep rocky mountain, that stands all by itself near the Alara river, which flows in a deep, narrow valley. The rear of the fortress descends to the river in the form of a steep precipice. The Alara river rises in the green forested mountains, flows near the fortress and reaches the sea after meandering through the plain.

Sultan Alaaddin Kaykubat made his first expedition against Alanya, of which he had heard a great deal of praise, and which has been an important military and commercial centre. The Sultan, who used to spend his summers in Kayseri, sent his Uj beys orders to gather in Konya. He started to make preparations for his expedition. In winter with his magnificent army advancing from Antalya, he laid siege to the Alanya fortress from sea and land. At that time the name of the castle was Kalonoros (beautiful mountain) because of the beauty of its location and its climate. Its ruler was Kyr Vart (Kyr Fart)¹¹. Kyr Vart, who realized the impossibility of defence, sought compromise by way of Mubarizaddin Ertokush, the Subashi of Antalya. Finally he surrendered the fortress. Sultan Alaaddin Kaykubat gave Kyr Vart, Akshehir in the province of Konya and five villages in its neighbourhood, and married his daughter¹². After that, he wanted to call the fortress by his name and the name of Kalonoros became Alaiye¹³. Since the fortress of Alanya was conquered in winter the date of the conquest must be H. 620/A.D. 1223.

After the conquest of Alanya, while Sultan Alaaddin Kaykubat was returning to Antalya, he saw the Alara fortress, flanking the Alara river. Ibn Bibi describes the conquest of Alara as follows¹⁴:

.....«Der Bericht über die Eroberung der Festung Alara durch die Hand der Dienstmannen des Sultans»

Als der Sultan mit dem Aufbau von 'Ala'ija fertig geworden war, lenkte er die weiterobernden Zügel in die Richtung von Antalya. Auf dem Weg fiel sein Blick auf die Festung Alara, die mitten in einem Tale auf einem Marmorfelsen lag. Und an ihm floss ein Fluss vorbei in dunkelblauer Farbe und mit dem Rauschen des Nilstromes. Auf seiner Spitze war der Rücken der Wachtposten wegen der Nähe des Himmelsgewölbes immer gekrümmt und gegenüber seinem unteren Teil erschien des Gebirge Qaf geringer als ein Tal. Der Bruder des Kır Farid, der sich von den Genüssen der Welt zurückgezogen und das Begehen der Strasse entsagender, religiöser Übung für sich erwählt hatte, hatte auf jener Festung seinen Wohnsitz genommen und dem Atlasgewande die Mönchskutte vorgezogen. Der Sultan befahl einem der Emire des Reiches, mit einer Schar von den Siegreichen Truppen nach Alara zu ziehen und dem Vorsteher jenes Klosters folgendes zu sagen: «Der Bruder, der durch Verständigkeit und Tapferkeit bekannt ist, konnte uns gegenüber die Festung Kalonoros vor einem Monat nicht halten. En ist gewiss, dass die Schwäche und Ohnmacht der Burg dich deinem Schicksal noch schneller überantworten werden. Du aber bist ein kluger Mann und voll Sorge über die grausamen Zeitläufte. Wenn du daher auf der Strasse des Heils eingerziehst, wäre dies deiner Lage angemessen. Wenn du dem Weg der Verständigkeit des Bruders folgst und die Festung unseren Dienstmannen auslieferst, wirst du deiner Wünsche und Absichten teilhaftig werden. Wenn du aber einen Schritt entgegen unseren Befehlen tust, wirst du nur den Dorn jener Widersetzlichkeit im Auge deiner Unwissenheit finden.»

Als man den Befehl des Sultans ihm überbracht hatte, übermannte ihn aus Furcht vor dem Sultanat und aus gewaltigem Jammern und Klagen sofort krampfartiger Schmerz und er liess die Abrechnung über Leib und Leben zur Endsumme und zum Herrn der Hölle gelangen. Die Hochwürdigsten jenes Sitzes wurden aus Schrecken über diesen Vorfall ganz verzagt und übergaben die Festung aus Dienstbeflissenheit oder Furcht. So hat sich also ein solcher Platz nur durch eine Botschaft ohne Schwertstreich in die Zahl der übrigen Länder und Festungen des Reiches eingereiht.

Als der Bericht über diese zweite Eroberung dem Herrscher zu Ohren kam, liess er ein allgemein zugängliches Gelage rüsten und trank Wein, indem er durch Rabab und Harfe den Hauch des Kampfes aus dem Kopfe verscheuchte. Als er dann Antalya erreicht hatte, zeichnete er die Gesamtheit der Emire durch Ehrengewänder und Huld aus und gewährte die Erlaubnis zur Rückkehr ins Winter- und Sommerlager. Er selbst bezog mit seiner Leibgarde in Antalya die Winterquartiere.»

After the fortress of Alanya had passed into the hands of the Seljuks, Sultan Alaaddin Kaykubat built the Alara khan on the way to Alanya, opposite the fortress, where the road makes a curve. According to its inscription on the gate, the khan was

constructed in 629 H./ 1231 A. D. Its plan is different from the plans of the other khans. It is a monument representing the social services of the Seljuk Sultan¹⁵. There is also a remnant of a ruined bridge on the Alara river today. This karavanserai and the bridge increase the importance of the fortress of Alara. This fortress was also used during the Ottoman period and mentioned in the Seyahatnameh of Evliya Chelebi¹⁶. It was abandoned during the reign of Sultan Mehmet IV (1648 - 1687) and the village moved to the outside of the fortress.

The Alara fortress preserved its name after it had passed into the hands of the Turks, but it was almost completely rebuilt. The fortress has a hidden passage with stairs leading to the Alara river. This vaulted stone corridor extended from the foot of the fortress to the second wall. Today it has collapsed in many places, and the stair case is in ruins. The vault of the passage contains openings for the light every eight steps. Following this passage, one arrives at the outer walls. The outer wall is made of rubble and cut stone. The towers are either rectangular or triangular. The entrance is vaulted. An arched door on the side leads one inside. The deep stone holes in the frame of the doors indicate that the gates were round. There were also niches for the guards at the entrance and stone seats.

Near this main entrance, on the flanking walls, there are two inscriptions. One is closer to the entrance and placed within a rectangular frame. The bottom of it is cut. It contains three lines of nasih and is in a damaged state. The grass on the inscription makes the reading even more difficult¹⁷. (Pl. 2)

The second inscription is on the same wall in the central part, and on a higher level (Pl. 3). It is also in a rectangular frame and is cut at the bottom. It is written in three lines with a coarse nasih. Although it is partly damaged, a few words are legible. The legible portion consists of the words (as-sultani... shahenshah). It seems to be connected with Sultan Alaaddin Kaykubat I, who conquered the fortress. The fact that the inscriptions are cut at the bottom draws attention. Perhaps the inscriptions were in panels set into the wall separately and altogether they completed the main inscription. The wall between these two inscriptions are whitewashed and on it there are remains of two wall paintings in red paint. These are two frontal figures in a heraldic position, wearing long sleeved kaftans (Pl. 4). Apart from this, on the whitewash, the technique of cut stone is imitated in red paint¹⁸. The entrance of the outer wall was thus decorated with care. After this, comes the steepest parts of the fortress. The stair cases have collapsed completely. The trees and bushes have spread everywhere and made climbing more difficult. The second row of walls leading to the inner fortress are mostly in ruins. Between the two walls there is a rectangular building that seems to have been built later and is known as a masjid. The real inner fortress is on the top (plan 1). It is surrounded by round, square and triangular towers. Through a rectangular gate way, one enters the courtyard where the bath is situated (in plan I; pl. 5). Its doors open in opposite directions. This gate way looks like a tower from the outside, and above it, there is a smooth area with crenellations. This part forms a passage way to the walls on the sides. From the gate of the inner fortress one enters another part on a high rocky piece of land. This is perhaps an inner garden or courtyard (in plan II). There is a cistern on the right, but it is covered by bushes and trees. Taking advantage from this cistern a small bath-castle was erected at the top. Apart from this, there is a pool made of single stone, also using the same cistern. According to our estimate this pool adorned the inner courtyard (Pl. 6). Perhaps the peasants around had taken it from its place and left on the way without bringing it any further. The foundations of the bath-kioshk rest on the rocks at the top and it is also connected to the walls of the inner courtyard by arches. In between there is a vaulted corridor (Pl. 7). Near the corridor there are courtine parts of the inner fortress. The main kioshk is composed of two rooms next to each other covered with vaults (in plan III). There is a door joining these parts (pl. 8). There is also a remnant of an additional wall in the centre of the two separate entrances. Perhaps this belongs to another entrance which leads to the vaulted rooms. The vaulted areas are of cut stone. The upper part of the both rooms is a smooth terrace, surrounded by rectangular crenellation (pl. 9). This part looks like the terrace of the kioshk, because it opens on to a magnificent view of the Alara river joining the sea (pl. 10). Perhaps in this section there was a unit made of wood and glass resting on the walls. During hot

weather the members of the palace might sit here and look at the scenery, whilst the vaulted part beneath was for the cold weather. A stone stair case on the right leads one to this section of the castle (Pl. 11). This stair case leads, at the same time, to the bath section. Another stair case across it joins the vaulted rooms of the bath on the other side, with this part (pl. 12). From here there is a connection to the other towers of the wall. Between these two sections there is a small bath (in plan IV; pl. 14). From the kioshk by way of a vaulted corridor, one passes into the tepidarium (Pl. 14). This section is built of rubble and covered by a dome on squinches. The top of the dome has collapsed. The dome and the squinches are covered with whitewash and must have been decorated by wall paintings in red paint. Some traces indicate vegetal motifs and there is a division with ribbons of four cm. wide, forming frames around the squinch area. Apart from this, there are two doors with pointed arches (one of them is blocked) leading to calydarium (Pl. 15). On the walls there are traces of water pipes. Two small windows with round arches open to the scenery in the rear (Pl. 16). From here one can see the Alara river flowing in a deep rocky abyss. The second square room next to it has also a dome resting on squinches. The top of the dome has also collapsed. On the walls there are traces of two rows of water pipes. It is built of rubble and the dome and the walls are covered by a thick wash containing wall paintings. Although these figures are much damaged, it is obvious that they are human figures. Red, yellow, and black are the main colors¹⁹. Tile fragments have also been found in this section. There are eight pointed star shaped tiles with figures under a transparent glaze and cross shaped tiles with black vegetal motifs under turquoise glaze. None of them are found in situ. It seems that the dome and squinch section of the calydarium were decorated by figural and vegetal wall paintings and the wall below them was covered with polygonal star and cross shaped tiles. In this section a window made of cut stone opens to the stoke-hole of the bath (Pl. 17). There was probably a basin in front of the wall below the window. From the vaulted stoke-hole of the bath there is a passage to another vaulted but larger room. One enters here by way of a stair case from the outer courtyard. Behind it there is a larger vaulted room with a separate passage to the courtyard (plan V). This part is also connected with the walls of the inner fortress. In our opinion, the vaulted rooms on the right and on the left connected to the small bath in the centre are the main living quarters of the kioshk. On entering from the inner fortress there was a terrace garden in the inner courtyard. A stair case turning towards the right led to the long vaulted rooms, belonging to the Sultan and his Harem. There is a separate entrance from here to the bath. The stair case which turns to the left, leads to the long vaulted rooms where the guards and personel of the palace lived. This stair case was used in order to light the stoke-hole of the bath. This bath-kioshk erected on the top of the Alara fortress is the first known example of its type among the Seljuk palaces²⁰. Because of the beauty of its location, and its convenience as a hunting place, it has been used as kioshk for hunting and entertainment.

The figural wall-paintings increase the importance of the bath kioshk. This is the only building with wall paintings that has survived from the Anatolian Seljuks. The bath was constructed of rubble and mortar in a coarse manner, but it was decorated with the care befitting the bath of a palace. In the doem, there are two human figures hardly visible today. One of them is shown frontally (Pl. 18). The head is missing from the chin. It is drawn with black contours on yellow background and painted in red. The figure wears a richly decorated kaftan. The collar is rendered by folds. On the sleeves there are arm bands adorned with rumis²¹. The lower parts of the figure have disappeared. We do not know its original state. He has a wide belt round the waist. Apart from this, he wears a necklace. One hand is on the waist and the other is pointing towards the side. Probably this arm was pointing to another figure and they were standing hand in hand. A trace of an arm confirms this point. The second figure also wears a wide kaftan with arm bands (design 1). Perhaps the figures were engaged in a dance performed hand in hand. It seems that a palace entertainment was depicted on the dome. In another wall painting on the dome, a standing figure in half profile is discernable. The head had disappeared. But the twisted position of the body indicates that he is moving. He wears a kaftan drawn with black contours and painted in blue on a yellow background. One arm is extended towards the front and the other rests on its body. It has also arm bands on its sleeves.

Since it is very much damaged, the details are hardly visible (Pl. 19). The style of the kaftan indicates that this is a female figure (design 2). Although these wall paintings are much damaged, their general appearance indicates that they represent a dance scene with standing figures arranged in a circular way in accordance with the shape of the dome. The squinches also seem to be decorated by wall paintings. The wash in the squinches has disappeared completely. They are, however, framed by red contours and contain vegetal motifs such as rumis at the corners (Pl. 20). In one of the triangular areas between the squinches, there is a seated figure in a frame made by red contours. Although it is damaged, we can see that he is seated cross-legged, a manner called Turkish style sitting²². One hand rests on the waist, and the other is raised above perhaps holding a drinking cup (Pl. 21). There is a spiral filling around him. In the damaged part in front of the figure, perhaps, previously there was a table containing drinks. It seems that this wall painting depicted a royal entertainment too. Above the window that opens into the stoke-hole of the bath one sees the lower parts of a strange creature with claws drawn with black contours (Pl. 22). It is not possible to identify this figure. It might be a legendary animal. It is, however, rather difficult to explain the presence of this creature among the royal scenes. Since it is depicted on the wall leading to the stoke-hole, it might have been a motive related to the fire.

The remains of the wall paintings from the grand Seljuks are very few²³. There are some similarities between the wall paintings of the Grand Seljuks, that adorn the walls with royal scenes, and the paintings of the bath of the Anatolian Seljuks in style and context. The garments with arm bands and the way they stand are similar. The tiles that adorn the walls of the bath look like the tiles used in other Seljuk palaces. Among the fragments one sees pieces containing wings and claws of the birds. There are also tiles in black paint under turquoise glaze (Pl. 23). An excavation might bring to light other fragments. They are similar to the star and cross tiles of the Kubadabad palace. Another parallel of this is the tile decoration of a bath in the Huanid Külliye built by Mahperi Hatun, the wife of Sultan Alaaddin Kaykubat²⁴. During the restoration attempts of this bath by the Vakıflar administration, a wall covered with such tiles, was discovered in the section of women. The left overs of the tiles used in the palaces should be used in the baths.

The figural wall paintings and tiles of the bath at the Alara fortress are the indications of love for figures, the strength of creation, and technical perfection of Turkish art. The excavations and researches at the Anatolian Turkish palaces have brought to light the tile, stucco, colored stone and glass mosaic decorations of these palaces. The figural wall paintings at the Alara kioshk presents us with a successful example of the technique of wall painting. In the palace of Konya there were stucco decoration and tiles in Minai technique. Kaykubadia and Kubadabad palaces also offered rich examples of stucco and tiles. The Artoqid palace in the inner fortress of Diyarbakır contained tiles, colored stone and glass mosaic decoration in the pool and also in selsebil²⁵. The bath kioshk at the Alara fortress adds figural wall paintings to those, and points to the richness of the decoration in different media of the Turkish palaces and the kioshks²⁶.

NOTES

1. K. Erdmann, «Seraybauten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts in Anatolien», *Ars Orientalis*, III, (1959), pp. 77-94.
2. F. Sarre, *Der Kioshk von Konia*, Berlin, 1936; M. Akok, «Konya Alaiddin Köşkü», *Türk Etnografya Dergisi*, XI, (1969), pp. 47-73. In this article the excavations made by Prof. Dr. O. Arık are evaluated and a reconstruction of the palace of Konya is made.
3. M. Z. Oral, «Kayseride Kubadiye Sarayları», *Belleten*, XVII, (1953), pp. 501-517.
4. O. Aslanapa, «Kayseri'de Keykubadiye Köşkləri Kazısı (1964)», *Arkeoloji Dergisi*, XIII-1, (1965), pp. 19-41; O. Aslanapa, «Excavations for the Queykubadiye Villas», *Journal of Regional Cultural Institute*, I, (1967), pp. 7-23.
5. M. Z. Oral, «Kubad Abad Bulundu», *Anıt*, I, (1949); Idem, «Kubad Abad Nasıl Bulundu?», *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, II-III, (1953), pp. 101-171; Idem, «Kubad Abad Çinileri», *Belleten*, XVII, (1953), pp. 209-23.
6. K. Otto-Dorn-M. Önder, «Bericht über die Grabung in Kubadabad (Oktober 1965)», *Archeologischer Anzeiger*, Heft 2, (1966); K. Otto-Dorn, «Die menschliche Figurerdarstellung auf den Fliesen von Kubadabad», in *Forschungen zur Kunst Asiens*, İstanbul, 1970, pp. 111-139.; M. Önder, «Kubadabad Sarayları Kazılarında Yeni Bulunan Dört Resimli Çini», *Annual of the History of Art Department of the University of İstanbul*, II, (1966-68), pp. 116-121.
7. To continue the excavations at Kubadabad and to reveal a Seljuk city with all its characteristics will be a benefit for the Turkish Art.
8. O. Aslanapa, «Antalya Müzesindeki Selçuklu Çinileri», *For R. E. Arat*, (1966), pp. 5-25.
9. I. H. Konyalı, *Alanya (Alaiye)*, İstanbul, 1946, p. 197. He writes about the ruins of a palace decorated with tiles two, three storeys in the inner fortress of Alanya. In the south-east tower of the inner fortress of Alanya fortress there are wall paintings depicting zig zag motives in red paint, similar to those seen at the walls of the theater in Aspendos. Wall paintings with the same motives also appear on the walls of the castle of Has Bahçe near Alanya. This tower in the inner fortress must belong to the Seljuk palace. The fragments of the Seljuk tiles are also found in this area. S. Lloyd and D. S. Rice, who made a detailed study on the monuments in Alanya write that the Seljuk palace might be in this area but they have found a building that looks like a palace. See: S. Lloyd - D. S. Rice, *Alanya (Alaiyya)*, London, 1958, p. 33.
10. I. H. Konyalı, *Op. Cit.*, pp. 338-361. He tells about the kioshks of Has Bahçe, Shikarhane, Oba Sarayı, Gülefsan, Buzaglı Avlus. No excavations have been carried out on these kioshks with beautiful views and built on fertile spots. Prof. Dr. K. Erdmann made the plans of three of them. See: K. Erdmann, *Op. Cit.*, pp. 87-88, Fig. G-H. I.
11. It is not certain whether Kyr Fard (or Kyr Vard) is an Armenian or Greek. In *Seljuknamehs*, he is mentioned only as the ruler of the castle. The Armenian historian Simbat who is a contemporary of these events, gives more information about the genealogy of Kyr Vart. According to him, Kyr Vart belongs to the Rupen dynasty and he was the grandson of the Armenian general Baron Adom, who fought against the Seljuks during the reign of Leon II. The same historian also writes that after finishing the conquest of the fortress of Alanya, Alaaddin Kaykubat married the daughter of the ruler Kyr Vart but the girl kept her religion. See: Ed. Dulaurier, *Chronique du Royaume de la Petite-Arménie*, par la connétable Sempad, *Recueil des historiens des Croisades, Documents Arménies*, I, p. 645; Alishan, *Sissouan, Venedik*, 1885, p. 313. He takes Simbat as the main source and accepts the same idea. L. Alishan, *Sissouan ou l'Arménie-Cilicie*, *Description géographique et historique*, Venise, 1899; S. Lloyd - D. S. Rice, *Op. Cit.*, p. 3. They write that Kyr Fard was an Armenian from Rupen dynasty; O. Turan, *İslam Ansiklopedisi*, Band 6, pp. 246-48, considers Kyr Vart as a Greek. Apart from this, the name is read as Farid; I. H. Konyalı, *Op. Cit.*, pp. 68-71, writes that he is a Greek and claims that his daughter who married Alaaddin Kaykubat was Mah Peri Hatun; N. Kaymaz, «Anadolu Selçuklularının İnhatında İdare Mekanizmasının rolü II», *D. T. C. Fak. Tarih Araştırmaları Dergisi*, III, No. 4-5, (1967), pp. 25, Note 2, he explains this point. Mah Peri Hatun who became Muslim after the death of Kaykubad I, has erected many institutions of charity. She lived much longer than his son Sultan Gıyas al-Din Kaykhosraw II and buried in the Khwand Hatun Külliye erected by herself in Kayseri.
12. Ibn Bibi, *Anadolu Selçuklu Devletinin Tarihi*, (Abridged *Seljuknameh* in Persian), M. Gençosman, F. N. Uzluk, Ankara, 1941, pp. 94-98. H. W. Duda, *Die Seltengeschichte des Ibn Bibi*, Kopenhagen, 1959, pp. 104-109. The name of the ruler of the fortress of Kalonoros is read as Kir Farid.
13. A. Yazıcızade, *Tevarih i Ali Selçuk*, p. 246.
14. Ibn Bibi, *Op. Cit.*, pp. 98-99. Tells about the conquest of the fortress of Alara. H. W. Duda, *Op. Cit.*, pp. 109-110.
15. K. Erdmann, *Das Anatolische Karavanseray des 13. Jahrhunderts*, I, pp. 184-187; S. Lloyd - D. S. Rice, *Op. Cit.*, pp. 45-48.
16. Evliya Chelebi, *Seyahatname*, IX, p. 294.
17. S. Lloyd - D. S. Rice, *Op. Cit.*, p. 69, No. 37 and No. 38. The reading of the inscriptions. The first inscription is read as Abu'l Fath, and the second as the great sultan, sultan of the sultans. According to Lloyd and Rice the inscriptions belong to Alaaddin Kaykubat I.
18. The imitation of cut stone and brick by means of red paint is also seen in other Seljuk palaces. M. Akok, *Op. Cit.*, p. 53, mentions a decoration on the wash imitating brick in the Alaaddin Kioshk in Konya. Such decorations are also found in the fortress of Alanya.
19. S. Lloyd - D. S. Rice, *Op. Cit.*, p. 48 in this book for the first time the figural wall paintings of the bath are mentioned.
20. There should be also such bath sections in the other palaces of Sultan Alaaddin Kaykubat. When the excavations of the Kubadabad progress, we might find bath section there too. The sultan had a leather tent for bath and it is known that he used to take it with him even when he was on an expedition. See: O. Turan, «Kaykubad», *İslam Ansiklopedisi*, VI, p. 658.
21. T. Talbot Rice, «Some Reflections on the Subject of Arm Bands», *Forschungen zur Kunst Asiens*, İstanbul, 1970, pp. 262-277.
22. S. Lloyd - D. S. Rice, *Op. Cit.*, p. 48. «Apart from geometrical and floral ornament in pendentives and elsewhere, it was possible to recognize, in the lower register of the dome itself, four human figures sitting cross-legged in Persian manner. One of these, with the right hand upraised, appeared to have ornamental arm-bands above the elbow.» One of them, however, is in a damaged state. The other figures on the dome are not mentioned in the book.

23. L. Morgenstern, «Mural-Painting,» in A Survey of Persian Art, II, pp. 1375-76, Pl. 554 A B, Figs. 508-509.
24. Y. Önge, «Kayseri Huand (Mahperi Hatun) Külliyesinin Hamamında Yeni Bulunan Çini Tezvinatı,» Ünasya, No. 47, p. 11 ff.
25. O. Aslanapa, «Erster Bericht über die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır,» *Istanbuler Mitteilungen*, XII, (1962), pp. 115-128, Pls. 22-30; Idem, «Diyarbakır Kazısından İlk Rapor,» *Türk Arkeoloji Dergisi*, No. XI, (1962); Idem, «Die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır (15th Sept.- 1st Oct. 1961 : 15th Sept.-27th Sept. 1962),» *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca, Venezia 26-29 settembre 1963, Napoli, 1965*, pp. 13-31.
26. I examined the fortress of Alara during a trip which I made in October 1969. The inner fortress is on a rocky hill and covered with thorny bushes and plants. It is very possible that as a result of cleaning we can find more decoration and wall paintings here. It is necessary to preserve these wall paintings that are the first known examples of Anatolian Seljuk art to save them from destruction. Since the domes have collapsed the wall paintings have been much damaged by nature. Either these wall paintings should be taken from their places and preserved in a museum or the dome should be covered. I hope this can be done in the shortest time. I should like to thank Tulay Reyhanlı, my assistant who drew the designs and my student Ara Altun who took the photographs and drew the plan. I also thank my student Türkan Telli who prepares a licence thesis on the monuments in this area and Mr. Tevfik Hacıhamitoğlu, the staff of the Alanya Museum who accompanied us to the fortress.

**DIE TECHNIKEN DER HOLZSCHNITZEREI ZUR ZEIT DER
SELDSCHUKEN UND WAHREND DER HERRSCHAFT
DER EMIRATE IN ANATOLIEN**

Gönül ÖNEY

Die Holzschnitzarbeiten, die sich zur Zeit der Seldschuken in Anatolien entwickelten und originelle Beispiele lieferten, haben auch während der Herrschaft der Emirate in Anatolien vollendete Beispiele hervorgebracht und so eine gemeinsame Richtung geschaffen. Die Holzschnitzerei Osmanischer Zeit hat hinsichtlich der Technik nichts beachtenswertes Neues gebracht, sondern lediglich veränderte Formen weiterentwickelt. Zur Zeit der Seldschuken und der Emirate in Anatolien waren, ausser der Mihrabs, die aus Holz gearbeiteten Mimbar, Türen, Fensterläden, Koranstände, Kapitelle, Balken und Konsolen wichtige Elemente der Ausschmückung des Innenraums der Moscheen. Zur Verwendung kamen vor allem Nußbaum-, Apfel-, Birnbaum-, Zedern-, Rosen- und Ebenholz, das in verschiedenen Techniken bearbeitet wurde.

I. Die Technik der Kassettenarbeiten

Die als «Kündekâri» - Technik bezeichnete Technik der Kassettenarbeit, die an den Seitenflügeln und Türen der Mimbar verwendet wurde, hat äusserst originelle Beispiele hervorgebracht. Die Technik der Kassettenarbeiten in der Islamischen Kunst, deren früheste Beispiele aus dem 12. Jahrhundert sich in Ägypten, Aleppo und Anatolien fanden, hat sich der Mutmaßung nach in diesen drei Zentren parallel zueinander entwickelt. Die ersten Beispiele dieser Technik, die besonders zur Zeit der Mamluken immer mehr Verwendung fand, datieren aus der Zeit der Fatimiden in Ägypten. Ihrer Ausführung nach läßt sich die Technik der Kassettenarbeiten in verschiedene Gruppen echter oder nachgeahmter Kassettenarbeit aufteilen.

1. Die Technik echter Kassettenarbeit

(Abb. 1) Mimbar der Ulu Cami in Siirt (Ethnographisches Museum Ankara)

Bei dieser Holzverbindungstechnik werden oktagonale, rauten und sternförmige Holzteile, deren Oberfläche mit Arabesk-Reliefs bearbeitet sind, durch mit Rillen versehene Holzleisten miteinander verbunden. Zum Aneinanderfügen der einzelnen Teile werden weder Nagel noch Leim verwendet. Da die Stücke gespundet sind, ergeben sich nach dem Trocknen des Holzes weder Risse und Sprünge noch ein Auseinanderfallen der Teile. Zur Sicherung grösserer Stabilität wird im allgemeinen unter dem gespundeten Kassettenwerk der Mimbar-Seitenflügel ein Holzgerüst angebracht. In den beiden der vorher erwähnten Zeitperioden Anatoliens trifft man auf diese Technik, die ein grosses Können erforderte. Es gibt sowohl gröbere als auch feinere und detailliertere Arbeiten und Beispiele dieser äusserst schwierigen Technik. In späterer und in früherer Zeit lassen sich Beispiele beider Gruppen aufweisen. Die Mimbars der Konya Alaeddin (1155/56), der Aksaray Ulu (12. Jhd.), Harput Sare Hatun (12. Jhd.), Ma-

latya Ulu (13. Jhd.), Siirt Ulu (13. Jhd.), Sivrihisar Ulu² (1275), Beyşehir Eşrefoğlu³ (1296/99), Niğde Sungurbey (14. Jhd.), Ürgüp Damsaköy Taşkınpaşa (14. Jhd. Birgi Ulu (1322), Manisa Ulu (1376/77), Manisa İvaz Paşa (1487), und der Bursa Ulu Moschee⁴ (1399) sowie die Seitentür der Niğde Sungur Bey Moschee sind größere oder meisterhaftere Beispiele dieser Kassettenarbeit aus verschiedenen Zeiten und Gebieten.

2. Die Technik nachgeahmter Kassettenarbeit

Ihrer Ausführung nach lässt sich die Technik nachgeahmter Kassettenarbeiten in verschiedene Gruppen aufteilen.

a) Genageltes Relief-Kassettenwerk

(Abb. 2) Mimbar der Ankara Alaeddin Moschee

Bei dieser Technik, die wieder vor allem an den Seitenflügeln und an den Türen der Mimbars zu sehen ist, werden einzelne Holzblöcke zu Feldern aneinandergefügt. Bei diesen Holzblöcken sind die oktagonalen Rauten- und Sternfiguren, deren Inneres mit feinem Arabeskwerk belebt wird, wie einzelne Rosetten reliefartig bearbeitet. Zwischen den reliefartigen Vorsprüngen der Oberfläche sind Leisten angebracht, wodurch sich geometrische Felder ergeben. Bei dieser Technik, die dem Aussehen nach von echter Kassettenarbeit nur schwer zu unterscheiden ist, sind die Sterne und Rauten mit dem Holzblock aus einem Stück und deshalb ohne Nägel, lediglich die dazwischen angebrachten, unterteilenden Leisten sind aufgenagelt. Nach dem Trocknen und Schwinden der Holzblöcke lassen sich zwischen den Feldern der ganzen Länge nach Fugen beobachten. Diese Technik der nachgeahmten Kassettenarbeit, die in ihrer Wirkung der echten am nächsten kommt, erfordert die Geschicklichkeit eines Meisters. Die Mimbars der Ankara Alaeddin (1197/98), Kayseri Ulu (1205), Kayseri Huan Hantun (1237), Ankara Kızılbaş⁵ (13. Jhd.), Divriği Ulu (1228/29), Ankara Arslanhane⁶ (1289/90), und der Çorum Ulu⁷ (1306) Moschee sowie die Türen der Kastamonu Candaroğlu Mahmut Bey (1366) und der Ordu Eski Pazar Moschee (Ethnographisches Museum Ankara) sind Beispiele dieser Technik aus verschiedenen Zeiten und verschiedener Gebiete.

b) Vollständig genageltes und geleimtes Kassettenwerk

(Abb. 3) Mimbar der Ahi Elvan Moschee in Ankara

Dies ist eine größere und weniger Können erfordernde Gruppe nachgeahmter Kassettenarbeit. Bei diesen Beispielen sind die Oktogone, die Sterne und Rauten sowie die Holzleisten, welche die geometrischen Felder bilden, auf die Holzblöcke aufgenagelt. Beispiele dieser Art sind die Mimbar der Ahi Elvan Moschee in Ankara (1382), die Aussentür der Çelebi Sultan Mehmet Medrese in Merzifon (15. Jhd.) und das Tor der Mehmet Paşa Moschee in Amasya. Unserer Ansicht nach gibt es noch mehr Beispiele dieser, im Aussehen dem «Genagelten Relief-Kassettenwerk» ähnelnden, Gruppe. Weil diese nur durch das Abfallen der Stücke innerhalb des geometrischen Feldes zu erkennen ist, ist eine genaue Feststellung im Voraus schwierig. Es ist durchaus möglich, dass manche Werke, die wir als «Genageltes Relief-Kassettenwerk» annehmen, zur Gruppe der vollständig genagelten und geleimten Kassettenarbeiten gehören. Auch hier ist durch das Trocknen und Schwinden der Holzblöcke eine Fugenbildung zu beobachten.

c) Vollständig reliefbearbeitetes Kassettenwerk

(Abb. 4) Tür der Ulu Cami in Kayseri (Ethnographisches Museum, Ankara)

Die mit dieser Technik bearbeiteten Werke geringeren Durchmessers werden besonders als Fensterläden, Türen und für den unteren Teil der Mimbar-Türen verwendet. Bei dieser, die meisten Beispiele aufweisenden, Gruppe sind die Oktogone, Sterne und Rauten sowie der durchlaufende geometrische Rahmen als Relief-Dekor aus dem gleichen Holzblock gearbeitet. Die Reliefs sind nicht sehr erhaben, so dass zwischen dem geometrischen Rahmen und dem Arabeskenwerk der Füllungen kein augenfälliger Oberflächenunterschied besteht. Bei dieser Art des Materials können

durch das Trocknen des Holzes in verschiedenen Richtungen Risse und Sprünge auftreten. An einer, sich im Ethnographischen Museum von Ankara befindenden, Tür der Kayseri Ulu Cami (1205), an den Türen der Ankara Baklacı Baba (1268), der Kuyulu Hoca Paşa (13. Jhd.) und an der Rosette der Hacı Hassan Moschee (Beginn des 13. Jhrs), am Sülümlü Tor⁸ (13. Jhd.), am Ibrahim Bey İmareti in Karaman (13. Jhd.), an den Rosetten des Innen- und des Aussentors der Ak Mesdschid in Ermenak (1300), an den Toren der Sipas und der Ulu Cami in Ermenak (1302), an einer sich im Museum von Ost-Berlin befindenden Tür der Konya Beyhekim Mesdschid (13. Jhd.), am Eingangstor der Amasya Gök Medrese Cami (13. Jhd., im Museum von Amasya), an einigen Fenstern der Birgi Ulu Cami (1322) und am Sockel der Mimbartür in der Ulu Cami von Kayseri (1205) finden wir Beispiele dieser Gruppe nachgeahmter Kassettenarbeit in verschiedenen Kompositionen bearbeitet.

II. Relief-Technik

Bei dieser, zur Zeit der Seidschuken und in späterer Zeit noch weit verbreiteten, Technik, die bei den Hauben, Türen, Schriftfeldern und Inschriften der Mimbars, bei Tür- und Fensterflügeln, Sarkophagen und Koranständern Verwendung fand, können wir je nach Bearbeitung der Oberflächenstruktur folgende Gruppen unterscheiden:

1. Die Technik tiefer Schnitzarbeit mit gerader Oberflächenstruktur (Tiefschnitt-Technik mit gerader Oberflächenstruktur) (Abb. 5) Fensterflügel der Kileci Mesdschid in Akşehir

Bei dieser Gruppe von Holzbearbeitung ist die Oberflächenstruktur des Schnitzwerks gerade und in gleicher Höhe gehalten. Die Motive sind von der glatten Oberfläche aus durch tiefe Schnitzarbeit hervorgehoben. Es gibt viele Beispiele, bei denen am gleichen Werk manche Motive in dieser Technik, und manche in dem später bekannt gewordenen «Tiefschnitt mit runder Oberfläche» bearbeitet sind. Die Türzwickel an der Vorderfront der Alaeddin Mimbar in Ankara (1197/98), der Mimbar der Ulu Cami in Malatya (13. Jhd.), die Rosetten an der Mimbartür der Ulu Cami in Kayseri (1205), das Schriftfeld an der Mimbar der Burmalı Minare Cami in Amasya (13. Jhd.), die Tür an der Hacı Bayram Veli Türbe in Ankara (15. Jhd.), die Fensterflügel der Kileci Mesdschid in Akşehir (14.-15. Jhd.), das Innentor der Ulu Cami in İisra (14. Jhd.) und der Ahi Şerafeddin Sarkophag in Ankara⁹ (1350) weisen Beispiele dieser Technik auf.

2. Die Technik tiefer, an der Oberfläche runder Schnitzarbeit (Tiefschnitt-Technik mit runder Oberflächenstruktur)

(Abb. 6) Inschrift an der Mimbar der Ulu Cami in Siirt (Ethnographisches Museum, Ankara)

Bei dieser am meisten verbreiteten Gruppe von Holzschnitzerei, die besonders den Schriftfeldern, den Inschriften und dem Arabesk-Dekor ein prächtiges Aussehen verleiht, bilden die Reliefs an der Oberfläche gewölbte, runde Formen. Bei manchen Beispielen sind die Reliefs so erhaben, dass sie den Eindruck von Durchbruch-Schnitzerei erwecken. In der Islamischen Kunst stossen wir auf die ersten reichhaltigen Beispiele dieser Technik bei den Holzschnitzereien der Fatimiden im 11. Jahrhundert¹⁰. In ganz Anatolien wurde die Tiefschnitt-Technik mit Rundformen an der Oberfläche seit jeher bei verschiedenen Arten von Material verwendet. Wir können dafür folgende Beispiele anführen: Die Mimbar-Inschriften der Ulu Cami in Siirt (Anfang des 13. Jhds.), die Tür der Kızılbaş Cami in Ankara (13. Jhd.), den Thron der Kızılbaş Cami (Keyhusrev III. 1264-83, Ethnographisches Museum, Ankara), die Seitenteile der Mimbar-Tür in der Arslanhane Cami, Ankara (1289), die Mimbar-Inschriften der Ulu Cami in Divriği (1228/29), den Koranständer des Kaykavus (Museum für Türkisch-Islamische Kunst, Istanbul) und einige der Fensterflügel in der Ulu Cami von Birgi.

3. Die Technik doppelschichtigen Reliefs.

(Abb. 7) Schrift-Fries der Alaeddin Cami, Ankara

Bei dieser, besonders bei Schriftfriesen und Inschriften von prächtigem Aussehen

angewandten, Technik kamen beide der vorher erwähnten Relieftechniken zusammen zur Anwendung. Im allgemeinen war der untere, von Arabesken oder Spiralen gebildete, Dekor in gleichem, an der Oberfläche ebenem Tiefschnitt gearbeitet, der obere Schriftdekor dagegen im Tiefschnitt mit runden Formen an der Oberfläche. Der Schrift-Fries an der Mimbar der Alaeddin Cami in Ankara ist ein schönes Beispiel dieser doppelt angewandten Technik.

5. Schrägschnitt-Technik

(Abb. 8) Mimbar der Ulu Cami, Malatya (Ethnographisches Museum, Ankara)

Diese Technik eurasischen Ursprungs, die sich in den Holz-, Metall- und Beinarbeiten der Skythen weiter entwickelt hatte, drang, auf dem Weg über türkische Militär in Samarra, im 9. Jahrhundert in die Stuck- und Holzarbeiten der Abbasiden, ebenfalls im 9. Jahrhundert in die Stuck- und Holzarbeiten der Tulunoğlu und im 11. Jahrhundert in die Holz-Schnitzarbeiten der Gazne und somit in die Islamische Kunst ein. Diese Technik ist bei den Stuckarbeiten der persischen Seldschuken und bei den figürlichen Steinmetzarbeiten der anatolischen Seldschuken häufig zu beobachten. In der anatolischen Holzschnitzerei erregen besonders die frühen Beispiele stilisierter Halb-Palmettenmotive unsere Aufmerksamkeit. Bei dieser Technik führen die Reliefoberflächen in sich überschneidenden, schrägen Bahnen zum Grund. Die in dieser Technik bearbeiteten Füllungen der geometrischen Felder an den Seitenflügeln der Malatya Ulu- und der Ermenak Sare Hatun Mimbar¹¹ (12. Jhd.), und die in Voluten endenden Halb-Palmetten der Bordüre an den Sockelnischen der Aksaray Ulu Cami Mimbar sind hier für uns von Interesse. Ebenso sind die, an Textil-Dekor (Zeltverzierungen) innerasiatischen Ursprungs erinnernden, Holzreliefs an einigen Säulen der Ulu Cami in Sivrihisar, deren erste Bauperiode in das Jahr 1226 datiert werden kann, deutlich als Schrägschnitt-Technik zu erkennen¹².

III. Holzgitterwerk-Technik

Bei dieser, besonders an den Geländern und Bekrönungen der Mimbars zu beobachtenden, Technik werden durch das Zusammennageln der Holzbalken geometrische Formen wie Dreiecke, Sterne u.s.w. gewonnen. Auch diese Holzschnitzarbeit kann in zwei Gruppen zusammengefasst werden.

1. Einfache Holzgitter-Arbeit

(Abb. 9) Mimbar-Geländer der Kızılbey Cami, Ankara

(Ethnographisches Museum, Ankara)

Beispiele dieser Technik sind häufiger. Die Zwischenräume der Holzgitter bleiben leer und ohne jeglichen Zierstücke. An den Mimbar-Geländern der Ankara Kızılbey, Arslanhanı und Ahi Elvan, der Beyşehir Esrefoğlu und der Birgi Ulu Cami, an dem Stirnfeld der Ürgüp Taşkınpaşa Mimbar, und an den Mimbar-Seitenflügeln der Lalapaşa Cami in Kayseri sind verschiedene Beispiele dieser Technik zu sehen.

2. Holzgitter-Arbeit mit Füllungen

(Abb. 2, Teil des Geländers) Mimbar der Alaeddin Cami, Ankara

Bei dieser Gruppe von Holzgitterwerk sind die Balken mit polygonalen Sternen

verstrebt, die ihrerseits mit Arabeskenwerk gefüllt sind, wodurch das Gitterwerk ein prächtiges Aussehen erhält. An den Mimbar-Geländern der Ankara Alaeddin, der Divrigi Ulu, der Kayseri Huand Hatun und der Çorum Ulu Moschee trifft man auf dekorative Beispiele dieser Technik. An dem Geländer der Çorum Ulu Moschee greifen die polygonalen Muster ineinander, wodurch eine noch grössere Wirkung erzielt wird.

IV. Einlegearbeit in Holz (Intarsia-Verfahren)

(Abb. 10, 11) Rosette an der Mimbar der Ürgüp Damsaköy Taskinpaşa Moschee und Innenort der Ankara Hacı Bayram Veli Türbe (Ethnographisches Museum, Ankara)

Die frühesten Beispiele des Intarsiaverfahrens, das in der Holzschnitzerei seldschukischer Periode nicht anzutreffen ist, datieren ins 14. Jahrhundert. Mit manchen Beispielen des 14.-15. Jahrhunderts beginnen die Bein-Einlegearbeiten und die Holzeinlegearbeiten in Holz. Besonders unter dem Einfluss der Arabischen Kunst haben sich die feinsten Perlmutter-, Elfenbein-, Bein- und andere Einlegearbeiten schnell verbreitet¹³. Während im 14.-15. Jahrhundert sich die Intarsien in das Innere der Rosett- und Sternmotive konzentrierten, haben seit dem 16. Jahrhundert die ganze Fläche bedeckende Intarsien überhand genommen. Die Damsaköy Taskinpaşa Mimbar-Rosette (Beginn des 14. Jhds.) ist eines der frühesten Beispiele des Intarsienverfahrens. (Abb. 10) Das Innere dieser hexagonalen Rosetten ist mit Bein-Intarsien gefüllt. An dem, in Kassettenarbeit erstellten, Innenort der Hacı Bayram Veli Türbe (15. Jhd.) sind in den Füllungen der geometrischen Felder ausser Holz- und Beinintarsien in Holz, auch in Verwendung noch grösserer Einlegestücke aus Bein, verschiedene Stern- und Rautenmotive sowie applizierte grüne Steine zu beobachten. (Abb. 11)¹⁴.

V. Holzbemalungstechnik

(Abb. 12, 13) Deckenbalken der Örtmeli Mesdschid, Ankara Seitenflügel der Ağaç Ayak Mesdschid, Ankara

Die Holzbemalung, die an den Kapitellen, Konsolen, Deckenbalken und Lambrequins einer besonderen, als «Anatolische Holzsäulenmoscheen» klassifizierten, Gruppe von Moscheen aus seldschukischer Epoche zu beobachten ist, beherrschte vor allem das Gebiet der Architektur¹⁵. Bei der Bemalung auf Holz wurden rote, dunkelblaue und gelbe Farben sowie Goldbronze bevorzugt. Besonders in der Afyon Ulu (1273) und in der Beyşehir Esrefoğlu Moschee (1297-99), in der Beyşehir Köşkköyü Mesdschid, in der Kastamonu Kasabaköy Candaroğlu Mahmut Bey Moschee (1366)¹⁶, in der Niğde Sah Mesdschid (1413)¹⁷ und in den Mesdschids des 14.-15. Jahrhunderts in Ankara sind reich ornamentierte Beispiele dieser Art von Dekor zu sehen. Bevorzugte Motive sind zumeist geometrische Muster textilen Charakters. Das stilisierte Vogel-Motiv an den Lambrequins der Ulu Cami in Afyon stellthier, was die Auswahl der Motive betrifft, eine Ausnahme dar¹⁸. Ein seldschukischer Koranstander aus dem 13. Jahrhundert mit verschiedenen Löwen- und einem Doppeladler-Motiv ist auch in diese Gruppe von Beispielen einzureihen¹⁹. Es ist interessant zu beobachten, wie sich die, mit der Genegi, der Hacı İvaz, der Sabuni und der Eyubi Mesdschid entwickelnde, Holzbemalungstechnik im Verlauf des 16.-18. Jahrhunderts in den Moscheen von Ankara in zunehmend realistischerem Stil fortsetzte²⁰. Im Verlauf dieser Epoche wurde diese Technik kationstechnik auch bei den nachgeahmten Kassettenarbeiten der Mimbars angewandt. Wie an der Mimbar der Ağaç Ayak Mesdschid zu beobachten ist, (17.-18. Jhd.) sind an Stelle der stilisierten, in Relief gearbeiteten Arabesken im Innern der Sterne, der Sechse- und Dreiecke realistischere Motive wie Pflanzendekor und verschiedene Blumenmuster bevorzugt worden.

Wie aus den obigen Beispielen hervorgeht, ist die unter den anatolischen Seldschuken sich entwickelnde Holzbemalungstechnik in die Architektur eingedrungen, um sich dann in späterer Zeit als realistischeres Pflanzendekor weiter zu entwickeln. Die gleiche Tradition der Bemalung auf Holz, in deren Bewahrung Ankara einen bedeutenden Mittelpunkt darstellt, setzt sich in Anatolien weiter fort.

NOTES

- 1) — Der Mihrab der Sayda Nafisa (1138-48) und der Sayda Raqaya (1154-60) Moschee, der Mimbar der Amri Moschee in Qus (1155), die Türe der Salih Talai (1160), der Imam Şāfi'i (1211) der Sarkophag der Eyyubidischen Periode, die Türe der Malik Salih Eyüp Türbe (1245-50) und der Mimbar in der Ibn-Tolun Moschee vom Sultan Laçin (1296) sind Kassettenarbeiten, die parallel zu den anatolischen Beispielen entwickelt wurden. Im 14.-15. Jh. Mamlukischer Periode werden die Beispiele in der Zahl reicher. Siehe: Kühnel, E. Der Mamlukische Kassettenstil. Kunst des Orients. I. Wiesbaden 1950. S. 55-58, Abb. 1-7.
- 2) — Otto-Dorn, K. Die Ulu Dschami in Sivrihisar. Anadolu (Anatolia) IX, 1965. Ankara 1967. S. 167, Abb. VIII.
- 3) — Otto-Dorn, K. Seldschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien. Aus der Welt der Islamischen Kunst. Festschrift E. Kühnel, Berlin, 1959. S. 82, 83. Abb. 28.
- 4) — Für weitere Auskunft über die anatolische Mimbars siehe: Oral, Z. Anadolu'da San'at Değeri Olan Ahşap Mimlerler, Kitabeleri ve Tarihçeleri. Vakıflar Dergisi V. Ankara, 1962. S. 23-79, Fig. 1-41. Siehe auch: Mayer, L. A. Islamic Woodcarvers and their Works. Geneva, 1958.
- 5) — Uğurlu, E. Ankara Kızılbey Camii Mimleri. Türk Etnoğrafya Dergisi. Ankara 1968. S. 75-81, Fig. 1-28.
- 6) — Otto-Dorn, K. Seldschukische Holzsäulenmoscheen.... S. 64-68. Fig. 13-17.
- 7) — Karamağaralı, H. Çorum Ulu Camiindeki Mimler. Sanat Tarihi Araştırmaları I. İstanbul Üniversitesi Yayınları. 1964-65. S. 120-129, Fig. 1-29.
- 8) — Für weitere Auskunft über die Holztüren siehe: Ögel, B. Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar. Yıllık Araştırmalar Dergisi I. 1956. Ankara 1957. S. 199-220, Fig. 1-28.
- 9) — Oral, Z. Ahi Şerafettin Türbesi ve Sandukası. I. Milletarası Türk Sanatları Kongresi. Ankara 1959. Druck Ankara 1962.
- 10) — Kühnel, E. İslamische Kleinkunst. Braunschweig 1963. S. 241-243, Abb. 200, 201.
- 11) — Ögel, S. Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim. Der Schrägschnitt in Anatolischer Holzornamentik. Sanat Tarihi Yılığ 1964-65. İstanbul Edebiyat Fakültesi. S. 110-119. Fig. 1-7.
- 12) — Otto-Dorn, K. Die Ulu Dchami in Sivrihisar... Fig. VI-VII, S. 168.
- 13) — Kerametli, C. Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar. Türk Etnoğrafya Dergisi IV. 1961. Ankara 1962. S. 5-13, Fig. 1-21.
- 14) — Die Elfenbein-Holz- Und Bein-Einlegearbeit entwickeltesich in Kairo als Hauptzentrum am Ende des 13. und 14. Jhs. in Ägypten. In den Arbeiten des 15. Jhs. werden die eingelegten Flächen grösser. Das Grab von Ibn Süleyman (1291) in Kairo, die Mimbars der al-Mardani (1339) und Aqsungur (1346) Moscheen geben die frühesten Beispiele. In der Sultan Hasan Periode werden diese Arbeiten reicher in der Zahl.
- 15) — Otto-Dorn, K. Seldschukische Holzsäulenmoscheen....
- 16) — Akok, M. Kastamonu Kasaba Köyünde Mahmut Bey Camii. Belleten 1946. S. 2.
- 17) — Önge, Y. Anadolu Mimarî Sanatında Ahşap Stalaktitli Sütun Başlıkları. Önasya Dergisi 37, Ankara 1968. S. 8, 9, 18.
- 18) — Otto-Dorn, K. Holzsäulenmoscheen.... Abb. 5.
- 19) — Öney, G. Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi. Das Lebensbaum Motiv in der Seldschukischen Kunst in Anatolien. Belleten, 125. Ankara 1968. Abb. 27, s. 30, 31, 43, 44.
- 20) — Über «Die Islamischen Bauten in Ankara» ist vom Verfasser ein Buch in Vorbereitung. Ähnlicher holzbemalter Dekor ist in der Çelebi Mehmet Moschee in Merzifon und in der Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silâhtar Ömer Pasha Moschee vom 17. Jh. anzutreffen. Dilâver, S. Bünyan Ulu Camii-Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silâhtar Ömer Paşa Camii. Sanat Tarihi Yılığ II. İstanbul 1966-68. S. 194-199, Fig. 16-20.

SHANNAMEH HAZINE NO. 1509 IN THE TOPKAPI MUSEUM

Güner İNAL

The Topkapı Museum in Istanbul possesses approximately fifty illustrated manuscripts of the Shahnameh, most of them written in Persian and very few in Turkish. None of these manuscripts are fully studied¹. Among them, a Shahnameh in Persian deserves a special attention. It is kept in the treasury (Hazine: Hz.) under the number 1509. The manuscript is preserved in a brown leather binding. It contains 431 folios of 32,5 X 23 cm. It is written in Ta'lik. On each page there are 29 lines of writing in four columns. There is an exlibris on folio 1r but it does not contain any inscription. The manuscript does not have a colophon either; it is undated. It contains 49 miniatures².

Identification of the Miniatures :...

1. Muhammed and 'Ali in a boat 7r
2. Dhahhak before Faridun 15v
3. Simurg bringing Zal to his father Sam 26r
4. Rustem and Rakhsh 47r
5. Rustem in fight 48r
6. Rustem and the lion 52v
7. Rustem and Akdiv 55r
8. Kaykavus brought to sky 61r
9. Rustem and his son Sohrab 70v
10. Siyavush crossing the fire 77r
11. Siyavush's death 86v
12. Giv, Farangis, and Khosrav crossing the Jayhun 97v
13. Giv puts Tejav to death 86v
14. Rustem catching Kamus 127v
15. Rustem and the king of China 134r
16. Rustem and Div Akvan 141r
17. Rustem saving Bijen 151r
18. Siyavush playing polo 173r
19. Khosrav kills Afrasiyab 184v
20. Luhrasp on the throne 190v
21. Gushtasp killing the wolf 194r
22. Gushtasp and the dragon 196r
23. Isfandiyar brought to Gushtasp 206v
24. Isfandiyar and the lion 212r
25. Isfandiyar and the dragon 213r
26. Isfandiyar and simurgh 214r

27. Rustem having a meal 222r
28. Rustem shooting Isfandiyar 231r
29. Rustem and Shaghad 225v
30. Alexander reaches the sea 256r
31. Alexander and the Fountain of life 258r
32. Alexander and Israfil 258v
33. Battle 277r
34. Gudarz and Piran at fight 286r
35. Khosrav's fight 296r
36. Chess game introduced to Persia 303r
37. Bahram Ghur and Azadeh at hunt 323r
38. Fight 327v
39. Bahram Ghur and the dragon 330v
40. Bahram Ghur hunting donkeys 334r
41. Bahram Ghur cutting off the head of the dragon 340v
42. Khormozd and his father 361v
43. Bahram Chobin fights with the kings of Sava 367r
44. Bahram chobin receives the spinning wheel 368r
45. The execution of Ayin Gashasp 375r
46. Khormozd in entertainment 378r
47. Fight 384v
48. Khosrav before Shirin's palace 408v
49. The battle between the Arabs and the Iranians 426r

These miniatures depict most popular episodes in the Iranian national epic. They furnish us with a rich collection for the iconographical studies of the Shahnameh. In Islamic art, there are two books, Shahnameh and Khamsah, that have been very often and richly illustrated. Neither of them, unfortunately, have been a topic for an iconographical study. In this article, therefore, I am going to deal with some iconographical points of this Shahnameh, before dealing with the stylistic characteristics.

Iconographical Features :

Muhammed and 'Ali in a boat : (Fig. 1) The first miniature in the manuscript is a surprising one. It depicts the Prophet with 'Ali and their kin in a boat. It illustrates the chapter about the praise of the Prophet and his companions. The text says that this world is like a sea in which seventy ships sail. Among them, there is a ship, which is more beautiful than the rest. It is a stately vessel in which the Prophet, 'Ali, and their kin are seated³.

The miniature illustrating this text depicts a hilly landscape near the sea. A huge boat in the sea occupies the whole width of the picture. Muhammed is seated in the center, his head surrounded by a flaming halo, which indicates his holiness. He turns to 'Ali. Their gestures indicate that there is a conversation between them. The third figure behind Muhammed is apparently the kin. The fish and the ducks in water are nice decorative details. They might, however, represent the souls in the world. Although it is an image illustrating what is described in the text, it has a special significance because it is one of the rare instances depicting the Prophet. Furthermore, it is the only image known to the author representing Muhammed in a manuscript of the Shahnameh⁴.

Simurgh bringing Zal to his father : (Fig. 3) Simurgh bringing Zal to his father, Sam, is one of the popular images that has been often illustrated in the Shahnameh. Sam was unhappy with his son Zal, who had been born with white hair. He did not want him and ordered the child to be left on the Elburz mountain where a simurgh had his nest. One day the simurgh found the child, took him to its nest and fed him

there. Zal grew up, thus, in the simurgh's nest. In the mean time, Sam, regretting what he had done, went to the Elburz mountain to find his son. When the simurgh saw Sam looking for his son, he returned the child to his father⁵.

In the miniature, the setting which indicates the Elburz mountain is shown with a hilly landscape. There is a rock on the right flanking the whole height of the picture. It represents the rock where the simurgh had his nest. On the left we see Sam kneeling before the simurgh who brings him his son Zal. The miniature depicts the most dramatic moment of the event: the meeting of the father and the son. This is the most common phase of the event which we see in Shahnamehs⁶. Another phase of the same event shows simurgh bringing Zal to its nest such as in a miniature in the Album Hz. 2153 in the Topkapı Museum on folio 23r7. This phase is less common.

Rustem and the Lion: (Fig. 4) The Iranian king Kaykavus had been captured by the divs of Mazandaran. Rustem, in order to save him, started a long journey which is known as the seven stages. On the first stage Rustem met a lion. After a long trip, Rustem became tired and wanted to rest at a meadow. This was a lion's lair. He lied down among the reeds and fell into sleep. Rakhsh was gazing in the meadow. At that moment a lion appeared. He saw Rustem and the horse, and immediately attacked on Rakhsh. The horse fought with the lion and killed it. When Rustem woke up, he saw what had happened⁸.

The miniatures depicting the first course of Rustem select three different stages of the event⁹. The most frequent representation shows Rustem sleeping on the ground and Rakhsh fighting with the lion as it is in this manuscript¹⁰. Another phase of the event depicts Rustem asleep, and Rakhsh, already killed the lion waiting for his master to wake up¹¹. A third phase shows Rustem already awake and standing in amazement, looking at the dead lion under Rakhsh's legs¹².

Rustem and his son Sohrab: (Fig. 5) Rustem had a son from Tahminah, the daughter of the king of Semengan. His name was Sohrab. When he grew up, Afrasiyab, the king of Turan, sent him to fight against the Iranians. Sohrab conquered the fortress of Akkale. When the Iranian king Kavus heard about this, he sent Rustem to fight Sohrab. Finally they met. Rustem and Sohrab fought each other without knowing who they were. They met three times and at the end Rustem killed Sohrab. Sohrab while dying gave a message to be delivered to his father and Rustem, thus, recognized his son¹³.

There are various representations of this story in the Shahnamehs¹⁴. The most common representation shows Rustem and Sohrab seated across each other. Sohrab suffers from his fatal wounds and Rustem mourns for his son beating his chest, such as in a miniature of a Shahnameh dated 1441 in the National Library in Paris (suppl. pers. 493, fol. 89)¹⁵. Our manuscript, however, depicts this event in a rather different manner. It shows Sohrab lying on the ground Rustem had already wounded him with his dagger which he holds with one hand, and with the other hand, he pushes back Sohrab's helmet. It seems to be the moment when the dramatic conversation between the father and the son takes place.

Siyavush crossing the Fire: (Fig. 6) Sudabe, the wife of Kavus was in love with his step son, Siyavush. Siyavush, however, did not respond to her love. Sudabe, became angry with him and accused him of attempting to make love to her. Kavus put Siyavush on a test, in order to discover the truth. Siyavush would cross a fire. If he were innocent, the fire would not harm him. A fire was made and Siyavush crossed it without being harmed. Sudabe watched the event from the roof and the king on his horseback¹⁶.

In our miniature the main figure, Siyavush, is depicted in the front. He is crossing the fire, the flames of which occupy the whole width of the picture. He is separated from a group of figures behind him on the right by a few slopes of a hill. A building depicted here on the right represents the royal pavillion from which the courtly personages watched the event. The text states that Sudabe watches him here from the roof. In the miniature, however, she is replaced by Kavus, the father of Siyavush. On the left, two figures behind a hill direct our attention to Siyavush. All these figures scattered behind hills are the secondary figures, observers of the event. Their function is to lead us to the main theme by their gestures and glances. The importance of the event is thus emphasized.

The usual iconographical pattern depicting this episode shows all the main elements

of the event such as Siyavush, Sudabe, and Kavus. A miniature in a Shahnameh dated 1441 in the National Library in Paris (suppl. pers. 493, fol. 98)¹⁷ and another one in a Shahnameh in J. Rylands Library in Manchester (pers. 9)¹⁸ depict this story in a usual iconographical pattern. In the former, Siyavush is shown crossing the fire and Sudabe watching him from the balcony. There is also a third figure at the entrance of the palace. In the latter miniature there are the same elements and in addition to them Kavus is shown watching the event from a side entrance. Our manuscript, thus, deviates from the usual pattern and eliminates the most important figure of the story, Sudabe¹⁹. **Rustem and the Div Akvan:** (Fig. 9) A div called Akvan used to attack the horses of Khosrav. Khosrav, therefore, asked Rustem to catch Akvan. Rustem went to get hold of the div. Akvan appeared to Rustem in the shape of a wild donkey. Whenever Rustem tried to lasso him, the donkey disappeared. Rustem, at the end, became tired and slept near a fountain. Akvan, seeing this, came near and caught Rustem. He laid Rustem on a rock and flung him into a deep water full of crocodiles. Rustem woke up from his sleep and fought the crocodiles. Then after killing them, he got out of the water. After a series of the events, he managed to catch Akvan by his lasso²⁰.

This episode is one of the favorite themes that has been very often illustrated in the Shahnameh²¹. The miniature in our manuscript depicts a landscape with the water in the front. On the right, a rock flanks near the water and a tree in the distance appears above the rock. The left side of the picture is occupied by the div, a rather fantastic figure resembling the demons of the Black Pen²². Akvan carries a huge rock on which Rustem lies. Rustem is awake and sees the disaster which is expecting him.

In most of the Shahnamehs, Rustem is shown asleep without knowing what is waiting for him. A good example of this is the miniature in the Shahnameh dated 1440 and known as the Shahnameh of Muhammed Juki in the Royal Asiatic Society in London²³. Here, Rustem sleeps on the rock. The div carries the rock towards the water in which there is a crocodile and some water creatures. Thus, the miniaturist emphasizes the drama of the story with more details. Whereas the miniaturist of our Shahnameh economizes with the motifs and does not show any water creature in the scene.

Rustem saving Bijen from the pit: (Fig. 10) After killing the wild bears, Bijen and Gurgin, who accompanied him with the task, went to a place of entertainment in Turan. There, Bijen met Menije, the daughter of Afrasiyab. They fell in love. Menije took Bijen to her palace. When the news reached Afrasiyab, he became very angry and asked Gersiyuz to bring Bijen to him. Bijen was brought to Afrasiyab. First, Afrasiyab wanted to execute him, but by the intervention of Piran, he gave him another punishment. He ordered him to be suspended into a pit upside down, and the pit was sealed with a giant stone. Menije was brought naked to the pit to watch her lover. In the mean time, Bijen's father Giv was worried about his son and he told about it to king Khosrav. Khosrav looked into the glass that shows the earth and in it, he saw Bijen in the pit. Giv and Khosrav asked Rustem to rescue him. Rustem went to the palace of Piran in Turan disguised as a merchant. Menije, learning that a merchant came from Iran went to Rustem weeping, and begged him to rescue Bijen. Rustem and his seven knights came to Bijen's rescue and Rustem alone, by moving the giant stone on the pit rescued Bijen²⁴.

The earliest known representation of this popular story of the Shahnameh is found on a beaker from the thirteenth century preserved in the Freer Gallery of Art in Washington²⁵. It is a caricature-like image showing Rustem on the right, already raised the rock. Bijen is seen at the mouth of the pit. Menije is depicted on the left and behind her there is another figure. It tells the story in the simplest way, with least figures. Another miniature in a fourteenth century Shahnameh, formerly in the collection of Kelekian, shows Rustem raising the rock and Menije standing behind him. Below the picture is Bijen in the pit. On the left six knights watch the event²⁶. A miniature in the Shahnameh known as executed for Ibrahim Sultan between the years 1532 - 35 and preserved in the Bodleian Library in Oxford (Ous. Add. 176, fol. 186) also depicts the same episode²⁷. Rustem has already opened the pit and looks into it. Menije kneeling beside Rustem also looks for Bijen in the pit. On the left seven knights of Rustem watch the event. Below, in the pit Bijen waits for the rescue.

In all these manuscripts the main elements of the story, Rustem, Bijen, and Me-

nije are depicted. The seven knights are a secondary motif and some times they are depicted symbolically with less figures. Our miniaturist again deviates from the usual iconographical pattern. He shows Rustem moving the rock from the mouth of the pit. Menije stands on the left behind Rustem. On the right two personages represent the seven knights watching the event in astonishment. Bijen is not shown in the scene at all. The artist makes an economy in his motifs by eliminating Bijen, an essential element of the story. Although there are cases in which Menije is omitted, Bijen has been always there. This is the only instance known to the author that Bijen is not shown in the picture²⁸.

Ispandiyar and the lion : (Fig. 12) Ispandiyar on the way to Turan, to save his sisters from Arjasp, passes through seven stages. The second stage was to fight against two lions. He met a male and a female lion. First he killed the male and then the female. During this fight his army watched him from a distance and after killing the lions, his men approached him²⁹.

The miniature in the Shahnameh Hz. 1509 depicts Ispandiyar on his horseback, hitting a lion with his sword at the head. In the distance behind the hill, one figure on the right and one figure on the left observe the event. They probably represent the army. The peculiarity of this scene is that the text mentions two lions but the image shows only one. The miniaturist has omitted one lion. The usual iconographical pattern of this episode shows both lions, one already dead, and the other attacked by Ispandiyar, as one sees in the Shahnameh dated 1330 in the Topkapı Museum (Hz. 1479, fol. 143)³⁰.

Rustem and Shaghad : (Fig. 14) Shaghad was Rustem's step brother. He married the daughter of the king of Kabul. At that time Kabul used to pay tribute to Rustem. The king and Shaghad were not happy about this tribute and plotted together about the death of Rustem. Shaghad went to Rustem, complaining that the king of Kabul insulted him. Rustem became angry and with a hundred cavalry, he went to take revenge from the king of Kabul. The king apologized himself and invited Rustem to a hunt. The hunting ground was full of large pits surrounded by long swords and spears. They were concealed from the outside. Not knowing this Rustem and Rakhsh with their cavalry fell into the pits. Rustem, realizing that it was a plot of Shaghad, asked for his bow and arrow as his last wish. Shaghad fulfilled it thinking that Rustem was dying. Rustem, however, with a last effort grasped the bow and the arrow and aimed at Shaghad. Shaghad, being frightened, hid himself behind a tree, but Rustem pinned the brother and the tree together³¹.

This is one of the most dramatic episodes in the Shahnameh, since it describes the death of Rustem, the most popular hero of the epic. It has been, therefore, very often illustrated in the manuscripts³². In the miniature on folio 225v of our Shahnameh the event is shown again in a hilly landscape. On the right there is the tree near the water. Shaghad is depicted hiding in the whole of the tree. On the left we see Rustem knelt on the ground and shooting his arrow at Shaghad. The most important feature in this image is the lack of the pit surrounded with swords and lances in which Rustem and Rakhsh have fallen. Rakhsh has disappeared from the scene completely. The presence of the pits is the reason of the tragedy and the main motif in the text. Its absence in this manuscript indicates that the miniaturist was less concerned with the elements of the story in the text. He paints with economy as in the scenes we had dealt before.

Bahram Ghur and Azadeh at Deer Hunt : (Fig. 16) One day Bahram Ghur and Azadeh went to hunt. They met a pair of deers. Bahram said to Azadeh : «O My Moon, when I have strung my bow and in my thumb-stall notched the string, which shall I shoot : the doe is young her mate is old.» She answered : «O lion man! Men do not fight with deer. Make with thine arrows the female male, the aged buck a doe, then urge the dromedary to its speed, and as the deer are fleeing from thy shafts, aim with thy cross-bow at one creature's ear that it may lay its ear upon its neck, and when the beast shall raise its foot to scratch the ear that has been tickled though not hurt, aim with one arrow head and ear and foot together if thou wouldest have me call thee 'the Lustre of the World.'» Bahram did what she told him to do. Azadeh was amazed at his skill and said, «Thou art an Ahriman. Else how canst thou shoot thus?» Bahram became angry and he flung her from the saddle to the ground and he tremped her with his camel³³.

This story of Bahram Ghur and Azadeh is one of the most popular illustrations in the Shahnameh³⁴. It has been depicted not only in manuscripts but also in other media such as pottery, tiles, and metal work from the Sassanian period on and especially during the Islamic period. Most of the representations of this story choose two phases of the event. In the first phase, Azadeh with her lute rides behind Bahram on a camel and Bahram shoots the deers such as in a miniature of the Shahnameh of Ibrahim Sultan on folio 337v³⁵. The second phase is also equally popular.

It shows the moment when Bahram tremples Azadeh with his camel such as in a miniature in the Shahnameh dated 1330 in the Topkapı Museum (Hz. 1479)³⁶, and in another miniature in the Shahnameh in the National Library in Paris (suppl. pers. 1280, fol. 386)³⁷.

Our miniaturist, once more, deviates from the usual pattern. He depicts Bahram shooting at the deers on a horseback, although the text mentions him riding a camel. Azadeh, the heroin of the story, is shown behind a hill at the center of the picture as a bust watching the hunt. This is a most unusual treatment of a very popular and conventional theme. It appears only in a few Shahnamehs such as the ones in the Topkapı Museum Hz. 1515, fol. 429r and Hz. 1506, fol. 412v from the fifteenth century. In both these instances Azadeh is depicted on horseback behind a hill, but not as a bust as in the miniature in Hz. 1509.

The same characteristic also occurs in the Khamsahs, which indicates that although rare, there had been a miniature tradition showing Azadeh behind a hill. This is a Khamsah dated 1446-47 in the Topkapı Museum (Revan 866, fol. 208v). The miniature depicts Bahram Ghur hunting wild donkeys. Azadeh does not belong to the iconography of this scene either, but she is added to the scene as an observer. The same case appears in another Khamsah in the British Museum (Or. 6810, fol. 157) dated 1494-95. This miniature shows Bahram fighting with the dragon. Azadeh is depicted on a horseback behind the hill watching the event³⁸. We do not have any evidence to reveal how this iconography have come into existence, and whether it originated first in Shahnameh or in Khamsah. The only thing we know is that this type of representations existed both in Khamsah and Shahnameh illustrated in the fifteenth century.

The miniaturist illustrating these episodes in the Shahnameh Hz. 1509 chooses the most dramatic moments of the stories. Although he follows a normal iconographical pattern in the scenes such as Rustem and the lion and simurgh bringing Zal to his father, in most of the scenes he deviates from the usual iconographical pattern. The artist does not have much concern for the text. He usually deviates from the text, and changes the motifs, or he even makes economy by dropping the essential elements of the events. Whether the miniaturist had a specific model, a different visual tradition to start with, we do not know. The miniatures of the known manuscripts do not enlighten us at this point. The presence of the Azadeh motif behind the hill in the Shahnamehs and the Khamsahs, on the other hand, indicates that there might have been some hybrid iconographies which do not follow the usual pattern and which deviate from the text. To trace the source of these hybrid iconographies seems almost impossible today, because, we cannot come into conclusion with only a few examples.

The Stylistic Features and the Dating of the Miniatures :

Although some miniatures such as those on Figs. 8 and 11 indicate that they are overpainted, most of the miniatures in the manuscript shows a stylistic unity. Almost all the scenes take place in the open air. A patterned landscape form the background for the events. It is a typical fifteenth century landscape composed of hills, trees, rocks, plants, and occasionally water. These are the main elements of the landscape in Islamic painting from the earlier periods on³⁹. The treatment of the individual elements draws attention. The hills are outlined with soft, curvy lines and their surface is covered with large and small plants. The rocks are rendered in a linear manner (Figs. 3, 9, 11, 13). The peculiarity of the line is that it is soft and broken. Accompanied with the soft touches of color, it defines the fugged structure of the rocks. Although a similar rendition of the rocks is found in the miniatures of the Garshasnameh dated 1397 in the British Museum (Or. 2780)⁴⁰ and of the dispersed manuscript of the Majma' al-Tavarikh⁴¹, the softness in the rendition of the rocks in this manuscript seems to

be unique. The trees (Figs. 1, 3, 4, 10, 11) have mostly geometrized almond-like shapes. They are painted in dark olive green and outlined with a light, yellowish ribbon-like area. Their leaves are defined with darker touches of green. These elements of landscape are repeated in every image without much change.

In some miniatures such as those on Figs. 4, 11, 12 the landscape overlaps the margin. It is an archaistic feature which is also seen in the fourteenth century Shiraz painting such as in a miniau tre of Kalila and Dimna in the National Library in Paris (pers. 377, fol. 153v)⁴².

The organization of the scenes shows an emphasis on the central composition. The figure of the Prophet in the miniature on Fig. 1 is depicted larger than the rest of the figures, and in the center of the picture. The curves of the water and the hills have their peaks also in the center, thus accentuating the importance of the holy person.

Another example of the central composition is the throne scene in the miniature on Fig. 2 depicting Dhahhak before Faridun. The royal figure is shown in the center. Dhahhak, the important figure of the event is placed on the lower left hand corner of the picture, snakes growing from his shoulders. The rest of the figures, the one behind Dhahhak, and two figures on the right, represent the courtly personages. These are the secondary figures which are not directly related to the topic. They serve to lead our attention from both sides towards Faridun. In this way, the royalty of the scene is emphasized.

The miniaturist tends to place the heroes of the events in the center of the picture also in the scenes depicting other episodes of the epic. On Fig. 3 Zal, and on Fig. 16 Azadeh are depicted in the center of the composition. The best examples of the central composition appear in the miniatures on Figs. 5, 7 depicting the deaths of Sohrab and Siyavush respectively. In these scenes, not only the main event is placed in the central axis, but also the composition is framed by the standing horse figures on either end, enhancing the symmetry in the picture.

Although the majority of the images reveals a central composition, there are scenes where the artist works with two-sided compositions such as in the miniatures depicting Gushtasp fighting with the dragon (Fig. 11) and Isfandiyar fighting with the lion (Fig. 12). In both miniatures the elements of the landscape overlap the margin. The heroes of the events and the creatures they fight occupy both sides of the picture. In the first image the diagonally placed rock creates a diagonal movement in the picture.

The emphasis on the central composition results in rigidity as we see in the miniatures on Figs. 5, 7. This rigidity reflects itself also in the battle scenes where one would expect to find dynamism. The miniature illustrating the battle between Rustem and the king of China on Fig. 8 is a good example of this. Rustem, on the right, has already lassoed the king and pushes him toward himself, but the figure of the king does not seem to be affected by this action. The movements are frozen. The empty area between Rustem and the king separates the two groups of fighters. The curved lines of the two hills above correspond to both sides. A figure, behind the hills above, watches the battle in amazement. It is a calculated composition and this feature prevents the scene from producing a dynamic effect. The battle scene loses its excitement and becomes a frozen image.

The most striking feature in these miniatures is the largeness of the figures. This is a characteristic seen in the miniatures of the Ilkhanid and Shah Rukh periods during the fourteenth and early fifteenth centuries. The heroes of the events do not show much facial differences. The same pattern is used for different personages. The figure representing a king, Faridun, on Fig. 2 appears as Sam on Fig. 3, and as Kavus on Fig. 6. Rustem's and Isfandiyar's facial features are the same (Figs. 10, 13). In the rest of the figures there is not much differentiation, except for some additions of beard and moustache, they repeat the variations of a few types as it is seen in all the Islamic miniatures. Contrary to human figures the rendition of the horses is lively. We again find such horses in the Ilkhanid miniatures⁴³.

The personages wear either a drapery overlapping from one shoulder to the other arm-pit, a known type of drapery worn in Iran from the Ilkhanid period on, or they wear long sleeved inner robes under a short sleeved drapery with a small collar, bot-

toned in the front. The latter type of the drapery is seen in the fifteenth century miniatures. All these garments and head gears are of common type and they are found in the miniatures of the whole fifteenth century.

If it were not for a few points, the manuscript could be easily placed in the early fifteenth century with its large figures, and with the archaistic rendition of the landscape. There are, however, a few features that appear in the Zafarnameh dated 1467 in the collection of Garret attributed to Bihzad. On Fig. 2 and 15 we see a figure, among the courtly personages, wearing a tall, conical white hat with a narrow rim. It appears in the miniatures of the Zafarnameh⁴⁴. The figure on Fig. 13 representing Isfandiyar wears an armour which looks rather different than the usual type. It is an armour coming down to the waist and divided into three sections by two vertical ribbons in the front. It has a round collar with a pointed opening. This type of armour does not appear in the miniatures of the first half of the fifteenth century. An armour similar to this is again found in a miniature of Garret Zafarnameh⁴⁵ and in another Zafarnameh from about 1490 in the Metropolitan Museum of Art⁴⁶. It seems that this style of head gear and armour were in fashion in the second half of the fifteenth century.

As we mentioned before, the elements of landscape, some motifs overlapping the margin, the largeness of the figures indicate a rather early date for the manuscript such as the first half of the fifteenth century. The tall conical hat and the armour, however, do not appear in any miniature known to the author, previous to the Zafarnamehs. In order to date the miniatures we have two alternatives: either the miniatures were executed in the first half of the fifteenth century accepting the fact that these types of hats and armour were also known during the first half of the fifteenth century but not reflected in the miniatures, or the manuscript was executed in a date close to that of the Zafarnamehs, but rendered in an archaistic manner. This latter theory will place the miniatures between 1460-90. The author inclines to accept the latter suggestion. Perhaps, thus, by accepting the miniatures rendered in the second half of the fifteenth century we can also explain the irregularity and the freedom in the iconography.

NOTES

1. Among these Shahnamehs, only one manuscript, Hz. 1519, has been a topic for an article. See, N. Atasoy, «1510 Tarihli Memlûk Şehnamesinin Minyatürleri», *Sanat Tarihi Yıllığı* (The Annual of the History of Art Department of the University of İstanbul), II, (1966-68), pp. 49-69.
2. F. E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961, No. 340, p. 129.
3. *The Shahnama of Firdausi*, transl. into English by A. G. Warner and E. Warner, London, 1905-25, vol. I, p. 107.
4. The author has the knowledge of about sixty manuscripts of the Shahnamah.
5. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., I, p. 26.
6. This scene is to be found in the Shahnameh of Muhammed Juki preserved in the Royal Asiatic Society in London. See, A. U. Pope, *A Survey of Persian Art*, Vol. V, pl. 876. The representations of the same episode are found in the following Shahnamehs in the Topkapı Museum: Hz. 1495, fol. 38v; Hz. 1494, fol. 39v; Hz. 1502, fol. 43; Hz. 1512, fol. 40v.
7. B. Gray, *The Persian Painting*, Geneva, 1961, p. 41.
8. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., II, pp. 44-46.
9. The miniatures depicting the first stage of Rustem are to be found in the following manuscripts in the Topkapı Museum: Hz. 1479, fol. 30v; Hz. 1519, fol. 205r; Hz. 1480, fol. 69r; Hz. 1499, fol. 70v; Hz. 1502, fol. 77v; Hz. 1478, fol. 68r.
10. Another representation of the same phase is seen in a manuscript dated 1486 (Add. 18188) in the British Museum in London. See, I. Stchoukine, *Les peintures des manuscrits Timûrides*, Paris, 1954, pl. XLVIII above.
11. This phase is depicted in a Shahnameh preserved in the Walters Art Gallery in Baltimore.
12. This phase is depicted in the miniatures of rather late periods. It is found in a Shahnameh in the Metropolitan Museum of Art (13.228.16).
13. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., II, pp. 172-177.
14. The miniatures depicting Rustem and Sohrab are found in the following manuscripts in the Topkapı Museum: Hz. 1481, fol. 11v; Hz. 1511, fol. 45v; Hz. 1508, fol. 118v; Hz. 1510, fol. 75r; Hz. 1480, fol. 97v-98v; Hz. 1485, fol. 100v; Hz. 1482, fol. 93v; Hz. 1514, fol. 186; Hz. 1495, fol. 88v; Hz. 1494, fol. 108v; Hz. 1500, fol. 103v; Hz. 1501, fol. 111v; Hz. 1499, fol. 95r; Hz. 1502, fol. 102v; Hz. 1478, fol. 93v; Hz. 1477, fol. 97r; Hz. 1512, fol. 109r; Hz. 1513, fol. 108r.
15. I. Stchoukine, Op. Cit., Pl. XXXIII.
16. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., II, pp. 200-222, especially p. 218.
17. I. Stchoukine, Op. Cit., pl. XXXVI.
18. *Ibid*, pl. XLIII.
19. Siyavush crossing the fire is one of the most popular images in the Shahnameh. The manuscripts depicting this episode in the Topkapı Museum are the following: Hz. 1481, fol. 122r; Hz. 1504, fol. 88v; Hz. 1479, fol. 41v; Hz. 1511, fol. 50r; Hz. 1507, fol. 102v; Hz. 1508, fol. 120v; Hz. 1519, fol. 326r; Hz. 1480, fol. 106v; Hz. 1485, fol. 110r; Hz. 1482, fol. 100v; Hz. 1495, fol. 95v; Hz. 1488, fol. 125v; Hz. 1500, fol. 111r; Hz. 1486, fol. 93v; Hz. 1501, fol. 119v; Hz. 1502, fol. 110v; Hz. 1478, fol. 101v; Hz. 1477, fol. 105v; Hz. 1512, fol. 119r.
20. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., III, pp. 272-281, especially 276.
21. The miniatures depicting this episode are seen in the following manuscripts in the Topkapı Museum: Hz. 1507, fol. 186r; Hz. 1508, fol. 244r; Hz. 1480, fol. 194r; Hz. 1482, fol. 186r; Hz. 1488, fol. 227v; Hz. 1494, fol. 208r; Hz. 1500, fol. 206r; Hz. 1501, fol. 212r; Hz. 1499, fol. 182r; Hz. 1502, fol. 201r; Hz. 1478, fol. 194r; Hz. 1477, fol. 191r.
22. M.Ş. Ipsiroğlu - S. Eyüboğlu, *Fatih Albumuna Bir Bakış*, İstanbul, 1955, Figs. 20, 22, 23, 28-31.
23. I. Stchoukine, Op. Cit., pl. LXVIII.
24. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., III, pp. 287-344, especially 344.
25. G. D. Guest, «Notes on the Miniatures on a thirteenth Century Beaker», *Ars Islamica*, X, (1943), pp. 148-152, Fig. 13.
26. *Ibid*, Fig. 17.
27. I. Stchoukine, Op. Cit., pl. XXV.
28. This episode is depicted in the following manuscripts in the Topkapı Museum: Hz. 1504, fol. 181r; Hz. 1511, fol. 105r; Hz. 1507, fol. 201v; Hz. 1519, fol. 556v; Hz. 1480, fol. 209r; Hz. 1485, fol. 227v; Hz. 1482, fol. 201r; Hz. 1494, fol. 225v; Hz. 1486, fol. 198r; Hz. 1499, fol. 196r; Hz. 1502, fol. 216r; Hz. 1478, fol. 211r; Hz. 1512, fol. 265v; Hz. 1479, fol. 182r.
29. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., V, p. 124.
30. This scene is to be found in the following Shahnamehs in the Topkapı Museum: Hz. 1479, fol. 143v; Hz. 1507, fol. 305v; Hz. 1500, fol. 353r.
31. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., V, pp. 261-273.
32. This scene is depicted in the following manuscripts in the Topkapı Museum: Hz. 1479, fol. 159r; Hz. 1507, fol. 348v; Hz. 1508, fol. 401v; Hz. 1480, fol. 328v; Hz. 1478, fol. 342v; For the reproduction of the same scene in the Michigan Shahnameh see, E. Grube, *The Classical Style in Islamic Painting*, Germany, 1968, pl. 27.
33. *The Shahnama of Firdausi*, Op. Cit., VI, pp. 382-384.
34. This scene is to be found in the following manuscripts in the Topkapı Museum: Hz. 1479, fol. 193r; Hz. 1507, fol. 412v; Hz. 1510, fol. 636r; Hz. 1504, fol. 353r; Hz. 1480, fol. 387v; Hz. 1482, fol. 396v; Hz. 1495, fol. 409r; Hz. 1488, fol. 478v; Hz. 1494, fol. 412r; Hz. 1500, fol. 498r; Hz. 1486, fol. 394r; Hz. 1499, fol. 387v; Hz. 1478, fol. 402r.
35. I. Stchoukine, Op. Cit., pl. XXVI.
36. Binyon-Wilkinson-Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, pl. XV B 23.
37. I. Stchoukine, Op. Cit., pl. XLVII.
38. For its reproduction see, I. Stchoukine, Op. Cit., pl. LXXXIII. Azadeh is an additional motif in both scenes. It seems that the iconographical patterns in the fifteenth century manuscripts vary a great deal. An element of a different image can migrate into another type of a scene. Thus, more complex and hybrid iconographies come into existence. This is a topic which needs a specific research and it is beyond the scope of our present study.
39. The early examples of these elements of the landscape are to be seen in the Seljuq pottery from the thirteenth century. See, A. U. Pope, Op. Cit., pls. 675, 687, 688.
40. I. Stchoukine, Op. Cit., pl. XII.
41. E. Grube, Op. Cit., pl. 23-24.
42. I. Stchoukine, Op. Cit., pl. X. Although this is a characteristic of the early periods, it also appears in the later miniatures, but in a different style.

43. For representations of the horses during the Ilkhanid period see, F. R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India, and Turkey, from the 8th century*, London, 1912, Vol. II, pl. 29.
44. Th. W. Arnold, *Bihzad and his Paintings in the Zafarnameh M.S.*, London, 1930, pls. II, VIII.
45. *Ibid*, pl. VI.
46. E. Grube, *Op. Cit.*, pl. 39.

FIGURES

1. Muhammed and 'Ali in a boat fol. 7r
2. Dhahhak before Faridun fol. 15v
3. Simurgh bringing Zal to his father fol. 26
4. Rustem and the lion fol. 52v
5. Rustem and Sohrab fol. 70v
6. Siyavush crossing the fire fol. 77r
7. Death of Siyavush fol. 86r
8. Rustem and the king of China fol. 134r
9. Rustem and the div Akvan fol. 141r
10. Rustem saving Bijen fol. 151r
11. Gushtasp and the dragon fol. 196r
12. Isfandiyar and the lion fol. 212r
13. Isfandiyar and the simurgh fol. 214r
14. Rustem and Shaghad fol. 225v
15. The introduction of the Chess Game into Persia fol. 303r
16. Bahram Ghur and Azadeh at hunt fol. 323r