

TÜRK SANATI'NIN ERMENİ SANATI'NA ETKİLERİ

Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU*

Öz

Türkiye’de yapılan çeşitli yayınlarda genellikle, “Ermeni Sanatı’nın Türk Sanatı üzerine etkileri veya Ermenilerin Türk Sanatı ve kültürüne katkıları” üzerinde durulmuştur. Kaleme aldığımız bu yazıda ise ilk defa olmak üzere, Türk Sanatı’nın Ermeni Sanatı’na etkileri üzerine bazı görüşler ileri sürülmekte ve birtakım bilgiler verilmektedir.

Ermeni Sanatı’nın kimliği, bu sanatın gerçekten var olup olmadığı konusu tartışılabilir. Bununla birlikte bu sanatın varlığını kabul etmemiz durumunda konuyu çeşitli açılardan inceleyebiliriz. Mimarlık başta olmak üzere mimari süsleme, tezhip, minyatür ve diğer sanat alanlarında kısacası sanatın hemen her dalında Türk Sanatı’nın Ermeni Sanatı üzerine etkilerine işaret edebilmek mümkündür.

İran, Yeni Culfa’daki Ermeni Katedrali, Ani’deki Tigran Honentz (=Şirli Kilise) Kilisesi, Ani, Fethiye Camisi (=Ani Katedrali), Van, Ahtamar Kilisesi, Amagu’nun güney doğusundaki Tanrı Anası Kilisesi gibi yapılar Türk Sanatı tesirlerinin görüldüğü mimari eserlere örnek olarak verilebilir.

Türk mezar taşı geleneğinin Ermeni mezar taşlarına etkide bulunduğu da gözden kaçmamaktadır. Türkiye, Ahlat’taki Selçuklu mezar taşları ve diğer çeşitli bölgelerdeki mezar taşlarının biçim, süsleme şekil ve motiflerinin Ermeni mezar taşlarında da benzeri şekilde kullanıldığı görülür. Aynı hususlar koç-koyun/at şeklindeki mezar taşları içinde ileri sürülebilir.

İstanbul Ayasofya Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan iki Ermenice İncil’den ve 1265 tarihli Kudüs Ermeni Patriklığı’nda bulunan incil ile Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki 1273 tarihli başka bir incilden anlaşıldığına göre, Türk tezhip ve minyatür sanatı da Ermeni kitap sanatlarına önemli etkilerde bulunmuştur.

Anahtar kelimeler: Türk Sanatı, Ermeni Sanatı, Mimari, Süsleme, Mezar Taşı, Ahlat, Tezhip, Minyatür.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslâm Sanatları Anabilim Dalı.

The Effects Of Turkish Art On Armenian Art

Abstract

At the various sources which are published in Turkey, in general, the impression of Armenian Art to the Turkish Art or the Armenian contribution to the Turkish art and culture are accentuated. In this article, for the first time, some information and ideas about the impression of Turkish art over Armenian art is given.

The identity of Armenian Art, the existence of this art can be discussed. However, if we accept the existence of this art, we can analyze the subject in various ways. Especially at the architectural ornament, tezhip, miniature and other art divisions, shortly in all fields of art, it is possible to point out the impression of Turkish Art over Armenian Art.

Monuments like Armenian Cathedral, in Culfa, Iran; Tigran Honentz Church (Şirli Church) and Fethiye Mosque (Ani Cathedral) in Ani; Ahtamar Church in Van and Tanrı Anası Church in northeastern of Amagu can be given as architectural examples for the Turkish art impressions.

Also, the impression of tradion of Turkish grave stones over Armenian grave stones takes attention. The form, ornament, shape and motives of Seljukid grave stones from Ahlat, Turkey and from other regions are used as same as the Armenian grave stones. The same case can be indicated for the grave stones which are in the form of horse/sheep-ram.

According to the two bibles which are from the Library of İstanbul Hagia Sophia Museum; a bible which is dated to 1265 from Jerusalem Armenian Patriarchate and another which is dated to 1273 from Topkapı Palace Museum, we also see that Turkish miniature and tezhip art strongly effected Armenian Book art.

Keywords: *Turkish Art, Armenian Art, Orchitecture, Ornament, Tomb Stone, Ahlat, Tezhip, Miniature.*

Türk Sanatı'nın Ermeni Sanatı üzerine etkileri üzerine düşüncelerimizi açıklamadan önce kısaca Ermeni Sanatı'nın mahiyeti üzerinde durmak ve konumuzla ilgili bazı hareket noktaları oluşturmak gereklidir. Bu konunun şimdiye kadar ayrıntılı olarak araştırılmamış olması nedeniyle düşüncelerimize taban oluşturacak bir zeminin oluşturulmamış olduğundan böyle bir yol izlemek zorunda kalınmıştır.

Her şeyden önce Sanat Tarihi disiplini açısından incelenmeye degecek bir Ermeni Sanatı var mıdır, yok mudur? Eğer varsa bu sanatı nasıl tarif edebiliriz? Ayrıca bu sanata dahil edilen eserlerin Sanat Tarihi'nin hangi alanı içerisine girdiği, önemli örneklerinin neler olduğu ve yayıldıkları coğrafyanın nasıl ifade edilebileceği gibi konular üzerinde fikirler üretmek gereklidir.

Gerçi bu sorulara, ana konusu farklı olan bu yazıda cevap vermek ve meseleyi etraflıca ele almak -sınırlı bir yere de sahip olduğumuz da düşünülür- pek de mümkün olamayacaktır. Bununla birlikte kısaca da olsa bazı fikirler oluşturabiliriz.

Yabancı ülkelerde yapılmış araştırmalarda pek de tereddüde yer bırakmayacak şekilde bir Ermeni Sanatı'nın varlığı kuvvetle vurgulanmakta ve hatta bazı açılardan fırsat elverdiğince onun özel yanlarının olduğu da belirtilmeye çalışılmaktadır. Bu konudaki yargı ve ifadelerin daha çok dinsel ve siyasi

içgüdülerle yapıldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yine de var olduğunu farz ettiğimiz takdirde, Ermeni Sanatı, Hristiyan Sanatı geneli içerisinde Bizans Sanatı'nın kimi özelliklerine yakın ve Hristiyan dünyası sanatlarının bir türevi olarak addedilebilir. Böyle denilebilmekle beraber bunun böyle olduğundan dahi şüphe duyabiliriz. Nitekim varlığını kabul ettiğimiz Ermeni Sanatı, Doğu Sanatları bütünü içerisinde değerlendirilmesi gereken bir sanattır; çünkü Ermeniler Hind-Avrupa teorisyenleri aksini söylese de özellikleri açısından Hind-Avrupalı olmayan Türkler gibi topluluklara da daha yakın görünmektedir. Hatta kimi araştırmacılar daha da ileri giderek Oğuz Türkleri ile müşterek kökenler de aramaktadırlar.

Öte yandan, Ermeni Sanatı'nın Türk Sanatı gibi tarih öncesinin erken dönemlerine kadar inen bir oluşum evresi olmadığı konumuz bakımından dikkati çekebilir. Örneğin bir *Proto-Ermeni* Sanatı ve kültüründen söz edilemez. Ermeniler veya bazı batılı araştırmacıların yaptığı gibi kimi kavimleri ve sanat ve kültürlerini Proto-Ermeni veya Proto-Ermenilerle ilişkili saymanın da bilimsel temellere oturan bir mantığı yoktur. O halde bir Ermeni Sanatı varsa, bunu devirleri Hristiyan çağlarında başlayan bir sanat olarak kabul edeceğiz ve bu sanatın aslında oluşum evresinde olduğunu ileri süreceğiz ki bu oluşum evresi Ermenilerin militleşme evresinin başlayışına paralel olarak gelişmiş olmalıdır. Bu yüzden de gerek mimarlık olsun gerek ise diğer sanat dalları olsun mevcut Ermeni sanatında kendine özgü yanlar pek azdır. Durumun böyle olmasında tarihleri boyunca Ermenilerin -Türkler gibi- büyük devletler kuramamasının da önemli rolü vardır. Doğal olarak büyük devlet kuramamış olan Ermeniler gibi topluluklar, daha çok başka devletlere tabi olmuş ve onların idaresinde yaşamışlardır. Bunun en tabi sonucu da kimin idaresinde yaşamış iseler, kendi kültürlerinde, söz konusu hakim kültürün önerdiği biçimlerden etkilenmişler, aynı zamanda hakimiyetini kabul ettikleri toplumun kültür ve sanatlarını da aynen kabul etmiş ve uygulamışlardır. Bu yüzden Ermeni halkının sanat ürünlerini iki türden yaratımlar olarak kabul etmek mümkündür. Birincisi hakim unsurun sanat üslublarına göre üretilmiş ve hakim unsurun sanatına katkı olarak kabul edilen eserler ki bunlar Ermeni sanatı olarak nitelendirilmesi mümkün olmayan eserlerdir.¹ Diğerisi ise Ermenilerin kısa bağımsızlık dönemlerinde kurdukları küçük devlet dönemlerinde ve Ermeni halkının Hristiyan temelli olarak yarattıkları eserlerdir. Ermeni Sanatı olarak olsa olsa bu dönemlerde oluşturulan eserlerden söz edilebilir.

Türk-İslam Devletleri içerisinde, varlıklarını ilgili kültüre bağlı olarak sürdürürken, kendilerine özgü anlayışla ele alınması gereken "*kilise mimarisi*"

¹ Türk Devletleri ve ülkeleri içinde yaşayan Ermeni halkın, söz konusu devrin Türk sanatı üslubuna göre ürettikleri eserlerin, Türk sanatı bütününe katkısı çoğu kere abartılarak ifade edilmekte ve çoğunlukla gerçeği yansıtmamaktadır. Örneğin XVIII. yüzyıl ve XIX. yüzyıl Osmanlı Mimarlığına Ermeni kalfa ve mimarların katkısı için de aynı husus geçerlidir. Osmanlı arşiv belgelerinde Ermeniler tarafından yapıldığı ileri sürülen bir kısım önemli mimarlık eserlerinin aslında onlar tarafından inşa edilmediği görülebilmektedir. Bkz. Selman Can, *Son Dönem Osmanlı Mimarlığında Ermeniler, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Yay. Haz. M. Metin Hülagü - Şakir Batmaz - Süleyman Demirci - Gülbadi Alan), C. IV, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007, s. 235-242.

gibi konularda, dini konulu kitapların tezhibleri ve minyatürleri gibi alanlarda dahi Türk Sanatı'nın ve kültürünün etkisinde kalmış olduklarını ilgili konulardaki belgelerden açıkça görmekteyiz (ki bu yazının konusunu da bu türden eserlerde görülen etkiler oluşturmaktadır). Türkiye ve çevresinde geliştirilen Türk-İslam Sanatı güçlü bir gelişme ve yayılma göstermiş sadece Ermeniler gibi küçük topluluk ve devletleri değil, Doğu Roma (=Bizans) gibi büyük devlet ve toplulukları da etkilemiştir. Bilhassa Doğu Roma (Bizans) mimarisi, mimari süslemeleri, bazı maden işleri, keramik örnekleri, kumaş vb. üzerine yapılan bitkisel-geometrik süslemeler, hayvan figürleri (bilhassa hayvan mücadele sahneleri, kartal vb. figürler) ve insan tasvirleri üzerine Türk İslam Sanatı'nın hatta Bizans ordusu içinde bulunan Avar-Peçenekler gibi Türk topluluklarının etkisiyle daha eski Avrasya Türk Sanatı'nın izlerini bulmaktayız. Sözü edilen konudaki araştırmalar henüz yeni olduğundan çok ayrıntılı verilere sahip olmamakla birlikte bazı makalelerde birtakım örnekler birbiri ile karşılaştırılarak bu hususun gözler önüne serilmeye çalışıldığını görmekteyiz.²

Örneğin Bursa Şeriyeye Sicilleri'ne göre, Osmanlı döneminde bu şehirde yaşayan Ermeniler Türk hayat tarzını o kadar çok benimsemişlerdi ki kendi tapınaklarını dahi Türk camilerine benzetmeye çalışıyorlardı. Bu husus ve anlayış üzerinde önemle durulmalıdır, çünkü Türklerle Ermenilerin karşılaşmaları daha erken dönemlerde inşa edilen ve aşağıda ele alacağımız mimarlık anıtlarında da bu anlayışın etkilerini görmemiz mümkün olacaktır. Türk topluluklarının İç ve Orta Asya kaynaklı mimarileri ve bunların oluşturduğu tabana göre gelişen Anadolu Türk Mimarisi³ böylece Ermeni kökenli olduğu

² Tamara Talbot Rice, *Decorations in the Seljukid Style in the Church of Saint Sophia of Trebizond, Beiträge Zur Kunstgeschichte Asiens-In Memoriam Ernst Diez*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, Baha Matbaası, İstanbul 1963, s. 87-120; Gönül Öney, "Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuk Etkisi", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi - Malazgirt Zaferi Özel Sayısı*, C. III, Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Enstitüsü Yayını, Güven Matbaası, Ankara 1971, s. 91-103, 105-118 (50 resim ile).

³ Anadolu Türk Mimarisi ve Sanatı Türkistan, İran ve Azerbaycan coğrafyasından gelen ve belli bir teşkilat (Loncalar) içinde yaşamını sürdüren mimar, usta, kalfa, sanatçı ve zanaatkarların, öncelikle fetih yapan Türk orduları ile beraber, (daha önce sosyal alt yapısı kolonizatör (tarikât) kanaat önderleri tarafından hazırlanmış) fethedilen topraklara geldikleri anlaşılmaktadır. Bunların bir kısmı yeni iş olanakları için Anadolu'ya gelmişler bir bölümü de benzer teşkilatı yeni bölgelerde kurmak üzere Anadolu'yu yurt edinmişlerdir. Böylece kısmen yerli imkânları da kullanarak, kimi bazı yeni özelliklere de sahip, Asya Türk Sanatı'ndan doğan ve temel prensipleri aynı olan bir yeni dal, Anadolu veya Türkiye Türk İslâm Sanatı olarak nitelendirilebilecek bir sanat ekolü gelişmiştir. Bu bakımdan Anadolu Selçuklu Devleti'nin ve ondan da önce Oğuz beyliklerinin Anadolu Türk Sanatı'nın oluşması ve gelişmesinde büyük rolü olmuştur. Daha ilk fetihlerden itibaren yukarıda belirtilen Türk coğrafyalarından pek çok sanatçı, mimar, alim Anadolu'ya davet edilmiştir. Büyük mimar, sanatçı, zanaatkar, edebiyatçı, din adamı vb. grupların Asya'yı tarumar eden Moğollardan kaçarak Anadolu'ya geldikleri de görülmüştür. Çeşitli araştırmalarda da belirtildiği gibi Anadolu Selçuklu devrinden ayakta kalan eserlerin önemli bir bölümü Türkistan, İran ve Azerbaycan'ın önemli merkezlerinden gelen mimar, usta ve sanatkarlar tarafından vücuda getirilmiştir. Bu devrin sanatkar isimlerine bakıldığında bu açıkça görülebilmektedir. Benzeri husus Osmanlı devrinde de geçerli olmuştur. Türkiye'de yetişen Türk sanatçı ve mimarlara ilaveten (bazı azınlık kökenli kişilerde katkı da bulunmuştur) Türkistan, Azerbaycan ve İran'daki (Türk hanedanları idarelerindeki Suriye ve Irak'da dahil edilebilir) Türk kültür ve sanat merkezlerinden Türkiye'ye sanatçı akımı hiçbir zaman kesilmemiştir. İşte böylece geliştirilen ve kısa sürede çok güçlü üsluplar oluşturan Türkiye Türk Sanatı ve Mimarisi, Ermeniler gibi çoğu kere vassal olan topluluklar ve devletlere sahip gruplar üzerinde yukarıda da belirttiğimiz gibi -doğal olarak- büyük etkilerde bulunmuş-

ileri sürülen kimi hanedanlara ait çeşitli Hristiyan yapılarına etki de bulunmuştur.

Yukarıda sözü edilen geç dönem şeriyeye sicilinde XVIII. yüzyılda Bursa Ermenileri'nin harap haldeki kiliselerinin tamiri için devletin izin verdiği, ancak tamirat bitmek üzere iken, çoğu kadınlardan oluşan kışkırtılmış Müslüman-Türk halktan bir grubun, kiliseyi yaktıkları anlatılır. Bu olayın sebebi olarak ileri sürülen fikirlerden biri konumuz açısından çok dikkat çekicidir. Buna göre Ermeniler kiliseyi eski plan ve özelliklerine göre tamir etmemiş ve binayı altı kubbeli bir ulu camiye (muhtemelen Bursa Ulu Camisi'ne) benzer şekilde sokmuşlardı ve bu da Müslüman-Türk halkını huzursuz ettiği için bir kışkırtma sonucunda olaylar patlak vermişti.⁴

Bu anlayışın kökenleri ayrıntılı biçimde araştırılmalıdır. Ermenilerin Türkleri düşman olarak görmeye başlamadan önceki devirlerde çoğu zaman kendilerini Türklere yakın hissetmelerinin her türlü sebebi ortaya konulmalıdır.

Herhalde bunun esas nedeni tarihin çeşitli dönemlerinde, Türkler ile Ermenilerin aynı kültürel ortam içinde yer almış olmaları ve buldukları, yaşadıkları coğrafi bölgelerde gelişen kültürel ve sanatsal anlamdaki gelişimlere bağlı olmaları veya bu bölgelerdeki sanatsal kültürel oluşumların ortak olarak etkilerini bünyelerine almış olmalarıdır. İznik Konsülü'nden sonra oluşturulmuş ve Ermenilerin milli mezhebi olarak anılan Gregorianlık konusu araştırıldığında dahi bu durumu açıklayan bazı tarihsel gerçeklerin göz önüne serildiği görülmektedir. Tarihi belgeler üzerine yapılan çalışmalarda tespit edildiğine göre,⁵ 1850'lere kadar siyasi bir kimliğe bürünmemiş olan Gregorian cemaati içerisinde Türkler de bulunmaktaydı. Böylece, eskiden beri, Ermeni kültürü içerisinde Türk sanat ve kültür öğelerine sıklıkla rastlanmasının ilk sebeplerinden birinin Gregorianlık mezhebine giren Türklerle (Kıpçak Türkleri) Ermeniler arasındaki ilişkilerden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Araştırmalarda bugün Ermeni olarak bilinen bazı grupların da Gregorian Kıpçaklar olduğu da ifade edilmektedir. Esasında, Kıpçakların bir kısmı, Gagauzlar, Yakutlar gibi Hristiyan sayılan Türk halklarının sanatları incelendiğinde, Türk Sanatı tarihi

tur. Anadolu Türk Sanatı'nın oluşumu ve gelişiminde Asyalı Türk sanatkarların rolü için bkz. Ali Haydar Bayat, "Osmanlı El Sanatlarının Gelişmesinde Ehl-i Hiref'in Rolü ve Kimliği", *Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Aylık Dergi*, s. 403, Yıl: XXXIV, Kasım, Ankara 1996, s. 665-674. Anadolu Türk Mimarisi'nde sanatçılar hususunda ayrıca bkz. Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989.

⁴ Ali İhsan Karataş, *Şer'iyeye Sicillerine Göre Tanzimat'a Kadar Bursa'nın Sosyo-Ekonomik Hayatında Ermeniler, Hoşgörülü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007, s. 375-376, dipnotu 18. Osmanlı mimarisinin özellikle klasik devri sadece Ermeniler üzerinde değil, Avrupa topluluk ve devletleri üzerinde de önemli tesirlerde bulunmuştur. Örneğin Alberti tarafından yapılan planlanan merkezi planlı yapılardan birinin Osmanlı camisine benzemesi dönemin kardinali tarafından pek hoş karşılanmamıştı. Pevsner'in aktardığına göre kardinal 1473'de bu yapı için şöyle demiş: "Bu yapı bu gidişle kilise mi olacak, yoksa cami ya da sinagog mu, anlayamıyorum." Bkz. Nikolaus Pevsner, *Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı*, (Çev. Selçuk Batur), Cem Yayınevi, İstanbul 1977, s. 88.

⁵ Erdoğan Altınkaynak, *Gregorian Kıpçakların Dil Yadigarları, Hoşgörülü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. II, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007, s. 66, 69-71 vd.

disiplini içerisinde incelenmesi gereken bir Türk Hristiyan Sanatı ekolünün söz konusu olduğu da görülecektir. Eski Dinleri, Üversalist olan ve Gök ve Yer Dini (veya dinleri) olarak ifade edilebilecek Türk halkları ve devletlerinin, çeşitli gruplarının sonraları yeni girdiği dinlere bağlı olarak yarattıkları sanatlar da ayrı bölümler halinde incelenmelidir. Günümüzde İslam Öncesi Türk Sanatları ve arkeolojisi dışında Türk İslam Sanatları ayrıntılı olarak incelenirken örneğin Türk Budist Sanatı, Manihaist Türk Sanatı, Türk Hristiyan Sanatı, Türk Yahudileri Sanatı gibi alanlar bir bilimsel bütünlük ve disiplin anlayışı içerisinde maalesef incelenmemektedir. Bu durumda söz konusu dinler içinde gerçekleşen tüm sanatsal yaratımlar Türklerden başka milletlere ait olarak kabul edilmekte ve Türk halkları ve devletlerinin sanat ve uygarlık tarihi alanlarındaki büyük katkıları küçültülmüş olmaktadır.

Konumuza dönersek; eğer şimdiye kadar bir Türk Hristiyan Sanatı incelemeleri geleneği oluşmuş olsaydı, muhakkak ki Türk Sanatı - Ermeni Sanatı ilişkileri ve etkileşimi konusu da daha iyi, daha net ve bilimsel bir biçimde açıklanabilirdi. Esasında, bu husus Türklerin tarihleri boyunca ilişkide buldukları diğer Hristiyan cemaatler içinde geçerlidir. Örneğin Türklerle Gürcülerin tarihi ilişkileri ve özellikle Kıpçak Türkleri ile Gürcülerin Ortaçağda yaptıkları ittifaklar incelendiğinde, Sanat Tarihi bakımından kimi bazı sorunlara yeni çözüm önerileri getirmek mümkün olabilmektedir.⁶ Nitekim Selçukluların 16 Ağustos 1064'de fethederek, Oğuz Türklerini ilk kez Anadolu sınırları içine soktukları, onlardan önce, Doğu Roma (Bizans) Devleti'ne bağlı olan Ani'de, Hristiyan olarak gösterilen yapıların, en azından bazılarının, Hristiyan Kıpçak müttefikler için yapıldıkları bu durumda ileri sürülebilir bir sav olmaktadır. Aynı husus son zamanlarda Türkiye'deki birtakım yapıları daha çok analogik yöntemlerle Gürcü olarak nitelendiren araştırmalardaki mi-mari kalıntılar içinde geçerli olmalıdır.

Türklerin Ermeniler üzerine büyük tesirleri olduğu, Sanat Tarihi dışında yer alan ama Sanat Tarihi'ni etkileyen birçok alanda da karşımıza çıkmaktadır. Biz bu hususu örneğin *antroponim* alanında görmekteyiz. Bazı araştırmacılara göre Türk adlandırma sistemi Ermeni antroponimine güçlü bir şekilde etkide bulunmuştur.⁷

Ermeni dili de XI. yüzyıldan itibaren ve özellikle XIII. yüzyıl ve sonrasında Türkçe'den büyük oranda etkilenmiştir.⁸ XIII. yüzyıldan sonra Kafkasya bölgesinde "*Türkçe*" genel bir anlaşma dili haline gelmiş, bu etkilerin sonucunda

⁶ M. Fahrettin Kırzıoğlu, *Kars-Arpaçayı Boyları Eski Merkezi Anı Şehri Tarihi (1018-1236)*, San Matbaası, Ankara 1982, s. 64, 85; Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, Turan Neşriyat ve Matbaacılık Kolektif Şirketi, İstanbul 1973, s. 96, 108.

⁷ Galibe Hacıyeva, *Türk Menşeli Ermeni Antroponimleri (Şahıs Adları), Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. II, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007, s. 191-201.

⁸ Ermeni dili bir Hint-Avrupa dili olarak takdim edilir, ancak bazı araştırmacıların ifade ettiği gibi Ermenice içerisinde çok miktarda bulunan Farsça kelimelerden dolayı eskiden Farsça ile birlikte sınıflandırılıyor ve ayrı bir dil statüsüne sahip olduğu kabul edilmiyordu. Ermenice'nin ayrı statüsü olduğu yakın zamanlarda kabul edilmiş bir olgudur. Bkz. Philip D. Curtin, *Kültürler Arası Ticaret*, (Çev. Şaban Bıyıklı), Küre Yayınları, İstanbul 2008, s. 229.

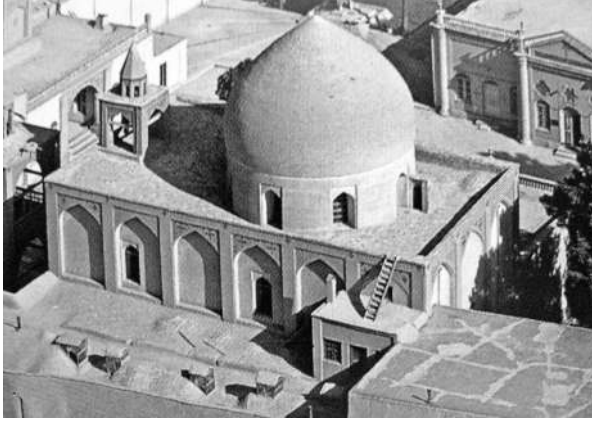
Ermeniler eski kilise dili olan *grabarı* terk etmeye başlamışlar ve Türk dil yapısının özelliklerini bünyesinde barındıran ve bir halk dili olan *aşharabarcanı* kullanmaya başlamışlardır. Çeşitli kaynaklar Ermenilerin bu yeni dilinin Türkçe ve Farsça kelimelerden oluştuğunu ve hatta Ermeni toplumunun yer yer kendi dilini bırakarak türkü, masal ve darbimeselleri Türkçe olarak söylediğini ifade etmektedirler.⁹

Ermeniler Türk edebiyatının ürünlerini benimsedikleri gibi, kendileri bunları Türk edebiyatı normlarında üretirken katkıda bulunmuşlardır. Kendi dilleri yanında Türkçe konuşmuşlar, Türk halkının türkü ve masalları ile kişisel hissiyatlarını ifade etmişler, düğünlerinde Ermeni şarkıları yanında Türk şarkı ve türkülerini de söylemişlerdir. Ermeniler benzer şekilde Türk aşıklık geleneğini de kuvvetle benimsemişler ve Türkçe yazıp Türkçe söyleyen Ermeni aşıklar yetiştirmişlerdir. Bunlar arasından kimisi Türk halk hikâyelerini okuyarak benzerlerini üretiyor kimisi de saz yapım ustası olarak hayatını sürdürüyordu.¹⁰ Ermeniler bu kadar Türk kültürü içine girmiş, onunla bütünleşmiş olmakla birlikte, bazı kendilerine has özellikleri de tamamen kaybetmemişlerdi; böylece yarı-Türkleşmiş ve kimine göre Türklerle ortak kökeni olan bir halk olarak, uyum sağlama yeteneklerinden dolayı, Türk topluluk ve devletleri içerisinde varlıklarını sürdürebilmişlerdir.

Son olarak Ermeni toplumunun Türklere uyum sağlayabilmesi ve gönüllü olarak Türk sanat ve kültürünün etkilerine açık olmasının bir diğer sebebinin, Türklerin hoşgörülü karakterinden kaynaklandığını da buraya ilave edelim. Türk devletlerinin hiçbiri Ermeniler üzerinde asimilasyon politikası gütmemiş ve Ermeni insanların haklarını gasp etmemiştir. Oysa Ermenilerin, teba durumuna düştükleri başka çeşitli devletlerin idarecileri ve kurumları onları kendi içlerinde zorla eritmeye kalkmışlar, hatta mezheplerini değiştirmeleri için baskı ve katliamlar uygulamışlardır. Nitekim Doğu Roma (Bizans) Devleti yöneticileri Gregorian Kilisesi'ni ve dolayısıyla Ermeni topluluğunu Ortodoks kilisesine bağlamak hatta ortadan kaldırmak istemişler ve bunu zorla gerçekleştirme yoluna gitmişlerdir. Bizanslılar Ermenilere ait ne varsa ellerinden almış, ağır vergiler getirmiş, Ermeni kiliselerine Bizanslı papazları yerleştirmiş *Bagratuni* (Bagrathı) ve *Ardzruni* ailelerini neredeyse ortadan kaldırmışlardır. Ermeniler nezdinde olumsuz akisler yaratan bu hareketler böylece bu bölgelere gelen Oğuz Türklerinin işine yaramış Ermenilerin Bizanslılara olan kını

⁹ Cafer Ulu, *Türk-Ermeni Sosyo-Kültürel Etkileşimi: Dil ve Edebiyat Örneği, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007, s. 507-518.

¹⁰ Mehmed Fuad Köprülü, "Türk Edebiyatının Ermeni Edebiyatı Üzerindeki Tesirleri", *Türk Edebiyatı Araştırmaları I*, 3. Baskı, Ötügen Yayınevi, İstanbul 1989; Ali Kafkasyalı, *Türk Aşıklık Geleneğinin Ermeni Kültürüne Etkisi ve Yaşayan Ermeni Aşıklardan Yusuf Ohannes (Yusuftu)*, *Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007, s. 385-401; Ahmet Kankal, *Ermeni Edebiyatı'nda Türk ve Ermeni Toplulukları Arasındaki Komşuluk İlişkilerine Bakış, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007, s. 224-226; Bayram Durbilmez, *Kayserili Aşuğlarda Aşık Tarzı Kültür Geleneği, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007, s. 437-457.



Resim 1: İran'da Yeni Culfa'da Safevi devrinde, M. 1655 tarihinde inşa edilmiş İslâm mimarisini üslubundaki Ermeni katedralinin bir görünüşü (Henri Stierlin, 2002).



Resim 2: Yeni Culfa'daki Ermeni katedralinin kubbe içinden bir görünüşü (Henri Stierlin, 2002).

ve Türklerin hoşgörülerini sayesinde söz konusu bölgelere Müslüman Türklerin yayılması nispeten kolay olmuştur.¹¹

Mimari Alanındaki Etkiler

Yukarıda ifade edildiği gibi Şerhiye sicillerine göre, Bursa'da tamiratı söz konusu iken kubbeli bir Ulu Cami'ye dönüştürülmeye çalışılan binanın aslının hangi kilise yapısı olduğunu bilmiyoruz. Buna karşın Türk İslâm coğrafyasının çeşitli dönem ve yerlerinde bulunduğu bölgenin sanat geleneklerine göre dönüştürülen veya bu üsluplara göre inşa edilen başka mimari eserlerin de söz konusu olduğu anlaşılmaktadır.

Bunların tezlerimizi de ispat eden en güzel örneklerinden biri İran'da bulunmaktadır (Resim: 1-2). İran'da Ermenilerin de yaşadıkları aslında İsfahan şehri surları dışında Ermeni göçmenlere ayrılmış bir yer olan Yeni Culfa da Safevi döneminde inşa edilen ancak daha önce İran'a hakim olan Büyük Selçuklu Devleti döneminde oluşturulan, Asya Klasik Türk İslâm mimari üslubuna bağlı olarak gelişen devirlerin, bu döneme erişmiş geç örneğini gösteren, bir Ermeni katedrali konumuz açısından son derece dikkati çekmektedir.¹²

¹¹ Ali Sevim, *Selçuklu Ermeni İlişkileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1983, s. 9-10, 13-14, 23, 41-42.

¹² Esasında kuruluşunda Türklerin de önemli yeri olan ve sanat alanında da Klasik Selçuklu üslubunun Timur devrinde geliştirilmiş şeklini, kendi anlayışlarına göre yorumlayan Safeviler özellikle Şah Abbas (saltanatı: 1587-1629) devrinde, Selçuklu döneminde Ulu Camii ve çevresiyle oluşturulmuş İsfahan şehrinin ağırlık merkezini yeni cami, külliye ve meydanlar inşa ederek farklı bir alana kaydırmışlar ve şehre kendi damgalarını vurmak istemişlerdir. Bu arada Osmanlılara hasım olan Şah Abbas, 1605 yılında Osmanlı ordusu Ermenistan üzerine yürüdüğünde, Türk ordusunun kullanacağı kaynakları yok ederek Aras Nehri'nin kuzeyindeki nüfusu zorla göçe tabii tutmuştur. Bu gruptan köylü Ermeniler Gilan'a profesyonel tüccar olan Ermeni göçmenler ise yukarıda belirtildiği gibi İsfahan şehrinin surlarının dış tarafına yerleştirilmiştir. Göç ettirilen Ermenilere verilen bu yerleşim yerine Şah Abbas'ın emriyle boşaltılan şehirlere birinin adı olan Culfa ismine izafeten Yeni Culfa adı verilmiştir. Ermeniler burada 1722'ye kadar İslâm hoşgörüsü içinde yaşadılar, ancak Katolik misyonerlerin buradaki Ermenileri Katolik yapmasıyla ve hanedanın değişmesi ile Ermenilere hoşgörülü bakış azaldı ve çoğu Ermeni başka yerlere göç

Şah Abbas'ın izniyle, Yeni Culfa denilen yerde yani İsfahan şehri surları dışında 1655'de Ermeni cemaati için inşa edilen bu katedral, yukarıda Ermeni Sanatı'na Türk ve İslâm sanatının etkileri konusunda ileri sürdüğümüz temel görüşleri çok net bir şekilde vurgular niteliktedir. Söz konusu katedralin hem mimari hem de süsleme üslubu, yukarıda belirtildiği gibi, Selçuklu klasisizminden Safevilere ulaşmış, sanat ve mimarlık üsluplarının özelliklerini taşı-maktaydı. Kubbe içerisinde tamamen Hristiyan temaları yansıtan melekler, serafimler ve yeni ahidden (İncil) sahneler dışında yapı tamamen bir İran böl-gesi Türk-İslam camisi gibi inşa edilmiş ve süslenmişti. Selçukluların Türk-menistan'da Merv yakınlarında inşa ettikleri küçük bir cami olan Talhatan Baba Camisi gibi, bu yapı da dıştan çıplak tuğla malzemeye enine dikdörtgen bir yapı olarak inşa edilmiştir. Söz konusu yapının dar cephelerinden birine yakın kısmında, hafif sivri Selçuklu kubbesinin Safevi devrine ulaşmış şekli olan, bir tuğla kubbe bulunmaktadır. Dikdörtgen tuğla yapının, cepheleri Tal-hatan Baba ve birçok Selçuklu camisi ve mezar anıtında da kullanılan cephe düzenini yansıtmaktadır. Cepheler boşaltma kemerleri ile ayrı ayrı alanlara ayrılarak tek düze görünüm ortadan kaldırılmıştır.

Süslemeler Selçuklu'dan ve Timurlu devirlerinden Safevilere kadar ula-şan tarzda idi. Süslemelerde altın yaldızın kullanımı ve yoğunluk özellikle Timur dönemindeki bitkisel ve geometrik süslemelerin Safevi dönemine ula-şmış şekli idi. İncilden veya Hristiyan ikonografisinden alınan resimler ise kub-be eteğinde dikdörtgen alanlar içine yapılmış büyük sahneler halinde, kubbe pencerelerinin hemen aşağısındaki kubbe seyirdim yerinde, daireler içinde melekler ve muhtemelen İncil yazarları olarak ve üçgenler oluşturan kaburga-lara sahip pendentiflerde serafim denilen (İngilizcesi: seraph) melekleri gös-teren resimler olarak görülmekteydi. Daha geç dönemde 1710 yılı civarında, bu süslemelere, bazen batı formlarını da kullanan İran süslemeleri ve çinileri eklenmişti. Bu husus hem hangi milletten olursa olsun Müslümanların hoş-görüsünü, hem de Ermenilerin onların arasına katılmaktaki uyumunu, Türk ve Müslüman mimar, usta ve sanatçıların Ermeni yapılarında da çalıştığını göstermektedir.¹³

Biz buradaki açıkladığımıza benzer bir durumu, Türkiye'de Ani (=Anı) ören yerinde bulunan katedral ve kiliselerde, yine buraya yakın Türkiye-Ermenis-tan sınırındaki Höşavank ören yerindeki yapılarda ve Anadolu ve Ermenistan coğrafyasındaki çeşitli alanlarda bulunan Ermenilere ve Gürcülere mal edilen Hristiyan yapılarında görmekteyiz. Bilhassa Ani'deki halk arasında *Şirli Kili-se* (=Arslanlı Kilise) olarak adlandırılan ve resimli kilise de denilen ve taştan inşa edilmiş Tigran Honents (Aziz Krikor / St. Gregory Kilisesi isimleriyle de anılır. Miladi 1215 yılı, (14. yüzyıl ilk yarısında ek kısımlar yapılmıştır) kilise-sindeki durum, yukarıda kısaca ele aldığımız Yeni Culfa olarak adlandırılan

etti. Bkz. Philip D. Curtin, *Kültürler Arası Ticaret*, (Çev. Şaban Bıyıklı), Küre Yayınları, İstanbul 2008, s. 235-236.

¹³ Henri Stierlin, *Islamic Art and Architecture-From Isfahan to the Taj Mahal*, Thames and Hudson Yayinevi, Londra-New York (Baskı İtalya), 2002, s. 154.



Resim 3: Kars / Ani, Şirli Kilise (Tigran Honents Kilisesi) genel görünüşü. M. 1215 yılında inşa edilmiştir. (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 4: Kars / Ani, Şirli Kilise (Tigran Honents Kilisesi) konik külahlı çatı örtüsünden görünüm. Türk mimarisindeki kümbet görünüşünü hatırlatan konik çatının kasnak kısmında dışarıda Türk mimari eserlerinde çok kullanılan dışarıda birbirine bağlanan altıgenlerden oluşan şerit halindeki süsleme, kemer ve kemer aralarında bulunan Türk İslâm üslubunda süslemeler ve nihayet kemer alınlığında Türk İslâm tezyinatının vazgeçilmez öğelerinden olan çark-ı felek şekli görülmektedir. (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).

yerdeki katedraldeki gibidir (Resim: 3-11). Burada da geometrik ve bitkisel süslemelerin çoğunluğu (Resim: 11) ve haç kolları arasındaki kubbe Selçuklu üslubundadır (Resim: 3-4). Ayrıca yapının cephelerinde yer alan, tek hayvan veya hayvanlı sahnelere ait kabartmalar ve mücadele sahneleri; İç Asya'da İslamıktan önce (tunç devrinde) Proto-Türkler arasında doğan ve daha sonra buradan Kuzey Karadeniz bölgelerine (ve Kafkasya'ya) ve doğu Avrupa'ya yayılan, İslam Öncesi Türk Sanatı'nın en önemli sanat üslubu olan ve İslamıktan sonraki Türk Sanatı'nda da belli oranda varlığını sürdüren "Hayvan Üslubu"nun, yapının inşa edildiği 13. yüzyıla ulaşmış bir şeklidir (Resim: 6-10). Bu binayı inşa eden mimarın Selçuklu Sanatı'nı ve erken İç ve Orta Asya Sanatı'nın Kafkasya bölgesine ulaşmış izlerini de tanıdığı ve yapıda Türk usta



Resim 5: Kars / Ani Şirli Kilise (Tigran Honents Kilisesi) duvarları üzerindeki kemer sıralarından ikisi arasındaki boşluğu dolduran Selçuklu tarzı kıvrık dallı lotus süslemeleri (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 6: Kars / Ani Şirli Kilise (Tigran Honents Kilisesi)'de beden duvarlarında yer alan kemer sırasındaki kemer aralarında görülen hayvan figürlerinden bir grup (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 7: Kars / Ani, Şirli Kilise
(Tigran Honents Kilisesi)
iki kemer arasında hayvan figürlü kabartma
(Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 8: Kars / Ani, Şirli Kilise
(Tigran Honents Kilisesi)
hayvan figürlü kabartmalarından biri
(Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).

ve sanatkârlarının çalıştığı da anlaşılmaktadır. Söz konusu kilisede planlama haç formunu taklit eden Bizans yapılarında olduğu gibi ele alınmış, yapının muhtelif yerlerinde haç şekillerine ve içeride Hristiyan sanatının Gregoryen şubesine ait ve eski ve yeni ahitten sahnelere yer verilmiştir. Doğal olarak bu dinsel ikonografiye ait sahnelerin Türk İslâm Sanatı'yla ilişkisi yoktur, ancak yukarıda ilgili yerde ifade ettiğimiz gibi Ani'ye özellikle Hristiyan Gürcülerle ittifak kurmuş olarak gelen Yer ve Gök dinine mensup iken Gagauzlar gibi kısmen Hristiyanlığı da kabul etmiş olan, Gregoryen mezhebine mensup Kıpçak Türkleri'nin de bu bölgedeki yapıların inşasında, süsleme ve resimlerinde etkili olabileceği gözden kaçırılmamalıdır.

Ani'nin en büyük ibadethanesi olan *Fethiye Camii* (eski Ani Katedrali) yine süsleme özellikleri ve bugün büyük kısmı yıkık durumda olan merkezi kubbesinin dış görünüşü bakımından Selçuklu mimarisinin etkilerini taşımaktadır (M. 989-1001 veya 1010). Söz konusu yapı 1064 yılında Büyük Selçuklu Sultanı Alparslan'ın kenti fethinden sonra Cuma Camisi'ne dönüştürülmüştü (Resim: 12-14).



Resim 9: Kars / Ani, Şirli Kilise
(Tigran Honents Kilisesi) cephesindeki
kabartmalardan bir vahşi hayvanı kovalayan yırtıcı
hayvan kabartması (hayvan mücadele sahnesi).
(Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 10:
Kars / Ani, Şirli Kilise
(Tigran Honents Kilisesi)
cephesten ejder figürlü kabartma
(Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 11: Kars / Ani, Şirli Kilise'de Tigran Honents Kilisesi) pencere etrafında çerçeve oluşturan, Selçuklu üslubunda geometrik süsleme örneği (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 12: Kars / Ani Fethiye Camisi (Ani Katedrali)'nden bir görünüş (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).

Yakındaki Höşavank ören yerindeki kilise ve manastır yapılarında da benzeri hususlar dikkati çekmektedir.

Bu konuda ele alınabilecek Türkiye'deki tanınmış örneklerden biri de Van'daki göl içerisinde aynı adla anılan bir adada bulunan *Ahtamar Kilisesi*'dir (Resim: 15). Artsruni soylularına dayandığı ileri sürülen Vaspurakan Prenslüğü sınırları dahilinde ve prensliğin merkezi olmuş bu adada yer alan ve Sanat Tarihi açısından öneme haiz olan yapı Kutsal Haç Kilisesi olarak da adlandırılır. Diyarbakır'ın kuzeydoğusundan getirildiği bilinen kum taşı ile 915-921 tarihleri arasında inşa edilmiştir.

Planı itibarıyla Ani, Fethiye Camisi'ni (Ani Katedrali) hatırlatan kilisenin, orada da olduğu gibi, haç kollarının kesiştiği kısımda içten daire dıştan çokgen formunda yapılmış ve orta mekânın ışık almasını sağlayan içten kubbeli dıştan konik külahlı bir örtüsü vardır. Dış görünüşü ile Asya Türk topluluklarının yurt tipi çadır veya konik çatılı evlerini andıran bu yapının söz konusu görünüşü, Türk İslâm kümbetlerine (bu yapıların) yansıyan şeklinden alın-



Resim 13: Kars / Ani Fethiye Camisi (Ani Katedrali) batı cephesinden görünüş (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 14: Kars / Ani Fethiye Camisi (Ani Katedrali) batı cephesinden ayrıntı (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2008).



Resim 15: Van / Ahtamar Kilisesi genel görünüşü.
M. 915-921 (İpşiroğlu, 1997 (3. baskı).



Fotoğraf 16: Van / Ahtamar Kilisesi,
taş kabartma mücadele sahnesi
(İpşiroğlu, 1997).



Resim 17: Van / Ahtamar Kilisesi,
taş kabartma mücadele sahnesi
(İpşiroğlu, 1997).

mıştır. Her ne kadar sade görünüşü açısından kökende Bizans mimari kaynağı da söz konusu ise de görünüşün ifadesi Türk Sanatı etkilidir.

Erken Hristiyanlık dönemine ait diğer birçok Ermeni kilisesinde gördüğümüz bu şeklin merkezini oluşturduğu plan, haç planı da ifade etmekle beraber haç kolları kısa tutulduğundan aslında yapının merkezi planlı olduğu söylenebilir. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan coğrafyada, Türk mimari yapılarında da görülen bu plan şemasının kökeni, Orta Asya'nın İslam öncesinin çeşitli dönem yapılarına dayanmaktadır.¹⁴

Yapıda dış yüzeye bağlı taş kabartma süslemeler gelenek olarak İslâm sanatının anlayışına yakındır. Burada özellikle frizler halinde uzanan insan ve hayvan figürlü süslemeler, planı da benzer tarzda olan Ani'deki Şirli Kilise (Tigran Honents Kilisesi)'deki benzeri türden taş süslemeler ile aynı üsluptandır. Dolayısıyla orada da belirttiğimiz gibi buradaki hayvan figürlü tasvirler, bilhassa *mücadele sahneleri*, Türk ve genel Avrasya hayvan üslubunun Türk İslâm sanatı süzgecinden geçmiş şeklinin, bu kiliseye yansımış bir uyarlamasından (Hristiyan geleneklere uyarlanmasından) ibarettir. Bilhassa geyik tasvirleri ve birbirini takip eden hayvan sıraları, Türk hayvan üslubunun İslami devirlerdeki örnekleri ile çok yakından karşılaştırılabilir. Aynı zamanda bunlar Anadolu Türk mimarisindeki benzeri şekiller ile de rahatlıkla karşılaştırılabilir. Kimi hayvan başlı çörtlenler için de bunu söylemek mümkündür. Böylece Türk ve İslâm sanatı etkili, İslâmi gelenekte olduğu gibi üç boyutluluğundan arındırılmış bu figürler, şekil olarak Türk İslâm sanatı etkisini ta-

¹⁴ Bkz. Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1990. Orta Asya'da gelişen merkezi plan anlayışını göz önüne almadan Ermeni yapılarında merkezi plan hakkında yapılan bir değerlendirme için bkz. Orhan Tunçer, "Anadolu Türk Sanatı ve Yerli Kaynaklarla İlişkiler Üzerine Bir Deneme", *Vakıflar Dergisi*, s. XI, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Gaye Matbaası, Ankara 1976, s. 239-242 vd.



Resim 18: Van / Ahtamar Kilisesi taş kabartma hayvan mücadele sahnesi (Öney 1996).



Resim 19: Van / Ahtamar Kilisesi, taş kabartma geyik figürleri (İpşiroğlu, 1997).

şımakla birlikte burada Hristiyan ikonografisine uygun anlamlar yüklenmek suretiyle bu yapıda kullanılmıştır.¹⁵ (Resim: 16-19).

Yapının süslemelerinde, Orta Asya etkili Abbasi Sanatı'nın yansımalarının da olduğunu belirten G. Öney'e göre, Kilisedeki İslâm Sanatı etkili kabartmalar, kiliseyi bütün cephelerinde dolanan, pencere ve nişlerin üzerindeki boşlukları insan ve hayvan figürleriyle doldurulmuş sarmaşık kabartmasında bulunmaktadır. Bu kabartmalarda hükümdar ve saraya ilişkin sahneler, günlük hayata dair tasvirler, av hayvanları ve hayvanların mücadele sahneleri bulunmaktadır. Doğu duvarında, asma dalları arasında tasvir edilmiş hükümdar tasvirinin de ikonografik şeması, temelde Orta ve İç Asya Türk Sanatı ile ilişkilidir. Burada dönemin Müslüman Türklerinde ve diğer Müslüman topluluklarda görüldüğü tipte bir kaftan giyen hükümdar figürü, bağdaş kurarak oturmakta, başında hâle ve taç, sağ elinde kadeh ve sol elinde üzüm salkımı ile birlikte tasvir edilmiş bulunmaktadır. Bir elinde üzüm tutması hariç figürün elinde kadeh veya pişmiş topraktan ya da madeni bir kap tutması Türklerde Proto-Türk ve Hun döneminden Göktürk devri sonrasına kadar gelen taş heykellerin ikonografisiyle uyuşmaktadır. Orta Asya Türk heykellerinde de bağdaş kurmuş veya ayakta duran insan figürleri ellerinde çeşitli nesnelere taşıyorlardı. Sağ elde en çok taşınan nesne ise bir kadeh veya pişmiş topraktan ya da madenden sıvı veya yiyecek kapları idi. Kadeh eski Türklerdeki ant törenlerine dayandığı için bir hükümdar simgesi olmuş olmakla birlikte, heykellerde çoğu kere sağ elde bazen de iki elle birlikte tutulan bu kaplar, ölümsüzlüğe kavuşmasını sağlamak üzere, ölmüş ve heykeli yapılmış önemli kişiye veya inanılan tanrıya, içki veya yiyecek sunulmasını ifade etmekteydi. Burada da muhtemelen benzeri bir anlamın gözetildiği, belki eski Anadolu tasvirleriyle de bağlantısı kurulabilecek öteki elde üzüm salkımı tutulması konusuyla da teyid edilmektedir.

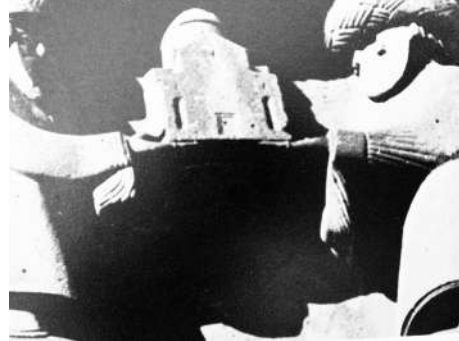
¹⁵ Söz konusu yapı ve süslemeleri üzerine Türkçe ayrıntılı bir çalışma vaktiyle değerli merhum Sanat Tarihçisi Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından yapılmıştı. İpşiroğlu bu çalışmasında, Orta Asya, İran ve İslam etkilerine de değinerek yapıyı açıklamaya çalışmaktadır. Bkz. Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Ahtamar Kilisesi - Işıklı Canlanan Duvarlar*, (Çeviren: Alev Yalınız), 2. baskı, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1997.

Kabartmadaki hükümdarı Abbasi halifesi *Muktadır* olarak tanıtan K. Otto Dorn'a karşın, bunun Ermeni kaynaklarının da kabul ettiği gibi Kiliseyi yaptırın Gagik olduğu görüşü bizce daha kuvvetle muhtemeldir. Çünkü Haghbat'taki Kutsal İşaret (Sign) kilisesinden Prens Gurgen ve Prens Smbat'ı gösteren (figürlerden biri Türk tipi sarıklı ve kaftanlıdır) kabartmada olduğu gibi (Resim: 20), 1905-1906 kazılarında çıkarılan Kral I. Gagik heykelinde de kralın başı sarıklı idi. G. Öney K. Otto Dorn'un fikrine büyük oranda katılıyor görünmektedir. Söz konusu hükümdar figürünün sağında, benzeri üslupta, nar tutan ya da nar koparan, Türk tipi kaftanlı ve kuşaklı, sarayla ilişkilendirilen figürler bulunmaktadır. Bu sahnelerin Abbasi halifesi ve sarayı ile ilgili olduğu iddiası bu dönemde Kral Gagik'in Abbasi halifesine bağlı olduğu görüşü ile kuvvetlendirilmek istenmiştir. Böylece Öney, söz konusu tasvirlerin 9-13.

yüzyıllar arasındaki İslâm Sanatı (hangi millete ait İslâm sanatından söz edildiği belirtilmemiş herhalde genel İslam sanatları kast ediliyor) eserleri üzerinde görülen tasvirlerle ilişkili olduğunu ama özellikle de Abbasi saray hayatı tasvirleriyle bağlantılı olduğu fikrini vurgulamaya çalışıyor. Bununla birlikte çeşitli sahnelerin veya hayvan figürlerinin kökeninde, Orta Asya Türk sanatlarının olduğunu da zaman zaman ifade ediyor. Bizim düşüncemize göre, yukarıda izah ettiğimiz gibi, hayvan figürlü sahneler ve hayvan figürlerinin çoğu Türk sanatının İç Asya ve Orta Asya'daki oluşum aşamalarında çeşitli şekillerde işlenmiş ve Türkler eliyle İslâm Sanatı'na aktarılmış ve neticede başka toplulukların sanatlarını da etkilemiş olarak burada yer almıştır.¹⁶

Ahtamar Kilisesi'nin kuzeybatı cephesinde bulunan Aziz George'un ejderhayı öldürme sahnesi ile Ani'de Şirli Kilise (=Tigran Honents Kilisesi, 1215 tarihli)'nin cephesinde bulunan ve yukarıda sözünü ettiğimiz (Türk İslam sanatlarındaki örneklerine daha yakın özelliklere sahip) ejder figürü, Türk ve Hristiyan kültürünün etkileşim içine girdiği önemli bir konuya işaret eder. Hristiyan Dünyası'nda Aziz Georg'un veya başka aziz ya da melek figürlerinin ejderhayı öldürme sahnelerinde bilhassa ejder tasvirleri doğu ve Türk Sanatları etkili olmak üzere yaygın bir biçimde tasvir edilir.

Bu sahnelerin temelde daha çok Türk İslâm sanatlarındaki ejder öldürme sahneleri ve ikonografisinin Hristiyanlaşmış bir şekli olduğu anlaşılmaktadır. Ejder Öldürme temasının ilk kaynaklandığı yerin ise eski Sümer kültürü ol-



Resim 20: Haghbat, Kutsal İşaret Kilisesi, doğu cephesinden prens Gurgen ve prens Smbat'ı gösteren kabartmadan detay (Nersessian, 1977).

¹⁶ Gönül Öney, "Hristiyan ve İslam Dünyasını Kaynaştıran Ahtamar Kilisesi", *Sanatsal Mozaik*, Sayı: 6, Şubat 1996, İstanbul 1996, s. 10-19.



Resim 21: Emir Hasan'ın avlanmasını gösteren taş kabartma. Ak Bakire Kilisesi'nden 1321 tarihli Selçuklu üslubunda taş kabartma (Nersessian, 1977)

duğu araştırmacılarca ifade edilmektedir.¹⁷

Ahtamar Kilisesi'nin önemli süsleme konularından olan av sahneleri, başka yerlerdeki Ermeni kiliselerinde de yer almaktadır. Areni'nin kuzey-doğusunda 1321'de inşa edilmiş olan Ak Bakire (=Ak Kız / Spitakovor) kilisesi dekorasyonunda, sundurma kemeri alınlığında yönetici Eatchi Proshian'ın bir yer yaygısı üzerinde oturur vaziyette ve ayrıca dizi üzerine oturmuş oğlu II. Emir Hasan ile birlikte görüldüğü kabartma İslâm Sanatı'na etkili bir örnektir. Bu kilisenin kurucusu olan Proshian'ın oğlu Emir Hasan'ın yine bu kilisede yer alan ve onu avlanırken gösteren, şimdi Erivan Tarih Müzesi'nde muhafaza edilen bir diğer kabartması ise, konumuz açısından daha çok dikkat çekicidir (Resim: 21). Bu kabartmada emir, tipik bir Selçuklu ya da İlhanlı prensi gibi giyinmiş olarak, kuyruğu düğümlü bir atın sırtında geriye doğru ok atmak suretiyle, yine geriye doğru dönmüş bir av hayvanını boynundan vurmaktadır. Bu sahne tamamiyle Türk İslâm Sanatı'ndaki örneklerinde olduğu gibi yapılmıştır. Geriye ok atma teması, İslâm öncesi Türk ordularında kullanılmaya başlanan ve Osmanlılara kadar da uygulanan, 12. yüzyıldan sonra Moğolların da uyguladığı bir savaş taktiğinin simgeleşmiş ifadesidir. *Turan taktiği* de denilen bu savaş şeklinde, geri çekilir gibi yapan Türk ordusu, merkezdeki kuvvetleri kovalayarak kuşatılan alanın içerisine giren düşman askerlerini avlamaktadır. Sahte ricat gösterisi tertip eden orta kesimdeki süvariler, kaçarken atlarının üzerinden geriye dönerek, düşman askerlerine ok atmaktadır. İşte böylece oluşan bu şekil sanat alanında da bir ikonografik şemayı meydana getirmiş böylece "atın sırtından geriye ok atan süvariler" Türk Sanatı'nda yoğun olarak kullanılmış ve buradan yayılarak çeşitli başka milletlerin sanatına da girmiştir.

Ermeni kilisesindeki bu yüksek kabartmada bir Türk İslâm ismini alan, II. Emir Hasan sadece Türk İslâm ismi almakla kalmamış, tam bir Türk İslâm prensi gibi de gösterilmiştir. Üzerindeki bir içlik üzerine giyilen uzun elbisesi, belindeki kemer, çizmeleri tacı ve Oğuz tipine uygun gösterilmiş yüzü, gerilen yayın ifade edilmiş şekli, tamamen Türklere ait özellik ve şekiller olarak karşımıza çıkmaktadır. Atın tasviri de Türk sanatındaki örneklerinden pek

Ermeni kilisesindeki bu yüksek kabartmada bir Türk İslâm ismini alan, II. Emir Hasan sadece Türk İslâm ismi almakla kalmamış, tam bir Türk İslâm prensi gibi de gösterilmiştir. Üzerindeki bir içlik üzerine giyilen uzun elbisesi, belindeki kemer, çizmeleri tacı ve Oğuz tipine uygun gösterilmiş yüzü, gerilen yayın ifade edilmiş şekli, tamamen Türklere ait özellik ve şekiller olarak karşımıza çıkmaktadır. Atın tasviri de Türk sanatındaki örneklerinden pek

¹⁷ Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Ejder Öldürme Sahnelerinin Sembolizmi", *Av ve Avcılık Kitabı*, (Editörler) Emine Gürsoy Naskali - Hilal Oytun Altun, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s. 103-130 (Bu yazı Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin 5-6 Kasım 2006'da gerçekleştirdiği "Türk Kültüründe Av" konulu sempozyumunda sunduğumuz bildirinin basılmış halidir); Mehtap Dede Kodaman, *Aziz George-Aziz Gregor Kesişiminde Türk-Ermeni Resimli Sanatlarında Ortak Betimlemeler, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M. Metin Hülagü - Gülbadi Alan - Süleyman Demirci - Şakir Batmaz), C. III, Kayseri 2007, s. 143-157; S.N. Kramer, *Tarih Sümer'de Başlar*, (Çev. M. İlmîye Çığ), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1990, s. 146-149.

farklı değildir. Koşum takımları benzer şekilde olduğu gibi, Türk sanatında çok yaygın olduğu şekilde, atın kuyruğu iri bir topuz oluşturacak biçimde, aşağısı örülerek yukarı kısmına bağlanmıştır. Atın kuyruğunun örülmesi veya bağlanması çeşitli kavimlerde de görülmekle birlikte, Türklerde, yiğitlik ve ceneze gelenekleriyle ilişkilendirilen çok yaygın bir gelenek olması nedeni ile ön plana çıkmaktadır.¹⁸ İlerdeki oklanan avın durumu da Türk İslâm sanatlarındaki örneklerde olduğu gibidir. Av hayvanının hayvan mücadele sahnelerinde de görüldüğü gibi başını saldırının geldiği tarafa döndürmesi ve bu şekilde tasvir edilmesi de Türk İslâm sanatları için tipiktir. Bu örnek kabartmadaki sahne bizim düşüncemize göre adeta bir Selçuklu sanatçısının elinden çıkmış gibidir.¹⁹

Gerek Ani'deki gerekse Höşavank'daki bir bölümünü Bagratlılar'ın yaptırdığı Hristiyan yapılarında kiliselerin kubbelerinde uygulanan sistem Sanat Tarihçileri arasında tartışma yaratmıştır. Bunun nedeni, bu kubbelerin yuvarlak veya çokgen gövdeli, üzeri külah şeklinde bir örtüyle kapatılmış olması sebebiyle, Türk İslâm mimarisindeki kümbet ve türbelere, şekil ve mimari plastik açısından çok benzemesidir. Bazı sanat ve mimarlık tarihçileri, Türk mezar anıtlarında görülen bu şeklin ellerinde kayda değer bir delil olmamasına rağmen, Ermeni ve Gürcü mimarilerinden ilham aldığını iddia etmektedirler. Ancak bizim görüşümüz bunu aksi yönündedir, yani biz Ortaçağ Türk Mimarisi'nde kümbet ve türbelerde çok yoğun bir şekilde görülen bu şeklin, mimari ve genel plastik görünüş açısından Hristiyan ve Ermeni yapılarına etki de bulunduğunu ileri sürmekteyiz.²⁰

Bu konu Önasya'da devlet gücünün sanata yansımalarıyla da açıklanabilir. Her şeyden önce yukarıda da değinildiği gibi bu dönemlerde Önasya'da hakim güç Müslüman Türkler ve onların kurdukları büyük devletlerdedir. Tarih boyunca ve günümüzde de görüldüğü gibi büyük ve güçlü devletler, her zaman küçük devletleri ve halklarını etkilemişlerdir. Bu nedenle bu kadar yoğun bir etkinin, güçsüz Hristiyan devletlerden Türk devletlerine doğru değil de tersi yönde olması daha normal görünmektedir.

¹⁸ Bu konuda bkz. Yaşar Çoruhlu, "Selçuklu Sanatında Görülen Kuyruğu Dügümlü At Tasvirlerinin İkonografik ve İkonolojik Mahiyeti", *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (16-17 Mayıs 1996)*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1997, s. 227-267.

¹⁹ Sırapie Der Nersessian, *Armenian Art*, Thames and Hudson Yayınevi, Londra-Arts et Metiers Graphiques, Paris (baskı İsviçre), 1978, s. 190, resim 147.

²⁰ Bir kısım araştırmalarda kiliselerin naos bölümü üzerinde veya merkezi planlı yapılarda görülen dıştan külah gövdeli olan bölüme ilişkin bazı uygulama ayrıntılarının Ermeni veya Gürcü sanattan Anadolu Türk mimarisine geçmesi olabileceği ileri sürülür; ancak bu konudaki benzerlikler daha detaylı incelemeye tabi tutulmalıdır. Bunlar arasında temel olarak ayak sayısına göre piramitler üzerine oturtulan ve genellikle girişler üstünde yer alan külah şeklinin, külahlar üzerindeki düşey veya yatay fitil şeklinde silmelerin bazı şekillerinin, üçgen kesitli nişlerin, çifte sütunce kullanımının ve yuvarlak kemer gibi mimari öğelerin Türk kümbet ve türbelerinde kullanımının Ermeni mimarisinden kaynaklanmış olabileceği ifade ediliyor. Bize göre İslam öncesi ve sonrasıyla henüz ayrıntılı olarak işlenememiş olan İç Asya ve Orta Asya'dan çıkarak Avrasya bozkır kuşağı boyunca ve ayrıca Türkiye, Suriye, Irak, Kuzey Afrika gibi bölgelere de yayılan Türk halk ve hanedanlarının mimari ve sanatları bütün varlıklarıyla incelenip tartışılmayan bu tür yapıların kesinlik taşımayacaktır. Bkz. Orhan Tunçer, *Anadolu Türk Sanatı ve Yerli Kaynaklarla İlişkiler Üzerine Bir Deneme*, s. 239-261.



Resim 22: Kars / Ani Polatoğlu Kilisesi
(Ebu'l Garib Aziz Krikor Kilisesi) genel görünüşü
10. yüzyıl
(Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2009).



Resim 23: Kars / Ani Kızlar Manastırı Kilisesi
(Virges Hripsimiennes Kilisesi)
13. Yüzyıl (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2009).

Öte yandan salt mimari ve mimari plastik açıdan da bakıldığında çokgen veya silindirik gövde ve kubbe üzerine külah yerleştirme geleneği İslam öncesi'nin kimi mimari unsurlarından, İslâm dönemine aktarılarak, Türkistan'da yani Orta Asya'da Türk mimarisi bünyesinde yaratılmış ve özellikle Oğuzlar (Selçuklular) eliyle İran, Azerbaycan, Kafkasya ve Türkiye'ye yayılmıştır. Hristiyanlar ve Hristiyan Ermenilerin kilise ve katedrallerinde haç kolları arasında kalan ve yapının merkezi kısmının aydınlatılmasını da sağlayan bu kubbelerin oluşumu, esasında Bizans devrinde ortaya çıkmıştı; ancak bu kısımda yukarı çıkan bu kubbelerin kasnak ve üst örtü bölümü, başlangıçta plan, görünüş ve mimari plastik, süslemeler açısından Türk İslâm kümbet ve türbelerindeki şekillerine benzemiyordu. Ne zaman Müslüman Türkler ilerlemeye ve güçlü devletler kurmaya başladılar, işte o zamandan itibaren kilise veya katedral kubbeleri de Türk kümbet ve türbelerininin, dış görünüş ve plastik bakımdan benzeri olmaya başlamıştır. Nitekim Gürcü ve Ermeni yapılarında, Bizans'taki şeklin geliştirilmesi sonucu ortaya çıkan, silindirik veya çokgen gövdenin (kasnağın) yukarısındaki külah örtü 7. yüzyıldan beri görülmeyle birlikte, onları görünüş açısından Türk İslâm kümbetlerindeki örneklerine yaklaştıran değişiklikler, 8-9. yüzyıldan sonra ortaya çıkmaya başlamış, külahın sivrilerek iyice yükselmesi suretiyle Türk örneklerine benzemesi ise Türklerin güçlü ve etkili oldukları 11-12. yüzyıldan itibaren, hatta daha sonra gerçekleşmiştir.²¹ (Resim: 4, 22-23).

Bu konuyu tek tek mimari öğeler açısından da ele alabiliriz; örneğin konik çatı açısından meseleye bakabiliriz. Bu mimari öğe, kısmen çadır ve ev mimarisine bağlı olarak en erken devirlerden itibaren İç Asya, Orta Asya, Sibiryaya bölgelerinde geliştirilerek, Kafkasya ve Karadeniz, Doğu Avrupa bölgelerine yayılmıştır. Ermeniler gibi nispeten geç devirde milletleşmiş uluslar, belli bir dönemden sonra ve M.Ö en azından 2000'lerden beri var olan ve erken

²¹ Orhan Tunçer, "a.g.m.", s. 258.

dönemlerin mirasını kullanmış Türkler gibi çok daha eski uluslar, yüzyıllar boyunca, neredeyse kesintisiz olarak, girdikleri medeniyet dairesine göre bu formları yeni üslupların anlayışına göre dönüştürerek kullanmışlardır.

Tercan'daki *Mama Hatun Kümbedi* (MS. 12. yüzyılın sonu 13. yüzyılın başı veya ortaları) ile ilgili bir çalışmamızda biri alçak iki kuşatma duvarı içinde, avlu merkezinde mummyalık (cenazelik) katı kısmen toprağın altında olan dıştan konik çatılı mezar anıtının İç Asya Türk kurgan geleneğine bağlandığını ileri sürmüştük, söz konusu yazıda aynı zamanda İç Asya ve Kurgan kültürünün daha sonraları yayıldığı Avrasya coğrafyasında, kurgan ve yurt tipi çadır ve erken döneme ait konik çatılı ahşap evlerden ilham alarak, Türk İslâm dönemindeki konik Kümbet çatısının nasıl oluştuğu açıklanmaya çalışılmıştı.²²

Özetle ifade edecek olursak; kümbetlerdeki konik görünüşlü çatının kökeninin, çadır veya çadır biçimini taklid eden ağaç ev mimarisinde ya da kırılancık kubbe veya bindirme kubbe de denilen şekle uygun bir biçimde, değişik yönlerde ve üst üste yerleştirilen ağaçlarla alan daraltmak suretiyle ortaya çıkan pramidal şekillerde olduğunu ifade edebiliriz. Bu her iki şekil de en erken tarihlerden itibaren, hem İç Asya ve Türk çadırlarında (yurt veya diğerleri), evlerde ve kurganlı mezarlarda (=kurganlarda) karşımıza çıkmaktadır. Bu çadır mimarisinin ön örneklerini, geç Paleolitik devirde Sibiryaya Buret kazılarında tespit edilmiş ve rekonstrüksiyonu yapılmış meskenlerde ve bir Proto-Türk (=Öntürk) kültürü olarak kabul ettiğimiz *Tagar Kültürü*'ne ait yine Sibiryada bulunan Boyar petrogliflerindeki tasvirlerde, bunların dışında başka birçok yerde bulabiliyoruz. Bir yerleşme yerini gösteren Boyar petrogliflerinde (M.Ö. 8-7. yüzyıl), hem kubbeli yurt tipi çadır şekillerini hem de çadıra benzer silindirik gövdeli ama daha konik çatılı evleri görebiliyoruz. Böylece, mezarlarını öteki dünyadaki (=paralel dünya) evleri olarak gören eski Türklerde, bu şekillerdeki konut mimarisinin mezar mimarisinde de etkili olduğunu görmekteyiz.²³ Erken dönem mezar yapıları içerisinde özellikle M.Ö. XII. - XI. yüzyıllara ait olarak kabul edilen Kazakistan'ın *Ortav II Mezarlığı* ve *Aksu Ayulu II Mezarlığı*'ndaki örnekler, *Tercan Mama Hatun Kümbedi*'nde bin yıllar sonra görüldüğü gibi dairevi taş kuşatma duvarına sahip ortadaki kısmen yer üstüne çıkmış olan ve ağaç piramidal çatıyla kaplı olduğu anlaşılan mezar anıtları (kurgan defin odaları) idi. Aksu Ayulu II Mezarlığı'ndaki 3 numaralı kurgan en tipik örnektir. Bu mezar anıtlarının birçok numunesi bu bölgelerde yer alır ve M.Ö. X. ve V. yüzyıllar arasına tarihlenen *Tagisken* mezar anıtları-

²² Yaşar Çoruhlu, "Afanasyeva Kurganlarından Tercan / Mama Hatun Kümbedi'ne", *XI. Ortaçağ - Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu-Bildiriler 17-19 Ekim 2007 İzmir*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 2009, s. 141-155. Not: Bu çalışmamızın baskısı esnasında çizim 10'da yer alması gereken Kostromskaya kurganı planı ilgili yerde basılmış ancak alt yazısı çizim 4'ün altına basıldığından çizim 4 ile 10 arasındaki alt yazılar kaymıştır. Çizim 5'deki alt yazı çizim 4'e, çizim 6'daki çizim 5'e, çizim 7'deki çizim 6'ya, çizim 8'deki izahat çizim 7'ye, çizim 9'daki çizim 8'e ve çizim 10'daki izahat çizim 9'a aittir.

²³ Bu hususlarda ayrıca bkz. Yaşar Çoruhlu, "Kurgan ve Çadır (Yurt)'dan Kümbet ve Türbeye Geçiş", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu 18-20 Aralık 1998*, AKSM İstanbul, Mezarlıklar Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 47-62.

na kadar uzanır. Mezar odası çatısının konik taş örgüden oluştuğu anlaşılan Kazakistan Aktav Mezarlığı'ndaki 1 ve 2 numaralı kurgan (M.Ö. XI. yüzyıl) dan başka M.Ö. 8. yüzyıla ait olduğu bildirilen Kazakistan'ın Altay Dağları bölgesinde bulunan *Şilikti 3 Mezarlığı*'ndaki 1. kurganın defin odasının ahşap tonozu da bindirme tarzda yapılmış piramidal bir görünüme sahipti. Ayrıca bir Proto-Türk kültürü olan Tagar devrinde Hakasya'da inşa edilmiş *Büyük Salbık Kurganı*'nın da şekli tepesi kesik piramit görünümündeydi. Bu şekilde oluşturulan, mezar anıtı çatısını örtme geleneğinin, kurgan kültürlerinin daha batıya yayılması ile İskit devrine ait *Kostromskaya Kurganı* (M.Ö. 7-6. yüzyıl), Ukrayna, Kalnik yakınındaki İskit mezarı, Kerç'deki bir İskit kurganı örneklerinde olduğu gibi başka kurganlara ulaştığını ve bunlarda defin odasının üzerinde, uçları yukarıda birleşen ağaç gövdeleri ile oluşturulmuş konik ya da piramidal bir çatının söz konusu olduğunu görüyoruz.²⁴

Şimdilik problem olan husus pek çok çadır, ağaç ev, kurgan vasıtasıyla İslâmî döneme ulaştığı anlaşılan bu silindirik veya çokgen gövdeli yapının Türk İslâm devrine geçiş örneklerinin henüz pek tesbit edilememesidir. Konik çatılı kümbede geçiş özelliği gösteren bu tür mezar anıtlarının özellikle Kazakistan'da aranması gerektiği görüşündeyim. Orta Asya'da, konik külahlı veya piramidal dış çatılı mezar anıtlarına ait ilk örneklerin, çok nitelikli yapılar olmadığını ve hem bu özellikleri ve hem de geçiş döneminde bu bölgelerde herkesin müslüman olmaması sebebiyle, büyük tahribata uğradıklarını, kabul etmek gerekir. Bununla birlikte yerinde yapılacak yüzey araştırmaları ve kazılarla bu örneklerin kısmen ortaya çıkarılabileceği de düşünülebilir. Nitekim Kazakistan'daki M.S. 8-9. yüzyıllara ait olduğu ileri sürülen, belki de daha erken tarihli *Dombaul* mezar anıtı, kare gövde üzerine konik görümlü bir çatıya sahip olan tuğla bir eser olarak bir geçiş yapısı gibi kabul edilebilir, ama şüphesiz ki erken dönemde bundan daha nitelikli Türk İslâm mezar anıtları da mevcut idi. Bunun tam olarak ortaya çıkarılması için İslâm'ın Türklere ulaşmaya başladığı yıllarda Göktürk, Uygur, Karluk gibi Türk topluluklarının mezar anıtlarını da ayrıntılı bir biçimde incelemek gerekir. 9. - 10. yüzyıldan sonra ise Türkistan'ın (Orta Asya) çeşitli bölgelerindeki Türk Devletleri zamanında, gelişen Türk mezar anıtları mimarisinde, söz konusu edilen, dıştan (ve nadiren içten) konik külahlı mezar anıtlarını çeşitli tanınmış örnekleriyle yaygın biçimde gördüğümüzden, daha sonraki yüzyıllara ait mimari örneklerden bahsetmeye gerek yoktur. Kümbet ve türbeler Türklere yayıldıkları alanlara göre (malzeme kaynaklarına göre) kerpiç, tuğla ve taş olarak inşa edilmiş ve yukarıda da izah edildiği gibi Türkiye Türk mimarisinin de en önemli yapı tiplerinden biri olarak Hristiyan ve Ermeni kiliselerinin dıştan külahlı, kümbet benzeri gövdeli (kasnaklı) kubbelerine tesir etmiştir.

Türk mimarisinde çok yoğun bir şekilde uygulanan ve muhtemelen Orta Asya veya İran'da ortaya çıkmış olan genel İslâm sanatının en tipik öğelerinden

²⁴ Salbık kurganı ve İskit kurgan örnekleri hakkında ayrıca bkz. L.S. Marsadolov, *Bol'soy Salbık-skiy Kurgan V Hakasii*, Hakasskoe Knijnoye Izdatelstvo, Abakan 2010; Ellis H. Minns, *Scythians And Greeks - A Survey of Ancient History And Archaeology on The North Coast of The Euxane From The Danube to The Caucasus*, C. 1, Biblio And Tanen, New York 1965.

den biri olan *mukarnas* şekilleri, erken beylikler ve Selçuklu sanatından Ermeni sanatına ithal edilerek kullanılmış olmalıdır. Nitekim *mukarnas* uygulamaları 11. yüzyıla kadar Ermeni ve Gürcü yapılarında bulunmamaktadır. Böylece bu mimari ve süsleme ögesi, bir kısım Ermeni ve Gürcü yapılarında Türk sanatının bir etkisi olarak yer almış veya bu yapıların Türk dönemi ilavelerinde yapılarak mukarnaslar da ilave edilmiştir.²⁵ (Resim: 24).



Resim 24: Kars / Ani'de Selçuklu devrinde kervansarayaya dönüştürülmüş (11. yüzyılın ilk yarısı) Havariler Kilisesi'nin doğu cephesinde, Selçuklu karakterini taşıyan taş işçiliği, içte kubbe kesiminde olduğu gibi özellikle mukarnas uygulaması ile dikkati çekiyor (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2009).

Benzeri şekilde Ermeni binalarında görülen, palmet - lotuslu süslemeler ve sonsuz düzende kompozisyona sahip yıldızlı süslemeler veya zencerek tipinde birbirine ulanan kimi geometrik süslemeler de Selçuklu veya genel İslâm sanatlarının Ermeni eserlerine etkisi olarak addedilmelidir. Bunların Ani'deki Ermeni veya Gürcülere (Hristiyan Kıpçakların veya Gregorian Türklerin varlığı da unutulmamalıdır.) mal edilen yapıların bir kısmında bu mukarnas ve palmet uygulamalarını görebiliyoruz, tabii başka yerlerde de benzeri örnekler vardır. Bazı taş süsleme motif ve kompozisyonları, üslup açısından Selçuklu sanatındaki uygulamalarına o kadar benzemektedir ki bu yüzden daha önce de belirttiğimiz gibi örneğin Şirli Kilise (Tigran Honentz Kilisesi) gibi yapılarda Müslüman Türk sanatçıların da çalıştığı ileri sürülebilir.

Bütün bunların dışında renkli taş süslemeler ve kubbe tepesinden aydınlatma geleneği de Türk mimarisinde yaygın olarak görülen bir husus olup Ermeni mimarisine de Türk ve İslâm mimarisinden girmiş olmalıdır.

Ermeni yapılarında görülen ve Türk İslâm sanatı etkili mimari süslemeler arasında en ilgi çekici olanlarından biri "*dört yön*" şekillerinin yıldız biçimi oluşturan çokgen formların arasına konarak, sonsuz düzende yerleştirildiği düzenlemelerdir. Bazı durumlarda "*dört yön şekilleri*" yarım olarak kullanılmış ve yıldız desenlerinden bordür süslemeleri meydana getirilmiştir. Asya ve Anadolu'daki birçok mimari eserin süslemelerinde ve hatta çini ve ahşap sanatları gibi başka alanlarda yaygın olarak uygulanan bu kompozisyonlar, bazen çok benzeri şekilde Ermeni mimari süslemelerinde, biraz karakter değiştirmiş olarak da Ermeni yazmalarının tezhiplerinde karşımıza çıkmaktadır.

²⁵ Bazı yönlerine katılmamakla birlikte bu konularda şu incelemeye bkz. Orhan Tunçer, "a.g.m.", s. 260-263.



Resim 25:

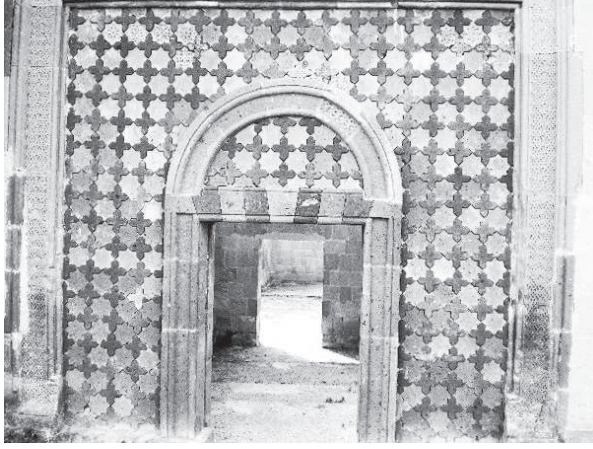
Amaghu, Tanrı Anası Kilisesi'nin (M. 1339) kümbet cenazelik (mumyalık) ve ziyaretخانه girişi bölümünü çağrıştıran batı cephesi (Nersessian, 1977).



Resim 26: Amaghy, Tanrı Anası Kilisesi, batı cephesi alınışında Türk süsleme sanatlarında taş, tuğla ve çini olarak çok yaygın bir şekilde kullanılan dört yön ve yıldız şekillerinden oluşan giriş çerçeve dekorasyonu (Nersessian, 1977).

Bu hususu ifade eden en güzel süsleme örneklerinden biri Amaghu'nun güney-doğusunda, Prens Burt'el Orbelian tarafından inşa edilmiş olan *Tanrı Anası Kilisesi*'nde görülmektedir. 1339 tarihinde inşa edilmiş, Türk kümbetlerinde görüldüğü gibi, bir alt kat girişi ve bu giriş üzerinde iki taraftan ve zeminden yükselen merdivenlerin bir sahanlıkla ulaştığı ayrı bir üst kat girişle (Resim: 25) dikkati çeken bu binanın üst kat girişinde, yuvarlak kemerli kapının çerçevesini oluşturan, yarım dört yön şekilleri ile birbirine bağlanmış, yıldız formlarından oluşan, tipik Türk İslâm süslemelerinin benzeri bir tez-yinat bulunmaktadır (Resim: 26). Bu yapının bir kısım hayvan figürlü süslemeleri dahil, diğer bitkisel ve geometrik karakterli süslemeleri de az evvel sözü edilen süslemede olduğu gibi, Selçuklu süslemelerine yakın örneklerdir, hatta belki de Trabzon Ayasofyası için de ileri sürüldüğü gibi bu süslemeler bir Müslüman Türk sanatçısı tarafından da uygulanmış olabilirler.²⁶ Hristiyan ibadet yapılarının da önemli bir bölümünün kısmen ayakta bulunduğu Ani'deki Türk İslâm yapılarından Selçuklu Sarayı'nda (Batılı yazarların yayınlarında Tacirin Sarayı veya Sargis Sarayı olarak da geçmektedir, 13. yüzyılın ilk yarısı) üst katın avluya giriş taç kapısında da dört yön ve yıldız şekillerinin kullanıldığı süsleme kompozisyonu ile karşılaşıyoruz (Resim: 27). Buradaki uygulama ile yukarıdaki Ermeni yapısındaki düzenleme, benzerliği açısından birbiri ile kıyaslanabilir.

²⁶ Trabzon Ayasofyası'ndaki süslemeler için bkz. Not 2 (Tamara Talbot Rice, "a.g.m.")



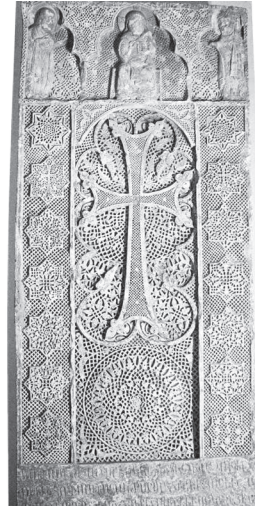
Resim 27: Kars / Ani Selçuklu Sarayı doğu cephesinde, dört yön şekilleriyle bağlanan yıldızlı süsleme örneği (Restorasyondan sonraki görünüşü). 13. yüzyıl başı (Fotoğraf: Yaşar Çoruhlu, 2009).



Resim 28: Grigor Proshian'ın 1233 tarihli haçkarı (Nersessian, 1977).

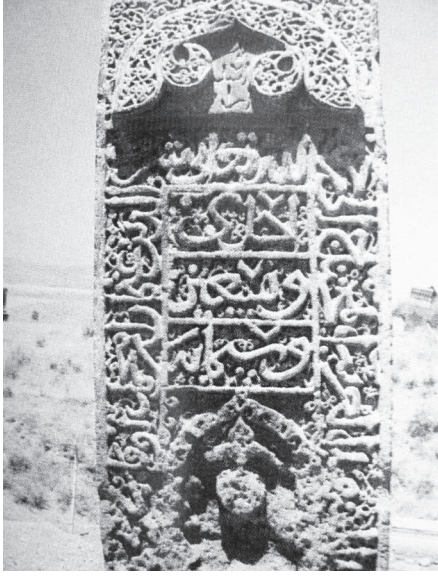
Hristiyan sanat ve mimarlık eserlerinde, esasında İslâm ve Hristiyanlık öncesinde, neredeyse bütün dünya sanatlarında karşımıza çıkan bir pagan şekil ve (evreni, evrenin dört ana yönünü, güneşi ve tanrıyı ifade eden) simge olan, “dört yön şekli” öncelikle Asya’dan Avrupa’ya doğru uzanan coğrafyada, Türk İslâm sanatlarında merkezi veya bağlayıcı şekil-motif olarak kullanılmış, ortaçağda kimi Hristiyan sanatlarını da etkilemek suretiyle Ermeni sanatına da girmiş olmalıdır.²⁷

Taş süslemelerden söz ettiğimiz bu kısımda, yeri gelmişken “etkiler” konusu ile ilgili olarak “taş işçiliği” meselesine kısaca değinmekte fayda vardır. Mimari malzemenin işlenmesi bakımından konumuzu ele aldığımızda özellikle yabancı çevrelerde geliştirilen birtakım ön yargılı düşüncelerle karşılaşmaktayız: Avrupa merkezli araştırmaların yönlendirmesiyle, taş işçiliğinin ustalarının Ermeniler olduğu ileri sürülmüştür. Oysa Müslüman Oğuzlar Anadolu’ya gelmeden önce, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde ve Suriye ve Irak bölgesinde Ermenilerin dışındaki cemaat ve milletlerden taş ustaları da vardı. Bu bölgeye gelen Türkler de kısa sürede loncalara bağlı şekilde teşkilatlanarak kendi taşçı ustalarını yetiştirmişlerdi. Esasında bazı Batı kaynaklı ifadelerde görülen Türklerin taşı işlemeyi bilmedikleri görüşü de bir safstadır. Nitekim Türkler İslâmiyet’ten sonraki devirlerde olduğu gibi, İslâm öncesi devirlerde de eserlerinde taş malzemeyi kullanmışlardı. İç ve Orta Asya’nın her yerine dağılan binlerce

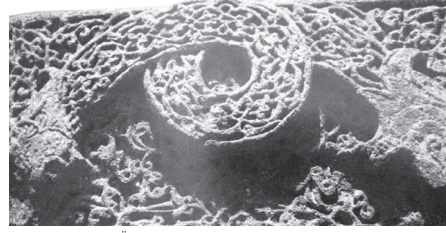


Resim 29: 1308 yılında Momik tarafından yapılmış haçkar (Nersessian 1977).

²⁷ Nersessian, a.g.e., Resim: 141, 145.



Resim 30: Üst kısmı kemer formu oluşturan ejder kabartmalı Ahlat (Selçuklu) mezar taşından görünüşü (Karamağaralı, 1992).



Resim 31: Üst tarafında gövdesi düğümlü ejder kabartması bulunan Ahlat mezar taşı (Karamağaralı, 1992).



Resim 32: Kabartma olarak yapılmış, yukarısında kemer biçimi oluşturan ve orta kesiminde düğüm meydana getiren çifte ejder (veya çift başlı ejder)in bulunduğu Göktürk (-Kök-Türk) devrinden Kültigin yazıtının (M. 732) üst kısmından ayrıntı (sağ tarafı kırkıtır). (Fotoğraf: Servet Somuncuoğlu).

sayıda dikili taş, taş heykeller, Göktürk devrinde bazı bölgelerde yapılan tapınaklar ve kurulan kimi şehirlerde inşa malzemesi olarak taşın kullanılması bu hususa işaret etmektedir. Anadolu Türk mimarisinde olduğu gibi, İslâmiyet'ten sonraki devirlerde, Gazneliler, Delhi Türk Sultanlıkları ve Baburlular ile Azerbaycan bölgesi Türkleri de mimarilerinde ve ayrıca mezarlıklarında taş kullanmışlardır.

Türk Sanatı tarihi içerisinde çok önemli yeri olan *mezar mimarisi* ve *mezarlara dikilen taşlar* veya mezar üstüne ya da yakınına yerleştirilen *taş heykeller* erken devir Türklerinde, İslâm'dan önceki ata kültürünün bir gereği olarak yaygın bir biçimde uygulama alanı bulmuştu. Yukarıda konu ile ilgili olarak değindiğimiz, kümbet ve türbelerin biçimsel ve simgesel olarak kökeni de çeşitli bölge ve malzemeye göre defin bölümü birbirinden farklılık gösteren *kurganlar* (kurganlı mezarlar) idi. Bu kurganlı mezarların çoğunun kurganı üzerinde (suni tepe üzerinde) ölüyü temsil eden taş heykeller veya dikey dörtgen kesitli dikili taşlar (steller) bulunmaktaydı. Bunlar zaman içinde gelişerek, Türklerin büyük kesiminin Müslüman olduğu dönemlere eriştiğinde, taş insan heykellerinin kimi plastik öğelerinden de faydalanılmak suretiyle, üzerinde Türk İslâm yazılı kitabelerin yer aldığı, mezar taşları ortaya çıktı. Öte yandan Kültigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk mezar külliyesi vb. külliyelerde bulunan ve her biri bir dünya modeli olarak hazırlanmış Göktürk devrine ait (8. yüzyıl) kitabeli dikili taşlar da (abideler) Türk İslâm mezar taşının oluşumunda büyük oranda etkili olmuştur. Böylece aşağı yukarı dört bin yıllık

Türk mezar gelenekleri ve inanışlarının taşta uygulanmış somut şekilleri olan ve sayıları binlerce olan bu eserler Türk İslâm mezar taşını ortaya çıkarmış ve bu yeni mezar taşı şekli neredeyse 21. yüzyıla kadar yoğun biçimde üretilerek kullanılmıştır.

Sanat Tarihi'nin bu alanına konumuz açısından baktığımızda, İç Asya'daki kökenlerine bağlanan çeşitli şekiller ve süslemelere sahip Türk mezar taşlarının da Ermeni mezar taşları üzerine etki de bulduklarını görüyoruz.

Türk mezar taşlarının önemli bir gurubu olan Koç-Koyun ve at biçimli mezar taşları İslâm öncesi Türk sanatlarında, *hayvan-ana* veya *ataları* ifade eden koruyucu mahiyetteki figürler olarak, mezarlık alanlarda ve Göktürk devri mezar külliyelerinin bazılarında kullanılmıştı. Bu tür mezar taşları zaman içinde ilgili hayvanlara atfedilen kimi ölümle ilgili birçok simgesel anlamı da içerir oldu.²⁸ Bahsedilen biçimlerdeki mezar taşları, İslâmiyet'ten sonra da Orta ve İç Asya'daki bütün Türk bölgeleri ve ülkelerinde, Türk halklarının yayıldığı her yerde kullanılmaya devam edildi.

Bu türden mezar taşlarının Azerbaycan ve Kafkasya ve Türkiye'de de çok yoğun olarak kullanıldığı dikkati çekmektedir, hatta at veya koyun biçimli mezar taşları Türkiye'de bazı bölgelerde günümüze kadar da yapılmaya devam etmiştir. Bu meyanda Türk Sanat Tarihi'nin malı olan bu eserlerin benzerlerinin Müslüman olmayan Türklerce de kullanıldığını görmek konumuz açısından da manidardır.

Nitekim Yahudiliği resmi din olarak kabul eden Hazar Türkleri'nin torunları olan Karaim Türkleri'ne ait Kırım'daki mezar taşlarında da koç biçimli örnekler görülebilmektedir. Aynı şekilde koç-koyun, at biçimli mezar taşlarını Gregoryen Türklerin kullandığı da varsayılabilir. Bu durumda Ermeni mezarlıkları olduğu ileri sürülen mezarlıklardaki koç-koyun şeklindeki mezar taşları, bu Türklere mal edilebilir veya bu mezar taşları, bu tip Türk mezar taşlarından esinlenmiş Ermenilere de ait olabilir.²⁹

Ermeni Sanatı'na etki de bulunduğu anlaşılan bir diğer mezar taşı grubu ise, Türkiye'de en belirgin örneklerini Ahlat'ta gördüğümüz (Resim: 30-31, 35) ama Azerbaycan, İran ve başka Türk ülkelerinde de yoğun bir biçimde benzerleri karşımıza çıkan, zaman zaman kuş, at vb. hayvan ve ayrıca insan kabartmaları, kandil, ok, daire şekli gibi simgesel şekil veya damgalar veya çeşitli alet tasvirleriyle birlikte görülen mezar taşlarıdır. Bu tip mezar taşlarında, Türk İslâm Ortaçağı'nın mezar taşlarında çok yaygın ve tipik olan geometrik geçme süslemeler ve dönemin bitkisel süslemeleri ve yazılar belli bir şema-program dahilinde yer almıştır. Ermeni sanatında da bu mezar taşları süslemeleri kullanılarak "*haçkar*" denilen ve benzeri şekilde süsleme, insan veya hayvan figürlerine sahip olan, yoğun geometrik veya bitkisel süslemeli

²⁸ Yaşar Çoruhlu, "At ve Koç/Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi", *Toplumsal Tarih*, Sayı: 94, İstanbul (Ekim) 2001, s. 35-42.

²⁹ Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992, s. 35-39; Koç, koyun ve at şeklindeki Türk mezar taşları hakkında ayrıca bkz. Yaşar Çoruhlu, "At ve Koç/Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi", *Toplumsal Tarih*, Cilt: 16, Sayı: 94, Ekim, İstanbul 2001, s. 35-42.

mezar taşlarına dönüştürülmüştür.³⁰ Üslupsal açıdan Türk Sanatı'ndaki örneklerinden pek bir farkları bulunmamaktadır.

Sadece yapı ve zaman zaman taşa verilen haç şekli ya da bazen mahiyeti anlaşılammış motif uygulamalarından kaynaklanan farklılıklar vardır. Tesbit edilen bir kısım "haçkar"ların erken örneklerinin sade süslemeli olması ve özellikle XII. - XIII yüzyıllarda süslemelerin yoğunlaşması ve süslemede kullanılan motiflerin Selçuklu ve genelde Türk Sanatı süslemelerine yakınlığı,

³⁰ Formu veya haç şekli nedeniyle "haçkar" olarak adlandırılan Ermeni mezar taşları aynen İslam öncesinin İç Asya dikili taşları gibi, sadece mezar taşı anlamına gelmemektedir. Bunların da kökeni bütün Avrasya'da yaygın olarak görülen menhirlerin stele, dikili taşa ve daha sonraları mezar taşlarına dönüşmüş şekilleridir. Yukarıda da ifade edildiği gibi Ermeni ustaları tarafından başlangıçta oldukça sade olarak üretilmiş bu taşlar, Türklerle ve dolayısıyla Türk Sanatı ile ilişkiler arttıktan sonra süslemeli Türk mezar taşlarının etkisinde kalarak yoğun süslemeli hale gelmişlerdir. Özellikle XII. yüzyıldan sonra "haçkar"larda kullanılan motifler Türk Sanatı'nda yaygın olarak kullanılan motif repertuarından alınmıştır. M. Kadiroğlu, birisi Ahlat'tan diğeri Eski Culfa'dan Ermeni mezarlığı olduğu belirtilen bir mezarlıktan aldığı iki örneği karşılaştırarak, iki kültürün ortak repertuarı olduğu ve ortak motifleri kullandığı düşüncesine varmaktadır ki, bizim düşüncemize göre bu yorum Türk Sanatı ve kültürüne karşı bir haksızlık sayılabilir. Bkz. Mine Kadiroğlu, *Ermeni Haçtaşları İle Anadolu-Asya İlişkileri Üzerine Bir Deneme, Sanatta Anadolu Asya İlişkileri - Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, (Haz. Turgay Yazar), Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 2006, s. 223-235). Üstelik Eski Culfa'daki mezar taşı yazarın ele aldığı ahlat mezar taşı örneğinden (tarihi 1314) 200 yıl sonra (16. yüzyılda) yapılmıştır; ancak bu veri de yazar tarafından önemli sayılmamıştır. Herhalde söz konusu bölge tamamen "Ermeni Yurdu"dur savından hareket edilmektedir. Daha doğrusu araştırmacı Ermeni Sanatı'nın lehine olmak üzere Türk Sanatı etkisine tereddütle yaklaşmaktadır. Bu nisbeten araştırmacının İslam öncesi ve sonrasına ilişkin Avrasya ve Anadolu Türk Sanatı verileri ve yayıldıkları alanları yeterince incelemesine ve ayrıca yabancı bir kısım bilim adamlarının Türk Sanatı'nı tanımadan yaptıkları araştırmaları tenkit süzgecinden geçirebilecek alt yapıya sahip olmamasına dayanıyor olmalıdır. Nitekim Eski Culfa'nın bulunduğu bölge Ermeniler kadar Türklerin de yayılım alanı içindedir (Aras boylarındaki şehirlerde bugüne kalabilmiş bazı önemli Türk İslam mimarlık anıtları için bkz. A.V. Salamazade - K.M. Memmedzade, *Arazboyu Abideler-Pamyatniki Na Arakse*, "Elm" neşriyatı, Bakü 1979). Bu bölge aynı zamanda bir kolu Ani'ye de giren İpek Yolları'nın Anadolu'ya veya Kafkaslar ve Karadeniz'e devam eden kollarının bulunduğu mevkiye idi. İpek yollarının kolları Tebriz üzerinden Eski Culfa'ya ulaşıyordu. Bu arada Hazar Denizi üzerinden, Orta Asya'dan gelen bir kol da Azerbaycan'dan batıya geçerek Ermenistan ve Anadolu'ya ulaşıyordu. Kısacası söz konusu bölge Ermeniler kadar belki de daha çok Türk beylik ve devletlerinin yayılım ve mücadele alanı idi. Bu yargımız hem İslam öncesi devirler hem de İslamiyet'ten sonraki devirler için geçerlidir. Bahsedilen bölge yani Türkiye, Azerbaycan (Nağçıvan dahil, Eski Culfa'nın bulunduğu alan Azerbaycan Türklerinin toprağıdır ve Nağçıvan'dadır), Ermenistan, İran (Güney Azerbaycan) Türk ve İslam sanatlarının bir üslup birliği içinde yayıldığı önemli bir alandır; bu hususları yukarıda da bahsetmiştik. 1997 yılında Azerbaycan'da gerçekleştirdiğimiz inceleme seyahatlerimiz esnasında, Azerbaycan Apşeron Yarımadası ve Bakü'de, özellikle Şamahı'daki Yedi Kümbetler Mezarlığı'nda ve Merezde'de Diri Baba Türbesi'nin bulunduğu vadinin beri tarafındaki düzlükte, aşağı yukarı Ahlat'taki kadar büyük bir alana yayılmış Oğuz Türklerine (Türkmenlere) ait büyük mezarlıklarda, Ahlat ve Anadolu Türk mezar taşları ile akraba yüzlerce mezar taşı bulunmaktadır. Yedi Kümbetler Mezarlığı kümbetlerin mezarlıkta yer alması itibarıyla de Ahlat'ı çağırır. Türk mezarlık ve mezar taşı araştırmaları geliştikçe, İç Asya'dan Karadeniz'in kuzeyi veya İran üzerinden Türkiye ve Doğu Avrupa'ya kadar İslam öncesi dikilitaş ve stellerinin yayılımı ve İslami devirde de özellikle Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, İran, Kafkasya, Kuzey Karadeniz ve Türkiye'deki Türk İslam mezarlık ve mezar taşları değerlendirildiğinde, gerek biçim gerek süsleme, gerekse ikonografi ve sembolizm açısından arada bağlantı oluşturmayan hiçbir boşluk kalmadığı görülecektir. Esasında parça parça yapılan birtakım araştırmalar ele alındığında bunu şimdi bile görebilmek mümkündür. Bkz. Yaşar Çoruhlu, "Azerbaycan Sanat Tarihi İnceleme Seyahati-III", *Tarih ve Medeniyet*, Sayı: 57, Aralık 1998, İstanbul 1998, s. 68-71; Yaşar Çoruhlu, "Azerbaycan'ın Merezde Köyü'nde Diri Baba Türbesi", *Bellekten*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002, s. 583. Yedi Kümbetler Mezarlığı ve Azerbaycan'da çeşitli yerlerdeki mezar taşları için bkz. Rasim Efendi, *Kamennaya Plastik Azerbaydjana-Azerbaycanın Daş Plastikası-Stone Plastic Art of Azerbaijan*, "İşig" Yayını, Bakü 1986.

bu taşlardaki süslemelerin Türk Sanatı'nın etkisini yansıttığına dair işaretler olarak gösterilebilir.³¹

Yazımızda, Türk İslam Sanatı etkili, daha önce Nersessian tarafından yayınlanan iki haçkarı örnek olarak verebiliriz. 1233 yılına tarihlenen Grigor Proshian'ın mezar taşı olarak takdim edilen eser (haçkar = haçtaşı) bazı açılardan ilginç ve Sanat Tarihi bakımından ise değerli bir örnektir (Resim: 28). Stelin üst kenarında İslâm yazılarına benzer bir yazı bulunmaktadır, ama taşın tam orta kesimindeki oymada, pozitif ve negatif kısımlarla oluşturulmuş bir haç şekli vardır. Taş, üst kısımda yer alan Hristiyan ikonografisi ile ilgili olan sahne dışında tamamıyla Türk İslam mezar taşı süsleme geleneğiyle yapılmıştır. Türk mezar taşlarında olduğu gibi birkaç safha halinde oyulmak suretiyle, gölge-ışık etkisinin de dikkate alındığı mezar taşının süslemelerinde, Selçuklu ve diğer devirlerin Türk eserlerinde yoğun olarak gördüğümüz bitkisel kıvrım dal süslemelerini ve aralarında dört yön şekilleri ile bağlanan (bazı araştırmacılar bu şekillere yanlış olarak haç biçimi şekiller veya haç şekli demektedir, oysa bu şekil yukarıda da belirtildiği üzere evrenin dört ana yönünü ifade eden ve İslamiyet'ten önce Türk Sanatı'nda da yaygın olarak görülen kozmoloji ile ilişkili bir şekildir.) sekizgenlerden oluşmaktadır. Sekizgenlerin bazılarının içleri geometrik veya geometrik yıldız süslemeli dolgulu, bazıları ise merkezden kaynaklanan lotus süslemeli olup bir kısmının içinde kuş figürleri vardır. Merkezdeki haç şeklinin içi de Türk Sanatı'ndaki gibi zencerek usulü ile birbirine bağlanan bitkisel rumi şekillerinden ibaret olup bunlar köşelerde boşlukları bir bulut izlenimi uyandıracak şekilde doldurmaktadır. Aynı türden bitkisel kıvrımlı süsleme, bu bölümün negatif durumdaki kısımlarında da görülmektedir. Rumi veya lotus kıvrımları, aynı zamanda Selçuklu yapılarında da gördüğümüz gibi Asya Türk sanatı bağlantılı olup İslam öncesi Türk hayvan üslubundaki zoomorfik kökenlerine bağlanmaktadır. Dört yönlerle birbirine bağlanan sekizgen yıldız formlarına dair örnekleri, daha önce de ifade edildiği gibi Anadolu Selçuklu Sanatı'ndan başka devir Türk sanatlarında, Orta Asya'dan Türkiye'nin batısına kadar olan coğrafyada yaygın olarak görmekteyiz. Örneğin Karahanlılara ait Özkent türbelerinden birinin taç kapısında tuğla olarak, Özbekistan'da yine Karahanlılara ait Rıbatı Melik Kervansarayının taç kapısında aynı malzemeye, bir kısım Büyük Selçuklu yapılarında, Gazneli ve Timurlulara ait çinilerde, Ani'deki Selçuklu Sarayının taç kapısında, Anadolu Selçuklularına ait Kubad Abad Sarayında bol miktarda ve çini olarak görmek mümkündür. Benzeri karşılaştırmalar zencerek şeklinde ulanan süslemeler, bitkisel kıvrımlar, rumi-palmet-lotus grubu bitkisel süsler, kuş şekilleri, yıldızlı geometrik sonsuz düzende süslemeler ve hatta haçkarın aşağısındaki bir kemer izlenimi oluşturan yüzeysel satıhta yine bitkisel kıvrımlar üzerine otur-

³¹ Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992; Hüseyin Yurttaş, "Erzincan / Çayırli ve Tercan İlçeleri Çevresindeki Kültür Varlığımız", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (08-10 Nisan 2002) Bildiriler*, (Editörler: M. Denктаş - Y. Özbek - A. Sağroğlu Arslan), Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erciyes. Üniv. Matbaası, Kayseri 2002, s. 857-858, Çizim: 1-2.

tulmuş süvari figürü için de yapılabilir. Bu tür süslemeler Asya ve Anadolu Türk İslam sanatlarının temel süsleme motiflerindedir.

Netice olarak Prens Prosyan'a ait bu mezar taşı Selçuklu üslubunda yapılmış bir Ermeni mezar taşı olup, belki de bir Türk sanatçı veya bir Türk ustanın atölyesinde çalışan bir Ermeni sanatçı tarafından meydana getirilmiş olmalıdır.³²

Ele alacağımız ikinci örnek ise ilk örneğimizden biraz daha farklı olup sanatçısının Ermeni veya Hristiyan olduğu, üslubundan da kolaylıkla anlaşılan ancak Türk İslâm etkili bir örnektir. 1308 yılında, Areni'deki kilisenin de heykeltıraşı ve mimarı olan Momik isimli bir sanatçı tarafından yapılmıştır (Resim: 29). Eserde yine kendine ayrılmış alan içinde merkezde bir büyük haç şekli bulunmaktadır. Bu haç bitkisel ve geometrik süslemeli bir arka zemin üzerine oturmaktadır. Az önce ele aldığımız diğer taşta göre daha sade ve tek safhalı oyma süslemeye sahip bu örnekte, iki yan taraftaki dikey şeritler içine, yine benzeri şekilde sekizgen yıldız formları yerleştirilmiştir. Bunlar geometrik ağ şeklinde oluşturulan bir zemin üzerine uygulanmıştır. Büyük haç şeklinin alt bölümündeki alan, cami kubbelerindeki kalem işlerini hatırlatan, iç içe dairevi şeritler halinde süslenmiş olup Asya'dan Anadolu'ya Türk sanatlarında sık sık karşılaştığımız özelliklere sahip bir süslemenin "haçkar" a uyarlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Taşın üst tarafında ise benzeri bir zemin üzerine Hristiyan ikonografisi ile ilgili Türk İslâm Sanatı ile alakalı olmayan insan figürleri yerleştirilmiştir.³³

Kitabelerinden de anlaşıldığı üzere, Türk İslam sanatkârlarının yaptığı Ahlat mezar taşlarının, Ermeni mezar taşları üzerine etkileri konusunu sonlandırmadan evvel, bu konuda bazı görüşler ileri süren araştırmacılardan J.M. Rogers'ın yazısına, yabancıların ön yargılı bakış açılarını yansıtmaları bakımından ilginç bir örnek olması nedeniyle bir parça değinmekte fayda vardır. J.M. Rogers Türkiye'de bir sempozyumda sunduğu, bildiri kitabında basılan bir tebliğinde özetle Ahlat mezar taşlarının, Bachmann tarafından yayınlandığı belirtilen Ahlat'taki bir Ermeni mezarlığındaki kimi haçkar örneklerine şekil ve üslup açısından borçlu olduğunu, 1250 ve 1350 arasında yoğunlaşan Ahlat mezar taşlarındaki toplumda yaygın olarak kullanılan sünni Müslüman isimlerinin sahiplerinin, muhtemelen Müslüman toplumda kendilerini gizleyen Ermeniler olduğunu, bu dönem Ahlat mezar taşlarının haçkarların pratik bir uyarlaması olduğunu fakat daha sonraki yüzyıllarda (özellikle 14. yüzyıldan itibaren) gerek Ahlat mezar taşlarının gerekse Anadolu Selçuklu ve İlhanlı stuko işleri ve maden işlerinin bir proto-tip olarak haçkarları etkilediğini ifade etmektedir.³⁴ Araştırmacı özellikle Hz. İsa'nın çarmıha gerilişini ifade eden

³² Sırapie Der Nersessian, *Armenian Art*, Thames and Hudson Yayınevi, Londra - Arts et Metiers Graphiques, Paris (baskı İsviçre), 1978, s. 195, Resim: 154.

³³ Nersessian, *a.g.e.*, s. 195-196, figür: 156.

³⁴ J. Michael Rogers, "Ahlat Mezartaşları ve Geç Ortaçağ'da Kaçkarlar: İlişkiler ve Etkileşimler - The Tombstones of Ahlat and Later Medieval Armenian Khachkars, Interrelations and Interactions", *Sanatta Etkileşim-Interactions in Art, Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 25-27 Kasım Ankara -Bildiriler- Proceedings*, Ankara 2000, s. 206-209.



Resim 33: İstanbul-Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde muhafaza edilen, 0616 envanter numaralı Anadolu Türk halısı ayrıntısında, orta-üst kısmında kemer ve düğüm şekli oluşturan stilize çifte ejder şekilleri (Türkiye, İstanbul, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf Arşivi).



Resim 34: Türkiye Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul Halı Müzesi'nde bulunan A84 envanter numaralı Türk halısının ayrıntısında, üst-orta kısımda düğüm yapan ve kemer formunu oluşturan stilize çifte ejder motifi (Türkiye Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul Halı Müzesi Fotoğraf Arşivi).

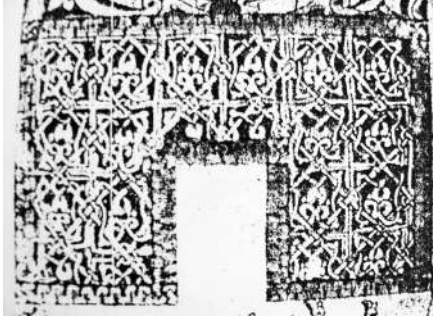
haç şeklinin Müslüman mezar taşlarında, haç bulunmamakla beraber çarımış şekli izi olarak kaldığını ifade eder. Ahlat mezar taşlarının bazı örnekleri üzerinde görülen kemer formu ve ejder (kurt?) şekillerini ise -kendi tezine uymadığından- hiç önemsemez (Resim: 30-31). Oysa bu şeklin kökeni Gök-türk devri mezar külliyelerinin kaplumbağa şeklinde bir kaide üzerine oturtulan dikey bir stel şeklinde olup üst kısmı kemer formunda yuvarlatılan ve ejder başlarının bulunduğu taşlara kadar inmektedir (M.S. 732) (Resim: 32). Gövdeleri ortadan düğüm şeklinde bağlanan ejder tasvirlerinin Kültigin kitabesine bağlanan başka dekoratif örnekleri Anadolu Türk halılarında da görülmektedir (Resim: 33-34).

Aslında, araştırmacı Ermeni etkisi olarak belirttiği hususları ifade derken hiçbir belgeye sahip değildir, tarafımıza geçerli hiçbir belge sunmamaktadır. Sadece Ermeni sanatı lehine olan kendi tercihlerini, yorumla aktarmaktadır. Bu yargı, aynı yazarın, Ahlat mezar taşlarındaki sünni müslüman isimlerinin sahiplerinin, kendilerini müslüman Türk toplumunda yaşayabilmek için kamufle eden, Ermeniler olduğunu ifade ettiği düşünceleri için de doğrudur. Araştırmacının bu konuyu ispat için öne sürdüğü hiçbir belge yoktur. Öte yandan araştırmacının yazısında yer alan örneklerde 1200'den önceki tarihe sahip olan bir taş yoktur. Ahlat mezar taşları arasında ise en eski örneklerin XI. yüzyıl sonuna ait olması ihtimali vardır.³⁵

El Sanatları Alanındaki Etkiler

Türk-İslâm ve Genel İslâm Sanatı'nın Ermeni Sanatı eserleri üzerine, yığın etkide bulunduğu önemli alanlar arasında el yazması kitapların süsleme sanatları gelmektedir. Ermenilere ait olduğu ileri sürülen birçok yazmanın tezhipleri ve minyatürleri (daha çok minyatür veya tasvir detayları) Türk - İslâm örnekleri ile karşılaştırıldığında özellikle tezhiplerin Türk İslâm Sanatı'ndan çok etkilendiği anlaşılmaktadır. Bu husus, esasında o dönemlerin

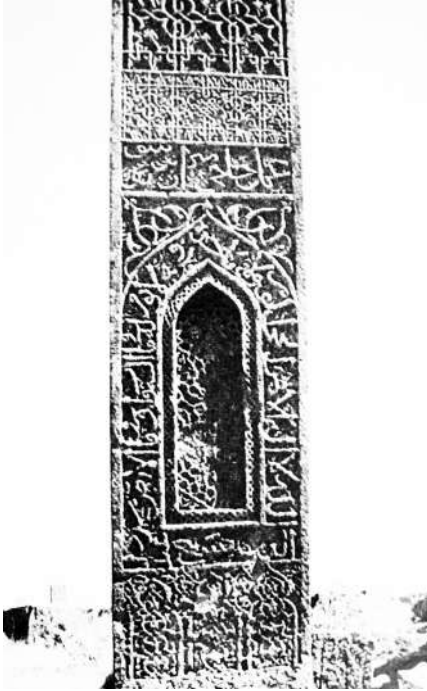
³⁵ Ahlat mezar taşların Orta Asya'dan Anadolu'ya gelişen Türk mezar taşı anlayışı ile bağlantıları Anadolu Türk mezar taşları ile ilişkileri, örneklerin tanıtımı vb. için bkz. Beyhan Karamağaralı, *a.g.e.*



Resim 36: İstanbul, Ayasofya Müzesi'nde bulunan 908 (M. 1459) tarihli Ermenice el yazması incilden ayrıntı. Matta incilinin başlık levhasından detay. Envanter Nu. 12039 (Başegmez, 1990).



Resim 37: Markos incili başlık levhasından ayrıntı. 908 (M. 1459). İstanbul Ayasofya Müzesi, Envanter Nu. 12039 (Başegmez, 1990).



Resim 35: Ahlat mezar taşlarının tipik örneklerinden biri (Karamağaralı, 1992).

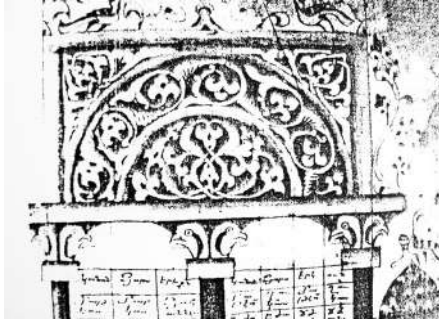
Orta Doğu'su'nda, hakim olan sanat geleneklerinin, Türk İslâm sanat gelenekleri olduğu düşünüldüğünde doğal olarak da karşılanabilir. Etkiler minyatür sanatında daha azdır, çünkü Ermeni minyatürleri kısmen eski Bizans ve Hristiyan minyatür geleneğine dayanmaktadır.

Bu konuyla ilgili olarak ele alınabilecek örneklerden biri bugün İstanbul Ayasofya Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan iki Ermenice İncil'de karşımıza çıkmaktadır. Ayasofya Müzesi'nde 12309 ve 12041 envanter numaralarıyla kayıtlı ve XV. yüzyıla ait minyatürleri de bulunan Ermenice iki el yazması İncil, Selçuklu üslubunda süslemeleri bakımından dikkat çekici örneklerdir.³⁶ 12309 numaralı incilde, pek başarılı olmayan minyatürlerin aksine başlık levhalarında yer alan, iyi bir işçiliğe sahip bitkisel karakterdeki süslemelerde, Ş. Başegmez'e göre "Anadolu Selçuklu sanatından alınan çe-

şitli süsleme unsurları ve bunların düzenlemeleri kullanılmıştır." Yayında verilen örnekleri dikkatlice incelediğimizde araştırmacının haklı olduğu kolaylıkla anlaşılmaktadır (Resim: 36-37). Örneğin bu yazmanın Matta ve Marko incili kısmının başlık levhalarında, (H. 908 / M. 1459) aralardaki dört yön kol-

³⁶ Şinasi Başegmez, *Ermenice Elyazması İki İncil'de Selçuklu Üslubunda Süslemeler*, Ayasofya Müzesi Yıllığı, S. 11, İstanbul 1990, s. 51-77, resimler s. 206-233.

larının kompozisyon birimleri arasında ilişkiyi sağladığı, sonsuz düzendeki dört yön + yıldız şekli düzenlemesi, esasında -yukarıda değindiğimiz- Asya Türk İslâm sanatlarında da görülen ve Anadolu'da Selçuklularca kullanılan kompozisyon tarzını esas almaktadır. Burada haçı simgeleyen dört yön şekillerinin arasındaki bölmelerde çokgen yıldız şeklinin etkisinin olduğu ve içlerinde de rumi-palmet süslemelerinin görüldüğü dikkati çekmektedir. Luka incili ve Yuhanna incilinin başlık levhasındaki süslemeler, yine bitkisel + geometrik süsleme karışımı olarak, Selçuklu ve Genel Türk İslâm Sanatı tesirini taşımaktadır. Bunlardan Luka incilinde, ortada Türk Sanatı'nda benzeri pek çok örneğini gördüğümüz türden bir çarkıfelek şekline iki taraftan bağlanan, kıvrık dallı rumiler ve lotus-palmet şekilleri bulunmaktadır. Sözünü ettiğimiz bu ilk yazmanın İncillerinin başlık levhalarında, boş kısımlarda dikine ve yatay düğümlerle birbirine bağlanan hacimli rumi palmet geçmeleri, başka



Resim 38: Ayasofya Müzesi'nde muhafaza edilen (Envanter numarası 12041) 930 (M. 1490) tarihli, Ermenice el yazması incilin IV. Mutabakat cetveli sayfasından ayrıntı. Lotuslu (nilüfer) süslemeler görülmüyor (Başegmez, 1990).

unsurlar ve kuş tasvirleri de Türk İslâm sanatındaki benzeri örnekleriyle karşılaştırılabilir durumdadır.

Ayasofya Müzesi'nde bulunan 12041 envanter numaralı ve H. 939 (M.1490) tarihli yazmanın sahife başlık levhaları için de benzeri ifadeler kullanılabilir (Resim: 38). Yazma tarih olarak biraz daha geç tarihe ait olduğundan, geometrik etki, bunlarda, yerini hemen tamamen bitkisel motiflerin tesirine bırakmaktadır. Türk İslâm etkili kompozisyonlar, oluşturulan kemer şekilli alınlıkların etrafında yer almakta olup yine kıvrık dallı rumi-palmet-lotus süslemelerini içermektedir. Bu bitkisel süslemeli kemerler, mutabakat cetvellerinin bulunduğu sayfalarda, başlıkları, bitkisel şekiller, hayvan veya insan başlarını içeren mimari eleman sütunlarla taşınır. Bununla birlikte, farklı olarak, boş alanlarda naturalist bitki şekilleri de vardır. Bu yazma başlıklarında hayvan şekilleri daha çok dikkati çekmektedir. Dekoratif ağaçlar üzerinde kuşlar, bazen yırtıcı hayvan baş veya bedenleri ve Türk İslâm maden sanatlarında çok görülen, *canlı yazı* denilen şekilde hazırlanmış satırlar dikkati çekmektedir.

İncillerdeki hayvan şekillerinin bir bölümü dört İncil yazarının simgeleridir ama bilhassa bir sayfanın üst sağ kenar boşluğunda yer alan, kuyruğu ve ayakları rumi, başındaki tacı lotus süslemeli *siren* tasviri, Selçuklu sanatındaki örneklerine çok benzemektedir.³⁷ (Resim: 40).

³⁷ Yazmaların detaylı fiziksel özellikleri, süslemelerin ayrıntılı anlatımı ve Türk İslâm mimarisi tezminatındaki motif ve şekiller ile ayrıntılı karşılaştırılması için bkz. Şinasi Başegmez, "a.g.m.", s. 51-77.

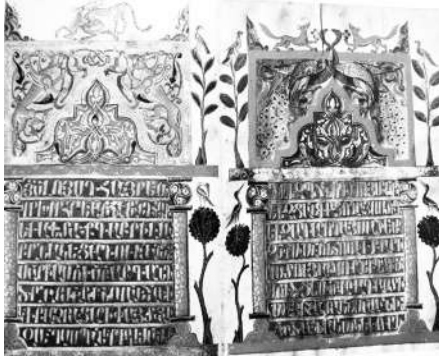


Resim 39: Ayasofya Müzesi'nde, Envanter nu.sı 12039 olan el yazması incilden "siren" tasviri 908 (M. 1459) (Başegmez, 1990).

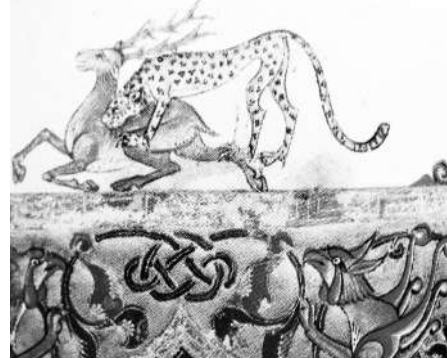


Resim 40: T'oros Roslin tarafından hazırlanmış Ermenice el yazması incilden ayrıntı (Nersessian, 1977).

Ermeni sanatına mal edilen Ermenice yazılı başka birçok incilin baş levhalarında da özelde Selçuklu süsleme sanatının, genelde Türk İslâm süsleme sanatı etkilerinin yansıdığını kolayca tespit edebiliyoruz. Konumuz açısından ilgi çekici örneklerden biri, minyatürleri T'oros Roslin tarafından yapılmış olan 1265 tarihli incildir. Kudüs Ermeni Patrikliği'nde 1956 envanter numarasıyla muhafaza edilen bu incilin, 271. sayfasında bulunan, St. John incilinin baş sayfasındaki tezhip ve küçük resimlerde bize göre Türk-İslâm sanatlarının etkileri bulunmaktadır (Resim: 40). Sayfanın üst kesiminde köşelerde yer alan iki lotus arasında, ortada bir vazodan çıkan çiçekler ve aralardaki boşluklarda sağda taçlı başını geriye döndürmüş bir sfenks şekli ve solda ise bir arslanın (veya yırtıcı hayvanın) keçiye saldırdığı bir mücadele sahnesi görülmektedir. Her iki şekil de Türk İslâm Sanatı'ndaki örneklerinin benzeridir. *Hayvan mücadelesi sahnesi*, benzeri tipte sahnelerin İslâm Öncesi Türk Sanatı örneklerinden yola çıkılarak yapılmış olduğu Türk İslâm Sanatı'ndaki örneklerinin üslubuna uymaktadır. Hayvan figürlerinin aşağısındaki alınlık süslemesinde ise rumili kıvrık dalların arasındaki boşluklarda lotus süslemeleri bulunmaktadır. Kemerin köşelerindeki siyah renkli rumiler bir su kuşu veya tavus kuşunun formunu hatırlatmaktadır. Sağda ucunda bir haç şeklinin bulunduğu kenar süslemesinde de rumi-lotuslu süslemelerin, bir yıldız şekliyle yukarıya bağlandığı, zencerek tipi bir süsleme bulunmaktadır. Aynı yazmanın takdis (ithaf) sayfasındaki (sayfa 12) iki sütün üzerine oturan dikdörtgen levhada, yine Türk İslâm tezhiplerinden etkilenmiş, merkezde daire içerisine yerleştirilmiş rumi-lotus kompozisyonu ve köşeleri dolduran rumi-lotus kıvrımları bulunmaktadır. Dikdörtgen levhanın dar kenarları ortasında ve yukarıda altın yaldızlı iç içe iki daire şeklinde altın yazılar vardır. Levhanın yukarısında aynı üslupta yapılmış, solda bir grifon ve sağda bir sfenks tasviri bulunmaktadır. Bu figürlerin sırtları üzerine kuyruklarının kıvrılması ve rumi şeklinde-



Resim 41: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan bir Ermenice yazılı incilin 9-10. sayfaları. 1273 tarihli (Nersessian, 1977).



Resim 42: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 1273 tarihli incilden ayrıntıda hayvan mücadelesi sahnesi.

ki kanatları İskit sanatından bu yana Türk ve Türk İslâm sanatlarında benzeri şekilde görülebilmektedir.

Bu yazmada ayrıca dikkati çeken hususlardan biri, takdim sayfasındaki iki sütun arasında kalan yazılarda, harflerin, İslâm yazı türlerinden küfi yazısının etkisinde olduğunun görülmesidir. Bu açıdan özellikle XI. yüzyıl Kur'an zahriye sayfalarını hatırlatırlar. Yazı mavi hatlar üzerine altın yaldızla yazılmış olup satır araları altın yaldızlı şeritlerle kapatılmıştır. Bütün süslemelerde koyu mavi, mavi, kahverengi-kırmızı tonları, küf yeşili, siyah gibi renkler kullanılmıştır. Bu örneklere benzer şekilde düzenlenmiş süslemeler ve yazıları içeren sayfalar Hromkla'da üretilmiş yazmaların tipik özelliği olarak gösterilir.³⁸

Türk İslâm sanatının etkilerini yansıtan en güzel İncil örneklerinden biri olan Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan 1273 tarihli İncil'in takdim sayfaları yine konumuz dolayısıyla bizi ilgilendirmektedir (9 ve 10. sayfalar) (Resim: 41). Yukarıda belirtildiği gibi mavi zemin üzerine, aralarındaki altın yaldız şeritlerle ayrılan satırlarda, altın yaldızlı yazılar bulunmaktadır. Bu yazıların bulunduğu alan, başlıkları çarkıfelek şeklinde olan sütunlarla sınırlandırılmaktadır. Üstteki akroterli dikdörtgen levhalar ise mihrap nişleri ve alınlığını hatırlatır şekilde düzenlenmiştir. 9. sayfada, kırmızı zemin üzerine altın yaldız ve beyazla yapılmış rumiler niş kavsarasını doldurmakta, bu kavsara içi zencirek dolgulu yeşil bir şeritle çevrenmekte, bu şerit bütün levhayı da sınırlandırmaktadır. Alınlık kısmında antitetik olarak yerleştirilmiş iki grifon figürü dikkati çekmektedir. Rumili kıvrım dallar bu figürlerin zemininde yer almaktadır ve bunlar ortada (yukarı kesimde) "saadet düğümü"ne benzer bir şekilde birbirine bağlanmaktadır. Yukarıda köşelerde yer alan iki tepeliğin (akroter) arasında ise Türk ve Avrasya hayvan üslubunun tipik konusu olan *hayvan mücadele sahnelerinin* bir örneği görülmektedir³⁹ (Resim: 42).

³⁸ Nersessian, *a.g.e.*, s. 141, 143, fig. 99, 100.

³⁹ Hayvan mücadele sahnelerinin anlam ve biçimsel özellikleri üzerine bkz. Yaşar Çoruhlu, "İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar - Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi, Ankara 1993, s. 117-141.



Resim 43: Dağlık Altay, Yan Ulagan Vadisi, 2. Pazyrik kurganından çıkarılan bir eyer örtüsü üzerindeki hayvan mücadele sahnesi (Hun devri). (Rudenko, 1970).

Bir kaplanın geyik üzerine sıçradığı ve onu boynunun aşağısından ısıracağı tasvirde, geyiğin karnı üzerine çökmüş pozisyonda yer aldığı görülmektedir. Bu kompozisyonun ikonografik özellikleri, Pazyrik kurganlarından beri yaygın örneklerini gördüğümüz *hayvan mücadele sahnelerinin* ikonografik özelliklerinin ortaçağda özellikle Türk İslam sanatlarında yorumlanmış şeklinin aktarımından ibarettir (Resim: 43). Diğer sayfada yer alan benzeri şekilde düzenlenmiş süslemede, kemer içi yine rumi-lotus düzenlemesi

şeklinde olmakla birlikte, Hristiyan sanatında önemli bir simge olan iki tavus kuşu boyunları birbirine dolanır vaziyette resmedilmiştir. Yukarıda ise birbirine yönelir durumda iki tilki tasviri vardır. Ermeni yazmalarındaki her iki sayfada da görülen bu alışılmamış şekil, yine İslâm sanatının etkisiyle uygulama alanı bulmuş olmalıdır. Sayfanın alt ve üst yarısı üzerinde, kenarlarda kuşlar (yırtıcı kuşlar ve leylekler?) bulunmaktadır.⁴⁰

Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı gibi, Ermeni incillerindeki tezhip ve tasvirlerdeki Türk ve İslâm sanatı etkileri, özellikle geometrik ve bitkisel motif ve kompozisyonları ile hayvan figürleri ve hayvan mücadele sahneleri gibi sahnelerde görülmektedir. Bunlar bazen birbirine bağlı kompozisyonlar halinde bazen tek görülmektedir. Türk ve İslâm sanatlarındaki sonsuz düzende kompozisyonlar (yanlış olmasına rağmen arabesk olarak adlandırılan uygulamalar), zencerek şekilleri de söz konusu yazmalardaki uygulamalar arasındadır. Geometrik formlarda dikkati çeken bir özellik yukarıda da zaman zaman bahsedilen “dört yön” şekillerinin, aynı zamanda haç şeklini çağrıştırdığı için yaygın olarak kullanılmış olmasıdır. Bilindiği gibi ve yukarıda bahsettiğimiz gibi “evrenin dört ana yönünü” ifade eden, İslamiyet ve Hristiyanlıktan önce bütün dünya sanatlarında karşılaşılan ve İslâm öncesi Türk sanatlarında da kullanılan bu pagan simge ve şekil Hristiyanlık ve İslâmlıktan sonra da ilgili medeniyetlerin anlayışına göre dönüştürülerek kullanılmaya devam etmiştir. Bazı İncil yazmalarının baş sayfa tezhiplerinde bu dört yön şekilleri bitkisel bir karaktere bürünmüş olarak ve ara yönler de belirtilerek belki bir eksene göre kaydırılmış haç şekillerini çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Bunun en güzel örneği Erivan, Matenadaran’da 206 envanter numarasıyla muhafaza edilen, Esayi Ntchetsi tarafından resimlenmiş, 1318 tarihli incilin 4. sayfasında görülmektedir.⁴¹ Burada iki tarafında iki Ermeni yüz tipini ifade eden yüzlere sahip sirenleri üç taraftan çeviren bordür içlerinde rumi yaprakları ve lotuslarla oluşturulmuş dört yön şekilleri bulunmaktadır. “Dört yön şekilleri”-

⁴⁰ Nersessian, *a.g.e.*, s. 144, figür 103.

⁴¹ Nersessian, *a.g.e.*, resim 170.

nin bu şekilde kullanımı yaygın olan benzeri Türk sanatı süsleme veya tezhip örneklerinden esinlenmiştir.

13. - 14. yüzyıllara ait burada sözünü etmediğimiz başka çeşitli Ermeni yazmalarında da özelde Selçuklu Sanatı, genelde Türk ve İslâm Sanatı'nın etkilerini görmekteyiz. Yukarıda anlatılanlara benzer motif, kompozisyon ve tasvirlerde bu tesirlere rastladığımızdan bunları ayrıntılı olarak ele almayacağız, ancak Türk Sanatı'nın etkilerinin hissedildiği motif, kompozisyon, şekil ve tasvirleri genel olarak şöylece ifade edebiliriz:

1. Şemse etkili motifler (şemse şeklini kısmen veya tamamen kullanmakta veya başka bitkisel veya geometrik karakterli süslemelerle bağlantılı halde ele alınmaktadır.)

2. Rumi-lotus kompozisyonları (Bazen şerit halinde, kıvrık dallar arasında, bazen madalyonlar vb. şekillerde.)

3. Haç simgelemek üzere dört yön şekli oluşturan süslemeler (Bunlar bazen geometrik karakterli olup bazen de rumilerle meydana getirilmektedir.)

4. Bazı rozet veya madalyon şeklindeki süslemeler.

5. Birbirine bağlanarak kompozisyonlar oluşturan yıldız şekilleri veya sonsuz düzende geometrik kompozisyonlar.

6. Kimi gerçek ve gerçek üstü (sfenks, siren, ejderha, simurg) şekilleri.

7. Yırtıcı kuşun tavşana saldırdığı veya simurgun ejderle mücadele ettiği veya başka iki hayvanın mücadelesine yer veren, kökenleri hayvan üslubuna kadar inen sahneler.

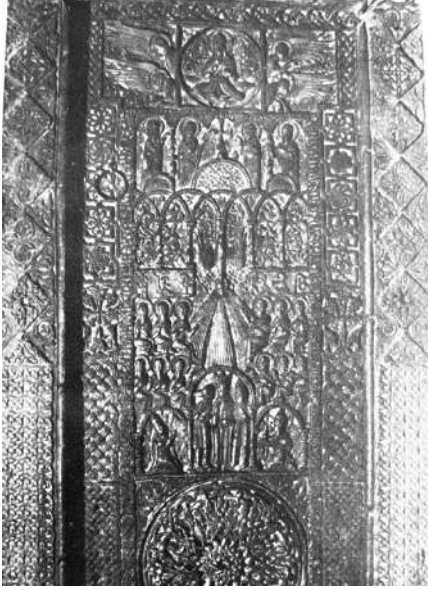
8. Arlan vb. yırtıcı hayvanların hayvan üslubunda olduğu gibi bir dairevi forma sığdırılmaya çalışılarak gövdesinin uzatılıp, bükülerek dairevi vaziyete sokulması vb.⁴²

Türk Sanatı ile Ermeni Sanatı arasındaki konumuzu ilgilendiren türdeki ilişkiler, diğer sanat alanları arasında da tespit edilebilir. Ağaç oyma sanatı, maden sanatı, kumaş (giyim kuşam), halı, kilim vs. sanatları da bu bakımdan ele alınabilir.⁴³

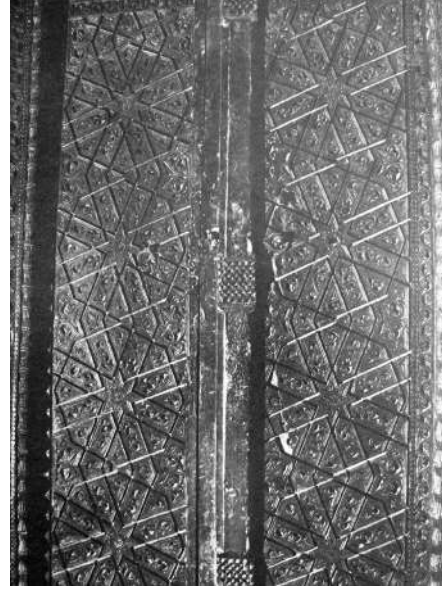
Türk mimari eserlerindeki taçkapı, diğer kapılar, pencere kanatlarındaki ahşap uygulama teknik ve süslemeleri, özellikle Anadolu'daki kimi Ermenilere ait olduğu kabul edilen kiliselerde de, biraz ifade değiştirmiş benzeri bir üslupla ve hristiyanı öğeler eklenerek kullanılmıştır. Bu konuya ilişkin güzel bir örnek 1486 tarihli Sevan'daki Kutsal Havarî Kilisesi'nin kapısıdır (Resim: 44). İnsan figürlü Hristiyan ikonografisine ait sahneleri bir tarafa bırakacak olursak, burada görülen kare içerisinde bitkisel karakterli dört yön şekilleri, birbirine bağlanan lotuslar, sepet örgüsü veya geçme şeklindeki geometrik süslemeler, kare içinde daire şeklinde düzenlenmiş merkezi geometrik kompozisyon, Türk İslâm sanatının Hristiyan karakterini kazanmış örneklerini taşımaktadır. 1134 tarihli Muş'taki Havariler Manastırı'nın kapısı da konumuz açısından önemli bir

⁴² Çeşitli minyatürlü ve tezhipli yazma eserler için bkz. Emma Korkhmazian - İrina Drampian - Gravad Hakopian, *Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries from the Matenadaran Collection*, (Rusça'dan çeviren A. Mikoyan), Aurora Sanat Yayınları, Leningrad (St. Petersburg) 1984.

⁴³ Orhan Tunçer, "a.g.m.", s. 266-267.



Resim 44: Sevan'daki Kutsal Havariler Kilisesi'nin 1486 yılına tarihlenen kapısı (Nersessian,1977).



Resim 45: Muş Manastırı'nın 1134 tarihli kapısı (Nersessian, 1977).

örnektir (Resim: 45). Selçuklu kapılarına benzeyen bu örnekte, kapı kanatlarında, sekiz kollu yıldız şeklinin merkezde oluşturulduğu şuaların ve sekizgenlerin değişik eksenlerle birbirine bağlandığı sonsuz düzende bir kompozisyon ve kapı sövelerinde, iki yanda, sarmal dallar arasında hayvan figürleri, üstte lento kısmında ise süvari figürleri (mızraklı süvarilerden biri ejderha öldürmektedir, sol tarafta savaşan süvarilerden biri ötekini mızraklamaktadır) görülmektedir. Ejder öldürme sahnesi yukarıda da ifade edildiği gibi Türk ve Hristiyan ikonografisinde karşılıklı etkilerin olduğu kökü daha eski devirlere dayanan bir ikonografik temadır. Lento üzerinde ayrıca bir siren ve bir kuş da vardır.⁴⁴

Netice olarak; Ermeni toplumu benimsediği ve bazen katkıda bulunduğu Türk Sanatı'nın hemen hemen bütün dallarından kuvvetli bir şekilde etkilenmiş ve bu etkileri kendi sanat eserlerinde yansıtmıştır.

Kaynaklar

AKIN, Günkut: *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1990.

ALTINKAYNAK, Erdoğan: *Gregorian Kıpçakların Dil Yadigarları, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. II, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007.

BAŞEĞMEZ, Şinasi: "Ermenice Elyazması İki İncil'de Selçuklu Üslubunda Süslemeler", *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, S. 11, İstanbul 1990.

BAYAT, Ali Haydar, "Osmanlı El Sanatlarının Gelişmesinde Ehl-i Hiref'in Rolü ve Kimliği", *Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Aylık Dergi*, S. 403, Yıl XXXIV, Kasım 1996, Ankara 1996.

CAN, Selman: *Son Dönem Osmanlı Mimarılığında Ermeniler, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler* (Yay. Haz. M.Metin Hülagü - Şakir Batmaz - Süleyman Demirci - Gülbadi Alan), C. IV, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2007.

⁴⁴ Nersessian, *a.g.e.*, s. 205, resim 180.

_____ : *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını, İstanbul 2010.

CURTİN, Philip D.: *Kültürler Arası Ticaret*, (Çev. Şaban Bıyıklı), Küre Yayınları, İstanbul 2008.

ÇORUHLU, Yaşar: "İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatında Hayvan Mücadele Sahneleri", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar-Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi, Ankara 1993.

_____ : "Selçuklu Sanatında Görülen Kuyruğu Dügümlü At Tasvirlerinin İkonografik ve İkonolojik Mahiyeti", *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (16-17 Mayıs 1996)*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1997.

_____ : "Azerbaycan Sanat Tarihi İnceleme Seyahati-III", *Tarih ve Medeniyet*, S. 57, Aralık 1998, İstanbul 1998.

_____ : "Kurgan ve Çadır (Yurt)'dan Kümbet ve Türbeye Geçiş", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, 18-20 Aralık 1998, AKSM İstanbul, Mezarlıklar Vakfı Yayınları, İstanbul 1999.

_____ : "At ve Koç/Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi", *Toplumsal Tarih*, S. 94, İstanbul (Ekim) 2001.

_____ : "Azerbaycan'ın Merve Köyü'nde Diri Baba Türbesi", *Belleten*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002.

_____ : "Afanasyeva Kurganlarından Tercan / Mama Hatun Kümbedi'ne", *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu-Bildiriler*, 17-19 Ekim 2007 İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 2009.

_____ : "Türk Sanatında Ejder Öldürme Sahnelerinin Sembolizmi", *Av ve Avcılık Kitabı*, (Editörler) Emine Gürsoy Naskali-Hilal Oytun Altun, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008.

_____ : "Bir İpek Yolu Şehri: Ani", *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü -XII. Ortaçağ- Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu 15-17 Ekim 2008-Bildiriler*, (Editörler: A. Osman Uysal-Alptekin Yavaş-Mesut Dündar-Oğuz Koçyiğit), İzmir 2010.

_____ : *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar-Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk Mezar Mimarisi Üzerine Bir Deneme*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2016.

_____ : "Double Dragon Motifs or Portraits on Turkish Carpets and Rugs According to Double-Headed Dragon or Double Dragon Iconography", *Shamanhood and Mythology-Archaic Techniques of Ecstasy and Current Techniques of Research-In Honour of Mihaly Hoppal, Celebrating His 75th Birthday*, (Editörler Attila Mateffy ve György Szabados, Thomas Csernyei'nin yardımıyla), Hungarian Association for the Academic Study of Religions, Budapest (Budapest) 2017.

DURBİLMEZ, Bayram: *Kayserili Aşuğlarda Âşık Tarzı Kültür Geleneği, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülâgü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007.

EFENDİ, Rasim: *Kamennaya Plastik Azerbaydjana-Azerbaycanın Daş Plastikası-Stone Plastic Art of Azerbaijan*, "Işık" Yayını, Bakü 1986.

HACIYEVA, Galibe: *Türk Menşeli Ermeni Antroponimleri (Şahıs Adları), Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülâgü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. II, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket: *Ahtamar Kilisesi - Işıklı Canlanan Duvarlar*, (Çeviren: Alev Yahnız), 2. baskı, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1997.

KADİROĞLU, Mine: "Ermeni Haçtaşları ile Anadolu-Asya İlişkileri Üzerine Bir Deneme", *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri - Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, (Haz. Turgay Yazar), Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 2006.

KAFKASYALI, Ali: *Türk Âşıklık Geleneğinin Ermeni Kültürüne Etkisi ve Yaşayan Ermeni Âşıklardan Yusuf Ohannes (Yusuftü), Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülâgü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007.

KANKAL, Ahmet: *Ermeni edebiyatında Türk ve Ermeni Toplumları arasındaki Komşuluk İlişkilerine Bakış, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülâgü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007.

KARAMAĞARALI, Beyhan: *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992.

KARATAŞ, Ali İhsan: *Şer'îye Sicillerine Göre Tanzimat'a Kadar Bursa'nın Sosyo-Ekonomik Hayatında Ermeniler, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007.

KIRZIOĞLU, M. Fahrettin: *Kars-Arpaçayı Boyları Eski Merkezi Anı Şehri Tarihi (1018-1236)*, San Matbaası, Ankara 1982.

KODAMAN, Mehtap Dede: *Aziz George-Aziz Gregor Kesişiminde Türk-Ermeni Resimli Sanatlarında Ortak Betimlemeler, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M. Metin Hülagü - Gülbadi Alan - Süleyman Demirci - Şakir Batmaz), C. III, Kayseri 2007.

KORKHMAZIAN, Emma - DRAMPİAN, Irina - HAKOPIAN, Gravard: *Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries from the Matenadaran Collection*, (Rusça'dan çeviren A. Mikoyan), Aurora Sanat Yayınları, Leningrad (St. Petersburg) 1984.

KÖPRÜLÜ, Mehmed Fuad: "Türk Edebiyatının Ermeni Edebiyatı Üzerindeki Tesirleri", *Türk Edebiyatı Araştırmaları I*, Ötüken Yayınevi, 3. baskı, İstanbul 1989.

KRAMER, S.N.: *Tarih Sümer'de Başlar*, (Çev. M. İlimiye Çiğ), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1990.

MARSADOLOV, L.S.: *Bol'soy Salbukskiy Kurgan V Hakasii*, Hakasskoe Knijnoye İzdatelstvo, Abakan 2010.

MİNNS, Ellis H., *Scythians And Greeks - A Survey of Ancient History And Archaeology on The North Coast of The Euxine From The Danube to The Caucasus*, C. 1, Biblio And Tanen, New York 1965.

NERSESSIAN, Sırapie Der: *Armenian Art*, Thames and Hudson Yayınevi, Londra - Arts et Metiers Graphiques, Paris (baskı İsviçre), 1978.

ÖNEY, Gönül: "Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuk Etkisi", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi - Malazgirt Zaferi Özel Sayısı*, C. III, Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Enstitüsü Yayını, Güven Matbaası, Ankara 1971.

ÖNEY, Gönül: "Hıristiyan ve İslam Dünyasını Kaynaştıran Ahtamar Kilisesi", *Sanatsal Mozaik*, S. 6, Şubat 1996, İstanbul 1996.

PEVSNER, Nikolaus: *Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı*, (Çev. Selçuk Batur), Cem Yayınevi, İstanbul 1977.

RİCE, Tamara Talbot: "Decorations in the Seljukid Style in the Church of Saint Sophia of Trebizond", *Beiträge Zur Kunstgeschichte Asiens-In Memoriam Ernst Diez*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, Baha Matbaası, İstanbul 1963.

ROGERS, J. Michael: "Ahlat Mezartaşları ve Geç Ortaçağ'da Kaçkarlar: İlişkiler ve Etkileşimler - The Tombstones of Ahlat and Later Medieval Armenian Khachkars, Interrelations and Interactions", *Sanatta Etkileşim - Interactions in Art, Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 25-27 Kasım Ankara -Bildiriler- Proceedings*, Ankara 2000.

SALAMZADE, A.V. - MEMMEDZADE, K.M.: *Arazboyu Abideler-Pamyatniki Na Arakse*, "Elm" neşriyatı, Bakü 1979.

SEVİM, Ali: *Selçuklu Ermeni İlişkileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1983.

SÖNMEZ, Zeki: *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989.

STIERLİN, Henri: *Islamic Art and Architecture-From Isfahan to the Taj Mahal*, Thames and Hudson Yayınevi, Londra- New York (Baskı İtalya), 2002.

TUNÇER, Orhan: "Anadolu Türk Sanatı ve Yerli Kaynaklarla İlişkiler Üzerine Bir Deneme", *Vakıflar Dergisi*, S. XI, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Gaye Matbaası, Ankara 1976.

TURAN, Osman: *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, Turan Neşriyat ve Matbaacılık Kolektif Şirketi, İstanbul 1973.

ULU, Cafer: *Türk-Ermeni Sosyo-Kültürel Etkileşimi: Dil ve Edebiyat Örneği, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, (Haz. M.M. Hülagü - Ş. Batmaz - G. Alan - S. Demirci), C. I, Erciyes Üniversitesi Yayını, Kayseri 2007.

YURTTAŞ, Hüseyin: "Erzincan / Çayırılı ve Tercan İlçeleri Çevresindeki Kültür Varlığımız", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (08-10 Nisan 2002) Bildiriler*, (Editörler: M. Denктаş - Y. Özbek - A. Sağıroğlu Arslan), Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erciyes. Üniv. Matbaası, Kayseri 2002.