

Türk Sanatında “Soyut Simgesel Üslup” Düşüncesinden Söz Edilebilir Mi?*

Can We Mention About an Idea Called “Abstract Symbolic Style” in Turkish Art?

Yunus ASLAN** 

Öz

Simgeler birer anlam aktarıcısı olarak genellikle soyut anlama sahip somut işaretler şeklinde, sanattan günlük yaşama kadar her alanda kullanılmaktadır. Bazı dönemlerde belli simgelerin o döneme has olarak öne çıktığı, bazı simgelerin ise tarihî süreçte tekrar ederek veya dönüşerek kullanıldığı görülmektedir. Sanat tarihi içerisinde simgelerin kökeni konusunda kesin sonuçlara ulaşmak oldukça güçtür. Fakat sanatı yönlendiren dış ve iç etkenler meydana gelen eser kadar, eserin barındırdığı simgeleri de şekillendirmektedir. Kolektif bir sürecin ürünü olan sanat eseri, toplumsal çevre, ekonomi ve malzeme temini, coğrafi değişkenler, devlet yapılanması, yöneticinin ve baninin istekleri, dönemin sanat anlayışı ve üslubu, din ve kutsal unsurlar, sanatçının deneyimleri ve iç dünyası gibi pek çok koşuldan etkilenmektedir. Bunca değişken içerisinde seçimle meydana gelen eser, genel sanat üslubunu oluşturan bir temel taşı niteliğindedir. Anadolu Orta Çağ sanatı, modern sanat gibi “bireylerin sanatı” değil, “toplumların sanatı” şeklinde anlamlandırılabilir. Bu bakımdan devlet, din ve toplum erklerinin öne çıktığı Türk sanatında ve simgeciliğinde, bu bahsi geçen unsurlar, söz sahibi ve yönlendirici güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sanatında “soyut simgesel üslup” diye bir düşünceden bahsedebilir miyiz? Sanata ve üsluba hangi faktörler etki etmiştir? Kadim simgelerin sanata dönüşümünde damgaların yeri nedir? Bu çalışmada bu soru ve sorunlara cevap aranmaktadır.

Anahtar kelimeler: Soyut, Simge, Üslup, Türk-İslam Sanatları, Selçuklu Sanatı

Abstract

Symbols play a crucial role in various domains, serving as conveyors of meaning through concrete signs with abstract significance. In some periods, it is seen that certain symbols stand out uniquely to that period and some symbols are used repeatedly or transformed throughout history. It is very difficult to reach definite conclusions about the origin of symbols in the history of art. However, the external and internal factors that influence the art, of course, shape the symbols that the work contains, as well as the work. A work of art, which is the product of a collective process is affected by many conditions such as the social environment, economy, material supply, geographical variables, the government, the wishes of the administrator and the artist, the understanding and style of art of the period, religion and sacred elements, the artist's experience and inner world. The work, which is formed by selection among all these variables is a cornerstone of the general art style. Anatolian Medieval art can be interpreted as the art of societies, not the art of individuals like modern art. In this respect, in Turkish art and symbolism, where the state, religion and social powers come to the fore, these mentioned elements appear as the dominant and guiding power. Should the idea of “abstract symbolic style” be mentioned in Turkish art? Which factors influenced art and style? What is the place of stamps in the transformation of ancient symbols into art? In this study, answers to these questions and problems are sought.

Keywords: Intangible, Symbol, Style, Turkish-Islamic Arts, Seljuk Art

* Bu makale, Prof. Dr. Remzi DURAN danışmanlığında, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda, 2022 yılında tamamlanmış olan “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları” adlı doktora tezinden geliştirilerek hazırlanmıştır.

** **Sorumlu Yazar:** Yunus Aslan (Dr. Öğr. Üyesi), Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bartın, Türkiye. E-posta: yaslan@bartin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7087-338X

Atf: Aslan, Yunus. “Türk Sanatında “Soyut Simgesel Üslup” Düşüncesinden Söz Edilebilir Mi?.” *Art-Sanat*, 22(2024): 199-226. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1360929>

Extended Summary

Words and concepts such as icon, symbol, stamp, sign, insignia, indicator, brand, symbol, emblem and trademark, basically have the same meaning. It is the concrete depiction of an idea or concept that cannot be perceived by the senses, having the common denominator of conventional meaning. In addition to symbols that can be defined as abstract signs, objects that replace something or depict it themselves also function as symbols.

The work of art and the general art style are influenced by many factors such as the social environment, material supply, geographical variables, temporal changes, the government, the wishes of the ruling powers, the artistic understanding and style of the period, ancient and neighboring state cultures, religion and sacred elements, the experiences and inner world of the artist. It is affected by many variables. In addition to these, conditions such as the technology of the period, tools and construction techniques also have an impact. In Turkish art and symbolism, where the powers of state, religion and society come to the fore, these mentioned elements are the dominant and guiding force.

Firstly, it is necessary to mention some concrete artistic symbol contents in Turkish art. For example, in terms of building architecture, “mosque” symbolizes Islam. While the mosque is one of the art symbols that have a concrete function, the symbol and decoration content included in the mosque has abstract features. On the other hand, “arrow” and “bow” are concrete war tools as objects, but the “bow-arrow” form engraved on the surfaces has become an abstract and artistic symbol. In this context, meaningful abstract symbols are sometimes based on meanings attributed to objects that have equivalents in nature, and sometimes on mental productions that have no equivalents in nature. In the second case, geometric shapes are widely preferred as tools for new and original symbols in Turkish art. While vegetal forms are generally transferred verbatim or stylized from similar examples in nature; It is abstract based on geometric forms and there is no need for stylization in practice.

Figural decorations were used in two types: fantastic and natural. New species resulting from fantastic combinations of different species and figures encountered in nature have been symbolized through art and different meanings have been attributed to them. Predatory and powerful animals representing political power can be given as an example of this symbolization. Stylization can be seen in figural symbols and ornaments to the point of almost turning into vegetal ornaments. Although fantastic figures are not visible, they are not considered in the category of abstract art because they are created by the combination of two animal (or sometimes human and animal) figures existing in nature.

Arts based on symbols and decoration continued through various evolutions until the end of the reign of the Great Seljuk and later Anatolian Seljuk states. Ornamentation maintained its importance in portable arts as well as in architecture. “Ornament”, as it is understood in our language today, refers to the compositions created by decorative elements on any surface or each of these elements. However, in the first sense of the word that comes to mind, the purpose here is not to fill the surface meaninglessly. The motifs, symbols and figures applied to the surface are carefully selected and applied as parts of an established tradition and the general style that was being created during the period.

Geometric arrangements, one of the main types of decoration, are the preferred tools for reflecting abstract symbolic art content in a certain order. Geometric ornaments were used in early Islamic arts in the Umayyad Period and mostly in the Abbasid Period; In Turkish art, it started to develop together with the Karakhanids. Subsequently, the Ghaznavid and Great Seljuk states used rich geometric arrangements in almost every field. This tradition was transferred and continued to Anatolia through the Anatolian Seljuks. It is also known that indigenous ancient civilizations in Anatolia used geometric arrangements in both architecture and pottery. Unlike decoration, the origin of symbolic geometric forms can be traced in rock painting regions such as Kyrgyzstan Saymalitas, Kazakhstan Tamgalısay and Azerbaijan Qobustan, which is among the Central Asian cultural regions. Examples that are the continuation of rock paintings start from the east of Anatolia and extend to the central and western regions.

If “Stamp-Tamga” is defined in a classically, it is the tool used to print a mark or insignia on something, and the sign itself is printed with this tool. Certain concrete and abstract shapes symbolically remind every community, nation, and state. These shapes are generally meaningful forms specific to that culture. Stamps are special signs that are used mostly by societies of Turkish origin, meaning the expression of belonging, membership, independence element, tribe-lineage unity, national membership and holiness.

Stamps that turned into motifs, which is a phase in the transformation of stamps are a concept that emerged over time when the symbolic meanings in the background of the stamps were not recognized or known by the viewers. These elements, which are placed as symbols by the maker, are considered motifs and compositions for decorative purposes only. When taking step back and the symbolic aspect of geometric arrangements is investigated, the abstract symbolic content of the Turks is reached.

Geometric arrangements whose meanings are not yet known cannot be considered in the symbol category. Stamps are created by stylizing objects that have counterparts in nature. As a result of this stylization, the art viewer cannot know from which object the symbol was originally derived. This situation makes the symbol abstract.

Symbols are not always encountered as artistic content in terms of purpose. In this regard, for symbol to be defined as art, its functional aspect must be put in the background and its artistic aspect must be prioritized. If a symbol is presented in different forms in the public domain, without being part of mass production, this makes it part of art. This subject, which is like the difference in meaning between art and craft, can be interpreted as a work of art that displays unique features each time, as well as uniform elements, produced dozens of times. “Symbol” alone is not the subject of art. However, the symbol transformed into a work or included in the content of the work is the subject of art.

Abstract symbolic content in Turkish art is mainly formed by Oghuz tribal stamps that signify national identity. In an artwork, stamps from different tribes are carefully placed by the artist, varying in number, size, and material. In addition to the tribal stamps found in Turkish culture and art, there are also more general sacred-common (superior) stamps that express common meanings. These common stamps are widely used in Turkish art. Unlike tribal stamps that convey belonging, common stamps are abstract symbols representing beliefs and sacred meanings. It is known that after the original purpose of stamps was fulfilled, they transformed into letters and writings as a means of communication. Initially known as stamps, these letters, with some modifications or directly turned into letters were put together to form words. However, at their core, they are all stamps. These letters, stylized as motifs, are repeatedly used in almost every element of Turkish art with an abstract meaning.

Abstract symbols in Turkish art can be classified (in an open-ended manner) as national identity stamps, common identity stamps, sacred stamps, and letter stamps that have been transformed into the alphabet, based on existing data. Nearly all these symbols have geometric and angular lines and are characterized by abstract forms that do not refer to real objects. These symbols, applied with fine craftsmanship, are essentially messages and are reused in works of art by being stylized as motifs.

These rich types of stamps found in every corner of Anatolia are important artistic contents in terms of Turkish abstract symbolic style. Abstract symbols are original products of the imagination. Understanding and examining the abstract symbolic language of a nation is essential for its art and symbolic history. After decoding the original meanings of these symbols, which are both abstract and concrete sources, they should be further examined for their effects and reflections on the art object.

As a result, according to the available data, it can be said that there is an “abstract symbolic art style” that takes shape depending on the ancient Turkish culture and art and derives from Turkish stamps. This style indirectly penetrated art in terms of meaning during its period. Turkish art, which emerged because of the shaping of many political, religious and social factors emphasized in the relevant section, also includes

the abstract symbolic style as a subheading. This style reveals the richness of mental and abstract thinking of Turkish states and communities.

This study mentions the existence of the “abstract symbolic style” in Turkish art, which has not been brought to the fore sufficiently before. The “Abstract Symbolic Turkish Art Style”, which was introduced to the scientific world for the first time with this publication, should be examined with the methods and classifications that are the basis of science and should be developed with more symbolic and iconographic studies.

Giriş

Anlamın çağrışım yoluyla fiziksel ortama aktarımı sembolizmle gerçekleşmektedir. İnsan, karmaşık anlam ağları arasından daha önceki deneyimleriyle anlamlandırdığı görsel simgeleri, zihnine tekrar çağırarak anlam ve simgeyi eşleştirmektedir. Bu bakımdan, başka canlılar için hiçbir anlamı olmayan görsel soyut işaretler, insanı olumlu-olumsuz yönlendirebilir, belli bir gruba dâhil edebilir veya onu bir ortamdan dışlayabilir. Bunların yanı sıra simgeler, sanat ve estetik yoluyla aktarılsa kişilerde ruhsal veya duysal coşkunluğa da yol açabilmektedir.

Simgeler, günümüzde kullanılan yazının harflerine, kutsal kabul edilen dinî, sosyal ve siyasi işaretlere kadar pek çok alana dâhildir. Simgelerin anlamlandırılmasını, imgeler hâlinde olan soyut anlamların işaretler yoluyla somutlaştırılmasını sistematik olarak inceleyen disiplini gösterge bilimdir.

Temel olarak aynı anlama gelen “simge, sembol, damga, im, işaret, nişan, gösterge, marka, timsal, remz, alâmet-i fârika” gibi kelime ve kavramlar; duyularla algılanamayan bir düşüncenin ya da kavramın, uzlaşımsal “anlam” ortak paydasına sahip olarak somut şekilde betimlenmesidir. Bu çalışmada, ağırlıkla simge ve damga kelimelerinin kullanımı tercih edilmiştir. Soyut işaretler şeklinde tanımlanan simgelerin yanı sıra, bir şeyin yerine geçen yahut onu bizzat tasvir eden nesnelere de simge işlevi görmektedir. Örneğin soyut manada “ay (hilal)-yıldız” biçimleri Türkiye’yi; somut bir “taht” hükümdarlığı sembolize etmektedir. Bu anlamda simgeler doğrudan doğruya gerçek olanı işaret etmeyip insanın anlamlandırma faaliyetinin sonuçlarını aktarmaktadır.

Örneğin Selçuklu Dönemi’ne ait pek çok miktarda simge-sembol mevcuttur. A. Çaycı Selçuklu “egemenlik” simgelerini “hükümdarlık ilanı anlamına gelen” ve “hükümdarlık esnasında kullanılan” semboller şeklinde iki başlık altında işlemiştir. İlk başlık altında sikke, hutbe, lakap-unvan gibi unsurları; ikinci başlık altında ise taht, çetir, taç, nevbet, tıraz, alem, bayrak, sancak, tevki, tuğ, tuğra, gâşiye, hilat, kılıç, asa, küre, mühür, yüzük, kemer, ok-yay armaları, mendil, kadeh, av sembolleri, haşhaş ve nar türünde bitkiler, kozmik referanslı semboller, saltanat çadırı-otağı, saray, çift başlı kartal, maksure (hünkâr mahfili) ve diğer simgeleri incelemiştir¹. Bu bahsi geçen unsurlardan her biri egemenlik özelinde, Selçuklu hükümdarlığını sembolize etmektedir. Fakat bunlardan bazıları soyut, bazıları somut bazıları ise herhangi bir hükümdarlık törenine ait özellik barındırmaktadır. Bu unsurlara ek olarak Selçuklulara has kültürel, geleneksel, sanatsal vb. farklı alanlara ait sayısız simge bulunmaktadır.

Simgelere ve süslemeye dayalı sanatlar Büyük Selçuklu ve sonrasında Anadolu Selçuklu Devletleri’nde hükümdarlık sonlanana kadar, çeşitli evrimlere uğrayarak devam etmiştir. Süsleme mimaride olduğu kadar, taşınabilir sanatlarda da ağırlığını

1 Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2008), 75-300.

korumuştur. Bugün dilimizdeki anlamı ile “süsleme”, herhangi bir yüzeyde bulunan, süsleyici unsurların meydana getirdiği kompozisyonları veya bu unsurların her birini kastetmektedir. Fakat kelimenin zihinde uyandırdığı ilk anlamıyla, buradaki amaç yüzeyin anlamsızca doldurulması (süslenmesi) değildir. Yüzeye uygulanan motif, simge ve figürler, yerleşmiş bir geleneğin ve dönemde oluşturulmakta olan genel üslubun parçaları olarak dikkatle seçilmekte ve uygulanmaktadır.

Anadolu Selçuklu süslemesi genellikle taş, tuğla, çini, alçı, ahşap, halı-kumaş ve madeni gibi malzemelere göre işlenmiştir. Süsleme türleri ise ağırlıkla geometrik, bitkisel, figürlü ve nesne gibi gruplandırılmaya tabi tutulmuştur. Bu süsleme içeriklerinden her biri, ayrıntılı betimlemelerle, genel ve özel bilimsel çalışmalarda tanımlanmıştır.

Başlıca süsleme türlerinden olan geometrik düzenlemeler, belli bir düzene sahip, soyut sembolik sanat içeriğini yansıtmada, tercih edilen araçlardandır. Geometrik süslemeler, erken dönem İslam sanatlarında Emevi Dönemi ve daha çok Abbasi Dönemi; Türk sanatında ise Karahanlılar ile beraber gelişim göstermeye başlamıştır. Devamında, Gazneli ve Büyük Selçuklu Devletler’i hemen her alanda zengin geometrik düzenlemeleri kullanmışlardır. Bu gelenek Anadolu’ya Anadolu Selçuklu aracılığı ile aktarılmış ve devam ettirilmiştir. Ayrıca Anadolu’da yerli kadim uygarlıkların da hem mimaride hem kap kacaklarda geometrik düzenlemeleri kullandığı bilinmektedir. Süslemeden farklı olarak simge niteliğindeki geometrik biçimlerin kökeni ise Orta Asya kültür bölgelerinden olan Kırgızistan Saymalıtaş, Kazakistan Tamgalısay, Azerbaycan Kobustan gibi kaya resmi bölgelerinde izlenmektedir. Kaya resimlerinin devamı niteliğindeki örnekler Anadolu’nun doğusundan başlayıp, orta ve batı bölgelerine kadar uzanmaktadır².

“Damga-Tamga” klasik biçimde tanımlanacak olursa, bir şeyin üzerine işaret veya nişan basmaya yarayan araç, bu araçla basılan işaretin kendisidir³. Simgesel manada her topluluğu, milleti, devleti, anımsatan belli somut ve soyut şekiller mevcuttur. Bu şekiller genellikle o kültüre has olan anlamlı biçimlerdir. Damgalar, ağırlıkla Türk asıllı toplumların kullanmış olduğu aidiyet, mensubiyet, bağımsızlık unsuru, boy-soy birliği, millet mensubiyeti ve kutsallık ifadesi şeklinde anlam bulan özel işaretlerdir⁴. Remzi Duran’ın öz tanımına göre damga, “*Bu benim, Ben buyum, Bu bana ait, Ben*

2 Anadolu’daki Türk kaya resimleri ile ilgili yapılan ayrıntılı doktora çalışması için bk. Hasan Aksoy, “Anadolu’da Erken Dönem İzleri Kaya Resimleri ve Yazılı Kaynaklara Göre” (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2022), 94-122.

3 Tuncer Gülensoy, *Orhun’dan Anadolu’ya Türk Damgaları* (İstanbul: Türk Dünyası Araştırma Vakfı Yayınları, 1989), 265.

4 Remzi Duran, “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış,” *Akdeniz Sanat Dergisi* 13/23 (2017), 681; Yunus Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2022), 1.

ona aitim” gibi ifadelerin kişisel, kültürel ve simgesel sunumudur⁵. Türk boyları, “öteki-başkası” ile kendileri arasında olan farkı damgalar aracılığıyla belirtmektedir. Boylar, kendilerini bu yolla tarif etmekte ve Türk boyları arasındaki konumlarını belirlemektedirler. Bu biçimlerin-damgaların her Türk boyunun tanıyıp, bildiği ortak ifadeleşmeler olması, Türk boylarının güçlü bir birlik düşüncesine erişme, millet olma ve bu ortak düşünceyi paylaşmasında etkili olmuştur⁶.

Damgaların dönüşümünde bir evre olan “motifleşmiş damgalar” ise zaman içinde, damgaların arka planındaki simgesel manaların izleyenler tarafından tanınmaması, bilinmemesi ile ortaya çıkmış bir kavramdır⁷. Esasında yapan tarafından birer simge olarak yerleştirilen bu öğeler, sadece süsleyici amaçlı birer motif ve kompozisyon olarak değerlendirilmektedir. Bu düşünceden uzaklaşıp geometrik düzenlemelerin sembolik yönü araştırıldığında Türklerin “soyut simgesel” içeriğine ulaşılmaktadır.

“Sanata ve üsluba hangi faktörler etki etmiştir? Kadim simgelerin sanata dönüşümünde damgaların yeri nedir? Genel anlamda Anadolu Selçuklu sanatı ile bağlantılı olarak Türk sanatı açısından bir “soyut simgesel üslup” düşüncesinden bahsedebilir miyiz?” gibi sorular bu çalışmanın temel noktalarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda öncelikle sanat üslubunun ve dolayısıyla sanat eserlerinin meydana gelmesinde etkili olan faktörlere değinilmiştir.

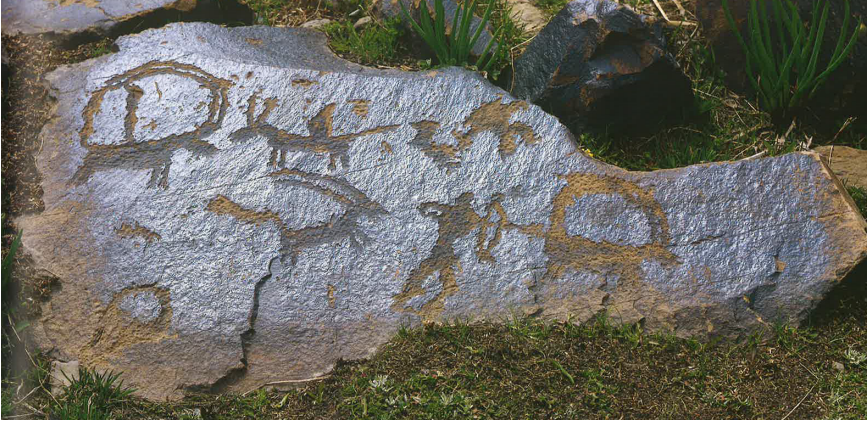
1. Simgesel Sanat Üslubunu Meydana Getiren Güçler ve Faktörler:

Fransa'nın güneyinde Chauvet, Lascaux ve İspanya'nın kuzeyindeki Altamira gibi mağaralar, sanat tarihi hakkında birçok yayının ilk sayfalarında ısrarla tekrar edilmektedir. Bu kültür bölgelerine, Kırgızistan Saymalıtaş (MÖ 5000-3000) gibi zengin kaya resmi alanları ve başka birçok bölge de eklenmelidir (**G. 1**). Günümüzde farklı sınırlar içerisinde konumlanan İspanya ve Fransa mağaraları coğrafi olarak aynı kültür bölgesindedir. Mağaraların derinliklerinde keşfedilen duvar resimleri, Paleolitik dönem (MÖ 10.000 öncesi) insanının zihni ve düşünce sistemi ile ilgili ipuçları ve çeşitli varsayımlara sebebiyet vermektedir.

5 Duran, “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış,” 681.

6 Mehmet Ekiz, “Niğde Sungur Bey Camisinde Tespit Edilen İşaretler Tamga mı?” *III. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu* (Bakü: Bakı Avrasya Üniversitesi, 2016), 221.

7 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” 690.



G. 1: Kırgızistan Saymalıtaş Türk kaya resmi ve damgaları kültür bölgesi
(Somuncuoğlu, *Saymalıtaş: Gökyüzü Atları*, 197)

Bu anlamda zihinlerde şu soru canlanmaktadır. “Önceden resim yapma tecrübesine sahip olmayan insanlar bu eylemi nasıl icat ettiler?” Bununla ilgili ilginç varsayımlar olmakla beraber, doğal taşların yüzeyinde bulunan çizgisel hatların “doğal figürlere”, örneğin bir bizona benzetilmesinin ardından, bu biçimin duvarda taklit ederek resim yapma eyleminin keşfedildiği düşünülmektedir⁸. Bu anlamda mağarada yaşayan insanların zihninde doğuştan bir imge kavramı olmaksızın bu figür ve resimleri doğal çizgi yığınları içerisinde ayırt etmesi (üç boyutu iki boyuta indirgemesi) ve resim çizmeye başlaması, mümkün görülmemektedir⁹. Bu sebeple mağara insanının zihninde doğuştan yerleşik olan bir ortak değer olarak imge dağarcığı olması gerekmektedir. Özet olarak bu insanlar doğal çevresindeki üç boyutlu somut ve duyuşal görünümleri taklit (mimesis) yoluyla resim çizmeye başlamamıştır. Tersine, motif-simge dağarcığı ve imge kavramı, bahsedilen kişilerin mağarada veya taşınabilir küçük eserler üzerinde resim yapmalarının da öncesinde deneyimlerinin bir parçasıdır¹⁰.

J. D. Lewis Williams’ın düşüncesine göre mağara insanı, hayatının bir evresine kadar imgesel deneyim edinmiştir ve sonrasında bu imgesel deneyimi sanata dönüştürmüştür. Bu noktada, “Başlangıçta, imgeler hangi kaynaktan, nasıl veya nereden edinilmektedir? Deneyimlerimizin kaynağı nedir?” gibi sorular akla gelmektedir. Bahsedilen soruların cevapları göreceli olmakla beraber, her devirde insan zihninde gizlenmiş olan din, mit, inanç, büyü ve totem gibi soyut kutsal kavramlarla ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Tarih öncesi çağlarda yaşamış olan insanlar, bildiğimiz anlamda toplum kavramının oluşmasının öncesinde, inanabilecekleri ruhsal bir sığınak aramıştır. İnsanın tarihi ile

8 J. David Lewis Williams, *Mağaradaki Zihin* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 171.

9 Williams, *Mağaradaki Zihin*, 171-172.

10 Williams, *Mağaradaki Zihin*, 174.

yaşıt olan inanmalar ve mitler tarih öncesi devirlere kadar dayanmaktadır. İlk insanlar, teorik olarak, vahşi doğa ile baş başa kaldıklarında kendilerinden daha haşmetli ve güçlü olan varlıklara veya göksel unsurlara inanmış olmalıdır. Gökyüzü, totem, ruh, güneş, ay, tılsım, büyü, kutsal hayvan, fantastik figür vb. kavramları zaman zaman kendisine inanç unsuru olarak seçen insan, bu unsurları doğrudan “Yaratıcı” olarak kabul etmiş veya zihnindeki yaratıcı kavramı ile bütünleştirmiştir.

Deneyimleri arttıkça doğa karşısında kendi gücünün de farkına varan insan, yeryüzünün hâkimiyetinde söz sahibi olmaya başlamıştır. Kümülatif olarak çoğalan bilgi ve deneyim dağarcığı, insanların kendi kuşakları arasında aktarılmış ve medeniyet denilen seviyeye ulaşılmıştır. Yeme içme, çoğalma, barınma gibi temel ihtiyaçlar karşılandıktan sonra, nüfus arttıkça toplum kurma ve bir arada yaşama ihtiyacı hâsıl olmuştur. Böylelikle Türk tarihi açısından ilk olarak aileden (oguş) türeyen, aile birliği (urug), boy-kabile (ok), millet (budun) ve son olarak devlet (il) gibi sayıları yükselen sosyal topluluklar meydana gelmiştir.

Devlet temel olarak devamlılığının sürmesi zorunlu olan büyük bir kurumdur. Çoğunlukla, toplumun üyeleri arasında kültürel ve geleneksel bir bütünlüğün olması tercih edilmektedir. Devamlılığın ve bütünlüğün korunarak sürekli hâle getirilmesi, devlet adına en birincil amaçtır. Her bir devletin siyasetinden ekonomisine, geleceğinden sanatına kadar, hemen her alanda belli başlı şekillendirici güçler olmalıdır. Bu bakımdan, sanat içeriğinin ve yahut sanat üslubunun şekillendirilmesinde, uygulanmasında belirleyici bir üst gücün mevcut olup olmadığı, toplumlar özelinde değerlendirilmelidir.

Örneğin Türk sanatına ait herhangi bir esere veya süslemeye, daha derinlikli olarak bilgi birikim eşliğinde bakıldığı zaman, hiçbir düzenlemenin rastgele yapılmadığı ortaya çıkmaktadır. Her bir “eser” tuğlası, sürekli yükselen “üslup” duvarını genişleterek geliştirmektedir. Bu anlamda, öznel olanın toplumsal olana katkısı kaçınılmazdır.

Sanat eseri, öncelikle sanatçıyla ve onun duyuşsal ve zihinsel yapısıyla ilgilidir. Ayrıca eser, üreten kişinin içerisinde bulunduğu sosyal, kültürel ortamla da derinden bağlantılıdır. Hele ki bu sanat eseri devletin yönetici kesimi tarafından yaptırılıyorsa, yaptıran kişi (siyasi güç/iktidar/bani) unsuru daha da ön plana çıkmaktadır.

Orta Çağ şartları içerisinde Anadolu’da 13. yüzyıl Selçuklu kültürel ortamında bir cami, medrese veya sarayın süslemesi yapılırken, bunu yapacak kişinin rastgele belirlenmediği açıktır. İşi yapacak olan sanatçının kim olacağı, önceki deneyimleri araştırılarak yöneticilere sunulmakta ve eserin motiflerinin belirlenmesinde baninin isteğinin büyük katkısı olmaktadır. Yapılacak olan yapı, dışarıdan bakanlara Selçuklu Devleti’nin kültürel kimliğini yansıttığı için yapının planı, genel görünümü, üzerindeki süslemeler kontrol altında tutulmuş ve bu kültürün genel üslubuna uygun

biçimde düzenlenmiştir. Bu coğrafyanın ve dönemin üslup içeriği ne ise, bu sanat üslubu dışına tümüyle çıkılmamış, klasikleşen unsurların özü korunup yeniden yorumlanmıştır. Böylelikle sanatta süreklilik sağlanmıştır. Aynı kültürün uzantısı olan devletlerin arasındaki görünmez üslup birliği yönetici kesimin eliyle, bu biçimde sağlanıyor olmalıdır.

Coğrafi uzaklık ve aradan geçen zaman, devletlerin sanat tarihinde genel olarak bazı niceliksel değişimlere yol açmasına rağmen sanatın niteliğini değiştirememiştir. Anlamın ve geleneksel devamlılığın adına ister sanat üslubu ister gelenek görenek denilsin, aynı yapı türleri, aynı simgeler-damgalar ve aynı sanat içeriği, yeni ortama uyum sağlayarak devam ettirilmektedir. Yeni kurulan devletler yanında farklı bir yönetim anlayışı getirmiştir. Yeni coğrafya ve kültürel ortam ise yeni bir malzeme ve onu işleme tekniğini geliştirmiştir. Sözelimi, Büyük Selçuklu Devleti'nin yaşamış olduğu İran coğrafyasında kerpiç ve tuğla gibi malzemelerle yapılan simge ve süslemeler, Anadolu coğrafyasına gelindiğinde taş-mermer üzerine işlenmeye başlamıştır. Bu açıdan coğrafyanın malzemeye etkisi kaçınılmazdır.

Ayrıca coğrafya üzerinde, önceden yaşamış olan uygarlıklar ve devletlerin bölgeye gelen yeni toplumun sanatına büyük etkileri ve katkıları vardır. Yine bir devletin çağdaşı olan komşu ülkeler de aynı oranda, kültürel ve sanatsal etkilenmelere yol açmaktadır. Bu anlamda Selçuklular, İran bölgesinin Sasani devrinden, mimari tasarım, yapı süslemeleri, motif ve simge bakımından etkilenmiştir¹¹. Fakat Selçuklular bu etkilenmeye bir sentez uygulama yoluyla, kendi özgünlüklerini meydana getirmiştir.

Sanatı üreten uygulayıcı olarak sanatçı (eseri meydana getiren özne/süje)¹² veya usta, eserin meydana getirilmesinde birincil katkıya sahiptir. Duyularından hareketle ilham alıp eseri zihninde tasarlayan ve fiziksel organları yardımıyla oluşturan sanatçı, esere kendi iç dünyasından ve yaşadığı toplumundan izler bırakmaktadır.

Belli kurallar çerçevesinde içerisindeki cevheri ortaya çıkaran sanatçılar hemen her devirde olumlu karşılanmış ve genel sanat üslubunun yönlendiricisi olmuşlardır. Kendi meziyetlerinden doğan yaratıcılıkla yapılmış eserler, dönemin içerisinde yeni çığırılar açabilir. Buna mukabil, Marcel Duchamp gibi döneme ve kültürel ortama tamamen zıt düşünceye sahip sanatçılar da ortaya çıkmıştır. Yaşadığı dönem içerisinde önemli yerlere gelmiş yahut yıllar sonrasında değeri anlaşılacak sanatçılar (örneğin Vincent Van Gogh), genellikle kendi özgünlüğünü ve üslubunu oluşturabilmiş sanatçılardır. Eserine bakıldığında, sanatçısının kim olduğu anlaşılıyorsa, bu o sanatçının kendi üslubunu oluşturduğunu göstermektedir.

11 Haşim Karpuz ve Emine Karpuz, “Selçuklu Döneminde Sanat ve Estetik,” *VI. Dini Yayınlar Kongresi*, (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2013), 187.

12 İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002), 23-47.

Her ne kadar yönetici sınıf sanatı yönlendirse de sonuçta esere son hâlini verecek olan sanatçının kendisidir. Genellikle banilerin desteklediği Anadolu Selçuklu eserlerinde, sanatçı da yer yer kendi ismini bir bölüme yazarak (örneğin Sahip Ata Camisi taç kapısı) bir nevi imzasını atmıştır. Bu anlamda sanatçıya genel üslubu zedelemeyen sınırlar içerisinde bir özgürlük alanı verildiğinde, içerik ve ayrıntı tercihleri tamamen sanatçıya aittir. Bu şartlarda eserini yapan sanatçı genel üslubun belirleyicisi olarak sanata etki eden faktörler arasında sayılabilir.

Sanat ürününün izleyicisi, kullanıcısı, tüketicisi olarak ona dışarıdan bakan “diğerleri” konumundaki halk veya toplum, sanatı ne derece etkilemektedir? Gelenek, yönetenlerden çok toplumun meydana getirdiği bir olgudur. Üretimin ve tüketimin kaynağı olan toplumun bireyleri hem sanatçı hem sanat müşterisi konumundadır. Dolaylı olarak sanatı, sanatçının kendi toplumuna bir şeyler anlatma aracı olarak kullandığı açıktır. Fakat sanatın özünde olan eleştirme özgürlüğü kapsamında beğeni veya beğenmeme bu duyuşal faaliyeti dışarıdan yönlendirebilmektedir. Halkın çoğunluğunun beğenmediği, olumsuz açıdan eleştirdiği sanatçının bu toplum içinde başarılı olarak addedilmesi olanaksızdır. Nitekim az yetenekli sanatçı bu dış faktöre göre kendini geliştirebilir, belki de üslubunu değiştirip sanatı başka biçimlere evrilebilir. Bu noktada yöre halkına uyum gösterme dürtüsü, toplumun ve kültürel ortamın sanatı etkilediği ve şekillendirdiği sonucuna götürmektedir.

Kültürel olarak ortak bir dayanışma ve bağlılık kurma açısından din ve inanmalar, toplum içerisinde önemli roller üstlenmektedir. İslamiyet, Hristiyanlık, Yahudilik, Uzak Doğu kökenli doktriner dinler ve başka birçok inanışa bakıldığında dinin sanat, sembolizm ve mimarlıkla iç içe gelişim gösterdiği fark edilmektedir. Farklı coğrafyalarda yayılım gösteren fakat aynı dinin mensubu olan devletler, sanat ve mimari açısından benzer bir üslubu sürdürmüştür. Örnek olarak İslam’ın temsili olan bir cami yapısı nerede olursa olsun bir minare ve mihraba; Hristiyanlığa ait bir kilise ise çan kulesi ve apsise sahip olmak durumundadır. Bu simgesel unsurlar o kentin silüetini oluşturmakta ve dışarıdan gelenlere karşı, kentin nasıl bir toplumsal yapıya ve kültüre sahip olduğu hakkında ipuçları vermektedir.

Sanatın oluşumunu kapsayan süreçte farklı toplumlar, inanmış oldukları kutsalı ve dinini sanatın bir unsuru hâline getirmiştir. Bu bakımdan Emile Durkheim’ın “*Sanat dinin çocuğudur*”¹³ ibaresi konuyla doğrudan ilişkilidir. Hemen her kültürde ve inanışta yaratıcıya karşı duyulan şükürün ifadesi olarak çeşitli ibadetler, dua ve dinsel tören biçimleri bulunmaktadır. İnsan, dolaylı olarak toplum, inanmış oldukları yaratıcısına bağlılığını sanat aracılığıyla da bildirmek istemiştir¹⁴. Bu da sanatı etkileyen faktörler arasına, din ve inanmalar yoluyla kutsalın da dâhil edilmesi anlamına

13 Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, 196.

14 Yunus Aslan ve Remzi Duran, “Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası,” *Ulakbilge Dergisi* 8/54 (2020), 1380.

gelmektedir. Sanatın önemli bir payını içeren ve “kutsal sanat”¹⁵ denilen kavram bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Anadolu Selçuklu kültürel ortamında, saray çevresinde Farsça ve Arapça hâkim olmuştur. Başta İslam inancı olmak üzere inanç ile bağlantılı *Kur’ân-ı Kerim* ve Hadîs-i Şerifler Selçuklu sanatının simgesel temellerini oluşturmaktadır. Bu ortamda Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî gibi büyük düşünürler yetişmiş ve özünde Türk öğretileri olan “Ahilik”, “Yeseviye” ve “Bektaşilik”, Selçuklu toplumunda dolayısıyla sanatın gelişiminde önemli roller oynamıştır¹⁶. Bağlantılı olarak bu devirde tasavvuf inancı da sanatı ve kültürü etkilemiştir. Yapılardaki simge içeriğinin anlamları çoğu zaman Allah’ın birliğine işaret etmekte olup varlık-birlik ilişkisini vurgulamaktadır.

Etki alanları açısından toplumların kökeninin bağlı bulunduğu, ırksal ataları olan kadim milletler ve onların meydana getirdiği kültür ürünleri de bir silsile hâlinde sanata nüfuz etmektedir. Bu anlamda Selçukluların kendi soylarını Orta Asya’ya, Oğuz boyları arasında ilk sırada yer alan Kınık boyuna dayandırdığı bilinmektedir¹⁷. Bu aynı zamanda İslamiyet öncesi Türklerin Gök Tengri inancının hem sözlü kültürde hem sanat içeriğinde, Anadolu’ya kadar etkisinin sürdüğünü de göstermektedir. Bu kültürle bağlantılılığın sanata yansımaları Türk damgalarının Selçuklu sanatındaki motifleşmiş kullanımlarında görülmektedir.

Türk “soyut simge” dağarcığını oluşturan bu damgalar, Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar devamlılık gösteren bir kullanıma sahiptir. Fakat bu durumda, bütün Türk devletlerinin ve sanatçıların geleneksel bir kararlılıkla hareket etmiş olup olmadıkları sorusu karşımıza çıkmaktadır. Semra Ögel, yaygın şekilde bilinen ve kullanılan motiflerin Asya, Mezopotamya, İran, Kafkas bölgeleri, İslam dünyası ve İslam öncesi örneklerin ve motifler kalabalığının, kompozisyonların biçimlenerek ortaya çıkmasının, taş ustaları ve mimarlar arasında var olan bir iş birliğinin sonucu olarak meydana geldiğinden bahsetmektedir. Ek olarak, mimarların farklı plastik sanat alanlarıyla da uğraşmasından dolayı, bütüncü ve seçici rolleri bu çok yönlü mimarların üstlenmesi olasılığını belirtmektedir¹⁸. Dönem, coğrafya ve siyasi yapılanmaların değişmesine karşın Türk damgalarının evrilerek de olsa devamlı kullanımı özelde Selçuklu soyut simgesel üslubuna genelden bakıldığında ise “Türk soyut simgesel sanat üslubu” düşüncesine götürmektedir.

15 Kutsal, insanın bilinçdışı ile alakalı, Yarattıcı-Tanrı odaklı sezgisel farkındalığın idraki ve kavranmasıdır. Kutsal sanat ise Buzul Çağı mağara resimlerinden (MÖ 30.000-10.000) bu yana eserlerde vurgulanan mistik, büyümlü veya gizemli taraftır. Muzaffer Yılmaz, *Babasız Doğma Fenomeni: Kutsal ve Sanat İlişkisine Yönelik Bir Yorumlama* (Konya: Literatürk Academia, 2020), 22-24.

16 Karpuz ve Karpuz, “Selçuklu Döneminde Sanat ve Estetik,” 186.

17 Faruk Sümer, “Kınık,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 25 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022), 418.

18 Semra Ögel, *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1994), 49.

Sanat eseri ve genel sanat üslubu toplumsal çevre, malzeme temini, coğrafi değişkenler, aradan geçen zaman, devlet yapılanması, yönetici erklerin istekleri, dönemin sanat anlayışı ve üslubu, kadim ve komşu devlet kültürleri, din ve kutsal unsurlar, sanatçının deneyimleri ve iç dünyası gibi pek çok değişkenden etkilenmektedir. Bunlara ek olarak devrin teknolojisi, araç gereçler, yapım teknikleri gibi koşullar da sanata etki etmektedir. Devlet, din ve toplum erklerinin öne çıktığı Türk sanatında ve simgeciliğinde, bu bahsi geçen unsurlar söz sahibi ve yönlendirici güç olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Türk Sanatında “Soyut Simgesel Üslup” Düşüncesi

Osmanlı Devleti’nde mimari faaliyetlerin idare edildiği merkezî bir kuruluş olarak Hassa Mimarlar Ocağı’nın ve sanatçı ve zanaatkarların görev aldığı saraya hizmet sunan Ehl-i Hiref-i Hassa¹⁹ teşkilatının varlığı bilinmektedir. Osmanlı Dönemi’ne ait Şer’iyye sicili kayıtlarından usta, lonca ve sanatçılar hakkında bazı sınırlı bilgiler edinilmektedir.

Fakat Erken Beylikler devri ve Anadolu Selçuklu Dönemi’ne ait sanat ortamlarını doğrudan aktaran yazılı kaynaklar, bazı vakfiyeler ve kitabeler haricinde, büyük oranda eksiktir. Bu vakfiye veya kitabelerden ise sanat ve kültürel ortam hakkında dolaylı yoldan istifade edilebilmektedir.

Anadolu Selçuklu Dönemi mimari yapılanmasına ait “Emir-i Mimarlık” adında bir görevden bahsedilmesine rağmen bu görevin merkezî teşkilata bağlı olup olmadığı bilinmemektedir²⁰. Orta Çağ Anadolu Türk-İslam mimarisi sanatçıları hakkında önemli bir çalışması olan Zeki Sönmez, eserleri üreten sanatçıları ve diğer kişileri şu şekilde sıralamaktadır:

- İşveren (Hükümdar, Hükümdar ailesi, devlet adamı, din adamı, idareciler, ticaret erbabı)
- Harcama İdari Yetkilisi (bina emini, inşaat mutemedi, inşaat mütevellisi),
- Başmimar (Genel ve kısmi tasarım, yönetici mimar),
- Mimarlar,
- Çiniciler,
- Nakkaşlar,
- Hattatlar,

19 İlgili teşkilatın kültürel ve sanatsal ortamdaki önemi ve yeri hakkında ayrıntılı bir çalışma yapılmıştır: Hülya Kalyoncu, “Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi,” *The Journal of Academic Social Science Studies* 33 (2015), 279-294.

20 Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995), 11.

- Usta Taşçılar (Taş süsleme işleyicileri),
- Senktraşlar (Taş yontucuları),
- Neccarlar (ağaç işleri sanatçıları),
- Haddadlar (demirciler),
- İşçiler vs.²¹

Anadolu Selçukluları mimari dışında kitap sanatlarından minyatür, hat, tezhip ve cilt sanatı, halı-kilim-kumaş, seramik, ahşap, maden sanatı, müzik ve kısmen heykel ile ilgili de çeşitli eserler vermişlerdir²².

Günümüze gelebilen kısıtlı bilgiler eşliğinde bir devrin sanat dilini, simge dilini veya üslubunu oluşturan erklerin (yönetici, sanatçı, toplum, coğrafya, kutsallar) amaçlarının ne olduğu ve bu sanat içeriğinin anlamının tümüyle çözümü zorlaşmaktadır. Bu sebeple simge dilini çözmek amacıyla günümüze gelebilmiş mevcut eserleri araştırırken siyasi tarih, dinler ve mezhepler tarihi, mitoloji, toplum bilimi, halk bilimi (folklor), budun bilimi (etnoloji), insan bilimi, davranış bilimi, simge bilimi (ikonografi), sanat felsefesi, arkeoloji ve arkeometri gibi farklı alanlara başvurmak zorunlu hâle gelmektedir. İkonografi, sanat eserinin biçimleri dışında, eserlerin konu, içerik (öz) ve anlamlarıyla ilgilenen, sanat tarihinin alt alanlarından biridir²³. Bu bölümde, ikonografik ve ikonolojik yöntemde, sembolizm ve gösterge bilimden faydalanarak Anadolu Selçuklu sanatının “soyut simge içeriği ve üslubu” hakkında bazı irdelemeler yapılmıştır.

Yer yer aynı anlamda kullanılan simge ve gösterge kavramları Ernst Cassirer²⁴ tarafından ayrıştırılmıştır. Cassirer’e göre simgeler göstergelere indirgenemez ve bu kavramlar iki farklı konuşma evrenine aittir. Simge “anlamlandırır”; gösterge ise “iş gören” konumundadır. Göstergeler fiziksel-maddi varlık dünyasının parçasıyken, simge ise insanın anlam dünyasının bir parçasıdır²⁵. Cassirer’in bu ayrımı, giriş bölümünde bahsedilen nesnel ve soyut ayrımı karşılık gelmektedir. Bu bağlamda, soyut simge ile soyut anlama işaret edenler yalnızca “simge”, nesnel ve somut araçlarla yine soyut anlama işaret edenler ise “gösterge” tanımının içeriğini yansıtmaktadır.

Simgeler amaç bakımından ağırlıklı, sanat içeriği olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bu doğrultuda bir simgenin sanat olarak tanımlanması için işlevsel yanının ikinci plana atılması, sanatsal yönünün öncelenmesi gerekmektedir. Yalnızca anlam ve

21 Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, 11-12.

22 Karpuz ve Karpuz, “Selçuklu Döneminde Sanat ve Estetik,” 183-190.

23 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper and Row, 1972), 25.

24 Yazarın konu ile ilgili *Sembolik Formlar Felsefesi (Philosophie der Symbolischen Formen)* isimli üç ciltlik kitabı simge ve göstergeler hakkında araştırmalarını içermektedir. Bk. Ernst Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi* (Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923).

25 Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980), 38.

mensubiyet aktarıcısı olarak kullanılan bir simge, herkesin görebileceği alanda, bir seri üretimin unsuru olmadan farklı kombinasyonlar içerisinde sunulursa bu onu sanatın parçası hâline getirmektedir. Sanat ve zanaat arasındaki anlam farkıyla benzeşen bu konu, tıpkı aynıysından onlarca üretilen tek tip unsurların yanı sıra her defasında kendine has özellikler gösteren birer sanat eseri şeklinde yorumlanabilir. Tek başına “simge” sanatın konusu değildir. Fakat esere dönüşmüş veya eser içeriğine dâhil olmuş simge, sanatın konusudur.

Öncelikle Türk sanatında bazı somut sanatsal simge içeriklerinden bahsetmek gerekmektedir. Örneğin yapı mimarisi bakımından “cami” İslamiyet’i simgelemektedir. Cami somut işleve yönelik sanat simgelerinden biriyken, camiye dâhil edilen sembol ve süsleme içeriği soyut özelliklerdedir. Diğer yandan “ok (temren)” ve “yay” nesne olarak somut savaş aletleridir fakat yüzeylere işlenen “ok-yay” biçimi soyut ve sanatsal bir simge hâlini almıştır. Bu bağlamda anlamlı soyut simgeler, yer yer doğada karşılığı olan nesnelere anlam yüklenerek yer yer ise doğada karşılığı olmayan zihinsel üretilere dayanmaktadır. İkinci durumda, Türk sanatında yeni ve özgün simgeler için geometrik şekiller araç olarak yaygın biçimde tercih edilmektedir. Bitkisel biçimler genelde doğadaki benzer örneklerinden aynen veya stilize edilerek aktarılırken; geometrik biçimler temelinde soyut olup uygulamada stilizasyona gerek duyulmamaktadır.

Figürlü süslemeler ise fantastik ve doğal olmak üzere iki türde kullanılmıştır. Farklı türlerin fantastik birleşimlerinden meydana gelen yeni türler ve doğada karşılaşılan figürler sanat aracılığıyla simgeleştirilmiş ve bunlara farklı anlamlar yüklenmiştir. Yırtıcı ve güçlü hayvanların (doğal: aslan figürü, fantastik: çift başlı kartal) siyasi gücü temsil etmesi bu simgeleştirmeye örnek olarak verilebilir. Figürlü simge ve süslemelerde neredeyse bitkisel süslemeye dönüşecek kadar²⁶ üsluplaştırma görülebilmektedir. Her ne kadar fantastik figürler doğada gözle görülme de doğada mevcut olan iki hayvan (veya bazen insan ile hayvan) figürlerinin birleşimi ile oluşturulduğu için soyut sanat kategorisi içerisinde sayılmamaktadır.

Bu açıklamalar sonrasında, geometrik kompozisyonlar ve geometrik biçimlerle oluşturulan *damgalar* Türk soyut simgesel sanat içeriğini yansıtan en önemli örnekler olarak elde kalmaktadır. Henüz anlamları bilinmeyen veya çözülemeyen geometrik düzenlemeler simge (anlam aktaran) kategorisinde değerlendirilememektedir. Doğada karşılığı olan nesnelere üsluplaştırılmasıyla damgalar meydana getirilmektedir. Bu üsluplaştırma sonucu, bazen sanat izleyicisi tarafından, esasında simgenin hangi nesnenen türediği bilinmemektedir. Bu da simgeyi daha soyut bir konuma çekmektedir.

26 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015), 167-180.

Türk soylu çoğu devlet, kökenini Orta Asya’ya, dolayısıyla Oğuzlara dayandırmaktadır. Kaynaklara göre 24 Oğuz boyunun çoğu, Anadolu Selçuklu Devleti kurulurken Anadolu’ya göç edip yerleşmiştir. Faruk Sümer’in *Oğuzlar* adındaki kitabının son bölümünde, yerleşim yeri ismi olarak Oğuz boylarının adlarının kullanıldığına ilişkin yaklaşık olarak 40 sayfalık bir liste-cetvel sunulmuştur²⁷. 16. yüzyıla ait arşiv belgeleri ve günümüze ait yerleşim yeri isimleri karşılaştırılarak oluşturulan bu listeye, 24 Oğuz boyundan 21 boyun Anadolu’da yaşadığı ispatlanmıştır. Bu anlamda Anadolu Selçuklu Devleti’nin kuruluşunda ve ilerleyişinde Oğuz boylarının büyük etkisi olmuştur. Selçukluların milli-kültürel kökenlerinin bağlı olduğu Oğuzlar, sanat ve simge üslubuna da etki etmiştir. Bundan dolayı motiflere dönüşen boy damgaları başka Türk devletlerinin yanı sıra Anadolu Selçuklu sanatında²⁸ yoğun olarak kullanılmıştır. Bu Türk boy işaretleri-damgaları, Türk soyut simgesel üslubunun merhalelerinden önemli bir bölümünü meydana getirmektedir (G.2).

BOZ-OK KAVİMLERİ (SAĞ KOL)	AY - İAN		GÜN - HAN			
	YILDIZ - HAN					
	BOTUN ADI	Fazneliği Tavariki Ali Selçuk	Rasulidânı Cami Üs Tavariki	Kırgarîk Mahmut D.T.	Seyid Lokman Hünemane	Ehli Cazi Bahadır Han Şecere Terakime
	KAYI	MI	LI	M	MY	U
	BAYAT	↑	↑	↑	↑	↑
	AKHAFVZLI	U	---	U	U	O
	KARAFVZLI	T	H	U	H	U
	YAZIR	X	Y	U	X	U
	DÖGER	U	X	U	U	U
	BODUĞAN	X	U	U	X	U
	YAPALI	U	U	U	U	U
	AYFAR	X	U	U	X	U
	KIZIK	U	X	U	U	U
	BİREKİ	U	U	U	U	U
	KARKIN	U	U	U	U	U

ÜÇ - OK KAVİMLERİ (SOL KOL)	DAG - HAN		GÖK - HAN			
	DENİZ - HAN					
	BOTUN ADI	Fazneliği Tavariki Ali Selçuk	Rasulidânı Cami Üs Tavariki	Kırgarîk Mahmut D.T.	Seyid Lokman Hünemane	Ehli Cazi Bahadır Han Şecere Terakime
	BAYINDUR	U	U	U	U	U
	BİÇENE	U	U	U	U	U
	ÇANINDUR	U	U	U	U	U
	ÇEBNİ	T	U	U	U	U
	SALUR	U	U	U	U	U
	EYMÜR	U	U	U	U	U
	ALA-YUNDU	U	U	U	U	U
	ĞAĞAĞ	U	U	U	U	U
	İBİDİ	U	U	U	U	U
	BÜBÜZ	U	U	U	U	U
	YİVA	U	U	U	U	U
	KIKIK	U	U	U	U	U

G. 2: 24 Oğuz Boyunun tarihi kaynaklarda geçen damgaları-simgeleri (Tuncer Gülensoy, *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, 62-63)

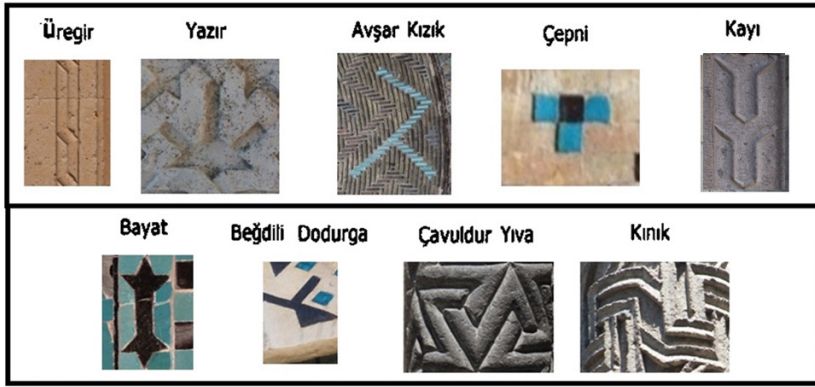
Türk sanatında yer alan soyut simge içeriğini ağırlıklı milli kimlik bildiren Oğuz “boy damgaları” oluşturmaktadır. Bir sanat eserinde birden fazla boya ait damgalar, sayıları, boyutları ve malzemesi değişkenlik göstererek sanatçı tarafından özenle yerleştirilmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi’ne ait farklı farklı bölgelerde, günümüze ulaşabilen 80’den fazla mimari yapıda (G. 3) uygulanan, Oğuz boylarına ait soyut simgeler, başka Türk devletlerinin sanat örneklerinde de kullanılmaktaydı. Sanat eseri içeriğine dönüşmüş olan bu soyut simgelerin çoğu motifler olarak izlenmektedir. Oğuz

27 Faruk Sümer, *Oğuzlar* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1972), 423-460.

28 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” 54-62.

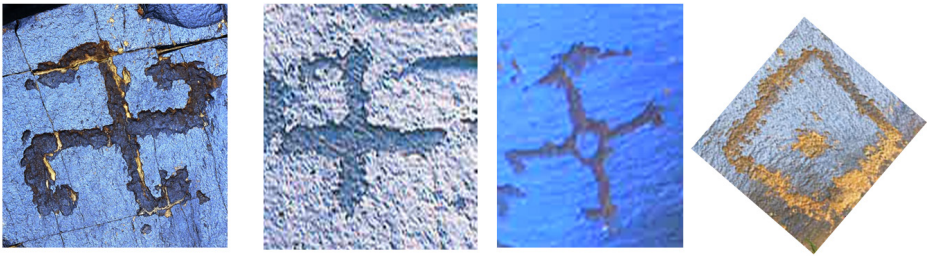
boy damgaları, Türk soyut simgesel üslubunun içeriğini oluşturmak bakımından en büyük paya sahiptir.

Siyasi ve toplumsal bağlılıkların bulunduğu devletlerin yanı sıra köken olarak kadim kültürlerle ait eşyanın, evrenin, dünyanın, insanın yaratılışını konu alan mitler, inanışlar (Kök Tengri, Kamlık inancı vb.), edebi metinler (Dede Korkut metinleri vb.), destanlar (Oğuz Kağan, Bozkurt vb.), Bengü taşlar (İlteriş Kağan, Bilge Kağan, Kül Tigin yazıtı vb.), resimler ve damgalar sanatın gelişiminde büyük rol oynamaktadır²⁹. Günümüze erişebilmiş olan Türk motif, kompozisyon ve simgelerin kaynağı olan bu unsurlar, dikkatle irdelenmelidir. Ancak bu şekilde soyut Türk simgelerinin anlamları çözümlenebilir.



G. 3: Motifleşmiş Oğuz Boyu damgalarından örnekler: (Sol üstten başlayarak) Ağzıkara Han, Antalya Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese, Sahip Ata Hankahı, Karatay Hanı, (Alt soldan başlayarak) Sahip Ata Hankahı, Cemel Ali Dede Türbesi, Hunat Hatun Camisi (Alt 3 ve 4.), (Yunus Aslan arşivi)

Türk kültüründe ve sanatında yer alan boy damgalarının yanı sıra daha genel bir anlam ifade eden “kutsal-ortak (üst) damgalar”ı da mevcuttur. Bu ortak damgalar da oldukça yaygın şekilde Türk sanatında kullanılmaktadır.



G. 4: Kırgızistan Saymaltaş kaya resimlerinde kazıma Tengri/Tanrı damgası (Yaklaşık MÖ 5000-3000) örnekleri (Servet Somuncuoğlu, *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*, 285, 493, 537, 539)

²⁹ Remzi Duran, “Türk Süsleme Sanatlarındaki Motif ve Kompozisyonların Kültürel Kaynakları: Mitler ve Destanlar Üzerine,” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 8 (2002), 168.



G. 5: Kökeni Türk kaya resimleri olan, Selçuklu yapılarında çini, tuğla ve taş üzerinde motifleşmiş olarak işlenen kutsal Tengri/Tanrı damgaları: *Sol üstten sağa* Sırçalı Medrese (Üst 1-2, ve 4.), Sahip Ata Türbesi (Üst 3. ve Alt 1.), *Sol alttan sağa doğru* Divriği Kale Camisi (Alt 2.), Bulgur Dede Tekkesi (Alt 3.), İnce Minareli Medrese (Alt 4.), (Yunus Aslan arşivi)

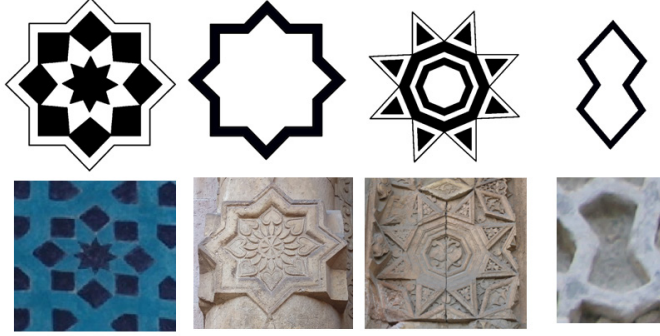
Ortak damgalar, aidiyet bildiren boy damgalarından farklı olarak inanç ve kutsal anlamları temsil eden soyut simgelerdir. Bu simgeler bütün Türk toplulukları tarafından bilinen ve tanınan ortak damgalardır. Bu tür ortak kutsal damgalar-simgeler, asırlardır süregelen, geniş bir boy-soy ailesini dinsel, simgesel ve zihinsel olarak birbirlerine bağlamaktadır³⁰. Türk sanatı içerisinde yaygın olarak kullanılan ortak damgalar, kutsal olanı işaret etmek amacıyla özenle hemen her türlü malzemeye motifleşerek işlenmiştir. Bu kutsal ortak damgalardan şu ana kadar tespit edilenler “Tanrı-Tengri”, “Cennet” ve “Ok-Yay” damgalarıdır. Türk sanatında yoğun örnekleri görülen Tengri-Tanrı damgası³¹ dört yönü işaret ederek yaratıcının her yerde olduğunu ve ona ulaşmayı simgelemektedir (G. 4, G. 5).

Sayı sembolizmi açısından sekiz sayısı ile anlam bulan ve İslami olarak Sekiz Cenneti temsil eden Cennet damgası³² da anlamlı bir kutsal soyut simgedir (G. 6). Bitkisel süslemelerle beraber kullanımı yaygındır.

30 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” 33-53.

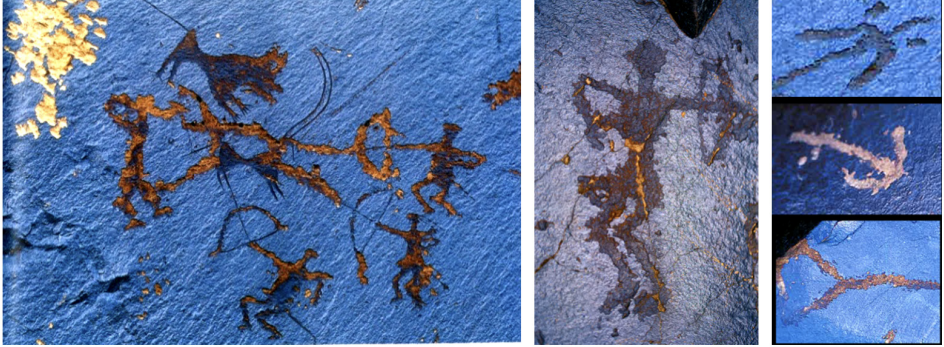
31 Aslan ve Duran, “Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası,” 1378-1398.

32 Yunus Aslan ve Remzi Duran, “Türk Sanatında Cennet Damgası ve Türk Kültüründe Sekize “8” Yüklenen Anlamlar,” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 51 (2021), 383-405.



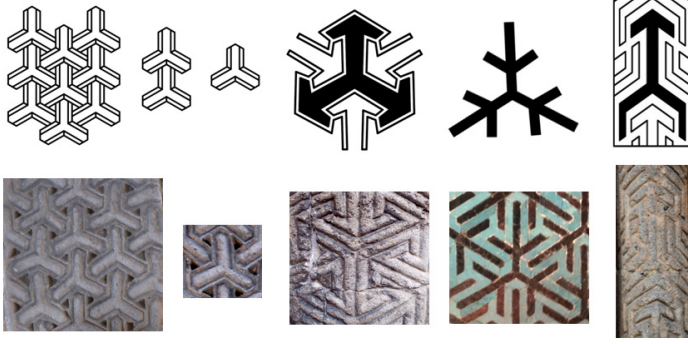
G. 6: Motifleşmiş Cennet damgalarından örnekler: *Soldan sağa* Akşşehir Taş Medrese, Divriği Ulu Camisi (2. ve 3.), Aksaray Sultan Hanı (Yunus Aslan arşivinden)

Türk devletlerince ortak kullanılan “Ok-Yay” damgaları da oldukça önemli ve bilinen bir simgedir. Damganın ilk kullanım olarak Saymalıtaş kaya resimlerinde önce av sahnelerinde insanların elinde resmedilmiş daha sonra müstakil bir simgeye dönüşerek sunulmuştur (G. 7).



G. 7: Kırgızistan Saymalıtaş kaya resimlerinde ok ve yayın damgaya dönüşümü (Somuncuoğlu, *Saymalıtaş: Gökyüzü Atları*, 199, 369, 486, 520, 521)

Daha sonra ise “Ok-Yay” damgası motifleşerek süslemeler içinde tekrar ederek görülmeye başlanmıştır (G. 8). Bu üst damganın kutsallık simgesi yerine hükümdarlık alameti olarak kullanımı daha yaygındır. Ayrıca Oğuz damgalarının da kayda değer bir çoğunluğu, bu ok ve yay biçimlerinden türeyerek soyutlaşmıştır.



G. 8: Motifleşmiş Ok-Yay damgalarından örnekler: *Soldan sağa* Sahabiye Medresesi (1. ve 2.), Erzurum Çifte Minareli Medrese, Sadrettin Konevi Camisi, Sahip Ata Camisi (Yunus Aslan arşivi)

Üçüncü bir konu ise damgaların anlam ve biçim bakımından dönüşümlerinden meydana gelen “harf damgaları” ile ilgilidir³³. Bu damga harflerden oluşan Göktürk alfabesinin kökeninin Hitit, Karya, Likya yazıları; Soğdak, Pehlevi, Arami harfleri; İskandinav runları veya Türk damgalarından geldiği şeklinde çeşitli görüşler vardır³⁴.

Simgeler ruhsal güncelliklerini her zaman korumakta ve hiçbir zaman kaybolmamaktadır. Görüntüleri değişebilmekte ama işlevleri hep aynı kalmaktadır. Yapılması gereken “onların yeni maskelerini çıkartmaktan ibarettir”³⁵. Bu ifadeyle simgelerin dönüşümüne vurgu yapan M. Eliade, bu unsurların dış özelliklerinin değişebileceğini fakat anlamın ve işlevin sabit kalacağını belirtmektedir.

Damgaların asıl amacıyla kullanımı sonrasında, iletişim aracı olarak harflere-yazılara dönüştüğü bilinmektedir. Başlangıcında damga olarak bilinen simgeler, belli değişiklikler yapılarak veya doğrudan kullanılarak bir sesi ya da heceyi niteleyen harflere ve yan yana getirilerek ise kelimelere dönüşmüştür (G. 9). Fakat kökeninde bu biçimlerin her biri, birer damgadır.

33 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” 63; Ahmet Bican Ercilasun, *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2016), 353-354.

34 Ercilasun, *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, 353-354.

35 Mircea Eliade, *İmgeler Simgeler* (Ankara: Gece Yayınları, 1992), 25.

↓ : ok (ku, ko, uk), “ok”	D : ya (ay), “yay, yarım ay”
⌘ : eb (be), “ev, çadır, oba”	Ƨ : er “kişi, er”
× : ed (mülkiyet bildirir)	⤵ : as (sa), “asmak, saç”
Υ : el “insan eli”	ʎ : ag “ağ, balık ağı”
l : es “süngü”	⊖ : ant (nt), “ant, yemin kadehi, ant içmek”
⌘ : en “enmek, inmek”	Υ : iç “nesne içine girmiş nesne”
⊖ : at (ta), “at, dağ”	⌘ : eg “eğmek” vb.

G. 9: Soyut harf damgaların türediği somut nesnelere örnekler (Öztürk, “Eb” İdeogramının Mimaride Kullanılması ve Beyşehir Eşrefoğlu Camisi Örneği,” 1296)

Harfler, motifleşmiş olarak Türk sanatının hemen her unsurunda, soyut bir mana yüklenerek tekraren kullanılmaktadır. Esasında iki defa dönüşüme uğrayan bu simgeler, önce damgadan harfe, ardından tekrar sanat eserinde uygulanarak motife dönüşmüştür. Bu türde çeşitli harf damgalar olmasına karşın Anadolu Selçuklu sanatı özelinde “eb” ve “ed” sesi veren simgeler, daha ağırlıklı tercih edilmiştir (G. 10).



G. 10: Motifleşmiş Eb-Ed damgalarından örnekler: *Sol üstten sağa doğru* Aksaray Sultan Hanı, Sivas Gök Medrese (Üst 2, 4. ve Alt 1.), İnce Minareli Medrese (Üst en sağ, Alt 3.), *Altta sağa doğru* Gömeç Hatun Türbesi (Alt 2.), Konya Karatay Medresesi (Alt en sağ), (Yunus Aslan arşivi)

Köktürk (runik) alfabesine dönüşmüş olan fakat esasında birer damga olan harflerden³⁶ bazıları, erdiği sesler yoluyla bazı nesne, hayvan veya kavramlara işaret etmektedir. Bu anlam yükleme durumu, alfabe içerisinde zamanla anlamsız gibi görülen birer sese dönüşmüş olsa da bu stilize biçimler, birer anlama gönderme yapmaktadır.

36 Ercilasun, *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, 353-354.

Örneğin düz bir çizgi olan “es” sesi süngü nesnesinden, “nt” sesi veren Ant damgası yemin kadehi ve içerisine damlatılmış üç damla kandan, “eb” damgası tepesi sivri bir çadırdan, evden anlamlarını almaktadır. Harf damgalarında ise motifleşen veya motifleşmeyen tiplerde yine belli bir sayısal-bakışık düzen gözlenmemektedir. Harf hâlini alan bu damgalar, doğal olarak daha kolay anlaşılabilir ve her biri diğerinden farklı olmak durumundadır.

Türk sanatı kendi içinde birçok simge barındırmakla beraber bu simgeleri, bazen muntazam ayrıntılı bir figürle, bazense kesişen iki geometrik çizgiyle sunabilmektedir. Genel olarak Türklere ait figürlü süslemeler farklı anlamlarla açıklanmaktadır. Örneğin ejder figürünün, su-bolluk ve evren sembolü olarak yer üstünde olumlu, yer altında indiğinde olumsuz olarak anlam bulduğu³⁷ bilinirken geometrik düzenlemeler içerisindeki kum saatine yahut kurdeleye benzetilen bir biçimin -yahut simgenin- anlamı bilinmemektedir. Tüm geometrik kompozisyonları genelleyerek sonsuzluğu ve düzeni temsil ettiğini söylemek kolaycılığı, bu soyut simgesel biçimlerin her birinin anlamsız olduğu yanlıgısına yol açmaktadır.

Daha önce gerçekleştirilmiş olan çalışmada³⁸, Anadolu Selçuklu Dönemi’ndeki yapılarda yer alan bu türden soyut simgeler ortaya konmuştur. Böylelikle, Anadolu Selçuklu geometrik süslemesi olarak bilinen “soyut simge” içeriğinin, esasında anlamsız bir boşluk doldurma çabasından ileri gelmediği ve çok zengin bir arka plana sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu ve benzeri çalışmalarla Selçuklu simgeciliğinin eksik kalan yönlerinin tamamlanması gerekmektedir. Mevcut mimari yapılar özelinde Tanrı damgaları 50’den fazla (**G. 5 ve G. 6**), Cennet damgaları 30’dan fazla (**G. 7**), Ok-Yay damgaları ise 25’ten fazla eserde uygulanmıştır³⁹(**G. 9**). Anadolu’daki Selçuklu mimari eserleri üzerinde yirmi dört boydan; Kayı, Bayat, Üregir, Avşar, Kızılk, Yazır, Çepni, Kınık, Beydili, Dodurga, Çavuldur, Bayundur, Yıva gibi boyların damgaları (**G. 4**) tespit edilmiştir. Yine mevcut sağlam mimari yapılardan Anadolu’daki 10’dan fazla yapıda Eb-Ed damgaları bulunmaktadır⁴⁰(**G. 11**).

37 Emel Esin, “Evren, Selçuklu San’atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe’leri,” *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1 (Ankara: 1970), 162.

38 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları.”

39 *Tanrı damgaları*: Konya Sahip Ata Hankahı, Sivas Gök Medrese’de; *Cennet damgaları*: Konya Karatay Medresesi, Kayseri Hunat Hatun Medresesi’nde; *Ok-Yay Damgaları*: Erzurum Üç Kümbetler Anonim Kümbet, Konya Sahip Ata Camisi’nde görülmektedir.

40 *Kayı damgaları* Amasya’da Gök Medrese Camisi’nde, Burdur Susuz Han’da; *Üregir damgaları* Afyon’da Çay Taş Medresesi’nde, Aksaray’da Ağzıkara Han’da; *Yazır damgaları* Aksaray Sultan Hanı’nda, Antalya Karatay Medresesi’nde; *Kınık damgaları* Kayseri’de Tuzhisar Sultan Hanı’nda, Konya’da Sahip Ata Camisi’nde; *Çepni damgaları* Kayseri Hunat Hatun Camisi’nde, Konya’da Sırcalı Mescit’te; *Çavuldur-Yıva damgaları* Kayseri’de Hunat Hatun Camisi ve Sahibiye Medresesi’nde; *Beydili-Dodurga damgaları* Konya Cemal Ali Dede Türbesi’nde; *Eb-Ed harf damgaları* Konya’da İnce Minareli Medrese, Karatay Medresesi ve Sivas Gök Medrese’de görülmektedir.

Türk sanatındaki soyut simgeler mevcut verilerle, “milli kimlik damgaları”, “ortak kimlik damgaları”, “kutsal damgalar” ve “alfabeye dönüşmüş harf damgaları” şeklinde (ucu açık olarak) gruplandırılabilir. Neredeyse hepsi geometrik ve köşeli hatlara sahip olan bu simgelerin tümü, gerçek nesnelere gönderme yapmayan soyut biçimlere sahiptir. Türk sanatında ince işçilikle uygulanan, esasında birer mesaj veren bu simgeler, ikinci bir kullanımla motifleşerek sanat eserlerinde tekrar kullanılmıştır. Bu durum, günümüzde ay ve yıldızın herhangi bir tabloya veya bir türküye iliştilmesi ile benzerdir. Tarihî bir simgenin güncel kullanımı söz konusudur.

Türkler, kendisini sanatsal olarak ifade ettiği taş, ahşap, çini, halı ipliği, keçe, deri, alçı, kumaş, seramik hamuru, madeni malzeme vb. aracılığıyla, simgesel üsluplarını da oluşturmaktadır. Bu malzemelerden ağırlıklı mimariye bağlı olanlarda tespit edilen soyut simgeler, yoğunluk açısından hayli şaşırtıcı orandadır. Bunun yanı sıra Türklerin en özgün eserlerinden olan halı-kilim gibi malzemelerde de yaygın biçimde hem tek başına simge olarak hem de motifleşerek kullanılan damgalar (soyut simgeler) görülmektedir.

Anadolu'nun her köşesinde karşılaşılan bu zengin damga türleri, Türk soyut simgesel üslubu bakımından önemli sanat içeriklerindedir. Soyut simgeler, hayal gücünün özgün ürünleridir. Bir milletin soyut simgesel dilini iyi bilmesi ve irdelemesi, o milletin sanat ve simge tarihi açısından geleceğine de ışık tutmaktadır. Sanata dâhil olan bu simgelerin önce öz anlamlarının dayandığı hem soyut hem somut kaynak niteliğindeki örnekleri çözümlenmelidir. Ardından sanat nesnesi üzerindeki etki ve yansımaları bulunmalı ve açıklığa kavuşturulmalıdır. Motifleşen damgalar konulu çalışma⁴¹, Türk sanatının bir parçası olan Selçuklu sanatından bölgesel ve dönemsel bir kesit alınarak gerçekleştirilmiştir. Yukarıda özetle yer verilen soyut simgeler, Türk sanatının simge içeriğinin yalnızca bir kısmıdır. Türk sanatında incelenmesi ve keşfedilmesi gereken sayısız simge-damga bulunmaktadır.

Bu bilgilere ve maddi sanat eserlerine dayanarak Türk sanatında, başta kaya resimlerinden ve sonrasında Türk damgalarından türeyen “soyut simgesel üslubun” var olduğu öne sürülebilir. Bu üslup, anlam yönünden tarihî bir bağlılıkla ısrarla sürdürülen damga geleneğinin sanatsal içeriğe dönüşmesi yoluyla oluşturulmuştur. Tek başına sunulurken etrafındaki boşlukla güç kazanan simgeler, sanat ortamında uygulanırken aynı simgenin sık tekrarları şeklinde uygulanmıştır. Tekrarlar kimi zaman dikey-yatay ve diyagonal düzlemde, kimi zaman ise merkezde çevreye doğru ışınsal düzlemde gerçekleştirilmektedir. Böylelikle, tek başına sunulurken tek bir anlamı taşıyan “arma” konumundaki simge, sanata uyarlanarak anlamı tüm çevre halka yaymaktadır. Türk devletleri yırtıcı hayvanlar veya fantastik figürler gibi somut arma figürlerinin yanı sıra geometrik soyut simgeleri de sanatında ustalıklı kullanmıştır. Somut simgeler

41 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları.”

daha kolay çözümlenirken soyut içerikli simgeler tarihin seyri içerisinde tekrarlanmış fakat anlamsız konuma sürüklenmiştir. Siyasi kimlik timsali olan bu somut-soyut işaretler, zengin Türk simge kartelâsını meydana getirmiştir.

Yukarıda bahsedilen kutsal-ortak, boy ve harf simgelerinden, kutsal-ortak damgalar geometrik olarak bir merkezden üç, dört ve sekiz yöne dağılma prensibi ile oluşturulmuştur. Ortadan dışa doğru ışınal olarak üç yöne uzanan şeritler “Ok-Yay” damgasını, dört yöne uzanan şeritler “Tanrı” damgasını, şeritlerin sekiz defa köşe oluşturması ise “Cennet” damgasını oluşturmaktadır. Bu anlamda kutsal-ortak damgalarda sayısal ve bakışık bir düzenin olduğu görülmektedir.

Türk sanatındaki soyut simgelerden “boy damgaları” ise yine yer yer bakışık biçim özellikleri görülse de şeklen arka arkaya eklenmiş rastgele çizgileri anımsatmaktadır. Kaşgarlı Mahmut ve sonrasındaki yazılı kaynaklardaki betimlemeler kesinkes tekrar eden biçimleri sunmamaktadır. Yer yer boy damgalarının *Dîvânu Lugâti t-Türk* gibi kaynaklarda, Arap alfabesindeki harflere benzer biçimde verilmesi (G. 3), damganın oluşturulurken ilham alınan nesneden hareketle aşırı stilize edilmesi gibi durumlar, bu simgelerin zamanla dönüşümüne ve bakışık-sayısal düzenden uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Aynı duruma bir başka örnek olarak asıl üst boyun damgasına, alt aşiretlerin bir çizik daha ekleyerek bahsedilen boya bağlılığını bildirmesi fakat sonuçta damgayı dönüştürmesi verilebilir.

Simge bilimsel bakımdan işleve sahip Türk damgaları ve diğer soyut biçimler, Türk sanatı aracılığıyla estetik birer içeriğe dönüştürülmüştür. Günümüz izleyeninin görmeyip sanatçının farkında olarak yaptığı bu bilinçli ve düşünülmüş uygulama, Türk sanatında daha önce farkedilemeyen “soyut simgesel sanat üslubu” meydana getirmektedir.

Sonuç

Genel anlamda J. J. Winckelmann (1717-1768) ve F. Hegel’in (1770-1831) ardından, sanat tarihi alanında ilk metodolojik kuramları ortaya atan Heinrich Wölfflin (1864-1945) ve Erwin Panofsky (1892-1968) tamamen birbirine zıt yöntemleri savunmaktadır. Wölfflin eserin incelenmesinde, sanatın tarihinin açıklanmasında, biçimci sınıflandırma yöntemini benimsemektedir; Panofsky ise daha çok içeriğin ve anlamın önemini ön plana çıkararak ikonografik ve ikonolojik yöntemi geliştirmiştir. Özetle Wölfflin, sanat tarihini tümdengelimci bir yöntemle tanımladıktan sonra, kesin hatlarıyla dönemlere ayırmak ve kategorilere ayırdığı üslupları adlandırmak istemektedir. Wölfflin, yorumu, anlamı ve değişken düşünceleri dışlayarak, sabit biçimlerin zihinsel tasnifine ağırlık vermektedir. Panofsky, Wölfflin’in biçimci yöntemini eleştirmekte ve önce “ön-ikonografi” ile eseri tanımlamakta, ardından “ikonografi” ile eseri çözümlenmekte ve “ikonoloji” ile anlamı-içeriği-özü yorumlayarak ortaya çıkarmaktadır.

Üçüncü ve en önemli aşama olan “ikonoloji” metodu ile “Simgelerin anlamları nelerdir? Sanatçı ne anlatmak istemektedir? Sanatı etkileyen dışsal (duyusal) etkenler nelerdir?” gibi sorulara cevap aramaktadır. Bu çalışmada Türk sanatı, Selçuklu sanatı ve simgeciliği özelinde sorulan sorular, Panofsky’nin ikonolojik yöntemindeki sorularla benzer doğrultudadır.

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşıldığı üzere Wölfflin tanımlayıcı (deskriptif) yöntemin, Panofsky ikonografik (simge bilimsel) yöntemin temsilcisidir. Tanımlayıcı yöntemde, sanat hakkındaki önermelerin (aksiyomların) arka arkaya sıralanması ve bütünün açıklanması öne çıkarken, ikonografik yöntemde, simgelerin estetik yönden işlevi ve sanatsal anlamının incelenmesi öne çıkmaktadır⁴². Türkiye’de ikonografik çalışmaların, tanımlayıcı çalışmalarda olduğu gibi geniş coğrafya ve örneklerle değil; daha çok tek yapı, tek motif, tek eser üzerinden sınırlandırılarak çalışıldığı gözlemlenmektedir. Her ne kadar tanım ve tasnif yorumdan önce gelse de sanatın arka planını ve anlamını görmek açısından, sanat tarihinde geniş çaplı ikonografik ve yorum bilimsel çalışmaların artması gerekmektedir.

Türk sanatı çerçevesi içerisinde yer alan damgalar ve soyut geometrik düzenlemeler, bu iki unsurun sentezlenmesiyle “motifleşmiş damgalar” şeklinde yeni bir sanat içeriğinin oluşumuna yol açmıştır. Anadolu Selçuklu coğrafyasında yer alan motifleşmiş damgalardan hareketle başlanarak, tüm Türk coğrafyalarında karşılığı bulunan damga içeriği “Türk soyut simgesel sanat üslubu” düşüncesini doğurmaktadır. Bu çalışma ile belli bir çerçevesi sunulan soyut simgesel üslup düşüncesi, sanat ve mimari Türk eserleri üzerinde tespit edilerek geliştirilmelidir.

Sonuç olarak tespit edilen mevcut verilere göre, kadim Türk kültür ve sanatına bağlı olarak şekil alan ve Türk damgalarından türeyen “soyut simgesel sanat üslubu”nun varlığından söz edebilir. Bu üslup kendi devri içerisinde sanata, anlam bakımından dolaylı olarak nüfuz ettirilmiştir. Siyasî, dinî ve toplumsal pek çok etkenin şekillendirmesi sonucunda meydana gelen Türk sanatı, bir alt başlık olarak soyut simgesel üslubu da bünyesinde barındırmaktadır. Bu üslup Türk devlet ve topluluklarının zihinsel ve soyut düşünme zenginliğini ortaya koymaktadır.

Nesnede ve nesneden hareketle algılanan sanat eserinde gizli olan, değişmez bir anlam (öz/idea) bulunmaktadır. Türk sanatına ait geometrik düzenlemelerde ilk bakışta görülemeyen bu “öz”, damgalar veya simgelerde saklıdır. Bu soyut simgeler çözülebilen mevcut anlamları yansıtırken çözülememiş daha birçok soyut şekil hemen her türlü malzemede karşımıza çıkmaktadır. İnsani imgeler aracılığıyla kurulan anlam, ancak simgelerin sosyolojik çözümü ile ortaya serilmektedir. Yaygın kanının aksine biçim, özü-içeriği yansıtmada sadece bir araçtır.

42 Dücane Cündioğlu, *Sanat ve Felsefe* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), 159-171.

Bu çalışma, Türk sanatı açısından daha önce yeterince ön plana çıkarılmamış olan “soyut simgesel üslubun” mevcudiyetinden bahsetmektedir. Bu yayımla ilk defa bilim âlemine tanıtmış olduğumuz “Soyut Simgesel Türk Sanatı Üslubu”, bilimin esasları olan yöntem ve sınıflandırmalarla irdelenmeli, bu konu daha fazla simgesel ve ikonografik çalışmayla geliştirilmelidir.

Teşekkür: Motifleşmiş Türk Damgaları konusunu bana öneren ve çalışmaya fikirleriyle destek olan doktora danışman hocam Prof. Dr. Remzi DURAN’a ve Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü’ne maddi desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları” adlı doktora tez çalışması, Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından (21213002 No’lu) Doktora Tez Projesi ve Bursiyerlik kapsamında finansal olarak desteklenmiştir.

Acknowledgement: I would like to thank my doctoral advisor Prof. Dr. Remzi DURAN, he suggested the subject of “Turkish Tamgas That Turned Into Motifs” to me and supported the study with his ideas. I would like to thank to Selçuk University Scientific Research Projects Coordination Office for their financial support.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The doctoral thesis titled “Turkish Stamps Motified in Anatolian Seljuk Period Buildings”, was financially supported by Selçuk University Scientific Research Projects Coordination (No. 21213002) within the scope of Doctoral Thesis Project and Scholarship.

Kaynakça/References

- Aksoy, Hasan. “Anadolu’da Erken Dönem İzleri Kaya Resimleri ve Yazılı Kaynaklara Göre.” Yayımlanmamış Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022.
- Aslan, Yunus. “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları.” Yayımlanmamış Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022.
- Aslan, Yunus ve Remzi Duran. “Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası”, *Ulakbilge Dergisi* 8/54 (2020): 1378-1398.
- Aslan, Yunus ve Remzi Duran. “Türk Sanatında Cennet Damgası ve Türk Kültüründe Sekize “8” Yüklenen Anlamlar.” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 51 (2021): 383-405.
- Cassirer, Ernst. *Sembolik Formlar Felsefesi*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923.
- Cassirer, Ernst. *İnsan Üstüne Bir Deneme*. Çev. Necla Arat. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.
- Cündioğlu, Düccane. *Sanat ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Çaycı, Ahmet. *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.
- Duran, Remzi. “Türk Süsleme Sanatlarındaki Motif ve Kompozisyonların Kültürel Kaynakları: Mitler ve Destanlar Üzerine.” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 8 (2002): 151-168.
- Duran, Remzi. “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları - Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış.” *Akdeniz Sanat Dergisi* 13/23 (2017): 679-697.
- Ekiz, Mehmet. “Niğde Sungur Bey Camisinde Tespit Edilen İşaretler Tamga mı?” *III. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu*. Bakü: Bakı Avrasiya Universiteti 2016, 3. cilt, 219-221.

- Eliade, Mircea. *İmgeler Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1992.
- Ercilasun, A. Bican. *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2016.
- Esin, Emel. “Evren, Selçuklu San’atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe’leri.” *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1 (1970): 161-182.
- Gülensoy, Tuncer. *Orhun’dan Anadolu’ya Türk Damgaları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırma Vakfı Yayınları, 1989.
- Kalyoncu, Hülya. “Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi.” *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science* 33 (2015): 279-294.
- Karpuz, Haşim ve Emine Karpuz. “Selçuklu Döneminde Sanat ve Estetik”, *VI. Dini Yayınlar Kongresi*. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2013, 185-198.
- Lewis Williams, J. David. *Mağaradaki Zihin*. Çev. Tolga Esmer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Mülayim, Selçuk. *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015.
- Ögel, Semra. *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları, 1994.
- Öztürk, Rıdvan. “Eb” İdeogramının Mimaride Kullanılması ve Beyşehir Eşrefoğlu Camisi Örneği”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6/3 (2017): 1293-1305.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1972.
- Somuncuoğlu, Servet. *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*. İstanbul: Atokyay, 2011.
- Sönmez, Zeki. *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.
- Sümer, Faruk. *Oğuzlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1972.
- Sümer, Faruk. “Kınık,” *İslam Ansiklopedisi*, 25. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2022, 417-419.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.
- Yılmaz, Muzaffer. *Babasız Doğma Fenomeni: Kutsal ve Sanat İlişkisine Yönelik Bir Yorumlama*. Konya: Literatürk Academia, 2020.