

Bozkır Taş İşçiliğinden Osmanlı Minyatürlerine
Türk Düşünce ve Sanatı*

Haldun EROĞLU*

Özet

Türk tarihinin İslam öncesi dönemi için kullanılan bozkır tanımı devlet ve toplumsal hayatın her yönünde olduğu gibi Türklerin sanatına da damgasını vurur. Dahası İslam öncesi Türk sanatında önemli bir yer tutan taş işçiliği, toplumun kültür ve geleneğinin oluşmasında önemli bir yer tutar. Bozkır Türklerinin göçebe olmalarına ve bu münasebetle medeniyet meydana getiremediklerine yapılan atf her şey bir tarafa sanatsal ürünler ve özellikle taş işçiliği ve heykel işlemeciliği ile reddedilebilir. Özellikle taş işçiliğine dair eldeki veriler -ki özellikle taş yazıtlar ve etrafındaki arkeolojik buluntular- bunun kabul edilemeyeceğinin göstergeleri arasında yer alır. Ne ki Türklerin İslamiyet'i kabul edişleri, diğer bütün alanlarda olduğu gibi Türk düşünce ve sanatında da köklü bir değişime yol açtığını göz önüne serer. İslam'ın sanat yorumu etrafında şekillenen bu yeni anlayışın izleri, kendisini daha çok inanca dair yapılar etrafında göstermektedir. Özellikle heykel ve heykelciliğe inanç merkezli bir düşüncenin hâkim olması ve tasvirin yasaklanması, bu sanatın tam anlamıyla ortadan kaybolmasına sebep olmuştur. Düşünce dünyasındaki değişimlere paralel olarak kendisini gösteren bu zihinsel dönüşümün izleri özellikle Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar devam edecektir. Öte yandan Osmanlı minyatür sanatının daha Uygurlar zamanına kadar giden arka planı Osmanlı örneğinde daha ziyade hanedan merkezli, hükümdarı betimleyen bir sanat kolu haline dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Kaldı ki bazı minyatür örneklerinde düşünce ve sanat ile inanç arasında yaşanan çelişkinin izlerini görmek mümkündür.

* Bu çalışma, 3. Türk Dünyası Sanat Çalıştayı'nda (Adana 21-28 Ocak 2019) sunulmuştur.

* Prof. Dr. Ankara Üniversitesi DTCF Tarih Bölümü, halduneroglu@gmail.com.
(Makale gönderim tarihi: 02.05.2019; Makale kabul tarihi: 19.06.2019)



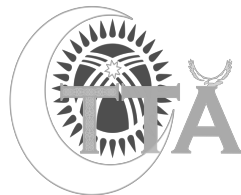
Anahtar Kelimeler: *Sanat, taş işçiliği, bozkır, düşünce, inanç, minyatür.*

From Stonemasonry of Steppe to Ottoman Miniature Art; Turkish Art and Thought

Abstract

The definition of Nomad, which is used for the pre-Islamic period of Turkish history, marks the art of Turks as well as in every aspect of state and social life. Moreover, the stone drink, which has an important place in the pre-Islamic Turkish art, has an important place in the formation of the culture and tradition of the society. The reference to the nomads of the Nomad Turks and their inability to bring about civilization can be rejected by artistic products especially stone work and sculpture. In particular, the available data on stone work - in particular stone inscriptions and archaeological finds around it - are among the indicators that this cannot be accepted. However, the fact that the Turks accept Islam has led to a profound change in Turkish thought and art as in all other areas. The traces of this new concept shaped around Islam's art interpretation reveals itself around structures of faith. In particular, a belief-centered idea of sculpture and sculpture has been dominated and the prohibition of portrayal has led to the complete disappearance of this art. The traces of this mental transformation, which manifests itself in parallel with the changes in the world of thought, will continue to until the foundation of the Republic. On the other hand, the background of Ottoman miniature art, which dates back to the time of the Uighurs, has continued to exist in the Ottoman example by becoming a dynasty-centered and an artistic arm that depicts the ruler. Moreover, in some examples of miniature, it is possible to see the traces of the contradiction between thought and art and belief.

Key Words: *Art, stone work, steppe, thought, belief, miniature.*



Sanatın genel tanımı için onlarcası arasında belki de en uygunu; “bir duygu, tasarı, güzellik gibi hislerin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık ile belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılan anlatım biçimi” şeklinde olanıdır¹. Yapılan bu tanımın dikkatli bir incelemesi esasında bizatihi içinde geçtiği haliyle insanın yaratıcılığına yapılan atıftan da anlaşıldığı üzere onun kendini ifade etme hali olduğunu ortaya koyar ki bu hayli dikkat çekicidir. Nihayetinde insan düşüncesinin sınırları, onun yaratıcılığının da çerçevesini belirler. Bu da düşüncenin serbestliği ile yaratıcılık arasındaki güçlü bağı göz önüne serer.

Antropolog, arkeolog ve tarihçilerin yaptığı araştırmalar, insanın gerçekleştirdiği en önemli gelişme aşamalarından birinin bilişsel (öğrenme, hatırlama iletişim kurma veya daha geniş haliyle düşünce) devrim olduğu yönündedir. Homo Erektus’tan Neandertale ve nihayetinde Homo Sapiens’e geçiş serüveninin bir sonucu olarak bilişsel=düşünsel devrimin ortaya çıkması kaçınılmaz olarak yaratıcılığın şekillenmesini sağlamıştır. Bu gelişimin yetmiş ila otuz bin yıl öncesindeki bir zaman dilimine tesadüf ettiğine ve insan ırkının daha önce mümkün olmayan şekilde düşünmeye başladığına, bunun doğal sonucu olarak değişik dillerde iletişim kurmalarını sağlayan yeni bir evreye girdiğine inanılmasını sağlayan türlü bulgular vardır².

Bu gelişimin, doğal olarak bugün adına sanat denilen ve biraz önce tanımı yapılan kavramın ortaya çıkmasına imkân sağladığını ileri sürmek pek doğaldır. Zira düşünce eyleminin başlaması ister istemez buna dair birtakım eylemlerin hayata geçmesini tetiklediği kesindir. Nitekim bu yöndeki izler arkeolojik kanıtlarla desteklenmektedir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan sanat kavramına dair ilk izlerin bahsedilen döneme ait bazı numuneler aracılığıyla bugüne ulaşması, yapılan yorumu doğrular.

¹ <http://www.tdk.gov.tr>

² Yuval Noah Harrari, *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi* (Çev. Ertuğrul Genç), Kolektif Kitap, İstanbul 2015, s. 35.



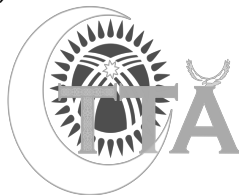
İnsan düşüncesinin yaratıcılığa dönüştüğüne dair şimdilik bilinen ilk buluntu yaklaşık otuz iki bin yıl öncesine ait olduğu tespit edilen ve insan elinden çıkan bir heykeldir. Almanya'daki Stadel Mağarası'nda bulunan vücudu insan, başı aslan şeklindeki fildişinden yapılmış ve bu yüzden adına *aslan adam (veya kadın)* denilen bu insan yapımı heykel, ilk sanatsal ürün kabul edilmektedir. Bu buluntunun şimdilik ilk sanatsal üretim olduğu yönündeki görüşler, aslan adam (veya kadın) heykelinin, insanların var olmayan şeyleri hayal edebilme becerisine sahip olduklarının ve düşüncelerinin ürünü olarak el yapımı bir nesne meydana getirebildiklerinin kanıtı olduğu genel kabuldür. Kaldı ki aynı buluntular arasında mücevher niteliğindeki nesnelere de el işlemeciliğinin örnekleri arasında yer alır³.

Düşünce ve sanatın ilk izlerine dair yukarıdaki genel bilgiler bir yana, çalışmanın konusu kapsamında Türklerin tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren geliştirdikleri medeniyetin bir göstergesi olarak düşünce ve sanat konusunda ortaya koydukları eylem ve objeler, bozkır hayat tarzı dikkate alındığında hayli zengindir. Eldeki verilere göz atıldığında Türklerin İslam öncesi dönemlerine ait hayat biçimleriyle ilgili olarak ileri sürülen göçebelik iddialarının gerçeği yansıtmadığı ve İbn Haldun'un göçebelik nazariyesi ile uyum göstermediği anlaşılır. Onun bu nazariye ile ileri sürdüğü iddiası; medeni hayattan önceki aşama olarak kabul ettiği göçebeliliğin medenileşmenin/şehirleşmenin önceki evresi olduğudur⁴. İbn Haldun'un, göçebeler kategorisine dâhil ettiği ve en vahşiler olarak belirlediği milletler arasında Türkler de bulunmaktadır⁵. Ne yazık ki onun görüşünden etkilenen ve göçebelik nazariyesini ortaya atan A. Toynbee, göçebelileri sürü, başıboş insan yığınları olarak tasvir eder ve İbn Haldun'un aksine onların sonradan teşkilatlanarak devlet kuramayacaklarını, dahası göçebeliliğin duraklamış medeniyetler gibi

³ Harari, *Sapiens*, s. 34.

⁴ İbn Haldun, *Mukaddime*, (çev. Zakir Kadiri Ugan), c. I, MEB yay., İstanbul 1989, s. 307-309.

⁵ İbn Haldun, *Mukaddime*, s. 306.



ölüme mahkûm olduğunu, istila ettikleri ülkelerde ise ancak bekçilik yapabileceklerini savlar⁶.

Adı geçenlerin ortaya attıkları iddialar, eldeki veriler dikkate alınarak değerlendirildiğinde -en azından Türkler açısından- bunun yanlış olduğunu dile getirmeyi gerekli kılar. Zira Türklerin hem düşünce dünyaları hem de sanat eserleri açısından ortaya koydukları eylem ve ürünler bu savları geçersiz kılar. Nitekim göçebeliliğin, sadece ekonomik faaliyet bakımından değil, aynı zamanda sosyal açıdan da içinde her şeyi barındıran bir toplumsal yaşam biçimi olduğu göz ardı edilemez⁷.

Kaldı ki, bozkır hayatı ile ilgili Radloff'un görüşleri bu açıdan oldukça önemlidir. Zira o, göçebeliliğin geniş bozkırlarda maksatsız bir serserilik olmadığını, hayvanlarının yemlerini düşünmek ve sürülerine zarar vermeyecek alanlara göçmek zorunda bulduklarını, kalabalık hayvan sürüleri ile birlikte bu toplulukların plansız dolaşmalarının tasavvur edilemeyeceğini ısrarla belirtir⁸. Nihayetinde uçsuz bucaksız düz ve çıplak bir arazi olan bozkırın kendi hayat şartlarından kaynaklanan sosyal, ekonomik ve kültürel değerleri ve böylesine doğal şartlarda yaşayan milletlerin gelenekleri ile hayat şartlarını düzenleyen sosyal, ekonomik, siyasî ve askerî unsurların hemen tamamını bünyesinde barındırdığını kabul etmek gerekir.

Bozkır kültüründe esas olan iki temel unsurun savaşçılığın en önemli ögesi olan at ve demir olduğu hemen herkes tarafından benimsenen ortak kabuldür. Özellikle demirin, eski Yunan'daki gibi sadece mitolojinin bir konusu değil, aksine doğrudan bozkır tipi devlet ve toplum hayatının gelişiminde etkin rol oynayan bir araç olduğu fikrinin altını çizmek gerekir⁹. Tam tarihlemenin yapılamamasına rağmen muhtemelen milattan önce iki binli yıllara kadar giden ve Türk

⁶ Bu nazariye ile ilgili olarak bkz. İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, Boğaziçi yay. İstanbul 1993, s. 32-35.

⁷ Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, s. 32.

⁸ Radloff'un bu görüşleri için bkz. Laszlö Rasony, *Tarihte Türklük*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yay. Ankara 1988, s. 48-49.

⁹ Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, s. 202-203.



siyasi ve sosyal hayatında hatta destanlarında yer bulan, karşılıklı söz vermeler ile yeminlerde bağlılığı dile getirmek için kullanılan demir ile buna bağlı olarak gelişen demir işçiliği sayesinde bozkır Türklerinin mükemmel kılıç, kargı, mızrak imal ettikleri bilinmektedir¹⁰. Kaldı ki son zamanlarda yapılan arkeolojik kazılarda elde edilen ürünlerin sanatsal değeri bu görüşleri doğrular. Kazılarda gün ışığına çıkarılan tabak-çanak, süs ve takı eşyaları, geyik heykelcik, su kapları ve diğer materyallerden oluşan demir, bakır ve altın madeninden yapılmış yaklaşık dört bin parçalık değerli hazine, bozkır Türklerinin maden işlemeciliğindeki becerilerini gözler önüne sermektedir¹¹.

Diğer taraftan İslam öncesi dönem Türk tarihine dair yapılan çalışmalarda elde edilen Türk sanatına dair taş ve buna bağlı olarak gelişen taş işçiliği ve oymacılığına dair eserler de bozkır Türklerinin sanat tarihi açısından oldukça önemlidir. Daha milattan önceki dönemlere kadar erken zamanlara tarihlenen taş işçiliğinin değişik örneklerinin bugüne ulaşması bu konudaki fikirlerin doğrulanmasını sağlamıştır. Türk sanatına dair dile getirilen bu örneklerden en önemlisi Bilge Kağan ve Köl Tigin anıtları ve anıt çevresinde bulunan taş işlemeciliğine dair izleri taşıyan heykel ve diğer sanatsal objelerdir. Herhangi bir sistematiği olmayan düzensiz sadece yazılı taş parçaları olarak kabul edilen bu yazıtların¹² aslında anıt özelliği gösteren kutsal bir mekân üzerinde belirli bir mimarî geleneğe sahip olduğu ve taşın bu yapı içerisinde önemli rol oynadığı gerçeğini son zamanlarda gerçekleştirilen arkeolojik ve tarih çalışmaları gözler önüne sermiştir. Anıtların sahip olduğu sanatsal özellik bizatihi yazıtın kendi satırları arasında yer alır. Köl Tigin yazıtında geçen:

¹⁰ Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, s. 212-213 ve 308.

¹¹ Bu arkeolojik buluntular ile ilgili olarak bkz. *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi, 2001 Yılı Çalışmaları*, TİKA yayınları, Ankara 2003.

¹² Josef Strzygowski'de aynı fikirleri ileri sürer ve "sadece kitabelere önem verildiğini abidelerin ise dikkate alınmadığını" belirtir. Bkz. Josef Strzygowski "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (yazanlar Josef Strzygowski, H. Glück ve Fuat Köprülü Türkçeye çev. Cemal Köprülü), İş Bankası Kültür yay. tarihsiz, s. 13



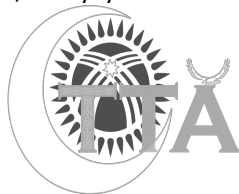
“Türk beyleri, milleti işitin; Türk milletinin canlanıp il tutuğunu buraya vurdum. Yanılıp ölmesi yine buraya vurdum. (size diyecek) ne sözüm var ise abide taşına vurdum. Anı görerek bilin. Şimdiki Türk milleti, beyler: tahta sadakat (ve) itaat eden beyler siz mi yanılacaksınız? Ben (abide) taşı diktim. Çin hakanından ressam ve sanatkâr getirttim. Nakışlar yaptırdım. Benim sözümü kırmadı. Çin hakanı iç sanatkârlarını (saray sanatkârlarını) gönderdi. Bunlara ayrı bir bark yaptırdım. İçine dışına ayrı nakış vurdurdum. Taş yontturdum. Gönüldeki sözümü (yazdırdım). On ok oğulları (ve) yabancılara kadar (herkes) bunu görüp bilsin. Abideyi yontturdum. Bu çorak yerde abide taşını yontturdum¹³.”

satırları bunun delilidir.

Türk sanatının bütün inceliklerini gösteren bu yapıtlardaki heykel ve yapılar göz kamaştırıcıdır. Taş işçiliğinin bütün inceliklerini taşıyan mimari yapıda yer alan heykellerden özellikle Bilge Kağan ve onun eşini tasvir ettiği kabul edilen iki heykel oldukça özgündür. Öte yandan başka insan tasvirlerinin bulunduğu heykeller, dönemin sanat ve düşüncesinin anlaşılması bakımından oldukça dikkat çekicidir. Köl Tigin'e ait heykelin baş kısmı yüz tasviri bakımından ender örneklerden biridir.

Bunun yanında özellikle koç ve anıtın altında yer alan kaplumbağa heykelleri de dönemin düşünce ve sanat açısından gelinen seviyeyi göstermesi bakımından önemlidir. Anıtın bu özellikleri göz önüne alındığında günün şartlarına ve hayat biçimine rağmen çok ileri bir taş işçiliği ve mimarî özellik taşıdığı kolayca anlaşılmaktadır. Ayrıca anıtın

¹³ Hüseyin Namık Orkun, *Eski Türk Yazıtları*, TDK yay. Ankara 1994, s. 27 28, Talat Tekin, *Orhun Yazıtları*, TDK yay. Ankara 1988, s. 5-7.



giriş kapısının hemen önünden başlayıp aynı hat üzerinde yaklaşık üç kilometre devam eden, araları iki ila beş metre mesafeli taş balbalların, anıt sahibinin öldürdüğü düşman sayısı ile eşit olduğunun¹⁴ ve bu balbalları gören düşmanların korkuya kapılmalarının, dostların ise güven duymalarının hedeflendiğinin kabul edilmesine rağmen bütün gizemi ile bozkırın ortasında ardı ardınca sıralanıp gitmektedir. Balbalların sayısı açısından bakıldığında da hiyerarşik bir düzenin var olduğu anlaşılmaktadır. Zira Kağandan sonra gelenlerin balbal sayılarının azlığı bu bakımdan dikkat çekicidir¹⁵.

Anıtta yer alan balbalların bazılarının yüzeylerinde Kök Türk birliğine bağlı boyların damgalarının işlenmiş olduğu gözlemlenmektedir. Bu damgaların biri ay ve güneşi temsil eden figür iken, ikincisi balık yakalamak için kullanılan ve misinaya bağlanan çift ağızlı kancayı, üçüncüsü de üç tuğlu bir sancağı andırmaktadır. İkinci damgadaki kanca motifi aynı zamanda Altay yaratılış efsanesinde de tanımlandığı gibi Türk kozmolojisindeki gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli tasviri olarak da izah edilebilir. Özellikle göl kıyılarında yaşayan Türk boylarının bereket, refah ve bolluk timsalini göstermesi bakımından balık ve buna bağlı olarak bu damga Türk kültürü açısından önemlidir¹⁶. Nitekim Bilge Kağan ve Köl Tigin anıtlarının bulunduğu bölgede hem Koşa Saydam hem de Ogi Gölü bulunmaktadır. Bu bölgede yaşayan Türk boylarının balıkçılıkla uğraştıkları da kuvvetle muhtemeldir.

Taş işçiliğinin önemli bir göstergesi olan boyama sanatına dair anıtta geçen:

*“Ben ebedi taş diktim. Çin hakanından
ressam ve heykeltıraşlar getirttim. Köl Tigin’in
türbesini süslettim. Çinliler benim sözümü
kırmadılar. Çin hakanının has sanatçıları*

¹⁴ Lajos Ligeti, *Bilinmeyen İç Asya*, (çev. Saadetin Karatay) Türk Dil Kurumu yay. Ankara 1986, s. 200.

¹⁵ Balballarla ilgili olarak bkz. Sadettin Gömeç, “Balbalların Peşinde”, *Türk Kültürü*, 39/462, (Ankara 2001).

¹⁶ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2002, s. 144.



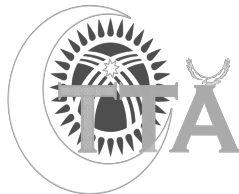
gönderdiler. Onlara olağanüstü bir anıt yaptırttım; içine ve dışına olağanüstü resim ve heykeller koydurttum¹⁷.”

Ifadesi ile akis bulan izlere anıtı çevreleyen duvarın üzerindeki bir çatı kiremit parçası üzerinde rastlanılmıştır. Kiremitin yüzeyinde üç adet atının resmedildiği çok açık bir biçimde görülmektedir ki bu da bozkır Türk sanatı ve resim işlemeciliği açısından çok önemli bir kanıt niteliği taşımaktadır.

Bozkır Türk sanatının en önemli örnekleri olması bakımından heykeller önemli yer tutar. Zira yukarıda da belirtildiği gibi insanın bilişsel devriminin kanıtlarından biri olarak gösterilen unsurlardan birinin de düşünmek ve bunun üzerine yaratıcılığını ispat edencesine ortaya koyduğu heykel motifi olduğu göz önüne getirildiğinde Türklerdeki heykelciliğin yaratıcılık ve düşünce dünyalarına işaret etmesi bakımından önemli bir gösterge olduğu anlaşılır. Nitekim yukarıda kısaca değinildiği gibi Türk demirciliği açısından son zamanlarda Çin’in Shanxi Eyaleti’nin Pujin Geçidi adı verilen bölgede ortaya çıkan heykeller de bu bakımdan son derece önemlidir. Milattan sonra 721-724’e tarihlenen dökme demirden yapılmış heykeller Türk sanatı ile demir işlemeciliğini buluşturan çığır açıcı bir buluş olarak kendini gösterir. Dört boğa ve onların başındaki adamları tasvir eden ve ağırlığı üç yüz tonu bulan demir heykeller, Sarı Irmağın iki yakasını birleştiren su ağzının doğu kısmında yer alır. Demir heykellerin önde bulunan insan motiflerinin Türkleri tasvir ettiği konusundaki görüş birliği bu sanatsal abidenin Türk izi taşıdığına en önemli kanıttır. Zira Sarı Irmak’ta bulunan demir heykellerinin Asyatik halkların-ki buna bozkır kavimleri de dâhil edilmektedir- ortak sanat kültürünün bir ürünü olduğu, bu tezi destekler¹⁸. Zira sanatsal anıtların yapıldığı tarihte hem bölgenin Türk boylarının hâkimiyetinde olması hem de heykellerin biçim, içerik ve işleniş tarzlarının Çin üslubundan oldukça

¹⁷ Tekin, *Orhun Yazıtları*, s. 5.

¹⁸ Gürhan Kirilen, *Sarı Irmağın Kıyısında Türk Heykeller (721-724)*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 19.



uzak bulunması dikkate alındığında dünyada eşi benzeri az olan, demirden döküm usulüyle yapılmış Sarı ırmağın şaheser demir heykellerinin Türklere ait olduğunu, dahası Türk sanatının Çin'e olan etkisini tam olarak ortaya koyar¹⁹.

Türk heykelticiliğinin gelişmesindeki düşünce ve yaratıcılık unsurlarının en başta gelen sebepleri arasında animizm inancının bulunduğunu belirtmek gerekir. Animizm, Latince ruh anlamındaki "animo" kelimesinden gelen bir inanıştır. Buna göre insanlar daha avcı toplayıcılıklarından itibaren her yerin, her hayvanın, her bitkinin, her doğa olayının, dağların, tepelerin, taşların, kayaların kısacası doğada var olan her nesnenin bir ruhu olduğuna inanmaktaydılar. Hatta tepe üzerindeki kayaların arzuları, istekleri ve ihtiyaçları olduğunu, insanların yaptıklarına kızabildiklerini veya bazı hareketlerine sevinebildiklerini, onlara tembihte bulunabildiklerini, istekleri olabileceğini, iyilik talep edebildiklerini kabul ediyorlardı. Dahası bu inanişğe göre insanlar da kayalara hitap edebilirler, onun kızgınlığını yatıştırabilirler veya tehdit bile edebilirlerdi. Bu yönleri ile bilinen animizm esasında bir din değil, doğadaki varlıkların ruhları olduğunu kabul eden yaygın bir inanıştı²⁰.

İslam öncesi bozkır Türk kültüründe her şeyin bir ruhu olduğuna dair inanış, esasında bunun animist geleneklere dayandığına işaret etmektedir. Zira Bozkır Türkleri de bütün varlıkların, canlı veya cansız her şeyin bir ruhu olduğuna inanıyorlardı. Bu ruhların adları ve görevleri, buldukları maddelere göre belirlenmektedir²¹. Bu düşünce, Türk mitolojisindeki yer ve suya atfedilen önemin başka bir ifadesiydi²². Bu inancın gereği olarak heykel ve heykelticilik İslam öncesi dönemde Türkler için önemli bir sanat kolu olarak ortaya çıkmıştı. Yaşadıkları bozkır coğrafyasının hemen her yerine bıraktıkları kurgan, anıt ve kutsal yerlerde yaptıkları sanat eserleri biçiminde Türk

¹⁹ Kirilen, *Sarı Irmağın Kıyısında Türk Heykelleri*, s. 45, 53 ve 69.

²⁰ Harari, *Sapiens*, s. 66-67.

²¹ Murat Uraz, *Türk Mitolojisi*, İstanbul 1994, s. 215.

²² Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, s. 56-57.



sanatının ve taş işçiliğinin en önemli göstergeleri olarak günümüze ulaşmıştır.

Bozkır Türklerinin, heykellerin buldukları yeri ve anıtları koruduklarına dair inanışları, taşlara kazınan motiflere ve yapılan heykellere yansıttıkları haliyle, düşünce ve mitolojilerine de yansıyan evren anlayışlarının bir sonucu. Güç ve kuvveti temsil eden koç ve aslan heykelleri,²³ Köl Tigin yazıtlardaki hanedanı temsil eden geyik=sığır motifi,²⁴ sırtı su üzerindeki haliyle yeryüzünü ve onun üzerindeki göğü, alt kısmı ise yeri temsil eden kaplumbağa heykeli, Türk düşüncesinin izlerini bütün derinliğiyle taşımaktadır. Heykelde yer alan kaplumbağanın dört ayağı dört mevsimi, üzerindeki desenin ise kuzey gök yarımküredeki yıldız kümesini ifade ettiğine inanılmaktaydı. Kaplumbağanın sağ gözü güneşi, sol gözü ise ayı temsil ediyordu. Hayvanların reisi durumunda olduğu düşünülen Kaplumbağanın uzun ömürlü olması sabrı simgelemektedir. Ayrıca güçlü olduğu düşünülen kaplumbağa refah, barış ve mutluluğu da ifade etmekteydi²⁵.

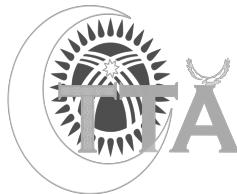
Bilge Kağan ve Köl Tigin yazıtlarının üst kısımlarında yer alan kurttan süt emen çocuk motifi hem Türk taş işçiliğinin geldiği seviyeyi hem de Türk mitolojisinin unsurlarını göstermesi bakımından önemlidir. Bu motifin bir ejder hayvanına ait olduğunu dair görüşler kabul edilse bile ejder hayvanının Çin'de olduğu kadar Türk mitolojisinde de önemli bir yer tuttuğunu unutmamak gerekir. Bereket, refah ve kuvveti temsil ettiğine inanılan ejderin aynı zamanda devletin uzun ömürlü olmasını simgelediğine ve ruhları koruduğuna da inanılmaktaydı²⁶. Kaldı ki ejder motifine Uygur dönemindeki bazı yapıtlarda da rastlanılmıştır. Uygur çağında ejder, bazı ilahlarla özdeşleştiriliyor ve mitolojik olarak gök çarkını bir çift ejderin

²³ Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, s. 15.

²⁴ Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, s. 50.

²⁵ Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, s. 149.

²⁶ Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, s. 150. Devletin uzun ömürlü olmasına dair sözlere anıtlarda da rastlanılmaktadır. Tekin, *Orhun Yazıtları*, s. 5.



çevirdiğine inanılıyordu²⁷. Bu anlayışa bağlı olarak Uygur kültüründeki taş işçiliğinde yer alan ilk ejder motifi, Uygur başkenti Karabalgasun (Ordu Balığı) şehrinin yıkıntıları arasında bulunan bir taş parçasında kendini göstermektedir. Korumasız ve gelişi güzel halde şehrin surlarının hemen dışında, bozkırın orta yerinde kendini sergilemeye devam etmektedir²⁸. Buradan hareketle Türk sanat eserlerinin görkemli hallerindeki imgelerde Çin etkisi olduğu ileri sürülmektedir ki bunun inkârı mümkün değildir. Ancak J. Strzygowski bu görüşü abartılı bir şekilde daha ileriye taşır ve bu yapıların Çin taş işçileri tarafından yapılması ve motiflerdeki bazı imgelerin Çin kültürünü yansıtmalarını gerekçe göstererek Çin etkisinin üst seviyede olduğuna kanıt olarak görür²⁹. Oysa aksine taş işlemeli heykellerin Türk düşüncesinin bir sonucu olduğunun en önemli göstergesi, benzer örnekler Tuva, Moğolistan ve Altay dağlarının diğer bölgelerinde fazlasıyla rastlanılmasıdır. Nitekim bu gerekçelere istinaden J. Strzygowski şiddetle eleştirilmiştir³⁰.

Bozkır Türk taş işçiliğinin en ince ayrıntılarını yansıtan Kök Türk anıtlarındaki insan ve hayvan heykellerinin -Köl Tigin ve birkaç istisna hariç- başlarının olmaması önemli bir kayıptır. Bilge Kağan ve Köl Tigin anıtında bulunan heykellerden on dördü insanı tasvir eder. Bunlardan üç tanesi taş baba olarak adlandırılan taşın yüzeyine insan resmi kazınmış olanıdır. Taş Baba olarak adlandırılan heykellerden ikisi sağlam, üçüncüsünün başı kopuktur. Geri kalan on biri normal bir insan boyutundadır ve tamamının başları eksiktir. Bilge Kağan ve hanımı İl Bilge Hatun'un tasvir edildiği ve diğerlerinden daha itina ile yapıldığı anlaşılan heykellerin de baş kısımları mevcut değildir³¹. Aynı şekilde anıtlarda yer alan koç, aslan ve kaplumbağalara ait sekiz tane heykelin de başları yoktur.

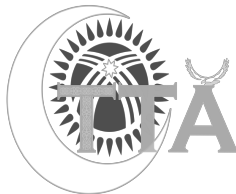
²⁷ Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, s. 132.

²⁸ Haldun Eroğlu, "İslam Öncesi Dönem Türk Kültüründe Taş İşçiliğinin Yeri ve Önemi" *Bilge*, Sayı: 46-47, 2005, s. 21.

²⁹ Strzygowski, "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", s. 12.

³⁰ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul 1989, s. 9.

³¹ Aslanapa, *Türk Sanatı*, s. 8.



İslam öncesi dönemden kalan ve Türk kültürünün bütün inceliklerini yansıtan taş işçiliği özellikle Bilge Kağan ve hanımı İl Bilge Hatuna ait olduğu düşünülen heykellerde üst seviyededir. Oturur durumda bulunan bu heykellerin diğer heykellerden daha güzel olduğu ve daha özenle yapıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle Bilge Kağan heykelindeki kemer işlemesi, 2001 yılında gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan ve Bilge Kağan ya da hanımı İl Bilge Hatuna ait olduğu düşünülen yaklaşık dört bin parçalık hazine içerisinde yer alan kemere çok benzemektedir³². Aynı şekilde 2001 yılı çalışmalarında bulunan hazine içerisinde yer alan altın taçtaki mitolojik kuş motifi, halen Moğolistan Tarih Enstitüsü'nde sergilenen Köl Tigin'i tasvir eden baş olarak kabul edilen taş heykelde bulunan³³ ve Anonim IV olarak adlandırılan kurgandan çıkarılan taş sandukaya resmedilmiş kuş motifi ile benzerlik göstermektedir³⁴.

Nihayetinde bugüne ulaşan sanat eserleri, Uygur dönemindeki taş işçiliği sanatının izlerini Kök Türk çağına kadar geri götürmektedir³⁵. İslam öncesi dönem Türk kültüründeki taş işçiliği Uygur döneminde daha da ileri götürülerek üst seviyelere taşınmıştır. Özellikle sırtında yük taşır durumda bulunan topraktan yapılmış heykel ile at ve fil figürlerinin yapıldığı taş tasvirlerdeki işçilik Uygur dönemi heykel ve taş işçiliğinin geldiği seviyeyi gösterir. Bu seviyenin temelinde hiç şüphe yok ki Kök Türk dönemi taş işçiliği yatmaktadır³⁶.

Kök Türk dönemine ait Bilge Kağan ve Köl Tigin anıtlarının içerisinde barındırdığı sanatsal öğelere, Türklerin yaşadığı bozkır coğrafyasının hemen her yerinde rastlanması Türklerin sanat anlayışlarını buldukları bütün bölgelere taşındığının delilidir. Öyle anlaşılıyor ki evreni bir bütün olarak kabul eden ve bunun izlerini

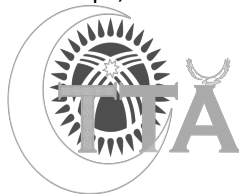
³² Remzi Kuzuoğlu-L. Gürkan Gökçek, "2003 Yılı Bilge Kagan Anıt Mezar Kazısı", *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Kırgızistan/Bişkek 2005, s. 30.

³³ Köl Tigin'in baş heykeli için bkz. *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi Albümü*, Ankara 2002, s. 45-46.

³⁴ Kuzuoğlu- Gökçek, "2003 Yılı Bilge Kagan Anıt Mezar Kazısı", s. 30.

³⁵ Eroğlu, "İslam Öncesi Dönem ...", s. 22.

³⁶ Bu taş heykeller için bkz. Aslanapa, *Türk Sanatı*, s. 14-15.

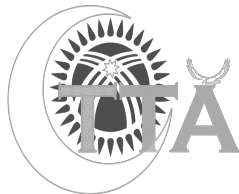


ortaya koydukları sanat objelerine yansıtan Türklerin düşünce dünyası, sınırsız ve kuşatmasız bir yaratıcılığa dayanıyordu ve gittikleri bölgelere bunu taşımakta bir besî görmüyorlardı. Kaldı ki Türk taş heykelleri bozkırın ortasında öylesine sıradan yerlere değil Türk kozmolojisine uygun olarak kutsal gördükleri belirli bölgelere ebediye kalması amacıyla dikilmişti³⁷. Bu da bozkır Türkünün düşünce sisteminin ürünü olan sanatsal geleneklerini hem miras olarak kendinden önceki atalarından aldıklarını hem de geliştirerek bilinçli bir şekilde sonraki nesillere bıraktıklarını gösteriyor. Özellikle Eski Mısır'ın piramitleri, eski Anadolu'nun Hitit tabletleri ve Roma'nın heykelleri dikkate alındığında, Türk taş işlemeciliğinin, Türk sanatının bir parçası olarak kendini gösterdiği anlaşılır ve bahsedilen diğer medeniyetlerin sanatsal seviyeleri ile boy ölçüşecek niteliğe ulaştığını göz önüne serer.

Türklerin düşünce ve sanat tarihinde bu gelişmeler yaşanırken, milattan sonra altıncı yüzyılın ortasında Arabistan'da ortaya çıkan İslamiyet, kısa sürede başta Arap coğrafyası olmak üzere orta doğu ve batıya doğru göç eden Türkler arasında da hızla yayılmaya başlamıştı. Türklerin İslamiyet'i nasıl kabul ettiği tartışmaları bir yana, benimsenen yeni inanç, Türk düşünce ve sanatında birtakım değişiklikler meydana getirdi ve İslam'ın dünya ve ahiret anlayışının izleri, diğer alanlarda olduğu gibi düşünce ve sanatta da Müslüman Türkler arasında hemen kendini göstermeye başladı.

Bu açıdan İslam ve sanat ile İslam düşünürlerinin sanata dair yorumlarının neler olduğuna kısaca bakmak gerekir. İslam'a göre diğer bütün alanlarda olduğu gibi sanatta da vahiy ve kutsal kitap Kuran tek kaynaktır. Sanata ilham veren yegâne kaynak olan kuranın sanat için eşsiz hedefler koyduğu düşünülür. Her ne kadar bir din kitabı olsa da kapsamı dolayısıyla Müslümanın duygularında dinle sanatın iç içe geçtiği kabul edilir. Sanatın toplumsal, kültürel, yaratıcılık ve tarih birikiminin bir ürünü olduğu yönündeki anlayışın aksine özellikle İslam sanatının, vahiy kökenli olduğu savunulmaktadır. İlahiyatçıların

³⁷ Bu konu ile ilgili olarak bkz. Haldun Eroğlu, "Orhon Bölgesi (Vadisi) ve Yazıtları ile İlgili Birkaç Söz", Atatürk Kültür Merkezi, *Bilge Dergisi*, Sayı 43, (Kış 2004), s. 49-50.



aktarımına göre Hüseyin Nasr, İslâm sanatının kökenini ve onu ortaya çıkaran itici gücü, İslam dünya görüşü ve vahiy ile ilişkilendirmektedir. Ona göre, İslam inancı açısından sanatta da -tıpkı ibadette olduğu gibi- Allah'ı zikretmek asıl amaçtır. Bu yüzden birbiriyle uyumludur. Bu da sanatı iki kaynağa bağlar ki bunlar Kuran ve İslam'ın peygamberinin ruhudur. Bu iki kaynağın dışında hiçbir şey sanata kaynaklık edemez. Zira bu görüşe göre İslam sanatı, yalnızca Müslümanlar tarafından yaratıldığı için değil, aynı zamanda İslâm vahyinden ortaya çıktığı için İslam sanatıdır. Nihayetinde İslam sanatı tevhidin tezahürünün bir sonucudur³⁸. İslam inanışında Müslüman bir sanatkâra ruh veren, Allah'ın her yerde olmasıdır. Hiçbir şeyin O'na denk olamaması ve benzemeyiz bulunması O'nun tasvirini imkânsız kılar³⁹.

Bu yorumlarla şekillenen İslam sanatının tasvir karşısındaki olumsuz tavrı son kertede sadece Allah'ın tasvirinin imkânsızlığı ile değil aynı zamanda yaratılanların tasvirinin de yasaklaması ile son halini almıştır. Zira Kuran'da bunun izleri aranarak yaratma anlamında kullanılan *bara'a* ile biçim verme manasındaki *savvara* aynı manada yorumlanmış ve yaratılan varlıkların benzerini tasvir etmek, Allah'ı taklit sayıldığı için sanatçılar figürler aracılığı ile benzetme eyleminden kaçınmışlardır⁴⁰. Bu da ister istemez İslâm dünyasında sanatsal faaliyetler ve ürünlerin ortaya çıkmasına engel olmuş, İslam sanatının ve sanat ürünlerinin gereken seviyeye ulaşmasını engellemiştir. Bunun en önemli sebebi insanın düşüncesindeki yaratıcılığın, en azından sanatsal ürünler açısından sınırlandırılması ve yaratma kavramının sadece Allah'a ait olması dolayısıyla insan tarafından -sanat için bile olsa- kullanılmayacağıdır. Bu sonuç, yaratma kavramının Müslüman bir sanatkârda olamayacağı kanısıyla onun üzerinde bir tedirginlik

³⁸ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Nevzat Tartı, "Sanat ile Dinin Bazı Ortak Yönleri Hakkında Bir Deneme", *İslam ve Sanat, Tartışmalı İlmî Toplantı*. (07-09 Kasım 2014 Antalya), İstanbul 2015, s. 36.

³⁹ Yasin Pişgin, "Din-Sanat İlişkisi Bağlamında Dinî Tecrübenin Sanat Ruhuna Etkisi", *İslam ve Sanat*, (07-09 Kasım 2014 Antalya), (İstanbul 2015), s. 56-57.

⁴⁰ Yüksel Bingöl, "İslam ve Modern Sanat", *İslam ve Sanat*, (07-09 Kasım 2014 Antalya), (İstanbul 2015), s. 67



doğurmasına yol açmıştır⁴¹. Öte yandan sanat için yapılacak olan her türlü harcamaların inanç bakımından yasak sayılan israf kabul edilmesi⁴² de İslam sanatının gelişmesi önündeki en önemli sebeplerden biridir.

İslam'daki tasvir yasağının bu hale gelmesinin farklı gerekçelere dayandırıldığı görülür. İlk olarak yukarıdaki gerekçelerle bazı hadislerle göre kıyamet gününde canlıların resmini yapanlardan hesap sorulacağı şeklinde sunulmuştur⁴³. Diğer taraftan 721 yılındaki Halife Yezit II zamanına ait bir ferman tasvir yasağının kaynağı olarak kabul edilir. Dönemin Yahudi bir büyücüsünün, Halife'ye, şayet Hıristiyan ikonalarını yasaklarsa kendisinin saltanatının kırk yıl sürmesi için yardımcı olacağına dair verdiği söz bu yasağa esas olmuştur. Ne ki Halife'nin ömrü bu yasağı koymasından üç yıl sonra son bulmuştu. Yerine gelen yeni halife tasvir yasağını kaldırsa da tasvirlerle karşı gösterilen hoşnutsuzluk yok olmamış, durmaksızın sürüp giderek bugüne kadar gelmiştir⁴⁴.

Hıristiyan dünyasında İsa'nın ve diğer kutsal değerlerin resim ve heykelleri ile kiliselerde gelişerek Rönesans'ın doğmasına imkân tanıyan tasvir objeleri, İslam ibadethanelerine girememiş, sivil yapılarda çok nadir görülmesine rağmen ilerleme kaydedememiş, kutsal anlatma yolu olarak vahiy tercih edilmiştir⁴⁵. Böyle olunca İslâm sanatına resim ve heykel olarak kala kala tasvir edilmek istenen nesnelere, içleri renklerle doldurulmuş yalın geometrik biçimlerle betimlemek kalmış ve İslâm sanatçısı nesnel görsellik yolu kapandığı için soyut olarak biçim verme yolunu tercih etmiştir⁴⁶.

⁴¹ İbrahim Coşkun, "İslam Sanatının Gelişmesini Engelleyen Kelâmî Yorumlar" *İslam ve Sanat*, 07-09 Kasım 2014 Antalya, (İstanbul 2015), s. 100.

⁴² Coşkun, "İslam Sanatının Gelişmesini ...," s. 94.

⁴³ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul 2005, s. 16

⁴⁴ Güner İnal, *Türk- İslam Minyatür Sanatı (Başlangıçtan Osmanlılara Kadar)* Ankara 1976, s. 12.

⁴⁵ Pişgin, "Din-Sanat İlişkisi Bağlamında ...," s. 56-57.

⁴⁶ Bingöl, "İslam ve Modern Sanat", s. 67.



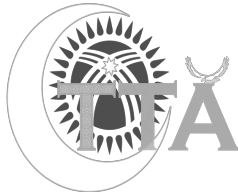
İslam dünyasındaki sanatın aldığı yeni form karşısında Batı sanatındaki gelişme, İslam düşünürleri tarafından eleştirilmekten kurtulamamıştır. Bunun temelinde daha önce nispeten birbirine yakın olan İslam ve batı sanatının, Rönesans ile birbirinden tamamen uzaklaşması ve Batı'nın ilahi özden beslenen kutsal sanatı terk ederek insan merkezli bir sanat anlayışının benimsemesi yatmaktadır⁴⁷. Eleştiriye konu olan Batı sanatındaki gelişmeler, batılı sanatçılara inançtan bağımsız sanatsal eserler verme yolunu açarken, Osmanlılar da dâhil olmak üzere, İslam dünyasındaki düşünce, sanatı görsel olarak mimari, sözel olarak şiirle sınırlandırmış, kapsamını daraltmış ve soyut bir ifadeye hapsedmiştir⁴⁸. İslam dünyasının sanattan anladığı şey, özellikle kuran dilinin şiirsel bir biçim haline getirilmesi ve ayetlerin okunuşunda şiirsel bir dilin kullanılmasıdır. Buna gerekçe olarak sadece sanatsal ve edebi yönden değil, derin manası dolayısıyla ifade edilemezliği ve tam olarak anlatılamaz oluşu gösterilmektedir. Dahası kutsal mananın estetik boyutunu göz önüne sermek ve aynı zamanda bilişsel boyutun yetersizliğine -hatta yokluğuna- dikkat çekmek ilginç bir tezattır. Zira bu görüşe göre metafiziği anlatmada dil yetersizdir ve din ile sanat ilişkisi açısından dini tecrübenin sanat ruhuna etkisi, yerini hat sanatına bırakmıştır. Aslında İslam inancını anlatmak için sanat yetersizdir. Nihayetinde de İslam düşüncesine göre sanat geldiği yer, hiçbir sanat kolunun İslam'ın düşünüşü ve duyusunu veremeyeceği, başlangıcı ve sonu olmayan Allah'a Müslüman'ı yaklaştırmaya, ondaki ezellilik ve ebedilik duygusunu uyandırmaya yetemeyeceğidir⁴⁹.

İslam'daki sanata dair değerlendirmeler, Abbasi döneminde resim yasağı ile çelişmeyen yeni bir yorumu zorunlu kılmıştır. Devrin mistik ve aydın çevrelerinin Platon'un idealar teorisi ve Plotinus'un panteist

⁴⁷ Hüsnü Aydeniz, "Din-Sanat İlişkisine Gelenekselci Bir Yaklaşım (Seyyid Hüseyin Nasr Örneği)" *İslam ve Sanat*, (07-09 Kasım 2014 Antalya), (İstanbul 2015), s. 193.

⁴⁸ Aydeniz, "Din-Sanat İlişkisine Gelenekselci ...," s. 193-208.

⁴⁹ Yasin Pişgin, "Din-Sanat İlişkisi Bağlamında Dinî Tecrübenin Sanat Ruhuna Etkisi", *İslam ve Sanat*, s. 56-57.



ışık metafiziği ile tanışmalarına bağlanan bu değişim sonucu tasvirin en azından kitaplarda yaşam alanı bulmalarına imkân tanıdı ki, bunda Abbasi zengin ve tüccar sınıfının biraz da ticari kaygı taşıyan kitap üretiminin artmasına duydukları ilginin de etkisi vardı⁵⁰.

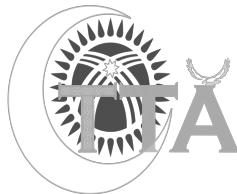
Bu gelişmeler ışığında bozkır Türklerinin taş işçiliği vasıtasıyla düşünce ve sanat arasındaki anlamlı ilişkisinin, İslam'ın kabulü ve onun sanata bakışı ile birlikte önemli bir değişime uğradığını görmek hiç de zor değildir. Özellikle tasvirin, Allah'a mahsus olan yaratıcılığı çağrıştırdığı için yasaklanması, taş işçiliği ve heykel işlemeciliğini ortadan kaldırmıştı. Buna rağmen taş işçiliğinde olmasa da nispeten minyatürde, Selçuklu Türklerinde bulunan tasvir, Osmanlı çağının başlarında İslam'ın sanatı yorumlama biçimine uygun olarak daha soyut bir halde kalmıştı. Başlangıçta camilerde tasvirin olmamasına rağmen Abbasi dönemindeki yeni yorumun etkisiyle saray ve diğer dini olmayan yapılar ve kitaplar, tasvirle süslenmeyi başlandı. Zamanla binalardaki tasvirler yerini tamamen kitaplara bıraktı. Ne ki bütün bunlar yüzeyseldi ve süsleyici bir karakter içerirken anıtsal bir nitelik taşımıyordu⁵¹.

Özelikle tarihi milattan önceki dokuzuncu yüzyıla kadar götürülen İtalyanca *minyatura* kelimesinden türeyen ve el yazması kitapları süslemek için sulu boya ile yapılan yüzeysel resimlere verilen isim olan minyatür sanatı Türklerin önemli bir sanatsal kolu olarak yasaklayıcı yorumlara rağmen varlığını sürdürmüştü. Figürlerin birbiri ile karışmadığı, şahısların büyüklüğü öneme göre değişen, aralarında bir orantı aranmayan, manzarada uzaklık, renk ve boya oranları dikkate alınmadan en ince teferruatı bile işleyen, renkleri ışık-gölge aramaksızın süren bir teknik olan minyatürün⁵² asıl kendini gösterdiği devir Uygur Türkleri zamanıydı. Mani ve Budizm inançlarının etkisinin yoğun olarak hissedildiği bu teknikte İslam'dan çok farklı şekilde *bezekli* denilen duvar ve tavan tarzı resimler yapılmıştı. Bunlar daha

⁵⁰ Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 16.

⁵¹ İnal, *Türk- İslam Minyatür Sanatı*, s. 12

⁵² İsmet Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı" *Vakıflar Dergisi*, Sayı XII, (1978), s. 271-273.



ziyade inanç merkezlerinin duvarlarını süslemekteydiler. Başlıca tema Buda olmakla birlikte bunun dışında Uygurlu din adamları, müzisyenler, kadınlı erkekli topluluklar, Uygur prensleri ve çeşitli konular tasvir edilmişti⁵³.

Uygurların duvar süslemelerinde göstermiş oldukları bu başarının izleri Kök Türkler zamanına kadar gider. Özellikle duvar süslemeleri ve savaş motiflerinin işlendiği kiremit parçaları Kök Türklerin bu konuda ulaştıkları seviyeyi gösterir. Uygurların minyatür sanatını daha ileri götürmelerinin en önemli sebeplerinden biri bu üslubu kitap süslemelerinde de kullanmaya başlamalarından kaynaklanmaktaydı. İran ve Arap kültüründe de hayli yaygın olan minyatür sanatının Cengiz ve Timur istilaları sırasında yer değiştiren Uygur sanatçıları aracılığıyla geçtiği kabul edilmektedir⁵⁴. Aynı şekilde Selçuklulara da intikal eden ancak fazlaca örneği günümüze ulaşamayan bu sanat türünün Selçuklu devrindeki asıl rolü, Osmanlı Türkleri için hazırlık aşamasını oluşturmada oynamıştı⁵⁵.

Osmanlı minyatürü tam anlamıyla bir saray sanatı olarak doğmuş, padişahlar, şehzadeler ve devlet erkânının koruması altında gelişmişti.⁵⁶ Nitekim dindeki tasviri yasaklayıcı yorumlara rağmen ancak en üst seviyede destekle ayağa kalkabilmiş ve bu koruma kalkanı minyatür sanatının gelişmesinin birinci derecede rol oynamıştı.

Biraz önce de değinildiği gibi başlangıçta pek kendinden söz ettiremeyen minyatür sanatı ancak çok dilli, çok dinli ve çok kültürlü bir imparatorluk kurmayı hedefleyen II. Mehmet zamanında gelişme imkânı bulabildi. Minyatürdeki gelişmenin II. Mehmet dönemine denk gelmesinin en önemli sebeplerinden biri de İstanbul'un fethinden sonra elindeki devleti büyük bir imparatorluğa dönüştürmek için

⁵³ Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", s. 274.

⁵⁴ Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", s. 275

⁵⁵ Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", s. 276

⁵⁶ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 137, Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 23



yoğun çaba sarf eden Osmanlı padişahının özel çabasıydı⁵⁷. Yıkılan İstanbul kentini yeniden imar işine girişen genç padişah, bunun yanında minyatür sanatının gelişmesi için onu muhafaza etmeye başladı. İlk kez bir nakkaşhane kurarak başına Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı getirip minyatür sanatının temellerini atmış oldu⁵⁸. II. Mehmet, böylesine büyük bir imparatorluk hayali kurarken bunun sanatsal yönü olmadan ortaya çıkamayacağını farkındaydı. Batı'yı bilen bir padişah olarak Avrupalı ressamı İstanbul'a davet etmiş, Sinan Bey adı bir nakkaş Venedik'e göndermiş, orada eğitim almasını istemişti. O Sinan Bey ki öğrencisi Bursalı Şiblizade Ahmed ile birlikte Osmanlılarda ilk defa II. Mehmet'e ait üç portreyi yapan kişiydi⁵⁹.

II. Mehmet ile birlikte başlayan Osmanlı minyatür sanatının; oluşum evresi (1451-1520), geçiş evresi (1520-1574), klasik evre (1574-1603), geç klasik ve duraklama evresi (1603-1700), ikinci klasik veya neo klasik evre (1700-1750) ve nihayet minyatür sanatının sonu (1750 sonrası) olarak altı evreden oluştuğu kabul edilmektedir.⁶⁰ Minyatür sanatının belirtilen bu evrelere kısaca göz atmak bile bu sanat kolunun ikbal evresinin imparatorluğun kuruluşu ile çöküşün başladığı döneme denk gelmesinin bir tesadüf olmadığını anlaşılmasını sağlar. Nitekim Osmanlı padişahlarının bu yöntemle kendilerini gelecek nesillere tanıtmaya istekleri, minyatür sanatının ancak yöneticinin desteğiyle var olabildiğine işaret etmektedir⁶¹.

Başlangıçta genellikle tarihi konular ile padişah ve şehzade portreleri olarak yapılan minyatürler zamanla konu çeşitliliği bakımından zenginleşmiştir. Özellikle *saz üslubu* denilen tarz dikkate

⁵⁷ II. Mehmet'in, imparatorluğu kuruluşu ile ilgili olarak bkz. Haldun Eroğlu, *Osmanlılar Yönetim ve Strateji*, Bilge Kültür Sanat yay. İstanbul 2018, s. 40-54

⁵⁸ Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", s. 277.

⁵⁹ Ruhi Konak, "Osmanlı Minyatür Sanatçılığında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları" *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/5 Ankara Spring 2013, s. 427.

⁶⁰ And, *Osmanlı Tasvir Sanatı I: Minyatür*, s. 35-129.

⁶¹ And, *Osmanlı Tasvir Sanatı I: Minyatür*, s. 138.



değerdir. İlerleyen zamanlarda minyatürler, Dede Korkut hikâyelerindeki vahşi hayvanların çokça bulunduğu, balta girmemiş sık ve gür orman anlamına gelen sazdan esinlenerek bu ad verilen üslupla yapılmaya başlanmıştır. Arslan, panter, maymun, tavşan, geyik gibi hayvanlar, ejderha, efsanevi yaratıklar, periler gibi doğaüstü canlılar, atlı avcılar ve hatayı denilen stilize çiçekleri içeren orman motifleri minyatüre konu olmuştur⁶².

Geç klasik ve duraklama evresi olarak adlandırılan dönemde tek kâğıt üzerine yapılan minyatürler ağırlık kazanmaya başladı ve I. Ahmet'in tahta geçmesinden (1603) sonra tek yaprak minyatürler padişah veya sıradan insanların portrelerini içermeye başladı. Burada ana tema sosyal hayat ve kıyafetlerdi. Ayrıca sarayda düzenlenen eğlenceler, kır gezintileri ağırlıklı bütün betimlemelerde ana eksen saray hayatıydı. Motiflerde ifade edilen her şeyde merkez, Osmanlı sarayı ve hanedanı olarak belirleniyordu⁶³.

Banu Mahir, Evliya Çelebi'nin on yedinci yüzyıl İstanbul'undaki minyatür sanatçıları olan nakkaşları şu şekilde tasvir ettiğini kaydeder:

1-Aslanhanede üstü hücrelerdeki yüz dükkânda çalışan esnaf-ı nakkaşan-ı cilan ile evlerde çalışan bin nefer saray-ı âli nakkaşları

2-Genellikle kahramanlık ve mücadele sahneleri içeren şehname tasvirleri yapan kırk nefer esnaf- ı nakkaşan-ı musavvir

3-Peygamberler ve padişahlar hakkında halk arasında yaşatılan söylencelerle aşk öykülerini tasvirler eşliğinde söyleyen Mahmut Paşa çarşısında bir dükkânda bulunan bir nefer esnaf-ı falcıyan-ı musavvir⁶⁴.

Osmanlı Topkapı Sarayı'ndaki müzede çeşitli kitap ve albümler içerisinde 13.533 adet minyatür olduğu tahmin edilmektedir. Bu minyatürler toplam 451 kitap ve albüm içinde yer almaktadır⁶⁵. Konuları edebiyat, tarih, silsilename (peygamber ve padişah soy ağaçlarının bulunduğu kitaplar, surnameler (sünnet düğünleri) peygamberler ve tasavvuf konulu rivayet kitapları ve bilimle ilgili

⁶² Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 21.

⁶³ Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 69.

⁶⁴ Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 72-73.

⁶⁵ Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", s. 278.



kitaplarda bulunan minyatürleri⁶⁶ çizen en önemli Osmanlı minyatür sanatçıları (nakkaşları) ise Sinan Bey, Şiblîzade Ahmed, matrakçı Nasuh, Nigarî (Haydar Resi), Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan, Ahmed Nakşî, Musavvir Hüseyin İstanbulî, Levni, Refail ve Kapıdağlı Kostantin idi⁶⁷.

Az önce de bahsedildiği gibi Osmanlı minyatür sanatının gelişim tarihine bakıldığında, imparatorluğun kuruluş ve gelişme dönemi ile aynı zamana denk geldiği, nihayetinde on sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren başlayan bozulma devri ile birlikte son bulduğu görülür. Minyatür sanatının özellikle padişahların portrelerinin yapılıp, onların kalıcı hale getirilme çabaları dolayısıyla saray tarafından himaye görmesi, doğal bir gelişme süreci değil, korumacı bir anlayışla mecburi bir ilerleme kaydettiği sonucunu doğurmaktadır. Minyatür sanatçıları bu manada padişahın himayesine muhtaçlardı ve bu koruma, onlara saray tarafından sağlandığı için minyatür sanatı görece bir gelişme göstermişti. Nitekim Osmanlı tarihinde, sarayca desteklenmesine rağmen Müslüman tebaa tarafından tasvirin pek de tasvip edilmediğine dair örnekler rastlamak mümkündür. Söz gelimi Evliya Çelebi'nin Bitlis'te şahit olduğu bir olay bunu göz önüne serer. Kadızade müritlerinden olduğu anlaşılan Tireli Hacı Mustafa adlı bir kapıkulu yeniçerisi, bin altı yüz kuruşa şehname kitabı almış ve kitap sayfaları arasındaki minyatürleri görünce "*tasvir haramdır*" diyerek bıçakla kiminin gözünü oymuş, kiminin boğazını kesmişti. Daha sonra kitabı aldığı adama geri getirmiş; "*bu kitap değil, papaz yazısıdır*" diyerek parasını geri isteyince, satıcı durumu Paşa'ya bildirmiş ve Paşa tarafından sorgulanan Tireli Hacı Mustafa, böyle şeylerin Allah tarafından yasaklandığını, bu yüzden de paramparça ettiğini beyan etmişti. Paşa'nın hakaret ettiği ve Bitlis kadısının huzurunda muhakeme edilen Hacı Mustafa suçlu bulunarak ordudaki görevinden çıkarılmış ve Diyarbakır'a sürgün edilmişti. Evliya Çelebi'nin ayrıntılarıyla anlattığı olayda, Tireli Hacı Mustafa'nın böyle bir muameleyle karşılaşmasının sebebi onun şehnameye -dolayısıyla

⁶⁶ Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 89vd.

⁶⁷ Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 163vd.



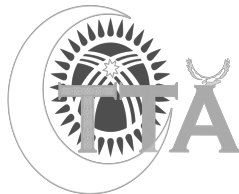
padişaha- yaptığı hakaretti ki bu da yazarın, Paşa'nın söylediğini kaydettiği:

*“mâl-ı padişahiye gadr etmiş”*⁶⁸

sözleriyle anlaşılmaktadır.

Netice itibariyle, Türkler, İslam öncesi dönemde, sahip oldukları düşünce ve anlayışları gereği özellikle taş işçiliği ile yaratma gücüne dayalı sanatsal alanda önemli mesafe kat etmişlerdi. Her şeyin bir ruhu olduğuna inanılan animizmin etkisiyle kendilerini ve tabiatı koruduklarına inandıkları insan ve diğer nesnelerin tasvirini yaparak yaratıcı bir sanat geliştirmişlerdi. İslam'ın ortaya çıkmasından sonra sanat ile ilgili İslam düşünürlerinin yaptıkları yorumlar, tasvirin Allah tarafından haram kılındığı şeklinde yeni bir anlayışın oluşmasına sebep olmuş, bu da ister istemez Müslüman sanatçıların bu tür sanatsal eserler yapmalarında çekingen davranmalarına yol açmıştı. Ancak Kök Türk çağındaki anıtsal yapıların çevresini süsleyen daha sonra Uygurlarda özellikle kitap süslemelerine yaygın olarak nüfuz eden minyatürün, Türklerin hem Müslümanlığı kabul etmeleri hem de İslam coğrafyasına akın akın gelmeleriyle birlikte İslam sanatına girmesine yol açmıştı. Bu yeni durum, Abbasi dönemindeki bazı yeni yorumları gerekli kılmıştı. Böylece tasvir -heykelde olmasa da- en azından kitaplardaki minyatürde yer bulmuş ve bu sanat kolunun gelişimine sınırlı ölçüde imkân tanımıştı. İslam'daki tasvir yasağından kaynaklanan ve anıtsal yapılardaki tasvirsiz soyut biçime rağmen Türkler sayesinde varlığını sürdüren minyatür sanatı özellikle II. Mehmet ile birlikte gelişme sağladı. Bunun en önemli sebebi şüphesiz padişahların kendilerini tanıtmak ve gelecek nesillere iz bırakmak olarak açıklanabilecek özel çabalarıydı. Bu bakımdan haram kabul edilmesinden dolayı diğer alanlarda kendini gösteremeyen tasvir, tamamen padişah ve sarayın himayesine dayanan Osmanlı minyatür sanatında yaşama şansı buldu ve saray sanatı olarak gelişti. Her ne kadar toplumsal tabakada bunun inkârını esas alan tavırların varlığına şahit olursa da padişahın himayesi, tasvirin haram olduğu yönündeki

⁶⁸ *Evlîya Çelebi Seyahatnamesi*, (Haz. Yücel Dağlı-Seyit Ali Kahraman), 4. Kitap, İstanbul 2011, s 163-164.



yorumun -sadece kitaplarda olmak kaydıyla- geçersiz kalmasına fırsat sundu. Ancak buna rağmen özellikle on sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren siyasi, askeri, ekonomik ve kültürel yozlaşmayla birlikte derin bir sorunlar dönemine giren imparatorlukta minyatür sanatı da önemini yitirdi.

Kaynakça

AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul 1989.

AYDENİZ, Hüsnü, "Din-Sanat İlişisine Gelenekselci Bir Yaklaşım (Seyyid Hüseyin Nasr Örneği)" *İslam ve Sanat, Tartışmalı İlmî Toplantı*. (07-09 Kasım 2014 Antalya), (İstanbul 2015).

BİNARK, İsmet, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı" *Vakıflar Dergisi*, Sayı XII, (1978).

BİNGÖL, Yüksel, "İslam ve Modern Sanat" *İslam ve Sanat, Tartışmalı İlmî Toplantı*. (07-09 Kasım 2014 Antalya), (İstanbul 2015).

COŞKUN, İbrahim; "İslam Sanatının Gelişmesini Engelleyen Kelâmî Yorumlar" *İslam ve Sanat, Tartışmalı İlmî Toplantı*. (07-09 Kasım 2014 Antalya), (İstanbul 2015).

ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2002.

EROĞLU, Haldun, "İslam Öncesi Dönem Türk Kültüründe Taş İşçiliğinin Yeri ve Önemi" *Bilge*, Sayı:46-47, 2005.

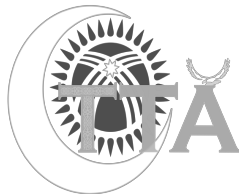
_____, "Orhon Bölgesi (Vadisi) ve yazıtları ile ilgili Birkaç Söz", Atatürk Kültür Merkezi, *Bilge Dergisi*, Sayı 43, (Kış 2004).

_____, *Osmanlılar Yönetim ve Strateji*, Bilge Kültür Sanat yay. İstanbul 2018.

Evlîya Çelebi Seyahatnamesi, (Haz. Yücel Dağlı-Seyit Ali Kahraman), 4. Kitap, İstanbul 2011.

GÖMEÇ, Sadettin, "Balbalların Peşinde", *Türk Kültürü*, 39/462, (Ankara 2001).

<http://www.tdk.gov.tr>



İbn Haldun, *Mukaddime*, (çev. Zakir Kadiri Ugan), c. I, MEB yay., İstanbul 1989.

İNAL, Güner, *Türk- İslam Minyatür Sanatı (Başlangıçtan Osmanlılara Kadar)* Ankara 1976.

KAFESOĞLU, İbrahim, *Türk Milli Kültürü*, Boğaziçi yay. İstanbul 1993.

KİRİLEN, Gürhan, *Sarı Irmağın Kıyısında Türk Heykeller (721-724)*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017.

KONAK, Ruhi, "Osmanlı Minyatür Sanatçılığında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları" *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/5 Ankara Spring 2013.

KUZUOĞLU Remzi- GÖKÇEK, Gürkan, "2003 Yılı Bilge Kagan Anıt Mezar Kazısı", *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Kırgızistan/Bişkek 2005.

LİGETİ, Lajos, *Bilinmeyen İç Asya*, (çev. Saadettin Karatay) Türk Dil Kurumu yay. Ankara 1986.

MAHİR, Banu; *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul 2005.

Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi, 2001 Yılı Çalışmaları, TİKA yayınları, Ankara 2003.

ORKUN, Hüseyin Namık, *Eski Türk Yazıtları*, TDK yay. Ankara 1994.

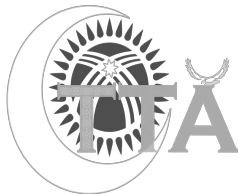
PİŞGİN, Yasin, "Din-Sanat İlişkisi Bağlamında Dinî Tecrübenin Sanat Ruhuna Etkisi", *İslam ve Sanat, Tartışmalı İlimi Toplantı*. (07-09 Kasım 2014 Antalya), (İstanbul 2015).

RASONYI, Laszlö, *Tarihte Türklük*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yay. Ankara 1988.

STRZYGOWSKI, Josef, "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (yazarlar Josef Strzygowski, H. Glück ve Fuat Köprülü Türkçeye çev. Cemal Köprülü), İş Bankası Kültür yay. tarihsiz.

TARTI, Nevzat, "Sanat ile Dinin Bazı Ortak Yönleri Hakkında Bir Deneme", *İslam ve Sanat, Tartışmalı İlimi Toplantı*. (07-09 Kasım 2014 Antalya), (İstanbul 2015).

TEKİN, Talat; *Orhun Yazıtları*, TDK yay. Ankara 1988.



URAZ, Murat; *Türk Mitolojisi*, İstanbul 1994.

YUVAL, Noah Harrari; *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi* (Çev. Ertuğrul Genç), Kolektif Kitap, İstanbul 2015.

