

Economics and Administration, Tourism and Tourism Management, History, Culture, Religion, Psychology, Sociology, Fine Arts, Engineering, Architecture, Language, Literature, Educational Sciences, Pedagogy & Other Disciplines in Social Sciences

Vol:3, Issue:8
sssjournal.com

pp.353-365
ISSN:2587-1587

2017
sssjournal.info@gmail.com

Article Arrival Date (Makale Geliş Tarihi) 26/09/2017 | The Published Rel. Date (Makale Yayın Kabul Tarihi) 01/10/2017
Published Date (Makale Yayın Tarihi) 03.10.2017

**TÜRK-İSLAM BEZEME SANATINDA GAMALI HAÇ (SVASTİKA) İLE ÇARKİFELEK
MOTİFLERİNİN KÖKEN VE İKONOĞRAFİK ANLAMLARI ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME***

*AN EVALUATION ON ORIGIN AND IONICOGRAPHIC DIMENSIONS OF FYLFOT
(SWASTIKA) AND WHEEL OF FORTUNE MOTIFS IN TURKISH-ISLAMIC DECORATIVE
ART*

Prof. Dr. Yusuf ÇETİN

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi,
www.yusufcetin04@hotmail.com, Ağrı/Türkiye

ÖZ

Türk-İslam bezeme sanatında kullanılan motiflerin kaynaklarına inildiğinde çok farklı ve geniş coğrafyalarda karşımıza çıkan motiflerle büyük benzerlik gösterdikleri görülmektedir. Ancak, ikonografik çözümlenmeleri yapıldığında Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra bu motiflere farklı anlamlar yükledikleri ve yeni bir anlayışla değerlendirerek kullandıkları da anlaşılmaktadır. Türk-İslam bezeme repertuarında çok geniş bir kullanım alanı olan ve zengin ikonografik anlamları ile dikkat çeken gamalı haç (svastika), çarkıfelek motifleri bu bağlamda en yaygın görülen motiflerin başında gelmektedir.

İnsanlığın bilinen en eski sembollerinin başında gelen ve kaynağı Paleolitik dönemlere kadar uzanan gamalı haç (svastika), çarkıfelek motifleri farklı zaman dilimlerinde, farklı coğrafyalardaki toplumların "iyiliği", "doğruluğu", "koruyucu gücü temsil etme" gibi zengin anlamlar yükleyerek kullandıkları motifler olduğu görülmektedir. Ortak kökenden geliştikleri kabul edilen gamalı haç (svastika), çarkıfelek motiflerinin kaynakları, yansımaları ve ikonografik anlamları üzerine günümüze kadar birçok araştırmalar yapılmıştır. Ancak, bu motiflerin Türk-İslam sanatı bağlamında ikonografik anlamları konusunda ayrıntılı bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bazı yayınlarda kısmen değinilen bu motiflerin Türk-İslam bezeme sanatının en yaygın motiflerinden oldukları görülmektedir. İslam öncesi Türk kültür tarihinde önemli bir yeri olan, kozmolojik anlamlarının yanı sıra dinsel ve siyasi anlamları ile ön plana çıkan bu motiflerin Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden sonra da varlığını sürdürdüğü ve evrilerek yeni anlamlar yüklenilip kullanıldıkları görülmektedir.

Bu araştırma bildirisinde gamalı haç (svastika), çarkıfelek motiflerinin kaynağı, Türk-İslam bezeme sanatındaki kullanımı ve ikonografik anlamları üzerinde ayrıntılı durularak örnekler ışığında çözümlenmeye gidilmiş, tarihi çerçeve olarak da İslam sonrası Türk sanatı dönemi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gamalı Haç (Svastika), Çarkıfelek, Motif, Bezeme, Türk-İslam Sanatı

ABSTRACT

Analyzing sources of motifs that used in the Turkish-Islamic decorative arts, they appear to be quite similar to motifs existing in various and wide range of geographies. However, when they are analyzed regarding iconographical dimension, it can be seen that Turks developed a new interpretation and different meanings of these motifs after accepting Islamic religion. They used the motifs with a new understanding. In Turkish-Islamic decoration repertory, flyfot (swastika) and wheel of fortune motifs which have a wide range of usage and rich iconographic meanings are the most common motifs in this context.

Swastika and wheel of fortune motifs, two of the earliest known symbols of mankind and dating back to the Paleolithic period, used in various and rich meanings such as "goodness", "correctness", "representing protective power" by societies in different geographies. Many studies have been implemented related source, reflections and the iconographic meanings of swastika and wheel of fortune motifs which are considered to have a common root. Yet, it has not been found any detailed study regarding iconographic meanings of these motifs in Turkish-Islamic art context. These motifs, which are partly mentioned in some publications, are indicated among the most common used motifs of Turkish-Islamic decoration art. The motifs with religious, political and cosmological meanings had a significant place in Turkish culture before Islam. They maintained to exist with a new interpretation and an altered perspective after Islamic period.

Source, usage in Turkish-Islamic decorative art and iconographic meanings of swastika and wheel of fortune motifs have been examined in details in this research article. The motifs have been analyzed by using various motif samples. Post-Islamic Turkish art period comprises historical framework of the article.

Key Words: Flyfot (Swastika), Wheel of Fortune, Motif, Decoration, Turkish- Islamic Art.

* Bu çalışma 21-23 Eylül 2017 tarihleri arasında Nevşehir'de düzenlenen I. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmaları Sempozyumu'nda bildiriler olarak sunulmuştur.

1. GİRİŞ

İlkel kültürlerde duyularla ifade edilmeyen şeylerin somut nesnelere veya işaretlerle anlatılmaya çalışılması görsel simgelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu simgeler zaman içinde farklı anlamlar kazanarak günümüze kadar gelmişlerdir. Bazen bir hayvan, bazen bir bitki, bazen de doğada görülen başka bir nesneden esinlenilerek ortaya koyulan bu simgeler farklı kaynaklardan beslenseler de ayrıntılardan arındırılmış olmaları, stilize veya soyut formlarla karşımıza çıkmış olmaları ortak özellikleri olarak görülmektedir. Bu simgeler üzerinde yer aldıkları nesnelere estetik bir özellik kazandırmalarının yanı sıra ikonografik anlamları ile ait oldukları toplumların duygu, düşünce ve yaşayışlarını yansıtmaları açısından da önemli birer belge niteliğindedirler.

Yapılan bilimsel çalışmalar gamalı haç (svastika) ve çarkıfelek motiflerinin Paleolitik çağlardan beri kullanıldıkları görülmektedir. Zamanla farklı anlamlar yüklenen bu motifler Anadolu, Mezopotamya, Hindistan, İskandinavya, Güney Sibirya, Altay ve Orta Asya gibi farklı coğrafyalarda, birbirinden uzak kültürlerde her tür sanat eseri üzerinde karşımıza çıkmaktadır (Avşar, 2010: 115). Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden sonra, İslam dininin yayıldığı bölgelerdeki bütün eski kültürler değişim süreci içine girmiş, bu inanç ve ideoloji o günün koşullarına uygun bir dil ve anlatım tarzı yaratarak sanatta yeni bir sözlük ortaya çıkarmıştır. İslam kültürü adıyla kısa süre içinde Kuzey Afrika'dan Çin'e kadar geniş bir coğrafyada yankı bulan bu kültürden Türkler de payını almıştır (Mülayim, 1999: 24). Yayıldıkları geniş coğrafyada karşılaştıkları yerli sanat geleneklerini Orta Asya'dan getirdikleri sanat gelenekleri ile kaynaştırarak İslam dininin değerleri çerçevesinde yeniden yorumlayan Türkler, Türk-İslam sanatı adıyla etkisini yüzyıllarca sürdüreceği bir sanat geleneğini ortaya koymuşlardır.

Böylece Türk-İslam bezeme sanatının yayıldığı coğrafyada kaynağı çok eskilere dayanan birçok motif gibi gamalı haç (svastika) ve çarkıfelek motifleri de yeni anlayış doğrultusunda evrilerek Türk-İslam bezeme repertuarı içindeki yerlerini almışlardır.

2. GAMALI HAÇ (SVASTİKA) MOTİFİNİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ VE TÜRK-İSLAM SANATINDAKİ KULLANIMI

İsmi Yunan alfabesindeki gamma (Γ) harfi ve (+) haç şeklinden alan bu motif dört gama harfinin ortada birleşmesi ile oluşmaktadır. Aynı motif svastika (swastika) olarak da adlandırılmaktadır. Svastika kelimesi Sanskritçe'de "su (iyi)" ve "asti (olmak)" kelimelerinin birleşiminden oluşmuş, "İyi olmak, sağlıklı olmak" anlamlarını taşımaktadır (Gümüştekin, 2011: 108).

Prehistorik dönemlerde ateşi yakmada kullanılan iki çubuğun kaynaklık ettiği düşünülen (Avşar, 2010: 121) ve iki çizginin düz açı ile kesişmesi sonucu haç olarak ortaya çıkmış olan bu motif zamanla gamalı haça dönüşerek ateş ve güneşin sembolü olmuştur (Wilson, 1896: 765-768). Gamalı haç motifi güneşin optik tasvirini, ışığın kaynağı olan güneşin ışıklarını simgelemektedir. İlkel insanlar bu motif ile ışığın kaynağının sembolü olan güneşi merkezde aynı kesişme noktasında düşünerek onun yansıttığı ışınları haç şeklinde tasvir etmişlerdir (Esedova, 2008: 521).

Hint uygarlığında önemli bir yeri olan ve hayatın kaynağı olan güneş ışığını simgeleyen gamalı haçın kolları sağa doğru, yani saatin dönme yönüne uygun ise şekil olumlu güçleri ifade ediyor, kolları ters yöne doğru olan gamalı haç ise olumsuz, insana zarar veren güçleri anlattığına inanılırdı (Gümüştekin, 2011: 108).

MÖ 7. binyılın ortalarından itibaren Kuzey ve Orta Mezopotamya'da Samarra kültüründe ve aynı zaman dilimi içinde Anadolu'da başta Çatalhöyük, Bademağacı, Alacahöyük ve Troya olmak üzere birçok yerde bu motifin ortaya çıktığı görülmektedir. Seramikler, idoller, damga mühürler ve ağırşaklar gibi farklı malzemeler üzerinde karşımıza çıkan gamalı haç (svastika) motifini araştırmacılar verimlilik, süreklilik ve dönüşüm, güneşin sembolü, 4 mevsim 4 hafta gibi zamansal anlam, tanrısal 4 kutsal güç ve ölümden sonraki hayat ilişkisini yansıtan dini bir sembol olarak tanımlanmıştır (Taçyıldız, 2016: 17, 105).

Orta Asya Türk kültüründe ise gamalı haç (svastika) motifi "Oz" tamgası olarak bilinmektedir. Tanrıya ulaşma ve tanrıya kavuşmanın sembolü olan bu motifin kaynağı Proto-Türk dönemlere kadar uzanmaktadır (Parlak, 2007: 33). Petroglifler başta olmak üzere seramikler üzerinde yaygın olarak karşımıza çıkan bu motif Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden sonra da evrilerek varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

Türk-İslam sanatının yayıldığı coğrafyada tarihsel süreçte çok yaygın kullanım alanı olan bu motif ikonografik açıdan aşağıda alt başlıklar haline sunulmuştur.

2.1. Tanrıya Ulaşma, Göğe Yükselmenin Sembolü

İslam öncesi Orta Asya Türk kültüründeki “Oz tamgası” olarak bilinen çarkıfelek (svastika) öbür dünyaya geçerek orada teşekkül etme, oluşum şeklindeki düşünceyi kapsar (Tarcan, 2003: 150). “Oz”laşarak/yanarak Tanrıya ulaşma fikrinin sembolü olan bu motif, Türklerin İslamiyet’i kabul etmeleri ile birlikte İslami bir anlayışa dönüşmüş ve Türk-İslam sanatında tasavvuf düşüncesindeki Tanrıya ulaşma ve göğe yükselmenin sembolü olarak yeni bir anlam kazanmıştır.

İslam tasavvuf inancında Tanrıya ulaşma önemli bir kavramdır. Mevlevilerin dönerek, daireler çizerek sema yapması, Bektaşlıların cem törenlerinde oluşturulan halka ile birlikte grup halinde eksenleri etrafında dönerek “göğe (Tanrıya kavuşma)” yükselme inancı bulunmaktadır (Tarcan, 2003: 16). Bu düşünce Mevlanaları, Yunus Emreleri, Hacı Bektaş Velileri, kısacası Horasan erenleri olarak bildiğimiz ve İslam coğrafyasına bu düşünceyi yayanları yetiştiren Hoca Ahmet Yesevi’nin de temel felsefesi olmuştur (Parlak, 2007: 33). Hoca Ahmet Yesevi Külliyesi (1396)’nde ana süsleme motiflerinin gamalı haç (svastika) motiflerinden oluşması bu düşünceyi açıkça ortaya koymaktadır (Foto. 1).

Anadolu Türk-İslam sanatında da hanikah gibi tarikat yapılarında ve medreselerde gamalı haç (svastika) motifi bu anlayış doğrultusunda yaygın olarak kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu dönemine ait Konya Sahip Ata Hanikahı (1279) duvarındaki çini panoda, Konya Sırçalı Medrese (2251) duvarındaki çini bezemede, Konya İnce Minareli Medrese (1253) kubbesindeki çini bezemelerde, Konya Karatay Medresesi (1252) taçkapı yan kanatlarındaki mermer panolarda gamalı haç (svastika) motifleri bu anlayışı yansıtan önemli örneklerdir (Foto. 2-a,b,c,d).

Yine aynı anlayış doğrultusunda mezar taşları üzerinde de bu motif kullanılmıştır. Sivas ve Tunceli bölgesinde üzerinde gamalı haç (svastika) motifleri bulunan Osmanlı dönemine ait birçok mezar taşı bu düşüncenin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır (Danık, 2006: 169-192).

2.2. İslam’ın Dört Temel Misyonu (Namaz, Oruç, Zekat, Hac)’nun Sembolü

İslam inancına göre haçvari biçimli şekil, dört kolu ile insanoğlunun esaretten kurtulup, asıl tevhid inancına, tek tanrıçılığa ulaşmayı hedefleyen dört öğeyi (anâsır-ı erbaa) hatırlatmaktadır (Schimmel, 2004: 61). Bu dört öğe aynı zamanda İslam’ın temel misyonunu (namaz, oruç, zekât, hac) sembolize etmektedir (Kardeşlik, 2011: 83). Ortaçağ Türk-İslam mimarisinde, özellikle dini mimaride gamalı haç (svastika) motifinin bu anlamda yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Karahanlı dönemine ait Burana Kalan Minare (XI. yy.) gövdesinde, Büyük Selçuklu dönemine ait Damagan Mescid-i Cuma (1058) minaresi gövdesinde, Diyarbakır Ulu Camii (1092)’nin doğu revaklarındaki sütun gövdelerinde, Siirt Ulu Camii (1129) minaresi gövdesinde (Öztürk-Klavuz,-Karakuş, 2007: 390; Parlak-Kunt-Kocadağistan, 2013:179), Konya Sahip Ata Camii (1258) minaresi kaidesinde bu düşünceyi yansıtan gamalı haç (svastika) motifleri dikkat çekmektedir (Foto. 3-a, b, c, d).

2.3. Işık ve Aydınlığın Sembolü

Gamalı haç (svastika) İslam öncesi Türk toplumlarında ateş-güneş kültü ile ilgili bir sembol olarak yaygın kullanılmıştır (Esedova, 2008: 521). En erken örneklerine başta petroglifler olmak üzere seramik ve çeşitli metal eşyalar üzerinde, hatta insan vücutları üzerinde gördüğümüz bu motif Türk toplumlarının en eski motiflerden birisini oluşturmaktadır. Erken dönemlerde ışığın sembolü olarak kullanılan gamalı haç (svastika) motifi Türk-İslam sanatında da benzer anlamda kullanılmıştır. Ancak, geçmiş uygarlıklarda güneşi veya güneş tanrısını sembolize eden bu motif İslami bir anlayışla evrilerek daha çok anıt mezarlarda “mezar çukurlarını aydınlatan Allah’ın nuru” anlamında kullanılmıştır. Büyük Selçuklu dönemi Harrekan-I Kümbeti (1067-68), Abarkuh Pir-i Alemdar Kümbeti (1027), Anadolu Selçuklu dönemi Sivas I. İzzettin Keykavus Kümbeti (1219) gamalı haç (svastika) motiflerinin kullanıldığı anıt mezar yapılarıdır (Foto. 4-a, b, c).

2.4. Kötülüklerden Koruyucu, Nazarlık, Tılsım Sembolü

İlkel toplumlarda kutsal güneşin ve ateşin koruyan, bereket ve sağlık veren, kötü ruhlardan ve hastalıklardan arındıran özelliği onları simgeleyen işaretlerin ikonografisine de yansımış bu anlamda çarkıfelek motifi mistik güç içeren koruyucu, tılsım veya muska olarak görülmüştür (Avşar, 2010: 122). İslam öncesi Orta Asya Türk toplumlarında da gamalı haç (svastika) motifi koruyucu nazarlık ve tılsım anlamlarında kullanılmıştır. Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra bu inanış devam etmiş, Türk-İslam sanatında gamalı haç (svastika) motifine kötülüklerden koruyucu, nazarlık, tılsım gibi anlamlar yüklenmiştir. Özellikle Anadolu dokuma sanatında, halılarda ve düz dokumalarda gamalı haç kötülüklerden koruyucu sembol olarak karşımıza

çıkılmaktadır (Kardeşlik, 2011: 83). Konya Alâeddin Camii'ne ait Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan halı üzerinde ortasında gamalı haç motiflerinin yer aldığı çarkifelek motifleri eksene göre bir kaydırılarak tüm halı göbeğini kaplayacak şekilde işlenmiştir. Yine İstanbul Vakıflar Halı Müzesi'nde bulunan iki halının dış bordürlerinde aynı anlayışla gamalı haç (svastika) motifleri kullanılmıştır (Foto. 5-a, b, c).

3. ÇARKIFELEK MOTİFİNİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ VE TÜRK-İSLAM SANATINDAKİ KULLANIMI

Türk-İslam sanatı bezeme repertuarında karşımıza çıkan en önemli motiflerden birisi de çarkifelek motifidir. Kaynağı çok eski dönemlere dayanan bu motif gamalı haç (svastika) motifinden gelişmiş olup birçok versiyonu mevcuttur.

Farklı coğrafyalarda farklı anlamlarda kullanılan ancak yaygın olarak “hareket” ve “dönüşüm”ün sembolü olan bu motif İslam öncesi Türk kültüründe kozmolojik özelliği ile ön plana çıkmaktadır. Eski Türk inancında gök kubbenin altın veya demir kazık etrafında yıllık dolanımın yanında, ayrıca bir de yıldızları taşıyan gök çarkının döndüğü varsayılıyor ve gök kubbenin en alttaki çarkifeleğini bir çift göksel ejderin çevirdiğine inanılıyordu (Esin, 2001: 42-43). Böylece zaman kavramı ve mevsimler meydana geliyordu. Kök çığrısı/kök çarkı olarak adlandırılan çarkifelek genellikle dilimli bir teker şeklinde betimlenirdi. Bu betimlemelerin en eskilerine Kök Türk dönemine ait kaya resimlerinde rastlamak mümkündür (Esin, 2004: R.71).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra çok daha zengin anlamlar ile Türk-İslam bezeme sanatında kullanılan bu motifin ikonografik olarak şu anlamlarda kullanıldığı görülmektedir:

3.1. Evren İmgesi (Kozmik Diyagram)

İslam öncesi Türk toplumlarında çarkifelek motifini evren imgesi olarak kullanılmıştır. Eski Türk inancında gök kubbenin altın veya demir kazık etrafında yıllık dolanımın yanında, ayrıca bir de yıldızları taşıyan gök çarkının döndüğü varsayılıyor ve gök kubbenin en alttaki çarkifeleğini bir çift göksel ejderin çevirdiğine inanılıyordu (Esin, 2001: 39-49). Petrogliflerde başlayıp, Hun, Göktürk ve Uygur dönemlerinde gök çığrısı/çarkı olarak betimlenen bu motif Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri ile birlikte yeniden yorumlanarak kullanılmıştır.

Türk-İslam sanatında bu kozmolojik sahnenin tasvir edildiği en önemli örneklerden birisi Konya İnce Minareli Medrese Taş ve Ahşap Esreler Müzesi'ndeki Anadolu Selçuklu dönemine ait bir taş parçası üzerindeki kompozisyonda yer almaktadır (Çaycı, 2006: 129-136). Bir mimari yapıya ait olduğu düşünülen taşın yüzeyi dikdörtgen bir çerçeve içine alınıp ortasına on dilimli bir gülçe motifini yerleştirilmiştir. Bu motifin etrafında şua motifleri ile yıldız kollarından oluşan zikzak motiflerinin oluşturduğu iki kuşak yer almaktadır. En dışta ise simetrik olarak yerleştirilen ve kuyruklarından birbirlerine düğümlenen iki ejder figürü bulunmaktadır. Bu ejder figürlerinden birisinin başı tahrip olmuştur. Diğerisi ise pullu gövdesi, açık ağzı, keskin dişleri ve badem gözleri ile Ortaçağ Türk-İslam sanatındaki yaygın ejder tiplmesine uymaktadır (Foto. 6-a). Bu kompozisyon İslam öncesi Orta Asya Türk kültüründeki “gök çığrısı/çarkı”nın bir çift evren (ejder) tarafından çevrildiği anlayışının İslam sonrası dönemde de varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Benzer bir kompozisyon XIV. yy.'a ait bir Afyon mezar sandukası üzerinde de betimlenmiştir (Bkz. Eyirci-Topbaş, Ç. 22) (Foto. 6-b).

Kayseri Çifte Medrese (1205)'de yer alan bir taş kabartma levha üzerinde ortadaki çarkifelek motifinin iki tarafına simetrik olarak yerleştirilmiş, kuyrukları gövdelerine dolanmış, birbirlerine karşılıklı bakan yılan (ejder) motifleri ile bu kozmik sahne farklı bir biçimde betimlenmiştir (Foto. 6-c).

Ortaçağ Türk-İslam edebiyatında da bu kozmolojik sahne işlenmiştir. Yusuf Has Hacib'in Kutatgu-Bilig adlı eserinin 126. beytinde:

“Yarattı kör, evren tuçi evrülür

Annın birle tezgünür yime tezgünür “

“Bak, yarattığı evren durmadan döner; onunla birlikte hayat da durmadan devreder.”[†] (Esin, 2001: 43-44).

Burada da zaman çarkını durmadan çeviren ejderden bahsedilerek bu kozmolojik sahne anlatılmaktadır.

[†] <https://kutadgubiligmetni.appspot.com/v.html>

Çarkıfelek konusu İslam tasavvuf düşüncesinde de yer almaktadır. Tasavvufta kâinatın yaratılışı ve feleklerle ilgili yaygın düşünceye göre; “Akl-ı Küll pasif bir kabiliyet olan Nefs-i Küll’ü meydana getirmiştir. Bu ikisinden dokuz gök (Atlas, burçlar, Zühal, Müşteri, Merih, Güneş, Zühre, Utarid ve Ay gökleri) meydana gelmiştir. Bu göklerin dönüşü dört unsuru ve dört tabiatı ortaya çıkarmış, göklerle unsurların birleşmesinden de cansızlar, bitkiler ve canlılar (maden, nebat ve hayvanlar) vücut bulmuştur” (Şentürk, 1994: 90). Bu düşünce Türk-İslam bezeme sanatında sembolik olarak çarkıfelek motifi ve konsantrik dairelerin oluşturduğu geometrik kompozisyonlar ile anlatılmaya çalışılmıştır. Ortaçağ İslam dünyası sanat ile tasavvufun kaynaştığı bir dönemdir. Bu dönemde Türk-İslam sanatının temel bezeme kompozisyonunu geometrik düzenlemeler oluşturmaktadır. Bu geometrik düzenlemeler içinde konsantrik dairelerle dünya ve gezegenlerin dönüşü vurgulanmaktadır. Gerek bağlayıcı devamlı yollarda, gerek devamlı dönüş hareketinde, gerekse merkezler etrafındaki sürekli oluşum ardında, sayısız görüntünün bir biçim içinde yer alması, birlik içinde olmaları ve birin sonsuz çoğalması kavramı bulunmaktadır. Böylece evrendeki dairesel dönüş hareketi dönen çark, çarkıfelek misali tekrarlanarak çokluk içinde birlik anlamını vermektedir (Ögel, 1994: 98-100). Bu düzenlemeler ile İslam’ın evren dünya ve öte dünya hakkındaki sonsuzluk anlayışının bir özeti vurgulanmaktadır (Alp, 2009: 26).

Bu şemanın en iyi anlatıldığı örneklerin başında Konya Sırçalı Medrese (1242) taçkapısında yer alan geometrik bordür kompozisyonunda karşımıza çıkmaktadır. Yıldız merkezlerinin ortasında yer alan çarkıfelek motifi yıldız kollarının sonsuz bir biçimde kesişerek meydana getirdiği girift kompozisyon içinde belli bir düzenle küçük çarkıfelek motifleri yerleştirilerek kozmik evren ve tasavvuftaki “birlik içinde çokluk” teması vurgulanmıştır (Foto. 7-a). Benzer kompozisyonlar Selçuklu dönemi bezemelerinde yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Amasya Gök Medrese Camii (1256-57) cephe süslemelerinde ise bu kompozisyon madalyon biçiminde işlenmiştir (Foto. 7-b).

Aynı anlayış doğrultusunda Türk-İslam hat sanatında bir merkez etrafına Arapça harflerle “Allah”, “Muhammed”, “Ali” ibarelerinin yerleştirildiği kompozisyonlarından meydana gelen çarkıfelek motifleri yaygın olarak görülmektedir. Çarkıfelek formunda “Allah”, “Muhammed”, “Ali” isimlerinin oluşturulması ile sonsuzluğa gönderme yapılmaktadır (Çaycı, 2016: 304) (Foto. 8-a).

Eski Malatya Ulu Camii (1224) mihrabönü kubbesinin ortasındaki “Mühr-ü Süleyman” motifi şeklinde dekoratif kufi yazıyla “Muhammed” ismi yazılmıştır. Bu yazı merkez alınarak kubbenin içinde firuze çinilerle çarkıfelek düzenlemesi oluşturulmuştur. Türk-İslam sanatında ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu sembolize eden “Mühr-ü Süleyman” motifi ve “Muhammed” lafzı etrafında oluşturulan çarkıfelek ile gaibe ve sonsuzluğa gönderme yapılmıştır (Foto. 8-a). Osmanlı dönemi kalemî bezemelerinde de semayı temsil eden kubbelerin ortasında yer alan çarkıfelek motifleri daimi hareketi ve sonsuzluğu anlatması açısından dikkat çekicidir (Foto. 8-b). Çarkıfelek motifi, evrendeki her şeyin Allah’ın aşkı ile döndüğünü ve varlık âlemindeki bu dönüşün sonsuz olduğunu sembolize etmektedir. Zamanın geçiciliğini ve aynı zamanı aynı yerde tekrar yaşamının mümkün olmadığını anlatmaktadır. Bu eşsiz devingenlik bir düzen içinde durmadan devam edip gitmekte ve bu düzenin varlığı aynı zamanda Allah’ın sonsuz kudretinin de bir göstergesi olduğu vurgulanmaktadır.

İslam sonrası Anadolu’da özellikle Orta Asya inançlarının yoğun olarak yaşatıldığı Alevi Türkmen düşüncesinde çarkıfelekler mezar taşlarında aslan figürleri ile birlikte betimlenmiştir. Burada aslan Hz. Ali’yi, çarkıfelek de kâinat ile güneşi sembolize ederek kozmolojiye yeni bir anlam kazandırıldığı görülmektedir (Özkan, 2007: 504). (bkz. Öney, 1969: R.17.a-b, R.20).

3.2. Tanrıya Ulaşma, Göğe Yükselmenin Sembolü

Çarkıfelek İslam tasavvuf düşüncesinde kendi etrafında yanarak dönmeyi, yanarken de kendi etrafını aydınlatmayı temsil eder (Özkan, 2007: 504). Mevlevilerin dönerek, daireler çizerek sema yapması, Bektaşlıların cem törenlerinde oluşturulan halka ile birlikte grup halinde eksenleri etrafında dönerek “göğe (Tanrıya kavuşma) yükselme” inancı bulunmaktadır. Bu anlayış doğrultusunda tarikat eşyaları üzerinde çarkıfelek motifi işlenmiştir (Foto. 9-a). Mevlana Dergâhı’nda bulunan XIX. yy.’dan kalma ahşap körük kapağının ortasında yer alan çarkıfelek motifi, Bektaşi tarikatına ait taçların tepesindeki çarkıfelek motifleri bu anlayışı yansıtan örneklerdir (Aytekin, 2002: 80) (Foto. 9-b).

3.3. İki Dünya Arasındaki Geçişin Sembolü

Çarkıfelek motifi Türk-İslam sanatında mezar taşlarında ölümle ilişkili olarak, kader ve sonsuzluk gibi anlamlarda kullanılmakta olup bu ve öteki dünyanın sahibi Tanrıyla özdeş oklu çakır, oklu çark ve gök çığırtısı/çarkı gibi anlamları ile iki dünya arasındaki geçişi temsil etmektedir (Doğan, 2001: 243-249). Bu motif

aynı zamanda dünyanın gelip geçiciliğini, öbür dünyaya geçerek orada teşekkül eden, oluşum şeklindeki düşünceyi kapsar (Çetin, 2015: 91). Özellikle mihrabiye biçiminde kompoze edilen Selçuklu ve Beylikler dönemi Sivas ve Tokat mezar taşlarında algılanabilir dünya ile öbür âlem arasındaki bağlantıyı sağlayan çarkifelek motifleri yerleştirilmiştir (Çaycı, 2002: 100-101). (Foto. 10)

3.4. Toprakten Gelenin Toprağa Döneceğinin Sembolü

Öte yandan çarkifeleğin bir merkezden gelişen ve dönen gibi görünen kolları, sonsuz ve kısır bir döngü çevresinde yine aynı noktaya geldiğini gösterir. Çarkifeleğin dönüşü ile zaman kavramına vurgu yapılmakta ve zamana bağlı olarak da yok oluş/faniliğe dikkat çekilmektedir. Bu anlamda motifin mezar taşlarına yansması, topraktan gelenin toprağa döneceği şeklinde de açıklanabilir (Danık, 2006: 174). Başta Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi mezar taşları (Foto. 11-a, b) olmak üzere Osmanlı dönemi mezar taşlarında (Foto. 11-c), Amasya Torumtay Türbesi'nde Torumtay'ın sandukası üzerinde kabartma olarak çarkifelek motifleri işlenmiş ve bu anlayış doğrultusunda varlığını sürdürmüştür (Foto. 11-d).

3.5. İyilik ve Bereketin Sembolü

Çarkifelek motifinin Türk-İslam bezeme sanatındaki yaygın anlamlarından birisi de iyilik ve bereketin sembolü olarak kullanılmasıdır. Eski Türk toplumlarında Tanrının yeryüzüne iyilik ve bereketini güneş vasıtasıyla yaydığı inancı mevcuttu (Parlak, 2007: 33). Bu anlayışla güneşi çarkifelek motifi temsil etmiştir. Uygur Budist duvar resimlerinde iyilik ve bereket sembolü olarak çarkifelek motifinin kullanıldığı görülmektedir. Türkler İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra da iyilik ve bereket sembolü olarak çarkifelek motifini kullanılmaya devam etmişlerdir. Özellikle günlük kullanım eşyaları üzerinde çarkifelek motifi bereket getirsin diye çok kullanılmıştır. Konya Karatay Medresesi Çini Esreler Müzesi'nde bulunan Selçuklu dönemi sırsız bir su kabı üzerinde ve Osmanlı dönemi seramiklerinde çarkifelek motifleri bu anlayışla betimlenmiştir (Foto. 12-a,b).

3.6. Şans ve Talih Sembolü

Türk kültüründe çarkifelek aynı zamanda talih ve şans sembolü olarak da kullanılmıştır. Özellikle İslam öncesi Türk edebiyatında bu kavram çok sık işlenmiştir. İslamiyet'ten sonra da Türkler, talih ve kaderlerini hep feleğin dönüşüne bağlamışlardır. Bütün kötü kadreler "kahpe feleğin" bir oyunu olarak yorumlanmıştır. Kötü şanstın sonra, iyi günlere kavuşabilmek de yine feleğin tabiatından ileri geliyordu. Halk ağzında "feleğin çarkı" şekliyle de kullanılan çarkifelek her şansızlığın arakasından şansın geleceği inancını yansıtmaktadır (Candan, 2008: 27). Özellikle Anadolu'da şans ve talih getirsin diye evlerin cephelerine, tavan göbeklerine, ocakların üzerine çarkifelek motiflerinin işlendiği görülmektedir (Foto. 13-a, b, c).

4. SONUÇ

Türk-İslam sanatı bezeme programı çok zengin bir motif repertuarına sahiptir. Bu zengin repertuarı oluşturan motiflerin kaynaklarına inildiğinde bir taraftan Türk-İslam sanatının yayıldığı coğrafyada yer alan yerli sanat geleneklerinin izlerine, diğer taraftan Türklerin İslamiyet'i kabul etmeden önceki Orta Asya sanat geleneklerinin izlerine rastlamak mümkündür. Türklerin İslam dinini kabul ettikten sonra yeni dinin getirdiği kurallar çerçevesinde bu motiflere daha zengin anlamlar yükleyerek geniş bir repertuar içinde kullandıkları görülmektedir. Çok anlamlı, sistematik ve büyük bir sabrın ürünü olan bu motiflerin tek başlarına kullanıldıkları gibi yinelenerek sonsuz bir düzen içinde tekrar edildikleri de görülmektedir. Bu zengin bezeme repertuarı içerisinde geniş ikonografik anlamları ve farklı versiyonları ile hemen hemen her malzeme üzerinde, her dönemde yaygın olarak karşımıza çıkan gamalı haç (svastika) ve çarkifelek motifleri dikkat çekmektedir.

Türk-İslam bezeme sanatındaki soyut motiflere bakıldığında ilk bakışta yalnızca süsleme amaçlı yapıldıkları izlenimini uyandırmaktadırlar. Ancak bu motiflerin araka planındaki ikonografik çözümlenmeleri doğru yapıldığında üzerinde yer aldıkları sanat eserlerine estetik görünüm kazandırmanın yanı sıra zengin ikonografik anlamları ile gizemli bir dünyayı gözler önüne serdikleri de anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Alp, K. Özlem (2009). Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş, Ankara: Eflatun Yayınları.

Avşar, Lale (2010). "Antik Yunan Seramiklerindeki Haç ve Çarkifelek Simgeleri ve Bunların Avrasya, Anadolu ve Mezopotamya Kültürlerindeki Muhtemel Kaynakları, Mukaddime, s.3, 115-141.

- Candan, Ergün (2008). *Türklerin Kültür Kökenleri*, İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.
- Çaycı, Ahmet (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çaycı, Ahmet (2006). “Asya’dan Anadolu’ya Uzanan Serüven: Çark-ı Felek ve Ejder Birlikteliğinin Nadir Bir Konya Örneği”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri*, Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı’ya Armağan, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 129-136.
- Çaycı, Ahmet (2016). “Zaman ve Sanat Bağlamında Çarkıfelek Motifi”, *Uluslararası İslâm Medeniyetinde Zaman Sempozyumu Bildirileri C.II*, İstanbul, 299-306.
- Çetin, Yusuf (2010) “Patnos-Tutak Çevresinde Türbe ve Tarihi Mezarlıklar”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.24, 23-47.
- Çetin, Yusuf (2015). *Ağrı Mezar Taşlarında Form ve Bezeme Unsurları*, *International Journal of Social Science*, Number: 40, 87-105.
- Danık, Ertuğrul (2006). “Koç ve At Şeklindeki Tunceli Mezar Taşlarının Figürleri Hakkında Bir Deneme”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri*, Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı’ya Armağan, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 169-192.
- Doğan Şaman, Nermin (2001). “Oklu Çakır/Oklu Çark/Gök Çığırsı: Selçuklu Süslemesinde Bir Motif”, *I. Uluslararası Selçuklu Medeniyetleri Kongresi Bildirileri Kitabı I*, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 243-249.
- Esedova, Hatice Veli Kızı (2008). “Halılarda Mitoloji”, 38. *ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 10-15.09.2007 Ankara /Türkiye) Bildirileri Kitabı*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 4/1, 517-544.
- Esin, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Esin, Emel (2004). *Orta Asya’dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gümüştekin, Nuray (2011). *Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam*, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.14, S. 11, 103-117.
- Gürlevik, Sabiha. (2008). *Sivas Mezar Kitabeleri Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı, Sivas.
- Kardeşlik, Selman (2011). “Vakıflar Halı Müzesinde Selçuklu ve Selçuklu Geleneğindeki Halılarda Kozmonolojik ve İkonografik Boyut”, *Restorasyon Yıllığı Dergisi*, 2011-2, 73-90.
- Mülayim, Selçuk (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı-*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mülayim, Selçuk (1999). *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Ögel, Semra (1994). *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi*, Akbank Yayınları.
- Öney, Gönül (1969). “Anadolu’da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları”, *Vakıflar Dergisi*, VIII, 238-301.
- Özkan, A. Rafet (2007). “Erzurum Mezar Yapılarında Uzay-Dünya-Hayat İlişkisi (Kozmolojisi)”, *Türk İslam Düşünce Tarihinde Erzurum Sempozyumu Bildirileri Kitabı C. III*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 497-513.
- Öztürk, Şahabettin, Bülent N. Kılavuz, Ülkü Can Karakuş (2007). “Siirt Ulu Cami Minaresi”, *Vakıflar Dergisi XXX*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 385-405.
- Parlak, Sevgi, Kunt, H. İbrahim, Kocadağistan, M. Argun (2001). “Siirt Ulu Camii Minaresi ve 2008 Yılı Restorasyonu”, *Journal of Faculty of Letters/Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 30, S.1, 167-198.

Parlak, Tahsin (2007). Tur-An Yolunda Aral'ın Sırları, Ankara: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Seyirci, Musa-Topbaş, Ahmet (198?.) Afyonkarahisar Yöresi Türkmen Mezar Taşları, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Şentürk, A. Atilla (1994).”Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)”, Türk Dünyası Araştırmaları, S. 90, 131-180.

Taçyıldız, Derya (2016). “Anadolu’da Başlangıcından MÖ I. Binyıla Kadar Gamalı Haç (Swastika) Motifinin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi”, Yüksek Lisans Tezi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Protohistorya ve Önasya Arkeolojisi Programı, Bilecik.

Tarcan, Haluk (2003). Tarihin Başladığı Ön-Türk Uygarlığı Resmi Tarihin Çöküşü, İstanbul: Töre Yayınları.

Wilson, Thomas (1896). The Swastika, The Swastika, The Earliest Known Symbol, And Its Migrations: With Observations On The Migration Of Certain Industries In Prehistoric Times, Washington: Smithsonian Institution United States National Museum.

Yahya Agah B. Salih el İstanbuli (Çev Ü. AYTEKİN) (2002). Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm, İstanbul: Ocak Yayınları.

İnternet Kaynakları

<https://kutadgubiligmetni.appspot.com/v.html> (28.08.2008 tarihinde erişildi).

<http://www.turkkozmozlojisi.com/2014/05/cepni-boyunun-tamgas-yengec-takmyldznn.html> (04.09.2017 tarihinde erişildi).

<http://masivaturk.com/oz-tamgasi> (03.08.2017 tarihinde erişildi).

<https://www.flickr.com/photos/caner/23546624182/> (03.08.2017 tarihinde erişildi).

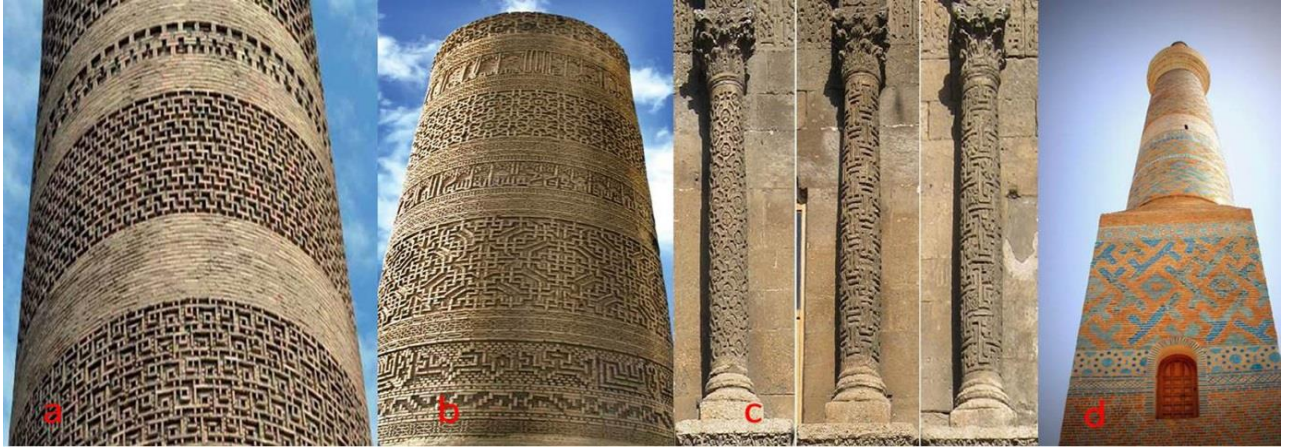
FOTOĞRAFLAR



Fotoğraf 1. Hoca Ahmet Yesevi Külliyesi (1396)'nde gamalı haç (svastika) motifleri



Fotoğraf 2. a. Konya Sahip Ata Hanikahı (1269-70)'nda, b. Konya Sırçalı Medrese eyvan çinilerinde, c. Konya İnce Minareli Medrese kubbesinde, d. Konya Karatay Medresesi (1251) taçkapısında gamalı haç motifleri.



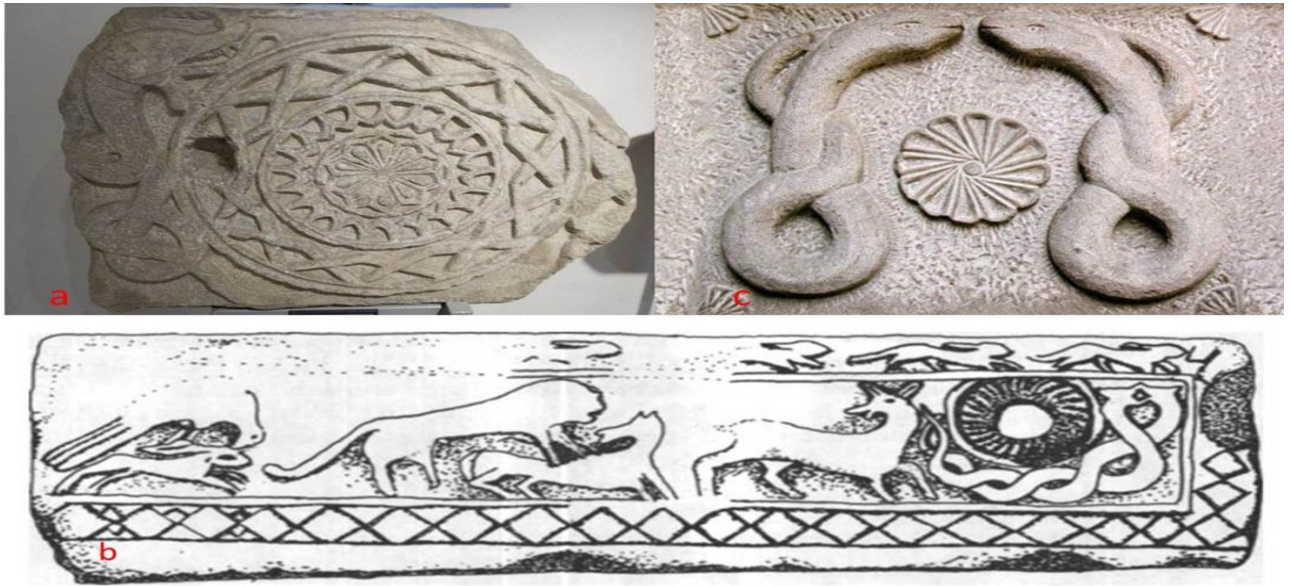
Fotoğraf 3. a-Burana Kalan Minare (XI. yy), b-Damgan Minaresi (1058), c- Diyarbakır Ulu Camii (1092) doğu revaklarındaki sütunlar, d-Siirt Ulu Camii (1129) Minaresi çarkifelek motifleri.



Fotoğraf 4. a- Harrekan-I Kümbeti (1067-68), b-Pir-i Alemdar Kümbeti (1067-68), c-Sivas I. İzzettin Keykavus Kümbeti (1219) Kümbetinde gamalı haç motifleri.



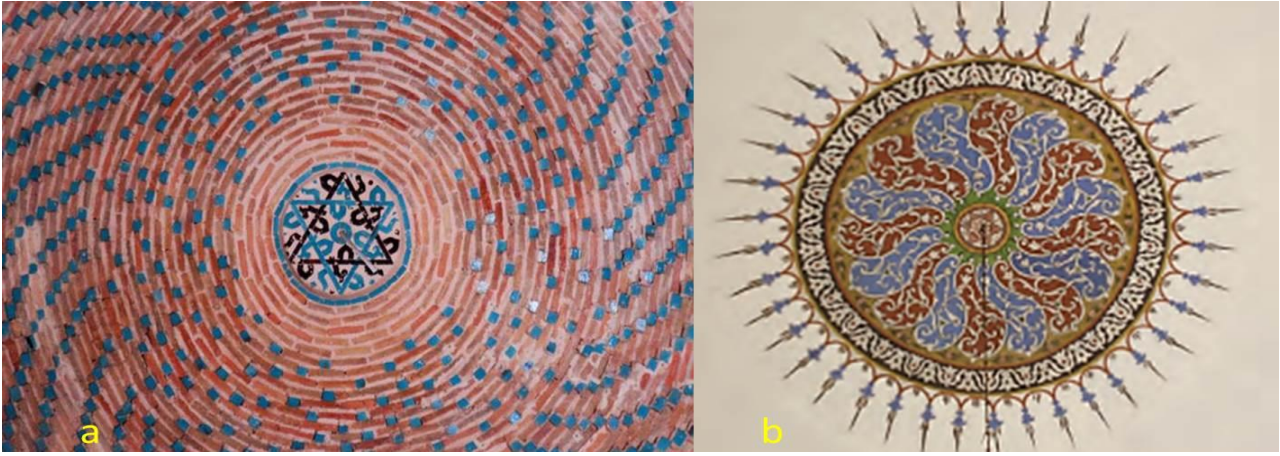
Fotoğraf 5. a- Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Konya Alâeddin Camii'ne ait Selçuklu dönemi halısında, b-c. Vakıflar Halı Müzesi'nde bulunan halılarda gamalı haç motifleri.



Fotoğraf 6. a-Konya İnce Minareli Medrese Taş ve Ahşap Eserler Müzesi XIII. yy.'a ait taş kabartma üzerinde, b-XIV. yy. Afyon mezar taşında (Eyirci-Topbaş), c-Kayseri Çifte Medrese (1205) kozmik evren betimlemeleri.



Fotoğraf 7. a-Konya Sırçalı Medrese (1242) taçkapı bezemesinde çarkifelek ve evren betimlemesi, b- Amasya Gök Medrese Camii (1256-57) cephe süslemelerinde kozmik evren imgesi.



Fotoğraf 8. a-Eski Malatya Ulu Camii (1224) mihrabönü kubbesinde «Muhammed» yazısı ve çarkıfelek formu, b-Amasya II. Beyazıt Camii (1486) şadırvanı kubbesinde çarkıfelek.



Fotoğraf 9.a-Konya Mevlana Müzesi XIX. yy. ahşap körük gövdesi üzerinde çarkıfelek, b-Bektaşî başlığında çarkıfelek.



Fotoğraf 10. XIII-XIV. yy. mihrabiye biçimli Sivas mezar taşlarında çarkıfelek



Fotoğraf 11. a-Sivas XIV. yy. mezar sandukasında çarkıfelek, b- Ağrı-Patnos Ziyaret Köyü mezarlığı mezar taşında (XIV. yy) çarkıfelek, c-Tunceli Osmanlı dönemi mezar taşında çarkıfelek, d- Amasya Torumtay Türbesi (1279) sanduka üzerinde çarkıfelekler.



Fotoğraf 12. a-Konya Karatay Medresesi Çini Esreler Müzesi'nde XIII. yy. Selçuklu dönemi sırsız su kabı üzerinde çarkıfelek, b-Osmanlı dönemi XVI. yy. İznik çini tabakta çarkıfelek.



Fotoğraf 13. a-Denizli Honaz amlık Beldesi Halil Aa Konağı (1887) ahşap tavan göbeğinde çarkıfelek, b. Topkapı Sarayı XVI. yy. İznik duvar çinilerinde çarkıfelek, c-Safranbolu Mektepiler Konağı (1786-87) cephesinde arkıfelek (İ. Canbulat).