

TÜRK OTURMA KÜLTÜRÜNDE “BAĞDAŞ GELENEĞİ” ÜZERİNE İKONOĞRAFİK BELİRLEMELER

İNDİRKAŞ, Zühre
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Tarih boyunca Orta Asya ve Yakın Doğu kültür çevrelerinde bağdaş kurup oturan insan figürlerine sıkça rastlanmaktadır. Bunlar arasında iki yanında birer figürün yer aldığı bağdaş kurup oturan hükümdar şeması özel bir yer tutar. Bu şema, Türkler’in Şamanist, Budist, Maniheizt inançları benimsedikleri dönemlerden başlayarak, İslam kültürüyle karşılaşp bu dini benimsemelerinden sonra da süregelmiştir. Özellikle bu oturuş biçiminin benimsenmesinde akla gelen ilk olasılık, Orta Asya göçer yaşam biçiminin doğal bir sonucu olduğudur. Ancak sanat yapıtlarında bu kompozisyon kurgusunun özellikle hükümdarlara özgü bir şema olarak gelişmesi ve yüzyıllar boyu süregelmesi konunun ikonografik açıdan irdelenme gereğini ortaya çıkarmıştır.

Çeşitli yazılı kaynaklarda (**Divanü Lügat-it-Türk**, **Kutadgu Bilig**, Uygur şiirleri) bağdaş kurarak oturmak, saygın bir konuma işaret eder. Ayrıca Göktürkler’e (Kudirge’de kaya üzerine çizilmiş bir dinsel tören sahnesi, Bilge Kağan Lahdi), Uygurlar’a (Mani minyatürleri) ve Selçuklular’a ait minyatür, çini vb. görsel malzemedede de (Tuğrul Bey’in taht sahnesi, çeşitli çini ve diğer görsel örnekler) bu şemanın simgesel bir anlam içerdiği görülür. Bu bağlamda doğu kültüründeki mutlakiyetçi geleneğin hükümdar egemenliğini ifade etmesi söz konusudur.

Yüzyıllarca farklı kültürlerle iç içe yaşayan Türkler’de, bağdaş kurarak oturan hükümdar şemasının varlığını sürdürmesinin ardında Budizm etkisinin olduğunu düşünmek de mümkündür. Her ne kadar Buda, vajrāsana ya da vajrāparyanka denilen biçimde oturur ve bu oturuşta ayaklar bacaklar arasından geçirilmiş, tabanlar yukarı çevrilmişse de, bu özel oturuşa geçmeden önce bağdaş kurarak oturuşun hazırlık durumu vardır. Buda “aydınlanmadan” önce incir ağacının altında bağdaş kurarak aydınlanmaya ulaşana dek oradan kalkmamıştır. Uygur dilinde de “bağdaş” uzun süreli bir oturuş biçimi anlamında kullanılır.

Dinsel güç ve erk sahibi seçkin kişinin oturuş biçimi olarak kurgulanan bu şema XII. yüzyılda Anadolu’da yapılmış olduğu düşünülen **Varka ve Gülşah Mesnevisi**’nin minyatürlerinde ve yaklaşık XVI. yüzyılda **Zübdetü’t Tevârîh**’de (1586) Hz. Muhammed’i aynı kurgu içinde betimlerken O’na olan inancı ve saygıyı dile getirmiştir.

Bildirinin amacı, Türk kültür çevresinde yüzyıllar boyu süren bu hükümlük şemasının, minyatür, çini vb. görsel ve yazınsal malzemenin ışığında ikonografik açıdan değerlendirilmesidir.

Anahtar Kelimeler: Bağdaş oturma kültürü, hükümdar, Orta Asya, İslam.

ABSTRACT

Iconographic Representations of The “Cross-Legged Tradition” in The Context of Turkic Sitting Habits

Figures of humanbeings sitting cross-legged are encountered frequently throughout history in Central Asian and Near Eastern cultures. Among these depictions, the schema of a ruler sitting cross-legged and flanked by two other figures has a special place. Among the Turks, this schema is to be found in the earliest periods when they professed Shamanist, Buddhist, and Manichean beliefs and it was continued by them even after they became acquainted with Islam and adopted it as their faith. The first explanation that comes to mind for the use of this style of sitting is that it is a natural outcome of a Central Asian nomadic way of life however the development of this compositional form in works of art as a schema unique to rulers in particular and its persistence over many centuries makes it necessary to consider the matter in terms of its iconographic aspects.

Many written sources (**Divanü Lügat-it-Türk**, **Kutadgu Bilig**, and Uyghur poetry) bear witness to the position of respect implied by someone sitting cross-legged. It is also apparent that this schema had a symbolic meaning among the Göktürks (religious ritual scene carved on a cliff in Kudirge and sarcophagus of Bilge Kaan), the Uyghurs (Mani miniatures), and Seljuks (Tuğrul Bey enthroned and numerous miniatures, tiles, and other visual materials). In this context, the absolutist traditions of oriental culture find expression in the sovereignty of the ruler.

One might also attribute the persistence of the schema of a ruler sitting cross-legged among the Turks, who lived in intimate contact with many different cultures for centuries, to Buddhist influences. However although Buddha sits in the poses called “vajrāsana” or “vajrāparyanka”, in which the feet are folded into the legs and the bottoms of the feet face upwards, before one can assume such positions, there is a period of preliminary preparation that involves sitting cross-legged. Before his “enlightenment”, Buddha sat cross-legged under a fig tree and vowed not to move from that position until enlightenment was achieved. In Uyghur, the word for sitting cross-legged (*bağdaş*) is used in the sense of remaining seated for a long time.

This schema, conceived of as the way of sitting of someone invested with religious force and power, is also depicted in miniatures illustrating **Varka and**

Gülşah, a work thought to have been produced in Anatolia in the 12th century, and in the 16th-century **Zübdetü't Tevârih** (1586), in which the Prophet Muhammad is shown sitting in the same way as an expression of belief in and respect for him.

The aim of this paper is to make an iconographic assessment of this schema of sovereignty that has persisted for centuries in Turkic cultures in light of visual (miniatures, tiles, etc) and written materials.

Key Words: Cross-legged tradition, monarch, Middle Asia, Islam.

Tarihsel süreç içinde Orta Asya ve Yakın Doğu kültürlerinde *bağdaş* geleneğinin çok eski bir geçmişi vardır. Bu gelenek ilk bakışta genellikle göçer yaşamın doğal sonucu gibi görülür. Ancak bu toplulukların yapısındaki mutlakiyetçi otorite ve hiyerarşik yapı toplumsal yaşamın pek çok alanında olduğu gibi oturma düzeninde de kendini gösterir (Erdmann, 1962: 15-16).

Çok tanrılı kültürlerde insanlar genellikle yöneticilerin kendilerinden üstün tanrısal güçlere sahip olduklarına inanmışlar ve onlara kutsallık atfetmişlerdir. Tek tanrılı inanç sistemlerinin dışında kalan toplumların hemen hepsinde hükümdar mutlak yönetici olmanın ötesinde kutsal bir kimliğe sahiptir.

Bu *kutsal-hükümdar* ilişkisi bağlamında Göktürk Kağanlarının da dinsel kimlikleri üzerine çeşitli görüşler vardır (Pınarbaşı, 2004: 22). **Göktürk Yazıtlarında** geçen bazı ifadeler araştırmacılara göre tanrı-kağan ilişkisinin varlığına işaret etmektedir. “*Üstte Kök Tengri, altta Yağız Yer yaratıldığında ikisinin arasında insanoğlu yaratılmış. İnsanoğlunun üstünde atalarım Bumin ve İstemi Kağanlar hüküm sürmüşler*” ifadesi kağanların tanrıların altında ve insanların üstünde bir konuma sahip olduğunu anlatır (Divitçioğlu, 1987: 124). J. Paul Roux’ya göreyse Gök-Tanrı bir imparatorluk tanrısı, hükümdar da onun yeryüzündeki temsilcisi ya da gölgesi konumundadır (Roux, 1994: 90-91).

Bağdaş ile kutsallığın ilişkisini ilkin Budist kültürlerde görmek mümkündür. Anımsanacağı gibi Buda (doğumu İ.Ö. VI. yüzyılın ikinci yarısı) aydınlanmadan önce son yemeğini yedikten sonra, akşam incir ağacının (bo ağacı) altında bağdaş kurarak aydınlanmaya ulaşana dek oradan kalkmamıştır (Ana Britannica, 1987: 57-58). Her ne kadar Budizm’de, vajrāsana ya da vajrāparyanka denilen, ayakların bacakların arasından geçirilip tabanların yukarıya çevrildiği özel oturuş biçimi olsa da, bu özel oturuşa geçmeden önce bağdaş kurarak oturlan (paryanka) bir hazırlık durumu vardır (Esin, 1970: 233).

İlk Buda betimlerinde yalnızca ayak izi ya da incir ağacı gibi semboller kullanılmış olmakla birlikte Buda daha sonraları özellikle Gupta döneminde (İ.S. VII.-XI. yy.), lotustan bir taht üzerinde bağdaş kurmuş olarak betimlenmiştir (Ana Britannica, 1987: 57). Buda’nın bu oturma biçiminin, Asya kültür çevresinde

hükümdar betimlerinde gördüğümüz *bağdaş* ikonografik geleneğinin oluşmasında önemli etkileri olduğu düşünülebilir.

Budist kültürlerde görülen bağdaş ile kutsallık ilişkisi İslamlık öncesi Türk kültürlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Şamanist, Budist ve Maniheist Türk topluluklarında, iki yanında birer figürün yer aldığı bağdaş kurarak oturan hükümdar şemasına sıklıkla rastlanır. Bu şemanın ilk örneklerinden biri, Ulanbator yakınlarındaki Orhun Anıtları'nda sözü edilen son Göktürk Kağanı Bilge Kağan'a ait lahitte görülür (yak. 700). Elinde içki kadehi, bağdaş kurmuş oturan kağanın her iki yanında, saygıyla ona doğru eğilmiş iki figür yer almaktadır (**Resim 1, Bkz.:** s. 2117). Bu sahnenin kutsal içki törenini simgelediği düşünülür (Esin, 1970: 23). Kadeh, Türk kültüründe hükümdarlık simgelerinden biri ve kutsal içki törenlerinin önemli bir ögesidir. J. P. Roux, merkezde alçak bir iskemle üzerinde bağdaş kurmuş oturan bir figürün yer aldığı sahnelerden *Türk usulü* olarak söz eder (Roux, 1982: 84). Bu sahnelerde figür kolunu göğüs üzerinde duracak şekilde yatay düzlemde kıvrır ve elinde kadeh tutar.

Başka bir tören sahnesi ise Altay kültür çevresinde Göktürkler'e ait bir merkez olan Kudirge'de bir kaya üzerine betimlenmiştir (550-745). Bu sahnenin ortasında yer alan figür (**Resim 2, Bkz.:** s. 2118) araştırmacı S.V. Kiselev'e göre, Türk inanç dünyasında önemli bir yeri olan Umay Tanrıça (Kiselev, 1951: 499), Bahaeddin Ögel'e göre ise bir hükümdar betimidir (Ögel, 1984: 142).

Bu kompozisyon kurgusunun Maniheist kültür çevresinde yaşayan Uygur Türkler'inde de sürdüğü görülür. Uygurlar'a ait Hoço'da bulunmuş bir minyatürde (8-9. yy.) olasılıkla Böğü Kağan'ın Mani dinini kabul edişinin sembolik olarak betimlendiği sahne görülmektedir (**Resim 3, Bkz.:** s. 2119). Üst kısmında tam ortada beyazlar giymiş ve beyaz bir kürsü üzerine bağdaş kurmuş başrahip, başrahabin bir yanında daha küçük rütbeli bir rahip, öteki yanındaysa başrahibe elini uzatmış, başında miğferi ve etrafında mor halesiyle Böğü Kağan yer almaktadır. Mani dinindeki çok önemli bir tasavvura göre "Hayat anası" ve "Canlı ruh", ışık zerrecelerini temsil eden ilk insanı madde âleminden kurtarmak için harekete geçerler. Bu eylemin dünyadaki sembolü "el sıkma"tır. Burada başrahabin Mani dinini öğretmekte olduğu anlaşılmaktadır (Tekin, 1993: 100). Böylesi önemli bir olayı gerçekleştirirken başrahabin bir tabure üstünde bağdaş kurup oturması bu geleneğin önemli bir örneğini oluşturur. Yine aynı minyatürün arka sayfasında her ilkbaharda yapılan Mani'nin ölüm yıldönümü ritüelinin betimi yer almaktadır (Tekin, 1993: 100). Ritüeli yöneten başrahip yine beyaz giysiler içinde ortada bağdaş kurmuş oturur. Yanlarda ise dört sıra hâlinde rahipler dizilmişlerdir (**Resim 4, Bkz.:** s. 2120).

Uygur dilinde "bağdaş" ya da Uygur lehçesiyle "bağtaş" uzun süreli bir oturuş biçimi anlamında kullanılır (Esin, 1970: 235). Atsang adlı bir Türk şairinin

“Burkan oğlu Tolpi Tüzün Uğan” adında bir Türk azizinin bulunmaz üstünlüklerini överken bağdaşa özel bir anlam yüklediği görülür.

“Bizim hürmetli, ümit bağladığımız her karşılaşmada şekil değiştirerek, başkalarının istifâdesi için dağların hanı olan Sumeru gibi, pek muazzam fevkal’âde güzel vücûd belirir; yahut da o babamız bağdaş kurarak, sâkin, râhat ve kimıldamadan oturduğu vakit, her tarafta, aramağa hiç lüzûm kalmadan, sayısız çok diyarlarda bol bol görünür.” (Arat, 1986: 73)

Bu bağlamda Atsang’ın dile getirdiği uzun süreli oturuş, Budist kültürün bir ifadesidir.

Bu örneklerde de görüldüğü üzere bağdaş kurarak oturmanın temel bir ilke olarak kutsal erkin ve gücün göstergesi olduğu anlaşılmaktadır.

Türkler, Orta Asya’da Budizm ve diğer inançlarla çevrelenen kültürlerinde erk ve gücü ifade eden bu kurgu düzenini İslam dünyası ile kaynaşmaları sonucu oluşturdukları yeni kültüre de taşımışlardır. Nitekim Taklamakan Çölü’nün batısında Kaşkar bölgesinde kurulan Türk Karahanlı Devleti, bir yandan, İslam toplum geleneklerine uyum sağlarken bir yandan da Orta Asya Türk geleneklerini sürdürmüştür. Bu bağlamda Taşkent yakınında, Huncak tepede Karahanlı kent kalıntılarında bulunmuş bir maden hokka (925-1220) üzerinde, hükümdar ya da İliğ olduğu düşünülen bir kişi, tahtta bağdaş kurarak oturmuş, başında büyük bir börk taşımaktadır (Esin, 1978; 167) (**Resim 5, Bkz.:** s. 2121). Figürün iki yanında stilize bitki motifleri yer almaktadır. Emel Esin bunların Karahanlı edebiyatında zaman ve kut simgesi olan iki başlı ejderin göstergesi olduğu görüşündedir (Esin, 1970: 237). Öte yandan, Türkçe yazılmış ve dönemin düşün ve sanat yaşamını anlatan ünlü eser **Kutadgu Bilig**’de; *Öğdülmiş, Odgurmuş’a Beylere Hizmet Etmenin Usûl ve Nizâmını Söyler’ken*; “Orada gürlütle ile boğazını temizleme ve tükürme; bu küstahlık olur ve hoş karşılanmaz. Bir de bağdaş kurma ve yan yatma; yüksek sesle kahkaha atma.” (Yusuf Has Hacib, 1985: 298) der. Bu ifadeden hizmetli sınıfının bağdaş kurarak oturmasının saygısızlık olarak algılandığını görüyoruz.

İslam dininin İran’a egemen olmaya başlamasıyla Yakın Doğu’da bir kültür kargaşası yaşanır. Bir yandan Sasani İmparatorluğu’nun görkemli yaşam biçiminin yerini İslam dininin getirdiği yeni değerler almaya başlar. Öte yandan Araplar işgal ettikleri topraklarda yer alan bu kültürün etkisinde kalırlar. Aynı dönemde kitleler hâlinde Yakın Doğu’ya gelen Türkler’in de bu yeni kültür oluşumuna önemli katkıları olduğu görülmektedir. Sasani yönetimi, Arap bürokrasisine örnek olur ve İslam dünyası başlangıçta yadsıdığı hükümdarlık kavramını, İran Sasani kültürü ve Orta Asya beylerinin etkisiyle benimser. Bu senteze ilişkin güzel bir örnek St. Petersburg, Hermitage Müzesi’nde bulunan, erken İslam devrine ait gümüş tabaktır. Burada Sasani geleneğine bağlı taht sahnelerinden oldukça farklı

bir sahne yer almaktadır (Erginsoy, 1978: 54). Türk usulü bağdaş geleneğine uygun olarak oturan, sol elini kalçasına dayamış olan hükümdar sağ elinde bir asa tutmaktadır. Tahtın önünde iki aslan yanlarında da birer görevli yer almaktadır. Hükümdara doğru saygıyla eğilen görevlilerden birinin elinde iri uzun saplı bir çiçek, ötekinin elinde bir kadeh ve ibrik bulunmaktadır (**Resim 6, Bkz.:** s. 2122).

X. yüzyıldan başlayarak Abbasi Halifelerinin de bağdaş geleneğine uygun betimleri karşımıza çıkar. Halife el-Muktedir ve Halife el-Mutî'nin kendi adlarına bastırdıkları sikkelerde, halifeler bağdaş kurup oturmuş ve ellerinde kadehle betimlenmişlerdir. Özellikle Halife el-Mutî'nin (**Resim 7, Bkz.:** s. 2123) her iki yanında yer alan refakatçilerle, Bilge Kağan'ın lahdi üzerindeki kurgu düzeni arasındaki benzerlik ve bu benzerliğin tam da Türkler'in paralı asker olarak İslam dünyasına girdiği ve Samarra şehrine yerleştikleri döneme rastlaması ilginçtir.

Bu kompozisyon kurgusunun etkileri yalnızca, Yakın Doğu'da olan İslam kültür çevresi ile sınırlı kalmamış, daha uzaklarda, 827-1061 yılları arasında, Sicilya'da egemen olan Araplar aracılığıyla burada da görülmüştür. Örneğin, Palermo'da XII. yy. ortalarında Norman kralları için yapılan saray kilisesinin duvarlarında görülen Türk etkili bir seri duvar resmi arasında elinde içki kadehi, bağdaş kurup oturmuş kral figürü bu etkiye güzel bir örnektir (Ettinghausen, 1962: 47) (**Resim 8, Bkz.:** s. 2124). Türkler'in Yakın Doğu'ya yerleşmeleri ve bölgede oluşmakta olan Arap-İran kültürüne üçüncü güçlü bir öge olarak katılmaları, XI. yyıl ortalarından başlayarak Selçuklu Devleti'nin oluşması ile gerçekleşmiştir. Horasan'dan Anadolu'ya uzanan bu Selçuklu Birliği siyasal açıdan çözülmekte olan İslam dünyasını toparlamış ve buna bağlı olarak da yüksek bir sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Artık bu üçlü kültür birleşiminden oluşan sanat yapıtları büyük çeşitlilik ve yeniliklerle karşımıza çıkar. Bu güçlü devletin yöneticileri için Orta Asya göçer geleneğinden gelen, hükümdarın gücünü simgeleyen bağdaş kurup oturan hükümdar şeması çok sevilmiş ve maden, seramik, minyatür gibi çeşitli yapıtlar üzerinde tekrar tekrar betimlenen bir kompozisyon oluşturmuştur.

Rey şehrinde bulunan alçı panoda (yak. 1195) Selçuklu Sultanı II. ya da III. Tuğrul'un (Roux, 1982: 91) taht sahnesinde, hükümdarın gücü tüm görkemiyle vurgulanmıştır (**Resim 9, Bkz.:** s. 2125). Oldukça yüksek bir taht üzerinde bağdaş kurmuş oturan Tuğrul Bey'in bir elinde kadeh vardır. Öteki eli dizine dayalıdır. İki yanında saray görevlileri ya da ziyaretçiler yer almaktadır (Yamanlar, 1994: 15). Tahtın altında her iki tarafta filler betimlenmiştir. Fil, Budist topluluklarda erki simgeleyen bir ögedir (Auboyer, 1949: 130). Sonraları İslam kültüründe de bu anlamda kullanılmış olmalıdır.

Louvre Müzesi'nde bulunan XII. yüzyılın ilk yarısından benzer bir örnekte aynı şemayı görmekteyiz (**Resim 10, Bkz.:** s. 2125). Göçer yaşam geleneğinden başlayarak güçlü bir imparatorluğa dönüşen Selçuklular'da hükümdarın gücünü gösteren bu şema çok sevilmiştir.

Yine Rey Şehri'nde bulunmuş seramik ve maden sanatı örneklerinde bağdaş kurmuş, elinde genellikle kadeh tutan hükümdar betimleri görülür. Londra, Victoria & Albert Müzesi'ndeki, ortasında bağdaş kurmuş hükümdar ve her iki yanında saray görevlilerinin yer aldığı seramik tabak pek çok örnekten yalnızca biridir (**Resim 11, Bkz.:** s. 2126).

Rey Şehri'nde bulunan XIII. yüzyıldan bir madalyon da da taht üzerinde bağdaş kurarak oturan ve sağ elinde bir kadeh tutmakta olan Selçuklu Beyi görülmektedir (Museum für Islamische Kunst Katalog, 1979: 109, 404), (**Resim 12, Bkz.:** s. 2127). Tahtın önünde bir çift aslan yer almaktadır. Aslan, Selçuklular'da gerek betimlerde gerekse dinsel ve sivil mimaride hatta gömü taşlarında çokça rastlanan bir hayvan figürüdür. Çoğu kez çift olarak kullanılır. Genelde sembolik anlamda kullanılmıştır (Öney, 1978: 38). Aslan, eski Türk boylarında güneşi simgeler (Seyidof, 1982: 43). Bu şaman kaynaklı inanışın **Dede Korkut Destanı**'nda da sürdüğü görülür. Ayrıca aslan, Budist ikonografide de egemenliğin ve Buda'nın tahtının simgesi olarak kullanılır (Auboyer, 1949: 106-109).

Reşidu'ddin'in Moğol hükümdarları Gazan ve Olcayto Hanlar döneminde hazırladığı dünya tarihini anlatan **Câmî-üt Tevârîh** adlı eserinde yer alan minyatürlerde Selçuklu sultanları bağdaş kurarak oturmuşlardır. Örneğin, Sultan Alpaslan, bir Harzemşahlıyı kabul sahnesinde iki yanında yer alan görevli ve ziyaretçiler arasında tahtında bağdaş kurmuş olarak görülür (**Resim 13, Bkz.:** s. 2127).

Mısır'da Eyyubi sülalesinin zayıflaması üzerine güçlenen Memluklar'da da bu kompozisyon kurgusuna rastlanır. Viyana Ulusal Kitaplığı'nda 1334 tarihli Makamat'ın sunuş sayfasında tahtta bağdaş kurmuş oturan hükümdarın başı üzerinde bir çift melek betimi yer alır (**Resim 14, Bkz.:** s. 2128). Melekler ellerinde eşarp tutarlar. Bu eşarplar Budist sanatta uçuşu simgeler. İslam ikonografisine de bu anlamda girmiş olmalıdır.

Buraya kadar görülen örneklerde, Doğu kültürlerinde egemenlik ve erki simgeleyen fil, aslan, kadeh, eşarp tutan melekler gibi tüm sembollerin kimi zaman birlikte kimi zaman ayrı ayrı kullanıldığı taht sahnelerinde, değişmeyen ortak özellik, hükümdarın tahtta bağdaş kurarak oturmasıdır.

Osmanlılar'da Topkapı Sarayı ilk bakışta yalın, gösterişsiz bir görünüm sergilese de padişahın sarsılmaz otoritesi ve katı teşrifat kuralları vardır (Akın, 1988; 12). Osmanlıda Batı tarzı tahtların yanı sıra hükümdarın statüsünün sergilemesinde eski Türk oturma kültürünün izleri de görülür. Minyatürlerde bir ayağı altına alarak öbür dizini bükme, yan oturma gibi oturma biçimlerinin yanı sıra, tahtta bağdaş kurmuş padişah figürlerine de rastlanır. Yabancı gezginler Osmanlılar'da bu geleneğin sürdüğünden söz ederken ilk kez Batı tarzında oturan padişahın Süleyman olduğunu dile getirirler (Dilger, 1967; 80-81, 92-94). Ancak Sultan

Süleyman'ın tahtta bağdaş kurmuş örneklerini de görmek mümkündür. Örneğin, Süleymanname'de Sultan Süleyman 12 Haziran 1522'de Niş'te Avusturya elçisini kabul ederken bir elinde mendil, tahtta bağdaş kurmuş oturmaktadır. Avusturya sefiri sultanın önünde elinde şapkası olduğu hâlde eğilmiş betimlenmiş. Sultanın sağında iki has oda ağası, solunda dört vezir yer almaktadır. Tahtın bulunduğu mekân Topkapı Sarayı'ndaki arz odasını anımsatır niteliktedir (**Resim 15a, Bkz.:** s. 2129).

Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan ile Rüstem Paşa'nın düğünü ve şehzadeleri Bayezid ile Cihangir'in sünnetinin birlikte kutlandığı töreni gösteren minyatürde, Süleyman elinde mendili tahtta bağdaş kurmuştur. Bir tarafında Sultana bir mücevher kutusu sunan iki iç oğlan, diğer tarafta ise has oda ağaları yer almaktadır (**Resim 15b, Bkz.:** s. 2130). Bunlar Osmanlı taht sahnelerinde Orta Asya Türk geleneğinin sürdüğünü gösteren örneklerdir.

İlginç olan, Türkler'in düşünce kalıplarına yüzyıllar boyu yer etmiş *kutsal-hükümdar* ilişkisini, İslam geleneklerinde yer almamasına rağmen İslam dininin Peygamberi Muhammed için de uygulamalarıdır.

Topkapı Sarayı'nda bulunan ve XIII. yüzyılda Anadolu Selçukluları'nın başyapıtlarından olan Varka ve Gülşah Mesnevisi VII. yüzyılda yaşamış bir Arap şairinin, Urva İbni Hizam'ın öyküsüne dayanır. Eser, Ayyuki tarafından Farsça yazılmış, Hoy şehrinde bir Türk nakkaş tarafından betimlenmiştir. Minyatürler Selçuklu devri saray yaşamını ve bunun yanı sıra göçebe çadır geleneklerini yansıtan belgesel bir nitelik taşır. Konu Gülşah ile Varka'nın aşk öyküsüdür. Türlü güçlüklerden sonra Gülşah, sevgilisi Varka ile Şam Şahı'nın sarayından dönerken Varka attan düşer ve ölür. Gülşah da onun mezarı başında ölür. Şam Şahı her ikisi için "Aşıklar Türbesi" adını verdiği bir mezar yaptırır. Bu öykü öylesine ünlenir ki bir gün savaştan dönerken Muhammed Peygamber bu mezarı görmek ister. 71 minyatürle anlatılan bu öykünün 69'uncu minyatüründe Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali ile Şam Şahı'nı dinlerken betimlenmiştir (**Resim 16, Bkz.:** s. 2131). Burada Muhammed tahtta bağdaş kurmuş, Şam Şahı'nı dinlemektedir. Orta Asya geleneğinden gelen sanatçı, İslam inançlarını benimsemiş, bununla birlikte Orta Asya Türk geleneğine bağlı kalarak yuvarlak yüzü, örgülü saçlı betimlediği İslam Peygamberini yüzyıllardan beri kullandığı hükümdar şemasıyla resmederek ona olan saygı ve inancını simgelemiştir.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan çok sayıdaki şahnamenin içerisinde XV. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen H.1509 no'lu Şahname özellikle dikkati çeker (İnal, 1970; 199). 49 minyatürle süslenmiş olan bu şahnamenin ilk minyatürü Muhammed Peygamberi bir gemide betimleyen sahnedir (**Resim 17, Bkz.:** s. 2132). Minyatür, peygamber ve taraftarlarını öven bir bölümü süsler. Metne göre dünya denize benzer. Bu denizde 70 gemi yol alır. Bunların arasında bir gemi diğerlerinden daha süslü ve güzeldir. İşte bu muhteşem gemide Peygamber, Ali

ve onların yakınları bulunmaktadır (Warner, 1905-25: 107). Minyatürde, denizin kenarında dağların yer aldığı görülür. Dünyayı simgeleyen deniz üzerinde büyük bir gemi bulunur. Muhammed Peygamberin başı kutsallığı ifade eden alevden bir hâle ile çevrilidir. Geminin ortasında cepheden bağdaş kurmuş oturmaktadır. Ali'ye doğru dönmüştür. Burada da sanatçı Peygambere gösterilen saygı ve inancı aynı betim dili ile ifade etmektedir.

Bu şemanın İslam Peygamberi için uygulandığı bir başka örnek ise Sultan III. Murad dönemi (1574-1595) şahname yazarı Seyyid Lokman'ın yazdığı ve bir İslam tarihi olan (1586) **Zübdetü't-Tevârîh**'dir (**Resim 18, Bkz.:** s. 2133). Muhammed'i Miraç yolculuğuna başlamadan önce Mescidü'l Aksa'da betimleyen sanatçı, İslam öncesi inançların çok gerilerde kaldığı bir dönemde, yüzünü kapalı olarak betimlediği İslam Peygamberini; O'nun kutsal kişiliğini ve O'nun Tanrı katına yolculuğunu anlatırken aynı temel kurgu ile betimlemekte bir sakınca görmemiştir.

Özetle diyebiliriz ki, "tahtta bağdaş kurmuş hükümdar" şeması, göçer yaşama özgü doğal bir oturuş şekliinden kaynaklanmış olsa da, Orta Asya kültür çevresinde Buda'nın kutsallığıyla ilişkilendirilmiş, dinsel güç ve erk sahibi seçkin kişinin oturma şeması niteliğinde İslam öncesi Türklerde uzun bir tarihsel dönem ve geniş bir coğrafyada kullanılmış, bunun ötesinde İslam hükümdarları hatta Peygamberi için de uygulanarak İslam ikonografisi içinde sürdürülmüştür.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. (1987). İstanbul: Ada Yayıncılık.

Arat, R. R., (1986), **Eski Türk Şiiri**, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Atıl, Esin., (1986), **Süleymanname; The Illustrated History of Süleyman the Magnificent**, Washington: National Gallery of Art.

Auboyer, J., (1949), **Le Trone et son Symbolisme dans L'Inde Ancienne**. Paris: Universitaires de France.

Dilger, K., (1967), **Untersuchungen zur Geschichte des Osmanischen Hofzeremoniells im 15. und 16. Jahrhundert**. Münih: Trofenik.

Divitçioğlu, S., (1987), **Köktürkler (Kut, Küç ve Ülüg)**. İstanbul: Ada Yayınları.

Erdmann, K., (1962), **Ibni Bibi als kunthistorische quelle**. İstanbul.

Esin, E., (1967), **Antecedents and Development of Buddhist and Manichean Turkish Art in Eastern Turkestan and Kansu**, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

-----, (1978), **İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

-----, (2004), **Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ettinghausen, R., (1962), **Arap Painting**. Lausanne: Skira.

Günaltay, M. Ş., (1987), **Yakın Şark Anadolu En Eski Çağlardan Ahamenişler İstilasına Kadar**, C. II. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

İnal, G., (1995), **Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlıya Kadar)**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Katalog, (1979), **Museum für Islamische Kunst Katalog**. Berlin.

Kiselev, S.V., (1951), **Drevnyaya Istari Yajnoj Sibiri**. Moskova: Mia.

Ögel, B., (1988), **Dünden Bu Güne Türk Kültürünün Gelişme Çağları**, İstanbul: Türk Dünyası Araştırma Vakfı.

Öney, G., (1992), **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Özel, B., (1984), **Türk Kültür Tarihi**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Pınarbaşı, S. Ö., (2004), **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Roux, J. P., (1994), (Çev.: Aykut Kazancıgil) **Türkler'in ve Moğollar'ın Eski Dini**, İstanbul: İşaret Yayınları.

-----, (2001), (Çev.: Lale Arslan) **Orta Asya Tarih ve Uygarlık**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Störig, H. J., (1994), (Çev.: Ömer Cemal Güngören), **İlkçağ Felsefesi Hint Çin Yunan**, İstanbul: Yol Yayınları.

Tanıncı, Z., (1984), **Siyer-i Nebî; İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı**. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Tekin, Ş., (1993), **Eski Türklerde Yazı, Kâğıt, Kitap ve Kâğıt Damgaları**. İstanbul: Eren Yayıncılık.

Warner, A. G.-Warner, E., (1905-1925) **The Shâhnâme of Firdausi**, Londra.

Yamanlar, M., (1994), **İslam Sanatında Taht Sahneleri, Taht Sahnelerini Oluşturan Öğeler Üzerine İncelemeler**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı: İstanbul.

2. Makale

Akın, G., (1988), “Türk Oturma Kültürü Bağlamında Topkapı Sarayı’nda Hükümdar Sergilemesi” **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık III**, 7-22.

Ateş, A., (1954), “Farsça Eski Bir Varka ve Gülşah Mesnevisi”, **İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, (5), 33-50

Esin, E., (1969), “And The Cup Rites in Inner-Asian and Turkish Art”, **Forschungen Zur Knust Asiens**, 225.

-----, (1969-70), “Bağdaş ve Çökmek: Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi”, **Sanat Tarihi Yıllığı III**, 231-242.

-----, (1970), “Ay Bitiği” The Court Attendants in Turkish Iconography”, **Central Asiatic Journal**, 1-3 (14), 78-117.

Mülayim, S., (1989), “Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı”, **Antalya III. Selçuklu Semineri, Bildiriler**, 91-103.

Roux, J. P., (1982), “La Coupe”, **Études D’Iconographie Islamique Cahiers Turcica**, 83-107.

Seyidof, M., (1982), “Altın Muharib’in Soy Etnik Tarihi Hakkında”, **Kardaş Edebiyatlar**, (3), 43.

Ünver, S., (1972), “Anadolu Selçuklu Hanedanı Tahtları Üzerine”, **VII. Türk Tarih Kongresi Bildiriler Kitabı**, 404-412.

