

## SELÇUKLU DÖNEMİ KONYA YAPILARINDA MOTİFLEŞEN TÜRK DAMGALARI\*

### TURKISH TAMGAS THAT TURNED INTO MOTIFS ON SELJUKIAN PERIOD STRUCTURES OF KONYA

Remzi DURAN\*\*  
Yunus ASLAN\*\*\*

#### Öz

Mülkiyet, aidiyet, bağımsızlık unsuru, boy-soy birliği, millet mensubiyeti ve kutsallık ifadesi işaretler olarak Türk tarihinin erken devirlerinden itibaren hemen her türlü malzemede karşımıza çıkan "Damgalar-Tamgalar" hiç şüphesiz Türk kültürünün vazgeçilmez uygulamalarındandır. Gittikleri ve yerleştikleri her coğrafyaya ebedi vatan olarak bakan atalarımız hayvanlarına, kullanım eşyalarına ve inşa ettikleri küçük veya büyük mimari eserlere ait olduklarını düşündükleri boylarının damgalarını vurmaya gelenek haline getirmişlerdir. Ancak, zaman içerisinde bazıları harflere dönüşerek yazıya geçmiş, bazıları da geometrik süslemeleri oluşturan kompozisyonlar içerisinde esas anlamından kısmen uzaklaşarak kompozisyonun bir elemanına dönüşmüştür. Anadolu'nun fethinde de rol alan Türk boyları fethettikleri ve yerleştikleri bu yerlere de çoğunlukla kendi boy adlarını vermişler, yaptıkları mimari eserlere ve kullanım eşyalarına da damgalarını vurmuşlardır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin başkenti olan Konya ve çevresinde de bu durum oldukça yaygındır. Hem Oğuz boyları hem de diğer Türk boylarının yerleşim yeri (kasaba, köy, mahalle vb.) olarak Avsar-Afşar-Bay

---

\* Bu çalışma, 4-6 Nisan 2019 tarihleri arasında Konya'da düzenlenen Uluslararası Selçuklu Tarihçiliğinin Temel Meseleleri Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulmuş, ancak tam metni yayımlanmamıştır.

\*\* Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya/Türkiye, rduran@selcuk.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-7374-6116>.

\*\*\* Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya/Türkiye, yunusaslan1881@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7087-338X>.

*Avşar-Küçük Avşar, Bayındır-Bayundur, Döğer-Duger, Bayat-Kara Bayat-Yağlı Bayat, Kayı-Kayı Hüyük- Kayı Ören, Kınık, Yazır, Salur, Çetmi gibi isimler vermişlerdir. Zaman içerisinde maalesef bu isimlerin bir kısmı unutulmuş tarihsel kimlikle beraber, beğeni anlayışlarının da değişmesiyle değiştirilmiştir. Bunun gibi evvelce damga-tamga olarak kullanılan işaret ve semboller de süsleme unsurları arasında yer alan geometrik motif ve kompozisyonlar arasında, bu tasarımı yapanlar tarafından tam da anlamı unutulmamış ancak esas anlamından uzaklaşmış olarak yerleştirilmiştir. Yapının bildiği, fakat bakanın sadece bir süs unsuru olarak gördüğü bir duruma dönüşmüştür. Bu durumun en iyi uygulamalarını hiç şüphesiz Selçuklu Devleti'nin payitahtı Konya'da bulmaktayız. Bu çalışma Selçuklu döneminde Konya'da inşa edilen mimari eserler üzerindeki motife dönüşmüş olan damgalar üzerinedir.*

•  
**Anahtar Kelimeler**

Konya, Selçuklu, Damga

•

**Abstract**

*Tamgas seen on almost every materials since the earliest dates of Turkish history are undoubtedly among the indispensable use of Turkish culture as the signs of ownership, belonging, independency factor, tribe and ancestry unity, nationality and holiness statements. Our ancestors who regarded every geography where they went and settled as their motherland forever, made it a tradition to mark the tamgas of their tribes on their animals, on the things they used and on the small or big architectural works they built. However, some tamgas turned into letters and text in time and some of them having become somewhat distant from main meanings turned into an element in compositions which revealed geometrical ornamentations. Turkish tribes that had a part in the conquest of Anatolia, mostly gave the name of their own tribes to the places they conquered and settled and marked their tamgas on the architectural works they built and on the things they used as well. This situation is considerably common in Konya, which was the capital city of Anatolian Seljukian State, and its surroundings. Both Oghuzs tribes and the other Turkish tribes gave the names such as Avşar-Afşar-Bay Avşar-Küçük Avşar, Bayındır-Bayundur, Döğer-Duger, Bayat-Kara Bayat-Yağlı Bayat, Kayı-Kayı Hüyük- Kayı Ören, Kınık, Yazır, Salur, Çetmi to their settlement areas (towns, villages, districts and etc.). Unfortunately, some of these names were changed in time as the historical identity was forgotten and inclination perception changed. The meanings of such kind of signs and symbols that had been used as tamgas before, weren't completely forgotten by the designers but they were placed among the geometrical motifs and compositions as elements of ornaments with a distant meaning. It turned into a situation that the designer knew the fact but the viewer regards this as an element of ornamentation. The best uses of this situation are undoubtedly seen in Konya, the capital city of Seljukian State. This paper is upon Turkish tamgas that turned into motifs on architectural works built in Konya during Seljukian period.*

•  
**Keywords**

Konya, Seljuk, Tamga



Mülkiyet, aidiyet, bağımsızlık unsuru, boy-soy birliği, millet mensubiyeti ve kutsallık ifadesi işaretler olarak Türk tarihinin erken devirlerinden itibaren hemen her türlü malzemede karşımıza çıkan “Damgalar-Tamgalar” hiç şüphesiz Türk kültürünün vazgeçilmez uygulamalarındandır. Gittikleri ve yerleştikleri her coğrafyaya ebedi vatan olarak bakan atalarımız hayvanlarına, kulanım eşyalarına ve inşa ettikleri küçük veya büyük mimari eserlere ait olduklarını düşündükleri boylarının damgalarını vurmaya gelenek haline getirmişlerdir. Köktürk alfabesini oluşturan karakterlerin hemen tamamına yakınının damgalardan geçmiş olduğu kabul edilmektedir. Ancak, zaman içerisinde damgaların bazıları harflere dönüşerek yazıya geçmiş, bazıları da geometrik süslemeleri oluşturan kompozisyonlar içerisinde esas anlamından kısmen uzaklaşarak kompozisyonun bir elemanına dönüşmüştür.

Türk sanatının süsleme unsurlarını oluşturan temel desen-tasarımını, öz kültürden doğan ve simgesel anlamlar kazanan bitkiler, hayvan veya insan figürleri, hayali yaratıklar ve soyut düşüncenin görüntülenmiş hali diyebileceğimiz geometrik biçimler oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze insan eliyle meydana getirilmiş mimari veya gündelik hayatta kullanılan eşyalar üzerinde sıklıkla gördüğümüz süsleme unsuru geometrik biçimlerdir. Geometrik dediğimiz biçimler genel olarak; bir noktadan çıkıp düz olarak devam eden, kırılan, kıvrılan veya bir merkez etrafında daire, kenar ve merkeze doğru girinti çıkıntı yapan kollar (yıldız) şeklindedir. Bu düzen sanatkârın özgür iradesiyle bilinçli bir tasarımıdır.

Aitlik, mensubiyet ve iletişim unsuru olan damgaların zaman içerisinde yerini harflere, dolayısıyla yazıya bırakmış olması sebebiyle eski önemini kısmen kaybettiği anlaşılmaktadır. Ancak bu süreçte damgalar bütünüyle unutulmamış, bazen doğrudan damga olarak varlığını sürdürmüştür. Orta Asya’dan itibaren batıya doğru uzayan Türk coğrafyalarında inşa edilen mimari eserlerde baninin isteği veya ustanın tercihi olarak, özellikle geometrik olarak nitelenen süsleme unsurları arasında bilinçli olarak yerleştirilmiş Türk damgalarını açıkça görmekteyiz.

Türk damgalarının tarihsel durumu ile ilgili olarak en önemli kaynakların başında Kâşgarlı Mahmud’un büyük eseri *Dîvânu Lugâti’t-Türk* (11.yy) gelmektedir. Eserde; *“Türkler aslında yirmi boydur. Bunların hepsi, Nuh peygamberin (Allah’ın duası üzerine olsun) oğlu Yâfes oğlu Türk’e dayanır. Bunlar, İbrahim (Allah’ın duası üzerine olsun) oğlu İshak oğlu İysû oğlu Rûm oğulları gibidirler. Bu boyların her birinden ayrılmış dallar vardır ki onların sayısını Allah’tan başka kimse bilmez. Ben ana*

*kabileleri saydım; tâli olanları bıraktım. Ancak Oğuz Türkmenlerinin oymaklarını ve hayvanlarının damgalarını, insanların bilmesi için, zikrettim.”, “Bunlar esas boylardır. Bu boylardan her birinin de kolları ve oymakları vardır. Özetlemek için o kolları attım. Bu boyların adları, onların çok eski zamanlardaki dedelerinin adlarıdır. Boylar adlarını onlardan almıştır.” şeklinde bilgi verilmektedir<sup>1</sup>.*



Fotograf 1: Şiveet Ulaan (İlteriş Kağan) mezar külliyesinden çıkarılan damgalı anıt (D. Kıdırali-G.Babayar)

Kaşgarlı Mahmud’u doğrulayan önemli bir maddi kaynak Köktürk Kağanı Kutluğ İlteriş Kağan (682-691) yıllarına ait olduğu kabul edilen damgalı anıtta Köktürk Kağanlığı Dönemi’ndeki Aşına, Aşida, Basmlı, Buğu, Ediz, Hazar, Karluk, Kay, Kırgız, Kitan (Kara Hitay), Kun, Oğuz (Bayandur, Eymür, İğdir, Yazır, Sır (Kıpçak), Tarduş, Tongra, Türgeş, Uygur, Yağlakar gibi nüfuzlu Türk boylarının anıt üzerinde yaklaşık 50 adet Türk asıllı boy damgalarını bir arada verilmiştir<sup>2</sup> (Foto.: 1). İsimleri tespit edilen yirmi üç büyük boyun arasında anıtta sadece Oğuz boyuna ait beş damga yer almaktadır<sup>3</sup>.

Türk boyları fethettikleri ve yerleştikleri coğrafyalara çoğunlukla kendi boy adlarını vermişler, yaptıkları mimari eserlere ve kullanım eşyalarına da

1 Ahmet Bican Ercilasun, - Ziyat Akkoyunlu, *Kâşgarlı Mahmud Dîvânı Luğâtî't-Türk*, Ankara 2014, s. 10, 26-28.

2 Darhan Kidirali, - Gaybullah Babayar, *Türk Bengü Taşı: Şiveet-Ulaan Damgalı Anıtı*, Astana 2015, s. 16.

3 Kidirali, - Babayar, *Türk Bengü Taşı: Şiveet-Ulaan Damgalı Anıtı*, s. 53.

damgalarını vurmuşlardır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin başkenti olan Konya ve çevresinde de bu durum oldukça yaygındır. Selçuklu sonrası benzer uygulamaların Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemlerinde de devam ettiği, ancak Osmanlı sanatının ilerleyen süreçlerinde görülmediği izlenmiştir<sup>4</sup>. Hem Oğuz boyları hem de diğer Türk boylarının yerleşim yeri (kasaba, köy, mahalle vb.) olarak Konya sınırları içerisinde bugünkü yer adlarıyla "Avşar-Afşar-Bay Avşar-Küçük Avşar, Bayındır-Bayundur, Döger-Duger, Bayat-Kara Bayat-Yağlı Bayat, Kayı-Kayı Hüyük- Kayı Ören, Kınık, Yazır, Salur, Çetmi" gibi isimler mevcuttur. Ancak bu yer isimlerinin bunlardan ibaret olmadığı, zaman zaman yer isimlerinin değiştirilmiş olması sebebiyle diğer Türk boylarının adlarının da yaygın olduğunu düşünüyoruz.

Konya'nın Selçuklu çağında inşa edilen mimari eserlere doğrudan damga olarak vurulmuş işaretlerin (Foto.:2) yanı sıra geometrik kompozisyonlar içerisine bilinçli olarak yerleştirilmiş motif görünümlü damgalar da işlenmiştir. Bu damgaların bir kısmı doğrudan Oğuz boylarının özel boy damgaları olmakla beraber önemli bir kısmı da bir üst inanç kimliğinin ifadesi "Tanrı" damgalarıdır.



Fotoğraf 2: Konya Zazadin Hanı

Türk kültürünün yanı sıra diğer inançlarda da önemli bir "Tanrı" damgası şekli genellikle "haç" biçimli uygulamadır. Bu bazen doğrudan Tanrı yerine, bazen

<sup>4</sup> Şükrü Dursun, "Anadolu Selçuklu Dönemi Avanos-Kayseri Kervan Yolunda Bir Durak Noktası: Suvermez Kervansarayı, Mescidi ve Sarıuçları", *Journal of History Studies*, C. 10, S. 4, 2018, s. 43.

de doğrudan Tanrı inancı olmayan doktriner din anlayışlarında (Uzakdoğu kökenli dinler) üst kimliğin sembolü olarak (Sıvastika) kullanılmaktadır. Ancak hangi kültürde daha eski olduğu tartışmalı olmakla beraber tespit edilen örnekler Türk kültür coğrafyasındaki kullanımının daha eski olabileceğini ortaya koymaktadır<sup>5</sup>.



Türk kültüründe “Oz, Oğ, Og ve Ok” şeklinde isimlendirmelerle “Tengri-Tanrı” damgası olarak “Tanrıya ulaşmayı temsil ettiğine inanılan<sup>6</sup> üst kimlik damgası (Foto.:3), sanat ve mimarlık tarihçelerinin “çarkı felek, gamalı haç, sıvastika, yön damgası, dört yön” olarak isimlendirdikleri motif olarak öne çıkmaktadır. “Oklu çakır, oklu çark, gök çığrısı” şeklinde isimlendirmeler de yapılan<sup>7</sup> bu damga Orhun’daki Köktürk yazıtlarında “𐰆 - 𐰇” sesi ve işareti olarak yer almıştır.



Fotoğraf 3: Saymalıtaş – Kırgızistan (S. Somuncuoğlu, 2008)

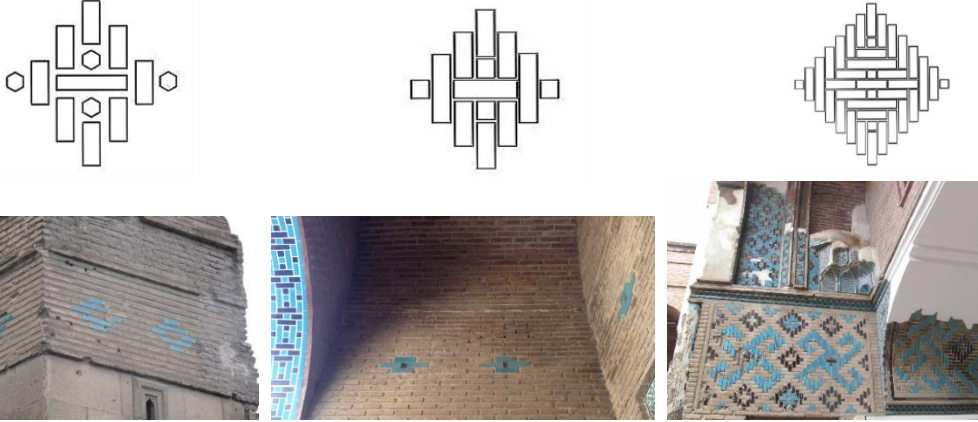
<sup>5</sup> Servet Somuncuoğlu, *Sibirya’dan Anadolu’ya Taştaki Türkler*, İstanbul 2008, s. 370.

<sup>6</sup> Haluk Tarcan, “Gamalı Haç, Ög Damgası”, <https://onturk.org/2011/03/13/gamali-hac-og-damgasi/> (08.02.2018), s. 1; Tarcan, “Haç ve Gamalı Haç Türk Kültürünün Ürünü”, <https://onturk.wordpress.com/2011/03/16/hac-ve-gamali-hac-turk-kulturunun-urunu/> (08.02.2018), s. 1.

<sup>7</sup> Nermin Şaman Doğan, “Oklu Çakır/Oklu Çark/Gök Çığrısı: Selçuklu Süslemesinde Bir Motif”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi I-II*, C. I, Konya 2001, s. 617-624.



Türk sanatında oldukça sık karşılaştığımız bir diğer “Tanrı damgası” biçimi ise genellikle geometrik bir süs olarak “kilim deseni, tepe üstü konmuş dörtgen” şeklinde<sup>8</sup> tanımlamalarla geometrik süslemenin anlamsız bir parçası gibi görülen damgadır (Foto.:4).



Fotoğraf 4: İnce Minareli Medrese-Sırçalı Mescit-Sırçalı Medrese

Anadolu Türk sanatında oldukça sık rastladığımız ancak bir türlü anlamlandıramadığımız bu Tanrı damgası da esas itibarıyla haç biçimli bir görüntüye sahiptir. Ancak yer yer sadece boşluk dolduran kare veya baklava dilimi şeklindeki görüntüsüyle sıradan bir geometrik biçim olarak değerlendirilmiştir.

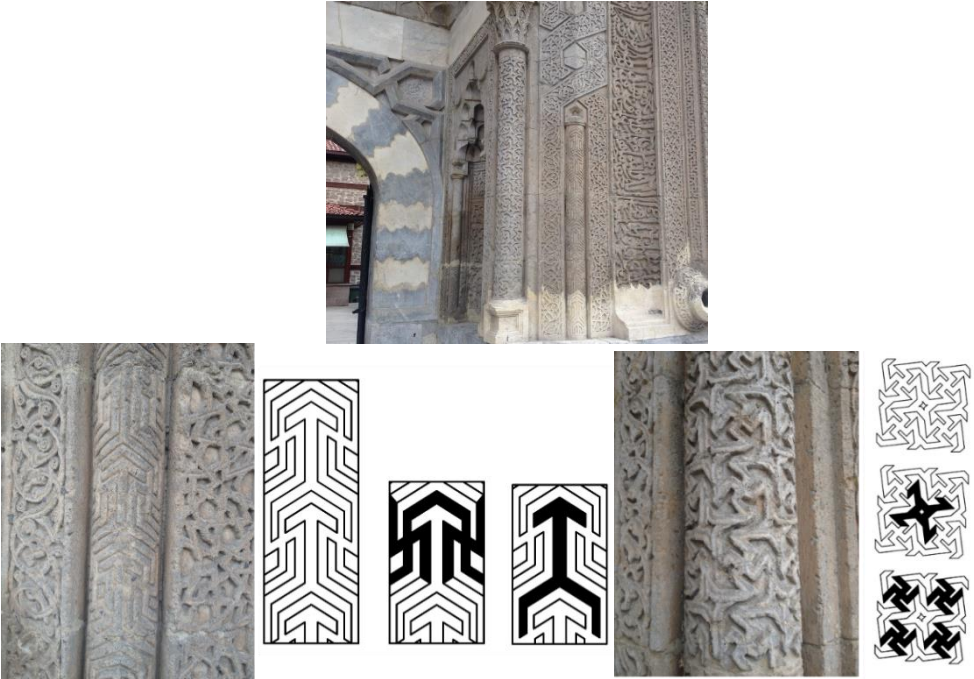
Tanrı Damgası uygulamalarını Konya’daki Selçuklu dönemi mimari eserlerin önemli, saygın yapılarında oldukça fazla görmekteyiz. Gamalı haç veya Sivastika olarak tanınan Tanrı damgasının hemen her biçimini gördüğümüz en önemli eser Sahip Ata Külliyesi’dir (Foto.:5-7). Caminin anıtsal taç kapısındaki sütunçelerde, cephe süslemelerinde, minaresinde, hanıgah ve türbenin içindeki çini süslemelerde adeta görsel bir sunum yapılmıştır. Bu sunumda, yapının sanatkarının kendi tercihi mi, baninin kendi talebimi yoksa sanatta bir üst akıl yönlendirmesi mi etkili olmuştur bilemiyoruz.

<sup>8</sup> Yaşar Erdemir, *Sırçalı Medrese Mezar Anıtları Müzesi*, Konya 2009, s. 58.



Fotoğraf 5: Sahip Ata Hanıgahı – Sırçalı Medrese

Tanrı damgalarının doğrudan ve oldukça açık bir şekilde cami taç kapısındaki uygulamaları çok özel bir konumdadır. Taç kapının sağ ve sol tarafındaki ikişer sütunçenin süsleme tasarımı geometrik bir motif olarak düzenlenmemiş, tamamen Tanrı damgası olarak bilinçli bir şekilde yapılmıştır.



Fotoğraf 6: Sahip Ata Camii taç kapısı sütunçeleri



Dış sütunçede Oğuz damgalarının esas unsuru olan “Ok-Yay” damgası merkezde olacak şekilde yerleştirilmiş ve iki yanına da Tanrı damgası oturtulmuştur. İçteki sütunçe de ise ortada tek büyük ve dört kolun uçlarında da birer adet olmak üzere beşli bir düzen içinde sadece Tanrı damgası ile doldurulmuştur.

Cami minaresi de Tanrı damgasına zemin olmuştur. Minarenin dilimli gövdesine merkezde yatay dikey “Yazır” damgası ve etrafında da “Tanrı” damgaları işlenmiştir.



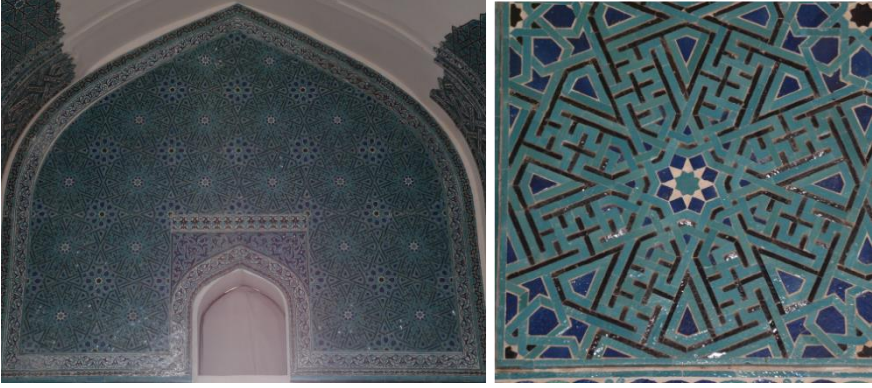
Fotoğraf 7: Sahip Ata Camii Minaresi

Selçuklu devri Konya yapılarının en gösterişli olanlarından Sırçalı Medrese ve Karatay Medresesi ana eyvan arka duvarlarındaki çini panoları oluşturan ana unsurlar aynı kompozisyonu tekrarlamaktadır<sup>9</sup> (Foto.:8-9).



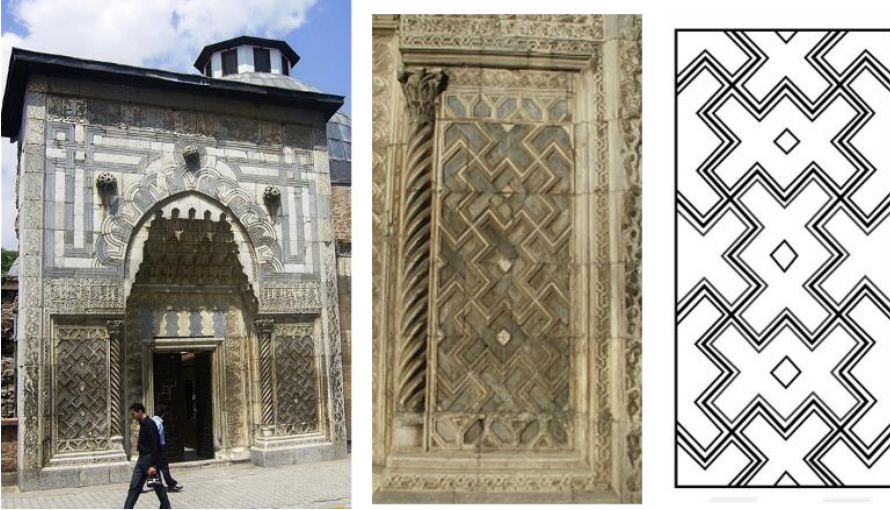
Fotoğraf 8: Sırçalı Medrese ana eyvanı

<sup>9</sup> Erdemir, inşa tarihleri birbirine yakın olduğunu belirttiği bu eserlerin Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese, Sırçalı Mescit, Sırçalı Medrese çinilerinin ustası Muhammed ibn Muhammed Osman el-benna el Tusi usta veya onun yönettiği ekip tarafından yaptırılmış olabileceğini ifade etmektedir (Erdemir, *İnce Minareli Medrese Mezar Anıtları Müzesi*, Konya 2009/1, s. 144).












Fotoğraf 9: Karatay Medresesi ana eyvanı (Ş. Dursun)

Sivri kemerle sınırlanmış arka duvarın içerisinde; ortada iç içe farklı renk ve düzen içerisinde üç sekiz kollu yıldız, onun etrafında dikdörtgen bir geçme düzeni içerisinde yerleştirilmiş alt alta ikişer Tanrı damgasının oturtulduğu sekiz kol ve dıştan kuşatan sekizgen çark formu ana panoda dokuz adet yerleştirilmiştir.




Fotoğraf 10: Karatay Medresesi





Karatay Medresesi taç kapısının iki yan panoları yatay ve dikey olarak ters-düz zikzaklardan oluşan genel bir geometrik kompozisyonu tekrarlar gibi görünmekle beraber çizgilerin kesişme noktaları bilinçli olarak  biçimli Tanrı damgasına ve  Eb-Ed damgasına zemin yapılmıştır (Foto.:10).

İnce Minareli Medrese kapalı avlusunun kubbesi, pencere alınlık ve kemer köşelikleri sırlı tuğla ve çini mozaik uygulamalarında ana süsleme düzeni motife dönüşmüş damgalardan oluşmaktadır. Merkeze yakın çemberde sekiz adet Tanrı damgası , onun altında  Eb-Ed damgası ve en dış çemberde ise ters-düz olarak sıralanmış Avşar-Kızık  damgaları yer almaktadır. Aralarda kalan boşluklarda Tanrı damgalarının yanı sıra Bayundur damgaları     geometrik çizgilerle bağlı bir düzen oluşturmaktadır (Foto.:11).



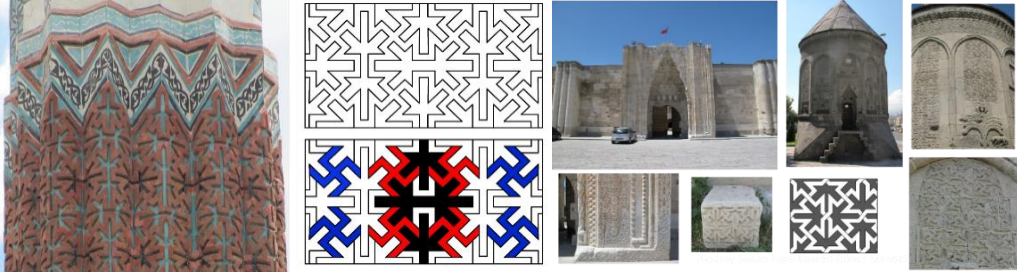
Fotoğraf 11: İnce Minareli Medrese

Kapalı avlunun pencere alınlıklarının bir kısmında da Avşar-Kızık  damgaları çini mozaik uygulama olarak yerleştirilmiş, ancak genel geometrik düzen içerisinde birbiri etrafında dönen çizgisel ağ düzeni gibi bir görünüm kazanmıştır.

Anadolu Türk sanatının anıtsal yapılarında sıklıkla karşılaştığımız, aslen Oğuzların Yazır boyunun damgası “ - ” olan ve sonradan Köktürk alfabesinde  -  harfine dönüşen semboldür. Bu damga-harf Türk mimari süslemelerinde yan yana veya bir merkeze doğru yönelmiş dört ok şeklinde geometrik motif ve kompozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu damga geometrik bir motif olarak “mekik, çift okucu” gibi tanımlarla çeşitli yayınlarda yer almaktadır<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Yıldız Demiriz, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul 2000, s. 243; Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara 1982, s. 369.





Fotoğraf 12: Konya Sahip Ata Camii minaresi-Aksaray Sultan Hanı-Kayseri Döner Kümbet

Konya Sahip Ata Camii minare gövdesinde Tanrı damgalarının merkezlerinde birleştirici bir unsur olarak yer alan bu damga-motif uygulamasına Anadolu Selçuklu döneminin önemli eserlerinde de aynı biçimde rastlamaktayız (Foto.:12).

Oğuz boylarından Bozoklar kolunun **Kayı** boyu genelde iki yanda birer ok ve ortada oklu bir yay “**İYI - İYI - İVI - İYI**” şekli benimsenmiştir (Foto.:13-14). Bu damgalar tek başına çeşitli eşya, mimari eser veya mezar taşlarında kullanılmıştır<sup>11</sup>.



Fotoğraf 13: Konya Zazadin Hanı

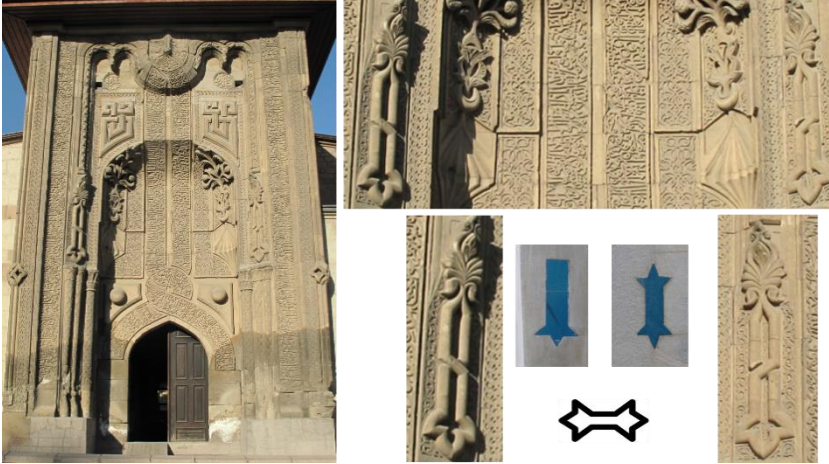
<sup>11</sup> Remzi Duran – Ali Baş,, “Oğuzların Kayı Boyu Damgasının Anadolu Türk Mimari Süslemesinde Motif Olarak Kullanılması Üzerine”, *SUTAD*, S. 43, Bahar 2018, s. 523-535.



Fotoğraf 14: Farklı dönemlerden diğer Kayı damgası örnekleri

Ancak 12. asır sonrasında gerek Anadolu Selçuklu ve gerekse sonrasında Anadolu'da kurulan Türk devlet yapılarında adeta motife dönüşmüş olarak işlenmiş ve genel geometrik düzenleme içerisinde, zoraki olarak "Yaba, ok-yay, ters veya düz Y, Alem ve Zencirek" gibi isimlendirmelerle geometrik bir birim eleman şeklinde değerlendirilmiştir<sup>12</sup>.

Oğuzların önemli bir boyu olan "Bayat" damgası Anadolu Selçuklu mimari süslemelerinde genel geometrik kompozisyon içinde dikkatli bakıldığında çok açık olarak fark edilen bir damgadır. Ancak yazılı belgelere yansıyan "↑ - ♪ - | ♪ - ✕ - ♪ - ✕" görünümünden kısmen farklıdır.

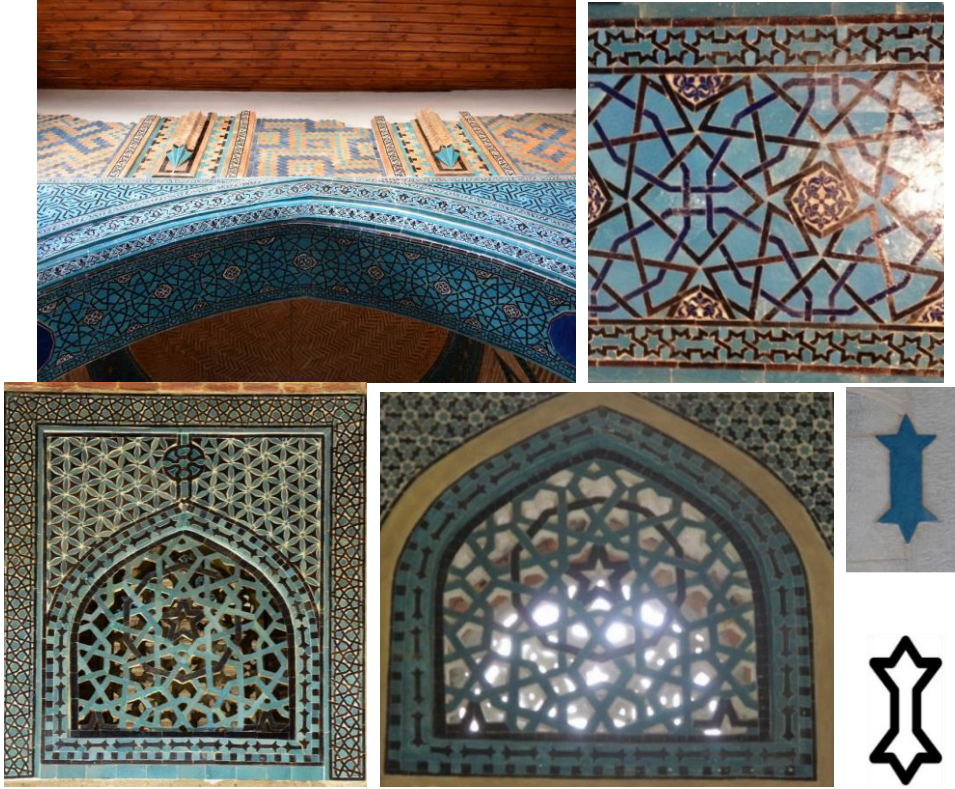


<sup>12</sup>Neriman Görgünay Kırzioğlu, *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyasında Ortak Motifler*, Ankara 1995, s. 86-99; Alev Çakmakoğlu Kuru, "Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler- İkonografik Bir Yaklaşım", *Sanat Tarihi Dergisi*, C. XXVI, S. 1, İzmir 2017, s. 80; Demiriz, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, s. 338.



Fotoğraf 15: İnce Minareli Medrese

Anadolu'nun Selçuklu coğrafyasında ve Selçuklu sonrası ortaya çıkan Türk devlet (Beylikler) yapılarında Bayat boy damgasını oldukça fazla görmekteyiz. Ancak Konya'daki Selçuklu eserlerinde şimdilik tespit edebildiğimiz en açık uygulamayı motifleşmiş olarak İnce Minareli Medrese'nin taç kapı süslemelerinde (Foto.:15-16) ve Sahip Ata Külliyesi Hanıgahı'nda (Foto.:16) bulmaktayız.



Fotoğraf 16: Konya Sahip Ata Hanıgahı


Yirmi dört Oğuz boyundan "Üçoklar" koluna mensup olan yaygın ve etkili bir diğer boy da "Bayındır-Bayundur" "۷ - ۷ - ۷ - ۷" boyudur. Genel geometrik kompozisyonlar içerisinde yan yana veya bir merkez etrafında sıralanmış şekilde işlenmesiyle karmaşık bir görünüm veren bir damgadır. Farklı düzenlemeleri bulunmakla beraber esas yapıya bağlıdır. Geometrik süsleme programında "fırıldak," şeklinde isimlendirilmektedir<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Demiriz, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, s. 255-257.



⊞ ⊞


Fotoğraf 17: İnce Minareli Medrese

Oğuzların “Bozoklar” koluna mensup olan **Avşar ve Kızık** boylarının  damgaları birbirine çok benzerdir. Bu sebeple motifleşen bu damgaları birbirinden ayırmak biraz zordur.



Fotoğraf 18: İnce Minareli Medrese - Sırçalı Medrese - Sırçalı Mescit

Konya İnce Minareli Medrese'nin kapalı avlusunu örten kubbe içindeki sırlı tuğla süslemelerinde, Sırçalı Medrese ana eyvanının ve Sırçalı Mescit mihrabının çini mozaik süslemelerinde (Foto.:17-18) Avşar-Kızık boy damgalarının motifleşmiş uygulamalarını görmek mümkündür.

Oğuz boylarından “Bozoklar” koluna mensup olarak kabul edilen **Beydili ve Dodurga**'nın yanı sıra Kırğızların genel damgasına benzer  uygulama için Konya'da karşımıza çıkan tek örnek Cemal Ali Dede Türbesi giriş kapısının kemer ön yüzündeki süslemelerdir (Foto.:19).



Fotoğraf 19: Cemel Ali Dede Türbesi

Oğuz boylarından “Üçoklar” koluna mensup olan **Çepni**  $\text{T}$   $\text{T}$  damgasını en açık biçimde Sahip Ata Külliyesinin hanıgahından türbe kısmına geçişteki koridorun üst kısmında (Foto.:20), Tanrı damgalarını birbirinden ayıran, ayrı bir özellikle yapılmış düzenlemelerin her iki yanına yukarıdan aşağıya doğru çini mozaik uygulamalı olarak görmekteyiz.



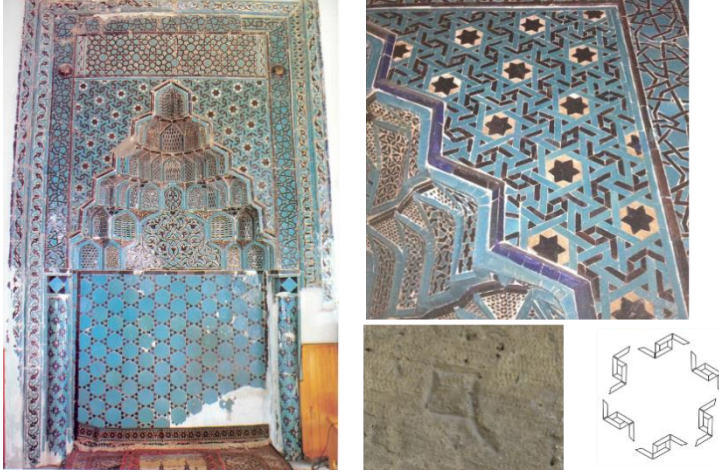
Fotoğraf 20: Sahip Ata Külliyesi hanıgah-türbe geçişi

Kaşgarlı Mahmud’un eserindeki Oğuz boylarının sıralamasında ilk sırayı alan, Bozok kolunun ve Selçuklu hanedanının da mensup olduğu bilinen **Kınık**  $\text{K}$   $\text{K}$   $\text{K}$   $\text{K}$  kolu Anadolu’daki Türk yerleşmelerinde oldukça önemli yer tutmaktadır<sup>14</sup>. Konya’da da “Kınık” adı ile yerleşmeler bulunmaktadır. Konya’daki

<sup>14</sup> Hüseyin Çınar, “Kınıklar ve Kınık Yerleşmeleri”, *Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri ve Kültürleri 5. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 2015, s. 301-320.



mimari eserlerden Zazadin Hanı'nı inşa eden ustaların yapının duvarlarına kazıdıkları boy damgaları arasında "Kınık" damgasına rastlamaktayız. Bu boyun damgasının motife dönüşmüş şeklini ise Sahip Ata Camii'nin çini mozaik mihrabının kavsara köşeliklerinde bulmaktayız (Foto.:21).



Fotoğraf 21: Sahip Ata Camii'nin çini mozaik mihrabı – Zazadin Hanı'nda Usta damgası

Türk sanatında özellikle, çadır, kubbe, ev, türbe, minare, taç kapı gibi yapılarının mimari süslemelerinde sıklıkla karşımıza çıkan ancak geometrik süsleme olarak kabul edilen, düzenlemelerde "okucu, baklava dilimi, tuğla palmet"<sup>15</sup> gibi motif isimlendirmeleriyle karşımıza çıkan,  $\otimes$  işleme aslen bir damga olup daha sonra Köktürk alfabesinde "eb/be-b" harfi olarak yerini almıştır. Bu damga-harf ile beraber ikili bir kullanımda motifleşmiş gibi görünen bir diğeri X "ed – mülkiyet bildiren damga"dır<sup>16</sup>. Bu iki damga genel geometrik düzenleme içinde bir motif görünümü kazanmıştır.

<sup>15</sup> Demiriz, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, s. 229; Yaşar Erdemir, *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi*, Konya-Beyşehir 1999, s. 58-59.

<sup>16</sup> Rıdvan Öztürk, "EB" İdeogramının Mimaride Kullanılması ve Beyşehir Eşrefoğlu Camisi Örneği", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 6/3, 2017, s. 1296.



Fotoğraf 22: İnce Minareli Medrese- Konya Gömeç Hatun Türbesi (Ş. Dursun)-Karatay Medresesi

Konya İnce Minareli Medrese'nin kapalı avlusunu örten kubbe içinde, tuğla örgülü minare gövdesinde ve Gömeç Hatun Türbesi eyvan kemer karnındaki süslemelerde patlıcan moru sırlı olarak ve Karatay Medresesi taç kapısının sağ ve sol tarafında yer alan dikdörtgen panolarında mermer üzerinde ikili kullanımla motifleşmiş olarak (X) (X) damgasını görmekteyiz (Foto.:22).

Bu damgalar dışında Selçuklu devri Konya yapılarında tam olarak anlamlandıramadığımız damga görünümlü motifler bulunmaktadır. Türk damgalarının sahipleri büyük boylar, zaman zaman kendi içerisinde alt boylar olarak genişlemekte ve buna bağlı olarak ta esas boy damgasına küçük eklemeler yapabilmektedirler. Bu durum onların doğrudan hangi Türk boyuna ait olduğunun tespitini zorlaştırmaktadır.

Konya çevresine Malazgirt (1071) öncesi ve sonrası gelen Türk boylarının yanı sıra daha sonra Orta Asya'da Moğolların sebep olduğu göç dalgasıyla gelen grupların da yerleştikleri bilinmektedir. Nitekim 12. Yüzyıl ortalarından itibaren Konya çevresindeki imar faaliyetlerinde bunları takip edebilmekteyiz. Bu göçler öncesi ve sonrasında inşa edilen yapılarda ortaya çıkan geometrik motiflere dönüşmüş, motifleşmiş Türk damgalarının ana kollarında herhangi bir aşırı değişkenlik söz konusu değildir.

Türkler yayıldıkları her coğrafyaya her durumda bir iz, işaret, damga vb. mensubiyet ifadelerini bırakmışlardır. Geçmişten günümüze atalarımızdan kalmış olan ve Türk kimliğinin kodları olarak görmemiz gereken bu unsurları, dün olduğu gibi bugünün bizleri de mutlaka sağlıklı bir şekilde okumalıyız. Geçmişten gelen bir nokta bizi büyük aileye bağlar.



#### KAYNAKÇA

- Çakmakoğlu Kuru, Alev, "Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler- İkonografik Bir Yaklaşım", *Sanat Tarihi Dergisi*, C. XXVI, S. 1, İzmir 2017, s. 69-93.
- Çınar, Hüseyin, "Kınıklar ve Kınık Yerleşmeleri", *Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri ve Kültürleri 5. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 2015, s. 301-320.
- Demiriz, Yıldız, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2000.
- Duran, Remzi, "Türk Süsleme Sanatlarındaki Motif ve Kompozisyonların Kültürel Kaynakları: Mitler ve Destanlar Üzerine", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 8, Konya 2002, s. 151-168.
- Duran, Remzi-Baş, Ali, "Oğuzların Kayı Boyu Damgasının Anadolu Türk Mimari Süslemesinde Motif Olarak Kullanılması Üzerine", *SUTAD*, S. 43, Bahar 2018, s. 523-535.
- Dursun, Şükrü, "Anadolu Selçuklu Dönemi Avanos-Kayseri Kervan Yolunda Bir Durak Noktası: Suvermez Kervansarayı, Mescidi ve Sarnıçları", *Journal of History Studies*, C. 10, S. 4, 2018, s. 37-57.
- Ercilasun, Ahmet Bican, - Akkoyunlu, Ziyat, *Kâşgarlı Mahmud Dîvânü Luğâtî't-Türk*, Ankara 2014.
- Ercilasun, Ahmet Bican, *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, İstanbul 2016.
- Erdemir, Yıldız, *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi*, Konya-Beyşehir 1999.
- Erdemir, Yıldız, *Sırçalı Medrese Mezar Anıtları Müzesi*, Konya 2009 (2. Baskı).
- Erdemir, Yıldız, *İnce Minareli Medrese Mezar Anıtları Müzesi*, Konya 2009/1 (2. Baskı).
- Kırzioğlu, Neriman Görgünay, *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyasında Ortak Motifler*, Ankara 1995.
- Kidirali, Darhan, - Babayar, Gaybullah, *Türk Bengü Taşı: Şiveet-Ulaan Damgalı Anıtı*, Astana 2015.
- Mülayim, Selçuk, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara 1982.
- Öztürk, Rıdvan, "EB" İdeogramının Mimaride Kullanılması ve Beyşehir Eşrefoğlu Camisi Örneği", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 6/3, 2017, s. 1293-1305.
- Parlak, Tahsin, "Haç ve Gamalı Haç Türk Kültürünün Ürünü", <https://onturk.wordpress.com/2011/03/16/hac-ve-gamali-hac-turk-kulturunun-urunu/> (08.02.2018).
- Somuncuoğlu, Servet, *Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler*, İstanbul 2008.
- Şaman Doğan, Nermin, "Oklu Çakır/Oklu Çark/Gök Çığırısı: Selçuklu Süslemesinde Bir Motif", *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi I-II*, C. I, Konya 2001, s. 617-624.
- Tarcan, Haluk, "Gamalı Haç, Ög Damgası", <https://onturk.org/2011/03/13/gamali-hac-og-damgasi/> (08.02.2018).
- Togan, Zeki Velidi, *Oğuz Destanı (Reşideddin Oğuznamesi, Tercüme ve Tahlili), Oğuzların ve Türklerin Tarihi (Reşideddin Fazlullah Cami'üt-Tevarih, Cilt II)*, İstanbul 1982.

