

**İSLAM DÖNEMİNDE İRAN SERAMİK
SANATINDA KADIN BETİMLEMELERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Khorrām MANAFİDİZAJİ

Eskişehir, 2022

İSLAM DÖNEMİNDE İRAN SERAMİK SANATINDA KADIN BETİMLEMELERİ

Khorrām MANAFİDİZAJİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seramik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Mustafa AĞATEKİN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2022

İSLAM DÖNEMİNDE İRAN SERAMİK SANATINDA KADIN BETİMLEMELERİ

Khorrām MANAFİDİZAJİ

Seramik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Mustafa AĞATEKİN

ÖZET

Bu tez çalışmasında, İran İslam Dönemi seramiklerinde kadın betimlemeleri konu ve içerik açısından araştırılmıştır. Kadın betimlemelerinin değerlendirilmesinde işlevsellik, estetik ve teknik farklılıklar üzerinde durulmuştur.

Tezin temel amacı; İran İslam Dönemi seramik sanatında kadın betimlemelerinin özelliklerini, betimlemelerin oluşumunda etkili olan faktörleri ve İslam Dönemi seramik sanatının tarihsel gelişimi kapsamında kadın betimlerinin yeri ve kullanım çeşitliliklerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda, İran İslam Dönemine ait özellikle de Orta çağın en önemli seramik örnekleri incelendikten sonra, kadın betimlemeli seramik uygulamaların gelişiminde etkili olan faktörler araştırılmıştır.

Araştırmanın ilk bölümlerinde İran İslam Dönemi seramiklerinde özellikle Selçuklu ve İlhanlı Dönemlerindeki kadın figürleri, kadınlara farklı yaklaşım ve bakış açısı olan yeni kavimlerin İran'a gelişi, İran edebiyatının Şahnameh ve Khamseh Nezami gibi ulusal hikayeleri şeklinde gelişmesi ve kadın sembolleriyle ilişkili özel astronomik kavramların yaygınlaşması incelenmiştir. Sonrasında; İran seramik sanatında Safevi Döneminde başlayan batılılaşma ve modernleşmeye geçiş Kaçar Döneminden günümüze devam eden gelişmeler ele alınmış, son bölümde ise; İran da günümüz seramik sanatında kadın betimlemeleri ve araştırmacının kişisel yorumlarına dayalı uygulamalarına yer verilmiştir.

Anahtar sözcükler: Kadın betimlemeleri, İran İslam Dönemi, İran Seramik sanatı

DEPICTIONS OF WOMEN IN CERAMICS OF THE ISLAMIC PERIOD IN IRAN

Khorrām MANAFĪDĪZAJĪ

Department of Ceramics

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June 2022

Advisor: Prof. Mustafa AĞATEKİN

ABSTRACT

In this thesis, the description of the woman in the ceramics of The Islamic Period in Iran has been investigated in terms of subject and content. In the evaluation of women's depictions, functionality, aesthetics, and technical differences were emphasized.

The main purpose of the thesis is to reveal the characteristics of female depictions in the ceramic art of the Islamic period of Iran, the factors that are effective in the formation of the depictions, and the place and usage diversity of female depictions in ceramic art within the scope of the historical development of the Islamic Period. In this context, the factors affecting the use of woman depiction in the İran ceramic art were investigated by selecting from the most important ceramics belonging to the Islamic Period of Iran, especially the Middle Ages.

In the first parts of the study, the use of woman figures in ceramics of The Islamic Period in Iran especially in the Seljuk and Ilkhanid dynasty, the arrival of new tribes with different cultures and perspectives to women, the development of Iranian literature in the form of national stories such as Shahnameh and Khamseh Nezami, and the spread of special astronomical concepts related to woman symbols have been investigated.

After that, the westernization and transition to modernization in Iran ceramic art that started in the Safavid Period and the developments continuing from the Qajar Period to the present are discussed. In the last part, The depictions of women in today's ceramic art in Iran and the practices based on the personal comments of the researcher are included.

Keywords: Depictions of women, Iran Islamic Period, Ceramic art of Iran

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

İslam Döneminde İran seramik sanatı, plastik sanatlar ve sanat tarihi alanında oldukça önemli bir yere ve konuma sahiptir. İran seramik sanatı ve tarihi hakkında bugüne değin pek çok araştırma yapılmıştır. Ancak İslam Dönemi, özellikle çağdaş dönemi, İran seramik sanatında kadın betimlemeleri konusunda sınırlı sayıda kaynağın bulunması nedeniyle bugüne kadar kapsamlı çalışmalar yapılmamıştır ve yapılan araştırmaların çoğunluğu sanat tarihçi ve arkeolog perspektifine sahiptir. Bu yüzden araştırmada İran Çağdaş seramik sanatçılarıyla yapılan görüşmeler sonucunda toplanan bilgilerden yararlanarak ,veri tabanları kaynakları ve şimdiye kadar elde edilen veriler seramikçi gözüyle irdelenmiştir böylelikle gelecekte bu alanda yapılacak olan çalışmalara yararlı bir kaynak oluşturulmuş olması umut edilmektedir.

Bu çalışmada, başta tez süresince desteği ve zengin bilgileri ile her zaman yanımda olan tez danışmanım Prof. Mustafa AĞATEKİN'e ve değerlendirme jürimde yer alan hocalarm Prof. Ezgi HAKAN ve Prof. Kadir SEVİM olmak üzere emeği geçen herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hayatım boyunca her türlü maddi ve manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili aileme de teşekkürü bir borç bilirim.

Khorram MANAFİDİZAJİ

Tarih : 03.06.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Khorrām MANAFİDİZAJİ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI	
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
2. İSLAM DÖNEMİNDE İRAN SERAMİK SANATI TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ...	2
2.1. Erken İslam Dönemi (M.S. 9-11. Yy.)	2
2.1.1. Al-i Buye dönemi	4
2.1.2. Samani dönemi	4
2.1.2.1. Astar tekniğiyle yapılmış kaplar	5
2.1.2.1.1. Beyaz zemin üzerine siyah dekorlu kaplar.....	5
2.1.2.1.2. Polikromatik (çok renkli) kaplar	6
2.1.2.2. Zerrin Fam (Lüster) taklitleri	7
2.1.2.3. Gebri tekniğiyle yapılmış kaplar.....	9
2.2. Orta Çağ İslam Dönemi (M.S. 11-15. yy.)	12
2.2.1. Selçuklu dönemi (M.S. 1037-1194)	13
2.2.2. İlhanlılar dönemi (1256-1335)	22
2.2.3. Timur dönemi (1310-1507)	26
2.3. Geç İslam Dönemi (M.S. 16-21. yy.)	27
2.3.1. Sefevi dönemi (1501-1736).....	27
2.3.2. Kaçar dönemiden günümüze (1750-2021)	36
2.4. İran Çağdaş Seramik Sanatı	47

3. İRAN İSLAM DÖNEMİ SERAMİKLERİNDE KADIN BETİMLEMELERİ...	55
3.1. Örneklerin Tanıtımı	57
3.1.1. Kadın ve din	58
3.1.2. Kadın ve edebiyat	62
3.1.3. Kadın ve astronomik semboller	66
3.1.4. Kadın ve siyaset	70
3.1.5. Kadın, atçılık ve avcılık	73
3.1.6. Kadın ve Günlük Yaşam	74
3.1.7. İran Çağdaş Seramik Sanatında Kadın	86
4. KİŞİSEL UYGULAMALAR	100
4.1. Tasarım	100
4.2. Model Hazırlama	102
4.3. Kalıp Hazırlama	102
4.4. Çalışmaların Yapımı ve Fırınlanması	103
4.5. Sanatsal Çalışmalar	106
SONUÇ	112
KAYNAKÇA	116

TABLO DİZİNİ

Tablo 2.1. İznik ve Kubaçi Seramik örneklerinin karşılaştırılması	31
Tablo 4.1. Cam parçalarını fırınlamak için uygulanan fırın diyagramı	105
Tablo 4.2. Cam çöktürme için uygulanan fırın diyagramı	105
Tablo 4.3. Bisküvi ve sır pişirimi için uygulanan fırın diyagramı	105

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 2.1. Büyük kase, Gebri G: 30, D: 9.5 cm. Nişabur, M.S.10. yy.	4
Görsel 2.2. Beyaz astar üzerine mor renkli küfi dekorulu kase, G:35 cm, D:12 cm. Nişabur, M.S. 10. yy.	6
Görsel 2.3. Polikromatik sürahi, 10. yy. Nişabur, İran.	7
Görsel 2.4. Zerrin Fam taklidi seramik kap, 10.yy. Nişabur, İran	8
Görsel 2.5. Zerrin Fam taklidi seramik kap, 10. yy. Nişabur, İran	9
Görsel 2.6. Gebri üzerine akıtmalı dekorlu kase, muhtemelen Sansai çinileri taklidi, 10. yy., Y: 7,3 cm, G: 26 cm, Nişabur, İran	10
Görsel 2.7. Irak taklidi akıtma dekoru, 10.yy. Y: 6 cm, G: 19.4 cm, Nişabur, İran	11
Görsel 2.8. Gebri üzerine akıtmalı kase, 12.yy, Ağkend, İran	12
Görsel 2.9. Gebri akıtmalı kase,12.yy., Ağkend, İran	12
Görsel 2.10. Beyaz renkli kase, şeffaf sıraltı lacivert akıtma, Y:7.5 cm, G: 15 cm, M.S. 12-13. yy. Corcan, İran	14
Görsel 2.11. Horoz formunda Tek renkli sürahi, Y:17 cm, ağız çapı:3 cm, M.S. 13. yy. Muhtemelen Rey, İran	14
Görsel 2.12. Lakabi kase, 7 x 25.4 cm, Selçuk dönemi (1037–1194), İran	15
Görsel 2.13. 575 Hicri Kameri (M.S. 1179) olarak tarihlenen en eski Zerrin Fam örnek, 12. yy., muhtemelen Kaşan, İran.	17
Görsel 2.14. Sıraltı dekorlu kase, Beyaz cam hamuru, 22*10.3cm, 13.yy, Corcan, İran..	18
Görsel 2.15. Silüet dekorlu kupa, koşan dağ keçileri, 12.7*14.3 cm, 12. yy. Rey, İran...	18
Görsel 2.16. Minai (Haft Rang) kase, 8.9*21 cm, 12-13. yy., İran	19
Görsel 2.17. Altın yaldızlı Minai (Haft Rang) Leğen, G: 23 cm, 13. yy., İran	20
Görsel 2.18. Minai (Haft Rang) kase, G:20.3 cm, 12-13. yy., İran	21
Görsel 2.19. Minai (Haft Rang) kase, 9.2 x 21.3cm, 12-13. yy., İran	21
Görsel 2.20. Lajverdina kase, yaldızlı, 6.7*14.9cm, 13-14. yy., İran	22
Görsel 2.21. Soltan Abad Seramik Kap çeşitleri, 13-14. yy., Soltan Abad, İran	24
Görsel 2.22. Mavi ve beyaz dekorlu kase, 6-7. Yy.	26
Görsel 2.23. Kubaçi Kase, 14.6 cm*31.4 cm, 15.yy. Tebriz, İran	27

Görsel 2.24. Qalam Siyah Kubaçi Seramik tabak, Meşhed, İran	28
Görsel 2.25. Qalam Sabz Kubaçi Seramik tabak, 16.yy. Meşhed, İran	29
Görsel 2.26. Çok renkli Kubaçi Tabak, 16. yy. Saveh, İran	29
Görsel 2.27. Çok renkli Kubaçi Tabak, 16. yy. Saveh, İran. 16-17.yy.	30
Görsel 2.28. Zerrin Fam Dekorlu Seramik vazo, 35.6*9.11 cm, 17.yy., Safevi Dönemi, İran	32
Görsel 2.29. Gambroon Kase, Sgraffito, 8.6*20 cm, 17. yy'ın ikinci yarısı, İran	33
Görsel 2.30. Sır altı dekorlu mavi ve meyzaz kase,19.1*36.2 cm. 17. yy. Meşhed, İran..	34
Görsel 2.31. Ayakkabı şeklinde bir çift vazo, Sıraltı mavi ve beyaz, U:24 cm, Y: 13 cm, G: 8 cm, Safevi Dönemi, Kerman, İran	35
Görsel 2.32. Seladon ibrik, Y: 19,1 cm, G: 15,9 cm, 1650-1720, İran	35
Görsel 2.33. Kaçar dönemi Zerrin Fam çiçek vazosu	39
Görsel 2.34. Çok renkli vazo, Geç Safevi Dönemi	40
Görsel 2.35. Çok renkli çiçek vazosu, Kaçar dönemi, İran	41
Görsel 2.36. Çok renkli şişe, 17*11*6 cm. Kaçar dönemi, İran	42
Görsel 2.37. Çok renkli vazo, Y: 34.9cm, G: 4.3cm, Kaçar dönemi, İran. 1887.....	43
Görsel 2.38. Şahname Hikayelerinden birini tasvir eden çok renkli seramik masaüstü, 130*130*10 cm, Tehran, İran, 1887.....	43
Görsel 2.39. Mavi ve beyaz kase, 13.2*32.7 cm, 19.yy., İran	44
Görsel 2.40. Mavi ve beyaz tabaklar, İran (1) ve İngiltere (2) örnekleri	44
Görsel 2.41. Çin üretimi Minai kase, Topkapı sarayı müzesi	45
Görsel 2.42. Morqi kase, Şiraz, İran, 1845.....	46
Görsel 2.43. İznik takliti çok renkli tabak, Y: 6.4 cm G: 30.2 cm, İsfahan, İran, 1840..	47
Görsel 2.44. a: Sara Mohammadi, b: Kolsoum Tamizian, köylü kadın zanaatkarlar ...	51
Görsel 2.45. Mitolojik hayvan formlarında heykel seramikler	52
Görsel 2.46. Manijeh Armin, seramik heykeller	53
Görsel 2.47. Sanatçı ve Heech Lovers adlı eseri, Heech Serisnden, 180*122*78 cm Bronz, Parviz Tanavoli, 2007	54
Görsel 2.48. Şair ve kafes, earthenware, 75 x 45 x 45 cm., Parviz Tanavoli, 1966	54
Görsel 2.49. Anne ve çocuk, Skin of one's own serisinden, Maryam Kuhestani, 2019....	55

Görsel 2.50. Sanatçı ve Aporia adlı Eseri, 200h* 75w *75d cm., 2015	55
Görsel 2.51. Zerrin Fam Kaseler, Abbas Akbari	56
Görsel 3.1. Dansçılar, M.Ö. 3600, Çeşme Ali, İran.	58
Görsel 3.2. Bolluk ve refah tanrıçası Venus, M.Ö. 6000, Kermaşah.....	58
Görsel 3.3. Çok renkli kase, Y: 8.4 cm G: 21.2 cm, 9.yy. Nişabur	60
Görsel 3.4. Taq-e Bostan kaya rölyefleri, Kermaşah, İran	61
Görsel 3.5. Minai Kase, 1187, İran	62
Görsel 3.6. Minai tabaklar, 12. yy. , kaşan, İran	63
Görsel 3.7. Bahram Gur ve Azadeh, Minai tabak, 12. yy. , kaşan, İran	65
Görsel 3.8. Şirin'in yıkanma sahnesi, Zerrin Fam tabak, 12. yy. , Kaşan, İran	66
Görsel 3.9. Zerrin Fam tabak, 12. Yüzyılın sonları, Kaşan, İran	67
Görsel 3.10. Minai kase, astronomik kadın betimlemeleri, 13. Yy	69
Görsel 3.11. Minai kasedeki astronomik kadın betimlemeleri, Ay (solda) ve Venüs (sağda) sembolleri	69
Görsel 3.12. Zerrin Fam kase, Venüs, 13.yy. Rey, İran	70
Görsel 3. 13. Altı Hatun motifli Zerrin Fam kase	71
Görsel 3.14. İran Büyük Selçuklu dönemi, Zerrin Fam sürahi	72
Görsel 3.15. Minai Kase, 13. yy. Kaşan, İran	73
Görsel 3.16. Avcılık konulu Minai tabak, İlhanlı Dönemi, Kaşan, İran	74
Görsel 3.17. Bahçe buluşması adlı seramik pano, G:188 cm, D. 6,4 cm, Her karo: 22,5 cm, 1640–50, İsfahan, İran	77
Görsel 3.18. Safevi dönemine ait genç bir kadın (sağda) ve erkek (solda), altıgen karo, İsfahan. İran	78
Görsel 3.19. Safevi dönemi mavi ve beyaz çini, Fereh Abad, İran	79
Görsel 3.20. Safevi dönemi mavi ve beyaz çini, İran	79
Görsel 3.21: Safevi dönemi kadın motifli Çini, İsfahan, İran	80
Görsel 3.22. Çini, kadın figürleri, , Safevi dönemi, İsfahan, İran, 1600-1625	81
Görsel 3.23. Safevi dönemi 13 portreli 13 karodan oluşan pano, İsfahan, İran, 1600-1625	82
Görsel 3.24. Kaçar dönemi sıraltı çok renkli karo, 1884-1885, Tehran, İran	83

Görsel 3.25. Polikrom vazo, Kaçar dönemi, İran	84
Görsel 3.26. Kalıpta şekillendirme sıraltı çok renkli karo, Kaçar dönemi, 19. Yüzyıl, İran.....	85
Görsel 3.27. Kalıpta şekillendirme sıraltı çok renkli karo, Kaçar dönemi, 19. Yüzyıl, İran	86
Görsel 3.28. Kaçar dönemi sıraltı kabatmalı karo, 1865-1885, İran	87
Görsel 3.29. Zerrin Fam taklidi kase, Abbas Akbari, 21.yy.	88
Görsel 3.30. Minai taklidi kase, Mohammad Mehdi Anoushfar, 21.yy.	88
Görsel 3.31. Otoportre, duvar panosu, baskı ve sıraltı tekniği, Nafiseh Khaladj, 21.yy...	90
Görsel 3.32. “Karmaşa”, serbest şekillendirme, Elnaz İranpak, 21.yy.	91
Görsel 3.33. “Bir kez Züleyha, n kez Yusuf”, Khadijeh Tanha, serbest şekillendirme, 21.yy	91
Görsel 3.34. “Saldırıları, هجمه ها”, serbest şekillendirme, Bahareh Khodaei Anaraki, 21.yy	92
Görsel 3.35. "Eşitlik, برابری", Tina Ebtehaj, baskı tekniği, 21. yy.	93
Görsel 3.36. Kadın otoportreleri, Shabnam Ghafghazi, serbest şekillendirme, 2014 ...	94
Görsel 3.37. “ from ... to ...” serisinden, Sakine Lopez, Behzad Azhdari, 2015	95
Görsel 3.38. “ from ... to ...” serisinden, Rüsteme, رستمه , Behzad Azhdari, 2015	96
Görsel 3.39. Maryam Kuhestani, “Skin of one's own” serisinden. 2018	97
Görsel 3.40. Maryam Kuhestani, “Skin of one's own” serisinden. 2018	98
Görsel 4.1. Çalışma eskizlerinden örnekler	101
Görsel 4.2. Strafor kesme cihazında model kesimi	102
Görsel 4.3. Alçı kalıp hazırlanması ve straforların kalıptan çıkarıldıktan sonra Yıkaması.....	103
Görsel 4.4. Seramik döküm aşamaları	104
Görsel 4.5. Camların kalıba yerleştirilmesi ve fırınlanması	104
Görsel 4.6. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden – Yasak Bölge” 27 cm. Cam ve seramik, karışık teknik, 2022	106
Görsel 4.7. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden- Bulanıklaşan sınırlar 1” 29*29 cm. Cam ve seramik, karışık teknik, 2022	107

Görsel 4.8. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden - Bulanıklaşan Sınırlar 2” 32*32 cm. Cam ve seramik, karışık teknik, 2022	108
Görsel 4.9. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden – Koruma mı? Baskı mı?” 35*35 cm. Cam ve seramik, karışık teknik, 2022	109
Görsel 4.10. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden – Bendeki İzler” 27*27 cm. karışık teknik, 2022	110
Görsel 4.11. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden – Gizemli katmanlar” 27*27 cm. karışık teknik, 2022	111

1. GİRİŞ

Sanat her dönemde düşünce, inanç, gelenek ve göreneklerin ve kısacası bir milletin dünya görüşünden kaynaklanan kültürünün tezahürüdür. Bu nedenle, bir milletin tarih boyunca yarattığı sanat eserlerinin incelemesiyle onun kültür, gelişme ve çöküş nedenleri hakkında değerli bilgiler elde edilebilmektedir. Bu sanatlardan seramik sanatı, insanlık tarihinin farklı dönemlerinde dekoratif ve işlevsel bir sanat olarak önemli bir rol oynamıştır. İran seramik sanatı, şüphesiz dünya sanat tarihinde önemli bir bölüm oluşturan ve İran kültürünün parlak bir parçasıdır. Bu sanat, uzun süredir birçok sanatçı ve araştırmacının ilgi odağı olmuş ve bu alanda kapsamlı araştırmalar yapılmıştır. İranlı sanatçıların deneyim ve sanatsal bilgi birikiminin bir sonucu olan İran seramik sanatı, bugün on bin yıllık bir geçmişle dünya çapında sanatçıların ve sanat severlerin ilgisini çekmektedir. Seramiğin gerek binalarda gerek mutfak eşyaları ve dekoratif objeler şeklinde kullanılması, özel bir mesaj iletilmesi açısından önemlidir. Böylece farklı dönemlerin seramikleri ve betimlemelerini inceleyerek her dönemin ideolojisi, inançları, sosyal, politik ve kültürel değişimleri anlaşılabilir. Eserlerin incelenmesinde dikkate alınabilecek konulardan biri de kadın ve sanatta olan yeridir. Toplumun bir üyesi olarak kadın, edebiyat ve sanatta her zaman özel ilgi görmüş ve seramik sanatında da tüm zamanların sanatçılarının ilgi odağı olmuştur. İran İslam Dönemi seramik sanatında kadın figürlerinin yer aldığı sahneler farklı şekillerde ve farklı temalarla karşımıza çıkmaktadır. İslam'ın erken döneminde tasvir yasağına rağmen, bu dönem seramik sanatında kadın betimlemeli seramikler görülmektedir. İran seramik sanatının en parlak döneminde yani Orta Çağ Selçuklu döneminde ve daha sonrası İlhanlılar döneminde en zengin kadın betimlemeleri bulunmaktadır. Geç İslam döneminde ise Safevi zamanında Avrupalıların İran'a gelişi ve Batı'nın İran sanatı üzerindeki etkisi ile kadın betimlemeleri önceki dönemlerden daha farklı karşımıza çıkmaktadır.

Bu tezde İran İslam Dönemi seramik sanatında kadın betimlemelerinin tarihsel gelişimi ve kadın figürünün kullanım çeşitlilikleri ele alınarak her dönemin betimlerinin kendine has özellikleri araştırılmıştır. Kadın figürlerinin fiziksel özelliklerinin yanı sıra din, siyaset, edebiyat vb. faktörlerin kadın betimlemeleri üzerindeki etkisi incelenmiştir.

2. İSLAM DÖNEMİNDE İRAN SERAMİK SANATI TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

İran'da yedinci yüzyılın başlarında İslam'ın yayılmasıyla diğer sanatlarda olduğu gibi seramik sanatı için de yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemin başında, İslam öncesi seramik sanatçılarının teknik ve gelenekleri devam etmiş ancak, giderek Çin başta olmak üzere Uzakdoğu seramiklerini tanımanın yanı sıra dini sebeplerle seramik sanatında yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır. İran seramik sanatçıları Uzakdoğu seramiklerinden ve kendi geleneksel tekniklerinden esinlenerek güzel ve çeşitli eserler ortaya çıkarmaya başlamışlardır. İslam döneminde İran seramik sanatının gelişim süreci üç ana döneme ayrılmaktadır:

- Erken İslam Dönemi (M.S. 9-11. yy.)
- Orta çağ İslam dönemi (M.S. 11-15. yy.)
- Geç İslam dönemi (M.S. 15-21. yy.)

Yaklaşık bin sene devam eden süreç boyunca çoğu şehirde birçok seramik üretim merkezi ortaya çıkmıştır ve her dönemin kendine özgü teknik ve tarzında sayısız seramik eseri üretilmiştir [1].

2.1. Erken İslam Dönemi (M.S. 9-11. yy.)

İran Erken İslam Dönemi seramik sanatı iki önemli döneme sahiptir: Samaniler Dönemi ve Al-i Buye Dönemi [1].

Samaniler, Mamun Abbasi Halifeliği sırasında iktidara gelen önemli İran Hanedanlarından biri sayılmaktadır. Saman, Samaniler'in atalarının hükmettiği Samerkand'ın bir bölgesine verilen isimdir [2]. Bu hanedanın asıl kurucusu, Buhara'yı hükümetinin başkenti olarak seçen Amir İsmail Samani idi. M.S. 891'de Amir İsmail Samani, Saffari Hanedan'ını ikinci hükümdarı Amr İbn-i Leys zamanında devirmiş ve Samani Hükümetini Buhara'da kurmuştur. Samaniler M.S. 999'a kadar hükümetini sürdürmüş ve toprakları, Büyük Horasan'a ek olarak, Afganistan ve Orta Asya ve İran'ın kuzey ve doğu bölgelerinin çoğunu içermekteydi [3].

Al-i Buye İslam'dan önce Sasaniler ve İranlıların soyundan olduklarını iddia eden ve Deylem bölgesinden olan Şii bir kabileydi. Bu hanedanın egemenliği M.S. 932'de başlamış ve 120 yıl boyunca devam etmiştir [4].

İran'ın batı ve doğu bölgeleri sırayla Abbasi ve Samani egemenliği altındaydı, ancak İran'ın merkezinde güçlü bir hükümet bulunmaması Al-i Buye'in iktidara gelmesine yol açmıştır. Hazar Denizi'nin Deylem Bölgesinde Buye adlı bir balıkçının üç oğlu İran'ın merkezinde istikrarlı bir hükümetin olmamasından yararlanıp, ayağı kalkmışlar ve çok çaba sarf ederek İran'ın merkez bölgelerini ele geçirmişlerdir [5, 6]. Buye Oğullarının, İran'ın merkezini ele geçirmeleri giderek Abbasileri güçsüz bırakmış ve M.S. 936'da Abbasilerin içten çökmesi nedeni ile Abbasilerin Başkenti Bağdat'ı tamamen ele geçirmişlerdir. Al-i Buye'nin en önemli hükümdarlarından biri Azedod-Dowle'idi. Azedod-Dowle İktidara gelmeden önce olan iç çatışmalara son verip dağılmış olan çeşitli iç devletleri birleştirebilmiştir. Azedod-Dowle'nin vefatından sonra iç çatışmalar yeniden başlamış ve sonunda M.S. 1055 yılında Toğrol Beyk Selçuklu Hükümdarı Bağdat'ı ele geçirip, M.S. 1056'da son Al-i Buye hükümdarının devrilmesiyle Al-i Buye hükümetinin hikayesi sona ermiştir [7].

İran İslam Sanatı, birkaç yüzyıl boyunca Sasani Sanatından etkilenmiştir ancak etkisi tüm İslam aleminde aynı değildir. Biri İran'ın doğu bölgelerini ve diğeri batı kesimlerini işgal eden ve birbirleriyle yakından ilişkili olan Samani ve Al-i Buye'nin sanatı karşılaştırılırsa, farklı bir Sasani sanatı izlenimi görülür [5].

Yukarıda belirtildiği gibi, Samani ve Al-i Buye hükümetleri tarihsel olarak çağdaş, aynı zamanda komşu ve ortak sınırları vardı. Her iki hanedan hükümet yapısı açısından benzer ve ikisi de bağımsız devletlerdi fakat, yine de Abbasi Halifeliğinin gölgesinde kurulmuş hükümetlerdi. Hem Al-i Buye ve hem Samaniler, her ikisi de zamanının bilim, kültür ve sanatının ciddi destekçileriydi ve İran'ın dönemleri arasında bilim ve kültürü destekleyen ve ilgi gösteren nadir devletlerden sayılmaktadırlar. Bu iki hanedanın hükümdarlarının çoğunun alim ve bilim insanı olduğu bu konunun kanıtıdır. Sanat konusunda; bu dönemlerden kalan eserlere göre seramik sanatının diğer sanatlardan daha çok ilgi gördüğü bilinmektedir. Sasani sanatının etkisi hem Al-i Buye hem de Samani sanatında oldukça açıktır. Samaniler, Sasani Sanatının yalnızca biçimsel yönlerinden esinlenmiştir ve seramiklerinde tema bağlamında

daha çok gündelik yaşamdan sahneleri ele almışlardır. Al-i Buye ise biçimsel yönlerden Sasani Sanatından esinlenmekle beraber, tema bağlamında saray hayatı etkisi altında Sasani Sanatının kraliyet ve saray yönlerinden de etki almışlardır [5].

2.1.1. Al-i Buye dönemi

Erken İslam Dönemi Al-i Buye dönemine ait seramik türlerinde çeşitli sınıflandırma bulunmamaktadır. Bu dönemde en yaygın teknik Gebri¹ (başka adıyla Şanlı) olarak adlandırılan tekniktir. Gebri tekniği ile yapılmış olan seramiklerin en önemli özelliği sgraffito tarzı (ince kazıma) dekor ile yapılmasıdır. Bu seramikler genelde kırmızı renkli kilden yapıp üzerine beyaz ve bazen renkli astar sürüldükten sonra yüzeyden ince kazımlarla dekorlanmıştır. Bulunan eserler kase, sürahi ve bazen plaka formunda ve yüzeyleri bitki, mitolojik insan ve hayvan figürleri ve geometrik motifler ile süslenmiştir. Bu dekorlar üzerine sarı veya yeşil şeffaf kurşunlu sır uygulanmıştır. Seramiklerin üzerindeki bezemeler Sasani Dönemi seramik ve metal eserlerinin üzerindeki bezemelerle büyük benzerlik taşımaktadır. Bu seramikler en çok Zanjan, Gerus, Amol, Sari ve Corcan şehirlerinde üretilmiştir (Görsel 2.1)[8][1] .



Görsel 2.1. *Büyük kase, Gebri G: 30, D: 9.5 cm. Nişabur, M.S.10. yy. [9]*

¹ “Gebr”, Zertoşt (ateş tapan) demektir. Horasan’ın iki büyük sanat merkezi Nişabur ve Semerkand idi. Birçok Zertoşt sanatçısı, bu sanat merkezlerinde “Gebri” seramiklerini ürettikleri için “Gebri” ismini almıştır.

2.1.2. Samani dönemi

Samani hanedanı, Arap işgalinden sonra kurulan ilk önemli İran hanedanlarından biridir. Bu dönemde, İran şehirlerinden Buhara, Semerkand, Merv, Nişabur ve Kerman Doğu İslam dünyasının en önemli sanat merkezleri haline gelmiştir. Bu dönemde çeşitli sanatlar özellikle seramik ve mimari özel önem kazanmıştır. [1]

Bu dönemde (M.S. 891-999) yeni bir dekor tekniği olan astar (astar) tekniği icat edilmiştir. Samani sanatçılarının seramik sanatına en önemli katkıları astar yönteminin icadı ve geliştirmesi olduğu söylenebilmektedir. Bu dekor tekniğinde kırmızı veya nohut renginde olan seramik kapların yüzeyi genelde beyaz veya krem renkli olan bir katman astar ile maskelenerek çeşitli renklerle dekor yapmak için hazır hale getirilirdi. Dekor için boyalar tek başına veya aynı astar ile karıştırılarak kullanılırdı. Bu tekniğin asıl amacı dekor için uygun olmayan kırmızı veya nohut renkli seramiklerin yüzeyini beyaz seramiklere dönüştürmek ve Çin'den ithal edilen porselen görünümünü elde etmektir [10, 11]. Samani sanatçıları sıraltı boyaların pişirim esnasında hareket etme sorununu da bu yöntemle yani; boyaları bünye çamuru ile karıştırıp ve sıraltı dekorunda kullanarak çözmeyi başarmışlardır[12].

Samani döneminde çeşitli teknikler tespit edilmiştir:

- Astar tekniği
- Zerrin Fam (Lüster) taklitleri
- Gebri tekniği [1].

2.1.2.1. Astar tekniğiyle yapılmış kaplar

'Astar' tekniği bir sır altı tekniği olarak bilinmektedir. Genellikle, kırmızı veya renkli seramiklerin yüzeyinin bir tür astarla maskelenerek desenlerin işlenmesine zemin hazırlanır. Bu teknik renklendirilmiş astarlarla da yapılabilir. 'astar'ın kalın tabaka olması desenlerin kabartma gibi görünmesini sağlar. 'astar' tekniği ile desenler uygulandıktan sonra çini ya da seramik renkli ya da renksiz sırlanarak fırınlanır [13]. Samani Döneminde astar tekniğiyle dekorlanmış kaplarda iki farklı uygulama görülmektedir:

- Beyaz zemin üzerine siyah dekorlu kaplar
- Polikromatik (çok renkli) dekorlu kaplar

2.1.2.1.1. Beyaz zemin üzerine siyah dekorlu kaplar

Astar tekniğinin bulunuşu ve yaygın şekilde kullanılması dekor uygulamalarında önemli gelişme ve büyük başarı sayılmaktadır. Samani Seramiklerinin dekorları incelendiğinde Küfi kitabelerle dekorlandığı görülmektedir. Kaplar bu dönemin en eski ve ilk örneklerindendir ve genelde siyah veya siyahımsı mor yazıyla beyaz veya nohut renkli kapları süslemektedir. İlk başta kufi yazılar bu kapların sahibine hayır duası, uzun ömür dileği gibi amaçlar için kullanılmış ancak zamanla kufi yazısı dekoratif unsur olarak seramik yüzeylerinde sıkça görünmeye başlamıştır (Görsel 2.2.) [14].



Görsel 2.2. Beyaz astar üzerine mor renkli küfi dekorulu kase, G: 35 cm, D: 12cm. Nişabur, M.S. 10. yy. [15]

2.1.2.1.2. Polikromatik (Çok Renkli) kaplar

Polikromatik seramikler, beyaz veya nohut renkli zeminde çok renkli dekorlu kaplardır. Bu kaplarda küfi yazının yanı sıra kıvrımlı dallar şeklinde motiflerde ortaya çıkmıştır. Bazı örneklerde ise sözü geçen motifler açık renkler ile kiremit ve siyahımsı mor gibi koyu zemin üzerine uygulanmıştır. Bu örneklerden çok sayıda Orta Asya, Afganistan, Nişabur, Corcan ve Kerman kazılarında ele geçmiştir. Polikromatik seramiklerin diğer önemli çeşidi insan ve

hayvan betimlemeleri, geometrik motifler veya bunların kombinasyonları ile dekorlanmıştır. Arthur Lane polikromatik seramikleri Nişabur Köy Kapları olarak adlandırmıştır ve sadece Nişaburda yaygın olduğunu söylemiştir [16].

Bu kapların dekorlarında yeşil, mangan moru, kırmızı, sarı ve hardal renkleri kullanılmıştır ve dekor üzerine kurşunlu şeffaf sır uygulanmıştır. Bu seramikler astar tekniğiyle dekorlanan diğer seramiklerden daha şeffaf ve canlıdır (Görsel 2.3)[17].



Görsel 2.3. Polikromatik sürahi, 10. yy. Nişabur, İran.

Kaynak: <https-1://www.metmuseum.org/art/collection/search/449457>

2.1.2.2. Zerrin Fam (Lüster) taklitleri

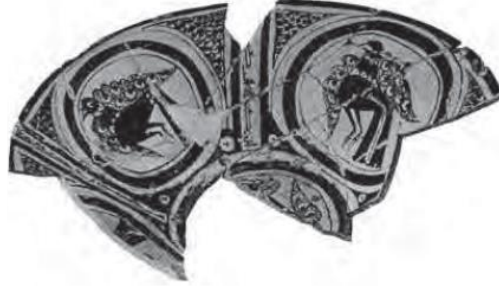
Astar dekorlu kapların bir başka türü beyaz veya nohut renkli kaplar üzerine zeytin yeşili ile dekorlanmış Zerrin Fam (lüster) görünümlü seramik kaplardır. Nişabur ve Corcan kazılarında bu tarzda üretilmiş binlerce parça bulunmasına rağmen üretim merkezleri bilinmemektedir [1]. Nişabur'da kullanılan tüm seramikler yerel üretim değildi. 9. ve 10. yüzyıllarda Irak ve Çin'den de ithalat yapılmıştır. Bu dönemlerde (9. ve 10. Yüzyıllarda) Irak'tan, müthiş Zerrin Fam (Lüsterli) seramiklerin ithal edildiği bilinmektedir [18]. O yıllarda Irak'tan ithal edilen Zerrin Fam (Lüsterli) seramikleri, Nişabur seramik üreticilerinin hayranlığını kazanmış görünmektedir. Öte yandan, Erken İslam Döneminin başlarında, İran

Sanatçılarının metal oksit pigmentleri kullanma ve seramik üzerinde Zerrin Fam dekoru yapma bilgisine sahip olmadığı açıktır [17]. Bu nedenle, bu tür seramiklere olan yüksek talepler ve ilgileri nedeniyle Zerrin Fam yapmanın sırrına sahip olmasalar da İran'lı uygulamacılar, her iki türü (çok renkli ve tek renkli) taklit etmek için çabalarını en iyi şekilde göstermişler ve bu benzerliği renkler aracılığıyla elde etmeyi başarmışlardır[19]. Zerrin Fam renklerinin yerine renkli astar ve bir çeşit beyaz çamur da mat beyaz sırn yerine kullanılmıştır. Benzerliği en iyi şekilde yaratmak için astarların rengi çok önemlidir ve sadece koyu kırmızı, zeytin yeşili, siyah ve bazen sarı renkler kullanılmıştır. Bu renklerin önemi, 9. yüzyılın ortasında Samarra'da üretilen ünlü çok renkli (genelde üç renkli) seramiklerde görülen renkler olmasından kaynaklıdır. Gerçi Nişabur'a ait olan bu seramiklerin çoğu çok renkli seramiklerin tek renkli taklididir [20]. Her ne kadar sonuçlar teknik olarak farklılık gösterse ve üretim orijinal Zerrin Fam örneklerden daha düşük kalitede olsa da, bu seramikleri daha cazip kılan özel ve farklı desenler ve tasarımlardır [21]. Bu desenler, kabın ortasında birleşmiş olan yapraklı dallar, gagasında yaprak taşıyan kuşlar, kitabeler ve arka planın boşluklarını doldurmak için kullanılan ince çizgiler ve bu çizgilerin içinde dairesel formlar ve tavus kuşu gözü adlı motiflerdir (Görsel 2.4) [18].

Genel olarak İran Sanatçıları bu desenlerin tasarımında hem Irak Zerrin Fam (4. yy.) desenlerini anımsatmayı ve hem de onları birebir taklit etmekten kaçınmayı başarmışlardır. Örneğin, Zerrin Fam taklidi kaplarda bazı kuş motifleri, ünlü Zerrin Fam kapların hiçbirinde görülmemiş bir şekilde tasarlanmıştır. Bunlara en nadir örnek, arka planda daire bölmeler içinde görünen dalgalı kanatlara sahip olanlardır (Görsel 2.5) [18].



Görsel 2.4. Zerrin Fam taklidi seramik kap, 10.yy. Nişabur, İran. [22]



Görsel 2.5. *Zerrin Fam taklidi seramik kap, 10. yy. Nişabur, İran [18]*

2.1.2.3. Gebri tekniğiyle yapılmış kaplar

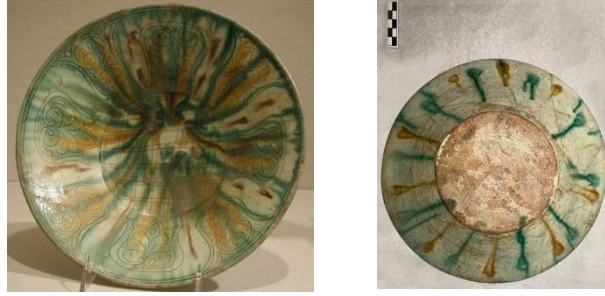
Al-i Buye döneminde yaygın olan Gebri seramikleri olarak da tekniğin adıyla anılan seramikler Samani döneminde de farklılık ve yeniliklerle yaygınlığına devam etmiştir. Adı geçen teknikten türeyen üç farklı kap grubu tespit edilmiştir. Gebri tekniğiyle yapılmış kaplar şu şekilde sınıflandırılmıştır:

- Amol Kapları
- Gebri üzerine akıtmalı kaplar
- Ağkend Kapları

Amol Kapları; çapraz çizgili, kıvrımlı çizgiler, kufi yazıları, mitolojik insan veya hayvan figürleriyle dekorlanmıştır ve en son transparan yeşil ve sarı sırla kaplanmıştır.

Gebri üzerine akıtmalı kaplar; Gebri tekniğinin bir başka çeşidi Çin'de Tang Hanedanlığı döneminde "Sansai" seramiklerinden esinlenerek yapılmıştır. Kanıtlara göre, bu yöntem Samaniler Dönemi başında Çin sanatçıları ve ithal ürünleri vasıtasıyla İranlı sanatçılara tanıtılmıştır. Çin sanatçılarının yaptığı yöntemde yüzey beyaz astarla maskelendikten sonra renkli sırları veya renkli oksitleri damlatarak veya noktalararak düzensiz ve şekilsiz motifler elde edilmiştir. İran sanatçıları ilk başta taklit ederek ve daha sonra bu tekniğe yenilik katarak kendilerine özgü tekniği icat etmeyi başarmışlardır. İlk başta sadece basit ve sade yüzeylere düzensiz renkli lekeler ekleyerek Çin sanatçılarının yöntemini taklit etmişlerdir ancak giderek bu tekniği kendi eski teknikleri ile birleştirerek "Gebri

üzerine akıtma²” adlı yeni yöntemi ortaya çıkartmışlardır. Form ve üzerindeki astarı fırınlayarak sabitlenmesini sağladıktan sonra sivri uçlu aletlerle istedikleri deseni yüzeye çizip ve nemli yüzeye altın sarısı, yeşil, bordo ve turuncu gibi zıt renkleri bez ve fırçayla uygulayıp veya doğaçlamayla karışık desenler yaratmışlardır. Renklerin karışması ve çizgiler içine akıp dolması, bunların daha koyu ve hareketli görünmesini sağlayarak forma göz alıcı ve güzel bir görünüm kazandırır [23]. Dekorlar bitki ve geometrik motifler ve nadiren hayvan figürleridir. Sasani Dönemi metal kaplarda yaygın olan çiçek ve Eslimi adlı kıvrımlı bitki motifleri bu dönem seramiklerinin yüzeylerinde tekrar ortaya çıkmıştır (Görsel 2.6) [18].



Görsel 2.6. *Gebri üzerine akıtmalı dekorlu kase, muhtemelen Sansai çinileri taklidi, 10. yy.,
Y: 7.3 cm, G: 26 cm, Nişabur, İran.*

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449348>

Gerçi İranlı sanatçılar ilk başta bu tekniğe Çin usulü ile başlamış bazı örneklerde Irak’ın mavi yeşil akıtmalı beyaz kaplarını taklit etmeye çalışmışlardır. İran doğusunda kobalt bulunmadığı için mavi yerine siyahımsı mor kullanılmış ve bu renk kaplara değişik bir görünüm kazandırmıştır. Benzer örneklerde Samarra sanatçıları taklit etmişlerdir. Bu örneklerde genelde kufi yazısı kabın ortasından başlayıp kenarlarda akıtmayla biterek dekorlanmıştır (Görsel 2.7) [24]. Görsel 2.7’de yeşil renkli akıtma tekniği ve Irak seramiklerinde sık görülen kobalt mavisi yerine mor renkli kufi yazı göze çarpmaktadır.

² splashed sgraffito decoratin



Görsel 2.7. Irak taklidi akıtma dekoru, 10.yy. Y: 6 cm, G: 19.4 cm, Nişabur, İran

Kaynak: <https-3://www.metmuseum.org/art/collection/search/449547>

Ağkend Kapları; astar ve Gebri tekniği ile yapılan bir diğer grup Ağkend³ Kapları olarak bilinmektedir. Bu kapları diğerlerinden ayıran özellik renkleridir (Sarı, kahve, yeşil ve bazen bordo). Form olarak büyük tabak ve tepsiler ve desen olarak merkezde olan hayvan ve en çok kuşlar ve onları çevreleyen bitki ve geometrik motiflerdir. Ağkend Seramikleri hayvan ve en çok kuş figürleri ile bilinmektedir. Bu figürler çoğunlukla koşan ve yürüyen hareketli biçimde çizilmişlerdir (Görel 2.8, Görsel 2.9) [25]. Ağkend seramikleri genelde bu yöntemle ve 10.-12.yy. aralığına tarihlenmektedir.

³ Ağkend Tebriz'in 200km'e uzaklığında olan bir alandır. Bu seramiklerin gerçekte buraya ait olup olmadığı belirsizdir. Bazı araştırmalara göre Zanjan ve bazıları Azerbaycan'a ait olduğunu söylemektedirler.



Görsel 2.8. Gebri üzerine akıtmalı kase,12.yy, Ağkend, İran

Kaynak: <https-4://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/>



Görsel 2.9. Gebri akıtmalı kase,12.yy., Ağkend, İran [26]

2.2. Orta Çağ İslam Dönemi (M.S. 11-15. yy.)

İran İslam Sanatının dönemlerine göre ayrılmasında farklı görüşler ortaya konulmaktadır ve dönemlerin başlangıç ve bitiş tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Özellikle, İran Seramik Sanatının ikinci veya Orta Çağ Dönemini tespit etme çabaları yeteri kadar başarılı olmamıştır. Ancak eğer 8.- 16. yy. tarih aralığı taklit ve yaratıcılık dönemi olursa, 11. – 15. yy. İran Seramik Sanatının en parlak ve mükemmellik dönemi sayılmaktadır. İran'ın Abbasi Döneminde olan rolü bu ülke için büyük fırsatlar yaratmıştır. Taheriler,

Saffariler ve Samaniler gibi yerel hanedanlar birçok savaş döneminden geçmelerine rağmen farklı alanlarda bu ülkenin gelişmesine yol açmışlardır. Başka bir deyişle, üstünlük arayışında ve birbiriyle ilişkili olan bir dizi yerel kültürler İran'ın mükemmel başarıya ulaşmasını sağlamıştır. Selçukluların gelişi ile İran yeniden büyük bir İmparatorluğa dönüşmüş, hükümetin sınırları genişlemiş ve neredeyse Ahameniş ve Sassani İmparatorluğu topraklarının boyutuna ulaşmıştır. Büyük Selçuklu Krallarının kişisel ilgisiyle tüm sanatların önemi zirveye ulaşmıştır. Bu dönem, sanatların yaratıcılık ve yeni düşüncelerle gelişme dönemi ve İran Kültürünün önemli bir parçası olan şiirle harmanlanma dönemidir. Orta Çağ Dönemi, İran Seramik Sanatının altın çağıdır ve tüm tekniklerde mükemmel bir ustalık ve gelişime tanıklık edilmiştir [27].

2.2.1 Selçuklu dönemi (M.S. 1037-1194)

Selçuklu dönemi, çeşitli sanatların gelişmesi açısından İslamın en parlak dönemlerinden biri sayılmaktadır. Bu dönemde mimarlık, metal sanatı, dokuma sanatı, duvar örme, alçı oyma sanatı, seramik sanatı ve diğer sanatlar doruğa ulaşmıştır. Selçuklu döneminde seramik sanatındaki en önemli gelişme, seramik yapımında beyaz cam hamuru denilen kilin kullanılmasıdır. Bu hamur, Çin'de Song Döneminin porselenlerine benzemektedir. Bu hamurdan yapılan seramik kaplar çok ince olup, alkali sırlarla yarı saydam bir görünüm vermektedir.

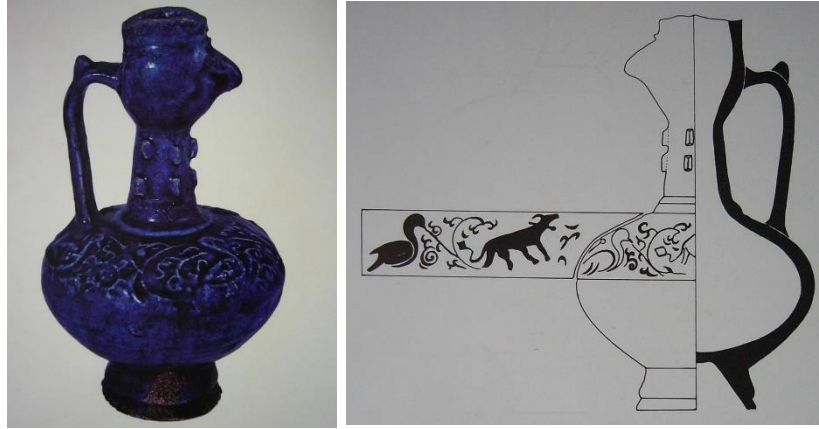
Selçuklu Seramikleri çok çeşitlidir. Bunlar;

- Beyaz Renkli Seramikler
- Tek Renkle Sırlanmış Seramikler
- Lakabi Seramikler
- Zerrin Fam (Lüsterli) Seramikler
- Sıraltı Dekorlu Seramikler
- Minai (Haft Rang) Seramikler
- Lajverdina Seramikler
- Sırsız Seramiklerdir.

Beyaz Renkli Seramikler; Selçuklu döneminin en güzel seramikleri Song porselenleri taklidi sonucunda icat edilen beyaz renkli seramikler olduğu söylenebilir. Bu ince seramikler şeffaf ve bazen yeşilimsi renkleri ile dikkat çekmektedirler (Görsel 2.10)[28].



Görsel 2.10. *Beyaz renkli kase, şeffaf sıralı lacivert akıtma,
Y:7.5 cm, G: 15 cm, M.S. 12-13. yy. Corcan, İran [29].*



Görsel 2.11. *Horoz formunda Tek renkli sürahi, ,Y:17cm, ağız çapı: 3 cm, M.S. 13. yy. Muhtemelen Rey, İran [30].*

Bu seramikler dekorlama açısından dört çeşittir: İzleme dekorlu (sade çizgiler, bitki motifleri ve kitabeler), ajur, beyaz üzerine lacivert akıtma ve dekorsuz sade seramikler.

Tek Renkle Sırlanmış Seramikler; islam öncesi ve sonrası tüm seramik atölyelerinde yaygın olan gruptur. Bu seramiklerin sırları genelde sarı, yeşil, mavi, turkuaz ve siyahımsı mor, formları ise kase, sürahi, güveç ve hayvan şeklinde olan kaplardır (Görsel 2.11).

Dekorları sgraffito ve izleme veya dekorsuzdur. Kıvrımlı çizgiler, kufi kitabeler, dans sahneleri, avcılık sahneleri, insan ve hayvan figürleri bu kapların desenlerini oluşturmaktadır [28].

Lakabi olarak bilinen seramikler, Kaşan'da altıncı ve yedinci yüzyıllar arasında kısa süre yaygın olarak kullanılan bir Sgraffito türüdür. Bu seramikler Ağkend Seramiklerinin devamı sayılmaktadır. Ağkend Seramikleri ile olan farkı bunların kırılğan ve ince beyaz kilden yapılmasıdır ancak beyaz astarlı örneklere de rastlanmıştır. Genellikle kase ve tabak formunda üretilmiştir. Lakabi seramiklerinde bitki motifleri, insan, hayvan ve kuş figürleri beyaz zemin üzerine sgraffito tekniği ile çizilip, desenlerin üzerine akıtma yöntemi ile sırım çizgilere akıp dolmasını ve desenlerin berlignin görülmesini sağlamışlardır (Görsel 2.12). Lakabi ve Gebri seramikleri arasındaki fark kil türündedir; Lakabi seramikleri çoğunlukla bir çeşit beyaz kilden (stonepaste, cam hamuru), Gebri seramikleri ise sadece kırmızı kilden yapılmıştır. Lakabi seramiklerin içi ve dışı renksiz şeffaf sırla kaplanmıştır. Merkezde insan ve hayvan figürleri ve etrafında diğer bezemeler görülmektedir [31, 32].



Görsel 2.12. *Lakabi kase, 7 x 25.4 cm, Selçuk dönemi (1037–1194), İran*

Kaynak: <https-5://artgallery.yale.edu/collections/objects/52217>

Zerrin Fam (Lüsterli) Seramikler, ışıltılı metalik ve şeffaf sırlarından dolayı bu adı almıştır. *Zerrin* altından yapılmış anlamındadır, *fam* renk demektir; *Zerrin Fam* altın renkli anlamına gelmektedir. *Zerrin Fam* seramiklerinin sırlarının çekiciliği, hiç altın kullanılmadan

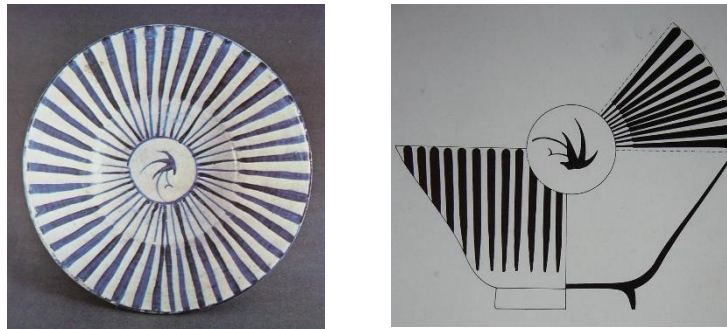
fırlandıktan sonra altın ve metalik bir renk bulmasıdır. Zerrin Fam seramiklerinin bu özelliği, onları İslam'da altın ve gümüş kapların kullanımının yasaklanması nedeniyle, kraliyet saraylarına ve soyluların ve aristokratların evlerine girmek için altın ve gümüş metal kaplara uygun bir alternatif haline getirmiştir [33]. Zerrin Fam dekor tekniğinde, gümüş ve bakır bileşiklerinden bir sır karışım ve sırlı yüzeye sürülen ısıya dayanıklı bir ara madde kullanılmaktadır. Sırüstü dekoru olan bu yöntemde desen, ilk pişirim sıcaklığının altında bir sıcaklıkta ikinci bir kez pişirilirken, sır yüzeyine sabitlenir. İkinci pişirim sırasında havalandırma, karbon monoksit gazı üretimi ile sınırlandırılır. Isıtma sırasında oksitlenen gümüş ve bakır bileşikleri redüksiyon (indirgeme) sırasında oksijen kaybederler ve ince bir metal tabaka halinde sır yüzeyine çöklerler. Soğutulduktan sonra, topraktan olan katman temizlenir ve metalik görünüm ortaya çıkar. Gümüş genellikle sarımsı bir ton ve bakır kırmızı ton verir. Zerrin Fam Seramiklerin ilk üretim merkezi bilinmemektedir ve İslami seramik uzmanları arasında her zaman tartışma konusu olmuştur. Samarra'da yapılan arkeolojik kazılardan çok sayıda Zerrin Fam kap ve karo ortaya çıkması bu tekniğin 9.yy'da İslam sanatçıları tarafından bilindiği ve uygulandığı ortaya konulmuştur ayrıca erken İslam Dönemi başlarında cam sanatında da kullanılmıştır. Uzmanlara göre bu teknik ilk olarak Mısır'da ortaya çıkmıştır daha sonra İran, Türkiye ve Suriye'ye göç eden uygulamacılar aracılığıyla bu ülkelerde tanınıp geliştirilmiştir. Amerikan Arkeolog, İran sanatı uzmanı, Arthur Upham Pope bu görüşü desteklemeyip, tekniğin kökünün İran'da Rey şehrinde olduğuna inanmaktadır [34]. Selçuklu döneminde Kaşan, Rey ve Saveh İran'ın en önemli Zerrin Fam üretim merkezleri olarak bilinmektedirler. Pope ve Lane bu şehirlerin kendilerine özgü tarzları olduğunu söylemektedirler. Rey Zerrin Fam Seramiklerinin dekorlarında en çok insan ve hayvan figürleri kullanılıp, çok fazla motif kullanılmaktan kaçınılmıştır. Kaşan örneklerinde ise insan ve hayvan figürleri, bitki ve dallanmış ağaçlar ve noktalamalar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. İnsan figürleri kahve ve sarı renklerle küçük yuvarlak yüzlü ve çekik gözlü çizilmiştir (Görsel 2.13). Kaşan sanatçıları Zerrin Fam karo ve mihrap yapımında da ün salmışlardır [14].



Görsel 2.13. 575 Hicri Kameri (M.S. 1179) olarak tarihlenen en eski Zerrin Fam örnek, 12. yy., muhtemelen Kaşan, İran.

Kaynak: *The British Museum, No: 1920,0326.1*

Sıraltı Dekorlu Seramikler Erken İslam Döneminin başlarından itibaren çoğu üretim merkezlerinde yapıldığı bilinmektedir ancak Selçuklu Dönemi sıraltı dekorlu seramiklerinde yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır. Sanatçılar geçmişin aksine kurşunlu sırlar yerine alkali sırları tercih ederek sırlatı desenlerin daha iyi sabitlenmesi ve daha güzel sonuç ortaya koymayı başarmışlardır. Kullanılan sıraltı renkleri lacivert, turkuaz ve siyahla sınırlıdır (Görsel 2.14) [14].



Görsel 2.14. Sıraltı dekorlu kase, Beyaz cam hamuru, 22*10.3cm, 13.yy, Corcan, İran [30].

Bir diğerk sıraltı dekor tekniğı türü “Silhouette. Silüet” olarak bilinmektedir. Silüet dekorlu kaplar, sadece turkuaz ve siyah renklerle dekore edilmiştir. Cam hamurundan⁴ yapılan gövde, siyah bir astarla kaplanır ve deseni ortaya çıkarmak için arka plan (negatif alan) kazınır ve bu şekilde siyah renkte olan desen ortaya çıkar. Son aşamada şeffaf turkuaz renkli sırla kaplanır (Görsel 2.15) [36]. Siyah renkle desenler çoğunlukla müzisyenler, avcılık ve dans sahnelerini turkuaz zeminde göstermektedir [8].



Görsel 2.15. Silüet dekorlu kupa, koşan dağ keçileri, 12.7*14.3 cm, 12. yy. Rey, İran

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451906>

Minai ve Lajverdina Seramikler; Selçuklu sanatçıları, çeşitli teknikler icat etmeyi başardıktan sonra islami sanatlar uzmanları arasında Minai ve Haft Rang (Yedi renk) isimleri ile bilinen en önemli ve güzel dekor tekniğini ortaya koymuşlardır [14]. Minai Tekniğı, teknik bir inovasyonun ardından üretilmiştir. Bu teknik yenilikte, kuvars taşı, potas ve beyaz kil, bu seramiklerin temelini oluşturan sert, beyaz ve pürüzsüz bir seramik hamurunu oluşturmak üzere bir araya getirilmiştir [37]. Minai Seramikleri krem veya koyu turkuaz renkli kalaylı mat sırlarla kaplanır ve pişirmeden sonra sırüstü dekoru yapılır [38] .

⁴ *Stonepaste* bir tür frit katkılı seramiktir ve İslam dünyasında ortaya çıkmış ve kullanımını yaygınlaştırmıştır. Çini taklidi (*Faience*), *Artificial paste*, cam hamuru veya frit hamuru, *Kuvars-Frit* ve *Frit eşya (Frit Ware)* olarak da bilinmektedir. Kuvars, cam tozu ve bir tür beyaz kilden oluşmaktadır.

35. Mason, R.B., *Petrography of pottery from Kirman*. İran, 2003. **41**(1): p. 271-278.

Sırüstü dekor tekniği olan Minai’de kullanılan renkler Lacivert, yeşil, turkuaz, kırmızı, kahve rengi veya siyah, sarı ve beyazdır. Bazı örneklerde birkaç rengi ve bazılarında hepsi bir arada kullanılmıştır. Bazı örneklerde çalışmayı zenginleştirmek için yıldız, sıraltı, siriçi ve sırüstü dekor teknikleri çok riskli ve zor bir süreç içerisinde bir arada kullanılmıştır (Görsel 2.16). Desenler ilk başta geometrik ve bitki motifleriyle sınırlanmıştır ancak giderek insan ve hayvan figürleri de görünmeye başlamıştır. İranlı ünlü Şair, Ferdowsi’nin ünlü eseri Şahname’den esinlenerek çizilen romantik hikayeler, kralların avcılık sahneleri ve müzisyenler en yaygın dekorlardır. Bu seramiklerin dekorları ve desenleri, İran ve Irak’ın minyatürleriyle karşılaştırılabilmektedir. Gerçi Selçuklu Döneminden pek minyatür kitabı kalmamıştır ancak uzmanlar Topkapı Sarayı müzesinde olan Varka ve Gülşah minyatürleri ile karşılaştırılabilir olduğunu söylemektedirler [14].



Görsel 2.16. Minai (Haft Rang) kase, 8,9*21 cm, 12-13. yy., İran

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446261>

Uzmanlar, bu minyatürleri yaratan sanatçıların Minai Seramiklerin dekorlarını yapan sanatçıları ile aynı olduklarına inanmaktadırlar. Minai Seramikleri üzerindeki kitabelere göre bu tekniğin yaygınlığı yaklaşık 40 sene (M.S. 1179-1219) sürmüştür. En eski Minai Kap M.S. 1179 (575 Hicri Kameri) ve en yenisi M.S. 1224 (621 Hicri kameri) olarak tarihlenmiştir. Alan Caiger-smith en eski Minai Örneğini British Museum'da olan ve M.S. 1168'e ait olduğuna inanmaktadır [39].

Minai Seramiklerinin en yaygın formları düz tabaklar, büyük kaseler, kadehler ve sürahilerdir. Arthur Upham Pope'a göre Minai Tekniğinin yaygın olduğu dönemlerde lüks yaşamın giderek yaygınlaşmasıyla halk daha zengin dekorlu seramikler kullanmaya yönelmiştir bu nedenle seramiklerin formları küçülmüş ve dekorları daha zengin ve yoğun desenli işlenmeye başlamıştır. Minai Tekniğinde farklı renkler bir arada kullanıldığından dolayı sanatçılar çalışma ve uygulama kolaylığı için en çok kase, kadeh ve tabak gibi basit formları kullanmayı tercih etmişlerdir [40].

Minai Seramiklerin dekorları üç ana gruba ayrılmaktadır:

İnsan betimlemeli olmayan ancak rölyef dekorlu seramikler; bu grupta yer alan örneklerde beyaz veya turkuaz sır üzerine rölyef dekorlar işlenmiştir. Analizlere göre rölyef ve bünye bileşiminde benzer maddeler kullanılmıştır (Görsel 2.17) [41].



Görsel 2.17. Altın yıldızlı Minai (Haft Rang) Leğen, G: 23 cm, 13. yy., İran

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460367>

İnsan betimlemeli ve rölyef dekoru olmayan seramikler; bu grubun dekorlarında form yüzeyini yoğun bir şekilde kaplayan bitki motifleri ve bazen geometrik motifler görülmektedir. A. Pope bu dekorları ustaca yapılan ve hatta Tezhip çalışmalarından bile üstün olduğunu ve muhtemelen seramikçiler tarafından yapılmadığını söylemektedir (Görsel 2.18) [40].



Görsel 2.18. *Minai (Haft Rang) kase, G: 20.3 cm, 12-13. yy., İnan*
Kaynak: <https-9://www.metmuseum.org/art/collection/search/447957>

İnsan betimlemeli ancak rölyef dekoru olmayan seramikler; genellikle Şahname Hikayeleri gibi eski anlatılara ve hikayelere dayanan insan ve hayvan figürleriyle dekorlanmışlardır (Görsel 2.19) [42].



Görsel 2.19. *Minai (Haft Rang) kase, 9.2 x 21.3cm, 12-13. yy., İnan*
Kaynak: <https-10://www.metmuseum.org/art/collection/search/447957>

Abolqasem adlı ünlü bir Kaşanlı Seramik Sanatçısı kendi kitabında Minai Tekniğinin M.S. 1300 yılında yaygınlığının azalmış olmasını ve yerini *Lajverdina* Seramiklerine verdiğini yazmıştır. *Lajverdina* Tekniği Minai Tekniğinin daha basit bir çeşidi olarak tanımlanabilir. *Lajverdina* Tekniği Minai Tekniğinin İlhanlılar Döneminde tamamen yok oluşundan sonra yaygınlaşmıştır. Bu teknikte kapların yüzeyleri en çok geometrik ve kıvrımlı bitki motifleri turkuaz ve lacivert renkleri ile dekorlanmıştır (Görsel 2.20). *Minai* ve *Lajverdina* Tekniğinde yapılmış seramiklerin üretim merkezleri belirtilmemiştir ancak uzmanlar Saveh, Natanz, Rey, Soltan Abad, Corcan, Takht-i Soleyman ve Kaşan şehirlerini bu seramiklerin üretim merkezleri olarak belirtmişler [1].



Görsel 2.20. *Lajverdina* kase, yaldızlı, 6.7*14.9cm, 13-14. yy., İran
Kaynak: <https-11://www.metmuseum.org/art/collection/search/449019>

2.2.2. . İlhanlılar dönemi (1256-1335)

13. yüzyılın başlarında Moğolların istilasında İran'da birçok şehir özellikle Nişabur, Corcan ve Rey gibi önemli seramik üretim merkezleri tahrip edilmiştir. Sanatın kısa bir süre durgun olmasına rağmen, Moğol kralları giderek İran ve İslam kültüründen derinden etkilenmişler ve İslam'ı kabul edip çeşitli sanat dallarında sanatçıları yeniden çalışmalarını başlatmaları için teşvik etmeye başlamışlardır. İlhanlı Hanedanlığının Holaku tarafından kurulmasıyla sanat ve mimari yeniden hayat bulmuştur. Kaşan seramik atölyeleri çalışmaya başlamış ve Zerrin Fam, sıraltı dekorlu ve Minai kaplarının üretimi yeniden başlatılmıştır.

13. yüzyılın sonunda ve 14. yüzyılın başlarında ülkenin diğer şehirlerinde de üretim merkezleri kurulmuştur. Bunların en önemli olanları Takht-i Soleyman, Soltan Abad, Meşhed ve Kerman'dır.

İlhanlı Dönemi seramikleri üretim merkezlerine göre sınıflandırılmıştır:

- Kaşan Seramikleri
- Kerman Seramikleri
- Corcan Seramikleri
- Soltan Abad ve Takht-i Soleyman Seramikleri

Kaşan Seramikleri; İlhanlı Döneminde Zerrin Fam ve sıraltı teknikleri Selçuklu Döneminde olduğu gibi devam etmiş ve form ve desen olarak çok fazla değişikliğe uğramamıştır. Bu dönemde, mimarinin önem kazanması, okullar, camiler ve anıtlar gibi dini yapıların inşası nedeniyle, mihrap ve dekoratif karo üretimine daha fazla yoğunluk verilmiştir. Dolayısıyla, Zerrin Fam mihrap ve karolar bu dönemin seramiklerinin büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Dekorlarda kullanılan kitabeler Farsça ve Arapça'dır. Farsça olan kitabeler genelde Şahname ve İran'ın diğer epik şiirlerinden alınmıştır. 14. Yüzyılın başlamasıyla giderek seramiklerin desen ve bezemeleri değişikliğe uğramıştır ve uzak doğu (özellikle Çin) sanatında yaygın olan Ejderha ve Simurg betimlemeleri bu dönemin seramik yüzeylerinde görünmeye başlamıştır. Ayrıca iç ve dış yüzeyleri rölyefli lacivert ve turkuaz sırlı seramik kaplar gündeme gelmiştir.

Soltan Abad Seramikleri; 14. yy'ın sonlarında Soltan Abad ve etrafı İslam Döneminin en önemli üretim merkezlerinden sayılmaktaydı. Soltan Abad Seramikleri üç grupta sınıflandırılabilir:

Birinci grup sıraltı dekoru olan kaplardır. Bunlar dekor olarak Kaşan Seramikleri ile kıyaslanabilmektedir, görülen fark dekorların kompozisyonudur. Soltan Abad Kaplarının dekorlarında, kabın ortasından kenarlara doğru uzayan bitkisel ve üçgen motifler sık sık görülmektedir. Dekorlar lacivert ve siyah sırla yapılmıştır (Görsel 2.21 (1)) [14].

İkinci grup; Hafif grimsi zemin üzerine siyah desenleri ve alçak rölyef dekorları olanlardır. Kapların iç desenlerini genelde merkezde olan kuşlar ve hayvanlar ve arka plandaki bitkisel motifler ve dış desenlerini küfi kitabeler oluşturmaktadır (Görsel 2.21 (2)). Kapların formunda

da değişiklikler görölmektedir; yarım küre, halka dipli ve dışbükey ağızlı ve dış yüzeyinde rölyef dikey hatlarla dekorlanan kaplar en çok rastlanan formlardır (Görsel 2.21 (3)) [14].

Üçüncü grup seramikleri daha ince ve beyaz kille ve dekorları sadece üç renkle, lacivert, siyah ve turkuaz, yapılmıştır. Kapların dış yüzeyi siyah renkle boyanmıştır (Görsel 2.21 (4)). Bu dönemde ağız geniş saksı formunda olan kaplar ortaya çıkmıştır ve mühtemelen ilaç saklama kapları olarak kullanılmışlardır. Bu kaplar aynı zamanda Suriye’de de yaygınmış bu nedenle uzmanlar Soltan Abad üretim merkezlerinin Suriye’deki üretim merkezleri ile ilişkili olduklarına inanmaktadırlar [14].



1



2



3



4

Görsel 2.21. Soltan Abad Seramik Kap çeşitleri, 13-14. yy., Soltan Abad, İran [30]

Kerman Seramikleri; Kerman Kazılarında ele geçen yeni bilgiler İran'ın bu bölgesinde yerel seramik üretim merkezlerinin olduğunu kanıtlamaktadır. Kerman'dan en çok sıraltı dekorlu seramikler ele geçmiştir ve dekorları Kaşan ve Soltan Abad Seramiklerinden esinlediklerini göstermektedir. Kerman Seramikleri yüksek derece pişirim sıcaklığına maruz kaldıkları için çok dayanıklıdır ancak bu bölgenin seramik sanatçılarının sırlama teknik bilgisi yetersizliğinden kaliteli sırlı seramikler ele geçmemiştir. Ayrıca Kerman'da Zerrin Fam karoların üretimi Kaşan usulüyle, fakat farklı sır ve farklı kille yaygınlaşmıştır. Kerman'da Zerrin Fam duvar karolarının üretimi de yaygınmış ve bu karoların desenlerinde de Kaşan'ın Zerrin Fam Seramiklerinden esinlenmiştir [43].

Corcan Seramikleri; Corcan'da yapılan arkeolojik araştırmalar bu bölgede Moğolların istilasından kısa süre sonra seramik üretiminin yeniden başlatıldığını doğrulamaktadır. Corcan Seramiklerinde de Zerrin Fam ve sıraltı dekoru görülmektedir ancak yapım teknikleri, sır ve kil kalitesi erken dönem seramiklerinden daha kalitesizdir. Corcan Kapları dekor olarak daha sadedirler ve insan ve hayvan betimlemeleri daha az görülmektedir. Corcan Kazılarında İlhanlı dönemine ait Sıraltı ve Zerrin Fam Seramiklerin üretildiğini kanıtlayan çeşitli fırınlar ortaya çıkmıştır. Corcan kaplarında ağızları dışbükey ve ağız kenarlarında küfi yazıları olanlar en çok görülen form ve desendir ve form açısından Soltan Abad Seramikleri ile karşılaştırılabilmektedir. Mavi ve beyaz dekor tekniği ilk defa bu dönemde ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Bu teknik sıraltı dekor tekniği sınıfına girmektedir, beyaz zemin veya beyaz astar üzerine kobalt mavisıyla dikey şeritler gibi akıtmalı desenlerle dekorlanmıştır (Görsel. 2.22) [14, 44]. Formlar genelde ağız geniş ve dışbükey ince kaselerdir. Mavi ve beyaz seramikleri 14.yy.'a aittir ve Timur istilasından kısa süre sonra tamamen yok olmaya yüz tutmuştur [14, 45].



Görsel 2.22. *mavi ve beyaz dekorlu kase, 6-7. Yy.*

2.2.3. Timur dönemi (1310-1507)

M.S. 1370'te Emir Timur'un saldırısı sırasında, İsfahan, Şiraz, Corcan ve Kerman gibi İran'ın birçok önemli kenti yıkılmıştır. Fetihlerden sonra Semerkand'ı başkent olarak seçti ve tüm sanatçıları oraya topladı ve kısa bir süre sonra Semerkand, özellikle mimarı ve ona bağlı sanatlarda önemli sanat merkezi haline gelmiştir. Timur Döneminin Altın Çağı M.S. 1404'te Shahrokh'un iktidariyle başlamıştır. Shahrokh kendisi hattat olduğu için sanatçıları teşvik etmeye başlamış ve onun zamanında mimarlığın gelişimiyle birlikte resim sanatı da doruğa ulaşmıştır. Bu döneme ait seramik sanatı hakkındaki bilgiler, kapsamlı bir araştırma eksikliği nedeniyle hala bilinmemektedir, ancak Timur Dönemi sanatçıları, İlhanlı sanatçılarının tarzını sürdürdükleri görülmektedir [14]. Bu dönemin başlarında, seramik sanatı nispeten durgunlaşmıştır ve bunun en önemli nedenleri: Timur'un tekrarlayan saldırıları, birçok seramik merkezinin imhası ve Çin mallarının özellikle Ming Dönemine ait mavi ve beyaz kapların ithal edilmesidir. Seramik ürünlerin ucuzluğu, bu eşyaların zengin ailelerde olan yerini Çin ürünlerinin almasına neden olmuştur [46]. Bu dönemin ortasından, Shahrokh Teymuri'nin desteğiyle, İran seramik sürecinde bir gelişme kaydedilmiştir [47]. Araştırmacılar, Timurlu Dönemine ait ve kendine has özellikleri ve yeniliği olan iki tür seramik üretimine işaret etmektedirler: Birincisi ve en önemlisi Kubaçi adıyla bilinen seramiklerdir. Kubaçi, Dağıstan'da, Kafkas'da, bir bölgenin adıdır ancak arkeologlar bu seramiklerin bu bölgeye ait olmadığına ve Kubaçi'de üretilen metal eşyalar ve askeri silahların bu seramiklerle takas edildiği için Kubaçi adını aldığını düşünmektedirler. Bazı araştırmacılar Kubaçi Seramik merkezlerinin Tebriz'de olduğuna inanmaktadırlar [48]. Bu

seramikler, beyaz zeminde siyah renkli geometrik ve bitkisel motiflerle mavi ve lacivert şeffaf sır altı dekoruyla bilinmektedir (Görsel. 2.23). Formlar genelde büyük kaseler ve tabaklardır [49].



Görsel 2.23. Kubaçi Kase, 14.6 cm*31.4 cm, 15.yy. Tebriz, İran

Kaynak: <https-12://www.metmuseum.org/art/collection/search/446926>

Timurlu Döneminde yaygın olan diğer seramik çeşidi, İlhanlılar Döneminde ortaya çıkan mavi ve beyaz seramiklerdir. Bu seramiklerin üretimi form ve dekor değişiklikleriyle Timurlu Döneminde de devam etmiştir. Bu dönemim mavi ve beyaz seramikleri muhtemelen Çin'den ithal edilen mavi ve beyaz porselenlerin etkisiyle üretilmiştir ve dekorlarda görülen lotus çiçeği, uçan Simurg gibi Çin porselenlerinin dekorları bunun kanıtıdır. Bu seramikler Kerman'da daha yaygınmış ve yüksek ihtimalle Doğu Afrika ülkelerine de ihraç edilmiştir[50].

2.3. Geç İslam Dönemi (M.S. 16-21. Yy.)

Geç İslam döneminde İran seramik sanatı Safevi döneminden başlamıştır ve Kaçar dönemine geçiş yaparak günümüze kadar devam etmiştir.

2.3.1. Safevi dönemi (1501-1736)

16. yy. başlarında Şah İsmail tarafından Safevi hanedanlığının kurulması İran İslam Sanatında Altın Çağ başlatmıştır ve metal sanatı, dokuma sanatı, resim, seramik sanatı,

mimarlık ve diğer sanatlar doruğa ulaşmıştır. Safevi Kralları özellikle Şah Tehmasp ve Şah Abbas sanat sever oldukları için sanat ve sanatçıya destek olmuşlar ve onların desteği ile medrese, kervansaray ve mescit gibi çok sayıda çeşitli dini binalar inşa edilmiştir. Bu binaların çoğu Safevi'lerin başkentleri yani Tebriz, İsfahan ve Gezvin'de yapılmıştır. Seramik sanatında ise geçmişteki seramik teknik ve geleneklerine ek olarak, Çin, Osmanlı ve Avrupa Seramiklerinin etkisiyle yeni bir gelişme yaşanmıştır [51].

Bu dönemin seramikleri Çin ithal seramikleri gibi son derece ince ve şeffaftırlar ve Selçuklu Dönemi Seramiklerine göre daha zarif ve incedirler. Safevi Dönemi Seramikleri aşağıdaki gruplara ayrılabilir:

- Kubaçi
- Zerrin Fam
- Beyaz Seramikler (Gambro)
- Geç Dönem mavi ve beyaz seramikler
- Seladon

Kubaçi Kapları genel olarak kase ve yassı tabak formunda, gözenekli bir gövdeye ve çok ince ve beyaz bir bileşime sahiptir. Şeffaf sır altında siyah, yeşil, mavi, koyu sarı ve kahverengi gibi renklerle dekorlanmışlardır [52] ve iki gruba ayrılmaktadırlar:

Erken örneklerde şeffaf turkuaz ve yeşil sır altında siyah dekorlu seramiklerdir. Bunlar *Qalam Siyah* (Kara Kalem) (Görsel 2.24) ve *Qalam Sabz* (Yeşil kalem) (Görsel 2.25) adlarıyla bilinmektedirler. Bu seramiklerin dekorlarını genelde yapraklar, dallar, çiçekler özellikle bu dönemde Şah Abbasi Çiçeği adıyla bilinen lotus çiçeği gibi bitkisel ve geometrik motifler ve Farsça kitabeler oluşturmaktadır [28, 53].

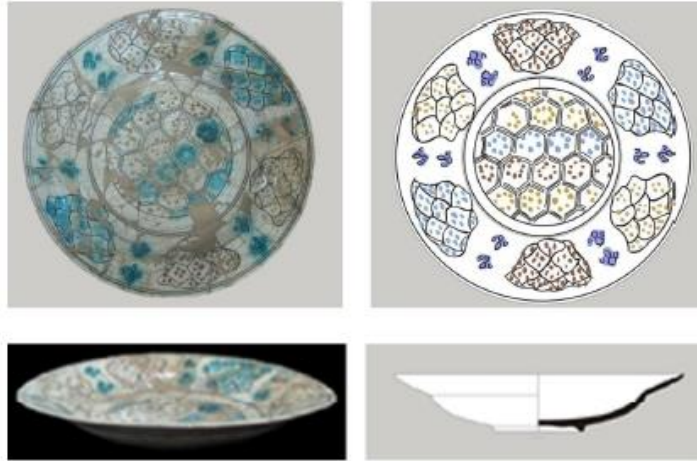


Görsel 2.24. *Qalam Siyah Kubaçi Seramik tabak, Meşhed, İran [54].*



Görsel 2.25. *Qalam Sabz Kubaçi Seramik tabak, 16.yy. Meşhed, İran [55].*

Geç örnekler, beyaz zeminde hardal sarısı, kahverengi, siyah, turkuaz, lacivert ve sarı renklerde çok renkli sıraltı dekorları olan örneklerdir. Bu seramiklerin dekorlarının ortak özellikleri, yüzeyin Toranj adlı eşkenar dörtgen, daire ve altıgen şeklinde bölmeleri ve bunların içinde hardal, lacivert ve krem renkli noktalar ve lekelerle doldurulmasıdır (Görsel 2.26). Çok renkli Kubaçi Seramiklerinin bir diğer grubunun dekorlarını hayvan, kuş ve insan betimlemeleri oluşturmaktadır (Görsel 2.27) [28, 53].



Görsel 2.26. *Çok renkli Kubaçi Tabak, 16. yy. Saveh, İran.*

Kaynak: *İran Ulusal Müze, No: 3877*




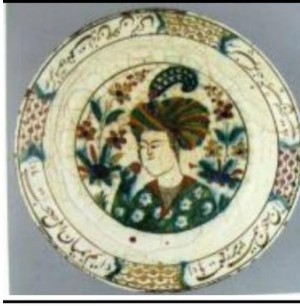




Görsel 2.27. Çok renkli Kubaçi Tabak, 16. yy. Saveh, İran. 16-17.yy.

Kaynak: Define Müzesi, No: 751

Kubaçi ve Türk İznik Seramiklerinin dekor ve renklerinde bariz etkileşim görülmektedir. Bu seramiklerin dekorlarında çoğunlukla arka planda bitkisel motifler ve merkezde kadın, erkek ve hayvan figürleri kullanılmıştır (Tablo 2.1) [43].

İznik seramikleri; Safevi Döneminde çoğunlukla İran'ın Batısında ve Türk sanatçıları tarafından yapılmaktaydı. İznik Seramikleri beyaz killeri, çok renkli dekorları ve bitkisel motifleri ile bilinmektedirler [63]. Formlar genellikle tabak, sürahi, saksı ve binalarda kullanılan karolardır. Araştırmacılar bu seramiklerin yaklaşık 300 atölyede üretildiğini ve büyük miktarlarda diğer ülkelere ihraç edildiğini söylemektedirler. Bazen ihracat hacmi o kadar büyüktü ki bu seramiklerin menşe ülkesi karıştırdı. Örneğin, bu seramiklere bazen Şam Seramikleri denirdi, bu da Suriye'ye yapılan çok miktarda ihracattan kaynaklanıyor olabilir.

Tablo 2.1. İznik ve Kubaçi Seramik örneklerinin karşılaştırılması

No	Dekor	İznik	Kubaçi	Benzerlikler
1	İnsan	 <p>İznik, 16. yy. [56]</p>	 <p>Kubaçi, 16. yy. [54]</p>	<ul style="list-style-type: none">- Her ikisinde de insan figürü tabağın ortasındadır ve baş sola dönüktür- Tabakların kenarlarındaki bölmeler benzerlik taşımaktadır.- Zemin beyazdır ve şeffaf sırla sırlanmıştır.- Mavi, yeşil, kırmızı ve siyah her ikisinde de kullanılmıştır.- Asimetrik kompozisyonda dekorlanmıştır.
2	Tavus kuşu	 <p>İznik, 17. yy. Kaynak: https://www.metmuseum.org</p>	 <p>Kubaçi, 15. yy. [57]</p>	<ul style="list-style-type: none">- İznik kabın ortasında olan tavus kuşu ve etrafını çevreleyen bitkisel motifler Kubaçi kabında olan tavus kuşundan esinlenmiştir.- Zemin beyazdır.- Asimetrik kompozisyonda dekorlanmıştır.
3	Çiçek	 <p>İznik, 1585-90 [57]</p>	 <p>Kubaçi, Tebriz, 16. yy.</p>	<ul style="list-style-type: none">- Her iki kabın merkezinde olan çiçek ve kenardaki desenler benzerlik taşımaktadır.- Kırmızı ve mavi renk her ikisinde de kullanılmıştır.- Simetrik kompozisyon

Zerrin Fam; Üçüncü yüzyıldan itibaren yaygın olan bu Zerrin Fam Dekorlu Seramikler, tarihsel olarak üç döneme ayrılmaktadır: Erken Dönem Zerrin Fam Dekorlu Seramikleri (9-10.yy.), Orta Dönem Zerrin Fam Dekorlu Seramikleri (11-15.yy.), Geç Dönem Zerrin Fam Dekorlu Seramikleri (16-18.yy) [34]. 15. yüzyılın sonlarında yok olmaya yüz tutan Zerrin Fam Dekor Tekniği, Safevi Döneminde yeniden ama kısa bir dönem tekrar can bulmuştur ve eski örneklerden çok daha farklı ve etkiliyi ortaya çıkmıştır. Bu dönemin Zerrin Fam dekorlu seramikleri çok ince ve tamamen beyaz kilden yapılmıştır. Bazı örnekler

o kadar ince yapılmıştır ki yarı saydam görünüm kazanmışlardır. İnsan betimlemeleri azalmıştır ve yerini bitkisel motiflerin yanında balıklar, hayvan ve kuş figürleri almıştır [58]. Bu dönemde renkler biraz kırmızımsı kahverengidir ancak hala yeşilimsi sarı ve bakır kırmızısı da vardır (Görsel 2.28). Bu seramikler, çoğu küçük boyutlarda yapılmış olan sürahi, ibrik, nargile gövdesi, kase, tabak ve fincan gibi çeşitli formlarda üretilmiştir. Kerman, Şiraz ve Kaşan bu seramiklerin üretim merkezleri olarak bilinmektedir ancak kanıtlanmamıştır[59].



Görsel 2.28. Zerrin Fam Dekorlu Seramik vazo, 35.6*9.11 cm, 17.yy., Safevi Dönemi, İran

Kaynak: <https-13://www.metmuseum.org/art/collection/search/450480>

Beyaz seramikler (Gambroon); Bandar Abbas'ın eski isminden türetilen Gambroon seramikleri, Bandar Abbas bölgesinde 17. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar üretildiği söylenmektedir. Selçuklu Döneminin beyaz seramiklerine çok benzeyen bu seramikler, Doğu Hindistan, İngiliz ve Hollanda şirketleri tarafından Avrupa'ya ihraç edilmiştir [60]. Bu seramiklerin gerçek üretim merkezleri bilinmemektedir ve üretim merkezleri hakkında birçok teori vardır ancak bu merkezlerden Şiraz, Kerman ve İsfahan başta gelmektedirler. Bu seramikler belki de İran'da üretilen en zarif ve ince seramiktir. Sert, sıkı dokulu ve az gözenekli olan ve Çin porselenlerine en çok benzeyen seramik türüdür. Bu

zarif yarısaydam seramikler, çoğunlukla renksiz veya kobalt mavisi sırla kaplanmıştır. Çin porseleninde kullanılan kaolin bölgede bulunmadığından, ustalar porselen görünümünü artırmak için, yarı saydamlığına ve inceliğine vurgu yapmak için Sgraffito ve Ajur dekor tekniği kullanmışlardır (Görsel 2.29) [61].



Görsel 2.29. *Gambroon Kase, Sgraffito, 8.6*20 cm, 17. yy'ın ikinci yarısı, İran*

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446184>

Geç dönem mavi ve beyaz seramikler; Bu seramiklerin üretimi ilk 14. Yy'ın yarısında Çin porselenlerinin İran'a ithal edilmesiyle başlamıştır. Çin mavi ve beyaz porseleni, 14. yüzyıldan beri Yakın Doğu'nun seramik üretimi üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmasına rağmen, 17. yüzyılda İran'da yeni bir aşamaya girmiştir. Safevi Döneminde Çin'in Ming Dönemine ait mavi ve beyaz Porselenlerinin taklitleri önemli ölçüde artmıştır. Bu seramiklerde porselen yerine cam hamuru⁵ kullanılmıştır. Safevi Dönemi seramik ustaları Ming şivesini kendi tarzlarıyla sentezleyerek İran ve yurtdışında çok popüler olan mavi ve beyaz seramiklerin üretimini geliştirmişlerdir [62].

Bu seramiklerin üretimi ilk 14. yy'ın ikinci yarısında Çin porselenlerinin İran'a ithal edilmesiyle başlamıştır ve birçok araştırmacıya göre bu seramikler İlhanlılar Döneminde yaygın hale gelmiştir ve Timurlu ve Safevi Döneminde Çin temalarıyla devam etmiştir [63]. En önemli üretim merkezleri Meşhed, Kerman, İsfahan ve Yezd'di. Kerman ve Meşhed'in

⁵ Stonepaste

mavi ve meyzaz seramiklerini Avrupa'ya ihraç eden Doğu Hindistan şirketleri ve Hollanda için bu şehirler önemli yere sahipti [64].

Ünlü Fransalı Gezgin Jean Chardin “John Chardin'in Seyahatleri” adlı eserinde bu konuyu anlatmaktadır: İran'nin iki büyük kenti Kerman ve Meşhed'de üretilen ve İsfahan'da Soltani pazar'ında satılan seramikler okadar iyi yapılmıştır ki Japonya ve Çin porselenleri yerine satılabilmektedir... Bu yüzden Hollandalılar onları Çin yapımı porselenlerle karıştırıp Avrupa'da satmaktadırlar [65].

Meşhed'in mavi ve beyaz seramikleri çok zarif ve incedir, dekorları çoğunlukla mavi renginin iki tonunda ve gölgelendirilmiş desenlerdir. Desenlerde Çin manzaraları, figürleri ve Budist sembolleri sıkça görülmektedir. Formlar çoğunlukla büyük ve küçük tabaklar ve derin kaselerdir (Görsel 2.30).

Meşhed üretimi örneklerinin aksine, Kerman'da üretilen Mavi ve Beyazlar'da Çin taklidi görünmemektedir. Kerman Seramiklerinde bazen açık grimsi mavi ve turkuaza dönük mavi de kullanılmıştır. Dekorlarda ise Çin tasarımlarının izi yoktur ve tamamen İran Sanatı ruhu hakimdir. Kerman Seramiklerinin dekolarını bitki motifleri, hayvan ve insan figürleri oluşturmaktadır (Görsel 2.31). Bu seramiklerde olan mavi, koblat mavisidir ve bu madde (kobalt) ve bununla mavi sırn nasıl yapıldığı ilk kez Ming Döneminde İranlılar ve Araplar tarafından Çin'e geçmiştir. Bu dönemde kobalt oksitten üretilen renkler, açık ve koyu mavi, grimsi ve siyahımsı mavidir [66].



Görsel 2.30. Sır altı dekorlu mavi ve meyzaz kase, 19.1*36.2 cm. 17. yy. Meşhed, İran.

Kaynak: <https-15://www.metmuseum.org/art/collection/search/451907>



Görsel 2.31. Ayakkabı şeklinde bir çift vazo, Sıraltı mavi ve beyaz, U:24 cm, Y: 13 cm, G: 8 cm, Safevi Dönemi, Kerman, İran.

Kaynak: <https://research.britishmuseum.org> , No: 1887,0617.3

Seladon Seramikleri (Porselenleri); 17. Yüzyılda Safevi Döneminde, büyük miktarlarda ve genellikle deniz yoluyla Çin'den İran'a ithal edilmiştir. İran'ın bazı atölyelerinde bu eserlerden esinlenerek seramikler yapılmış ve Kerman, Siraf, Bandar Abbas, İsfahan ve Kiş Adası kazılarında bu örneklerden bulunmuştur. Seladon, bir çeşit sert porselenden yapılmıştır ve ağırlıklı olarak zeytin yeşili, açık ve koyu yeşil ve bazen krem ve kahverengi renklerde sırlanmaktadır. Bu seramikler genelde kabartma tekniğiyle dekorlanmışlardır (Görsel 2.32) [67].



Görsel 2.32. Seladon ibrik, Y: 19,1 cm, G: 15,9 cm, 1650-1720, İran.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O86057/ewer-unknown/>, 10.09.2020.

2.3.2. Kaçar Dönemi (1750-1925)

Geç Safevi Döneminde Afganların işgalinden sonra birçok seramik merkezi kapatılmış ve günlük ihtiyaçlara göre basit, dekorsuz seramikler üretilmiştir. Ayrıca mavi ve beyaz seramiklerin yanı sıra Gamburon olarak bilinen beyaz seramiklerin üretimi de devam etmiştir ancak Safevi Dönemi kalitesine sahip değildir. Safevi Hanedanlığının sona ermesinden sonra, Avrupa üretimi birçok eserin İran'a ithal edilmesi nedeniyle İran Seramik Sanatı gerilemiştir. Seramik ve çini sanatında tasarımlar, renkler ve formlar batılılaşmaya yönelmiştir. Sonuç olarak ithal ürünler İran seramik sanatını olumsuz etkilemiştir. Avrupa ülkeleri ile İran arasındaki ticari ilişkilerin gelişmesi ve Avrupa'nın İran piyasasına olan ekonomik etkiyle seramik ve çini endüstrisi her geçen gün durgunlaşmıştır. Kaçar Döneminde İran'da seramik atölyesi olan şehirler Kerman, Natanz, Saveh, Kaşan, Kum, Horasan ve Azerbaycan'ın bazı şehirleriydi ancak bunlar Kaçar Döneminin (M.S. 1796-1925) sonuna kadar devam edebilmişlerdir ve ithal seramiklerle rekabet edemedikleri için kapatılmışlardır.

Kaçar Dönemi, çağımıza diğer İslam Dönemlerinden daha yakın olmakla birlikte, aynı zamanda en bilinmeyen dönemdir. Bu konu başlı başına bir araştırma konusu olduğu için bunun nedenleri bu çalışmada araştırılmamıştır. Bu dönemin mimarlık ve resim gibi diğer sanatlarıyla karşılaştırıldığında, seramik sanatı hakkında çok az bilgiye sahip olduğumuz kabul edilmelidir. İslam Döneminden Kaçar Dönemine kadar seramik sanatının kaynaklarını incelerken bu dönem hakkında çok az bilgiye rastlanmaktadır. Bu dönemde seramik alanına yenilik getiren herhangi bir faaliyet yapılmamış ve çoğunlukla seramik eserleri yurt dışından İran'a ithal edilmiş veya bu eserler sanat ve teknoloji açısından uğraşmaya değmeyecek kadar düşük seviyedeymiş gibi bir izlenim oluşturulmaktadır. Kaçar Dönemi seramik sanatında bilgi eksikliğinin nedenlerinden biri, o dönemde dünyadaki gelişmelere dayanmaktadır. Bu dönemle eş zamanlı olarak, Avrupalı antika tüccarları zengin, antik ve aynı zamanda dünyanın az gelişmiş ülkelerinden, İran da dahil olmak üzere, kendi ülkelerine aktarılacak önemli ve güzel eserler aramaktalardı. Bu amaca ulaşmak için hem resmi hem de gayri resmi yöntemler kullanmışlardır. Resmi yöntemde; Kaçar krallarından aldıkları sözleşmeler ve ayrıcalıklar şeklindeydi ve gayri resmi durum; halkın kötü ekonomik durumu ve Kaçar Hükümetinin ülkenin sınırlarını kontrol edememesinden kaynaklanmaktaydı. Bu süre

zarfında İranlılardan düşük fiyatlara birçok sanat eseri satın alınmış ve yabancı ülkelere gönderilmiştir. Hatta bazı Avrupalılar, eserlerin seri üretimi için İranlı sanatçıları çalıştırmışlardır. Bu nedenle, Kaçar Dönemine ait seramiklerin birçoğu şu anda Avrupa ülkelerinin müzelerinde tutulmaktadır. Ana vatanı ve üreticisi olarak İran'da önemli eser sayısı çok azdır ancak İran'ın içindeki ve dışındaki müzelerde öne çıkan örneklerden bazılarını ele almak ve bu örneklerin özelliklerini, form, dekor ve tasarımları açısından incelemek, Kaçar dönemi seramik sanatının daha iyi tanınmasına ve değerlendirilmesine yardımcı olacaktır [68].

Tüm tarihsel, küresel etkenler ve koşullar göz önüne alındığında, Kaçar Dönemi sanatı, özellikle bu dönemin ortasında İran Sanatının kabul edilebilir dönemlerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Kaçarlar bir yandan endüstriyel gelişmeler nedeniyle fabrikalarının ürünleri için tüketici piyasa arayan ve bu hedeflerine ulaşmak için karmaşık kolonyal yöntemler ve politikalar kullanan Avrupalılarla çağdaşlardı ve onlar tarafından istismar edilmekteydi öte yandan, işgalci aşiretlerin saldırıları ve çeşitli şehirlerde olan iç isyanlar ve çatışmalarla karşı karşıyaydı. Bu nedenlerden dolayı hükümet sanata ve sanatçılara destek sağlama konusunda zayıf kalmıştır. Ayrıca, bu dönemde İran'a yapılan büyük ölçekli ithal ürünlerin seramik dahil diğer sanatlar ve endüstrilerin üzerinde de yıkıcı bir etkisi olmuştur [69]. Bu konu seramik ürünleri için de geçerlidir ve bu nedenle İran seramikleri ithal örneklerle olan rekabet gücünü kaybetmiştir. İran'ın ihtişamlı seramik sanatını oluşturan tüm seramik teknikleri, bileşimleri ve oksitler, sırlar, pişirim dereceleri, özellikle Selçuklu ve Safevi Dönemlerine ait porselen ve çinicilik sırları vs. zamanla unutulmuştur. Safevi Döneminde seramik yapımında kullanılan hassasiyet ve incelik artık bu dönemde görülmemektedir [70]. Arthur Lane bunun ithal ürünlerin yüksek kalitesine ek olan bir diğer nedenini, Kaçar Döneminde binalar için dekoratif karo ve çinilere yüksek talep olmasında bulmuştur. bir başka deyişle Çini üretiminde harcanan aşırı dikkat ve hassasiyet, seramik sanatını gölgede bırakmıştır [71].

Çeşitli faktörlere ek olarak, Bu dönemde İran'da seramik sanatının gerilemesinde önemli faktörlerden biri de Avrupa ülkelerinin porselen üretimindeki olan başarısıdır; Avrupa'lular porselen yapma teknikleriyle tanıştıktan sonra, porselen ithalatçısından üreticisi haline gelmişler ve sonuç olarak İran, Safevi Döneminde Avrupa'ya yapılan ihracatta önemli

konumunu kaybetmiştir. Bir diğer önemli konu ise Kaçar Döneminde krallar gibi zengin ve seçkin kesim için yapılan numunelerle halk için üretilen ürünler arasındaki farklılıktır. Kaçar Döneminde toplum genelinin kötü ekonomik durumu nedeniyle, çoğu insan yüksek kaliteli seramik temin etme lüksüne sahip olmaması nedeniyle form, sır ve dekor açısından dönemin en güzel örnekleri, Kaçar sarayı ve saray mensupları tarafından sipariş üzerine yapılan örnekler olarak değerlendirilmelidir. Kaçar Döneminde birçok seramik üretim merkezi vardı; Bu merkezlerin bir kısmı, dönemin başından sonuna kadar sürekli olarak üretime devam etmişken, bir kısmı da sadece Kaçar Döneminin başında, ortasında veya sonunda gelişmiştir. Seramik sanatı araştırmacıları çeşitli şehirlerden bahsetmişlerdir; İran'lı uzman arkeolog Seifollah Kambakhshfard bu dönemde İran'da nadir de olsa seramik atölyeleri olan şehirleri; Kerman, Natanz, Saveh, Kaşan, Kum, Horasan ve Azerbaycan'ın bazı şehirleri olarak tanıtmıştır [70].

Géza Feherveri ise İsfahan'ı Kaçar Döneminin başında, çini ve zarif mutfak eşyaları üretimi yapan ve dönemin ortasında yerini Tehran'a bırakan önemli seramik üretim merkezi olarak tanıtmıştır, Ayrıca Şiraz, Natanz, Hamedan, Tebriz ve Naein şehirlerini Kaçar Döneminin diğer önemli merkezleri olarak görmektedir ve tek renkli sırlı seramiklerin çoğununun Hamedan'da üretildiğine inanmaktadır [19]. Kaçar Döneminin sonunda Yazd, Hamedan, Şehreza, Zanjan, Sistan ve Beluçestan, Horasan, Kerman, İsfahan, Şiraz ve Tebriz şehirlerinde yerel bezemelerle seramik üretimi yaygın hale gelmiştir [67]. Genel olarak Kaçar Döneminin seramik üretim merkezlerinin belirsizliğinin nedenlerinden biri dönemin seramik sanatı hakkında bilgi eksikliği ve doğru sınıflandırılmamasıdır. Ancak kesin olan şey, önceki dönemlerin başkentleri gibi Kaçar Hanedanlığının başkenti olan Tehran'ın da bu dönemin önemli seramik üretim merkezlerinden biri olduğudur [68].

Kaçar Döneminin çömlekçilik merkezleri hakkında olduğu gibi hemen hemen aynı düzensizlik durumu ve doğru bilgi eksikliği, bu dönemde yaygın olan seramik türleri için de geçerlidir. Mevcut bilgilere göre form ve kalite değişikliğine uğramadan yapılan sırsız seramikler dışında sırlı seramikler, Zerrin Fam kaplar, çok renkli kaplar, mavi ve beyaz kaplar ve Gambron olarak ayrılabilir.

Zerrin Fam; Avrupalılar tarafından bu tekniğin büyük beğeni görmesi ve Zerrin Fam'ın ilk örneklerini toplamaya olan ilgileri nedeniyle Kaçar Döndeminde İran'da yeniden popüler olmuştur [72]. Bu dönemden günümüze kalan Zerrin Fam eserlerinin çoğu, Kaçar Döneminde Tehran Telgraf Bürosu Başkanı Robert Murdoch Smith adlı bir İngiliz generalin önerisiyle Tahran'a göç eden ve kendisi için özel örnekler üreten İsfahanlı bir çömlekçi olan "Ali Mohammad" tarafından yapılmıştır. Ancak bu eserlerin birkaç örneği, muhtemelen hasar görmüş orijinal eserlerin yerini almak için yapılmış Safevi ve Ortaçağ örneklerinin replikasıdır [73]. Safevi Dönemi Zerrin Fam'ların renkleri kahverengiden bakır kırmızısına kadar değişirken, Kaçar Dönemi Zerrin Fam'larının pembemsi olduğu belirtilmelidir. Géza Fehérvári, Zerrin Fam seramiklerde kobalt mavisi renginin kullanımını Kaçar Dönemine özgü olduğunu söylemektedir (Görsel 2.33) [74].



Görsel 2.33. Kaçar Dönemi Zerrin Fam çiçek vazosu [11]

Bu seramiklerde kullanılan tasarımlar çoğunlukla bitki motifleridir, bazen tamamen Safevi tasarımlarına ve bazen Kaçar Döneminin tasarım ilkelerine dayanmaktadır. Kaçar Döneminde, Zerrin Fam seramiği, yapım yöntemi açısından tamamen Safevi Dönemine benzemektedir ve bu alanda bir yenilik yapılmamıştır. Zerrin Fam kapların formu çoğunlukla küçük kaseler ve vazolar olmakla birlikte, Safevi Dönemine benzer örneklerin çeşitliliği ve güzelliğine sahip değildir [75].

Çok Renkli Kaplar; Kaçar Döneminin en önemli seramiklerinden olan çok renkli (polikrom) kaplar, teknik ve yapım yöntemi olarak önceki dönemden (Safevi) farklı olmasa

da tasarım ve boyama yöntemi Kaçar Dönemine özgüdür. Kaçar Döneminin çok renkli kapları üç grupta sınıflandırılabilir:

Birinci grup; 17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında Kerman'a ait Mavi ve Beyaz kapların desenlerinde, mavi, bordo ve yeşil renklerle ilginç bir kombinasyon görülmektedir ve bu da, Geç Safevi Dönemindeki Mavi ve Beyaz dekorların çok renkli dekorlara dönüşme eğilimini göstermektedir. Bu zamandan Kaçar Dönemine kadar mavi ve beyaz kaplarda Çin manzaraları ve motiflerinin, yavaş yavaş insan figürleri ve İran manzaralarıyla yer değiştirdiği görülmektedir. Muhtemelen bu değişiklikler nedeniyle daha farklı renk kullanımına ihtiyaç duyulmuştur. Geç Safevi Dönemine ait olan bir örnekte olduğu gibi, mavinin yanında kahverenginin kullanımı da görülmektedir (Görsel 2.34) [75].



Görsel 2.34. Çok renkli vazo, Geç Safevi Dönemi [76]

Görsel 2.35'te Kaçar Dönemine ait başka birçok renkli seramik kaptaki mavi ve beyaz renklere yeşil, pembe ve soluk sarı gibi diğer renklerin eklendiği görülmektedir.



Görsel 2.35. Çok renkli çiçek vazosu, Kaçar dönemi, İran [58]

İkinci grupta yer alan çok renkli dekorlu kaplar genellikle nohut rengi, krem ve beyaz gibi açık renkli şişe ve vazolardır. Bu kaplar müzelerde nadiren görüldüğüne rağmen yerli ve yabancı antikacılar da çok sayıda bulunmaktadır ve sayıları göz ardı edilemeyecek kadar çoktur. Genellikle desenler siyah renkle çizilmiş yeşil, pembe, kırmızı, kahverengi, mavi, sarı ve turkuaz gibi geniş bir renk yelpazesi ile boyanmıştır (Görsel 2.36). Bunlarda kullanılan motif ve desenler; bitki motifleri, kuşlar, balıklar ve diğer hayvanlar ve nadiren insan figürleridir. Genel halk için üretilen bu düşük maliyetli mutfak eşyalarının dekorları zaman tasarrufu ve maliyetin azalması için çok fazla özenle yapılmamıştır ve renkler çizginin dışına çıkmıştır. Sipariş üzerine yapılmış olan ve yapımı için daha fazla zaman harcanan özel pahalı örneklerde daha fazla hassasiyet ve incelik görülmektedir. Desenlerin üzerini kaplayan şeffaf sır ince çatlaklarla doludur [52].



Görsel 2.36. Çok renkli şişe, 17*11*6 cm. Kaçar Dönemi, İran.

Kaynak: <https-18://www.rubylane.com>

Üçüncü grup; batılı koleksiyonerlerin ve temsilcilerinin orijinal İran el sanatları için İran'a gelmesiyle, sanatta geçmişi canlandırma eğilimi ortaya çıkmıştır. Avrupa ve Amerikalıların Safevi Dönemi Sanatına olan ilgileri için Safevi tarzında yapılan çok renkli seramik üretimi gelişmiştir. En çok Tehran ve İsfahan'da üretilen bu çok renkli seramikler beyaz kilden yapılmıştır, gövdeleri ağırdır, yüksek sıcaklıkta fırınlanmıştır ve desenler çatlakları olmayan kalın bir şeffaf sır tabakasıyla kaplanmıştır [77]. Arthur Lane'e göre, 1860 ile 1890 yılları arasında İran çömlekçiliğindeki bu geçmişe dönme çabası, turistleri cezbetmek ve Avrupa'ya ihracat yapma amacıyla yapılmıştır. Bu dönemde Safevi tarzı figürlerle dekorlanmış olan Tehran üretimi çiniler İngiltere'de oldukça yaygınlaşmıştır. Bu çok renkli çinilerde ve kaplarda kullanılan renkler mavi, mangan pembesi, mor, turkuaz, zeytin yeşili, bordo, siyah ve sarıdır. Yapılan kaplar arasında küçük ve büyük vazolar, şişeler, kavanozlar, şamdanlar, kandiller ve dekoratif eşyalar bulunmaktadır [52]. Bu kapların dekorları çoğunlukla kralların saray ziyafetlerinden sahneler, savaş sahneleri ve avcılık gibi insan betimlemeleri, Hüsrev ile Şirin ve Şahname hikayeleri gibi tarihi ve edebi konuları veya ünlü Gol-O Morgh (çiçek ve kuş) desenlerini içermektedir (Görsel 2.37 – Görsel 2.38) [75].



Görsel 2.37. Çok renkli vazo, Y: 34.9cm, G: 4.3cm, Kaçar dönemi, İran. 1887.

Kaynak: <https-19://collections.vam.ac.uk>



Görsel 2.38. Şahname Hikayelerinden birini tasvir eden çok renkli seramik masaüstü, 130*130*10 cm, Tehran, İran, 1887.

Kaynak: <https-20://collections.vam.ac.uk>

Yukarıdaki seramiklerin yanı sıra mavi ve beyaz ve Gambroon üretimi de bu dönemde devam etmiştir ancak üretimi Safevi Dönemi kalitesine sahip olmamıştır. Beyaz zemin üzerine koyu lacivert ve siyahımsı mavi kullanılması, bu dönemin mavi ve beyaz seramiklerini Safevi Dönemi mavi ve beyazlarından ayırmaktadır (Görsel 2.39)[67]. Bazı örneklerde ise batılılaşma sonucunda İngiltere ve Çin seramik sanatının etkisi görülmektedir (Görsel 2.40).



Görsel 2.39. Mavi ve beyaz kase, 13.2*32.7 cm, 19.yy., İran

Kaynak: Freer Gallery, No: F1908.132 (<https-21://asia.si.edu/object/F1908.132/>)



1

2

Görsel 2.40. Mavi ve beyaz tabaklar, İran (1) ve İngiltere (2) örnekleri.

Kaynak: <https-22://collections.vam.ac.uk> , No: 545-1888, CIRC.239-1916.

Morqi Porselenler; Kaçar Döneminde Çin'den İran'a İthal edilen ve İran'da Morqi olarak bilinen bir tür Minai porselendir. Bu porselenler İran'da çok beğeni gördüğü ve çok maliyetli

olduğu için İran sanatçıları tarafından hızla üretilmeye başlamıştır. Dekorları İran ve Çin temalarının birleşimi olan çok renkli ışılı ve yoğun sır üstü dekorları olan büyük kase, tabak ve uzun boyunlu kaplar formunda bulunmaktadır. İthal kaplarda, kenarlara çiçek ve kuş motifleri, meyveler, kelebek gibi böcekler ve kabın gövdesinin içi veya dışında Çinlilerin yaşamından sahneler tasvir edilmiştir. Çin'den ithal edilen bu eşyaların tasarımları (Görsel 2.41), İran halkı tarafından çok fazla beğenilmesi nedeniyle İranlı sanatçılar hem form hem dekorlarını birebir taklit etmişlerdir ancak yavaş yavaş bu kaplarda, Çin temalı dekorların yerini Kaçar giysili insan figürleri gibi İran ve yanı sıra Avrupa hayatı sahneleri (genellikle saray sahneleri) almıştır (Görsel 2.42). Bu kaplar genellikle krallar, tüccarlar ve soylular sınıfı tarafından sipariş edilmekteydi ve üzerine Sülüs veya Nestâlik hatlarıyla yapım tarihi, müşterinin adı veya bilinen şiirler yazılmaktaydı [75].



Görsel 2.41. Çin üretimi Minai kase, Topkapı sarayı müzesi [75].



Görsel 2.42. *Morqi kase, Şiraz, İran, 1845.*

Kaynak: <https-23://collections.vam.ac.uk/item/O211715/bowl-ali-akbar-shirazi/>

On dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da İslam sanatı ile ilgili uluslararası sergilerin düzenlenmesinin, batılı araştırmacıların ve koleksiyonerlerin İslam Sanatlarına olan ilgisinin artmasının ardından, İslam dünyasının sanatı, seramik dahil, her geçen gün daha çok ilgi çekmeye başlamıştır. Bu dönemde 16. yüzyıl İznik seramikleri de Avrupa'luların ilgisini çekti ve desenleri Avrupa sanatçılarının esin kaynağı olmuştur. Öte yandan 19. yüzyılın sonlarında Batı'da İran, tüm Müslüman ülkeler arasında en prestijli ülke olduğu için o yıllarda Osmanlı seramiklerinin İranlı sanatçılar tarafından ya da İran sanatının etkisi altında yapıldığı düşüncesi söz konusu olmuştur. Nitekim İznik eserlerinin aslen İran'dan olduğu teorisi 1890'larda yaygınlaşmış ve bu durum İsfahan'da Avrupa pazarı için İznik seramiği üretilecek kadar ileri gitmiştir. Dolayısıyla o yıllarda Avrupalılar ve Batılı koleksiyonerlerin, İsfahan seramik atölyelerine 16. yüzyıl İznik seramiği siparişinde bulunmalarının nedeni bu eserlerin sadece İran'da yapıldığına inanıyor olmalarıydı. Görsel 2.43'de görülen örnek bir İngiliz şirketi tarafından İsfahan'da bir atölyeye sipariş edilmiştir. Şirket, Türkiye'de İznik'te yapılan 16. yüzyıldan kalma iki tabağın sulu boya resimlerini bu atölyeye vererek bir düzine veya daha fazla örnek sipariş etmiştir. Araştırmacılar, İznik'in tarihsel önemini ancak Yirminci yüzyılın ilk yıllarında anlamışlardır. Bu seramiklerde kullanılan desenler, zambak ve lale gibi natüralist çiçekler ve İran Tezhip sanatında sıkça kullanılan bazı bitkisel motiflerin (Eslimi ve Hatâyi) kombinasyonudur [78].



Görsel 2.43. İznik takliti çok renkli tabak, Y: 6.4 cm G: 30.2 cm, İsfahan, İran, 1840.

Kaynak: <https-24://collections.vam.ac.uk>, No: 125-1899

Özetle, Kaçar Döneminde yabancı ülkeler (Avrupa ve Çin) İran'a ucuz seramik ürünler ihraç ederek bu sanatın gerilemesine neden olmuşlardır. Bu dönemde İran'da üretim yalnızca iç piyasayla sınırlı kalmış ve çoğu da ithal örneklerinin etkisi altında yapılmıştır. Daha önce ayrıntılı olarak açıklandığı gibi, mavi ve beyaz, Morqi, çok renkli ve İznik taklidi olarak bilinen örneklerdeki bu etki doğrudan ve açıktır ancak bazı örneklerde dolaylı bir etkileşim Kaçar sanatına özgü tarzı, Avrupa sanatında sık görülen manzara ve sahneler, çıplak fügürler, üç boyutluluk vs. gibi özelliklerle birleştirmiştir (Görsel 2.35) [58]. İran'da Kaçar Döneminin sonunda seramik üretimi büyük ölçüde azalmış ve 1970'lere kadar ciddi durgunluk yaşamıştır.

2.4. İran Çağdaş Seramik Sanatı

Önceki bölümde ayrıntılı olarak belirtildiği gibi Safevi döneminden başlayarak ve ciddi olarak Kaçar Döneminin sonlarına doğru (M.S. 1925) İran'da Batı kültürel egemenliği başlamıştır ve İran-Avrupa ilişkilerinde bir artış görülmüştür. Çok sayıda Avrupalı İş adamları, turistler ve misyonerler İran'a gelerek İranlıları yavaş yavaş Avrupa gelenekleri ve medeniyetiyle aşina etmişlerdir [79]. Ayrıca, Kraliyetin desteği bu ilişkilerin büyümesinde büyük katkıda bulunmuştur; örneğin, I. Şah Abbas çok sayıda Çinli seramikçiyi aileleriyle birlikte porselen yapımını öğretmek için İran'a getirmiştir [80]. On dokuzuncu yüzyıldan

itibaren, Rusya, Fransa, Almanya ve Çin'deki büyük porselen fabrikaları İran'a kaliteli ürünler ihraç ettiğinden, giderek İran'da seramik üretimi azalarak İran seramik sanatında durgunluk başlamıştır. İran'da sanatçılar ve sanayicilerin seramik sanatını korumak için verdikleri mücadele ve çabalarına rağmen Avrupa, İran'a mümkün olduğu kadar çok ürün ihraç ederek ülkenin el sanatlarını felce uğratma ve sanayileşmesini engelleme politikasını sürdürmüştür. Kaçarlar döneminde bu konu daha da ciddileşmiş ve porselen fabrikalarının kuruluşu artmıştır. Başta ithal porselen ve lüks seramiklerin yüksek fiyatları nedeniyle, sadece toplumun varlıklı kesimleri bu ürünleri satın alabilmiş, orta sınıf ve altı yerli seramik atölyelerinin ürünlerini kullanmaya devam etmiştir [81, 82].

İran'da porselen fabrikalarının sayısının artmasıyla ithal porselenin fahiş fiyatı düşürülmüş ve tüm halk bu ürünleri satın alma gücünü bulmuştur. Genel olarak Batılı ürünlerin ithalatı, üretimin sanayileşmesi, yerli ürünlerin arz ve talebinin azalması, el sanatları yerine endüstriyel ve plastik eşya tüketiminin artması ve porselen fabrikalarının artması, yerli seramik atölye sayısı ve seramik üretiminin azalmasının en önemli nedenleridir. Daha önce İran'ın geleneksel sanayi ve mesleklerinden biri olarak kabul edilen çömlekçilik, bu dönemde duraklamış ve sanayi alanına daha fazla girmiştir. Safevi ve Kaçar dönemlerinde genellikle İran halkının günlük ihtiyacı olarak görülen seramik ürünleri, Çin ürünlerinin gelmesiyle adeta marjinalize edilmiştir ve sonuç olarak birçok seramik atölyesi kapatılmıştır.

Böyle bir sosyokültürel durumda, seramikçilerin durumunu değiştiren ve seramiği sanat haline getiren ilk tarihsel dönüm noktası, 1907 yılında hükümet tarafından Eğitim, Kültür ve Sanat Bakanlığı'nın kurulmasının onaylanması olmuştur. Bu bakanlığın kurulmasıyla birlikte ülkenin tüm kültür ve sanat işleri bu bakanlığın görev alanına girmiştir. Eğitim, Kültür ve Sanat Bakanlığı kontrolündeki bölümlerde birçok değişiklik yaptıktan sonra, Kültürel Miras Bakanlığı adı altında İran'ın geleneksel sanatlarını korumak ve yaşatmak için çalışmaya devam etmiştir. Kültürel Miras Bakanlığı'nın yanı sıra 1910'da Mohammad Ghaffari (Kamal Ol Molk) yönetiminde Güzel Sanatlar Okulu'nun (Sanaye-i Mostezrefe, صنایع مستظرفه) kurulması, geleneksel sanatların kurumsal devlet yapısına girmesinde önemli rol oynamıştır. Kültürel Miras Bakanlığı ve Güzel Sanatlar okulunun

kurulması devletin bu alana girmesi için bir dönüm noktası ve devlet kurumlarının geleneksel sanatlara desteğinin başlangıcı olarak değerlendirilebilir[83, 84].

Güzel Sanatlar Okulu (Sanaye-i Mostezrefe) geleneksel sanatlar alanında ilk kamu ve resmi eğitim merkezlerinden biridir. Daha sonraki yıllarda geleneksel seramik sanatlarını destekleyen diğer devlet kurumları, El Sanatları Kurumu, Kültür ve İrsat Bakanlığı, Seramik Sanatçıları Derneği, galeriler ve akademik eğitim merkezleridir [83].

Kültür ve Yüksek Öğretim Bakanlığı'na bağlı ülkenin Kültürel Miras Bakanlığını kuran kanun 1985'te kabul edilmiştir [85]. Bakanlığın görev ve hedefleri arasında ülkenin kültürel mirasının koruması, eğitim ve araştırılması, tanıtılması, atölyeler kurarak ve sergiler düzenleyerek İran sanatını yeniden canlandırmasına yönelik çalışmalar yapılması yer almaktadır. Kültürel Miras Bakanlığının oluşumundan önce, Hossein Taherzadeh Behzad'ın yönetiminde geleneksel sanat atölyeleri kurulmuştur. Aynı zamanda 1930 yılında Mohammad Ali Memarzadeh tarafından çömlekçilik ve seramik atölyesi faaliyete geçirilmiştir. Sonraki yıllarda atölye Hassan Khazineh tarafından yönetilen atölyede Hossein Zavarei, Maghsoud Pashaei, Abdullah Mehri, Mehdi Anoushfar, Gholam Hossein Daimkar, Abolhassan Hashemi Shirazi ve Hassan Taghavi gibi ünlü sanatçılar çalışmıştır. 1981 ve 1982'de Mahmoud Farshchian ve diğer birçok sanatçının önerisiyle el sanatları bölümü üniversite öğretim programına dahil edilmiştir. Bunun sonucu olarak 1987-89 yılları arasında Çağdaş Sanatlar Müzesi ve Puffer Galerisinde iki karma sergi düzenlenmiş ve daha sonra bu iki sergi birinci ve ikinci Bienal olarak kayda geçmiştir [83].

Bu iki Bienalin düzenlenmesi, seramiğin sanat alanına girişinde ikinci dönüm noktası olmuştur. İran'ın geleneksel meslek ve endüstrilerinden biri olan çömlekçilik, artık görsel sanatlar alanına girmiş ve Çağdaş Sanat Müzesi'nin ilgisini çekmiştir. Geleneksel sanat atölyelerini destekleyen bir diğer kurum ise El Sanatları kurumudur. El Sanatları kurumu ilk olarak 1964 yılının sonlarında İktisat Bakanlığına bağlı bir merkez olarak kurulmuştur. Bu merkezin en önemli amacı el sanatları atölyelerinin ticari faaliyetlerini geliştirmek ve desteklemektir. Günümüzde ülkede faaliyet gösteren Laleh Jin, Shahreza, Yezd, Tebriz, Kum vs. gibi seramik atölyeleri bu merkez aracılığıyla devlet tarafından desteklenmektedir. El Sanatları Merkezi, hammadde üretimi, dağıtımı ve ürün satışı konularında atölyelere destek vermektedir [86].

Kültür ve İrsat Bakanlığı (Vezaret-i Ferheng ve İrsade-i İslami) seramik alanında faaliyet gösteren sanatçı ve zanaatkarları destekleyen bir başka devlet kurumudur. Kültür ve İrsat Bakanlığı 1986'da kurulmuş ve hükümetin kültürel görevlerinin bir kısmını devralmıştır. Bu bakanlığın seramik alanındaki en önemli desteği 14 dönem Uluslararası Fecr Görsel Sanatlar Festivali ve 11 dönem seramik Bienali düzenlemesidir. Kültür ve İrsat Bakanlığı, Görsel Sanatlar Merkezi Müdürü'nün iş birliği ve desteğiyle 2007'de Çağdaş Sanat Müzesi'nde Seramik Sanatçıları Derneğini kurmuştur. Bu derneğin amacı, seramiğin nitelik ve niceliğini geliştirmek, üyelerin seramik konusundaki bilinç ve bilgisini artırmak, yaratıcılığın gelişmesi için uygun fırsatlar sağlamak ve bu sanatın geçmişteki yüksek konumunu geri getirmektir. Bu amaca ulaşmak için dernek, uzman komitesi, eğitim komitesi, araştırma komitesi, yayın komitesi, halkla ilişkiler komitesi, sergi komitesi ve refah komitesi gibi farklı komiteler oluşturmuştur [83].

Seramik sanatını destekleyen en önemli kurumlardan biri ise akademik ve eğitim merkezleridir. 1960'ta Tehran Güzel Sanatlar Üniversitesinde ve 1990'da İsfahan Sanat Üniversitesinde resim, tezhip, metal, seramik vb. gibi farklı branşları olan el sanatları alanının başlatılması, geleneksel sanatları akademik ortamda yeniden canlandırmaya yönelik atılan ilk adımlardır. Sonraki yıllarda Tehran El-Zahra Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kaşan Sanat ve Mimarlık Fakültesi ve Tebriz İslam Sanatları Üniversitesi de geleneksel sanatlar eğitime başlamışlardır. 1997-1999 yıllarında El Sanatları Kurumu, denetlediği kurumun yanı sıra eğitim kurumlarıyla da iş birliği yaparak diğer üniversitelerde ve meslek yüksek okullarında el sanatları bölümü kurarak bu sanatın korumasına ve sanat alanına girmesine de yardımcı olmuştur. Sonuç olarak, açıklanan kurumlarda İran çağdaş seramik alanının destekçilerinin her biri, bu alanın hedeflerini sanat biçiminde ilerletmeye ve görsel ve dekoratif sanat statüsüne yükseltmeye çalışmaktadırlar [83].

İran'daki birçok seramik sanatçısı, bugün görülen ilgi artışını ve üretim patlamasını devlet destekleri ve kurumsal çabalarla yapılan seramik eğitimi ve korumasında görmektedir. İran ekonomisini izole eden uluslararası ambargolar, aynı zamanda seramik için büyük bir iç piyasa yaratmıştır. Nesnelere belirli bir anıyı hatırlamak veya belirli bir kimliği yansıtmak isteyen İranlılar da, bilinçli bir çaba sarf ederek, seramik nesne tercihlerinde artık daha çok

işlevsel olmayan seramikler satın alarak modern yaşamda seramiğin rolünü yeniden canlandırmak için faydadan sanata geçişi desteklemektedirler [87].

Instagram ve Telegram gibi platformların yaygın kullanımının yanı sıra İran, dünyanın en büyük dördüncü blog yazar popülasyonuna sahiptir ve bu da dijital entegrasyonun çağdaş seramiğin belirleyici özelliklerinden biri olduğunu ve İranlıların sanata katılma ve sanatı paylaşma şeklini değiştirdiğini göstermektedir. Akademisyen ve sosyo-kültürel antropolog Leili Sreberny Mohammadi'ye göre, "İranlı sanatçılar artık elektronik medya, dergiler ve kitaplar aracılığıyla sürekli olarak diğer kültürel değerlere maruz kalmaktadırlar ve artık kendi kültürlerine daha çok hayran kalıp veya kendi değerlerine karşı daha eleştirel hale gelmektedirler." [88]. İran'daki çağdaş seramikler bugün bu bakış açılarının çeşitliliğini temsil etmektedir. Bu çeşitliliğe temel bir eleştiri, ithal postmodern seramik hareketlerinin bir ürünü olmasıdır. Özellikle formalist, soyut ve kavramsal çalışmalar yapan sanatçılar, onları üreten "yaşanmış deneyimi" dikkate almadan batı fikirlerinin üslubunu kopyalıyor olarak görülebilirler. Başka bir deyişle, eleştirmenler bu tür çağdaş eserleri ödünç alınmış bir görsel dil konuştukları için bir şekilde sahte bulmaktadırlar. Bugün İran'da seramik, genellikle çok fazla destek gören el sanatları alanı olarak ve aynı zamanda bir güzel sanat olarak da bilinmektedir. İran Seramik Bienalleri ve sanat festivalleri nadiren köy üretimi ve geleneksel çömlekçileri içermektedir ve genellikle tornada üretilen seramik eserlerle seramik heykeller ayrı kategoriler altında değerlendirilmeye alınmaktadır [87]. Günümüzde geleneksel seramikler pek çok insanın ilgisini çekmektedir ve İran çağdaş seramik sanatının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte, fonksiyonel seramikler giderek bir fabrika üretimi haline geldikçe, geleneksel seramiklerin rolü, güzel sanatlara daha çok yaklaşmaktadır ancak sorun araştırmacıların ve sanatçıların, geleneksel atölyeleri modern sanat dışında görmeleri, bunların ticarileşmesi ve çağdaş kaygılardan habersiz oldukları gerekçesiyle göz ardı etmeleridir [87].

Düşünceleri, fikirleri ve kavramları aktarmanın bir aracı olarak seramik heykeller, günümüzde İran'daki seramik sanatçılar ve zanaatkarlar arasında popüler bir sanat sayılmaktadır. İlkel teknikten modern ve gelişmiş yöntemlere kadar çeşitli teknikler farklı sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Mazandaran'dan (İran'ın kuzeyinde bir şehir) Kolsoum Tamizian ve Kürdistan'dan (İran'ın batısında bir şehir) Sara Mohammadi, seramik

alanında herhangi bir akademik eğitim görmeyen, en basit aletler kullanarak kil ile ilkel olarak çalışan ve yine de güzel ve çok dinamik ve özgün sanat eserleri yaratan iki kadın zanaatkardır (Görsel 2.44)[89].



Görsel 2.44. a: Sara Mohammadi, b: Kolsoum Tamizian, köylü kadın zanaatkarlar.

Tarihte seramik yapımı bir kadın faaliyeti olarak sayıldığından, İran'ın birçok yerinde hala günlük kullanım veya satış için seramik yapmaktan sorumlu kadınlar vardır. Bu kadınlar, sanatı doğrudan annelerinden veya yakın bir kadın akrabadan öğrenerek buldukları bölgenin kilini kullanıp ve yaptıkları ürünleri basit ve ilkel yöntemlerle fırınlarlar. Bu seramikler genellikle sırsızdır, form ve dekorlarında yerel hayvanlardan veya mitolojik inançlara dayanan karışık hayali yaratıklardan ve tarihsel anlatılardan esinlenmiştir (Görsel 2.45) .



Görsel 2.45. Mitolojik hayvan formlarında seramik heykeller

Manijeh Armin, daha çağdaş ve sofistike bir tarzda çalışan kadın sanatçılarından bir başka örnektir. Şair, yazar ve bir seramik sanatçısı olarak ilham kaynağı edebiyattan, dini veya mistik kaynaklardan gelmektedir. Eserlerinin çoğu karmaşık tek bir parçada veya seri eserlerde bir öykü veya hikaye aktarır ve hikayeyi anlamak için eserin farklı açılardan incelenmesi gerekmektedir (Görsel 2.46) [90].



Görsel 2.46. Manijeh Armin, seramik heykeller

Parviz Tanavoli, seramik dahil çeşitli malzemelerle çalışan en ünlü İranlı ve uluslararası çağdaş heykeltıraş, araştırmacı ve ressamdır. Yapıtları arasında "Heech-Hiç-هیچ" dünyaca ünlü seri eserlerindendir ve bugüne kadar "Heech" modern İran sanatının sembolü ve imajı haline gelmiştir (Görsel 2.47). Çalışmaları farklı ve genellikle zıt etkiler taşımaktadır; en modernden en geleneksele, elitistten popüler ve ticari zevklere, zarif ve mistik perspektiften en boş inançlara ve bu iç mücadeleden tamamen özgün bir fikir ve iş çıkarmakla bilinmektedir. Görsel 2.48 seramik eserlerinden bir örnektir.



Görsel 2.47. *Sanatçı ve Heech Lovers* adlı eseri, *Heech Serisnden*, 180 x 122 x 78 cm
Bronz, Parviz Tanavoli, 2007

Kaynak: <http-25://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli>



Görsel 2.48. *Şair ve kafes*, earthenware, 75 x 45 x 45 cm., Parviz Tanavoli, 1966

Kaynak: <http-26://www.artnet.com/artists/parviz-tanavoli/3>

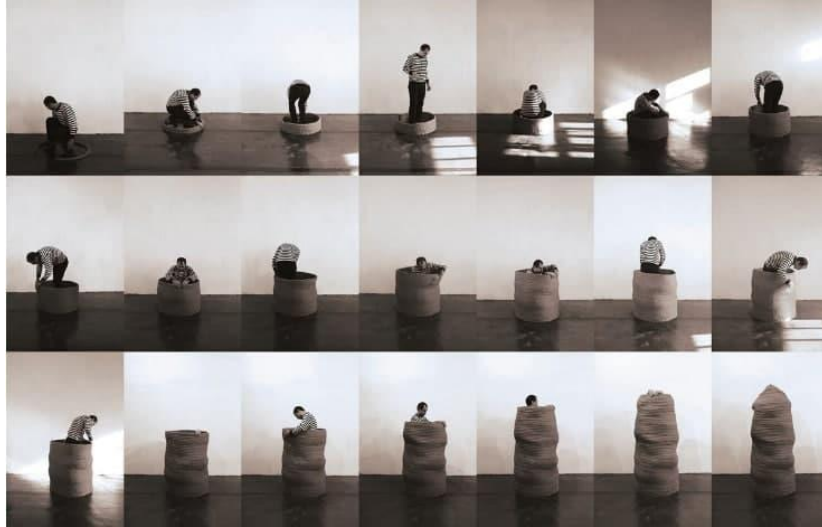
Maryam Kuhestani, 2010 yılından beri Afganistan, İsfahan, Tehran üniversitelerinde öğretim görevliliği yapan bir seramik sanatçısı, heykeltıraş ve multimedya sanatçısıdır. Birçok kişisel sergisi olmuştur ve seramik alanında aktif olarak çalışan çağdaş kadın sanatçılardan sayılmaktadır. Sanatçı eserlerinin konu ve manifestosunu, kendi iç dünyasını keşfetmek ve çağdaş insanın dünya ve evrenle olan bağlantısını anlama kaygısından aldığını söylemektedir (Görsel 2.49).



Görsel 2.49. *Anne ve çocuk, Skin of one's own serisinden, Maryam Kuhestani, 2019*

Kaynak: *Santçının Instagram sayfasından*

Majid Ziaee, Tebriz İslami Sanatlar Üniversitesi cam ve seramik bölüm başkanı bir diğer ünlü çağdaş seramik sanatçısıdır. Seramiğe ve çevrede kullanımına olan özel ilgisi projelerinin çoğunda belirgindir. Büyük boyutlu seramik heykeller yapmak için bir yöntem bulma ve çevreye uygun şekilde sunumu önemli araştırmalarından sayılmaktadır (Görsel 2.50). Son deneyimleri arasında doğa unsurları ile çalışmak, doğadan nesnelere bulmak ve bedeniyle performans sergilemek yer almaktadır[91].



Görsel 2.50. *Sanatçı ve Aporia adlı Eseri, 200h* 75w *75d cm., 2015*

Kaynak: [http-27://www.majidziaee.com/](http://27://www.majidziaee.com/)

Kaşan Üniversitesi Yüksek Sanat Çalışmaları bölüm başkanı ve öğretim üyesi Abbas Akbari, seramik alanında çalışan ve Zerrin Fam seramik yapım yöntemlerini yeniden canlandırmayı başaran ünlü çağdaş seramik sanatçısı ve uluslararası bir isimdir. Zarrin Fam seramikler üzerine yaptığı araştırmalar sayesinde, Zarrin Fam renk yelpazesine yeni renkler eklemeyi başarmıştır ve İran seramiklerine yeni bir soluk getirmiş ve Kaşan'ı yeniden Zarrin Fam seramik ve çinilerin başkenti haline getirmiştir. Sanatçının çoğu eserlerinin konusu gelenek ve tarihtir. Çok sayıda karma ve kişisel sergisi olmuştur ve onlarca bilimsel araştırma makalesi ve birkaç kitap yayınlamıştır. Eserlerinin bir koleksiyonu Victoria ve Albert Müzesi'nin kalıcı bölümüne girmiştir. Görsel 2.51'de gelen eseri İtalya'da "Five Countries One Vision" adlı uluslararası sergide sergilenmiştir [92].

Çağdaş dönemde, sanatçıların seramiğe sanatsal yaklaşımları ve toplumun seramik ürünlerine olan büyük ilgisi nedeniyle geniş bir izleyici kitlesinin ilgisini çeken yeni seramik çalışmaları olgusu oluşmuştur. Seramik Sanatçıları Derneği'nin yıllık sergileri, İran Seramik Bienali ve kişisel sergiler ve birçok etkinlik çağdaş seramik akımlarını tanıtmak amacıyla düzenlenmektedir. Bu etkinlikler geleneksel seramik anlayışını kırmak ve çağdaş bir bakış açısı oluşturmak hedefiyle düzenlenmektedir [93].



Görsel 2.51. Zerrin Fam Kaseler, Abbas Akbari

Kaynak: <http-28://meshkatonline.ir/11120-2/>

3. İRAN İSLAM DÖNEMİ SERAMİKLERİNDE KADIN BETİMLEMELERİ

Kadınlar ve onların tarihteki yeri birçok iniş ve çıkış yaşamıştır. Bazen ana-tanrıça olacak kadar yücelmiş ve ibadet edilmiştir, bazen de toplumun ona hiçbir hak tanımadığı, hatta kendi kişisel işlerine kontrolü olmadığı bir seviyeye indirilmiştir. Tarih boyunca bu iniş çıkışların ve bunların oluşumuna etki eden faktörlerin anlama yollarından biri de her dönemin sanatı ve sanat eserlerinin incelenmesidir. Çünkü; sanat farklı dönemlerde meydana gelen değişimleri yansıtan gerçek bir aynadır. Uzun bir geçmişe sahip olan seramik sanatında kadın betimlemeleriyle ilgili desenden motive, motiften simgeye uzanan bir anlatım zenginliği vardır. Tarih boyunca bu zenginlik; kültürel, sosyal, siyasal, ekonomik ve coğrafi farklılıklarla çeşitlenmiştir. Bu bağlamda İran İslam Dönemi seramiklerinde kadın betimlemelerinin başlangıcından itibaren gelişimine ya da belli dönemler içinde duraksamasına etki eden unsurlara değinerek konuya başlamak yerinde olacaktır.

İran'da İslam'ın gelişi ve Mahremiyet gibi özel dini konuların gündeme gelmesi ve sanat eserlerinde insan figürlerinin kullanılmasının yasaklanması ile kadın figürleri ve heykelleri seramik sanatında ve diğer sanatlardaki yerini kaybetmiştir ama yine de, bu temaların Orta çağ İslam Dönemi boyunca yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemin seramik sanatını Erken İslam Dönemi seramik sanatından ayıran özelliklerden biri de, çok sayıda farklı pozlardaki kadın figürleridir. İslam döneminde kadının konumunun farklı boyutlarının izini sürmede kadın betimlemelerin önemini göz önünde bulundurarak, çalışmanın bu bölümünde bu betimlemeleri seçilmiş örnekler üzerinden değerlendirilmiştir [94].

İnsan betimlemeleri, İranlı sanatçılar tarafından uzun süredir kullanılan ve İran'ın erken uygarlıklarının farklı bölgelerindeki ilk eserlerinde görülebilen betimlemelerdendir. Kaşan'da Siyelk Tepesi, Şuş, Çeşme Ali gibi tarih öncesi yerleşim yerlerinde bulunan bu betimlemelerin en eski örnekleri insanı dua, av, düğün, ziyafet, dans ve müzik çalma sahnelerinde göstermektedir [95]. İslam Dönemi seramiklerindeki kadın betimlemeleri, önceki dönemlerden bağımsız değildir. Siyelk Tepesi'nden elde edilen ve M.Ö. 3600 yılın sonlarına ait seramik parçasında, el ele tutuşan dört kadın görülmektedir; duruşları ve vücut formu uzun giysileriyle ritüel dans sergilediklerini göstermektedir (Görsel 3.1) [96].



Görsel 3.1. *Dansçılar, M.Ö. 3600, Çeşme Ali, İran.*

Kaynak: <https-29://commons.wikimedia.org>

Bu dönem seramiklerinde dans temasının kullanılması, tanrıların da yerde ve gökte dans ettiği inancına dayanmaktadır bu yüzden ibadet amaçlı çok sayıda seramik kadın heykeller yapılmıştır [95]. Kermanşah yakınlarındaki Sarab Tepesinden M.Ö. 6000 yılına ait 6 cm yüksekliğinde küçük bir heykel bulunmuştur, bu küçük ve ilginç heykel pişmiş çamurdan yapılmıştır ve tüm vücut hatları ve çizgileri orantılıdır (Görsel 3.2). Kafası olmadığı, belli bir karaktere özel olmadığını göstermektedir, Venus adlı bolluk ve refah tanrıçası olarak bilinmektedir, dini amaçlar için yapılmıştır ve bazı araştırmacılar bu heykeli İran'daki en eski kadın heykeli olarak kabul etmektedirler [96].



Görsel 3.2. *Bolluk ve refah tanrıçası Venus, M.Ö. 6000, Kermanşah.*

Kaynak: <https-30://irannationalmuseum.ir/fa/>

İran'da İslam'ın gelişiyle birlikte çömlekçilik, altın ve gümüş gibi değerli kapların yapımını ortadan kaldırmış ve dini temalı seramik üretimi geliştirmiştir. İslam Döneminin başlarında insan imgeleri yasaklanmış ve insan, görsel sanatların ana konusu ve ana unsuru olmaktan çıkarılmıştır. Seramik nesnelere her zaman arzuları, mesajları, ritüelleri ve diğer zihniyetleri ifade etmenin bir aracı olmuştur ve elbette süslemeleri ve dekorlarında dini inançlar her zaman dikkate alınmıştır [70]. İslam'ın ilk iki asrı, hayatın sadeleşmesi, lüksün ortadan kalkması ve imkânların topluma eşit bir şekilde dağıtımını çabasıyla geçmiştir. Üçüncü asır toplumda kültürel ve ekonomik çabaların başlangıcıdır, din çok önem taşımaktadır ve bu döneme ait seramik eserler din rengine bürünmüş ve seramik yüzeyler hadis yazma yeri haline gelmiştir [97]. Ancak bu durum uzun sürmemiş ve özellikle Orta Çağ'da edebiyatın gelişmesiyle birlikte sanatçılar, Ferdowsi ve Nezami gibi büyük şairlerin edebi ve mitolojik öykülerinden esinlenerek insan figürlerini kullanmaya uygun bir fırsat bulmuşlar ve İran seramik tarihinin en güzel eserlerini ortaya koymuşlardır [95].

3.1. Örneklerin Tanıtımı

Bu tezde sunulan başlıca örnekler, tarihsel olarak en çok İslam Ortaçağı, özellikle de dönemler boyunca seramik sanatında özel bir statüye sahip olan Selçuklu ve İlhanlılar dönemlerinde bulunduğu için bu dönemlere daha çok ağırlık verilmiştir ancak diğer dönemlerden de örnekler yer almıştır. Çeşitli sanatların önem kazandığı ve İran kimliğinin ortaya çıktığı bir dönem olan Selçuklular Döneminde, seramik sanatı da dahil olmak üzere İran sanatının her alanında görkemli ilerlemeler kaydedilmiştir, böylece 11 ve 12. yüzyıllar İran'ın altın çağı sayılmaktadır. İlhanlılar da İran sanatında Uzak Doğu ile geniş ilişkileri olan ve bunun sonucunda İran'ın çeşitli sanatları üzerinde büyük bir etkisi olan bir dönem başlatmıştır. İslam'ın Ortaçağ Döneminde, tüm İslam döneminin en güzel ve kaliteli seramik türleri, daha önce ayrıntılı olarak anlatılan Minai ve Zerrin Fam (Lüsterli) seramiklerdir. Minai dekorlarının kalitesi aynı dönemin minyatürleri ile kıyaslanabilir düzeydedir ve bu nedenle bazı araştırmacılar, el yazmalarını resimleyen ressamın, seramik kapların dekorlarından da sorumlu olduklarına inanmaktadırlar [8]. Özellikle Kaşanlı seramik sanatçıları minyatür geleneğine göre ince kıvrık dallarla süslenmiş arka planda yuvarlak yüzlü ve badem gözlü ince ve zarif kadın ve erkekleri resmetmişlerdir [46]. Tezin devamında

İran İslam Dönemi seramiklerinde kadın betimlemelerinin incelenmesi konulara göre ve en önemli örnekler üzerinde yapılmıştır.

3.1.1. Kadın ve din

İslam'ın gerçekçi insan tasvirine karşı direnişine rağmen insan betimlemeleri yenilikçi bir hayal gücü ile dini sanat alanına girmiş ve dini bir ruh bulmuştur [98]. İslam dünyasında tasvir yasağı gelse de insan tasviri, doğru niyetle dekoratif objeler yapmak için veya seramik, resim, heykel vb. gibi sanat amaçlı olması durumunda bu yasağa uyma şartı aranmamaktaydı. İslam Dönemi seramiklerinde kadın betimlemeleri, seramik yapım teknikleri, sırlama, boyama ve estetik değerlerin gelişmesi nedeniyle daha önemli hale gelmiştir, ancak yukarıda belirtilen istisna durumlara rağmen İslam öncesi dönemlerle karşılaştırıldığında, bu dönemde seramik sanatında figüratif heykeller ve kadın betimlemeleri daha az görülmüştür ve insan figürleri içeren seramikler, İslami olmayan veya “Gabri” olarak adlandırılırdı [8]. Bu başlık altında İslam Dönemi seramiklerinde dini temalı kadın betimlemeleri araştırılmıştır.

Görsel 3.3 bu örneklerden biridir. Samaniler Dönemine (9.yy.) ait bu çok renkli kase, dekorunda işlemeli giysiler, siyah çizmelerle elleri belinde uzun saçlı bir kadın ve iki yanında ellerinde birer bitki dalıyla ayakta duran iki insan figürü göze çarpamaktadır.



Görsel 3.3. Çok renkli kase, Y: 8.4 cm G: 21.2 cm, 9.yy. Nişabur [90].

İki tarafta olan insan figürlerinin de uzun saçları vardır, muhtemelen kadındırlar ve boyunları kase kenarıyla daha uyumlu olması için hafif bükük resmedilmiştir. İnsan figürleri tek

boyutlu ve düz bir şekilde betimlenmiştir. Kadın figürünün, kaseyin en önemli noktası yani merkezinde yer alması ve boyut olarak diğer ikisinden daha büyük betimlenmesi onun yüksek makamını göstermektedir. Başka bir deyişle, bu kaptaki ölçülere dayalı olarak insanların önemini gösteren Minyatür resmi ilkesi uygulanmıştır. Ana figüre doğru alınan dallar muhtemelen onun dini kutsallığını ve siyasi önemini gösteren Béresmé “بَرسَم” dalıdır. Béresmé; dini törenlerinde elde tutulan kesilmiş temiz bir ağaç dalı anlamına gelmektedir, bazı kaynaklarda nar ağacından kesilmesi gerektiği söylenmektedir. Sasani Dönemi “Taq-e Bostan” kaya rölyeflerinde de benzer görüntüler bulunmaktadır. Bu desenler, Taq-e Bostan görüntülerinin küçük değişikliklerle İslam'dan sonra seramik üzerindeki devamını göstermektedir (Görsel 3.4).



Görsel 3.4. *Taq-e Bostan kaya rölyefleri, Kermanşah, İran*

Kaynak: https-31://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Taq-e_Bostan_-_High-relief_of_Ardeshir_II_investiture.jpg

Görsel 3.5’deki kase, hem Zerrin Fam hem de Minai konusunda uzmanlaşmış ünlü bir seramik sanatçısı ve ressam olan Ebu Zeyd El-Kashani’ye ait en eski tarihli parçalardandır. Hem Arapça hem de Farsça kitabeleri vardır, dış yüzünde tarih, iç kenar çevresinde Kufi hatla sahiplerine iyi dilekler ve balık havuzunun altında Ebu Zeyd’in kendisi tarafından bestelenen Farsça şiir yazılıdır. Kaseyin içindeki tasarım, merkep üzerinde bir kadını gösterir; Binicinin kafasının etrafında bir hale var, diğer figürlerin ve hatta gökyüzüne çizilmiş meleğin de etrafında aynı hale görünmektedir. Gözlerin kuyrukları kulağa yapışacak şekilde çekiktir, yuvarlak yüzler, küçük ağız ve burun yapısı Turfan’dan (Türkistan) bulunan resimli kitapların çizimlerine çok benzemektedir [99]. İslam’ın gelişinden sonra resimlerde insanların başlarının etrafında görülen nur halesi kutsallık halesidir; üstünlük ve yol gösterici ışık

simgesi olarak din adamları ve kutsal bilinen kişilerin başlarının etrafında görülmektedir[100]. Giysilerin tasarımındaki sadelik ve eşitlik, lüksten kaçınma ve sadelik eğilimini göstermektedir, ancak ortada bir figür farklı renk ve tasarımda küks bir kıyafetle diğer figürlerin ters yönünde görülmektedir. Diğer figürlerin kafaları öne eğikken bu figürün kafası diktir ve giyisileri meleğin kıyafeti ile aynı renkte ve desende resmedilmiştir ve sanatçı bu şekilde meleklerle kırmızı giysili figürü ilişkilendirerek muhtemelen o kişinin farklılığına işaret etmek istemiştir. Figürlü sahneler ayet ve şiirleri doğrudan göstermez, tematik olarak ilişkilendirebilir. Kasenin hem iç hem dış yüzünde Arapça ve Farsça yazılı olan tarihler, kenar çevresindeki kufi bantta sahiplerine iyi dilekler ve balık havuzunun altında Ebu Zeyd'in kendisinin bestelediği insanlığa dair şiir dizeleri yazılıdır. Sanatçı muhtemelen bu küçük alanda gökten denizin dibine kadar göstermek istemiş, bu yüzden sadece meleği (gökyüzü simgesi) ve balığı (deniz simgesi) çizmiştir [97].



Görsel 3.5. *Minai Kase, 1187, İran*
Kaynak: <https-32://www.metmuseum.org>

Ebu Zeyd el-Kashani, diğer iki benzer kaptaki matem meclisini betimlemiştir (Görsel 3.6). Bu merasime sadece kadınlar katılmıştır. Bir tarafta sadece bir kadın ve diğer kadınlar karşıda bulunmaktadır. Bu iki resimdeki kadın kıyafetlerini inceleyecek olursak, yerde ve yastık üzerine oturan kadın ile tahtta diğer kadınların yanına oturan kadın her ikisi de kollarında bant ve lüks benzer kıyafetlerle görülmektedirler ve diğer farklı ama sade giysileri olan kadınlardan daha büyük resmedilmişlerdir. Taht üzerinde oturan ve etrafındakilerle çevrili

olan kadın sarayın ve meclisin sahibidir, yerde benzer kıyafetlerle oturan kadın şiir veya ağıt söyleyendir, kıyafetinin saray sahibinin kıyafeti ile aynı desende çizilmesi önemli bir konuma sahip olduğunu göstermektedir [97].



Görsel 3.6. Minai tabaklar, 12. yy. , kaşan, İran

Kaynak: <https-33://www.britishmuseum.org>.

3.1.2. Kadın ve edebiyat

İran İslam Dönemi seramiklerinde yer alan kadın betimlemelerinin bir kısmı edebi ve milli hikayelerden alınmıştır. Fars edebiyatı ve sanatının içsel bir bağlantısı ve uyumu vardır. Çeşitli edebi kaynaklar arasında en çok Şahname ve Khamseh Nezami, İslam dönemi sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Şahname hikayelerinden Bahram ve Azadeh'in yanı sıra Bijen ve Menijeh'in hikayesi ve Khamseh Nezami'nin hikayelerinden Hüsrev ve Şirin, Leyla ile Mecnun'un hikayeleri seramik sanatçıları tarafından en çok işlenen hikayelerdir. Bu hikayelerle ilgili kadın betimlemeleri aşağıda gelen bazı örneklerde incelenmiştir.

Bahram ve Azadeh; Sasani imparatorlarından 5. Bahram⁶'a atfedilen hikayelerden biri onun Azadeh adında bir Romalı kıza olan aşkının hikayesidir. Bu hikayeye göre Azadeh'in Arp

⁶ Beşinci Bahram ve Bahram Gur olarak bilinen İran'ın on beşinci imparatoru; MS 421'de tahta çıkan ve MS 438'e kadar hüküm süren Sasani imparatoru.

çalmadaki mahareti ve güzelliği onun Şah'ın haremindeki kadınlar arasında özel bir konuma sahip olmasına ve her zaman Bahram'la birlikte olmasına neden olmuştur. Bir gün Bahram ve Azadeh avlanmak için saraydan çıkarlar. Azadeh Arp çalar ve müziğin sarhoşu olan Bahram, ceylanları birer birer hedef alır. Daha sonra Bahram kibirli bir şekilde Azadeh'e hangi ceylanı avlayayım diye sorar. Bu gurur ve bencillikten rahatsız olan Azadeh, Bahram'ın okçuluk becerilerinden habersiz onun gururunu kırmak niyetiyle ceylanın kulağını hedef almasını ister. Bahram kabul eder ve ceylanın kullağını hedef alır ve ok ceylanın kulağına saplanır ancak Bahram bunu maharetini göstermek için yeterli bulmaz ve ceylan kulağını kaşımak için ayağını kafasına yaklaştırdığında, başka bir okla ayağını kulağına ve kafasına diker. Azadeh krala isyan eder ve böyle bir zulmü beceri ve cesaretin değil, kötülük işareti olarak nitelendirir. Azadeh'e karşı olan ilgi ve aşkına rağmen bu sözlerini duymaya dayanamayan Bahram, onu bindikleri devenin arkasından yere atarak hayvanın ayaklarının altında öldürür. İran'lı seramik sanatçıları açısından bu hikayenin en ilginç sahnesi, Bahram'ın ceylana ok attığı andır. Bu sahnenin birçok örneğini dünyanın çeşitli müzelerinde bulunan seramik eserlerde görmek mümkündür [94].

Görsel 3.7'deki kasenin merkezinde Bahram ve Azadeh devenin üzerinde görülmektedirler. Azade kırmızı önü kapalı lüks desenli bir elbise ile yüzünde sakin ama öfkeli ifade ile Bahram'ın arkasında Arp çalmaktadır. Sağ üst tarafta başka uzun saçlı bir kadın figürü göze çarpmaktadır ancak boyut olarak daha küçük betimlenmiştir, kıyafet biçimi aynı şekilde önü kapalıdır, kol bandı vardır ve kıyafetinin deseni Bahram'ın kıyafetiyle aynıdır. Sanatçı Azadeh'nin önemli kişiliği ve konumunu göstermek için diğer kadın figüründen daha büyük betimlemiştir. Erkek ve kadın figürler göz, kaş, burun vs. detaylarda benzerdir ve sadece saç veya saç bantları ve saçlarıyla ayırt edilirler. Selçuklu sanatına uygun ve minyatür üslubu ile çizilmişlerdir; Sakin ve asil duruşlar, yuvarlak yüzler, çekik gözler, ince burun, saç bandı, kol bandı ve başın çevresinde görülen hale. Erkek figürler kısa saçlı ve baş sarığıyla görülmektedir ancak kadınlar uzun saçlıdır ve herhangi bir saç aksesuarı görülmemektedir. Bu örnekte figürlerin yüzleri çoğunlukla 2/3 görünüm ve sadece Azadeh'in yüzü yan görünüm çizilmiştir. En önemli figürün görüş açısı bir tarafa doğru işaret etmektedir; sanatçı

Azadeh'in bakış yönüne vurgulamak için yüzünü yandan çizmiştir ve böylece Azadeh, Bahram ve ceylan arasında bir hareketlilik yaratmıştır [101].



Görsel 3.7. *Bahram Gur ve Azadeh, Minai tabak, 12. yy. , kaşan, İran*
Kaynak: <https-34://www.metmuseum.org>

Hüsrev ve Şirin; Hüsrev ve Şirin, İranlı şair Nezami Gencevi'nin Beş Mücevher (پنج گنج - Penc Genc) adlı kitabından şiirsel ve romantik bir hikayenin adıdır. Hüsrev ve Şirin hikayesi, Sasani kralı Hüsrev Perviz'in Ermeni prensesine olan aşk hikayesini anlatmaktadır. Bu hikayedeki noktalardan biri, Nezami'nin toplumun kültürüne ve geleneklerine gösterdiği ilgidir ve bu yüzden hikayedeki tüm kadınlar özellikle Şirin iffetlidirler. Bu hikayenin en ünlü sahnelerinden biri, Hüsrev'in Şirin'in yüzmesini izlemesidir. Bu sahnenin görsel anlatımı, seramik dekorları da dahil olmak üzere İran görsel sanatlarına geniş ölçüde yansımıştır. Bu örneklerden biri, Freer Galerisi Müzesi'nde bulunan Zerrin Fam tabaktır. Şirin'in yıkanma sahnesi adlı bu eserde (Görsel 3.8) sanatçının kadın figürlerini muhteşem bir şekilde dairesel bir yüzeye yerleştirme becerisi takdire şayandır. Bu örneğin önemli noktalarından biri, motiflerin arasında orantıların olmamasıdır. Sanatçı figürler, atlar, bitkiler vs. arasında uyum yaratmak için hiçbir çaba göstermemiştir. Örneğin kadın bedeni (Şirin) balığa göre çok daha küçüktür. Yüzlerin tek tip olması, erkek ve kadın figürlerini ayırt etmeyi zorlaştırmıştır. Kadın figürleri İran romantik edebiyatında saf güzellik olarak tarif edilen ay gibi yuvarlak yüzler, çekik gözler, bitişik kaşlar, omuzlara gelen saçlar ve dudak kenarlarında iki benle resmedilmiştir. Selçuklu Dönemi resimlerinin belirgin bir özelliği olan kol bandı ve

başın etrafındaki hale tüm fügürlerde açıkça görülmektedir [102]. Atın sırtında ve resmin üst kısmındaki beş kadın figürünün sadece üst gövdeleri görülmekte, başlarında aynı desenli şapka ve farklı desenli kıyafetlerle görülmektedir. Hepsi bilinmeyen bir noktaya bakmakta ve görünüşe göre bir macera izlemektedirler. Bu figürler, o dönemin Zerrin Fam eserlerinde çok sayıda bulunmaktadır ve genellikle mürettebat ve saray görevlileridirler. Aşağıda zincir şeklinde kol bantları olan çıplak bir kadın (Şirin) suda yatarak vücudunu yıkarken görülmektedir [103].



Görsel 3.8. Şirin'in yıkanma sahnesi, Zerrin Fam tabak, 12. yy. , Kaşan, İran.

Kaynak: <https-35://asia.si.edu/search/kashan>

Leyla ile Mecnun; Nezami Gencevi'nin Beş Mücevher (پنج گنج - Penc Genc) adlı kitabından şiirsel ve romantik başka bir hikayedir. Leyla, Arap kabilelerinden Amerian kabilesinden güzel bir kız ve Mecnun Leyla'ya deli gibi aşık olan Arap bir erkektir; Gerçek adı Geys'tir ve Leyla'yı görmek için onun kabilesinin bulunduğu Necd Dağı etrafında deli gibi dolaşması nedeniyle ona Mecnun lakabı verilmiştir. Leyla'nın babası ve kabilesi onlara karşı gelmiş ve bu aşkın sonu hüsrana olmuştur. Bu hikayenin ilginç örneklerinden biri, Danimarka'da David'in özel koleksiyonunda bulunan Leyla ile Mecnun'un okulda ilk karşılaşmasını anlatan 12. Yüzyılın sonlarına ait Kaşan'da yapılan Zerrin Fam tabaktır (Görsel 3.9). Bu Zerrin Fam tabak hem boyutları hem de yoğun süslemeleri açısından sıra dışıdır. Dekor detayları okulda ve öğretmenlerinin çevresinde oturan 24 erkek ve kadın öğrenciyi içermektedir. Bu sahnede

ilginç olan, diğer öğrencilerin aksine Mecnun'un sağa, yani Leyla'ya bakarak oturma yönüdür. Leyla ve Mecnun gülümseyen yüzlerle ve benzer giysiler içinde resmedilmiştir. Mecnun'un aksine, Leyla o mecliste olan diğer kadınlar gibi serpuş (başlık) altından iki yana sarkan uzun saçlarla görülmektedir. Hem kadın hem erkeklerin kıyafetleri yunifforma gibi aynı desen ve modelle çizilmiştir. Önceki örnekler gibi yuvarlak yüzler, çekik gözler, bazılarında ise bitişik kaşlar bu eserdeki kadın betimlemelerinin en bariz özelliklerinden sayılmaktadır [94].



Görsel 3.9. *Zerrin Fam tabak, 12. Yüzyılın sonları, Kaşan, İran.*
Kaynak: [http-36://www.davidmus.dk/en](http://36://www.davidmus.dk/en)

3.1.3. Kadın ve astronomik semboller

İran'ın İslam dönemi seramiklerinde kadın betimlemelerinin bir başka grubu, yıldızların ve gezegenlerin sembolleriyle ilgilidir ve belirli astronomik kavramları yansıtmaktadır çünkü; İran'daki zengin bir astronomik araştırma tarihine ek olarak, İslam'ın gelişi, astronominin gelişimi üzerinde olumlu bir etkiye sahiptir. Kur'an-ı Kerim'de de insanların astronomik cisimlerin ve hareketleri üzerine düşünmeleri gerektiğinin tavsiye

edilmesi, diğ er taraftan belirli vakitlerde namaz kılmak, belirli vakitte oruç tutmak ve herhangi bir noktadan kibleye doğru namaz kılmak gibi dini eylemler astronomik araştırma ve matematik çalışmalarına olanak sağlayan bir etken olmuştur ve toplumun astronomiye ilgisinin artmasına sebep olmuştur [104].

Astronomi ile ilgili faaliyetler (özellikle 10. ila 14. yüzyıllar arasında) Ebu Rihan el-Biruni, Ebu Ali Sina, Hekim Omar Hayyam ve Khajeh Nasir Eddin Tusi gibi parlak şahsiyetler aracılığıyla çok sayıda rasathane (gözlemevi) inşa edilmesinin yanı sıra, matematiksel ve astronomik araştırmaların İslam dünyasında yayılmasına yol açmıştır.

Astronomik kavramlarla ilişkilendirilebilecek çok sayıda kadın betimlemeleri birçok Minai ve Zerrin Fam seramiklerin yüzeylerini süslemiş bulunmaktadır. Bu betimlemelerin özellikle Selçuklu Döneminde çok yaygın olarak görülmesi, sanatçı veya müşterilerin astronomik kavramlar konusunda bilgi sahibi olduklarını ve bunların uğurluluk gibi belirli amaçlar için bilinçli olarak kullandıklarını göstermektedir. Bu betimlemelerin çoğu, Venüs ve Ay gezegenlerinin insan sembollerini ve bazen güneş sisteminin altı gezegeni kadın şeklinde içermektedir. Bilindiği üzere Ay gezegeni geçmişten günümüze güzelliğ in sembolü ve ölçütlerinden biri olarak kabul edilmiş, birçok şair ve âşık sevdiklerini ona benzetmiştir. Ancak münecimler tarafından Mutribe-yi Felek⁷ olarak adlandırılan Venüs, Güneş ve Aydan sonra en parlak gök cisimidir ve geçmişte güzellik tanrıçası olarak bilinirdi ve Suriye ve Irak çevresindeki bazı Araplar ona taparlardı [105].

Selçuklu Dönemine ait (13. yy. sonlarında) New York Metropolitan Museum of Art'ta Minai bir kasenin ortasında güneş sembolünü ve çevresinde Satürn, Jüpiter, Mars, Venüs, Merkür ve Ay olmak üzere güneş sisteminin altı gezegeninin sembollerini içeren insan figürleri bulunmaktadır. Görsel 3.10'da görüldüğü gibi Müslüman münecimler belirli bir cinsiyet vermedikleri güneş sembolü dışında; Venüs ve Ay gezegenlerini kadın biçiminde, diğ er gezegenleri erkek biçiminde resmedilmiştir. Özellikle, Mutribe-yi Felek adlandırılan

⁷Gökyüzü Şarkıcısı; Mutribe: çalgı çalan, şarkıcı. Felek: Gökyüzü

Venüs, bir taht veya sandalyede oturarak Robab ⁸enstrümanını çalarken betimlenmiştir. Ay sembolü de ellerini kaldıran ve boynunun etrafında Ay hilalı olan oturan bir kadın olarak gösterilmiştir. Ay ve Venüs sembolü olan her iki kadın figürünün başı altın taçla süslenmiştir. Ay'ın iki yana uzayan uzun siyah saçları vardır, aksine venus kısa saçlıdır .



Görsel 3.10. Minai kase, astronomik kadın betimlemeleri, 13. Yy.

Kaynak: <https-37://www.metmuseum.org/art/collection/search/451379>



Görsel 3.11. Minai kasedeki astronomik kadın betimlemeleri, Ay (solda) ve Venüs (sağda) sembolleri

Kaynak: <https-38://www.metmuseum.org/art/collection/search/451379>

⁸ Robab, Ud'a benzer İran'ın daha çok doğu ve güneydoğusunda çalınan en eski yaylı çalgılardan biridir. Genellikle ahşap, deri, ip veya naylon iplikten yapılır.

Günümüzde Berlin Müzesi'nde bulunan Rey kentinde yapılan Zerrin Fam (Lüsterli) bir kasenin ortasında, Robab çalan Venüs'ün kadın figürü şeklinde başka bir görüntüsü bulunmaktadır, tabağın tamamı Venüs'ün görüntüsü ile kaplıdır (Görsel 3.12). Venüs ve Ay sembolünün kadın figürü şeklinde kullanılmasının Müslüman seramikçiler tarafından güzellik ölçütü ve şans sembolü olarak kullanıldığı düşünülebilir çünkü daha önce de belirtildiği gibi, bu gezegenler, özellikle Venüs, eskiler tarafından güzellik tanrıçası olarak kabul edilmekteydi [94].



Görsel 3.12. Zerrin Fam kase, Venüs, 13.yy. Rey, İran

Kaynak: <https-39://www.metmuseum.org/>

İslam Döneminin bazı müneccimleri, Venüs ve Ay'a ek olarak, güneş sistemindeki Satürn, Jüpiter, Mars ve Merkür gibi diğer gezegenlerin sembollerini kadın olarak görmüşler ve bunları altı gelin veya altı hatun olarak isimlendirmişlerdir. İslam Dönemi seramiklerinde altı kadın figürünün bir arada bulunduğu çeşitli kap örnekleri görülmektedir. Bunun ilginç örneklerinden biri Oxford Ashmolean Müzesi'nde bulunmaktadır; Kaşan kentinde, Zerrin Fam tekniğinde üretilmiş tabakta, balıklı havuz ya da göl kenarında bağdaş kurarak oturup sohbet eden Altı kadın figürü görülmektedir (Görsel 3.13). Tabağın içindeki dekor, iki sıra halinde altı kadından oluşmaktadır; Alt sıradaki dört kadın üst sıradaki iki kadından daha büyük çizilmiştir. Üst sıradaki iki kadın figürlerin daha küçük olması, muhtemelen

tasarımcının gezegenlerin farklı boyutlarına ilişkin algısı ile uyumludur. Sanatçı yuvarlak yüzü, çekik gözlü figürlerle tasarıma olağanüstü bir huzur ve sakinlik katmıştır. kadınların kollarındaki tirazlar, başlarındaki haleler, hepsi aynı şekilde desenlendirilmiş kaftanlarla görülmektedirler; Kaftanlar arka planda olduğu gibi sıkı ve yoğun bir şekilde spiraller ve bitkisel desenlerle kaplıdır. Bazı kaynaklar bunların birinin erkek olduğuna inanırlar. Bu kaynağa göre solda yer alan erkek figürü basit başlığından ve omuzlarında biten saçlardan ayırt edilebilmektedir. Kadınların saçları uzun örgüler halinde omuzlarından sarkmakta ve başlar, ortasına damla şeklinde kıymetli taş (diadem) oturtulan inci dizili bir bantla süslenmiştir. Bazı kadınların kulağında uzun sarkık küpe veya Selçuklu'da moda olan yanağa doğru uzanan keçi kılından zülüfler vardır [94, 106].



Görsel 3. 13. Altı Hatun, Zerrin Fam kase

Kaynak: <https-40://collections.ashmolean.org>

3.1.4. Kadın ve siyaset

Selçuklu Dönemi sonlarında ve İlhanlı Döneminin başlarına ait çok sayıda Moğol kadın figürleriyle dekorlanmış Minai ve Zerrin Fam kase ve tabak ele geçmiştir. Moğol kadınlarıyla ilgili betimlemelerde kadın figürleri kapların orta ve çevresinde görülmektedir; ortada genellikle tahtta oturan veya ata binen bir kadın vardır, diğer kadınlar da kabın

kenarlarında ayakta veya at üstünde görülmektedirler, muhtemelen bu dekorlar kadının O dönemdeki yeni ve farklı konumunu temsil etmektedir. Birçok Örnekte Moğol kadınları sağ ellerini kaldırarak betimlenmiştir; bu betimlemeler dönemin önemli siyasi işlerinde kadınların rehber ve danışman rolünün bir işareti olabilmektedir [94]. Washington D.C. Freer Gallery of Art'da bulunan Zerrin Fam tekniğinde ve sıriçi mavi, yeşil ve siyahla dekorlanmış bir sürahi üzerindeki insan betimlemelerinde saray soylularının sohbet veya istişare sahnesinde üçlü kadın ve erkek figürleri eşit konumda yan yana bağdaş kurarak oturur durumda görülmektedir (Görsel 3. 14). Vücut pozisyonu ve sağ elini kaldırması nedeniyle öndeki kadın muhtemelen genç erkeğe öğüt vermektedir. Bu örnekteki kadın betimlemelerinde Orta Asya yüz tipine uygun çekik gözler, şişman yanaklar, bele kadar inen uzun saç örgüleri ve palmet desenli kaftanları dikkat çekmektedir. Erkeklerin takke gibi başlıkları yerine kadınların başını saran bandın ortasında “diadem” ile süslendiği görülmektedir [106].



Görsel 3.14. İran Büyük Selçuklu dönemi, Zerrin Fam sürahi

Kaynak: <https-41://asia.si.edu/object/F1929.9/>

Bazı örneklerdeki kadın betimlemelerinde, kabın orta kısmında muhtemelen siyasi veya askeri bir rütbesi olan kadın hükümdarlar gibi tahtta oturan ve onun etrafını saran hizmetçileriyle görülmektedir. British Museum'da bulunan ve Kaşan'da yapılan 13. yüzyılın başlarına ait minai kasede en önemli kişi merkezde bağdaş kurarak oturan bir kadın figürüdür (muhtemelen Moğol sultanlarından) ve diğer figürlerden ayırt edilmek için bir taht üzerine yerleştirilmiş olarak betimlenmiştir (Görsel 3.15). Sadece kabın merkezinde ve taht üzerinde yer almakla değil büyük boyutuyla da izleyicinin dikkatini çekmektedir. Sağlı sollu, farklı desenli kaftanları olan erkek figürler ile çevrilmiştir, alt ve üst sırada, uğur getirdiğine inanılan, koruyucu dörder sfenks figürü canlandırılmıştır. Kadın figürünün başında muhtemelen önemli konumunun göstergesi olan ihtişamlı ve abartılı bir taç göze çarpmaktadır. Orta Asya yüz tipi ve iki tarafa sarkan keçi kılından yapılan uzun zülüfler bu örnekte de dikkat çekmektedir.



Görsel 3.15. *Minai Kase, 13. yy. Kaşan, İran*

Kaynak: <https://www.britishmuseum.org>

Ahmad Salehi Kakhaki ve arkadaşlarının araştırmasına göre genel olarak, Miani kaplarındaki insan betimlemeleri kısa ve başları normalden daha büyüktür. Yazarlar bunun birkaç ana nedeni olabileceğini düşünmektedirler ve bu konuda bir kaç teori öne sürmüşlerdir: 1. Sanatçı, figürleri kapların şekline göre çizmek istemiştir 2. Sanatçı, insan oranlarını gerçekçi bir şekilde betimlemeye çalışmıştır, bu da onların kısa boylu olduğunu göstermektedir. 3.

Sanatçı, insan betimlemelerinde gerçekçilikten uzak durarak abartılı ve sembolik anlatımı kullanmıştır.

3.1.5. Kadın, Atçılık ve Avcılık

İran İslam Döneminde birkaç kral ve hükümdar eşi veya özel liyakat ve cesaretleri ile olağanüstü zeka ve yeteneğe sahip olmaları nedeniyle, zamanlarının siyaset ve toplum alanında hareket eden ve çevredeki duvarları yıkan istisnalar hariç kadınların çok fazla sosyal işlerde çalıştığı veya ev işleri dışındaki meselelerle uğraştığı az görülmüş ve İslamın farklı dönemlerinde kadınların ülkenin siyasi işlerine resmi olarak müdahale ettiği pek görülmemiştir ancak Moğol kabileleri arasında kadınlar özel bir yere sahipti. Belki de İran İslam döneminde Moğol dönemi, kadınlarının ülkenin siyasi işlerini yönetmede önemli bir güce sahip olduğu olan tek dönem ve kadın erkek eşitliği dönemi olarak kabul edilebilir [107].

İlhanlılar Dönemi seramiklerinin bazı örneklerinde, at üstünde atmaca gibi bir yırtıcı kuş tutan ya da geyik gibi hayvanları ok ve yay ile avlayan kadın motifleri görülmektedir. Bu örneklerden biri Louvre Müzesi'nde bulunan ve tasarım kalitesi açısından dönemin el yazması tablolarıyla benzerlik taşıyan en güzel ve mükemmel örneklerinden biri olan Minai tabaktır (Görsel 3.16.). Bu tabaktaki kadın figürünün en önemli özellikleri, uzun desenli çizmeler, lüks işlemeli kısa kaftan, saç bandı ve iki yana ve arkaya sarkan örgülü saçlardır. Bu özelliklere göre, bu kadın figürü, İlhanlı padişahların kızlarından veya eşlerinden biri ile ilişkilendirilebilir [94].



Görsel 3.16. Avcılık konulu Minai tabak, İlhanlı Dönemi, Kaşan, İran

Kaynak: <https-43://collections.louvre.fr/en/>

Örnekleri incelediğimizde, İlhanlılar Döneminden önceki İslam dönemlerinde kadın betimlemelerinin çoğunun genellikle edebi hikayeler ve astronomik sembollerle sınırlı olduğunu görmekteyiz ancak Moğolların gelişiyle birlikte kadın betimlemelerinde büyük bir değişiklik meydana gelmiş ve kadınların bu dönemde olan toplumsal ve siyasi konumu ve önemi nedeniyle Moğol kadınlarının gerçek ve günlük hayatından sahneler seramik yüzeylerine yansımıştır. Moğolların yaşam tarzı üzerine yapılan araştırmalara göre, kadın kocasının refahını sağlamaktan ve onun silahlarını ve askeri teçhizatını denetlemekten ve hazırlamaktan sorumludur. Ayrıca Moğol kadınları genellikle kocalarına güvenilir siyasi danışmanlardır ve kocalarının yokluğunda tüm sorumluluklar onlara aittir. Bu nedenle İlhanlılar Dönemi seramiklerinde kadın betimlemelerinin yukarıdaki temaları içerdiği şaşırtıcı değildir. Moğol Döneminden önce kadınların atçılık ve avlanma sahnelerinin İslam öncesi ve sonrası hiçbir dönemde görülmediğini belirtmek gerekir [108]. Genel olarak, İlhanlılar Dönemi seramiklerindeki kadın betimlemelerinde, geniş yüz tipi, çıkıntılı elmacık kemikleri, geniş burun delikleri, büyük kulaklar ve uzun siyah örgülü saçlar Moğol kadınlarının özellikleriyle tamamen uyumludur [109]. Kadın betimlemeleri giyim özellikleri açısından Moğolların gelişinden önceki ve sonraki dönem arasında önemli bir farklılık görülmektedir; Moğollardan önce kadınlar tamamen giyinik ve pelerin tarzı uzun giysilerle erkeklerden tamamen farklı betimlenmiştir, ancak Moğolların gelişinden sonra Moğol erkekleri ve kadınlarının görevlerinin benzerliği nedeniyle çoğu kadın figürleri, dize kadar gelen kısa giysiler ve uzun çizmelerle, erkeklere benzer kıyafetlerle görülmektedir. Önceki dönemlerle olan farklılıklar kadın yüzlerinin şekli ile de ilgilidir. Moğol öncesi kadın betimlemeleri çoğu güzel ve güler yüzlüdür, ancak Moğol döneminde genellikle sahnenin temasına uygun olarak daha gerçekçi çizilmiştir. İlhanlılar Döneminde kadın betimlemeleri daha çeşitli renklere sahip Minai seramiklerde görülürken, önceki dönemlerde özellikle Selçuklu Döneminde daha çok Zerrin Fam Seramiklerde görülmektedir [94].

3.1.6. Kadın ve Günlük Yaşam

Daha önce detaylı olarak anlatıldığı gibi Safevi Dönemi seramikleri, Kubaçi, mavi ve beyaz Gambron, Zerrin Fam, Seladon'un yanı sıra yerli seramik üretiminde etkili olan Çin ithal seramikleri ve bu dönemin seramik sanatını bir şekilde düşüğe geçiren Avrupa üretimi Çin taklidi seramikleri de içermektedir. Ancak İranlı sanatçılar minyatür sanatından

esinlenerek bu sanata yenilikler katmaya çalışmışlardır. Safevi Dönemi seramik dekoralarında kullanılan bezemelerin tamamı minyatürlerden esinlenen çeşitli çiçek formları, çiçek dolu ağaçlar, gerçekçi hayvan ve çeşitli insan figürleridir ve bu dönem ile önceki dönemlerin dekorları arasında bariz sanatsal mesafe görülmektedir. Bu döneme ait bazı örneklerdeki kadın betimlemelerini araştırarak bu farklılığın bir kısmı gösterilmeye çalışılmıştır[48].

İsfahan'ın bahçeleri yüzyıllardır ziyaretçilerini büyülemiştir. Safevi Döneminde, İngiliz ve Fransız ziyaretçiler, şehri sayısız ağaçları olan bir ormana benzetmiş ve yemyeşil Chahar Bagh'ı (Dört Bahçe); bahçeler, parklar ve köşklerle çevrili olduğunu övgüyle anlatmışlardır [110, 111]. Bu yüzden bu şehir ve bahçeleri birçok sanat eserine konu olmuştur. Büyüleyici bir çini panoda, bu On yedinci yüzyıl'a ait yeşil ve cazip bahçeler görülmektedir (Görsel 3.17). Küçük bir topluluk, çiçekli ağaçlar ve bitkilerle dolu yemyeşil bir manzarada, meyve dolu kaseler ve içkilerle dolu uzun boyunlu sürahilerle piknik yapmaktadırlar. Kadın figürleri, o zamanın tüm güzellik kriterlerine sahipler; iri yapılı, uzun boylu ve I. Şah Abbas döneminde popüler olan lüks giyisilerle görülmektedirler. Muazzam hacimli çiçek desenli kaftanları, ipek kuşakları ve çizgili baş sarıkları, On yedinci yüzyıl İran minyatür resimlerinde çizilen kıyafetlere benzemektedir. Ortada yastığa yaslanan ve rahat ve gevşek bir poz veren ve izleyiciyle biraz kibirli göz teması kuran kadının saç modeli, yüzü, mücevher ve korsajı “Batılı” özellikler taşımaktadır. Avrupa giysili ve şapkalı bir erkek, belki bir tüccar, ona bir şal hediye ederek önünde diz çökmüştür. Kadının çıplak ayakları erkeğin uyluklarına basıyor, Başı ona doğru eğik ama yüzüne bakmıyor ve kalçası ona dönüktür. Tüm bunlar ortadaki kadın figürünün önemli bir karakter olduğunu ispatlamaktadır. Ayakta duran iki hizmetçi kadının saç modeli ve giyisileri daha sadedir, ortada oturan kadının aksine göğüs ve kolları kapalıdır. Elinde kabak olan kadının kaftanının deseni İran minyatür çiçekleri ama elinde meyve kasesi tutan kadının kıyafetinin desenleri Çin motiflerinden olan bulut desenlidir. Hepsinde nötr yüz ifadesi görülmektedir, Her üç kadın figürünün yüzünde o dönemin güzellik simgelerinden biri olarak kabul edilen bir ben görülmektedir, ortadaki kadının kollarında, muhtemlen aşk ve aşıklarla ilgili olan, mistik yanık izleri vardır. Şapka takmış olarak gösterilen figür Avrupalıları temsil etmektedir. On yedinci yüzyıl'da İsfahan'da giderek daha yaygın hale gelen bu panolar İsfahan'ın beslediği ve barındırdığı zevkleri,

duyguları ve sosyal çevreyi özetleyerek, saray ve zengin kesimin zevk aldığı görkemli hayata kısa bir bakış sunmaktadır [112].



Görsel 3.17. *Bahçe buluşması, seramik pano, G:188 cm, D. 6,4 cm, Her karo: 22,5 cm, 1640–50, İsfahan, İran.*

Kaynak: <https-44://www.metmuseum.org/art/collection/search/455082>

Bu panolar, siyah çizgi veya cuerda seca (kelimenin tam anlamıyla, "kuru iplik") olarak bilinen, opak sırlı bir zemin üzerinde özel bir madde ile farklı renkteki alanların ana hatlarının çizildiği, sır üstü bir polikromatik karo yapım tekniğiyle yapılmıştır. Kullanılan siyah malzeme, yağlı madde içerdiğinden veya partikül yapısından dolayı, fırında pişme sürecinde renklerin birbirine karışmasını engellemek için kullanıldığı bilinmektedir [113].

Minyatür akımlarından en çok İsfahan akımı, Çin resminin üslup ve etkisini ortadan kaldırmış ve sanat eserlerinde İran üslubunu önemli ölçüde saflaştırmış ve tasarımları sadeleştirerek, hızla İran resmini kağıttan saray duvarlarına taşımıştır. Bu resimlerin zarafeti ve güzelliği, erkeği kadından ayırt etmeyi zorlaştırmıştır (Görsel 3.18). Çoğu, çevrelerindeki dünyadan kaygısız yarı kapalı gözlerle abartılı bir neşe içinde tasvir edilmiştir. Bu tür temalar önceki dönemlerde çok daha az vardı ve kuşkusuz bu eserlerin temasında bir değişiklik olmuştur. Efsanevi kahramanlar ve aşıklar gibi temalar yerine, bu eserlerde sıradan kadın ve

erkeklerin gerçekleri olduğu gibi yansımıştır. Sanatçı geleneksel konuları ele alsa bile, sunma şekli gerçekçidir.



Görsel 3.18. Safevi dönemine ait genç bir kadın (sağda) ve erkek (solda), altıgen karo, İsfahan. İran

Kaynak: <https-45://collections.vam.ac.uk>

Bu üslubun eserlerinde genç kadınlar, görünüş açısından, basit kıyafet ve saç örtüleriyle, bazen de saç örtüsüz olarak tasvir edilmiştir. Genellikle çiçek ya da bir kadeh şarap ellerinde veya bir para kesesi ve bazen amaçsızca parmaklarını saymakla ya da kıyafetlerini düzenlemek gibi hareketlerle uğraşırlar (Görsel 3.19). Bu kadın figürünün bitişik kaşları, kavisli uzun boynunu, badem şeklinde gözleri vardır. Saçının büyük kısmını örten uzun bir saç örtüsü ve onun altından omzuna kadar uzayan bir tutam dalgalı saç görülmektedir. Boynun altında ve yakanın çıplak kısmını örten bir dantel kumaş bulunmaktadır. Bu dantel benzeri kısım, bu dönemde Jahannama Sarayından ve diğer bölgelerden keşfedilen benzer çinilerin çoğunda belirgindir ve muhtemelen Safevi dönemindeki kadın giyiminin bir parçasıdır. Elbisede kullanılan süslemeler kumaş üzerine kabartmalı küçük karelerdir. Saç örtüsü dalgalıdır ve sağ omuza ve başın arkasına kadar uzanmıştır. Kadın betimlemelerinde çok sayıda İsfahan tarzı minyatürlere alınan kadınların sağ veya sol yanaklarında görülen ve bu dönem kadınlarının makyajlarından biri olan bendir. Bu örnekte de kadının sağ yanağında açıkça görülmektedir. Sol elinde, bir fincan var ve büyük olasılıkla başka birine sunmaktadır. Bu figürler İsfahan akımı minyatürlerinde ve aynı zamanda duvar resimlerinde ve çinilerde görülen yaygın görüntülerden biridir [114].



Görsel 3.19. *Safevi dönemi mavi ve beyaz çini, Fereh Abad, İran [114].*

Görsel 3.20’de yer alan çininin merkezinde sola bakan bir kadın figürü yer almaktadır. Bu çinide sola bakmanın sebeplerinden biri çini parçasının komşu çini ile karşılıklı iki insan şeklinde simetri bir tasarım oluşturması için olabilir. Bu kadının badem şeklinde gözleri, uzun ve bitişik kaşları, büyük burnu ve küçük dudakları vardır. Dalgalı saçları önceki örnekte olduğu gibi yüzünün iki yanından boynuna kadar sarkmıştır ve saçlarının bir kısmı altında baş örtüsünün altından dışarı çıkmıştır. Bu örneğin saç örtüsünde farklı detay görülmektedir; Saç örtüsünün bir kısmı boynundan geçerek kadının boynunu bir kolye gibi kapatmıştır, onunun altında giyisinin bir parçası veya baş örtüsünün devamı olabilecek iki sıra yarım daire şerit vardır. Çininin zemin rengi gök mavisi ve karbon mavisi, sarı ve siyah çiçeklerle süslenmiştir[114].



Görsel 3.20. *Safevi dönemi mavi ve beyaz çini, İran [114]*

II. Şah Abbas Dönemine (1642-1666) ait Vezir hamamından (Hamam-i vezir) bulunan yıldız şeklinde bir çinide yarım gövde soylu bir kadın figürü, elinde bir tef tutan mutlu bir yüzle resmedilmiştir (Görsel 3.21). Safevi Dönemi zengin kesim kadınlarına has ancak batı tarzı olan yakası açık pullu bir giyisiyle görülmektedir. Yüz tipi yuvarlak, büyük ama yarım açık gözler, büyük burun, çok küçük dudakları ve kısa bir saç örtüsü altından iki yandan dışarı sarkan kıvrıkcık saçları vardır. Kullanılan renkler: gök mavisi, bordo ve beyazdır [115].



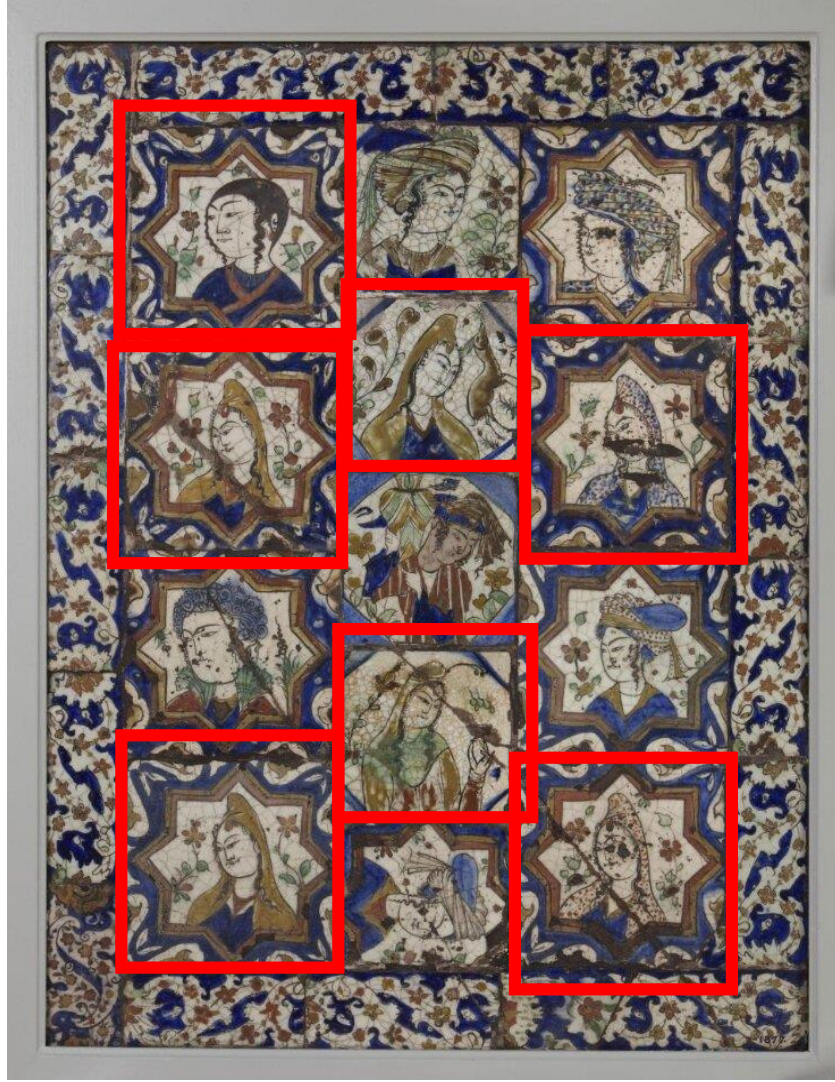
Görsel 3.21: Safevi dönemi kadın motifli Çini, İsfahan, İran [115]

Safevi Döneminde harem kadınlarıyla ilgili olan polikrom astar tekniğiyle yapılmış iki dikdörtgen çinide hamam için hazırlanan yarı giyinmiş dansçıyı görmekteyiz (Görsel 3.22). Muhtemelen bir Safevi sarayı veya hamamı için İsfahan'da yapılmışlardır. Bu kadın figürü, kınayla turuncu-kırmızıya boyanmış elinde ağızlı bir kabı tutmaktadır. Kınayla ellere ve genellikle ayaklara desenler uygulanırdı ve çok beğenilen bir vücut makyajıydı. Koyu, neredeyse siyah kına, pahalı parfümler ve yağ kullanılarak üretildiği için zenginliğin kanıtı ve daha soluk bir renk, suyun bir bağlayıcı olarak kullanıldığını gösterir ve orta sınıf içindir. Her iki elin de kınalı olması, yetenekli bir kına sanatçısının kınayı uyguladığını gösteren ve seçkin bir yaşam tarzının bir başka kanıtıdır. Üstüne kurdeleli bir korse ve altına önü açık bir etek giymiştir. Omuzundaki peştemal ve saç örtüsü olmaması banyoya girmek için hazırlandığını göstermektedir. Diğer Safevi dönemi örneklerinde olduğu gibi kavisli uzun boyun, yarım açık gözler, büyük burun, çok küçük dudaklar ve yuvarlak yüz tipine sahiptir. İnci takıları zengin kesimden olduğunu göstermektedir.



Görsel 3.22. Çini, kadın figürleri, , Safevi dönemi, 26.7*15.9, İsfahan, İran, 1600-1625
Kaynak: <https-46://collections.vam.ac.uk>

Safevi Dönemine ait ve 1600-50 yıllarında İsfahan şehrinde yapılmış ve muhtemelen 1877'de V&A'ya satılmadan kısa bir süre önce bir panoya yeniden monte edilmiş olan karolarda dönemin sosyete kadın ve erkek portreleri bir araya gelmiştir. Bu pano on üç adet yıldız ve sekizgen karodan oluşmaktadır ve insan motifleri tek portre çiziminde uzmanlaşan sanatçı ressam Reza Abbasi'nin zarif üslubunu hatırlatmaktadır. Bu karolar ve bu türden diğer karolar genellikle 'Kubaçi' karo olarak bilinmektedir. Bu karoların yedisi kadın motifiyle süslenmiştir ve önceki örneklerle kıyaslandığında tek fark saç örtüsü tipindedir. İlk sırada olan başörtüsüz ve diğerleri ise başörtüsü altında topuzla görülmektedir.



Görsel 3.23. *Safevi dönemi 13 portreli 13 karodan oluşan pano, İsfahan, İran, 1600-1625*

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O211276/tile-panel-unknown/>

Kaçar Dönemi seramiklerini incelendiğinde, en önemli sanatsal özelliklerinin tasarım ve süslemede özetlendiğini ve seramik türü ve yapım yöntemi açısından bu dönemin örneklerinde hemen hemen hiçbir ilerleme kaydedilmediğini görülmektedir. Kaçar seramik yapım ve süsleme yöntemi, Kaçar dönemine aktarılan Safevi dönemi üretim sürecinin devam ettiğini göstermektedir. Bu örneklerde Safevi seramiklerinin renkleri, figürleri ve formları açıkça görülmektedir (Görsel 3.24). Elbette Kaçar Döneminde Avrupalıların parlak bir dönem olarak Safevi dönemi sanatına olan ilgileri bu konuyu tetiklemiş ve özellikle bu

dönemin çok renkli seramiklerinde kadın figürleri Safevi giyisileriyle görülmektedir ancak Safevi seramiklerinin tasarım ilkelerine bağlı kalmanın yanı sıra, Kaçar seramiklerinde görülen kadın motifleri dönemine özgü özellikler de taşımaktadır.



Görsel 3.24. Kaçar dönemi sıraltı çok renkli karo, 1884-1885, Teheran, İran

Kaynak: <https-48://collections.vam.ac.uk/item/O113632/tile-isfahani-ali-muhammad/>

Daha önce bahsedildiği gibi Kaçar döneminde İran seramikleri, Avrupa ve Çin gibi yabancı ülkelerden ithal edilen numunelerden etki almıştır. Bu etkiler kadın betimlemelerinde dolaylı biçimde çıplak, üç boyutluluk ve perspektif kullanımı ve soyutlamadan uzaklaşma şeklinde ortaya çıkmıştır. Buna örnek olarak Görsel 3.25'te bir vazo üzerinde doğal manzarada oturan bir kadın görülmekte ve etrafı bitki ve kuş motifleriyle süslenmiştir. Çiçekler ve bitkilerin gerçekçi çizilmesi, bu vazoda da görüldüğü gibi kaçar seramik sanatının bir başka özelliğidir.

Bu vazodaki kadın figürünün giyim tarzında, iri gözlerinde, kara bileşik kaşlarında, saç modeli ve gerçekçi yüz tipinde tamamen Kaçar Sanatının kendine has özellikleri görülmektedir. Bu örnekteki dikkat çekici nokta, Kaçar saray sanatında yaygın olan bir Nudizmdir. Safevi sonlarından itibaren Kadın betimlemelerinde tamamen veya kısmen görülen vücut çıplaklığı, saç bandı veya baş örtülerinin kalkması, dekolte yaka ve kısa kollu elbiseler vb. gibi Avrupa etkileri İran seramik sanatında yavaş yavaş yaygınlaşmaya başlamış ve Kaçar Döneminde daha yaygın ve bariz hale gelmiştir [116].



Görsel 3.25. Polikrom vazo, Kaçar dönemi, İran [116].

Kaçar Döneminde yuvarlak beyaz yüzdeki ben, iri ve siyah gözler ve bitişik kavisli kalın kaşlar, ince burun, çiçek tomurcuğu kadar küçük ağız ve kalça gibi bazı uzuvların büyüklüğü güzellik standartları olarak kabul edildiği bilinmektedir. Seyyah ve yazar *Gaspard Drouville* gibi bir gezginin İranlı kadını bu şekilde anlatmaktadır: İranlı kadınların uzun alınları, bitişik kaşları, siyah ve iri badem gözleri vardır. Burunları ince ve ağızları çok küçüktür ve yuvarlak beyaz yüzleri İranlılar tarafından güzelliğin temeli olarak kabul edilmektedir. Başka bir yerde şöyle anlatmaktadır: "İranlı kadınlar uzun boylu, çok formda ve kesinlikle dünyanın en güzel kadınlarıdır." [117].

Bu dönemin seramik desenlerinin çoğu sarayların iç ve dış sahnelerinden alınmıştır. Kadın figürleri doğada veya saray içinde, arkasında doğa veya mimari manzarasına açılan

perdesi katlanmış bir pencerenin yanında betimlenmiştir. Kadın ve erkek yüzleri birbirine çok benzemektedir ve birbirinden ayırt edilmesi zordur, çoğunlukla giyim, makyaj ve beraberindeki eşyalarla ayırt edilebilmektedir (Görsel 3.26). Kadın kıyafetleri daha desenli ve daha süslüdür, Kadın saçının erkek saçından daha uzun olması ve kadın vücudunun fizyolojik özelliklerinin öne çıkarılması da kadınları erkeklerden ayırt etmenin yollarından biridir [118].



Görsel 3.26. Kalıpta şekillendirme sıraltı çok renkli karo, Kaçar dönemi, 19. Yüzyıl, İran

Kaynak: <https-49://www.roseberys.co.uk>

Kaçar Dönemi kadın betimlemeli seramiklerde mücevherlerle süslü lüks ve zarif giysili sultanlar, saray mensubu kadınlar, harem birinci sınıf kadınlar, dansçılar ve müzisyenler yer almaktadır. Kadın dansçılar ve müzisyenler ile dekorlanmış birçok seramik pano ya sarayları süslemek için ya da saray mensupları ve günün zenginleri tarafından evlerinin, binalarının ve özel oda duvarlarına monte edilmek için kullanılmıştır. Kadın betimlemelerinde en çok dans ve müzik temaları üzerinde durulmuştur. Bu konuyla ilgili bir örnekte bir müzisyen ney (flüt) çalarken, diğeri tar (yaylı çalgı) çalmaktadır üçüncüsü dans ederek elinde sembolik bir şişe ve kadeh tutmaktadır (Görsel 3.27). Tüy taçla başlarına sabitlenen ve eteklerine kadar uzayan tül, çok uzun örgülü saçlarını örtmüştür ve saçlarının uçlarında püskül gibi süsleri görülmektedir. Şakaktan yanaklara doğru ay şeklinde gelen saçlar bu dönemin tipik saç

modelidir. Giyisileri zengin desen ve detaylarla doludur. Düğmeli bluz ve üzerine bağlanmış kemer veya şal ve altına önü açık çok kabarık etek ve etek altına pantolon bu örnekte de olduğu gibi bu döneme has en sık görülen kadın giyisisidir. Kaçar Dönemindeki kadın betimlemeli seramiklerde sevgi ve bereketi temsil eden elma dolu bir kase sıklıkla görülmektedir [118].



Görsel 3.27. Kalıpta şekillendirme sıraltı çok renkli karo, Kaçar dönemi, 19. Yüzyıl, İran

Kaynak: <https-50://www.roseberys.co.uk>

Kaçar seramiklerinde diğer çok görülen konulardan biri de Safevi Döneminden bu döneme geçmiş “aşk” konusudur. Görsel 3.28 Mavi, turkuaz, pembe, sarı ve siyah sıraltı boylarıyla dekorlanmış kabartma ve kalıplanmış karo aşk temalı bir sahneyi göstermektedir; Bir kadın, hizmetçisi eşliğinde elinde bir şemsiye ve iki çiçekle bir erkekle buluşmaktadır. Giyisiler önceki örnekle aynı özellikleri taşımaktadır. Bu kadın giyisi tarzı hemen hemen tüm Kaçar Dönemi seramiklerinde karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 3.28. Kaçar dönemi sıraltı kabatmalı karo, 1865-1885, İran

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk>

3.1.7. İran Çağdaş Seramik Sanatında Kadın

Çağdaş dönemde İran seramik sanatı kimliğinin büyük bir bölümünü mimari, görsel ve teknik benzerlik ve yakınlıkları nedeniyle de en çok heykel oluşturmaktadır. Çağdaş seramik sanatına genel bir bakışla, bu alanda faaliyet gösteren sanatçılar üç grupta sınıflandırılabilir. Birinci grup geleneksel atölyelerden gelen ve usta çırak sisteminde eğitim alan seramikçilerdir ve ürettikleri eserlerin estetik ve görsel özellikleri, geçmiş yüzyılların geleneksel seramiklerine dayalıdır. İran seramik sanatında önemli bir geçmişe sahip olan ve genellikle Semnan, Hamedan ve Kaşan gibi illerde faaliyet gösteren ustalar, teknik ve üretim yöntemi odaklıdır ve yeniliklere çok açık değildirler. Uzak geçmişten beri İran seramik sanatının büyük bir bölümünü oluşturan bu grubun üretimleri fonksiyonel kaplar ve karolardır. Bu eserlerin dekorları, kadın betimlemeleri de dahil, geçmiş seramiklerinin bire bir taklididir. Bu yaklaşımın, akademik ve modernist sanatçılar arasında da hayranları vardır. Bu sanatçılar arasında Abbas Akbari ve Mohammad Mehdi Anoushfar başta gelmektedir. Bu sanatçı grubunun eserleri, kendi ifadelerine göre, geçmişte yaygın olan teknikleri test etmek

ve gelenekleri sürdürmek amacıyla yapılmaktadır. Görsel 3.29 ve Görsel 3.30'da bu sanatçılara ait kadın betimlemeli örnekler sunulmuştur.



Görsel 3.29. Zerrin Fam taklidi kase, Abbas Akbari, 21.yy.

Kaynak: Sanatçının “Vessel” adlı kişisel sergi katalogundan



Görsel 3.30. Minai taklidi kase, Mohammad Mehdi Anoushfar, 21.yy.

Kaynak: Sanatçının instagram sayfasından

Akademik eğitimi almış üniversite atmosferinden gelen ve bu sanatta faaliyet gösteren ikinci grup, hem estetik yaklaşım hem de teknik açısından birinci gruptan farklıdır. İran sanat okullarının eğitim ortamı 1940'lı yıllardan itibaren modernizme eğilimli olduğundan, seramik sanatı güzel sanatlar çizgisine yerleştirildikten ve geleneksel formdan uzaklaştıktan

sonra, seramikler az ya da çok modern sanatın kurallarına tabi olmuş ve bu alanın öğrencileri modern üretimlere yönlendirilmiştir. Sonuç olarak, bu okullarda yetişen sanatçılar, geleneksel kalıplardan bağımsız olarak, bir gelenek belirtisi görülse bile estetik kurallar bağlamında ortaya çıkabilen eserler yaratma eğilimindedirler. Bu grup en çok heykel sanatından etkilenmiştir ve gelişme ve yenilikleri az çok bu sanatın gölgesinde takip etmektedirler. İran Çağdaş Seramik Sanatında eserlerin çoğu bu ikinci gruba aittir, duvar panoları, figüratif formlardan yola çıkarak deformasyona uğratılmış hacimler, serbest formlar vs. gibi eserler çerçevesindedir.

Seramik üreten üçüncü grup sanatçılar, aslında belirli bir sanat alanına odaklanmayan ve görsel sanatların farklı alanlarında paralel faaliyetlerde bulunan bir grup olarak düşünülmelidir. Görsel sanatlarda çağdaş yaklaşımı takip eden, zaman zaman eserlerinde geleneksel sanatlara ilgi gösterebilen, çevrelerinde gördükleri her materyalı üretim malzemesi olarak seçebilen ve eserlerinde birbirinden çok farklı materyalleri bir arada kullanmada sınır tanımayan sanatçılar bu grupta yer almaktadır. Belirtildiği gibi seramik alanında da deneyimleri olan bu sanatçı grubu sürekli olarak bu alanda çalışmıyorlar ve onları seramik üretmeye yönlendiren çalışmalarının konsept ve ana fikridir, dolayısıyla konseptlerine uygun, seramik dahil çeşitli malzeme ve teknikler kullanmaktadırlar. Aşağıda en ünlü İran çağdaş seramik sanatçılarının eserlerinden kadın betimlemeli örnekler yer verilmiştir.

Çağdaş kadın seramik sanatçı *Nafiseh Khaladj*, kendi iç çelişkilerini ve kaygılarını bir otoportrede somutlaştırmıştır. Sanatçı “ İçimdeki canavarla benim aramdaki sınır nerede? Karanlık ve aydınlık arasındaki sınır?” ve nihayetinde, “bireyselliğimizi ve kimliğimizi oluşturan bunlar değil mi?” gibi sorulardan çıkarak bu eseri yaratmıştır. Yüksek renk kontrastı, belirgin bir şekilde aydınlık ve karanlığı ve arada oluşan sınır sanatçının bahsettiği sınırları çağrıştırmaktadır (Görsel 3.31).



Görsel 3.31. *Otoportre, duvar panosu, baskı ve sıralı tekniği, Nafiseh Khaladj, 21.yy.*

Kaynak: “Sinir” adlı karma sergi katalogundan

Elnaz İranpak geleneksel seramik sanatının teknik ve desenlerine çağdaş yorum katarak onları yaşatmayı ve böylece gelecek nesillere aktarmayı destekleyen bir çağdaş minyatür ve seramik sanatçısıdır. Sanatçı bu konudaki düşüncesini bu şekilde ifade etmektedir: Çağdaş seramik sanatındaki hakim düşünce, fikir ve konseptte teknikten çok daha fazla önem verilmesi ve çalışmanın fikir odaklı olması gerektiğidir. Bu düşünce başlı başına kötü değildir, ancak işin fikrine çok fazla önem verildiğinde teknik kategorisi göz ardı edilir. Görsel 3.32’de sanatçı “Karmaşa (اشفتگی)” adlı eserinde Ortaçağ İslam Dönemi kadın motiflerini çağdaş yorum katarak kullanmıştır. Bu eserde selülozlu kil kullanarak kağıt inceliğinde şekilsiz levhalar hazırlanıp ve üzerine kadın motifi işlenmiştir ve ardından buruşturarak şekilsiz formlar elde etmiştir. Sanatçı levhaları deforme ederek geleneksel desenlerde olan inceliklerin gerektiği kadar görülmemesini ve anlamsızlaştırılmasını sağlamıştır ve böylece çağdaş seramik sanatındaki mevcut duruma bir eleştiri mesajı iletmek istemiştir.



Görsel 3.32. “Karmaşa”, serbest şekillendirme, Elnaz İranpak, 21.yy.

Kaynak: www.honaronline.ir

Khadijeh Tanha “Bir kez Züleyha, n kez Yusuf” adlı eserinde bazı erkeklerin kadınlara yönelik kötü niyetlerini sembolik olarak tasvir ederek tarih boyunca kadınların karşı karşıya kaldığı bu toplumsal sorunu ele almıştır. Bu eser lekelenmiş bir etekten oluşmaktadır ve Yusuf ile Züleyha’nın hikayesinden yola çıkarak yapılmıştır (Görsel 3.33).



Görsel 3.33. “Bir kez Züleyha, n kez Yusuf”, *Khadijeh Tanha*, serbest şekillendirme, 21.yy.

Kaynak: *İran 11. Ulusal Seramik Bienali sergisinden*

Bahareh Khodaei Anaraki de "Saldırılar, هجمه ها" adlı eserinde benzer bir konuyu ele almıştır. Bu eser vücudu erkeklerin gözleriyle kaplı olan bir kadını göstermektedir (Görsel 3.34).



Görsel 3.34. "Saldırılar, هجمه ها", serbest şekillendirme, Bahareh Khodaei Anaraki, 21.yy.

Kaynak: İran 11. Ulusal Seramik Bienali sergisinden

Tina Ebtehaj, "Eşitlik, برابری" adlı eserinde kadın ve erkek arasındaki toplumsal ayrımcılık konusunu ele almakta ve kırık tabakları bir araya getirerek, her birinin üzerinde karşı cinsle ilgili yazı ve imgelerin yer aldığı kadınsı ve erkeksi figürler yaratmıştır. Böylece mesleklerin, ailevi sorumlulukların ve toplumsal faaliyetlerin alışlagelmiş kadınlık veya erkeklik tanımına meydan okumaktadır. Kadın figürü yüzeyi üzerinde bulaşık yıkayan, çocuğa bakan, elektrikli süpürgeyle temizlik yapan ve yemek yapan erkek imgeleri görülmektedir. Erkek figürü yüzeyi üzerinde ise inşaatta ve sanayide çalışan vb. işlerle uğraşan kadın imgeleri görülmektedir (Görsel 3.35).



Görsel 3.35. "Eşitlik, برابری", Tina Ebtehaj, baskı tekniği, 21. yy.

Kaynak: <https-52://asarartmagazine.ir>

Kadın seramik sanatçısı *Shabnam Ghafghazi*, içsel tutumunu ve kendi duygularını çeşitli yüz ifadeleri olan otoportrelerinden oluşan çalışmasında somutlaştırmıştır (Görsel3.36). Sanatçıya göre insan, birlikte tek bir benlik oluşturan bir dizi parçadan oluşmaktadır ve sabit bir duygu ve hissi olan tek bir yüzü yoktur. Bu eserde sanatçı, yaşadığı tüm duygulara dayalı olarak zihinsel durumlarının her birini kendine has formu, rengi ve dokusu olan portrelere yansıtmıştır. Bu çalışmada sanatçı görsel tasarım öğelerinin olanaklarını kullanarak, duygulu, öfkeli, ıstıraplı, sevinçli, kederli, memnuniyetsiz vs. gibi etkileyici yüzler yaratmıştır. Bu bağlamda gülen yüzler hafif iç içe geçen yumuşak ve kavisli formlarla, olumsuz duygulu yüzler ise kaba dokular, keskin ve kırık form ve hatlarla tasvir

edilmiştir. Bu portrelerin sayısı bir aydaki otuz günü ifade etmektedir. Portrelerin her biri tek başına bağımsız bir kişiliği yansıtır olsa da aslında tek bir bütün oluşturarak anlam bulmaktadır.



Görsel 3.36. *Kadın otoportreleri, Shabnam Ghafghazi, serbest şekillendirme, 2014.*

Kaynak: *Sanatçının instagram sayfasından*

Behzad Azhdari son çalışmalarında İranlı kadının gelenekten moderniteye geçişini işlemiştir. Sanatçı, bu seramik heykeller hakkında şöyle söylemektedir: Bu seri eserler, İranlı kadının gelenekten modernizme geçiş sürecinde kişisel, aile ve sosyal yaşamının çeşitli alanlarındaki hikayesinden mevcut durumuna bir anlatıdır... Bir yandan bilim, toplum, siyaset, spor vb. alanlarda ilerlemesine, yükselmesine ve egemenliğine tanık olurken, Öte yandan, bazen eskilerden daha şiddetli bir şekilde alışkanlıklara, öğretilere, din, örf ve adetlere yönelik güçlü eğilimine ve modernite ve modernizmin sapkın ve bazen yanlış algılanışlarına da tanık olduk. Sanatçı, toplumun orta sınıfına hitap ederek İranlı kadının bu geçiş hikayesini, bazen sadece bir anlatıcı dille, bazen eleştirel bir bakış açısıyla, bazen mizah şeklinde, bazen de acı bir ironiyle, geleneksel-İran illüstrasyonunun dilinde anlatmaya çalışmıştır. Azhdari, 19 seramik heykelden oluşan “ from ... to ...” adlı seri çalışmasında evrim, değişim ve moderniteye geçişte kadının bu değişikliklerle başa çıkma süreciyle ilgili

konuları ele almıştır. Bir yanda İranlı kadınların ulusal ve uluslararası arenalarda çeşitli siyasi, sosyal, bilimsel ve sanatsal boyutlardaki başarıları, diğer yanda kozmetik ürün kullanımının ve plastik cerrahi yüzdesinin yüksek olması ve özgüvensizlik ve birçok önemsiz kalıplara uyması bu sanatçı için paradoksal ve sorgulanabilir olmuştur. Sonuç olarak bir değer vektörünün her iki ucundaki mükemmellik ve düşünüş ikiliği, bu konuyu ele almanın itici gücü olmuştur. Geleneksel İran desenlerinin ve sanatçının kendi hayal gücü ve teknik yeteneklerinin birleşimi bu eserleri özel kılmıştır. Görsel 3.37’de sanatçı İslam Ortaçağı Dönemi seramiklerin geleneksel motiflerinden esinlenerek ve kendi yorumunu katarak bir kadın heykeli ortaya koymuştur. Heykelin elbise desenleri ve başındaki taç Zerrin Fam kaplarda görülen kadın betimlemelerini anımsatıyor. Vücut formu ve yüz şekli günümüzde kadın güzellik standartlarını abartılı bir şekilde göstermektedir. Bu abartı bel kıvrımında, göğüs ve kalça formunda belirgindir. Kadının elindeki dambıllar, bu standartlara ulaşmak için verdiği mücadeleye bir göndermedir.

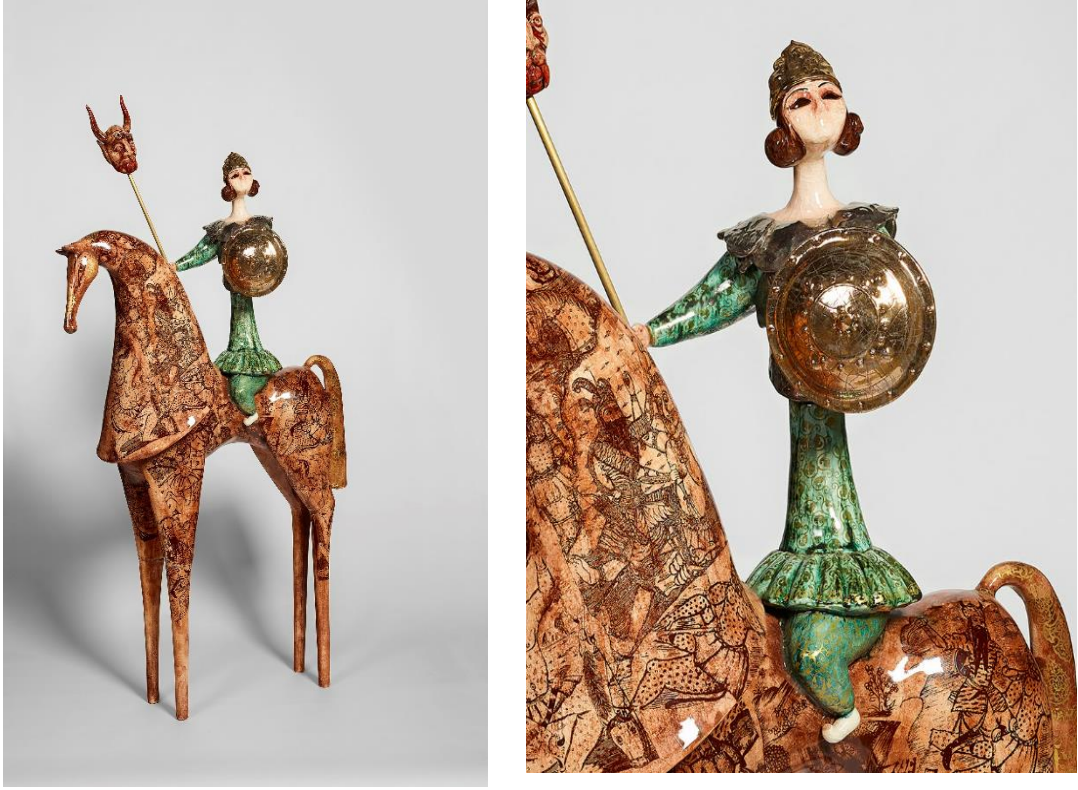


Görsel 3.37. “from ... to ...” serisinden, Sakine Lopez, Behzad Azhdari, 2015

Kaynak: Sanatçının instagram sayfasından

Behzad Azhdari’nin “Rüsteme, رستمه” adlı Çalışması, İran’ın kadın insan hakları aktivistlerini canlandırmıştır (Görsel 3.38). Rüstem, İran edebiyatında ve Şahname’deki en ünlü ve önemli mitolojik kahramandır ve bütün savaşlarda dostu ve yardımcısı olan

“Rakhsh” adında bir atı vardı. Arapça’dan Farsça’ya giren bir kurala göre eril isimlerini dişil isimlere dönüştürmek için eril isimlere “e -هـ” eklenir. Burada sanatçı Rüstem’i, Rüsteme’ye dönüştürmüştür ve bu kadın figürünü Rustem’le bağdaştırarak kadın insan hakları aktivistlerin kahraman olduklarını göstermek istemiştir. Kadın, üzerinde zırh, bir elinde savaş kalkanı, diğer elinde mızrak ucunda bir dev kafası tutarak at üzerinde gururlu ve zafer kazanmış bir şekilde oturmuştur. Bu figürün ağzının olmaması, muhtemelen bu kadınların susturulmasına bir göndermedir. Elbisedeki bitkisel kıvrımlı desenler önceki eserde olduğu gibi İslam Orta çağı Dönemi seramiklerin motiflerinden alınmıştır.



Görsel 3.38. “from ... to ...” serisinden, Rüsteme, رستمه, Behzad Azhdari, 2015

Kaynak: Sanatçının instagram sayfasından

Maryam Kuhestani bir başka önemli ve başarılı İran çağdaş seramikçisidir. “Skin of one's own” kişisel sergisinde iç ve dış dünyanın sınırı yani “Cildi” ele almıştır; sanatçıya göre cilt, iç ve dış dünyaların birleştiği ya da kesiştiği bir sınır bölgesidir; beden veya bir figür olarak heykelin bedeni, dünyayı kendi içine getirebilir veya dünyaya girebilir, etrafındaki dokunduğu nesnelere ve varlıkların devamı olabilir. Bu heykeller, yer ve zaman çerçevesinin ötesine geçen her şeyi ve her yeri özgürce özümseyen bedenlerdir. Eserlerinde figürün vücut parçalarını dış dünyada bulunan eşyalarla değiştirir. Örneğin Görsel 3.39’da iplikle oynayan ve ipliğin makarası ayağı gibi vücuduyla birleşen küçük bir kız görülmektedir. “Skin of one's own” serisi sanatçının aklındaki temel bir sorunun ürünüdür: Bu beden ne kadar benim bedenim? Ben hangi sıfatla ve ne ünvanla ona sahibim?” Sanatçı kendisiyle olan içsel bağlantıyı sanat biçiminde somutlaştırmıştır. Öte yandan bu sergi, insanın çağdaş dünyadaki durumunu da yansıtmaktadır. Heykeller bu seride havada asılı kalmışlar, ne kendi içlerinde ne de çevrelerindeki dünyadadırlar. Bütün bu bedenler sadece dokunulabilen bir kabuktan oluşmuştur, onlara bakıldığında içlerinde hiçbir şey olmadığını ve boşluklarının oldukça görünür olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı neredeyse tüm çalışmalarında ana karakterlerin kadın olduğunu ancak konuların kadın olmasında ısrarcı olmadığını söyleyerek bu serinin de tüm karakterlerinin kadın olduğuna dikkat çekmektedir. Kuhestani, bir erkek heykeli yapıldığında, tüm insanlara değil sadece erkeklere hitap ettiğini ama bir kadın heykelinin insana genellenebilmesinin daha kolay olduğunu düşünmektedir. Bu eserlerde de kadın insanı temsil etmektedir.



Görsel 3.39. Maryam Kuhestani, “Skin of one's own” serisinden. 2018

Kaynak: Sanatçının Instagram hesabından

Kuhestani, manifestosuna, kendi başına bağımsız ve yeterli bir varlığa sahip olma şüphesiyle başlamış ve bu şekilde eserleri özgürlük arzusuna bağlanmıştır. Virginia Woolf'un " *A room of one's own, Kendine ait bir oda*" adlı eserini anımsatan serginin başlığı, sanatçının cinsiyet konusunu aşma arzusunu da yansıtmakta ve eserlerine içsel ve felsefi yönünün yanı sıra toplumsal bir yön de katmaktadır. Woolfe'un eserinin Kuhestani'in çalışmaları ve sergisinin başlığıyla ortak paydası, varoluş için bireysel bağımsızlık meselesidir.

Kadın sanatçı olmak ve sanat aracılığıyla kendine hitap etmek, toplumun dayattığı tüm cinsiyet kısıtlayıcı etiketlerden bağımsız bir varoluş beyanıdır. Bunu manifestosunun bir bölümünde böyle dile getirmiştir:

"Kendi dünyamı anlama ve keşfetme sürekli ve her zamanki kaygımdır ... benim bedenim benim evimdir... Bu ev beni dış dünyanın kargaşasından kurtarıyor, bu ev beni annemin rahmi gibi kucaklıyor, bu evin sahibi benim, belge ve noter onayı olmadan sahibi benim... gerçek benliğimle kendi evimdeyim, ama bu evin neresinde ve ne kadar uzağında gerçek ben olabiliyorum!"

Sanatçı eserlerinde kadını, bedeninin merdivenine tırmanıp eteğinin kaydırağından aşağı kayarak, kaybolma korkusundan annesinin ayaklarına sarılan bir çocuk gibi kendi ayaklarına sarılarak, ya da göbek bağının başını ve boğazını sardığını, dönüp dolaşıp dudaklarında bir flüte dönüşüp hem kendi annesi hem kendi bebeği olmuş ve en annece müziği çalarak heykelleştirmiştir ve bu şekilde özgürce ve bağımsızca kendine tutunmayı göstermiştir (Görsel 3.40).



Görsel 3.40. Maryam Kuhestani, "Skin of one's own" serisinden. 2018

Kaynak: Sanatçının instagram hesabından

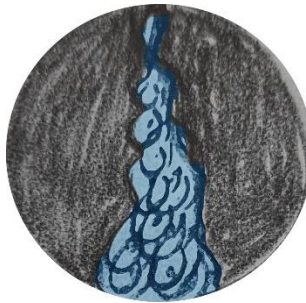
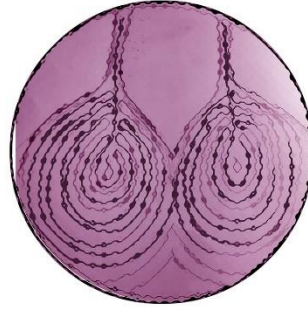
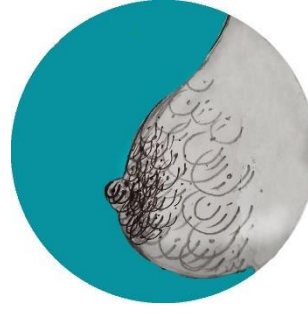
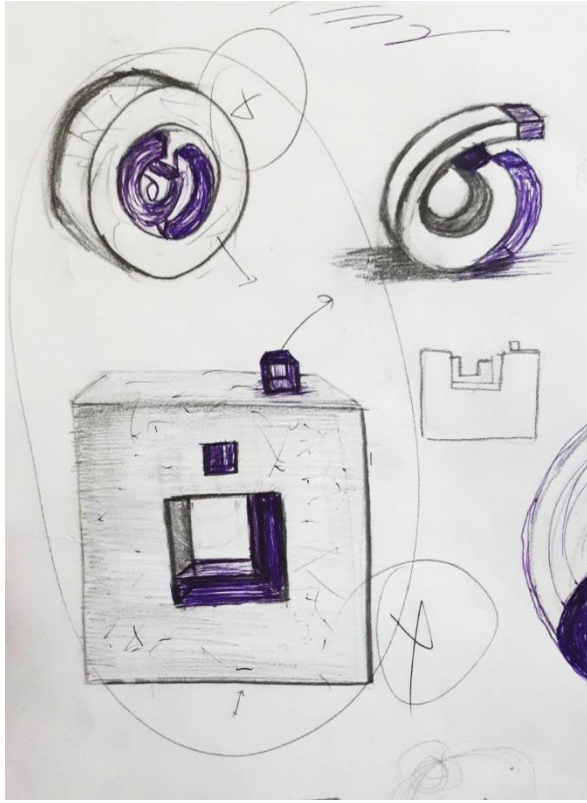
Çeşitli malzemelerin (paper clay, seramik ve metal) birleşiminden yapılan bu seri heykellerde genellikle bacaklar yoktur ve gövde içi boş giysi biçimindedir, ancak hepsinde ana karakterin kafası vardır ve çoğunlukla bacaklar ve alt gövde çıkarılmış veya cansız nesnelere dönüştürülmüştür [119]. Eserlerinde farklı malzemelerin kullanımı hakkında şöyle söylüyor: Malzeme benim için her zaman çalışmalarımın hizmetindedir. Uzun yıllardır seramik işi yapmaktayım ama belirli bir malzemeye bağlı kalmamaktayım. Malzeme istediğim konseptle alakalı olmalı, bu yüzden işlerimde bazen geri dönüşüm malzemeler veya metal kullanmaktayım. Sanatçı bir başka röportajında, çalışmalarına verilen ara sırasında işlerinin orijinal hikayesinin değiştiğini ve kişisel deneyimlerinin ve çağdaş yaşam atmosferinin zihniyetini etkilediğini söylemektedir.

4. KİŞİSEL UYGULAMALAR

Bu bölümde yapılan tez araştırması sonucunda seramik ve cam malzemeleri kullanarak gerçekleştirilen sanatsal uygulamaların yapım süreçlerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

4.1. Tasarım

Çalışmaların konsepti “Her şeye rağmen kadın ...” olarak seçilmiştir. Bu konsept tezin ana konusu ve araştırmacının ülkesinin (İran) kültür ve edebiyatı ile ilişkilendirilmiştir. Uygulamalı çalışmalar, Farsça kadın kelimesinden ve konseptte uygun Farsça şiirler seçilip soyutlaştırılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmaların en önemli özelliği seramik ve cam materyallerin tek eserde birleşmesidir. Çalışmaların genelinde, renkli cam kullanılarak kadının cam gibi kırılabilir olmasına rağmen ayrımcılık ve eşitsizliğe neden olan toplumsal baskılar, sorunlar ve yasaklar karşısında güçlü ve dayanıklı kalabilmesine gönderme yapılmıştır. Çalışmalarda kullanılan kadın kelimesi ve ilgili şiirler, sır altı ve sır üstü dekorlarda ve üç boyutlu formlarda kullanılmıştır. Seramik parçaları döküm çamuru kullanarak kalıba döküm yönetimiyle yapılmış, cam parçaların yapımında ise kalıpta cam şekillendirme ve cam çöktürme teknikleri kullanılmıştır. Üç boyutlu formlar Farsça kadın kelimesinden yola çıkarak tasarlanmış ve şiirlerle dekorlanmıştır. Eskizlerin genelinde görülen figürler ise Farsça kadın kelimesinin (کَـدَـ) tekrarıyla tasarlanmıştır (Görsel 4.6 - Görsel 4.11). Çalışma eskizlerinden örnekler Görsel 4.1’de sunulmuştur.



Görsel 4.1. *Çalışma eskizlerinden örnekler*

4.2. Model Hazırlama

Kalıpta şekillendirme işlerin modelleri strafor dan yapılmıştır. Çizilen eskizler strafor üzerine aktarıldıktan sonra strafor kesim cihazı ile kesilmiştir. Model kesimi otomat cihazda yapılmadığı ve elle yapıldığı için kesim hatası olması kaçınılmazdır. Bu yüzden çizgi dışından kesilen yerler zımparalanarak düzeltilmesi gerekmiştir. Zımparalama işleminin gidiş-dönüş hareketi ile yapılması daha çok modelin bozulmasına neden olmaktadır bu yüzden zımparalama sadece bir yönde ve nazik hareketler ile gerçekleştirilmiştir (Görsel 4.2).

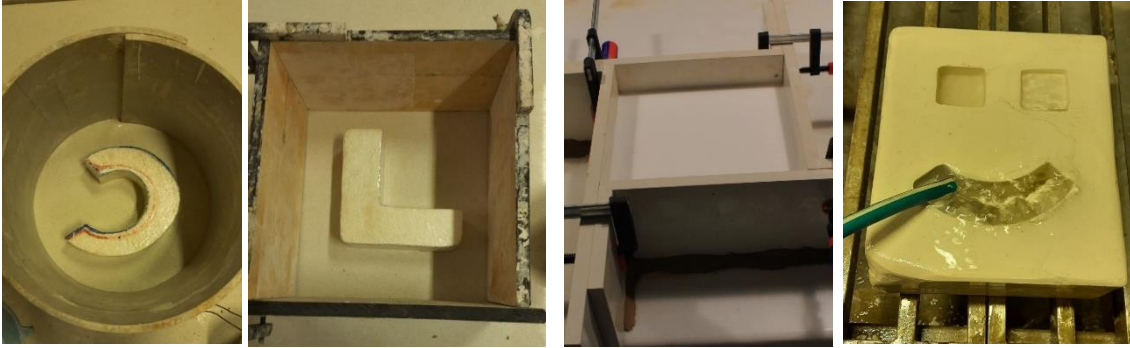


Görsel 4.2. *Strafor kesme cihazında model kesimi*

4.3. Kalıp Hazırlama

Kalıpta şekillendirme çalışmaların cam parçaları için hazırlanan kalıplar 50:50 oranında kuvars ve alçıdan, seramik parçaların kalıpları ise sadece alçıdan yapılmıştır. Strafor modellerde kalıp alınmadan önce dikkat edilmesi gereken husus, kalıptan kolay çıkarılması için modellerin zımparalanması ve yüzeyinin vazelin veya benzer ayrıştırıcıyla kaplayarak pürüzsüz hale getirilmesidir. Strafor hafif bir malzeme olduğu için mutlaka alçı

veya erimiş mumla çalışma masası üzerine yapıştırılması ve sabitlenmesi şarttır, aksi takdirde üzerine alçı dökülünce model alçı üzerine çıkacaktır. Strafor modelin, kalıp yarım kuruyken çıkarılması gerekmektedir, çünkü; kalıp alındıktan hemen sonra model kalıptan çıkarılırsa kalıbın ince kısımları kırılıp bozulabilir. Model çıkarıldıktan sonra iç yüzeyini pürüzsüzleştirmek ve fırınlama sonrası soğuk işlemi minimuma düşürmek için ince zımparayla su altında zımparalanması ve daha sonra kurumaya bırakılması gerekmektedir. Seramik çalışmalar döküm çamurundan yapıldığı için bu işler için hazırlanan kalıplar iki veya kaç parça olarak hazırlanmıştır. Cam parçalar için tek parça ve havuz kalıp hazırlanmıştır.



Görsel 4.3. Alçı kalıp hazırlanması ve straforların kalıptan çıkarıldıktan sonra yıkaması

Fotoğraf: *Khorrām Manafidizaji*

4.4. Çalışmaların Yapımı ve Fırınlaması

Kalıplar kurduktan sonra seramik dökümü ve camların kalıpta şekillendirme aşamasına geçilmiştir (Görsel 4.5 ve Görsel 4.6). Döküm yöntemiyle yapılan seramik parçaları rötuş yapıldıktan sonra bisküvi pişirimine girmiş ve daha sonra üzerine sır altı dekoru uygulanarak 1160 derecelik şeffaf sırla sırlanmıştır. Çalışmaların fırınlama diyagramları sırayla Tablo 4.1, Tablo 4.2 ve Tablo 4.3'te gelmiştir.



Görsel 4.4. *Seramik döküm aşamaları*

Fotoğraf: *Khorram manafidizaji*



Görsel 4.5. *Camların kalıba yerleştirilmesi ve fırınlanması*

Fotoğraf: *Khorram manafidizaji*

Tablo 4.1. Cam parçalarını fırınlamak için uygulanan fırın diyagramı.

	Zaman (dk.)	Sıcaklık (°C)	Bekleme süresi(dk.)
1	600	590	120
2	Direkt çıkış	870	180
3	Direkt çıkış	515	360
4	480	370	120
5	480	50	0
6	Son		

Tablo 4.2. Cam çöktürme için uygulanan fırın diyagramı.

	Zaman (dk.)	Sıcaklık (°C)	Bekleme süresi(dk.)
1	480	600	60
2	Direkt çıkış	800	15
3	Son		

Tablo 4.3. Bisküvi ve sır pişirimi için uygulanan fırın diyagramı.

	Zaman (dk.)	Sıcaklık (°C)	Bekleme süresi(dk.)
1	480	900 (Bisküvi) 1160 (Sırlanmış)	5
2	Son		

4.5. Sanatsal Çalışmalar



Görsel 4.6. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden – Yasak Bölge”

27 cm. Cam ve seramik, karışık teknik, 2022

Fotoğraf: Khorram manafidizaji

Görsel 4.6’deki “Yasak Bölge” adlı çalışmada kadın bedenini simgeleyen mavi camın üzerinde Farsça kadın anlamına gelen iki harf farklı şekillerde görülmektedir. Halk dilinde yasak bölge olarak adlandırılan kadın bedeninin bölümleri forma yansıtılmış olup aslında her kadın bedeninin özgürlüğüne sahip olması kişiye özgüdür fikri savunulmaktadır. Seramik ve cam arasındaki sıraltı tekniğiyle yazılan yazılar aslında baskı ve korku arasındaki bağlantıya dikkat çekmektedir. Kadın denilince bilinç altına işlenmiş akla gelen ilk kelimeler, seramik ve cam malzeme arasında sıkıştırılarak eseri oluşturmuştur.



Görsel 4.7. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden- Bulanıklaşan sınırlar 1”

29*29 cm. Cam ve seramik, karışık teknik, 2022

Fotoğraf: Khorram manafidizaji

Ghadah Al-Samman’ın yazdığı “Benim yurdumda dikenler dikme belki bir gün ayağı çıplak yurduma basmak zorunda kalırsın” sözünden yola çıkarak yapılan “Bulanıklaşan sınırlar 1” adlı çalışmada seramik ve cam malzeme kullanılmıştır (Görsel 4.7). Eserde kullanılan kaligrafi yazı stili dikenleri betimlemek amacıyla sert ve köşeli karakterde kullanılmıştır.

Camların kare form içine hapsolması ve eriyerek dışarı taşmaları kadınların üzerinde olan yasakları ve baskıları aşma isteğini göstermektedir. Camın şeffaflığı geleceğe dair daha pozitif bir bakış açısı olarak okunabilir. Seramik genelde masif blok görüntüsüyle daha katı, sınırlanmış, esnemeyen kütle yapısına sahiptir. Cam ise transparanlığıyla daha aydınlık, daha rahat bir etki bırakmaktadır. Bu çalışmayla ilgili önemli noktalardan birisi de camın rengidir, farklı ışıklarda farklı renk görüntüsü ile çalışmaya boyut katmaktadır. Gün ışığında lila, floresan ışık altında mavi görünen bu camı kullanarak kadınların farklı ve zor koşullara adapte olabilme gücü çalışmalara yansıtılmaya çalışılmıştır.



Görsel 4.8. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden - Bulanıklaşan Sınırlar 2”

32*32 cm. Cam ve seramik, karışık teknik, 2022

Fotoğraf: Khorram manafidizaji

Ahmad Shamlou'nun yazdığı “Öykü değilim ki anlatasın, şarkı değilim ki söyleyesin, ses değilim ki işitesin, ortak bir acıyım, haykır beni” şiirinden yola çıkarak yapılan “Bulanıklaşan Sınırlar 2” adlı eserde yine seramik ve cam malzeme kullanılmıştır (Görsel 4.8). Eser üç parçadan oluşmaktadır. Yumuşak hatlı kaligrafî stiliyle formun üzerine yazılan şiir, şairin anlaşılabilme iç güdüsünü ortaya çıkarmaktadır. Daire formunda yapılan seramik formun içine iki parça renkli cam yerleşmektedir. Şairin dışavurum duygusu camın seramik forma taşan kısımlarında anlatılmaktadır. Kadınların anlaşılmaya ihtiyaç duyduğu dopdolu

dünyasının baskı ve kurallarla sınırlanmayacağı eserde görüldüğü gibi anlatılmaktadır. Kadın kelimesi Farsçada iki heceyle yazıldığı için cam iki parça şeklinde kullanılmıştır. Bu eser kare formdaki eserle aynı mantıkta düşünülebilir.



Görsel 4.9. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden – Koruma mı? Baskı mı?”

35*35 cm. Cam ve seramik, karışık teknik, 2022

Fotoğraf: Khorram manafidizaji

Önceki eserle aynı şiiri paylaşan Görsel 4.9'daki çalışma farklı olarak iki soruyu da akıllarda uyandırmaktadır; koruma mı? Baskı mı? Ahşap çerçeve içine hapsolan seramiğin içine de küçük camlar gizlenmiştir. Bu camlar bir yandan korunuyor gibi görünse de baskı altına

olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Önceki eserde özgürlüğün simgesi mavi renkli cam kullanılırken bu eserde baskı altında olan kadınları betimleyen mor renkli cam kullanılmıştır.



Görsel 4.10. “Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden – Bendeki İzler”

27*27 cm. karışık teknik, 2022

Fotoğraf: Khorram manafidizaji

Mevlana'nın yazdığı “senden gelen yaraları hiçbir merhemle değıştirmem” şiirindeki alıntıdan yola çıkarak yapılan “Bendeki İzler” adlı çalışmada yine seramik ve cam malzeme kullanılmıştır. Kadınların kırılğanlığını gösteren çatlak camlar, kalbin ne kadar kırılrsa da sevdiğini bırakmayacağı anlamını taşımaktadır. Daire yada tabak formundaki eserin ortasındaki cam yara izini temsil etmektedir. Etrafındaki beyaz yazılar ise merhemi anımsatarak formu şiirle bütünleştirmektedir.



Görsel 4.11. *“Her Şeye Rağmen Kadın... Serisinden – Gizemli katmanlar”*

*27*27 cm. karışık teknik, 2022*

Fotoğraf: *Khorram manafidizaji*

Kadınların gizemli yönleri, hayata dair bakış açıları, duyguları ve renkli kişilikleri harmanlanınca ortaya hareketli fırça darbeleriyle doğurganlığı simgeleyen vücut hatlarının en önemli bölümü çıkmaktadır (Görsel 4.11). Labirenti andıran bu bölümlerin merkezinde doğurganlığın tamamlayıcısı sperm, erkek ve kadının birbirine ne kadar yakın ve bağlı görünse de aslında birbirinden bağımsız bir tamamlayıcı olduklarını göstermektedir.

SONUÇ

Tarih boyunca seramik sanatçılarının kadın konusuna olan yaklaşımı ve ele alış biçimi değişen ve gelişen bir süreç olmuştur, bu yüzden kadının sanat eserlerindeki konumunu ve özelliklerini çözümleyerek onun sanatta olan yerini anlamakla beraber bir toplumun kültür ve inançlarını da çıkarmak mümkündür; bu sayede kadının siyasi ve sosyal statüsü, toplumun kadına yönelik tutumu ve kadının eş, anne veya çocuk olarak aile ve toplum içindeki yeri aydınlanmaktadır.

İran İslam Dönemi özellikle Orta Çağ seramiklerinde kadın betimlemeleri, içerik açısından estetik ve işlevsel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İslam Dönemi seramiklerinde kadın betimlemelerinin kullanılması Erken İslam Dönemine dayansa da yaygın olarak kullanılması Orta Çağ'da gerçekleşmiştir ve İran seramik tarihinde bir evrim ve dönüm noktası olmuştur. Bu evrimin bir kısmı Selçuklu Döneminde, bir kısmı ise İlhanlılar yönetimi sırasında gerçekleşmiştir. Tek fark, Selçuklu dönemindeki kadın betimlemelerinin daha çok estetik yönü olması, İlhanlılar Döneminde ise estetik yönünün yanı sıra işlevsel bir yönü de olmasıdır. Kadın betimlemelerinin bu dönemlerde yaygın olarak görülmesi, yeni kavimlerin İran'a gelişi ve dolayısıyla kadınlara yönelik yeni tavır ve tutumların ortaya çıkması gibi önemli tarihsel gelişmelerden de kaynaklanmaktadır.

Genel olarak Orta çağ seramiklerinde kadın betimlemeleri İranlıların milli ve kültürel mirasının korunması amacıyla aşk ve edebi hikayeler, astronomik semboller, Moğolların İran'a gelişi ve Moğol kadınlarının özel konumunu gösteren içerikler olarak değerlendirilebilmektedir. İlhanlılar Döneminden önce kadın betimlemelerinde daha çok astronomik kavram, semboller, edebi vb. temalar görülmektedir, ancak bu dönemden sonra gerçekçi içerik ve kavramlar dikkat çekmektedir. Başka bir deyişle İlhanlılar Dönemi öncesi seramiklerde kadın betimlemelerinin çoğunun gerçek ve somut karşılığı olmadığı söylenebilir.

Safevi ve Kaçar Dönemlerinin en önemli seramik örnekleri incelendiğinde kadın betimlemelerinin popülerliğiyle birlikte bu betimlemeler Safevi Dönemi öncesi aksine işlevsel sofa eşyaları yerine daha çok hamamların, sarayların, soyluların evlerinin çinilerinde ve duvar kaplamalarında yaygın olarak kullanılmıştır. Bu dönemde rahat ve lüks

yaşam tarzını gösteren bu seramiklerin içeriklerinin büyük bir bölümünde kadınlar, açık hava veya saray içi partilerinde eğlenerek, dans ederek ve çalgı çalarak betimlenmiştir.

Safevi Döneminde özellikle Şah Abbas iktidarı sırasında Avrupalı turistlerin İran'a seyahat etmesiyle batılılaşma ve modernleşmeye geçiş başlamıştır ve Kaçar Döneminde de devam etmiştir. Bu değişim etkileri, her iki dönemde de seramik sanatçılarının kadınlara olan bakış açılarının değişmesinde açıkça görülebilmektedir. Bu dönemlere ait kadın betimlemeli seramik eserler incelendiğinde önemli sonuçlara ulaşılmıştır; Kaçar Dönemi seramik sanatı küçük farklılıklarla Safevi Dönemi sanatının devamı olarak düşünülebilmektedir. Bahsi geçen iki döneme ait kadın betimlemelerinin karşılaştırılması sonucunda Safevi Dönemi sanatında erkek ve kadın figürleri arasında pek bir fark olmadığı ortaya çıkmıştır. Kadınlar genellikle kıyafetleri, oturma pozisyonları ve ellerindeki nesnelere ayırt edilmektedir. Çok açık yakalı ve kadınsı özelliklerine vurgu yapılmış kadın figürleri Safevi Döneminden gelse de bu özellik Avrupalı kadınlarını gösteren betimlemelerle sınırlı kalmıştır.

Safevi Dönemi öncesi ve sonrasında kadın betimlemelerinin tipolojisinde büyük değişim gözlemlenmiştir. Bu karşılaştırmada Safevi öncesindeki kadın betimlemelerinde zarif ve asil duruşlu figürler, yuvarlak yüzler, ince kaşlar, çekik gözler, ince burun gibi Orta Asya tipleri görülürken bu dönemden itibaren yuvarlak beyaz yüzlü, iri ve siyah gözlü, bitişik kalın kaşlı ve çok küçük ağız olan iri yapılı ve uzun boylu kadınlar dönemin İran'a ait güzellik standartlarına uyumlu olarak ortaya çıkmaktadır. Safevi Dönemine ait "Bahçe Buluşması" adlı örnek bu değişimi gösteren ilk önemli örneklerden sayılmaktadır.

Kaçar Döneminde daha fazla batılılaşma eğilimi nedeniyle, heykellerin kadınsı özelliklerine, kadın ve erkek arasındaki cinsiyet farklılıklarına çok dikkat edilmiştir, bu da Kaçar Döneminde kadının toplumsal statüsünün düştüğünü ve cinsel bir meta olarak görüldüğünü göstermektedir. Ayrıca Kaçar Dönemi seramiklerinde muhtemelen kadınların cinsel çekiciliğini artırmak için önceki dönemler ve Safevi Dönemine göre daha renkli, canlı, gerçekçi ve süslü betimlenmiştir. Giyisiler daha çok Kaçar Dönemine has olsa da Avrupalı bir havası da vardır ve detaylı desenler ve zengin süslemelerle önceki dönemlerden daha farklı ortaya çıkmıştır. Ancak belirtilmelidir ki, sanatçıların amacını ve düşüncesini birkaç yüzyıl sonra (günümüzde) anlamak, o dönemlerdeki tarihi, siyasi, dini vb. koşulların

günümüzden tamamen farklı olduğundan dolayı zor ve karmaşıktır ve her zaman şüpheleri beraberinde getirir.

Kaçar Dönemi sonrası kadın betimlemeleri işlevsellikten kurtulup kendi başına formlaşan heykellerde betimlenmeye başlamıştır. İran Çağdaş Seramik Sanatında kadın betimlemeleri kimi zaman geçmiş geleneklerin devamı niteliğinde, kimi zaman da gelenekten bağımsız modern ve yeni bir yaklaşımla görülebilir. Yanı sıra kimi zaman da modernite ve gelenek tek eserde buluşur. Günümüzde sanatçılar seramiği tek başına veya başka malzemelerle birlikte kullanarak kadının zarafet ve inceliğini daha fazla zarafet ve detayla ortaya çıkarmayı ve seramik sanatına yeni bir bakış açısı getiren eserler ortaya koymayı başarmışlardır. Kadın konsepti ile yapılan eserler çoğunlukla kadın oto portresi, anne, aile, aşk, sosyal ve politik konular, kurgusal karakterler vb. gibi çok çeşitli heykeller ve enstalasyon şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Toplumların entelektüel ve sosyal gelişiminin özelliklerinden biri kadına bakış açısıdır. İran kültüründe kadınların her zaman değerli bir yeri olmuştur. Antik İran'ın sosyal sisteminde, kadın haklarının ve statüsünün önemine dair kaynaklar bulunmaktadır ancak bu eğilim tarihin bazı dönemlerinde iniş çıkışları olmuştur.

İran seramik sanatında kadın betimlemeleri ve ilgili konuların yansımada olan çeşitlilik ve evrim çok belirgindir. Toplumun sosyal, siyasi ve ritüel yapılarının değişmesine bağlı olarak bu betimlemeler de farklı dönemlerde değişimlere uğramıştır. İran'da sanatın destekçisi olarak siyasi iktidarın etkin rolü nedeniyle, kadının sanattaki konumu da siyasi iktidarın yaklaşımına tabidir. Dolayısıyla sanat üretiminin belirleyicisi olan İran'daki siyasi sistemlerin değişmesi nedeniyle seramik sanatında kadın betimlemeleri de bu iniş çıkışlara paralel olarak değişmiştir. 1978 yılındaki devriminin ardından İran İslam Cumhuriyeti'nin iktidara gelmesiyle birlikte, bu ülkenin sosyal sisteminin her düzeyinde bir dizi temel değişiklikler ve dönüşüm ortaya çıkmıştır. İran İslam Devrimi'nden kaynaklanan değişim ve gelişmeler en çok kadınları etkilemiştir. Devrimde önemli rol oynayan kadınlar, İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren bir dizi yeni yapılacak ve yapılmayacak şeylerle karşı karşıya kalmışlardır. İranlı kadınların hakları konusunda başörtüsü zorunluluğu, cinsiyet ayrımcılığı, kadınların mirasta erkeklere göre daha düşük payı, evlilik hayatında boşanma hakkı vb. gibi konular ve zorluklar tartışılmalıdır. Ancak devrimden sonra, kadınların eğitim

oranın şaşırtıcı biçimde artmasıyla birlikte kaybedilen hakların çoğunun geri kazanıldığı söylenebilir.

Bu tezin kapsamında yapılan eserler, bir taraftan İran kadınlarının kederlerini ve yaşadıkları zorluklarını, öte yandan geleceğe dair pozitif bakış açılarını, çabalarını ve ümitlerini yansıtmaktadır. Bu coğrafyada yaşayan kadınların durumu hakkında dünyaca medyada çok fazla gerçeklikten uzak bilgiler olduğu için bu eserler, İranlı kadınların mevcut gerçeğini anlatmak amacıyla yapılmıştır. Bu eserlerin İran kadınları hakkında kamuoyunu aydınlatma ve hakikate yöneltme yolunda olumlu bir adım olması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

1. 1982. p. 8-19. کیانی, م.ی., سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری. 1982.
2. الدین, ع.م., طبقات ناصری/تالیف منهاج الدین عثمان؛ تصحیح و مقابله و تحشیه و تعلیق عبدالحی حبیبی. Afghan Digital Libraries, 1964: p. 209-212.
3. p. 13-20. و پایگاه اجتماعی سامانیان. کتاب ماه تاریخ و جغرافیا, 1390. 157. ناجی, م.ر., مشروعیت
4. الگ, ا.ر.و., هنر و معماری اسلامی. 1384. دوم
5. مرآتی, مطالعه نقوش سفال و منسوجات دوره سامانی و آلبویه در تطبیق با هنر ساسانی. نشریه and شجاعی 23. 2018. (1): p. 73-82. هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی,
6. p. 135-147. هروی, ج., دیلمان و امیران دیلمی در روزگار اقتدار سامانیان. پژوهش نامه تاریخ, 1385. 2.
7. الملك, ا.م.ب.ع., تکملة تاریخ الطبري, ج. 1. 1961.
8. p. 260-280. توحیدی, ف., فن و هنر سفالگری 1378.
9. 1982. p. 173. کیانی, م.ی., سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری. 1982.
10. Delius, P. and M. Hattstein, *Islam: art and architecture*. 2004: Könemann. 118-123.
11. Fehervari, G., G. Fehrvri, and G. Fehérvári, *Ceramics of the Islamic World*. 2000: IB Tauris. 50.
12. Henshaw, C.M., *Early Islamic ceramics and glazes of Akhsiket, Uzbekistan*. 2010, UCL (University College London). p. 65-66.
13. SATIR, S., *Türk kültüründe İznik çinilerinin önemi ve güncel değerlendirilmesi*, in 8. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildiri Kitabı, Ankara: Atatürk Kültür, Dil, Tarih ve Yüksek Kurumu. 2008. p. 1129-1144.
14. 1982. p. 16-30. کیانی, م.ی., سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری. 1982.
15. 1982. p. 136. کیانی, م.ی., سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری. 1982.
16. Whitehouse, D., *Ceramics xiii. The Early Islamic Period, 1st-4th/7th-11th centuries*. Encyclopaedia Iranica, 1992. 5: p. 308-311.

17. Morgan, P., *Samanid Pottery, Types and Techniques*. Cobalt And Luster, The First Centuries of Islamic Pottery, Ernest Grube, The Nour Foundation In Association With Azi Muth Editions and Oxford University Press Inc, Newyork, 1994: p. 55-113.
18. Wilkinson, C.K., *Nishapur: pottery of the early Islamic period*. 1973: Metropolitan Museum of Art.
19. Fehervari, G., G. Fehrvri, and G. Fehérvári, *Ceramics of the Islamic World*. 2000: IB Tauris. 63-75.
20. Allen, T., *Notes on Bust (continued)*. Iran, 1989. **27**(1): p. 57-66.
21. Grube, E.J., *The art of Islamic pottery*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1965. **23**(6): p. 209-228.
22. Morgan, P., *Samanid Pottery, Types and Techniques*. Cobalt And Luster, The First Centuries of Islamic Pottery, Ernest Grube, The Nour Foundation In Association With Azi Muth Editions and Oxford University Press Inc, Newyork, 1994: p. 63.
23. سفال و سفالگری در ایران: از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر. 1392. p. 459-466. فرد، س.ا.ک.
24. دیگران، ا.ر.و.، تاریخ هنر ایران. 1376. 7 جلد. p. 14.
25. Schaefer, K.R., *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*. 2000, JSTOR. p. 89.
26. Fehervari, G., G. Fehrvri, and G. Fehérvári, *Ceramics of the Islamic World*. 2000: IB Tauris. 40.
27. اکرم، آ.پ. و ف.، سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز. 1387. 4. p. 1754-1755.
28. نخست وزیری. 1982 کیانی، م.ی.، سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه p. 17-18.
29. کیانی، م.ی.، سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری. 1982. p. 182.
30. کیانی، م.ی.، سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری. 1982. p. 210-270
31. Hollis, H.C., *Two Iranian Pottery Bowls*. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1938. **25**(3): p. 43-49.
32. هنر سفالگری دوره اسلامی ایران. 1374. (1995) کیانی، ک.ف.م.ی.، p. 28.

33. مطالعه تطبیقی سبک سفال زرین‌فام شهرهای کاشان و رقه. مطالعات باستان‌شناسی، et al., بیک‌محمدی، (3) پارسه، 2018. p. 113-132.
34. 1374. کیانی، ک.ف.م.ی.، هنر سفالگری دوره اسلامی ایران. 1374. p. 44.
35. Mason, R.B., *Petrography of pottery from Kirman*. Iran, 2003. **41**(1): p. 271-278.
36. 1384. هامبی، ک.م.ل.، هنر سلجوقی و خوارزمی. 1384. p. 38.
37. 1392. فرد، س.ا.ک.، سفال و سفالگری در ایران: از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر. 1392. p. 465.
38. 1388. محمد، ح.ز.، هنر ایران در روزگار اسلامی. 1388. دوم. p. 29.
39. Cagier-smith, A., *Asian art, The second Hali annual*. 1995: p. 145.
40. 1797-1799. اکرم، آ.ا.پ.و.، سیری در هنر ایران. 1387. چاپ اول. p. 1797-1799.
41. Koss, K., et al. *Analysis of Persian painted minai ware*. in *Scientific research on historic Asian ceramics, proceedings of the Fourth Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*. 2009. Archetype London.
42. 1384. گروبه، ا.ج.، سفال اسلامی 1384. p. 143.
43. 1982. کیانی، م.ی.، سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری. 1982. p. 15-16.
44. Watson, O., *Islamic pots in Chinese style*. The Burlington Magazine, 1987. **129**(1010): p. 304-306.
45. 1376. چوبک، ح.، گزینه سفالینه‌های اسلامی قلعه پوئینیک، گزارشهای باستان‌شناسی (1). 1376. چوبک، ح.، گزینه سفالینه‌های اسلامی قلعه پوئینیک، گزارشهای باستان‌شناسی (1). p. 51-66.
46. 1392. فرد، س.ا.ک.، سفال و سفالگری در ایران: از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر. 1392. p. 472.
47. 13674. کیانی، ک.ف.م.ی.، هنر سفالگری دوره اسلامی ایران. 13674. p. 82.
48. بلمکی، هنر سفالگری در دوره صفویه، بررسی تکنیک و نقشمایه‌های هنری. and فرد، د.ی. محمدی، هنرهای زیبا، 2008. p. 93-102.
49. 1379. کیانی، م.ی.، پیشینه سفال و سفالگری در ایران. 1379. p. 40.
50. 1386. اسمیت، ا.ل.، فرهنگ اصطلاحات هنری. 1386. p. 93-102.
51. 1874. اکرم، آ.پ.و.ف.، سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز. 1387. 4. p. 1874.

52. LAnE, A., *Later Islamic pottery Persia, Syria, Egypt, Turkey, iTe*. 1971, Faber monographs on pottery and porcelainw, Faber and Faber Ltd., Londres. p. 85-87.
53. 1. 2010. مطالعات باستان شناسی, 2(مهجور): p. 143-160.
54. Golombek, L., R.B. Mason, and P. Proctor, *Safavid potters' marks and the question of provenance*. Iran, 2001. **39**(1): p. 207-236.
55. Watson, O., "Ceramics", *Islamic Art in the Keir Collection*,. 1988: p. 43.
56. Atasoy, N. and J. Raby, *Iznik: the pottery of Ottoman Turkey*. 1994: Alexandria Press.
57. Watson, O., *Ceramics from Islamic lands*. 2004: Thames & Hudson London.
58. Fehervari, G., G. Fehrvri, and G. Fehérvári, *Ceramics of the Islamic World*. 2000: IB Tauris. 289-300.
59. Blair, S. and J.M. Bloom, *The art and architecture of Islam 1250-1800*. Vol. 46. 1995: Yale University Press. 224.
60. Fehervari, G., G. Fehrvri, and G. Fehérvári, *Ceramics of the Islamic World*. 2000: IB Tauris. 138.
61. Hobson, R.L. and B. Museum, *A guide to the Islamic pottery of the Near East*. 1932: British Museum England. 75.
62. ظهوری, ا.ص.ک.ح.ص.م.م., بررسی روند تولید سفالینه های آبی و سفید در ایران طی ادوار اسلامی. دو فصلنامه علمی - ترویجی پژوهش هنر بهار و تابستان 1392. شماره پنجم p. 1-10.
63. سفید و آبی بر اساس آزمایش پیکسی زهره, ر.ف., تجزیه لعاب p. 48.
64. شاردن, ژ., سیاحتنامه شاردن. 1336. جلد چهارم
65. Chardin, J., *سفرنامه شاردن [Chardin Itinerary]. Translated by Abbasi. Tehran*. 1956, Amirkabir Publications.
66. Fehervari, G., G. Fehrvri, and G. Fehérvári, *Ceramics of the Islamic World*. 2000: IB Tauris. 287.
67. 1378 سفالگری, ف. ف. فن و هنر سفالگری p. 287-288.
68. سیدهاشم, جلوه هایی ناب از هنر سفالگری عصر قاجار. نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی, and حسینی 4. 2012(47): p. 45-55.

69. گرانت, و., تاریخ ایران دوره قاجار. p. 29-28.
70. فرد, س.ا.ک., سفال و سفالگری در ایران: از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر. 1392. p. 489-491.
71. LAnE, A., *Later Islamic pottery Persia, Syria, Egypt, Turkey, iTe.* 1971, Faber monographs on pottery and porcelainw, Faber and Faber Ltd., Londres. p. 91.
72. واتسون, ا., سفال زرین فام ایرانی. p. 245.
73. (2)جاناناتان, ب.ش.و.ب., هنر و معماری اسلامی. p. 813.
74. فهروری, گ., سفالگری جهان اسلام در موزه طارق رجب کویت. p. 75.
75. ش.ع. اصغر, بررسی تاثیرات شیوه های ساخت و تزیین ظروف سفالی و سرامیکی صفوی and زهرا, ق. بر نمونه های ساخته شده در دوره قاجار. 1391.
76. فرد, س.ا.ک., سفال و سفالگری در ایران: از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر. 1392. p. 535-578.
77. استفان, خ.ن.و.و., گرایش به غرب (در هنر قاجار, عثمانی و هند). 1383.
78. (در هنر قاجار, عثمانی و هند). 1383 استفان, خ.ن.و.و., گرایش به غرب. p. 212.
79. حسین, م.ا., تاریخ موسسات تمدنی جدید در ایران. 1370. جلد اول.
80. حسن, ز.م., تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام. 1366.
81. de Rochechouart, J., 1999. *Nashr-i Nay*: خاطرات سفر ایران.
82. علی, ج.م., گنج شایگان, اوضاع اقتصادی ایران در دوران قاجار. 1384.
83. فاضل, عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران. *مجلة مطالعات and راودراد* 9. 2015. (3)اجتماعی ایران, p. 54-79.
84. ب. حمید, کمال الملک: هنرمند همیشه زنده. 1997: هیرمند, and علی, ف.م.
85. ی., میراث فرهنگی در حقوق داخلی و بین الملل. 1382. جلد اول, صمدی.
86. آمار, ا., گزارش عملکرد سازمان صنایع دستی ایران 1383.
87. ECHLIN, J., *THE CERAMICS OF IRAN.*
88. Sreberny-Mohammadi, L., *The Practice of Art: An Alternative View of Contemporary Art-making in Tehran.* Arts and Aesthetics in a Globalizing World, 2015: p. 61.

89. Ghorbani, S., *Persian Sculptural Ceramics History and Design from Prehistoric to Contemporary*. p. 5.
90. Ghorbani, S., *Persian Sculptural Ceramics History and Design from Prehistoric to Contemporary*. p. 6.
91. <http://www.majidziaee.com/>.
92. <https://www.ion.ir/news/11498/>.
93. <http://www.honaronline.ir/>.
94. Hashem, S., 2012. زن در فرهنگ و هنر, هنر, 4(2): p. 63-82.
95. 1374. کیانی, ک.ف.م.ی., هنر سفالگری دوره اسلامی ایران. 1374. p. 65-66.
96. زاده, ف.م., نقوش زن در آثار باستان و علل عدم تصویر زن در نقوش تخت جمشید. 1347. شماره 74 و 75. p. 30-26.
97. مضامین مذهبی در نقوش انسانی ظروف سفالین ایران پس از اسلام. کتاب ماه هنر, 2010. et al., نجفپور 140(1): p. 104-109.
98. مددپور, م., حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی. 1384.
99. Blair, S. and J.M. Bloom, *The art and architecture of Islam 1250-1800*. Vol. 346. 1995: Yale University Press. 224.
100. (کرین, ه., ارض ملکوت (کالبد انسان در روز رستاخیز از ایران مزدایی تا ایران شیعی
101. بررسی نقوش سفالینه های مینایی ساوه در سده های ششم و هفتم هجری قمری براساس et al., کاخکی, ص (6): p. 4-20. نمونه های موزه متروپولیتن. نگارینه هنر اسلامی, 2015. 2.
102. 1383. پاکباز, ر., نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. 1383. p. 56.
103. ع. ناهید, تحلیل آیکونوگرافیک تصویر بشقابی زرین فام از کاشان با نقد آرای گست and ابوالفضل, ع.ب. و اتینگهاوزن
104. ورجاوند, پ., کاوش رصدخانه مراغه و نگاهی به پیشینه دانش ستاره شناسی در ایران. p. 62.
105. دهخدا, ع.ا., لغت نامه دهخدا, دوره جدید. 1373.
106. Gönül, Ö., *Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın*. Sanat Tarihi Dergisi, 2008. 17(1): p. 55-76.

107. بیانی، ش. زن در ایران عصر مغول. 1382. چاپ دهم.
108. اشیولر، ب. تاریخ مغول در ایران. 1380.
109. هال، م. امپراطوری مغول. 1382.
110. Barbaro, G., *Travels to Tana and Persia, and A Narrative of Italian Travels in Persia in the 15th and 16th Centuries*. 2010: Cambridge University Press.
111. Stevens, R., *European visitors to the Safavid court*. Iranian Studies, 1974. **7**(3-4): p. 421-457.
112. Ekhtiar, M., *Masterpieces from the Department of Islamic art in the Metropolitan Museum of Art*. 2011: Metropolitan Museum of Art.
113. Emami, F., *All the City's Courtesans: A Now-Lost Safavid Pavilion and Its Figural Tile Panels*. Metropolitan Museum Journal, 2019. **54**(1): p. 62-86.
114. جو، ح. ر. م. ب. ص. تأثیر نقاشی مکتب اصفهان بر نقوش انسانی کاشیهای کاخ جهان نمای فرح آباد. فصلنامه تاریخ و باستان شناسی مازندران، بهار 1399. سال نخست. شماره یکم.
115. سیر تحول نقوش انسانی در کاشی‌کاری حمام‌های تاریخی شهر اصفهان از دوره صفوی، et al., جزآبادی، م. 6. 2017. p. 103-117. (12) تا پایان دوره قاجار. دوفصلنامه علمی پژوهش هنر، 6.
116. ق. زهرا، تأثیرات ظروف سرامیکی وارداتی بر طرح و نقش ظروف سفالی و سرامیکی and اصغر، ش. ع. داخلی در دوره قاجار.
117. 1388. p. 113-114. فر، م. ت. بررسی تصویر زن در نقاشی های عهد فتحعلی شاه قاجار.
118. مقایسه‌ی تصویر زن در هنر دوره‌ی صفوی و قاجار (نمونه مورد پژوهش: نگارگری). رضایی، et al., Journal of Islamic Archaeology studies, 2020. **1**(1): p. 69-86.
119. <https://avammag.com/65263/text-critic/%D9%85%D8%AC%D8%B3%D9%85%D9%87%E2%80%8C-%D9%85%D8%B1%DB%8C%D9%85-%DA%A9%D9%88%D9%87%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86%DB%8C-%DA%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%DB%8C-%D8%B3%DB%8C%D8%AD%D9%88%D9%86/>.