

## TÜRK ALP TASVİRLİ ORTA ÇAĞ ASTAR BOYALI HORASAN SERAMİKLERİNDE AYAKTA SAVAŞÇILARIN RESİMSEL ANALİZLERİ

Doç. Dr. Lale AVŞAR\*  
Öğr. Gör. Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ\*\*

**Özet:** Orta çağda büyük Horasan coğrafyasının merkezlerinde üretilmiş olan astar boyalı insan tasvirli seramiklerin kaynaklarda Samani seramikleri şeklinde adlandırılması üretim tarihleriyle ilgilidir. Oysa farklı merkezlerde ortaya çıkan buluntular söz konusu üretimin IX-X. yy. çerçevesi dışına çıktığını, buna rağmen ortak ekolü temsil ettiğini sergiler. Bu durum mevcut verilerin daha geniş açıdan ele alınmasını ve daha “nesnel” değerlendirmesini gerekli kılar.

Araştırma makalesinde mercek altına alınan seramikler ‘ayakta savaşçı figürü’ tasvirleriyle sınırlandırılmıştır. Mevcut malzeme ise Türk sanatında alp geleneğine yönelik son derece sağlam referanslar barındırır. Bu hususlar Siyavuş Dadaş tarafından yazılan “Türk Sanatında Tasvir Dili” kitabına göre irdelendiğinde; İskit döneminden itibaren kendini ortaya koyan ve Osmanlı’ya kadar varlığını koruyan bir dilin Horasan seramik ekolünde de bilindiği ve uygulandığı anlaşılmaktadır. Bu durum Horasan kültür ortamının etnik mensubiyetine dair ipuçları sunarak olayın sanatsal açıdan görülmesine yönelik örnekler sağlamaktadır. Plastik sanatlar bağlamında hem resimsel hem de kavramsal olarak değerlendirilen figürlerde görülen üslup özellikleri ise, kompozisyon betimlemeleri yoluyla ele alınarak analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Horasan’ın orta çağ seramikleri, Alp geleneği, Türk tasvir dili, Resim sanatı.

Geliş Tarihi: 10.04.2022

Kabul Tarihi: 29.09.2022

Makale Türü: Derleme Makalesi

\*Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, lale\_avsar@hotmail.com, ORCID:0000-0002-8980-9767

\*\*Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, soztutuncu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1899-7537

## ANALYSIS OF STANDING WARRIORS IN TURKISH ALP DEPPCTED MEDIEVAL POLICHROM KHORASAN CERAMICS

Asst. Dr. Lale AVŞAR\*  
Lec. Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ\*\*

**Abstract:** The fact that the angobed-painted and human-figured ceramics produced in the centers of the geography of Greater Khorasan in the Middle-ages is called as “Samani Pottery” is related to the production dates. However, finds discovered in different centers show that the production in question went out of the frame of the 9th and 10th centuries and, despite this, represented the common school. This makes it necessary for the current remainder to be evaluated from a wider angle and more “objectively”.

Ceramics that are examined in the research paper are restricted to the depictions of the standing warrior figure. Despite this, the present material contains extremely strong references related to the Alp tradition in Turkish art. When these issues are examined in terms of the Language of Depiction in Turkish Art, it is understood that a language, which had revealed itself since the Scythian age and maintained its existence until the Ottomans, was also known and applied in the Khorasan ceramic school. By providing clues related to the ethnicity of the Khorasan cultural environment, this situation provides data for the artistic viewing of the event.

**Keywords:** Medieval ceramics of Khorasan, Turkish depiction language, Alp tradition, Painting art.

Received Date: 10.04.2022

Accepted Date: 29.09.2022

Article Types: Review Article

\*Akdeniz University, Faculty of Letters, Department of Art History, lale-avsar@hotmail.com, ORCID:0000-0002-8980-9767

\*\*Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, soztutuncu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1899-7537

## 1. GİRİŞ

Türk tarihi ve kültürüyle iç içe olan Büyük Horasan coğrafyası (Kurt,1999, s.353-366) Orta çağlarda farklı bir sürece girmişti. İslam ordularıyla bu topraklara gelen yeni inanç ve yeni politik sistemin bölgede temelli olarak yerleşmesi epey zaman alacaktır. Hem fetihler sırasında yaşanan kanlı olaylar, hem gelenlerle yerliler arasındaki kültür ve yaşam tarzı farkı hem de yerli yöneticilerin ekonomik çıkarlarından da kaynaklanan bağımsızlık arzusu sürecin uzadıkça uzamasına ve başkaldırıların tekrar tekrar patlak vermesine neden olacaktır (Usta, 2013: 109-114-143-164; Frye, 2000: 63-65). Bozkır ile İslâm dünyası arasında köprü görevi üstlenen Horasan'ın İpekyolu üzerindeki "tatlı lokma" şeklindeki vazgeçilmez konumu önce Emevileri, daha sonra Abbasileri ciddi uğraşlar sarf etmeye ve burada kalıcı hâkimiyet kurmağa mecbur kılmıştır (Nogayeva vd., 2017: 165-183).

Bu süreç zarfında gelişen olaylar on binlerce Arap'ın Horasan'da yerleşmesi (Usta, 2013: 36), halife ordusunda hizmet veren Türk asıllı asker sayısının yoğun artışı ve zamanla Abbasi sarayında söz sahibi olması (Saki, 2000: 44; Başkan, 2002: 196), yine Horasan'da yarı bağımsız Tahiriler ve Samaniler devletlerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Tüm bu gelişmeler bölgede yeni devingenler yaratmış olsa da kültür ve sanat alanındaki Horasan'ın özerk ve köklü içeriği ileride de göreceğimiz gibi kendi çizgisini korumağa devam etmiştir. Konumuz olan Horasan astar boyalı insan tasvirli seramiklerinin Samani döneminde (9-10. yy.) üretilmesi bu devleti daha yakından tanımamızı gerektirir.

### 1.1. Samani Devleti

Kökleri Saman köyüne dayanan Samaniler sülalesinin büyüğü Saman Hudat'ın Horasan'ın Belh kentinde görev yaptığı, Merv'de yerleşerek müslümanlığı kabul ettiği bilinmektedir. Bölgedeki Tahirilerin hâkimiyetini devralan

İsmail b. Ahmet, 200 seneye yakın ayakta kalacak olan bir devletin (892-999) başına geçmişti (Usta, 2013: 55-88). Bu hanedan ailesinin tarihinde adı geçen kentlerin haritadaki konumuna bakıldığında ise tarihi Büyük Horasan coğrafyasının orta çağlardaki geniş sınırları hakkında bilgi edinmek mümkündür (Wink, 1991: 109; Bulliet, 1992: 75-82). Bu geniş sınırlara sahip devletin idare merkezi ise hep Semerkant ve Buhara arasında git gel yapmış, birisi politik başkent iken diğeri kültür ve sanat başkenti şeklinde faaliyet göstermiştir. Kaynaklardan anlaşıldığı üzere bu dönemlerde Horasan kentleri nüfus patlaması yaşamış, bu merkezlerde yapılan üretimin niteliği ise tüm İslam dünyasında büyük rağbet ve talep görmesine neden olmuştur (Frye, 2000: 67-70).

İslam tarihi araştırmacıları arasında Samani devletinin etnik kimliği uzun zamandır tartışma konusu olmaya devam eder. Güncel politik çıkarlar düzeyinden bir türlü kurtulamayan bu mesele çoğu zaman bilimsel gerçeklerle değil siparişçilerin beklentileriyle yönlendirilmektedir. Bu amaçlar doğrultusunda işe koyulan uzmanlardan bazıları ise kendileri için hedef gösterilen "karşı tarafın" maneviyatına zarar verebilmektedir (Şükürov, 2016: 71). Akademik ortama yakışmayan bu tarz davranışların bilimsel camia tarafından yadırganması, bilimin gelecek sağlığı açısından önemli ve gereklidir.

Bu anlamda örnek tavrı sergileyen Türk bilim insanı Aydın Usta'nın kapsamlı araştırmasında Samaniler Devletinin tarihi masaya yatırılarak yönetici sülalenin etnik kimlik problemi de irdelenmiş ve konuyla ilgili mevcut olan farklı bakış açıları kuvvetli ve zayıf yönleriyle masaya yatırılmıştır (Usta, 2013: 55-73). Değerli bilim insanının "Samanilerin Türk olma ihtimalinin" daha ağır bastığı sonucunu bir kenarda bekleterek konuya sanatsal açıdan yaklaşmayı da deneyeceğiz.

## 1.2. Türk Tasvir Dilinde Figür Betimleme Tarzı

Azerbaycanlı araştırmacı Siyavuş Dadaş, “*Türk Sanatının Tasvir Dili*” konulu eserinde kültürlerarası görsel ifade dillerinin derin ve kapsamlı içeriklerinin rasyonel mantığa dayanarak geliştiklerini; her tasvir dilinin mevcut halkın (kültürün) dünyaya (doğaya) yaklaşımını, görme, algılama, yorumlama ve aktarma şekillerini yansıttığını ileri sürmektedir (Dadaş, 2006). Dadaş’a göre belirli merhaleleri geçerek oluşan “milli tasvir dili” mevcut gelişmeler tamamlandıktan sonra asla yeniden şekillendirilemez ve diğer kültür veya kültürlerden etkilenecek temel devingenlerinden vazgeçemez (Dadaş, 2006: 13-17). Tarihte sürekli yaşanan tüm karşılıklı etkileşimlerle benimsenen yenilikler ise bu olgun kültürlerin özünde değil dış katmanlarında vuku bulmaktadırlar. Endüstriyel Devrimle başlayan ve zaman geçtikçe hızlanan Evrensel Kültür oluşumu öncesine yönelik olan bu teori tüm farklılıkları ve özerk yapılarıyla boy gösteren “milli kültürleri” ve “milli tasvir dillerini” kapsamaktadır. Bu dönemlerde tüm kültür taşıyıcılarının ortak kültürel değeri olan görsel aktarım tarzı veya “milli tasvir dili”, konuşma dili misali, başka bir alternatif olmaksızın tüm bireyler tarafından benimsendiği ve gündelik yaşamda kullanıldığı için geleneksel (milli) kültür ayakta kaldığı müddetçe terk edilmesini imkânsızdır (Avşar, 2017: 967-984).

Dadaş’a göre Türk sanatının “milli tasvir dili” tam teşekküllü haliyle İskit sanatında kendini ortaya koymuş ve o çağlardan itibaren temel niteliklerini koruyarak Osmanlı devrine kadar ulaşabilmiştir (Dadaş, 2006: 21-24). Yakın zamanlara kadar tartışma konusu olan İskit etnik kimliği probleminin yapılan genetik araştırmalarla çözülmesi ve Türkler’in, İskitler’in soyundan gelmiş olduğunun kanıtlanması (Unterlander vd., 2017: 1-10) Dadaş’ın teorisine sağlam bir destek

sunmuş oldu. Türk sanatı araştırmacıları için bu gelişme son derece büyük önem taşımakta ve pek çok varsayımları tek dokunuşla geçersiz kılmaktadır.

Tarihi perspektiften olaya baktığımızda bir kültürde tasvir dilinin oluşması için gereken sürecin birkaç yüzyılı rahatlıkla aşabileceği tahmin edilebilir. Paleolitik çağlardan itibaren ortaya çıkan Prototürk kültürlerin sadece M.Ö 1. binyıl İskit döneminde ortak tarz sergilemeğe başladığı anlamlıdır. Muazzam kültürel birikimin nicelikten yeni nitelik kazanması olayı bir kere gerçekleştikten sonra canlı organizma gibi davranan tasvir dilinin, yeni siyasi veya kültürel koşullardan etkilenecek baştan şekillendirilebilmesini beklemek gerçekçi yaklaşım değildir. Bu açıdan konumuza yaklaştığımızda, Horasan seramiklerindeki insan tasvirlerinin “*Türk Tasvir Diline*” uygun olduğu tespit edilirse, Samaniler devletinde Farsçanın resmi dil veya yönetici sülalenin Fars kökenli olma olasılığı olayın özünü değiştirmez, üretici kültürün kimliğinin belirlenmesi için sağlam veri sağlayacaktır. Bilindiği gibi politik gelişmelerin fevri ve devingen yapısından çok daha ağır ve durağan tarza sahip kültür eğrisi kendi gelişim mantığıyla varlığını sürdürmektedir.<sup>1</sup>

## 2. ORTA ÇAĞ HORASAN SERAMİKLERİ

Araştırmamıza konu olan Orta Çağ Horasan’ın astar boyalı insan tasvirli seramikleri IX-XII. yy. arasında bölgenin önemli kültür merkezleri olan Nişapur, Gurgan, Merv, Buhara, Afrasiyab, Belh, Gum gibi kentlerde üretilmiş olmalıydı<sup>2</sup> (Bulliet, 1992: 75-82; Pancaroglu, 2007: 81; Wilkinson, 1973; Nouri, 2016: 36-43). O dönemler için yoğun yerleşime sahne olan bu merkezlerin bir kısmında yürütülen kazı araştırmaları seramik atölyelerin bulunduğu dair sağlam veriler sunmuş ve imalatın Moğol işgalleriyle sona erdiğini veya en azından ciddi sekteye

<sup>1</sup>Buna en bariz örnek Büyük Selçuklu sanatı gösterilebilir. Devlet, tarih sahnesinden çekildikten uzun süre sonra Selçuklu sanat tarzı hala varlığını korumaktaydı.

<sup>2</sup>Günümüze ulaşan Horasan seramiklerinin bir kısmı kazı araştırmaları sonucu ortaya çıkmış olsa da büyük bir kısmı ne yazık ki menşei bilinmeyen yollardan elde edilmiştir.

uğrattıldığını ortaya koymuştur (Wilkinson, 1973: XXVIII; Vişnevskaya, 2018; Marşak, 2012; İlyasova vd., 2016; Şişkina, 1979; Pugaçenkova, 1967:137-144). Birbirinden bağımsız olarak yapılan araştırmalarda konunun incelenmesi, tüm Horasan coğrafyasında ortak bir sanat ekolünün varlığı işaret etmektedir. Tarih öncesi çağlardan itibaren süregelen bu ekolün, söz konusu coğrafyada yaşayan yerli kültürler tarafından uygulanmaya devam ettirildiğini varsaymak mümkündür.

Seramiklerin teknik özellikleri söz konusu olduğunda bilim camiası Wilkinson tarafından 1973 yılında yapılan sınıflandırmayı hâlâ geçeri görmektedir (Wilkinson, 1973). Buna göre kırmızı kilden çarkta çekilerek yapılan, genellikle çeşitli tabak ile kâse formlarından oluşan kap kacaklar arasında figüratif motiflerle süslenen örnekler *“Buff Ware”* ve *“Polychrome on White Ware”* gruplarında rastlanır. Bunların ilki daha açık renk bünyeye sahip kırmızı kil ürünleri olduğu halde ikinci gruptakilerin süslemesi beyaz astarla kaplanmış zemin üzerine yapılmıştır. Seramiklerin teknik özelliklerinden yola çıkılarak geliştirilmiş olan Wilkinson tipolojisi, araştırmamızda konu edilen sanatsal ekol ve ortak resim tarzına bağlı olarak kullanılmaktadır.

Söz konusu dönem Horasan seramikleriyle ilgili var olan bir diğer sınıflandırma ise Bulliet tarafından *elitist (yazı süslemeli)* ve *popülist (figüratif süslemeli)* olarak yapılmıştır (Bulliet, 1992: 79). Buna göre zarif tarzı ve üstün hat sanatı uygulamalarıyla seçilen yazı süslemeleri seramikler, toplumdaki elit kesimin rafine zevkine hitap ettiği halde, daha naif üslup ve özgün desenleriyle seçilen figüratif süslemeli olanlar geniş halk kitlelerini hedef almaktaydı. Uzun süre tartışmasız olarak kabul gören bu tez, mevcut malzemenin sayı ve çeşitliliğinin artması sonucu fazla kısıtlayıcı olarak görülmeye başlanmıştır (Pancaroglu, 2002: 66-67).

Horasan coğrafyasında Prototürk kültür

geleneklerinin Anav çağından itibaren varlığı bilinse de seramik imalatı söz konusu olduğunda, üretimdeki süreklilik konusu hala varsayımlar düzeyindedir (Wilkinson, 1973: 3; Frye 2000: 67). Bölgenin seramik imalatı için verimli kil kaynakları bu sürekliliğin temel kaynağını oluşturmakla birlikte Büyük Horasan coğrafyasının günümüz politik haritasından kaynaklanan bölünmüşlük araştırmaların ortak paydada toplanmasını ve genel geniş bakış açısının oluşmasını engellemektedir. Buna rağmen Samani dönemi astar boyalı insan tasvirli seramiklere kaynak teşkil eden İslam Öncesi üretimden bir parçaya ilk Rus bilim insanı Pugachenkova'nın yayınlarında rastlanmaktadır (Pugachenkova, 1967: 91, no. 67; Ainy, 1980: no. 129-134). Sırsız üretilen bu lüks testi Horasan'da polikrom astar boyama geleneğinin varlığını kanıtlayan güzel bir örnektir. Çok figürlü süslemede, insan yaşamının doğum, evlenme, yaşlanma ve ölüm gibi dört temel evresi canlandırılmış, tasvirlerdeki detaylara karşı itina, desen bilgisi, gerçekçilik ile astar boya kalitesi dönemin seramik ekolünün yüksek düzeyini yansıtmaktadır.

### 3. TÜRK SANATINDA İNSAN İKONOĞRAFİSİ VE ALP TASVİRLERİ

Türkçe yiğit, kahraman ve bahadır kelimelerine karşılık gelen alp tasvirlerine, Türk sanatının en erken devirlerinden itibaren rastlanmaktadır (Esin, 2006: 265). Bilindiği gibi Prototürk çağından itibaren Türk insanının yaşam tarzı, inanç sistemi ve dünya görüşüyle yakından ilişkili olan alplık teşkilatı, Türk tarihinin her döneminde ve kültürünün her alanında kendini ortaya koymaktadır (Koçak, 2012: 125-135). İskit, Hun, Göktürk dönemlerinde Avrasya coğrafyasında kalıcı izlere sahip alplık geleneği yazılı kaynaklarda, dikili anıtlarda, Hükümdar unvanlarında, toplum yasalarında, taş ve kaya üstü çizimlerde, giyim kuşamlarda karşımıza çıkmaktadır (Samashev, 2013: 152, no.115).

Süreklilik arz eden ve Osmanlı'ya kadar ayakta kalabilen alplık örgütlenmesinin (Maraşlı, 2013: 17-42) Orta Çağ Horasan sanatındaki yansımaları beklenen ve aranan bir olgudur.

Türk sanatının oluşum evresinde ortaya çıkan alp ikonografisinin temel özellikleri Emel Esin tarafından üç devrede kaleme alınmıştır (Esin, 2006: 265-318). Buda ve Mani ile İslâm dini çerçevelerini kenarda bırakarak daha temel kıstaslara sahip erken dönemi ele aldığımızda, Türk Alpleri'nin arkadan örgülü uzun saçlara, dövmeli yüz ve vücutlara sahip oldukları, at üzerinde yaşam sürerek cepken veya kaftan türünden üst giyim ile çakşır tipi pantolon ve yumuşak deriden çizme giydikleri günümüze ulaşan maddi verilerden anlaşılmaktadır. Gündelik yaşamlarında gereksinim duydukları bıçak, çakmak veya tarak gibi küçük eşyaları, askılı kemerlerde taşıdıklarını da yine çeşitli betimlemelerde görmekteyiz (Arjantseva, 1978: 92-114.). Bu tasvirlerdeki Alpler boynuzlu veya sorguçlu miğferlerde, ellerinde mızraklar, bayraklar, ok ve yaylar, kalkan veya kılıçlarla tasvir edilmiş, bellerindeki süslü kamalar ve üzerlerinde zırhlar kültüre özgü görsellik taşımaktadırlar (Samashev, 2013: 25, 29, 32, 34, 35, 59, 62, 63, 64, 208, 211). Alplerin en yakın ömür dostları ve silah arkadaşları olan atlar ise alp ikonografisinin bir diğer vazgeçilmez ögesidir (Gömeç, 2016: 819-834). Kuyruğu düğümlü dört nala koşarak tasvir edilen bu atlar üzerindeki biniciler kimi zaman arkaya doğru ok atarak, elinde yırtıcı kuş ile ava giderek veya yine at üzerinde cirit oynarken betimlenmiştir. Bu Alp tasvirleri Türk sanatının belki de en karakteristik simgelerindendir ve görsellerin etnik mensubiyeti konusunda tartışmasız yanıt sunmaktadırlar.

#### 4. ALP TASVİRLİ HORASAN SERAMİKLERİ

Horasan'ın orta çağ astar boyalı seramiklerindeki figüratif süslemeler kompozisyon açısından değerlendirildiğinde Wilkinson'un vurguladığı

gibi ortak tasarım üzerinden gerçekleşen varyasyonların çokluğu dikkati çekmektedir (Wilkinson, 1973: XXIV). Belli tasarım şablonları üzerinden mekanik tekrar yapmadan elle direkt tabak veya kase üzerine çizilen insan figürleri ortak ikonografiyle seçilmektedirler. Bunların arasında ayakta duran, bağdaş kurarak oturan kadın-erkek figürlerinin yanı sıra yaya veya süvari savaşçılara da rastlanmaktadır. Bu betimlemelerde yüz, el ve vücut tasvirlerindeki benzerlikler dışında giyim-kuşam tarzları, kompozisyona yerleşim şekilleri ile ellerinde ve çevrelerinde bulunan nesnelere çok sayıda ortak hususlara sahiptirler. Rastlantısal uygulamalardan uzak olan bu bilinçli tekrarlar hem sanatsal bir ekolün mevcudiyetini hem de işlenen sahnelerin arkasında arketip tarzı konuların varlığını ortaya koyar.

Söz konusu insan tasvirli seramikler arasında alp konusunun işlendiği kompozisyonlarda ayakta duran, bağdaş kurarak oturan ve atlı olmak üzere üç farklı tasarım şablonu mevcuttur. Üç şablon türünün her biri kendine has düzenleme şablonuyla seçilse de ustalar, o şablon çerçevesinde kalarak çeşitlemeler yapmaktan çekinmemişlerdir. Son derece doğal bir şekilde ortaya çıkan, tatlı ve samimi tarzıyla seçilen bu ilaveler belli ki gündelik yaşamdan beslenmiş ve üreticiler tarafından takdirle karşılanmışlardır. Bu anlamda şablon tasarımının varlığıyla çeşitlemelere karşı hoşgörü, orta çağ Horasan seramik ekolünün temel özelliği kabul edilebilir. Bu yaklaşım kendini sadece figüratif betimlemelerde değil, Horasan'ın seramik ekolünde ortaya çıkan bitkisel, geometrik, soyut ve yazı süslemeli örneklerinde de göstermektedir.

Mevcut araştırmada Horasan'ın orta çağ astar boyalı Alp tasvirli (ayakta duran, bağdaş kurarak oturan ve atlı) seramikleri için geliştirilmiş üç şablon tasarımdan sadece ayakta duran savaşçı figürlerine ait olan ele alınmış, inceleme çeşitli yayınlarda ve resmi müze E-sayfalarında yer

alan görseller üzerinden sürdürülmüştür. Araştırmanın amacı bu tasvirlerin ait olduğu kültürün etnik mensubiyetini ve bununla ilişkili olarak kompozisyonlara yüklenen olası anlamları belirlemek, betimlemelerin resim sanatı açısından analiz etmek, seramiklerdeki süslemelerle Türk kültüründeki alp geleneği arasındaki ilişkiyi tespit etmektir.

#### 4.1. Ayakta Savaşçı Tasvirleri ve Resimsel Analizleri

Çok sayıda yazılı kaynakların yanı sıra dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarında yer alan Samani dönemi astar boyalı Horasan seramikleri genellikle İran sanatı kapsamında ele alındığından, bunların Türk kültürüyle ilişkisi genellikle gündem dışında tutulmaktadır. Oysa süslemelerde işlenen sahneler, motifler, simgeler ve figür özelliklerine bakıldığında, sanatsal ekolün Türk kültüründen beslendiğini ve konularda Türk kültürüne özgü temel sanat arketiplerinin canlandırıldığını görmekteyiz. Alp tasvirleri bu arketiplerin arasında en başta gelenlerden biridir.

Kâse ve derin tabak formlu seramik kapların dairevi iç kısımlarında uygulanan süslemelerde ayakta savaşçı figürleri her zaman alana hâkim olacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu sırada figürlerin orta eksen üzerinde veya ona yakın konumda tam boy olarak maksimum büyük ölçüde tasvir edilmesine de sürekli özen gösterilmektedir. Manidardır ki bu yaklaşım Selçuklu seramik ekolünde aynen devam ettirilmiştir (İskenderzade, 2010). Horasan ustalarının bu yaklaşımı İskit ustalarının figür betimleme tarzıyla da örtüşmekte ve bu husus Dadaş tarafından "*Türk Sanatının Tasvir Dili*" eserinde belirtilmiştir (Dadaş, 2006: 22-24).

Figürlerin tasvir şekline bakıldığında yüzler tam önden,  $\frac{3}{4}$  dönüşlü ya da profilden uygulanmış, gövdeler önden, bacaklar ise dizlerden bükülerek genellikle yandan resmedilmiştirler. Bacakların

bu durumu figürlerin hareket halinde olması şeklinde yorumlanabilir. Kısa sakallarından erkek olduğu anlaşılan bu figürlerin uzun saçları örülerek enselerinde toplanmış, "S" biçimli bıyıkları ise burun altından kulağa doğru kayarak yanağın ortasında yerleştirilmiştir. Profilden tasvir edilen yüzlerde göz ve bıyıkların önden tasvir edilişi Dadaş tarafından belirlenen "*Türk Sanatı Tasvir Dilinin*" 3. prensibine uygundur (Dadaş, 2006: 24). Bu prensibe göre canlı betimlemelerde tek bir noktadan alınan görüntü hiçbir zaman yeterli görülmemiştir. Ustalar, gövde, bacak, göz, kuyruk gibi figür detayları veya uzuvları, onların en belirgin gördükleri açılarından tasvir etmiş ve daha sonra bu tasvirleri bir araya getirerek özel kombinasyonlar oluşturmuşlardır (Görsel 4). Bu durum görselin daha kolay tanınmasını sağlarken ona fazladan canlılık ve hareketlilik de kazandırmıştır (Görsel 1a, 1b, 2a, 2b, 3a).



**Görsel 1a (sol).** Ayakta savaşçı tasvirli Nişapur kâsesi, X. yy. ("*Sanal*", 2019).

**Görsel 1b (sağ).** Ayakta savaşçı tasvirli bir diğer Nişapur kasesi, X. y.y., Detroit Institute of Art Müzesi, Erişim No.1990.297 (Shaw vd., 1991: 44-57 (48j)).

Samani astar boyalı seramiklerde tasvir edilmiş erkek figürleri yanlara uzatılmış ellerinde kılıç ve kalkan tutmaktadırlar, bu sırada yüzlerinin baktıkları yönde kalkanların tutulması dövüş pozisyonunun resmedilmesine işaret eder. Bu sırada betimlemelerdeki naif ve çocuksu tasvir tarzıyla örtüşmüyor gibi görülen gerçekçilik ve detayların önemszenmesi özellikle ayrıntılarda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin kılıçların



**Görsel 2a (sol).** Afrasiyab (Semerkant) Buff Ware Seramiği, 9-10 yy.



**Görsel 2b (sağ).** Nişapur Buff Ware Seramiği, 9. yy.

tasvirlerdeki şekli ile arkeolojik kazılarda bulunan gerçek kılıç örnekleri arasındaki benzerlik etkileyicidir ve bu durum mevcut sanat ekolünün özelliği olarak algılanmalıdır (Аржанцева, 1987: 121-133 (134), res. 3/6) (Görsel 3a, 3b).

Günümüze ulaşan seramik örnekler arasında ayakta el ele tutuşarak güreş yapan iki figür tasvirine de rastlanmıştır. Diğer süslemelerle ortak tarza sahip bu kompozisyonda da figürler orta eksen üzerinde dairevi alana sığacak en büyük boyda yerleştirilmiştir. Seramik kapların süslemesinde tekrarlanan bu sahneler toplumundaki erkek rol modelinde görülmesi beklenen yiğitlik, güç-kudret ve savaşçı meziyetlerini aksettirmiş olmalıydılar. Standart halindeki bu sahneleri çalışmalarında yineleyen ustalar, belli ki tasvirin arketip anlamına büyük önem vermekteydiler. Bu aketipler kültürün sahip olduğu ortak manevi değerlerinden biri olmalıdır.

Figürlerin kıyafetlerine bakıldığında Orta Asya Türk kültür geleneğini çağrıştıran çok sayıda detay dikkati çekmektedir. At üzerinde sürdürülen yaşam tarzından türemiş Türk Alpleri'nin ikonografisiyle örtüşen binici kıyafetlerinden çakşır (şarvar) ve uzun konçlu deri çizmelere Samani seramiklerinde de rastlanmaktadır (Esin, 2006: 265-318). Figürlerin bir kısmı önden kapanarak belde kemerle

tutturulmuş yakalı kaftanlarda resmedilse de uzun kollu sıfır yaka gömleklerin daha yaygın giysi olması yukarıda bahsi geçen orta sınıf tüketicinin tercihlerinden kaynaklanmış olmalıdır. Bu sırada kıyafetler üzerindeki çapraz taramalar, noktalı benekler, çapraz dizilmiş kareler, noktalı daireler veya haçlara benzer küçük dolgu elemanlarıyla oluşturulmuş dokular kıyafetlerin dikilişinde kullanılmış kumaşların desenlerini belirtmektedir. Bu sade elemanların seçiminde ve uygulamasında görülen yaratıcı yaklaşım ve fantezi ustaların az sayıda öge kullanarak etkin görsellik elde etme becerisini ortaya koyar. Bu husus, Orta Çağ Horasan seramik ekolünün belki de en temel özelliklerinden biridir (Görsel 1a, 1b, 2a, 2b, 3a).

Figüratif süslemelerde kullanılan boya paletinde



**Görsel 3a (sol).** Nişapur üretimi olduğu varsayılan seramik kap üzerinde savaşçı figürü (Pancaroğlu, 2007: 81, no. 40).



**Görsel 3b (sağ).** Bu figürün elinde tuttuğu kılıcın benzeri olan ve Orta Asya kazılarında ele geçen V-VIII yy., Kılıç Çizimi (Аржанцева, 1987: 121-133 (134), res. 3/6).



limon sarısı astar antimuman oksit, yeşil boya bakır oksit, siyah astar demir oksit ve kimi zaman koyulaştığında kahvemsi siyaha dönüşen patlıcan moru mangan oksitle renklendirilmiş, nispeten daha ender görülen kırmızı ise kilin kendi rengi olmalıdır. Kısıtlı sayıda bu boyalar arasında dalgalanma yaratarak zeminde tek sabit durmayan yeşil boyanın direk oksit halinde uygulandığını tahmin etmek mümkündür. Diğerler boyaların zemindeki davranışı ise astar olduklarını ortaya koyar. Bu sırada ustalar, koyu renkleri kontur çizimi ve kompozisyonun genel hatlarla belirtilmesinde, sarı, yeşil ve kırmızı renkler ise çeşitli detaylar arasında git gel yaparak kompozisyonun canlandırılmasında ve polikrom görüntü oluşturulmasında kullanmışlardır. Bu durum, figür ile fon arasında sağlam bir bağ ve mükemmel uyum yaratmış, tüm detayların bir bütüne ait, onun vazgeçilmez parçası şeklinde ortak payda üzerinden birbirine kenetlenmesini sağlamıştır (Görsel 1a, 1b, 2a, 2b, 3a).

Yukarıda bahsi geçen seramik süslemelerde aksini bulduğu varsayılan sanatsal tarzın kaynağında duran kültür Paleolitik dönemden Avrasya coğrafyasında var olmuştur. Bu ekolden günümüze ulaşan sayısız alp betimlemelerinde yer alan görsellerin gerçekçiliği, onların tasvir şekillerinde değil detaylarında saklıdır. Miğferlerin ve bayrakların şekilleri, üzerlerinde yer alan simgeleri, figürlerin başlık ve giyim-kuşam detayları, çizimleri, mızrak, kılıç, yay, ok vb. silahların elde tutuluş şekilleri, savaşçı süvarilerin atlarını koştururken eyerde oturuş şekilleri gibi temel ayrıntılar, dönem insanların yaşam tarzları ve savaş taktikleri hakkında son derece teferruatlı bilgiler aktarmaktadır (Arjantseva, 1986; Borisenko ve Hudyakov, 2008: 43-53). Söz konusu bu gerçekçilik, tasvirleri yapan kişinin, canlandığı olaylara yabancı olmadığını ve bu olgulara gündelik yaşamında sürekli rastladığını; bunların hayatta kalma mücadelesi sırasında geliştirildiğinin bilincinde

olduğunu gösterir. Bir bilgi aktarımı olan kaya üstü çizimlerinde de görülen detaylara karşı benzer ciddiyet dikkate alındığında söz konusu olgu Türk sanatında temel özelliklerinden biri kabul edilebilir. Bu detayların içeriği, R. Duran'ın ifade ettiği "*geçmişte yapanın ne yaptığını bildiği, ama günümüzde anlamı unutulmuş, bakanın göremediği ve bilemediği*" gerçeği açısından ele alındığında ise konunun daha fazla önemsenmesi ve irdelenmesi gerektiği anlaşılır (Duran, 2018: 523-535).

Dadaş'ın, "Türk Sanatı Tasvir Dilindeki" 3. prensibe eklenmesi mümkün görülen husus, insan tasvirlerindeki uygulama şekliyle ilgilidir. Canlı betimlemelerinden türeyen bu ikonografi Selçuklu ekolünde zirve noktasına ulaşsa da Horasan bu yolda ara halka olarak görülebilir. Buna göre insan tasvirlerinde bacaklar ve ayaklar genellikle yandan, gövde ise önden resmedilmekte; yüzler profilden tasvir edilmiş olsalar da gözler hep önden çizilmektedirler. Tamamen görsel algıyla ilgili olan bu tercihleri tasvir kolaylığı veya zorluğu düzeyine indirgemek "eşyanın tabiatına" aykırıdır. Ustalığın en üst mertebesinde bulunan Selçuklu minyatür ustalarının da tasvir edilen nesneye karşı aynı yaklaşımda bulunmaları, yukarıdaki varsayımı desteklemektedir. Yüzyıllar boyunca yapılan seçimler ve ayıklamalar sonucu ortaya çıkan tüm bu betimlemelerde Türk Tasvir Dili aksini bulmuş ve bu dil, Türk Kültürü taşıyıcılarının



**Görsel 4.** Türk sanatı tasvir tarzındaki 3. prensibi belirgin bir şekilde ortaya koyan İskit Dönemi Kabartmalı maden plaka ("Sanal", 2019).



Görsel 5. Eftalit maden para örnekleri, M.S. 484-560 ("Sanal", 2019).

ortak estetik anlayışının toplu ifadesini temsil etmektedir (Dadaş, 2006: 36) (Görsel 4).

Yukarıda bahsi geçen astar boyalı Horasan seramiklerinde yer alan bazı ayakta savaşçı figürlerinde yüzlerin profilden betimlenmelerinin alışılmış olan, ¼ dönüslü simalardan farklı olmaları önem teşkil eden bir ayrıntıdır. Bunu Türk tarihindeki Ak Hun (367-558) dönemiyle ilişkilendirmek mümkün görülmektedir (Usta, 2013: 57; Simpson 2012: 84-85; Gumilev 1959: 129-140). Günümüze ulaşan Ak Hun (Eftalit) sanatı örnekleri arasında profilden yüz betimlemelerinin maden paralar üzerinde yaygın olduğu görülmektedir. Gövdeleri önden, başları yandan tasvir edilen bu figürlerin örgülü uzun saçları, küpeleri, tuğ ve kanatlarla süslü miğferleri dışında bellerinden kemerle tutturulan önden kapalı kaftanlarıyla ellerinde tuttıkları kadehleri etnik ve kültürel kimliklerini açık bir şekilde yansıtmaktadırlar (Görsel 5). Horasan seramik ustalarının bu tasvirlerden etkilendiğini düşünmek, ortak kültür ve coğrafya veraseti açısından olası görülmektedir.

Horasan'ın astar boyalı seramiklerinde süsleme kompozisyonları incelenirken, merkezi figürün çevresinde bulunan yardımcı elemanlar da dikkati çekmektedirler. Bunların arasında en sık rastlanan kuş motifidir. Detaylara önem veren Horasanlı ustalar tarafından, bu motifin sık sık tekrarlanması, kuşa yüklenen sembolik

anlamaların önemsenmesiyle bağlı olmalıdır. Türk sanatında yer alan kuş simgesinin (Ersoylu, 2015; Sever, 2011: 83-88; Çoruhlu, 2007: 120; Ögel, 1971: 93-94) görsel sanatlarda yaygın olarak kullanımı, sayısız araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Bunlara göre kuş figürünün önemi, İslam öncesi Türk kültüründeki Gök Tanrı inancıyla ilişkilidir. Muhtemelen bu husus kuşun, "ölüm ve öbür Dünyadaki" rolünden kaynaklanmaktadır.

Orta Asya ve Sibiryalı halkları arasında mevcut olan diğer bir inancıya göre ölen kişinin ruhu kuşa dönüşerek, bir yıl boyunca devam eden yas merasimlerine iştirak etmekte ve yıl tamamlandıktan sonra öbür dünyaya göçmektedir (Rudenko, 1959: 321; Semenov, 1903: 96; Roux, 1999: 160). Göktürkler'in de benzer düşünceyi paylaştığı, dikilen yazılı anıtların metinlerinden anlaşılmaktadır. Göktürklerin yazılı anıtlarında ölen kişiler için "uçtu" tabirinin kullanılması bu bağlamda manidardır (Malov, 1951: 38, 39, 43; Şener, 2000: 61). Yine Türk halkları arasında yaygın olan "kamlık" geleneğine göre de insan öldüğü zaman, ruhu bir kuşa dönüşerek vücudundan uzaklaşmaktadır. Bu nedenle bir kişinin öldüğünü belirtmek için "kuşu uçtu" ifadesi kullanılmaktaydı (Şener, 2000: 61).

Türk kültüründe kuş figürüne yüklenmiş olan bu anlamlar Türk Alp geleneğiyle yakından

ilgili olan atalar kültürünü de akla getirmektedir (Yıldırım, 2003: 58; Kubarev, 2009: 283-291; Kızıllasov, 1964: 27-39). Geçmişi Proto-Türk (Esin, 1978: 3) çağlarına kadar inen bu inancın temelinde duran düşünce, öldükten sonra öteki âleme giden insanın, kabilesine, ailesine ve yakınlarına yardım edebilecek olmasıdır (Roux, 1999: 188-216; Kubarev, 2007: 136-144). Cenaze törenlerinde kurban edilen hayvanlar ile sunulan ikramlar, anma merasimlerinde ölümü temsil eden dikili taş, dağıtılan hediyeler ve çeşitli adakların arkasında duran yegâne amaç aslında çok yalındır; öbür dünyadan gelebilecek olumsuz etkileri bertaraf etmek olmuştur. Bu amaçla ataların ruhları hoşnut edilerek onların öteki âlemden gelen yardımlarıyla olası kötülükler tamamen veya kısmen zararsızlaştırmaya çalışılmıştır.

Tüm bu gerçekler göz önünde bulundurulduğunda, Horasan'ın ayakta savaşçı tasvirli seramiklerindeki yardımcı eleman olarak kullanan kuşların önemli görev üstlendiği anlaşılmaktadır. Elinde kılıç ve kalkanla savaşa hazır olan bir askerin ata ruhlarından gelebilecek her türden yardıma büyük ihtiyaç duyması doğaldır. Şans ve başarı elde etmesine, dövüşlerde galip gelmesinde vesile olabilecek bu ruhların, askerin etrafında kuş cisminde bulunması büyük manevi destek ve güven vermiş olmalıdır. Orta çağ Horasan seramiklerinde sık sık karşımıza çıkan ve İngilizce yayınlarda genel olarak "blessing" kelimesiyle ifade edilen (Pancaroglu, 2007: 81) iyi dilekler kitabeleri de aslında buradaki kuş motifleriyle yakın anlamlar ve görevler üstelenmişlerdir. Yazılar, seramik eşyayı kullanacak olan kişiye başarı, şans, bereket ve nimet arzu ederek onun daha mutlu olmasına vesile olurken, kuşlar, atalar kültürüne inanan bir insan için koruma, güven ve himaye sunmaktadırlar (Şekil 4).

Resimsel bağlamda değerlendirildiğinde ise kâsenin çevresini tam tur olacak şekilde

çevreleyen siyah renkli kalın bordürler kompozisyonu ikiye ayırmaktadır. Ayakta koşar adımlarla ilerler duruşta betimlenen savaşçı figürü, sarı-beyaz renkli zemin üzerinde siyah renkli konturlar ile belirginleştirilmiştir. Renk bağlamında kompozisyona canlılık katan sarı sıcak renk doygunluğu ve siyah renk zıtlığı, figürün anatomik duruş hızı ile eşdeğerdedir.

## SONUÇ

Orta çağ İslam sanatı araştırmacıları arasında büyük ilgi çeken Horasan'ın astar boyalı seramiklerinde insan tasvirleri "yöresel" tarzda ve "naif üslupta" uygulanmış süslemelerde karşımıza çıkmaktadır. Hiçbir başka dönem ve kültüre benzemeyen bu tasvirler arasından ayakta erkek betimlemeleri konu alınarak, Türk sanatındaki insan tasviri ikonografi ile plastik sanatlar açısından değerlendirilmiştir. Araştırmada Türk sanatında Alp figürü ikonografisi baz alınarak görsellerdeki figürlerin betimleme şekli, yüz tasviri, giyim-kuşam ve çevrelerindeki motifler yine Türk kültürü kapsamında irdelenmiştir.

Türk Kültüründe ana arketipler arasında yer alan Alp tasvirleri Horasan astar boyalı seramiklerde orta eksen üzerinde veya ona yakın konumda tam boy olarak maksimum büyük ebatta tasvir edilmiş ve bu durum Selçuklu seramiklerindeki insan tasvirlerine uymaktadır. İnsan betimlemeleri her iki ekolde ana motif olarak kullanılmakta ve kompozisyonlarda benzer yaklaşım sergilenmektedir. Figürlerin orta şablon üzerinden çeşitli ilaveler eklenip çıkarılarak benzer kompozisyonlar içinde sürekli tekrarlanması bir taraftan Alp konusunun önemsenmesi diğer taraftan ise toplumda mekanik tekrara karşı mesafeli duruşun olması şeklinde yorumlanmıştır.

İnsan tasvirlerinde yüz, göz, bıyık gibi detaylarla gövde, kollar ve ayakların betimlenmesi Dadaş tarafından belirlenmiş "*Türk Sanatı Tasvir Dilinin*" 3. prensibine uygun bulunmuştur.

Yukarıda da belirlendiği gibi gerçekçi yaklaşımdan seçilen bu uygulamada her detay onun en belirgin görüldüğü açıdan ele alınmakta ve daha sonra figür bu tasvirlerden kombin şeklinde oluşturulmaktadır. Detaylarla ilgili dikkati çeken diğer husus ustaların özellikle ayrıntılarda gerçeğe uygun davranmasıdır. Örneğin seramiklerde resimsel bağlamda karşımıza çıkan figürlerin ellerinde bulundurdukları kılıç örnekleri ile kazılarda ortaya çıkan yakın dönem kılıçları arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır. Bu durum görsellerin yorumlamalarında daha dikkatli ve hassas davranmamız gerektiğini ortaya koymaktadır.

Seramik süslemelerin estetik değeri ele alındığı zaman ustaların az sayıda öge kullanarak zengin görsel etkinliğe ulaşması özellikle dikkati çekmektedir. Bu durum kendini hep az sayıda rengin kullanılması hem de tasvirdeki motiflerin sadeliğiyle ilişkilidir. Tasvirler küçük ayrıntılar ve dokularla zenginleştirildiği halde renkler iç içe geçerek etkili cümbüş ve detaylı incelemeye müsait düzenlemeler sunmaktadır.

Horasan seramiklerinde karşımıza çıkan yüz tasvirlerindeki profil betimlemeleri Selçuklu insan ikonografisinden seçilmektedirler. Bunların muhtemel kökeni olarak görülen Ak Hun (Eftalit) sanatı olarak görülmüştür. Bu dönemden günümüze ulaşan örneklerde profilden yüz tasvirlerinin yaygın kullanıldığını görebiliyoruz. Her ne kadar bu şekilde yüz tasvirlerinin zamanla terk edildiği varsayılsa da Selçuklu çinilerinde az da olsa örneklerine rastlanabilmektedir (Baş, vd. 2019: 387-405).

Alp tasvirli Horasan seramiklerinde yaygın kullanılan kuş motifleri ana figürün çevresinde yardımcı eleman olarak bulunmaktadır. Bunlara yüklenmiş anlam Türk kültür geleneği açısından araştırıldığında kuşun ölen kişinin ruhunu temsil ettiği ve atalar kültürüyle ilişkili olduğu görülmüştür. Bu nedenle atalar kültürüne inanan dönem insanları tarafından

seramiklerdeki kuş motifleri öbür dünyadan gelen koruma-kollama, güven ve himaye şeklinde görülmüş olmalıydılar.

Elinde kılıç ve kalkanla tasvir edilmiş savaşçı figürlü Orta çağ astar boyalı Horasan seramiklerindeki süslemeler içerik, anlam ve ikonografi açısından irdelendiğinde bunlarda Türk sanatının temel arketiplerinden olan Alp konusunu işlendiğini, betimlemelerde Türk resim sanatının tasvir diline uygun davranıldığı ve Selçuklu sanatında karşımıza çıkan insan ikonografisine uygun olduğu tespit edilmiştir. Bu durum Horasan sanat ekolünün Türk sanat geleneği içinde yer aldığı şeklinde yorumlanmıştır.

## KAYNAKLAR

- Ainy, L. (1980). *The Central Asian Art of Avicenna Epoch, Dushanbe: Ifron*, no. 129-134.
- Arjantseva, İ.A. (Аржанцева, И.А.) (1978). *Пояса На Росписях Афрасиаба, Имжу. Вып. 21. Ташкент*, С. 92-114.
- Arjantseva, İ.A. (Аржанцева, И.А.) (1986). *Вооружение Раннесредневековой Средней Азии (По Изобразительным Данным)*. Автореферат Диссертации На Соискание Ученой степени кандидата исторических наук, МГУ имени М.В. ЛОМОНОСОВА, Москва.
- Aşar, L. (2017). *Dâhili Gözle Görülen Dünya, Türk Sanatının Oluşumu ve Tasvir Dili, İDİL, Sanat ve Dil Dergisi*, (31), Bahar II, 967-984.
- Baş, A., Duran, R., Dursun, Ş. (2019). “Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014- 2017)”, *Sanat Tarihi Dergisi, XXVIII/2, Ekim*, s. 387-405.
- Başkan, S. (2002). *Eski Türklerde Sanat, Türkler Ansiklopedisi. B. 19. C. 4. Orta Çağ. Ankara: Yeni Türkiye Yay.*, 181-210.
- Borisenko, A.Y., Hudyakov, Y.S. (Борисенко, А.Ю., Худяков Ю.С.) (2008). *Изображения Воинов На Торевтике Тюркских Кочевников Центральной Азии Раннего Средневековья”, Археология, Этнография И Антропология Евразии 4 (36)*, 43-53.
- Bulliet, R. (1992). *Pottery Styles and Social Status in Medieval Khurasan, In A. Knapp (Ed.), Archaeology, Annales, and Ethnohistory (New Directions in Archaeology, Cambridge: Cambridge University Press*, 75-82.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi*, 120.
- Dadaş, S. (Дадаш, С.) (2006). *Теория Формального Изобразительного Языка Тюркской Миниатюры, İstanbul: Mega*.
- Duran, R. (2018). *Oğuzların Kayı Boyu Damgasının Anadolu Türk Mimari Süslemesinde Motif Olarak Kullanılması Üzerine, Sutad, Bahar*, (43), 523-535.
- Ersoylu, H. (2015). *Türk Kültüründe Kuşlar, İstanbul: Ötüken*.
- Esin, E. (1978). *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş (Türk Kültürü El Kitabı I, II, Cild I/b'den Ayrı Basım), İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası*.
- Esin, E. (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi*.
- Frye, R. N. (2000). *Buhara Orta Çağın Başarısı (Çev. Hasan Kurt), Ankara: Ahmet Yesevi Üniv. Yar. Vak.Bil. Y.*, 11-47.
- Gömeç, S. Y. (2016). *Türk Kültüründe At, Uluslararası Geçmişten Günümüze Bozkır Sempozyumu, Mayıs, Konya*, 819-834.
- Gumilev, L.N. (Гумилев, Л.Н.) (1959). *Эфталиты и их соседи в IV в.” Вестник древней истории, No 1*, 129-140.
- İlyasova S. R. vd., (Ильясова, С. Р. vd.) (2016). *Нет блага в богатстве, Глазуванная керамика Ташкентского оазиса IX–XII веков. Москва: Фонд Марджани*.
- İskenderzade, L. (2010). *Anadolu Selçuklu Saray Çimilerinde İnsan Figürü, Doktora Tezi, Konya, SÜ, SBE Sanat Tarihi ABD*.
- Kızlasov, L.R. (Кызласов, Л. Р.) (1964). *О назначении древнетюркских каменных изваяний, изображающих людей, Советская археология. 1964/2*, 27-39.
- Koçak, K. (2012). *Bozkır Kültüründe Alp Karakterinin Ortaya Çıkışında Türk Geleneklerinin Etkisi, Neü, Sosyal Bilimler Enstitüsü dergisi 1*, 125-135.
- Kubarev, G.V. (Кубарев, Г.В.) (2007). *Древнетюркские Изваяния: Воплощение Эпических Героев Или Воинов-Предков?, Археология, Этнография И Антропология Евразии 1(29)*, 136-144.
- Kubarev, G.V. (Кубарев Г.В.) (2009). *Древнетюркские изваяния: воплощение эпических героев или воинов-предков?, Археология, этнография и антропология Евразии. Проблемы изучения первобытного искусства (материалы дискуссии). Специальный номер.*, 283-291.
- Kurt, H. (1999). *Orta Asya'nın Etnik ve Kültürel Kimliğinde Türklerin Rolü, İslam Araştırmaları Dergisi*, 12(3-4), 353-366.
- Malov, S.E. (Малов, С. Е.) (1951). *Памятники Древнетюркской Письменности. Москва- Ленинград: Изд- во АНСССР*, 38, 39, 43.
- Maraşlı, S. (2013). *Türk Alp Geleneğinin Orta Çağ Anadolu Tasvir Sanatına Yansımaları. Siberian studies (SAD) 1(3)*, 17-42.
- Marşak, B.İ. (Маршак Б.И.) (2012). *Керамика Согда V-VII веков как историко-культурный памятник, Эрмитаж*.
- Nogayeva, A., Tursynkhan, K. ve Ilyasova, Z. (2017). *Eski Türklerin Askeri Gelenekleri: Türk Askerlerinin Doğu ve Batı Asya'da Oynadığı Roller, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Bahar-Sayı 81*, 165-183.

- Nouri, N. (2016). *Case Study: A Sample of Slip Painted Buff Ware to Treasury of Tehran BONYAD Museum*, *International journal of archaeology*, 4(4), 36-43.
- Ögel, B. (1971). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Pancaroglu, O. (2007). *Perpetual Glory. Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection*, *The Art Institute of Chicago*.
- Pancaroglu, O. (2002). *Serving Wisdom: The Contents of Samanid Epigraphic Pottery*, *Studies in Islamic and Later Indian Art from the Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge*, 59-68.
- Puğaçenkova, G.A. (Пуğаченкова, Г.А.) (1967). *Искусство Туркменистана*, Москва: "Искусство".
- Roux, J.-P. (1999). *Eskiçağ ve Orta Çağda Altay Türklerinde Ölüm*, İstanbul: Kabalcı.
- Rudenko, S. İ. (Руденко, С. И.) (1959). *Башикыры. Историко-этнографические очерки*. Москва-Ленинград, 321.
- Saki, K. (2000). *Sultan Beybarys, Almaty: Foliant Yay*.
- Samashev, Z. (2013). *Old Rurkic Grathic, Astana: Branch of Institute of Archaeology Named After A. Kh. Margulan*.
- Setenov, A.A. (Семенов, А. А.) (1903). *Этнографические Очерки Зарафшанских Гор, Каратегина и Дарваза*. Москва: Знание, 96.
- Sever, M. (2011). *Türk Mitolojisinde Kuşlar*, *Milli Folklor*, 11(42), 83-88.
- Simpson, St J. (2012). *Afghanistan. A Cultural History*, London, BMP.
- Şener, C. (2000). *Şamanizm. Türklerin İslamiyet'ten Önceki Dini*. (11.Baskı.), İstanbul: Ant Yayınları.
- Şişkina, G.V. (Шишкина Г. В.) (1979). *Глазурованная Керамика Согда (Вторая Половина VIII-начало XIII века)*, Ташкент: "Фан".
- Şükürov, Ş. (Шукуров, Ш.) (2016). *Хорасан Территория Искусства, Прогресс-Традиция*.
- Unterlander, M. vd., (2017). *Ancestry and Demography and Descendants of Iron Age Nomads of the Eurasian Steppe*, *Nature Communication* 8(14615), 1-10.
- Usta, A. (2013). *Türkler'in İslamlaşma Serüveni*, (2. Baskı), İstanbul: Yeditepe.
- Vişnevskaya, N. Y. Вишневецкая Н.Ю (2018). *Глазуванная керамика Средней Азии конца VIII- начала XIII века в собрании Государственного музея Востока*. Каталог коллекции, Москва: Государственный музей Востока.
- Wilkinson, C.K. (1973). *Nishapur Pottery of the Early Islamic Period*, *Metropolitan Museum of Art, New York*.
- Wink, A. (1991). *Al-hind: The Making of the Indo-Islamic World*, Brill 1991, Vol.1, 109.
- Yıldırım, D. (2003). *Türk Kahramanlık Destanları, İslamiyet Öncesi Türk Destanları (İncelemeler-Metinler)*, İstanbul: Ötüken.

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1a. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451882>
- Görsel 1b. 10.yy. Nişapur. Mary McWilliams (ed.): *In harmony: the Calderwood Collection of Islamic Art at the Harvard Art Museums*, Arthur M. Sackler Museum, Cambridge 2013, p. 30, fig. 5;
- Görsel 2a. <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2015/01/kultur-birligi.html> (Erişim Tarihi: 01.01-7.2019).
- Görsel 2b. Shaw, N., R. vd. (1991). *Selected recent acquisitions*, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 66, no. 4. 1991, pp. 47-52, (48).
- Görsel 3a. Pancaroglu, O. (2007). *Perpetual Glory. Medieval Islamic Ceramics From The Harvey B. Plotnick Collection*, *The Art Institute of Chicago*.
- Görsel 3b. Аржанцева, И.А. (1987). *Раннесредневековые Мечи Средней Азии И Проблема Происхождения Сабли*, *Древний И Средневековый Восток*, Москва: "Наука" С. 121-133.
- Görsel 4. <https://www.flickr.com/photos/125761528@N06/15500539276/in/photostream/> (Erişim Tarihi: 05.07.2019).
- Görsel 5. [http://warfare.tk/6-10/Nishapur\\_bowls.htm](http://warfare.tk/6-10/Nishapur_bowls.htm) (Erişim Tarihi: 09.07.2019).