

Enstitü

172932

SELÇUKLU DÖNEMİ SERAMİK YÜZEYLERDE

İNSAN BETİMLEMELERİ

MUSTAFA AĞATEKİN

(Sanatta Yeterlilik Tezi)

Eskişehir-2003

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

**SELÇUKLU DÖNEMİ SERAMİK YÜZEYLERDE
İNSAN BETİMLEMELERİ**

Mustafa AĞATEKİN

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Seramik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zehra ÇOBANLI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2003

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

SELÇUKLU DÖNEMİ SERAMİK YÜZEYLERDE İNSAN BETİMLEMELERİ

Mustafa AĞATEKİN

Seramik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2003

Danışman: Prof. Zehra ÇOBANLI

Selçuklular Büyük Selçuklu İmparatorluğu adı altında başladıkları tarihsel yolculuklarında Kirman, Suriye, Irak ve Anadolu olmak üzere çeşitli kollara ayrılmışlardır. Bu ayrım Selçuklu toplum yapısının, çok türlü ve uluslu bir kültür ortamının ürünü olduğunun bir göstergesidir. Sanatların sınıfsal özelliklerinin, içinde yaşadıkları toplumla bağlantılı oldukları gerçeğinden hareketle, Selçuklu dönemindeki sosyal, siyasal, kültürel ve sanatsal anlamdaki gelişmelerin Selçuklu toplum yapısıyla paralellik gösterdiği söylenebilir.

Aynı topraklar üzerinde farklı anlayış, üslup ve akımların etkilerini taşıyarak biçimlendiği ifade edilebilecek olan Selçuklu dönemi sanatında, benzer karakteristik özellikler seramik sanatı içinde ifade edilebilir. Bu ana düşünceden hareketle, araştırmada Selçuklu dönemi seramik sanatı; kullanım alanları, bünye özellikleri ve uygulanan dekor yöntemleri başlıkları altında üç kategoride değerlendirilmiştir. Bugüne kadar elde edilen veriler ışığında bölgesel ve üslupsal farklılıklar gözetilmeksizin yapılan incelemelerde seramik terminoloji ve teknolojisine uygun bir dil kullanılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın son bölümünde, seramik yüzeylerde görülen insan betimlemelerinde insan figürü çizimlerini besleyen kaynaklar ve kullanım alanları incelenmiş, ayrıca konunun biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu değerlendirmede insan figürü çizimlerinde estetiksel, işlevsel ve tekniğe bağlı çeşitlilikler ortaya konmuştur.

ABSTRACT**HUMAN DESCRIPTIONS ON TILE SURFACES OF SELJUK PERIOD****Mustafa AĞATEKİN****Department of Ceramics****Anadolu University, Institute of Social Science, September 2003****Advisor: Prof. Zehra ÇOBANLI**

The Seljuks continued their existence under the name of The Great Seljuk Empire and diversified into various branches such as Kirman, Syria, Iraq and Anatolia. This diversification is the indication of the fact that the social structure of the Seljuk was a reflection of a multicultural characteristic. Considering that the class features of arts are in relation with the societies in which they exist, it can be said that the social, political, cultural and artistic developments in the Seljuk period are in parallel with the social structure of the Seljuks.

The art of the Seljuk period was shaped as a result of the different understandings, styles and movements, which is also true in ceramics arts. Taking these facts into account, the ceramic art of the Seljuk period were divided into three categories, which are usage fields, structural characteristic, and the decoration methods applied. In the light of the data that have been obtained so far, a language which is suitable for the ceramic terminology and technology was used, excluding the regional and stylistic differences.

In the last section of the study, the sources and usage areas which feed the human figures in human description that are seen of ceramic surfaces were investigated and the subject was also analyzed formally and in terms of its content. In this analysis, aesthetical, functional and technical variations in drawing human figures are dwelled upon.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Mustafa AĞATEKİN'in "Selçuklu Dönemi Seramik Yüzeylerde İnsan Betimlemeleri" başlıklı tezi **21 Kasım 2003** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Seramik** Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Zehra ÇOBANLI

Üye : Prof.Güngör GÜNER

Üye : Doç.Dr.Şerife ÖZÜDOĞRU

Üye : Yrd.Doç.Ersun ÖZKAN

Üye : Yrd.Doç.Ekrem KULA

Prof.Dr./Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Selçuklu Sanatı Orta Asya, İran, Mezopotamya ve Anadolu'da sunduğu zengin imgelem dünyasıyla plastik sanatlar ve sanat tarihi alanında çok önemli bir yere ve konuma sahiptir. Selçuklu tarihi ve sanatıyla ilgili bugüne değin pek çok araştırma yapılmıştır. Ancak Selçuklu dönemi seramik sanatı ve seramik yüzeylerdeki insan betimlemeleri konusunda sınırlı sayıda kaynağın bulunması, bu alanda yapılan kazı çalışmalarının devam etmesi ve bugüne kadar elde edilen verilere göre Selçuklu seramikleriyle ilgili tipolojik çalışmaların yapılmaması, bu araştırmanın hazırlanması sırasında karşılaşılan en önemli problemler olmuştur. Yapılan araştırmaların çoğunluğu sanat tarihçi, arkeolog ve etnologlara aittir. Bu nedenle araştırmada bugüne kadar elde edilen veriler, seramikçi gözüyle irdelenmiş böylece bu alanda ileride yapılacak çalışmalara yararlı bir kaynak oluşturması düşünülmüştür.

Araştırmam sırasında eleştiri ve yönlendirmelerinden dolayı danışmanım Prof. Zehra ÇOBANLI'ya, uygulama ve yazım aşamasında her türlü desteğini gördüğüm Prof. Dr. Yılmaz ÜRPER'e, bilgi ve birikimlerini paylaşan Yrd.Doç. Faruk ATALAYER'e, Selçuklu sanatı ve tarihi konusunda değerli çalışmalarından yararlandığım sanat tarihçi, arkeolog ve etnologlara, sonsuz destekleri için Arş.Gör. Süheyla YEREL, Arş.Gör. Murat YURDAKUL, sabrı ve inancıyla her zaman yanımda olan eşim Elif AĞATEKİN'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Mustafa AĞATEKİN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ'	vi
RESİMLER LİSTESİ	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xvi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE SELÇUKLULAR ve SANATLARI

1. SELÇUKLU TARİHİ	3
1.1. Büyük Selçuklular	4
1.1.1. Kirman Selçukluları	5
1.1.2. Anadolu Selçukluları	6
1.1.3. Suriye Selçukluları	9
1.1.4. Irak Selçukluları	10
2. SELÇUKLU DA SİYASAL, SOSYAL ve KÜLTÜREL YAPI	11
2.1. Selçuklularda Siyasi Yapı	11
2.2. Selçuklularda Sosyal Yapı	13
2.3. Selçuklularda Kültürel Yapı	14

3. SELÇUKLU DA SANAT	16
3.1. Mimari	18
3.2. Resim	20
3.3. Heykel	22
3.4. El Sanatları	23
3.4.1. Dokuma	24
3.4.2. Maden	25
3.4.3. Alçı Kabartma	26
3.4.4. Ağaç Oyma	27
3.4.5. Seramik	27

İKİNCİ BÖLÜM

SELÇUKLULARDA SERAMİK

1. KULLANIM ALANLARINA GÖRE SELÇUKLU SERAMİKLERİ	30
1.1. Mimari Seramikler	31
1.2. Kullanım Seramikleri	32
2. BÜNYELERİNE GÖRE SELÇUKLU SERAMİKLERİ	34
2.1. Çamur Yapılarına Göre Selçuklu Seramikleri	35
2.1.1. Kırığı Renkli Olan Seramikler	35
2.1.2. Kırığı Beyaz Olan Seramikler	35
2.2. Sır Yapılarına Göre Selçuklu Seramikleri	38
3. UYGULANAN DEKOR YÖNTEMLERİNE GÖRE SELÇUKLU SERAMİKLERİ	42

3.1. Yaş Çamur Üzerine Yapılan Dekor Uygulamaları	43
3.1.1. İzleme Dekor Uygulamaları	43
3.1.2. Kazıma Dekor Uygulamaları	44
3.1.3. Astar Dekor Uygulamaları	44
3.1.3.1. Sgraffitto	45
3.1.3.2. Champleve	46
3.1.3.3. Akıtma	47
3.1.3.3.1. Islak Astar Üzerine Akıtma	48
3.1.3.3.2. Direk Olarak Ürün Üzerine Yapılan Akıtma	49
3.1.4. Kabartma Dekor Uygulamaları	49
3.1.5. Parça Ekleme Dekor Uygulamaları	50
3.1.6. Ajur Dekor Uygulamaları	51
3.2. Bisküvi Pişirimli Ürünler Üzerine Yapılan Dekor Uygulamaları	53
3.2.1. Sır Altı Dekor Uygulamaları	53
3.2.1.1. Minai	54
3.2.1.2. Lakabi	57
3.3. Sırlı Pişmiş Ürünler Üzerine Yapılan Dekor Uygulamaları	57
3.3.1. Lüster	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SELÇUKLU DÖNEMİ SERAMİK YÜZEYLERDE İNSAN BETİMLEMELERİ

1. SELÇUKLU FİGÜR DÜNYASINDA İNSAN BETİMLEMELERİ	61
2. SERAMİK YÜZEYLERDE İNSAN BETİMLEMELERİ	65
2.1. Lüster Tekniğiyle Yapılmış İnsan Betimlemeli Örnekler	66

2.2. Minai Tekniğiyle Yapılmış İnsan Betimlemeli Örnekler	68
2.3. Sır Altı Tekniğiyle Yapılmış İnsan Betimlemeli Örnekler	70
2.4. Sgraffitto Tekniğiyle Yapılmış İnsan Betimlemeli Örnekler	72
3. SERAMİK YÜZEYLERDE İNSAN BETİMLEMELERİNİN BİÇİMSEL ANLAMDA DEĞERLENDİRİLMESİ	74
4. SERAMİK YÜZEYLERDE İNSAN BETİMLEMELERİNİN İÇERİK ANLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ	92
SONUÇ	99
EKLER	
SELÇUKLU DÖNEMİ İNSAN BETİMLEMELERİNDEN ÇIKISLI UYGULAMALAR	102
SÖZLÜK	116
KAYNAKÇA	121

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim. 1. Varka ve Gülşah'tan Ayrıntı	21
Resim. 2. Ejder Ve Aslanı Öldüren İki Atlı Figürlü Alçı Levha	26
Resim. 3. Selçuklu Beyazı Olarak Adlandırılan Seramik Kase, 12-13.yy, Afganistan	36
Resim. 4. Küresel Konik Sırsız Kap, Kubad Abad, Küçük Saray, Konya	43
Resim. 5. Seramik Kandiller, 13. yy., Haluk Perk Koleksiyonu	44
Resim. 6. Boyalı Sırsız Maşrapa, Samsat Kazı Buluntusu, Adıyaman	45
Resim. 7. Sgraffito Kase Samsat Kazı Buluntusu, Adıyaman	46
Resim. 8. Seramik Kase, 13. yy., İstanbul Arkeoloji Müzesi	47
Resim. 9. Seramik Kase	48
Resim. 10. Slip Dekorlu Tabak Parçası, Kubad Abad Kazı Buluntusu Konya	49
Resim. 11. Tavus Figürlü Seramik Matara, 13.yy., Haluk Perk Koleksiyonu ..	50
Resim. 12. İnsan Yüzlü Kırık Vazo, Kubad Abad, Küçük Saray Buluntusu, Konya	51
Resim. 13. Büyük Selçuklu Seramik Küp Parçası	52
Resim. 14. Saydam Turkuvaz Sırlı Seramik Kase	53
Resim. 15. Minai Tekniğiyle Yapılmış Tabak, 12.-13. yy., Kaşan, İran, Afganistan	55
Resim. 16. Minai Tekniğinde Yıldız-Haç Çini Kompozisyonu, Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü, Konya	56
Resim. 17. Tavşanın Başını Gağalayan Avcı Kuş Figürlü, Lüsterli Yıldız Çini, Kubad Abad, Büyük Saray	58
Resim. 18. Lüsterli Tabak, 13. yy., Kaşan, İran	66
Resim. 19. Rey veya Save'de Bulunmuş Sır altı Tekniğinde Seramik Kap, 12.-13.yy. Louvre Müzesi	68

Resim. 20. On iki Kollu Yıldız Biçimli Büyük Selçuklu Minai Çini, 12.yy. Sonu, İran	69
Resim. 21. Minai Tekniğinde Yıldız Çiniler; Ud Çalan Figür, Atlı Figür, Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü, Konya	70
Resim. 22. Minai Tekniğinde Yıldız Çiniler; Ud Çalan Figür, Atlı Figür, Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü, Konya	70
Resim. 23. Sır Altı Tekniğinde Bağdaş Kuran Figürler Kubad Abad, Büyük Saray	71
Resim. 24. Sır Altı Tekniğinde Bağdaş Kuran Figürler Kubad Abad, Büyük Saray	71
Resim. 25. Sır Altı Tekniğinde Bağdaş Kuran Figürler Kubad Abad, Büyük Saray	71
Resim. 26. Sır Altı Tekniğinde Bağdaş Kuran Figürler Kubad Abad, Büyük Saray	71
Resim. 27. Sır Altı Tekniğinde Bağdaş Kuran Figürler Kubad Abad, Büyük Saray	71
Resim. 28. Sır Altı Tekniğinde Bağdaş Kuran Figürler Kubad Abad, Büyük Saray	71
Resim. 29. Sgraffito Tekniğinde Tabak, Tokat Müzesi	72
Resim. 30. Sgraffito Tekniğinde Tabak, 13. yy., Misis'ten, Adana Arkeoloji Müzesi	73
Resim. 31. Sgraffito Tekniğinde Tabak, 13. yy., Misis'ten, Adana Arkeoloji Müzesi	74
Resim. 32. Lüsterli Çini, İnsan Yüzlü Güneş Figürü, Kubad Abad, Büyük Saray	75
Resim. 33. Sfenks Figürlü Lüsterli Çini, Kubad Abad, Büyük Saray	77
Resim. 34. Siren Figürlü Sır Altı Çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray	78
Resim. 35. Siren Figürlü Sır Altı Çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray	78
Resim. 36. Siren Figürlü Sır Altı Çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray	78
Resim. 37. Siren Figürlü Sır Altı Çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray	78
Resim. 38. Siren Figürlü Sır Altı Çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray	78
Resim. 39. Siren Figürlü Sır Altı Çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray	78

Resim. 40. Transformasyon Örneği Siren Figürlü Sır Altı Çini, Kubad Abad, Büyük Saray	79
Resim. 41. Devekuşu yorumu, Sır Altı Çini, Kubad Abad, Küçük Saray	80
Resim. 42. Ayakta Duran Nar Tutan Figür, Bağdaş Kurmuş Figür, Atlı Figür, Kubad Abad, Büyük Saray ve Alaeddin Köşkü	81
Resim. 43. Ayakta Duran Nar Tutan Figür, Bağdaş Kurmuş Figür, Atlı Figür, Kubad Abad, Büyük Saray ve Alaeddin Köşkü	81
Resim. 44. Ayakta Duran Nar Tutan Figür, Bağdaş Kurmuş Figür, Atlı Figür, Kubad Abad, Büyük Saray ve Alaeddin Köşkü	81
Resim. 45. Sır Altı ve Minai Tekniğinde Yapılmış İnsan Yüzü Betimlemeleri, Kubad Abad, Büyük Saray ve Alaeddin Köşkü	81
Resim. 46. Sır Altı ve Minai Tekniğinde Yapılmış İnsan Yüzü Betimlemeleri, Kubad Abad, Büyük Saray ve Alaeddin Köşkü	81
Resim. 47. Sır Altı ve Minai Tekniğinde Yapılmış İnsan Yüzü Betimlemeleri, Kubad Abad, Büyük Saray ve Alaeddin Köşkü	81
Resim. 48. Sır Altı Tekniği Kullanılarak Yapılmış Portreler, Kubad Abad, Büyük ve Küçük Saray	82
Resim. 49. Sır Altı Tekniği Kullanılarak Yapılmış Portreler, Kubad Abad, Büyük ve Küçük Saray	82
Resim. 50. Sır Altı Tekniği Kullanılarak Yapılmış Portreler, Kubad Abad, Büyük ve Küçük Saray	82
Resim. 51. Savaş Sahneli Büyük Kaseden Detay, (Washington D.C. Freer Gallery Of Art, 43.3)	83
Resim. 52. Sır Altı Tekniğinde Yapılmış Alaeddin Keykubad'a Ait Olduğu Düşünülen Portre, Kubad Abad Büyük Saray	84
Resim. 53. Dövme Ben Geleneğini Gösteren Lüsterli Çiniler, Kubad Abad, Büyük ve Küçük Saray	83
Resim. 54. Dövme Ben Geleneğini Gösteren Lüsterli Çiniler, Kubad Abad, Büyük ve Küçük Saray	83
Resim. 55. Yaşmak ve Peçeli Kadın Betimlemeleri, Kubad Abad, Büyük Saray	88

Resim. 56. Yaşmak ve Peçeli Kadın Betimlemeleri, Kubad Abad, Büyük Saray	88
Resim. 57. Kolları Tiraz Bantlı Kaftanıyla Bağdaş Kurup Oturmuş Pozisyonda Betimlenmiş Figür, Kubad Abad, Büyük Saray	91
Resim. 58. Ellerinde Balık Tutan Bağdaş Kuran Figürlü Yıldız Çini, Kubad Abad, Büyük Saray	93
Resim. 59. Kucağında Tavşan Taşıyan Figür, Kubad Abad, Büyük Saray	94
Resim. 60. Ud Çalan Figür, Kubad Abad, Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü	94
Resim. 61. Kuyruğu Ejder Başıyla Son Bulan Sfenks Figürlü Çini, Kubad Abad, Küçük Saray	95
Resim. 62. Av Sahnesi, Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü	96
Resim. 63. Elinde Nar Çiçeği Tutan ve Başında Halesiyle Betimlenmiş Figür Kubad Abad	96
Resim. 64. Hayat Ağacı Yorumları, Kubad Abad, Küçük Saray	97
Resim. 65. Baş Kısmında Halesiyle Betimlenmiş Figürlerden Detaylar, Kubad Abad	98

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil. 1. Sgraffito Seramiklerde İnsan Betimlemeli Örnekler	73
Şekil. 2. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Dönemi Portrelerinden Örnekler	76
Şekil. 3. Tek Taş Biçimleri	85
Şekil. 4. Diadem	86
Şekil. 5. Tek Dilimli Taç Biçimlerinden Örnekler	86
Şekil. 6. İki Dilimli Taç Biçimlerinden Örnekler	86
Şekil. 7. Üç ve Daha Fazla Dilimli Taç Biçimlerinden Örnekler	86
Şekil. 8. Takke ve Külâh Biçimlerinden Örnekler	87
Şekil. 9. Börk Biçimlerinden Örnekler	87
Şekil. 10. Sarık Biçimlerinden Örnekler	87
Şekil. 11. Tepesi Yuvarlak ve Kulaklıkları Olan Askeri Başlıklar	88
Şekil. 12. Tepesi Basık ve Küçük Bir Yuvarlağı Olan Askeri Başlıklar	89
Şekil. 13. Tepeleri Sivri Tek ve Çift Boynuzlu Başlıklar	89
Şekil. 14. Kapalı Yakalı Kaftan Örnekleri	89
Şekil. 15. Ön Kenarı Açık Kaftan	90
Şekil. 16. Kol Yenleri Bol Kaftan	90
Şekil. 17. Yakası 'V' Biçiminde Kaftan	90
Şekil. 18. Kol Bantlarından (Tiraz) Örnekler	91
Şekil. 19. Elinde Kadeh Tutan İnsan Figürlü Örnekler	97
Şekil. 20. Polo sopalarından Örnekler	98

GİRİŞ

Türk tarihi gerek kurulan devletlerin sayısı gerekse bu devletlerin oynadıkları roller bakımından dünya tarihinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Tarihsel süreçte Türkler başlıca dört büyük imparatorluk kurmuşlardır. Bunlar; Koyunlu İmparatorluğu (M.Ö. 4-2), Gök Türk İmparatorluğu (552-745), Büyük Selçuklu İmparatorluğu (1040-1157), Osmanlı İmparatorluğu (1299-1922)'dur. Bu dört büyük imparatorluktan; Koyunlu ve Gök Türk İmparatorlukları göçebe kültür içinde idari bir yapılanma gösterirken, Büyük Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluklarının daha çok yerleşik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Yine Koyunlu ve Gök Türk İmparatorlukları zamanında daha çok Asyatik geleneklere bağlı olan ve Şamanizm inancını taşıyan yapıları, Büyük Selçuklular ve Osmanlılar döneminde Asyatik geleneğin izlerini yansıtmakla beraber temelde İslami inanç sistemi içerisinde biçimlenmiştir. Bu dört büyük Türk imparatorluğu içerisinde Büyük Selçuklu İmparatorluğu araştırmanın temelini oluşturmakta olup, konu bu çerçevede sınırlandırılmıştır.

Son yıllarda Selçuklu dönemi sanatı üzerine yapılan kazı, araştırma ve yayınlar göstermiştir ki Selçuklu dönemi, Türk sanatının Orta Çağ'daki en önemli basamaklarından biri olmuştur. Başta mimarlık olmak üzere, minyatür, maden, ahşap, seramik gibi pek çok alanda ürünleri bulunan Selçuklu dönemi sanatının, yapılmakta olan kazı ve araştırmalar sonlandırıldıkça Orta Çağ Türk sanatı içindeki kimliğinin ve özgünlüğünün ortaya konmasında önemli katkılar sağlanacaktır. Yapılan bu araştırma da hem Selçuklu dönemi seramikleri ve seramik yüzeylerdeki insan betimlemeleri konusunun irdelenerek bu kimliğin ve özgünlüğün oluşturulmasına katkı sağlanması, hem de bugüne kadar elde edilen verilerin seramik teknoloji ve terminolojisine uygun hale getirilip, bu anlamda ortak bir dilin oluşturulması düşünülmüştür.

Büyük Selçukluların tarih sahnesine çıkış süreci Oğuz boylarının parçalanması ile başlamış, Büyük kavimler göçüyle hız kazanıp oradan da Anadolu'ya kadar uzanmıştır. Tüm bu süreç içerisinde sayısız kültür ve geleneğe tanıklık etmiş Büyük Selçuklu İmparatorluğu, hem İslam dünyasında hem de Türk dünyasında siyasal, sosyal ve kültürel pek çok yeniliğe önderlik etmiştir. Bu bağlamda araştırma konusunun özünü

oluşturan Selçuklu dönemi seramik yüzeylerinde insan betimlemelerine geçmeden önce, araştırmanın birinci bölümünde; imparatorluğun tarihsel süreçteki gelişimi sosyal, siyasal, kültürel ve sanatsal anlamda değerlendirilmiştir. İkinci bölümde var olan arkeolojik verilere göre Selçuklu dönemi seramik sanatı; İran, Mezopotamya, Küçük Asya ve Anadolu'daki örnekleri ile ele alınmıştır. Üçüncü bölümde yine varolan veriler ışığında Selçuklu dönemi seramik yüzeylerinde görülen insan betimlemelerinde; Figür anlayışını oluşturan etmenler, seramik yüzeylerdeki kullanım alanları ve amaçları, son olarak da betimlemelerin biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE SELÇUKLULAR ve SANATLARI

1. SELÇUKLU TARİHİ

Türk kavimlerinin tarihin ilk devirlerinden itibaren göçebe toplum düzeni, nüfus artışı, kuraklık, hanedan içi siyasi çekişmeler gibi pek çok nedenden dolayı yaşadıkları yoğun göç trafiği, bu kavimlerin yerleşim bölgelerinin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu nedenle Selçuklular ve onların kuruluş dönemlerine ilişkin kesin bir takım sınıtlamalar yapmak mümkün olmamakla birlikte, bu konu ile ilgili olarak çeşitli kaynaklarda belli tanımlamalar yapılmıştır.

Tarihsel süreçte Selçuklu ismi ilk defa 10. yy 'da geçmektedir. Selçuklu Devleti'ne adını veren Selçuk Bey Oğuzların Kınık boyundandı. Selçuk Bey 10.yy.'ın sonunda doğmuş ve 17-18 yaşlarında babasının ölümünden sonra oğuzların ordu komutanlığına getirilmiştir. Ancak Oğuz devlet örgütüyle olan ilişkilerinin bozulması ve Oğuzlarla yaşanan otlak, yer darlığı gibi olumsuz şartlardan dolayı göç etmek zorunda kalmıştır. Selçuk Bey ve yanındaki Oğuzlar, tahminen 960 yıllarında Sır-Derya ya da bugün bilinen adıyla Seyhun nehrinin solundaki Oğuz şehri Cend'e yerleşmişler. Samanilere komşu olmaları, o dönemdeki koşullandırmaları nedeniyle İslamiyet'i kabul etmiş ve Oğuzlardan tamamen kopmuşlardır (Karaköse, 2002, s.187). Küçük bir boydan imparatorluğa giden çizgide Selçuklu İmparatorluğunun kuruluş evresi olarak adlandırabilecek bu evrede Selçuk Bey, kısa zamanda başarılarıyla büyük şöhret kazanmış ve 1007 tarihinde Cend'de olmuştur. Ailenin başına oğlu Arslan geçmiş ve Oğuz devlet başkanlarının taşıdığı Yabgu unvanını benimsemiştir. Gazneli Sultan Mahmud (998-1030), Arslan Yabgu'nun sahip olduğu güçten çekinmiş ve bir hileyle onu yakalatarak Hindistan'da bir kalede hapsedirmiştir (1025). Bundan sonra Selçuk

ailesinin başına Selçuk'un torunları Tuğrul ve Çağrı Beyler geçmişlerdir (Merçil, 2001, s.16). Aile önemli başarılarını Tuğrul ve Çağrı Beyler döneminde kazanmıştır.

Selçuklu tarihi konusunda bir çok araştırmaya imza atmış Prof. Mehmed Altan Köymen'e göre imparatorluk en geniş zamanında doğuda Orta Asya'dan (Balkaş gölü, Isık gölü ve Tarım havzası), batıda Ege ve Akdeniz sahillerine kadar, kuzeyde Aral gölü ve Hazar denizi, Kafkasya ve Karadeniz'e, güneyde Arabistan yarımadası dahil Umman denizine kadar uzanmaktadır (Köymen, 1989, s.10).

1.1. Büyük Selçuklular

Arslan Yabgu'dan sonra ailenin başına geçen Tuğrul ve Çağrı Bey komutasındaki Selçuklular, kendilerine bir yurt bulma çabası içerisinde mücadeleye giriştiler. Bu amaçla Çağrı Bey keşifler yapmak için batıya, Anadolu topraklarına doğru hareket etti. Doğu Anadolu'da Van bölgesine kadar ilerledi. Bu sıralarda Tuğrul Bey'de Maveraünnehr de kalarak bekledi. Keşif seferinden dönen (1021) Çağrı Bey'in verdiği bilgiler doğrultusunda ilk hamleyi de Gazneli ve Karahanlılar'a karşı yaptılar. Bu mücadeleleri sırasında Selçuklulara, İslamiyet'i seçtikten sonra Türkmen adını alan göçebe Türk boyları destek oldular. Selçuklular "11. yy.'ın ilk yıllarında, daha çok Gazneliler'e ait olan Horasan'a doğru göçmeye başladılar. 1037 tarihinde Gazneliler'den Nişapur'u aldılar. Bu münasebetle Tuğrul Bey sultan ilan edildi. Horasan gibi bir ülkenin alınmasını kendilerine yediremeyen Gazneliler, o çağların en kudretli orduları ile Selçukluların üzerine yürüdüler. Fakat bu büyük güç karşısında, küçük Selçuklu ordusu galip geldi (Dandanakan Savaşı 1040). Böylece Gazneliler Hindistan'a sürüldüğü gibi Karahanlılar da doğuya yayıldı ve Selçuklular Yakındoğu'da yerlerini edinmiş oldular" (Turani, 1992, s.271). Bu savaşla merkezi Horasan olan imparatorluk kuruldu ve Tuğrul Bey ilk Selçuklu imparatoru oldu. Dandanakan Savaşı sonrası Selçuklular kollar halinde hızla yayılmaya başladılar. "Tuğrul Bey 1040-44 arası Rey ve Hemadan'ı, 1059'da da İsfahan'ı aldı ve İran'da hakimiyetini kurdu. Yine aynı dönemlerde yeğeni İbrahim Yinal'ı Küçük Asya'ya saldı, 1054-55'lerde kendi birlikleriyle bu bölgeyi destekledi ve Mezopotamya'ya egemen oldu" (Roux, 1989, s.161). Bu dönemlerde Selçuklular elde ettikleri toprakları denetim altında tutmak ve

devletin siyasi egemenlik alanını genişletmek için hanedan içinde örgütlenmeye başladılar. Bu örgütlenmeyi üç aşamada değerlendirmek mümkündür: “a) Selçuklu soyundan hükümdarlar tarafından kurulan devletler (Kirman, Anadolu, Suriye ve Irak Selçukluları) b) Türk soyundan hükümdarlar tarafında kurulan devletler (Doğuda, Karahanlılar, Gazneliler, Harzemşahlar. Batıda, Danişmendliler, Mengücekler, Saltıklar vs.) c) Başka soydan hükümdarlar tarafından kurulan devletler (Büveyhl Oğulları, Bavendiler, Ukayl Oğulları, Mezyed Oğulları vs.)” (Köymen, 1989, s.12).

Bu gruplandırma içinde konu ile bağlantılı olarak, Selçuklu soyundan hükümdarlar tarafından kurulan devletler ele alınacaktır. Karmaşık bir devlet örgütlenmesine sahip olduğu rahatlıkla söylenebilecek olan Büyük Selçuklu İmparatorluğunun sınıflandırılmasında böyle bir ayrıma gitmek, konunun bütünlüğünün korunması anlamında bir zorunluluk gibi görünmektedir.

1.1.1. Kirman Selçukluları

İmparatorluğa ait oluşan ilk kollardan biri 1041 yılında Çağrı Bey denetiminde kurulan ve daha sonra Çağrı Bey’in oğlu Kavurd tarafından yönetilen Kirman Selçukluları idi (1041-1189). Kirman Selçukluları, imparatorluk merkezi dışında oluşan ilk koldu. “Varlığını 12. yy.’ın sonuna kadar sürdürecektir olan bu hükümdarlığın Arabistan’a müdahaleden başka anılmaya değer bir eylemi olmadı” (Roux, 1989, s.160).

Kirman Selçuklu Devleti, Tuğrul Bey zamanındaki kuruluş sürecinden sonra Alp Arslan ve Melik Şah dönemlerinde de imparatorluğa bağımlı devlet olma özelliğini birkaç olay dışında korumuştur. Bu bağımlılığı kesintiye uğratan olaylardan bir tanesi Tuğrul Bey’in diğeri de, Alp Arslan’ın ölümünden sonra yaşanmıştır. Bu iki olayda da nedenin, Büyük Selçuklu İmparatorluğunun başına geçme hayalinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Birincisinde “Tuğrul Bey’in ölümünden sonra çıkan taht mücadelelerine Kavurd’da katılmış, hatta Kavurd bu amaçla İsfahan’a kadar ilerlemiş, ancak kardeşi Alp Arslan’ın Selçuklu tahtına çıktığını öğrenince Kirmana dönmüştür” (Sevim, Merçil, 1995; s.302). Meydana gelen diğeri olay ise Alp Arslan’ın ölümü ile

boşalan imparatorluk tahtına Kavurd'un geçme isteği üzerine meydana gelmiştir. Bu istek Kavurd'un imparatorluk varisi Melik Şah ile arasının açılmasına neden olmuştur. Bu anlaşmazlık sonucunda "1073 yılında yapılan savaşta Kavurd'un ordusu dağılmış ve Kavurd yakalanarak öldürülmüştür. Kavurd'un nasıl ve hangi tarihte öldürüldüğü hakkında kesin bir bilgi yoktur" (Sevim, Merçil, 1995, s.304). Melik Kavurd'dan sonra Kirman Selçukluları tahtına oğulları geçmiştir. Kirman Selçukluları en parlak zamanlarını Kavurd zamanında yaşamış, son sultanları II. Muhammed Şah döneminde, sultanın Kirman'ı terk etmesiyle Kirman Selçukluları tarih sahnesinden silinmiş ve yerine Melik Dinar'ın kurduğu Oğuz Devleti almıştır (Ocak 1189) (Sevim, Merçil, 1995, s.333). Kirman Selçukluları Devleti sınırları en geniş zamanında Fars, Sistan ve Kirman'dan Umman denizine kadar uzanma başarısını göstermiştir.

1.1.2. Anadolu Selçukluları

Büyük Selçuklu imparatoru Tuğrul Bey'in ölümü ve 1063'de Alp Arslan'ın imparatorluğun başına geçmesiyle, Selçuklu imparatorluk tarihi yeni bir boyuta taşınıyordu. Alp Arslan zamanında Selçuklular "başlıca rakipleri olan Kirman Selçukluları Devleti'nin kurucusu Kavurd ve özellikle de Türkmenlerle, Kuzey İran'daki aykırı inançlı bazı topluluklara dayanan Kutalmış'ı kısa sürede saf dışı bırakmış, böylece içinde kendi hası olan Horasan ile amcasının İran ve Mezopotamya'daki topraklarını içeren geniş bir bölgeye tek başına egemen olmuştur" (Roux, 1989, s.163). Alp Arslan'ın savaşçı karakteri sayesinde geniş bir egemenlik alanına sahip olan Selçuklu İmparatorluğunun Türk tarihi açısından bu dönemdeki en önemli mücadelesi Malazgirt Savaşıdır. Aslında Malazgirt Savaşı öncesinde Anadolu topraklarına akın eden Türk boyları, 1071 yılında Malazgirt Savaşıyla Bizans'ı mağlup eden Alp Arslan'ın bu zaferiyle, hem Anadolu'nun Türkleşmesinde tetikleyici olmuş hem de beş-on yıl gibi kısa bir sürede kurulacak olan Anadolu Selçukluları Devleti'nin de hazırlayıcısı olmuştur.

Alp Arslan'dan sonra imparatorluğun başına Melik Şah geçmiştir (1072-1092). "Özellikle Melik Şah döneminde Selçuklu Devleti doğuda Orta Asya içlerine, batıda Akdeniz ve Kızıldeniz'e, güneyde Umman denizine, kuzeyde Karadeniz, Kafkasya ve

Hazar'a dayanmıştır” (Cin, 1994, s.2). Bu geniş yayılım alanında imparatorluk iki yeni kola ayrılmıştır. Bunlardan ilki Anadolu Selçukluları diğeri de Suriye Selçuklularıdır. Anadolu Selçuklu Devleti tarihi üç evrede incelenebilir; “a. Büyük Selçuklu Devleti’ne bağımlı olduğu dönem (1078-1157) b.Tam bağımsız olduğu dönem (1157-1243) c. Moğolların hakimiyetine girdikleri dönem (1243-1308)” (Koca, 1997, s.2).

Anadolu Selçuklularının kuruluş süreci Melik Şah’ın fetih için Kutalmışoğulları’nın (Mansur, Süleyman Şah, Alp Yülük, Dolat.) Anadolu’ya girmelerine izin vermesi ile başlar. Başlangıçta “Kutalmış’ın dört oğlu, üç gruba ayrılarak, her grup Anadolu’nun bir bölgesinde fetihlere girişirler. Mansur Orta Anadolu’nun batı kısmı ve Ege denizine kadar bölgeleri fetih ederken, Süleyman Şah’ta Birecik’i üs tutarak, Güney Anadolu’yu fethetmeye uğraşır (1074). Diğer kardeşler Alp Yülük ve Dolat’ın ise Mansur ve Süleyman Şah kadar etkin bir rol almadıkları görülür” (Köymen, 1989, s.104). Ancak Anadolu Selçukluları tarihine bakıldığında dört kardeş içinde Anadolu’da birliği sağlaması anlamında en etkin rolü Süleyman Şah’ın aldığı söylenebilir. Süleyman Şah ölüm tarihi olan 1086 ya kadar Anadolu’da pek çok fetih girişiminde bulunmuştur. Süleyman Şah, “önce Konya civarında faaliyette bulunmuş, bu şehri ve yakınında bulunan Gavele (Gevele) kalesini almıştır. Bundan sonra, batı yönünde ilerlemeye devam eden Kutalmışoğulları, Bizans Devleti’ndeki taht mücadelelerinden yararlanarak kendisine muhafaza edilmek için bırakılan İznik ve etrafındaki kalelere sıkıca yerleşmişlerdir. Bu suretle İznik, 1080 yılında (bir rivayete göre 1075) yeni kurulan Anadolu Selçuklu sultanlığının ilk merkezi olmuştur” (Merçil, 2001, s.16). Selçukluların Anadolu’daki bu yayılımlarından rahatsız olan Bizanslıların o dönemdeki imparatoru Aleksios Komnenos, Süleyman Şah ile bir anlaşma yaparak Selçukluların batı yönündeki bu ilerleyişini durdurmak ister ve bunu kısa sürede olsa bu anlaşma ile başarır. “Anlaşma ile batı yönünü şimdilik garanti altına alan Süleyman Şah doğuya doğru harekete geçerek, Çukurova’da faaliyette bulunur ve Antakya’yı hakimiyeti altına alır (1084-85). Ancak daha aşağılara ilerleyip Halep şehrini kuşatması, Büyük Selçukluların hakimiyet alanına girmesine neden olmuş bu yüzden de imparator Melik Şah ile karşı karşıya kalmıştır. Melik Şah bu ilerlemeyi imparatorluğun bütünlüğünü bozacak bir tehlike olarak değerlendirip Suriye Meliki Tutuş’u Süleyman Şah’ın üzerine yollamış ve yapılan savaşta Süleyman Şah ölmüştür (1086)” (Merçil, 2001, s.18). Bu tarihten sonra

Anadolu Selçukluları tahtı bir süre boş kalır. Daha sonra Melik Şah'ın ölümüyle meydana gelen otorite boşluğundan yararlanan Süleyman Şah'ın oğlu Kılıç Arslan, Anadolu Selçuklularının başına geçer (1093). Yeniden bir toparlanma sürecine giren Anadolu Selçuklularının bu süreci, Birinci Haçlı seferleriyle kesintiye uğrar. Haçlı seferleri sırasında Kılıç Arslan bu büyük güce karşı koyabilmek için Anadolu'daki Türk boylarıyla iş birliği yapar. "Selçuklu Sultanı, Danişmend Gazi ve Kayseri emiri Hasan ile birleşerek Haçlılara karşı Eskişehir (Dorylaion) önlerinde büyük bir savaş vermiştir. Bu savaş sonunda üstünlük Haçlı ordusunda kalmıştır (1097). Kılıç Arslan bu durumda Anadolu içlerine çekilmiş ve İznik yerine Konya'yı merkez yapmıştır" (Merçil, 2001, s.18). Anadolu Selçuklularının, yeniden yapılanma süreci olarak da değerlendirebileceği bu döneminin 12. yy.'ın ortalarına kadar Haçlı seferleriyle mücadele içinde geçtiği görülmektedir. Bu süre içerisinde Anadolu Selçuklu Sultanları bir yandan Bizans ve Haçlı ordularıyla mücadelelerini sürdürürken diğer taraftan da Anadolu'da ki siyasi birliği yeniden oluşturma çabası içinde olmuşlardır. "Anadolu Selçuklu Devleti'nin tam bağımsız bir devlet olabilmesi, ancak Büyük Selçuklu Devleti'nin yıkılmasından sonra mümkün olabilmiştir. Çünkü, Anadolu Selçuklu Devleti hükümdarları bu tarihe kadar ne Büyük Selçuklu hükümdarlarının kullandıkları unvanları alabilmişler ne de beynelmilel tedavül kıymetine sahip para bastırabilmişlerdir" (Koca, 1997, s.7). İmparatorluğun yıkılmasından sonra özellikle II. Kılıç Arslan döneminde büyük bir gelişme ve yükselme içerisinde bulunmuşlardır.

Anadolu'da ki yerleşimleri sırasında "kuzeyde Sinop, güneyde Antalya Alanya limanlarıyla denize açılan Selçuklular, batıda Kütahya'ya ve Denizli'ye kadar uzandı. Özellikle Alaeddin Keykubad (1219-1237) devrinde Selçuklu Devleti en üst düzeye ulaştı" (Öney, 1978, s.1). Zayıf bir hükümdar olan Gıyasettin Keyhüsrev devrinde (1237-1246), giderek büyüyen siyasi ve idari sorunlar Selçuklu Devleti'nin gücünü azaltmıştır. 1243 yılında Sivas'ın doğusunda Köseadağ'da Moğol ordusundan ağır yenilgiler alan Anadolu Selçukluları varlıklarını Moğollara bağımlı bir biçimde 1308 yılına kadar sürdürmüşler, bu tarihlerde eski görkemlerini kaybeden Selçuklular sessiz sedasız tarih sahnesinden çekilmişlerdir.

1.1.3. Suriye Selçukluları

Büyük Selçuklu İmparatorluğunun merkez dışında oluşan devletlerinden bir diğeri de Suriye Selçukluları Devleti'dir. 11.yy.'ın ikinci yarısında Anadolu'daki fetihlerin sürdüğü dönemlerde, Türk boyları Suriye ve Filistin bölgelerine girişler yapmışlar ve kısa sürede bu bölgede imparatorluğa bağlı bir beylik kurmuşlardır. Selçuklu emirleri ve Türkmen beylerinden oluşan bu beylik, daha sonraları başına geçen Atsız zamanında, bu bölgede ki hakimiyetini kabul ettirmiştir. "Suriye fatihi olarak tarihe geçen Uvakoğlu Atsız, özellikle Sultan Melik Şah döneminin büyük emirlerindedir. Arslan Yabgu'ya bağlı Türkmenlerin başbuğlarından olan Atsız, kısa zamanda, Mısır Fatimi Devleti'nin hakimiyetinde ki Filistin ve Suriye'yi fethederek burada, Büyük Selçuklu Devleti'ne bağımlı Suriye ve Filistin Selçuklu Devleti adıyla ilk Türk devletini kurmuştur" (Sevim, 1990, s.VIII). Bu süreçten sonra Atsız Mısır'da Fatimiler'e karşı seferler düzenlemiş fakat başarısız olmuştur. Bunun üzerine Melik Şah yönetimindeki Büyük Selçuklular hem imparatorluğun güney-batı siyasetini hem de güçlenen Atsız'ı denetiminde tutmak amacıyla 1077 yılında oğlu Tutuş'u Suriye ye gönderir. "Kuzey Suriye'de Şam'da kurulan bu devlet kısa sürede güney-doğuya inen Süleyman Şah komutasında ki Anadolu Selçuklularıyla Halep'te karşılaşır ve çıkan savaşta Süleyman Şah ölür ve Tutuş Halep'i zapt eder. Fakat bu nokta da Melik Şah Tutuş'un Suriye'nin tamamına hakim olmasını istemez ve bunu da Halep gibi bazı şehirlere valiler atayarak engeller" (Köymen, 1989, s.116). Melik Şah zamanında imparatorluk sınırlarını hayli genişleten Selçuklu İmparatorluğu, Melik Şah'ın öldüğü 1092 yılından itibaren bir gerileme sürecine girmiştir. "Melik Şah'ın dört oğlu Mahmud, Berkıyruk, Mehmed (Muhammed) Tapar ve Sancar (Sencer) de babalarının yerini alma konusunda aralarında çekişerek devletin ilerde daha da artacak olan parçalanmasını başlatmış olurlar" (Roux, 1989, s.171). İmparatorluk merkezinde bu gelişmeler olurken Tutuş'un ölümüyle birlikte Suriye Selçukluları da karışmıştır. Rıdvan babası Tutuş'un yerine Suriye Selçukluları tahtına geçmişse de, diğer oğlu Dukak da ortaya çıkmış, mücadele Suriye Selçukluları Devleti'nin ikiye bölünmesiyle sonuçlanmıştır. Rıdvan, Haleb'de egemenliğini sürdürürken kardeşi Dukak da Şam'a egemen olmuştur (Köymen, 1989, s.116). Tüm bu gelişmeler ve çekişmeler sırasında 1097 den itibaren Suriye Selçukluları önemini yitirmeye başlamış ve kısa sürede de tarih sahnesinden çekilmişlerdir.

1.1.4. Irak Selçukluları

Irak Selçukluları Devleti, Suriye Selçukluları Devleti'nin tarih sahnesinden çekilmeye başladığı dönemde kurulmuştur. "Sultan Mehmed Tapar'ın ölümü üzerine yerine meşru varis olarak Büyük Selçuklu İmparatorluğu tahtına çıkan oğlu Mahmud'un saltanatına amcası Sancar tarafından itiraz edilmiştir. Yapılan savaş sonucunda galip gelen Sancar, Büyük Selçuklu İmparatorluğu tahtını yeğenin elinden alarak, kendisini imparator ilan ederken, Büyük Selçuklu İmparatorluğundan indirilen Mahmud, Irak Selçukluları Devleti adını alan siyasi bir teşekkülün başına geçirilmiştir (1117)" (Köymen, 1989, s.117). Bu olaydan sonra Sancar Büyük Selçuklu Devleti'ni yeniden düzenlemiştir. Bu düzen ve örgütlenmede Sultan Sancar, "Irak'ın bir kısmı ile Mezopotamya ve Şam'ı Mahmud'a bırakmıştır" (Köymen, 1989, s.118). Bir anlamda imparatorluğun batı kısmının sorumluluğunu alan Sultan Mahmud, daha sonraları Irak Selçukluları Devleti'ni Büyük Selçuklulardan bağımsız bir devlet haline getirmek adına birtakım girişimlerde bulunmuştur. Sultan Mahmud'un ölümünden sonraki yıllarda "Irak Selçukluları Devleti ve bağlı bulunduğu Büyük Selçuklu İmparatorluğu araya halifelik ve kumandanlar meselelerinin girmesi yüzünden, çok daha karmaşık bir yapı almış, Irak Selçuklu Devleti 1141 Katvan Savaşından itibaren Büyük Selçuklu tarihinden ayrılmaya ve bağımsız bir kimlik taşımaya başlamıştır" (Köymen, 1989, s.122). Irak Selçukluları Devleti'nin varlığını sürdürdüğü süreler içerisinde hanedan içi çatışmalar yüzünden devlet sağlıklı bir işleyiş gerçekleştirememiş ve Sultan Sancar bu durumlar karşısında müdahaleler de bulunmuştur. Ancak bunların hiçbiri Irak Selçuklularının çöküşüne engel olmaya yetmemiş ve "Irak Selçukluları Devleti'nin hakimiyeti 1194 yılında Sultan III.Tuğrul'un ölümü ile sona ermiştir" (Sevim, Merçil, 1995, s.293). Irak Selçuklularının tarih sayfalarından silinmelerinin nedeni olarak pek çok kriter sayılabilir, ancak bunlardan en önemlileri; Devlete hakim ve yetenekli hükümdarların başa geçmemesi, bu bakımdan devleti, hükümdarların arkasında ikinci planda görülen ancak hakikatte birinci adam olan atabeklerin yönetmesi, Abbasiler (Halifelerin, siyasi otoriteye kavuşmak açısından kendilerine en büyük rakip Selçukluları görmeleri ve Türk devletini yok edebilmek için ellerinden geleni yaparlar) ve Harezmsahlara (Önce Büyük Selçuklu Devleti'nin varisi olarak ortaya çıkmaları sonra da batıya yönelerek Irak Selçuklularına son darbeyi vurmaları) olarak sıralanabilir. (Sevim, Merçil, 1995, s.294).

2. SELÇUKLU'DA SİYASAL, SOSYAL ve KÜLTÜREL YAPI

Selçuklular Doğu-İslam dünyasında 11-13. yy.'lar arasındaki politik ortamın tüm karmaşasına karşın, Türk egemenlik bölgeleri içinde sürekli bir düşünce ve eşya alışverişinin yaşandığı bir kültür ortamı içerisinde bulunmuşlardır. Bir başka deyişle "sınırları sürekli değişen, fakat Talas'tan Ahlat'a kadar, Harezlinin Peşavar'da, Karahanlı prensinin Isfahan'da, Gazneli Emir'in Azerbaycan'da kolayca yaşayabileceğini zanaatkar ve sanatçıları bir savaştan öteki savaşa ülke değiştiren, bilginleri, fakihleri, şeyhleri, Buhra'dan Bağdat'a, Horasan'dan Anadolu'ya, kolayca göçebilen bir sonsuz hareket ve etkileşim dünyasıdır. (Kuban, 1993, s.121) Bu nedenledir ki Selçuklu dönemi gerek sosyal ve siyasal, gerekse kültürel yapılanma açısından Türk egemenliğinde fakat Arap-İslam kültürü çizgisinde, etnik yönden çok uluslu denebilecek bir kültür ortamının üreticileri ve taşıyıcıları biçiminde tanımlanabilir.

2.1. Selçuklularda Siyasi Yapı

Tarih boyunca pek çok devlet kurmuş olan Türkler devletleri gibi Büyük Selçuklularda, siyasal yapı olarak geçmişteki Türk devletlerinin geleneksel devlet hiyerarşi ve yapısını korumuşlardır. "Büyük Selçuklu Devleti kurulduğu dönemde devlet yönetimi, ordu, sosyal yaşam, sanat ve hukuk sistemi bakımından tamamen Türk olan bu devlet, dini açıdan İslamiyet'i temsil etmekteydi" (Koca, 1997, s.15). Türk örf ve adetlerine göre yönetilen Türk devletlerinin anlayışına göre devlet, "devleti kuran ailenin (hanedanın) erkek fertlerinin ortak malı kabul edilir, hanedana mensup fertlerin tamamının devlet yönetimine katılma hakları bulunmaktadır. Devlet, kutsal bir varlık olduğu gibi, onu kuran ailenin fertleri de kutlu kişilerdir. Devletin başında bir hakan bulunur. Hanedana mensup olan diğer fertler ikinci, üçüncü dereceden yöneticiler olarak ülkenin (devletin) kendi payına düşen yöresini elinde bulundurur ve baştaki hakana tabi olarak yönetime iştirak ederlerdi" (Bayram, 2001, s.61). Büyük Selçuklu İmparatorluğu da İslamiyet sonrası bir takım farklılıklar olmasına rağmen temelde bu siyasal yapılanma üstünde oluşmuştur. Devletin kurulduğu 1040 tarihinde Tuğrul Bey sultan olarak adlandırılmış ve diğer hanedan üyelerinin her biri bir bölgeye melik unvanıyla gönderilmişlerdir. "Selçuklu sultanları hakimiyetleri altında bulunan ülkeler

içindeki mahalli idarecilerden itaati kabul edenleri yerlerinde bırakarak kendilerine bağlamışlar ve onların iç işlerine karışmamışlardır” (Merçil, Sevim, 1995, s.498).

Selçuklular, başlangıçta boylar şeklinde siyasi bir yapılanma sağlamışlar daha sonraları egemenlik alanları genişledikçe kendi içlerinde Sultanlık-Hükümdarlık-Hanedanlık gibi bir çok kavramlarla adlandırılmışlardı. “Unvanlar daha o zaman bile pek çoktu, Kılıç Arslan kendine ‘Arapların ve İranlıların Sultanı’ derdi. Türklerin Sultanı demezdi; çünkü Türklerin hükümdarlığı hakkını halifeden değil, gelenek ve görenek hukukundan alırdı. Kaadir-i Mutlakı; tüm yüksek görevlileri atamak ve görevden almak hakkına sahipti. Savaşta başkomutandı ve çevresinde ‘gaziler’ bulunurdu. Bu gazi unvanı, ‘ahi’lerin ve ‘baba’larınkinden çok değişik ülküler içerirdi. Hükümdar çok zaman, ülkenin idari mekanizmasını kendisi yönetmez, bu işi vezire bırakırdı” (Roux, 1984, s.197). Vezirin çoğu zaman daha yüksek rolü olurdu. Bazı durumlarda yönetim Atabeylerin, ki bunlar sultanın çocukluğunda sultanı yetiştiren kişilerdi, güdümünde ilerlerdi. Bu durum özellikle İran, Mezopotamya ve Suriye’deki Selçuklu bölgelerinde görüldü. “İran, Suriye ve Mezopotamya’da ‘Atabey’ler işlerin yönetimini ellerine geçirmeyi hatta kendi hanedanlıklarını kurmayı başardılar. Ama Anadolu Selçuklularında durum hiç böyle değildi. Orada ‘Atabey’ler eğitim ve öğretimde görevli kişi olan ‘lala’nın rolünün sınırları içinde kaldılar” (Roux, 1984, s.198). Anadolu Selçuklu birliklerinin idaresi ve yönetimi Beylerbeyi’nin emrindeydi. “Bir yüksek görevli, bir ‘bey’ bir ili fethedilince, o ilin yöneticisi, valisi olma hakkını kazanırdı. Ama aynı zamanda da bir ordu beslemesi ve vergi toplanmasında gerekirdi. Sınır illeri, Markilerin karşılığı olan uç beylikleriydi. Bunların dışında kalan hemen her yerde, illeri sultanın yakınları yönetirdi. Diğer yüksek görevliler arasında en ilginç, adı kadar görevi de özgün olan ‘pervane’ idi. Pervane sultanın dirlikleri dağılması işiyle görevli kişiydi” (Roux, 1984, s.198).

Bu kozmopolit idari yapılanma içerisinde Selçuklular gerek Asya gerekse Anadolu toprakları içerisinde bir yandan devletin İslam görüşünü koruma ve güçlendirmeye çalışırken, diğer yandan da Arap ve İran kökenli yerleşim alanlarına gelen Türk göçerleriyle birlikte yerleşik bir düzen içinde olmuşlardır.

2.2. Selçuklularda Sosyal Yapı

Selçuklu hanedanı on ikisi sağ, on ikisi de sol olmak üzere 24 boydan oluşan Oğuzların Kınık boyundan çıkmıştır. “Devlet kuruluncaya kadar Selçuklu başbuğlarının başlıca kuvvet kaynağı, İslam olduktan sonra Türkmen adını alan göçebe Oğuz boylarıdır” (Köymen, 1989, s.15). Devletin bünye değişikliğine uğraması, Dandanakan Savaşı (1040) sonrasında görülmektedir. Nitekim o zamana kadar siyasi ve askeri hakimiyeti ellerinde tutan Türkler olup sosyal yaşamda da üstün durumda bulunmaktadırlar. “Saray örgütü kadroları ile askeri sınıf mensupları Türklerden oluşmaktadır. Hükümet örgütlerinde İranlılar hakim olup, devlet memuriyetleri genellikle irsidir. Şehirlerde büyük nüfuz sahibi aileler vardır. Aydın zümreyi din adamları ve tarikat şeyhleri temsil etmekte olup, bunlar halk üzerinde nüfuz sahibidir. Tüccarlar, sanatkarlar ve küçük zanaat erbabı, ayrı ayrı loncalar meydana getirmişlerdi. Büyük şehirlerdeki ayak takımı da ‘ayyar’ veya ‘evbaş’ denilen grupları oluşturmaktaydılar. Köylerde ise ‘dihkanlar’, toprak sahipleri ve köylüler yaşamakta ve ziraatla meşgul olmaktaydılar. Nihayet dilenciler ve divaneler toplumun diğer tabakalarını oluşturmaktaydılar” (Merçil, Sevim, 1995, s.516).

Anadolu Selçuklularında ise bu sosyal düzenin biraz daha farklı bir yapı oluşturduğu görülür. Anadolu’da halk, köylerde yaşayanlar (yerleşik ve göçebe olanlar) ve şehirlerde yaşayanlar olarak sınıflandırılmaktadır. Şehirlerde, Anadolu nüfusunu meydana getiren çeşitli topluluklar oturmakta ve şehir topluluğu; hükümet mensupları (memurlar), Ayan, İlim erbabı, Fütüvvet (Ahilik) örgütlerinden oluşmaktaydı (Merçil, Sevim, 1995, s517). Bu gruplar içerisinde Ayan denilen grubu, halkın ileri gelenleri ve tüccarlar oluşturmaktaydı. Ahilik örgütleri ise dini-iktisadi ilişkiler çerçevesinde esnaf ve sanatkarların bir araya gelerek kurdukları bir tarikatlardı (Merçil, Sevim, 1995, s517). Etnik bakımdan Türkmenlerden oluşan köylü sınıfında ise göçebe olanları hayvancılıkla uğraşırken, yerleşik olanlar ziraatla uğraşıyordu. Tüm bu sosyal düzen içinde Anadolu Selçuklularının güçlü devlet örgütü, hak, adalet ve hoşgörü esasına dayanan yönetim biçimiyle Anadolu’da birlik ve bütünlüğün sağlanmasında önemli rol oynadıkları ifade edilebilir.

Gerek Büyük Selçuklu İmparatorluğu gerekse Anadolu Selçukluları dönemlerinde devletin sosyal adalet anlayışının hoşgörüyeye dayalı niteliği sadece toplumsal yönetimde değil, kültür ve sanat alanında da kendini göstermektedir. O dönemin kültür ve sanat adamları sonsuz hoşgörülü ve özgür bir ortamda çalışmaktadır. Mimarlık, heykel ve resim alanında, İslam öncesi gelenekler devam etmektedir. Saray ve köşklerin duvarlarını figürlü stuko çiniler görülürken, anıtsal yapıların portallerinde, Orta Asya'nın 'hayvan üslubunun' figürleri yer alır. Konya surlarında görülen eski, antik devrin figürlü malzemesi korunarak yeniden görülebilecek şekilde kullanılmıştır (Cin, 1993, s.4).

Bu sosyal anlayış bağlamında Selçuklu döneminin, yeni arayışlarla farklı kültürleri bünyesine alarak, Türk kültür ve sanatının kimliğinin oluşumunda önemli bir basamak olduğu söylenebilir.

2.3. Selçuklularda Kültürel Yapı

Türklerin 11. yy.'dan itibaren İslam dünyasındaki yerini almasıyla birlikte, Türk ve İslam geleneklerinin birbiri ile kaynaştığı bir ortamda, kültürel anlamda da bir geçiş sürecinin yaşanması kaçınılmaz olmuştur. "Büyük Selçuklularda Arapça bilim ve din dili, Farsça edebiyat dili, bölgesine göre Türkçe, Farsça, Arapça konuşma dilidir" (Kuban, 1993, s.121). İşte bu süreçte Büyük Selçuklular İslam medeniyeti içerisinde erimeden kendi milli varlığını korumayı başarmıştır.

Selçuklular bir yandan kültürel faaliyetlerde bulunurken, diğer yandan da bu faaliyetlerin gerçekleştirileceği tesisler yapmışlardır. Bu anlamda gerçekleştirilen yapı tiplerinden biri medreselerdir. "Selçuklular kurdukları medreseler vasıtası ile ilmin yayılmasına çalışmışlardır. Büyük Selçuklular İmparatorluğunda ilk olarak Sultan Alparslan zamanında Bağdat'ta kurulan (1067) Nizamiye adını taşıyan bu medreselerin benzerleri, devletin diğer şehirlerinde de açılarak bu eğitim kurumu kısa zamanda yaygınlaştırılmıştır" (Koca.,1993,s.26). Nizamiye medreselerinde dini bilgiler yanında tıp, felsefe, matematik, geometri, filoloji gibi ilimlerde öğretilmiştir. "Melik Şah zamanında bir rasadhane kurulmuş (1074-75), ünlü astronomi bilgini ve matematikçi

Ömer Hayyam, Ebul Muzaffer İsfizari ve Meymun Bin Necip Vasıtı gibi alimler rasat işleri ile meşgul olmuşlardır. Yine bu ilim heyeti sultan Melik Şah adına Celali takvimini meydana getirmişlerdir” (Sevim, Merçil, 1995, s.520).

Büyük Selçuklu İmparatorluğu döneminde İslami fikir ve bilim hayatında, şiir ve edebiyat alanında pek çok bilim adamı yetişmiş, Selçuklu sultanlarının koruyuculuğunda pek çok eser verilmiştir. “Büyük Selçuklu İmparatorluğunun hakim olduğu devrede özellikle Kirman’da kültür seviyesinin yükselmesi için caba göstermişlerdir. Nitekim I. Arslan Şah devrindeki refah seviyesinin, zenginliğin komşu ülkelerde yayılması birçok bilgini Kirman’a çekmiştir. Oğlu Melik Muhammed’in ise İlm-i Nucum’a (yıldızlar ilmi, astroloji) hevesi fazladır. Ayrıca Melik Muhammed, öğrenimi teşvik edici ödüller ortaya koymuş ve bir kütüphaneye 5000 kitap vakfetmiştir” (Sevim, Merçil, 1995, s.520).

Büyük Selçukluların ilgi alanına giren bir diğer faaliyette şiir ve edebiyatta görülmektedir. “Bu dönemlerde şiir ve edebiyat alanında Farça altın devrini yaşamıştır. Selçuklu sultanları ve şehzadelerinin de şiir ve edebiyata düşkün oldukları görülmektedir. Sözgelisi, sultan Melik Şah ve Sancar’ın Farsça şiir yazıp, söyledikleri bilinmektedir” (Sevim, Merçil, 1995, s.519).

Selçukluların hakimiyeti altında tuttıkları tüm bölgelerde sağladığı hoşgörü ve huzur ortamı şüphesiz ki Türk- İslam kültür çevresinde pek çok bilim adamı ve sanatçının yetişmesine neden olmuştur. Bu kültür ortamı, Anadolu’daki türlü din ve kavimlerden oluşan kozmopolit yapının uyum içinde yaşamalarını ve bunun sonucunda da ortak bir kültürün ortaya çıkmasına etken olmuştur. “Bu ortam içerisinde 12. yy.’ın ikinci yarısından itibaren başlayan fikri hareketler 13. yy.’larda Mevlana Cemaleddin Rumi ve Yunus Emre gibi şahsiyetlerin yetişmesine neden olmuştur. Selçuklular döneminde Anadolu’da gelişen Türk-İslam medeniyeti doğudan gelen bilim ve sanat adamlarıyla kuvvetlenmiş, özellikle bu devrede büyük mutasavvıf düşünürler yetişmiş ve yaşamıştır”(Sevim, Merçil, 1995, s.521).

3. SELÇUKLUDA SANAT

Hiçbir kültür çevresi yoktan var olmaz, bütün kültürlerin dayandıkları temeller ve kaynaklar olduğu gibi, beslendikleri özler ve dünya görüşleri vardır. Bu veriler kültürlerin sanat anlayışlarına önemli ölçüde etki ederler. Bu bağlamda Selçuklu dönemi, beslendiği kaynak ve dünya görüşleri açısından zengin bir kültürel çeşitliliğe sahiptir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi kuruluş itibariyle İslamiyet öncesi Orta Asya Türkleri, Çin, Hint, İran etkilerinin yoğun yaşandığı bir bölgede yerleşim göstermesidir. Bu durum Büyük Selçuklu sanatının hem bu çevrelerde etkin olmasına yol açmış, hem de kültürel iletişim ve etkileşimle önemli bir sentez içinde yoğrulmasına neden olmuştur. Bu nedenle “bugün İran denilen ülkenin Gazneli, Selçuklu, Harezmi, Moğol dönemlerinde meydana getirdiği sanat, İranlıların, Türklerin, Arapların, göçer Asya'nın, Budist ve Maniheizt Orta Asya'nın ortak katkısıyla oluşmuştur. Bunda değişik etnik grupların hele kişilerin katkılarını saptamak çoğu kez olanaksızdır. Yerleşik sanat teknikleri kuşkusuz yerleşik toplum geleneklerinden gelir. Fakat özellikle bir etnik ad olmadıkça sanatçıların İslami adlarından etnik kimliklerini saptamak olası değildir. Öte yandan bunda Türk kökenlilerden çok İran kökenlilerinin ağır bastığını söylemek yanlış olmaz” (Kuban, 1993, s.29). Bu nedenle Selçuklu sanatını tanımlarken bunu, Orta Asya kültür ve sanat ortamında bir Türk sanatı nitelmesi yapmak yerine, Türklerin katıldığı, ulusal niteliği olmayan, yaygın bir ortak kültür ortamının üreticileri biçiminde tanımlamak daha doğru olacaktır.

Gerek Büyük Selçuklu dönemi gerekse Anadolu Selçuklu dönemi açısından bakıldığında genel anlamda sanatın biçimlenişinde etken olan ortak öğenin İslam kültürü olduğu söylenebilir. İslam kültürünün tanımladığı gereksinimlere bağlı bir biçimde gelişen sanat anlayışı, önceleri Büyük Selçuklularda, sonraları ise Anadolu Selçukluları ile birlikte tüm Anadolu içerisinde bir etkileşime neden olmuştur. Bu etkileşimin konusunun temelini teşkil eden insan betimlemeleri açısından nasıl geliştiği sonraki bölümlerde irdelenecektir.

Büyük Selçuklu döneminde sanatsal anlayış, Türk ve İslam sanatlarının anlatım gücünün, biçim ve form anlayışlarının, İslami kültür ortamındaki sayısız geleneğe yansımaları içerirken, bu yansıma Selçuklu egemenlik bölgesinin Anadolu'ya kaymaya

başlamasıyla yeni bir platforma taşınır. “Anadolu’nun Türkleşmesi sırasında, ki bunun 12.-13. yy. arasında gerçekleştiği benimsenebilir, bu dönemde Anadolu bir taraftan İran-Selçuklu kültürünün diğer taraftan da ele geçirilen Hıristiyan kültür merkezlerinin ortamlarının uzantısındadır. Türklerin ele geçirdikleri bu ülke, eski Hıristiyan merkezleri ile doludur. 12.-13. yy. Konya Sarayının Bizans ile, Gürcüler ile Trabzon İmparatorluğu ile küçük Likya Ermeni Devleti ve Haçlılarla olan ilişkileri sürekli bir sanat ürünü ve sanatçı alışverişini sağlamıştır” (Kuban, 1993; s.152). Böylece sanatsal yaratı süreci hem çevresel etmenler hem de İslam ve eski Türk gelenekleri etkisiyle yeni bir birleşim olarak gereksinimleri karşılamıştır.

Selçuklular Asya bozkırının ortak göçer kültürünün en orijinal parçalarından biridir. Doğu ve gelişim itibari ile göçer bir toplum düzeni içinde bulunan Selçuklularda göçebelik, uygarlıklarının biçimlenişinde yer alan en temel belirleyicilerden biri olmuştur. Göçebeliliğin Selçuklu kültür ve sanat ortamını iki biçimde etkilediği söylenilebilir; Öncelikle göç etmek yerleşik alanlara girerek orada bir yandan tahrip, bir yandan da yeniden yapılanma anlamına gelmektedir. Dolayısıyla göçebe kültüründe yeniden yapılanma içerisinde etkileme-etkilenme gibi bir süreç oluşmaktadır. Bu yüzden süreç bir tür kültür etkileşimini doğurmuştur. Göçebe kültürünün en önemli tarihi işlevlerinden birinin etkileşim içinde bulunduğu kültürlerin taşıyıcısı olması olduğu düşünülürse, Selçuklu sanatının bu anlamda farklı diller ve anlayışlar yaratmasının altındaki etkenlerden birinin göçebelik olduğu ifade edilebilir.

Göçlerin Selçuklu sanatının oluşumundaki diğer bir yansıması ise göçler nedeniyle politik egemenliğin değişmesi durumudur. Şöyle ki; “...politik egemenliğin sahipleri ile kendi özel çevresinin adamları, sanatçıları belirlemiş ve bölgenin kültürel ilişkileri de değişmiştir...dolayısıyla...Anadolu kentlerinin toplumsal yapısı da değişmiş, bölgeden bölgeye ayırıcı nitelikler göstermiştir. Göçebelerin kentlere yerleşmeleri ile kentlerdeki yeni nüfusun yerli halka oranı, sanat eserlerinin niteliğini etkileyen sorunlardır” (Kuban, 1993, s.152). Anadolu Selçuklularının 12. yy. ortalarına kadar yaşadıkları bu sıkıntılı dönemlerde sanatsal faaliyetler açısından verimli olduğu söylenemez. Ancak 13. yy. başından itibaren sanattaki araştırma ve deneme devresi, Anadolu’da Türk birliğinin sağlanmasıyla yerini olgunluk devresine bırakmıştır. Bu anlamda tüm doğu ve İslam

dünyasının sentezi görünümündeki Selçuklu sanatı, Türk sanatının Osmanlı devrindeki görkemli anlatımına ulaşmasında bir basamak olmuştur.

Anadolu Selçuklu sanatının İslam dayalı kültür etkileşimi 14. yy.'da Batı Anadolu'da değişmeye başlar, çünkü o tarihlerde doğudan gelen göçlerin arkası kesilmeye başlamıştır. Böylece Anadolu'nun batısı çevre verileri ile özleşerek yeni bir toplum dinamiğinin olanakları içinde daha eklettik bir görünüme bürünmeye başlar. Anadolu Selçuklu dönemi sanatının sahip olduğu bu kültürel geçmiş, ister kültürel çeşitlilikle açıklansın ister kozmopolit yapısıyla açıklansın Büyük Selçuklu sanatının devamı niteliğindedir.

Tüm bu saptamalar sonucunda Selçuklu dönemi sanatının mitolojik biçim ve düzenlemeleri kullanışı ve geometrik soyutlamanın aynı topraklardaki tarih öncesi kalıtlarla birleştirilmesiyle Anadolu'da oluşan Türk sanatı kimliğinin özgünlüğüne ulaşmasındaki en önemli evresi olduğu söylenebilir.

3.1. Mimari

Türkler, 11.yy.'dan itibaren girdikleri İslam medeniyeti içerisinde mimari alanda pek çok eser bırakmışlardır. "Büyük Selçuklu egemenliğinin en güçlü olduğu Harezm, Mavearaünehr ve Horasan gibi Türklerin kitle halinde ilk defa girdikleri ve İslamı kabul ettikleri bölgelerden prototiplerini seçen mimarlık, önce İran'da sonra Anadolu'da gelişmiştir" (Kuban, 1993, s.164).

Selçuklular, değişik kültürlerin yaşadığı geniş coğrafi bölgelerinde, farklı mimari üsluplar ortaya koymuşlardır. Mimari anlamda üslupların farklılaşmasında coğrafi, kültürel ve yöresel farklılıklar etken olmuştur. Ancak bu farklılığın aynı tarih süreçlerinde farklı mimari üsluplar geliştiren Anadolu ve İran'daki Büyük Selçuklu mimarisinin yükselmesine engel teşkil etmediği söylenebilir. Birbirinden farklı koşullar altında gelişen Anadolu ve Büyük Selçuklu mimari anlayışında "...yapıların görüntülerindeki kimlik farkı, yerel malzemelerdeki farklılıktan kaynaklanmaktadır. İran'da olağan üstü parlak örnekler veren, tuğla mimarisi, Anadolu'da yerini taş

biraktmaktadır. Gerçi tuğlanın Anadolu yapılarında da ustaca kullanıldığı; özellikle kümbetlerde ve mimaride şaşırtıcı örneklerde canlılığını bir süre daha korunduğu bilinmektedir ancak çıplak tuğla üslubunun gerçek vatanı Anadolu'nun dışındaki bölgelerdir. İran ve Mezopotamya'nın jeolojik koşullarından ötürü tuğla malzeme bu bölgenin mimari üslubunda kendini ağırca hissettirmiştir" (Mülayim, 1999, s.59).

Selçuklu dönemi mimarisine bütünüyle bakıldığında en önemli niteliklerinden birinin, aynı topraklar üzerinde kendinden önceki mimari veriler üzerine kurulmuş olması olduğu söylenebilir. Örneğin İslam öncesi uzantısı olan kerpiç ve tuğla taşıyıcı duvar, tonoz ve kubbe örtüsü tromp gibi mimari öğeleri taşımaktadır, yine birçok yapı türünde avlu, eyvan, taç kapı gibi ortak öğeler kullanılmaktadır.

Selçuklu mimarisinde yapı tipleri arasında kervansaraylar, camiiler, medreseler, türbe, anıtsal mezarlar ve saraylar sayılabilir. "Camiinin Arap-İslam kökenine karşı, medrese yapı tipi olarak klasik İslam'da var olmayan bir Türk dönemi yaratmasıdır. İşlevi de biçimi de o dönemde gelişmiş ve Selçuklu kültür ortamı içinde Anadolu'ya uzanmıştır. Aynı biçimde anıtsal mezarda Arap-İslam kökenli değildir. İran-Türk-Hint kültür ortamlarının ara kesitinde Türk egemenliği sırasında kendisini tamamlamış bir yapıdır. Ribat-Zaviya ve bunun bir varyasyonu olan kervansaray, işlev olarak Arap-İslam dünyasında da vardır. Fakat İran'dan Anadolu'ya geçen karakteristik biçimler Orta Asya tipleridir. Saray ve konut yapıları ise yerel geleneklerle, yaptırımların o sırada hizmetinde bulunan sanatçıların kökenlerine göre biçimlenmiştir" (Kuban, 1993, s.164).

Türk-İslam mimarisinde en belirgin özelliklerden biri olan kubbeler, Selçuklu döneminde başta türbeler olmak üzere pek çok mimari eserde kullanılmıştır. "Özellikle kubbe-eyvan birleşmesi daha önce görülmemiş mimari bir stildir. Selçuklular, kubbelerle birleştirilmiş dört eyvanlı bir çok medrese ve camiler inşa etmişlerdir" (Koca, 1993, s.27).

Selçukluların mimari anlamda Türk-İslam dünyasına kazandırdıkları diğer bir yenilik ise Türk çadırlarını andıran, çeşitli kaynaklarda kümbet olarak tanımlanan türbelerdir. "...Yuvarlak, çok köşeli, daha sonraki tarihlerde ise kare planlı yapılar olan

az çok kale biçimli ve çatısı piramit biçimli kubbeli türbeler, sonsuz çeşitlikleriyle kendine özgü bir yapı sanatının örnekleridir” (Roux, 1989, s.207).

Salt mimari yapı biçimleri açısından değil malzemenin kullanım ve işleniş teknikleri açısından da Anadolu ve Büyük Selçuklu dönemleri arasında farklılıklar vardır. Bunlar arasındaki en dikkat çekici olanı, Büyük Selçuklu dönemindeki yoğun tuğla kullanımına karşılık Anadolu’da bunun yerini taşın almasıdır. Genel olarak yapılarda tuğla, mozaik tuğla, alçı ve çini mozaığın malzeme olarak Orta Çağ’a damgasını vurduğu söylenebilir. Bu malzemeler 11. yy.’ın birinci yarısından itibaren 13. yy. boyunca kullanılmış, ve Anadolu’da da devam etmiştir. Dolayısıyla 11.yy.’da İran’da Büyük Selçuklularla başlayan bu kullanım sürekliliğini Anadolu’da da sürdürmüştür.

Mimari süslemede Büyük Selçuklu döneminde İran’da Gaç denilen ve bugüne kadar kullanıla gelen alçı kabartma, 12.yy.’da da sayısı az fakat, gelişmiş örneklerle ortaya çıkmıştır (Kuban, 1993, s,163). Anadolu’da stuko olarak bilinen alçı kabartma, İran ve Orta Asya’ya göre daha az kullanılmıştır. Alçı süsleme Anadolu’da sadece saray dekorasyonlarında kullanılmış olduğu Konya’daki Alaeddin ve Felekabad Köşküne ait buluntularla kanıtlanmıştır.

Selçuklu mimarisinin az bilinen bir yönü yapı içlerinde kullanılan fresklerdir. Anadolu’da ki yerleşimlerde görülen freskler doğrudan doğruya taş ya da sıva astar ve alçı tabaka üzerine yapılmıştır. Örnekler içerisinde “Alanya kalesinde, Alara yakınında Alara kalesinde Selçukluların bir bölümünü köşk haline getirerek kullandıkları Antalya Aspendos Tiyatrosunda, Konya Alaeddin Köşkünde sıva üzerine işlenmiş örnekler sayılabilir” (Öney, 1978, s.85).

3.2. Resim

Selçuklu döneminde iç Asya’dan Anadolu’ya uzanan bir kültür ortamında resim sanatı İslam’ın getirmiş olduğu betimleme yasağının gölgesinde gelişmiştir. Özellikle Selçukluların İran’da ki yerleşimleri sırasında hızla yaygınlaşan İslamiyet, diğer sanat dallarında olduğu gibi resim sanatı üzerinde de baskın bir öge olmuştur. Fakat antik

miras üzerinde yayılan ve genişleyen İslamiyet, yayıldığı bölgelerdeki inanç sistematiği ve anlayışı içerisinde yumuşatılarak yönlendirilmiştir. Resim sanatı içerisinde betimleme yasağından en çok etkilenen grup insan figürlü resimlerdir. Bahsedilen dönemler içerisinde bu tarzdaki en yaygın örnekler minyatür sanatında görülmektedir. “İnsanın çevresini iki boyutlu olarak ifade etmesinin adı resim olduğuna göre minyatür sanatı da bir resim sanatıdır. Fakat geç İslam’da bu sanat aynı zamanda bir kitap sanatıdır. Batılının terimiyle bir (illüstrasyon) resimleme sanatıdır” (Kuban, 1993, s,185).

Bugüne kalan Büyük Selçuklu dönemi resim sanatına ait tek belge, Irak’ta Atabeyler döneminde Horasan bölgesindeki Selçuklularından kalan Varka İle Gülşah adlı Farsça minyatürlü yazmadır (Resim-1). Selçuklu döneminde minyatür sanatının daha kaba bir malzeme üzerindeki yansımaları “...Rey’de üretilen minai tekniğinde boyanmış pişmiş toprak malzemelerde ve Kaşan’da, Save’da üretilen yaldızlı lüsterli pişmiş toprak malzemelerde ayrıca Anadolu’daki kazılarda ele geçen örneklerde görülür. Genellikle Selçuklu dönemi minyatürlü yazmaları Nizami’nin Hamse’si, Firdevsi’nin Şehname’si gibi yapıtlardı ve aynı konular çanak çömlek üzerinde de işlenmişti...” (Kuban, 1993, s.186). Bu bağlamda Selçuklu resim sanatının duvara asılı resim mantığının dışında, minyatür ve seramik yüzeyler üzerinde de nitelikli ürünler verdiği söylenebilir.



Resim 1. Varka ve Gülşah'tan Ayrıntı

İslamiyet'ten sonra Selçuklularda plastik sanatlar, dönemin medeniyet ve kültürüne özgü gereksinim, çeşitlilik ve gelişme göstermiştir. “Özellikle Konya’da, Mevlana’nın ve müritlerinin desteğinde oluşan sanat ortamında, zengin bir resim etkinliği yaşanmıştır. Ahmet Eflaki, bir portre resmi olan Aynüddeve ve Kaluyen’in dışında, Şehabettin Guyende ve Kelhuk bin Abdullah gibi sanatçılar Selçuklu dönemi ressamları arasında sayılmaktadır” (Özdemir, 1997, s.24). Selçuklular tüm İslami yaptırımlarına rağmen Osmanlılara göre daha serbest bir görüşe sahip oldukları genel bir yargı olarak söylenebilir.

3.3. Heykel

Selçuklu sanatı heykel geleneği, Orta Çağ bozkır kültüründen hareketle Budizm, İslam inançları ve yerel antik geleneklerle bağlantılarının yanı sıra Arap ve Asya kültür çevreleriyle de özleşerek geniş bir etkileşim alanını kapsar. Genel olarak “Türk sanatı çevresinde heykel denilebilecek ürünler Göktürkler çağında yoğunlaşmış balballardır. Yayıldığı bölgelere göre bütünüyle bozkır kültürünün ürünü olduğu anlaşılan balballar, Asya’nın büyük bir kısmında karşılaşılr” (Mülayim, 1999, s.134). Bu tarz heykeller masif kütleler halinde, şematik bir anlayışta üretilmişlerdir. Balbal geleneği, özellikle İslamiyet’in yayılışı ile birlikte kesintiye uğrar. Fakat bu tarz yaklaşımlar Anadolu Selçukluları taş heykel ve kabartmalarında yansımaları gösterir. Bu konuyla ilgili olarak 17. ve 19. yy.’lar arasında Konya ve civarını dolaşan gezginlerin çizim ve yazılı anlatımlarını aktardığı Değişimin Tanıkları adlı kitabında Selçuk Mülayim şu saptamaları yapmıştır; “...Anadolu Selçuklularının merkezi olan Konya, sur duvarlarındaki heykel ve kabartmalar açısından adeta müze gibiydi. Sağlam ve gösterişli bir duvar örebilmek üzere, Selçuklu mimarları antik binaların taş bloklarını kullandıkları gibi bir kısım heykelleri de bu duvar üzerinde sergilemekten çekinmemişlerdi. En güzel plastik eserleri surların dışı bakan cepheleri üzerine yerleştirdikleri için, şehre yaklaşanları ilk etkileyen şey, açık hava müzesi halindeki bu dış cepheler oluyordu. Leon De Leborde (1807-1869) gördüğü manzarayı şöyle dile getirmektedir; Selçukluların sanat abidelerine karşı gösterdikleri saygı ancak Rönesans’ın olgunluk döneminde İtalya’da Raphael veya 10. Leon’un etkisiyle ortaya çıkan zarif davranışlarla karşılaştırılabilir. Daha önce 17. yy. başlarında Konya’ya gelen

Paul Lucas ise, surlar üzerinde birçok kitabe, aslan ve insan heykelleri bulunduğunu anlatır” (Mülayim, 1999, s.140). Özellikle Anadolu Selçukluları döneminde yaygın olan taş işçiliği nedeniyle bu dönem heykel sanatının İran’da ki örneklerine göre daha zengin bir ürün yelpazesi sunduğu söylenebilir. Yine aynı gerekçe dolayısıyla taş kabartma ve heykel sanatı ürünlerinin mimari süslemede en yaygın kullanılan kollardan biri olduğu da söylenebilir.

Selçuklu dönemi heykel sanatı zengin bir figürasyona sahiptir. Figürasyondaki bu zenginlik İslam, Orta Asya ve Şaman kültürlerinin mirası olarak yorumlanabilir. Figürler arasında hayat ağacı, melek, ejder, aslan, kartal, boğa, tavşan ender olarak da balık, geyik, kurt gibi çeşitli av hayvanları sayılabilir.

3.4. El Sanatları

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi Selçuklu sanatı göçebe kültür ortamının verileriyle yaşanmış bir süreci tanımlamaktadır. Hareket alanlarının yaygınlığı nedeniyle Selçuklu sanatı hem kültürel bir alışveriş, hem de sanatsal iletişim olanağı içinde gelişmiştir. Bundan dolayı el sanatları ürünleri bu iletişim ağı içerisinde en fazla dönüşümü olan parçalardır. Çünkü bahsedilen dönemde ticaret , fetihler, elçilerin taşıdıkları hediyelerin karşılıklı olarak dönüşümü ile gelişen ilişkiler, yoğunlukla yaşanmıştır. Bu dönüşüm de el sanatı ürünlerinin çeşitlenerek zenginleşmesini sağlamıştır. Bu nedenle ticaret ve fetihlerin Selçuklu el sanatlarının gelişimine önemli katkısı olduğu söylenebilir. “Fetihlerle açılan ülkelerden özellikle Hint’ten, bir parça Anadolu’dan ve ticaret yoluyla Çin’den zanaatkarlar, motifler ve belki de teknikler geliyordu. Özellikle o dönem teknolojisinin ilkel durumunda biçim ithali sanatçı ithaline eşittir. Bu nedenle bütün askeri seferlerde emir ve komutanların ele geçirdikleri ganimetler içinde en önemlisi zanaatkârlardır. Bu boyut Osmanlı çağına kadar bütün fetihlerin karakteristiğidir. Örneğin Moğolların İslam dünyasının fethinde, Merv’in bütün halkı kılıçtan geçirilirken dört yüz zanaatkarı esirgemeleri ilginçtir” (Kuban, 1993, s.170). Şüphesiz bu ılımlı yaklaşımın Selçuklu sanatı ve genel anlamda Türk sanatının gelişimi bakımından önem teşkil ettiği de söylenebilir.

3.4.1. Dokuma

Dokumanın Selçuklu kültüründe bozkır sanatı çadır geleneğinin çizgisinde yerleşip gelişmiş el sanatı kollarından biri olduğu söylenebilir. Göçer yaşamın en önemli parçalarından biri olan çadır yaşantısıyla halı üretimi arasında sıkı bir ilişki vardır. Nitekim İran ve Orta Asya'daki yerleşimleri sırasında Selçukluların bir çok bölgede dokuma üretimi yapıldığı bilinmektedir. "İran, Horasan ve Maveräünnehr'de 13. yy.'dan bu yana, Sasani geleneğine dayanan bir dokuma sanayi, yazılı kaynaklara göre oldukça çoktur ve ülkenin her yanına yayılmış tirazlarda üretilmiştir. Üretim yerleri arasında Nişapur ve Merv gibi Horasan kentleri ve Semerkant gibi Zerefşan kentleri de vardır. Bu kumaşların Türklerin egemen olmasından önce Türk emirler için, belki de kendi tirazlarında, dokunduğunu gösteren ilginç bir örnek 960 tarihli bir Horasan ipeklisidir ve üzerindeki kufi yazıda Emir Mansur Bugtekin adı okunmaktadır" (Kuban, 1993, s.172).

Selçukluların 11. yy.'dan 13. yy.'a kadar ki süreçte ürettikleri dokumaların ana motifleri diğer el sanatlarında görülen motiflerle paralellik gösterir. "Ana motifleri diğer el sanatı eserlerinde karşılaşılan ikonografi içinde, hayvan motifleri ve genel İslam süslemesinin arabesk biçimleri, palmetler ve dolama dal kompozisyonlarıdır. Yine diğer el sanatları ürünlerinde olduğu gibi kufi yazı bantları da, bazen tarih ve yaptıranın adını da içererek kompozisyona katılmaktadır" (Kuban, 1993, s.173).

Selçukluların dokuma ürünlerinden halılara ait buluntulara 13. yy.'da Anadolu'da rastlanmıştır. Anadolu'daki örnekleri teknik, desen ve renk açısından keyifli bir çeşitlilik içerir. "Selçuklu halıları Anadolu'daki ilk düğümlü örneklerdir. Daha önce Bizans devrinde kullanılan halılar çeşitli başka tekniklerle dokunmuştur." (Kuban,1993;s.156) Bugün için yeterli sayıda buluntu olmamasına karşın toplam on sekiz adet halı bulunmuştur. Bu halılar Anadolu'daki üretim ve teknikleri konusunda yeterli bilgileri vermektedir. "Selçuklu halılarının sekizi Konya'da Alaeddin camiinde, üçü Beyşehir Eşrefoğlu camiinde, yedisi ise eski Kahire de bulunmuştur. XIII ve XIV.yy'larda Gezgin Marco Polo ve İbni Batuta'nın yazılı kaynaklarından edinilen bilgilere göre Selçuklu halılarının Konya, Kayseri, Aksaray ve Sivas yörelerinde dokunduğu tahmin edilmektedir" (Kuban, 1993, s.156).

3.4.2. Maden

Selçuklu dönemi diğer el sanatlarında olduğu gibi madeni eşya yapımında da büyük bir gelişim göstermiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, Selçuklu yerleşim bölgelerinin maden kaynakları yönünden zengin bir alanda bulunmalarındır. “Selçuklu döneminde madeni eşya üreten bir çok merkez vardır. Bunların içinde Horasan’ın başlatıcı, ihraç edici ve üretici bir rolü olduğu, özellikle tunç üzerine kakma tekniğinde, kabul edilmiştir. Herat, Merv, Nişapur önemli üretim merkezleridir. Orta Çağ’da en büyük maden üreten bölgelerden biri Taşkent güneyinde Kara Mazar madenleridir. Ilak bölgesinin özellikle gümüşü ünlüdür. Batı da en önemli merkez Atabek Zengi sülalesinin egemen olduğu Musul’dur” (Kuban, 1993, s.182). Madeni eşya üretiminin yaygınlığına gerekçe olarak, zengin hammadde yataklarının bulunmasının ve o dönemdeki tüketici sınıfların yoğunluğunun etkili olduğu söylenebilir. Altın, gümüş dışında bakır alaşımlar, tunç ve pirinç den yapılmış madeni eşya çeşitliliği bu talebin çokluğunun bir kanıtıdır.

Başlangıçta ki yoğun altın ve gümüş eşya üretimi 12. yy.’ın ikinci yarısından sonra pirinç ve tunçtan yapılmış yapıtlara yönelir. “Altın ve gümüş kullanılmasının azalmasının tunç ve pirinç yapıtlarda zengin bir bezeme olanağı veren kakma tekniğinin gelişmesine yol açtığını söylenir” (Kuban, 1993, s.179). Bu saptamadan hareketle madeni eşya üretimindeki malzeme çeşitliliğinin, maden sanatında süsleme anlayışının gelişiminde önemli katkıları olduğu benimsenebilir.

Anadolu’da Selçuklu dönemi madeni eşya üretimi, İran ve Mezopotamya da ki örneklere göre daha da azalır. Anadolu’daki madeni eşya üretim ve süsleme teknikleri yedi grupta toplanmıştır; “ Dövme tekniği ile yapılanlar, delik işi tekniği ile yapılanlar, mine tekniği ile yapılanlar, dökümle elde edilen kabartmalarla yapılanlar, dökümle yapılıp delik işi ile süslenenler, dökümle yapılıp kazıma ile süslenenler, dövme ile yapılıp Repousse tekniği ile süslenenler, dövme veya dökümle yapılıp kakma tekniği ile süslenenlerdir.” (Öney, 1978, s.22).

3.4.3. Alçı Kabartma

Alçı kabartma Büyük Selçuklular döneminde İran'da yaygın olarak uygulanmıştır. Anadolu'daki uygulamalarına oranla İran'da daha alımlı ve yaygın örnekler veren bu tarzın Anadolu'da, İran'da ki kadar ilgi görmemesinin bir nedeninin, Anadolu'nun taş kullanımı yönünden daha uygun bir alt yapıya sahip olması olduğu söylenebilir.

Alçı kabartmalar özellikle erken İslam mimarisi sivil yapılarında yoğun olarak kullanılmıştır. 9. yy.'da Bağdat'ın kuzeyinde Türk askerleri için kurulan Samarra şehrinde gelişen Abbasi devri alçı üslubu, etkilerini geniş bir alanda yüzyıllar boyu sürdürür. 11.-13. yy İran bölgesi Selçuklu mimarisinde, alçı kabartma çok gelişmiş düzeye ulaşır (Öney, 1978, s.83). İran'da sivil mimari yapılarda yaygın olan alçı kabartmaların Anadolu'da çoğunlukla sarayların dekorasyonunda kullanıldığı görülür. (Resim-2) Konya'daki saray ve köşklerde örneklerine rastlanılan bu alçılarda "Bağdaş kurarak oturan kaftanlı figürler, havaya kaldırdıkları ellerinde birer balık tutan, ayakta insan figürleri, kentaurlar da görülmektedir. Bunlarla saray ileri gelenlerinin ve astrolojik sahnelerin canlandırıldığını kabul edilebilir. Anadolu Selçuklu saraylarının alçı ve çini örneklerinde görülen ikonografik program Anadolu dışında kısmen İran Selçuklu, Gazne, Fatımi, Abbasi, Emevi saraylarında ve küçük el sanatlarında da görülmektedir. Erken İslam sanatında sarayla ilgili sembolik bir figürlü konu programı bölge ve yüzyıl farkına rağmen kendini göstermektedir" (Öney, 1978, s.84). Anadolu'da saray mimarisi dışında da gelişen alçı kabartmalar, çeşitli sivil ve dini yapılarda duvarlarda, tonozlarda, kemerlerde, ve mihraplarda kullanılmıştır.



Resim 2. Ejder Ve Aslanı Öldüren İki Atlı Figürlü Alçı Levha

(Arık, R., *Kubad Abad*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.39)

Alçı kabartmalarda konular; bitkisel ve geometrik motifler, kufi ve neshi yazılarla figürlerdir. Selçuklu devri alçı kabartmaları 14. ve 15. yy.'larda Beylikler devrine gelindiğinde İran'da geliştirmiş olduğu düzeydeki üretimini kaybetmeye başlar.

3.4.4. Ağaç Oyma

Selçuklu dönemi ağaç oyma sanatı örnekleri, mimari süsleme anlayışının içinde değişip gelişmiştir. Selçuklu dönemi ağaç oyma sanatı, Anadolu öncesi bozkır sanatı geleneklerinin ve Yakın Doğu, İran gibi Orta Asya sanat geleneklerinin kültürel mirasını taşır. Diğer sanat kollarında olduğu gibi süsleme anlayışı, geometrik desene ve bitkisel arabeske yönelerek gelişmiştir. İran bölgesi Selçuklu ağaç oymaları İslam öncesi sanatlarının da karakteristiği olan eğik kesim tekniğinde biçimlendirilmişlerdir. Bu tekniğin Anadolu'daki uzantısında ağaç oyma ve dekorlama teknikleri çeşitlenerek artmıştır. Anadolu Selçukluları döneminde ağaç oyma sanatı özellikle dini mimari ve süslemede çok orijinal örnekler vermiştir. Bu örnekler arasından bugüne kalan malzemeler; Özellikle cami ve mescitlere ait minberler, rahleler, korkuluklar, pencere ve kapı kanatları, sütun başlıkları, girişler, konsollardır. Ceviz, elma, armut, sedir, abanoz ve gül ağacından yapılan ve büyük zevkle işlenen ahşap malzemelerde çeşitli teknikler uygulanmıştır (Öney, 1978, s.137). Bu teknikler arasında Kündekari, oyma, kabartma, eğik kesim, kafes, ahşap boyama sayılabilir.

3.4.5. Seramik

Selçuklu dönemi seramik sanatı ürünleri İran'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir yelpazede ürünlerini vermiştir. Bu örneklerin en tanınmışları İran'da karşımıza çıktığı için, Selçuklu dönemi seramik sanatının özünde, Orta Çağ İslam seramik sanatlarıyla ilintili olarak bir gelişim gösterdiği bir yargı olarak benimsenebilir. "İslam dünyası bütün bölgelerde kendine özgü bir pişmiş toprak sanatı geliştirmiştir. Fakat 9.yy.'a kadar İslam ülkeleri seramiğinin artistik yaratma açısından daha sonraki dönemlerle karşılaştırılabilecek bir düzeyde olmadığı söylenebilir. Ancak 9. yy.'da Abbasi sarayı Çin seramiğini keşfetmiştir. Bayhaki Horasan Valisi Ali İbni İsa'nın Harun Reşit'e yirmi parça "fağfuri çini" yani Çin imparator sarayı için yapılmış çini gönderdiğini

bunların o tarihe kadar Bağdat'ta bilinmediğini yazar. İslam çömlekçileri bu örnekleri önceleri taklit etmişler, fakat kısa sürede güçlü bir seramik sanatı yaratmışlardır” (Kuban, 1993, s.174). İran'da ki Selçuklu seramiklerinde İslam sanatlarına egemen olan soyutlama iradesi ile oluşturulan biçimsel çeşitliliğin, lüster, kabartma, minai gibi dekor teknikleriyle zenginleştirilerek Anadolu ya da taşındığı görülür. Bu bağlamda İran'daki üretimin devamlılık açısından Anadolu'da da devam ettiği söylenebilir

12. ve 13. yy. başları İran'daki Selçuklu seramiklerinin en parlak dönemini oluşturur. İran'da bu dönemlerde ki önemli seramik üretim merkezleri arasında orta kuzey İran'da Rey ve Kaşan, kuzey Irak'ta Rakka ve Rusafa sayılabilir. Bu merkezlerde yapılan seramik üretimi; mimaride kullanılan seramik ürünler ve çömlekçi ürünleri olarak iki grupta ele alınabilir. “Çömlekçilikte kullanılan biçim sözlüğü dokuma, alçı ve ağaç oyma, örnekleri hemen hemen kalmayan minyatür sözlüğüyle aynıdır. Bitkisel motifler sözlüğü daha önceki İslam örneklerinden esinlenir, fakat daha zengin ve eğrisel hareketli bir karakter kazanır. Aynı eğilim yazı dada egemen olur. Çömlek yüzünü süsleyen yazı keskin köşeli kufiden çiçekli kufiye ve daha sonrada nesih kullanımına kayar. İnsan ve hayvan figürleri giderek yüzeyi süsleyen diğer öğeler gibi kişiliklerini kaybeder, küçük boyutlu süs öğeleri olurlar” (Kuban, 1993, s.175).

Bu yaklaşım, örnekleri Anadolu'da bulunan teknik ve üslupların kaynağını göstermektedir. Selçuklu dönemi seramik sanatına ait yapılan bu genel saptamalardan sonra, dönem ve teknik özelliklere ait detaylı bilgi, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde verilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

SELÇUKLULARDA SERAMİK

Selçuklu seramik sanatının köklerinin Orta Asya Türk kavimlerinin yaşadığı dönemlere dayandığı bilinmektedir. İslamlık öncesi olarak da tanımlanabilecek bu dönemin uzantısı Çin ve Proto Türk kavimlerine kadar gitmektedir. “Milattan önce ikinci ve birinci bin yılda Çin’de hükmeden Shang Sülalesi ve Proto Türk oldukları sanılan, İç Asyalı Chou Sülalesi devrinde, Kuzey Çin’in seramik sanatının başlangıç merkezlerinden biri olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Milât sıralarında, Çinlilerin “Hsiung-nu” dediği Doğu Hunların kurduğu büyük devleti ortadan kaldırarak, batı sınırındaki illere ticarete başlayınca Çin seramik teknikleri de Türklerin yaşadığı bazı İç Asya illerine yayılmıştır” (Esin, 1980, s.111). Bu yayılım sonucunda Selçuklu seramik sanatının Proto Türk kavimler (Ötüken illeri, Uygurlar, Karluklar, ve Hakaniler) ve Çin seramik geleneğinin birikimleri üzerinde temellendiği bir yargı olarak benimsenebilir. Daha sonra Selçukluların İran’a gelip yerleşmeleriyle birlikte bu geleneksel miras, İslami kültür çerçevesini de içine alarak pek çok yenilik ve gelişimi de beraberinde getirmiş, Selçukluların özellikle Erken İslam seramik sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olmalarını sağlamıştır.

Bu yenilik ve gelişmenin yanı sıra, Selçuklular imparatorluklarının kuruluşundan sonra yerleşim alanlarının yaygınlığı ve imparatorluk sarayının belli bir başkente bağlı bulunmamasından dolayı, tek bir şehir etrafında kültür merkezi ve birikimi sağlayamamıştır. Sadece büyük ticaret yolları üzerinde ki bazı bölgelerde üretim sürekliliği görülmüştür. Bu nedenle diğer sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatında da (Anadolu dışındaki kollarında) belli bölgelerdeki atılımlarından bahsetmek mümkün olabilir.

Bu bağlamda özellikle İran, Suriye, Irak, Mezopotamya gibi bölgelerdeki yerleşik kültürlerin bileşkesinde çok uluslu ve kültürlü bir ortamın ürünü olan Büyük Selçuklu seramiklerinin, tüm bileşenlerin ortak paydasında kendine özgü niteliklerini oluşturduğu söylenebilir de, imparatorluğun siyasi yapılanması gereği Büyük Selçuklu dönemi seramiğinin ulusal olmaktan çok, bölgesel bir nitelik taşıdığı ifade edilebilir. Anadolu'ya gelindiğinde ise çok ulusluluğun ve kültürlülüğün sentezinin uzantısında ulusal kimliğe ve niteliğe bürünmeye başlayan bir oluşum göze çarpmaktadır. Bu bilgiler ışığında Selçuklu dönemi seramik sanatının eklektik bir yapıya sahip olduğu, sonrasında Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine kadar ki süreçte Türk seramik sanatı tarihinin en önemli yapı taşlarında birini oluşturduğu söylenebilir.

Selçuklu seramik sanatı tarihi içinde Büyük Selçuklu döneminde İran'da; Rey, Kaşan, Sultanabad, Susa, Curcan, Nişabur, Merv, Suriye'de; Rakka, Rusafa gibi şehirler önemli seramik merkezleri olarak ün yapmışlardır. Anadolu'daki yerleşimlerinde ise bugüne kadar yapılan arkeolojik araştırmalar böyle merkez olarak adlandırılacak bir bölgenin ortaya çıkması için yeterli görülmemekle birlikte Kubad Abad (Konya), Alanya (Antalya), Ahlat (Van) Samsat (Adıyaman), Korucutepe (Elazığ), Tarsus, Akşehir ve Diyarbakır'da çıkarılan buluntular, Anadolu Selçuklu seramik sanatı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Bu bölgelerde yapılan araştırmalar sonucunda Anadolu Selçuklu dönemi seramik sanatının İran'daki ve diğer İslam ülkelerindeki seramik örnekleriyle benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Bu nedenle Anadolu Selçuklu dönemi seramiğinin Orta Çağ İslam seramik sanatlarının uzantısında yer aldığını söylemek yanlış olmaz. Araştırmanın bundan sonraki kısmında yapılan sınıflandırmalar bugüne kadar ortaya çıkarılmış arkeolojik veriler ışığında gerçekleştirilmiştir ve bu sınıflandırma üç ana grupta değerlendirilmiştir.

1. KULLANIM ALANLARINA GÖRE SELÇUKLU SERAMİKLERİ

Büyük Selçuklular Orta Asya'dan İran'a gelişleriyle birlikte yerleşik toplumların önemli politik güç göstergelerinden biri olan yapı etkinliklerine önem vermişlerdir. Mimari alandaki bu yapılaşma faaliyeti gerek yapı tasarımında gerekse yapılarda, süsleme ögesi olarak seramik malzemelerin kullanımına zemin hazırlamıştır.

Anadolu'da da aynı yapılaşma faaliyetleri görülmekte birlikte kullanılan malzeme seçiminde farklılık göze çarpmaktadır. Örneğin Büyük Selçuklular yapı tasarımlarında tuğlayı ağırlıklı olarak tercih ettikleri halde, Anadolu Selçuklularında tuğla kullanımı Büyük Selçuklulara göre daha az tercih edilmekte olduğu, ağırlığın çini ve taş malzemeye kaydığı rahatlıkla söylenebilir. Bu farklılığa rağmen, gerek Büyük Selçuklularda gerekse Anadolu Selçuklularında mimari alanda süsleme ya da taşıyıcı öge olarak tuğla kullanımı ortak bir özellik olarak görülür.

Kullanım alanı olarak seramiğin yaygın kullanıldığı diğer grup ise gündelik kullanıma yönelik seramiklerdir. Büyük Selçuklularda bu grup seramiklere ait zenginlik dikkati çekerken, bugüne kadar yapılan araştırmalara göre, Anadolu'nun bu anlamda daha kısıtlı kaldığı görülür.

1.1. Mimari Seramikler

Mimari alanda üretilen seramikler gerek taşıyıcı amaçla, gerekse süsleme amacıyla kullanılan, yer ve duvar kaplama malzemelerini kapsamakla birlikte mimari süslemeye katkısı olan ürünleri de içermektedir. Bu ürünler kırığı renkli ve beyaz olanlar olarak iki grupta ele alınabilir.

Kırığı renkli bünyeler içerisindeki en yaygın ürün grubu tuğlalardır. Tuğlalar; mimari inşa ve süsleme ögesi ve Büyük Selçukluların İslam öncesi geleneklerinin uzantılarından sadece bir tanesidir. Selçuklularda süsleme ögesi olarak tuğla, kufi yazı, geometrik şerit süslemeleri, bitkisel motiflerle birleştirilir. Tuğla özellikle saraylar, camii, medrese, türbe gibi, sosyal tesislerin süsleme ve inşasında sık sık kullanılmıştır. "Suya dayanmayan kerpiç duvar gövdesini, pişmiş tuğladan strüktürel bir gömlekle kaplayarak başlayan duvar inşa tekniği, tuğla yüzeyde giderek daha süslemesel örgülere yol açmış, sonunda gittikçe küçülen tuğla parçaları ya da özel olarak dökülmüş, parçalarla yapılarak dış yüzeylerdeki strüktürel ifadenin tümünden ortadan kalkmasına yol açmıştır. Bu küçük parçalara renkli sır uygulanmasıyla başlayan gelişme, büyük bir olasılıkla, çömlekçilik tekniklerinin katkısıyla mozaik çini kaplamaya dönüşmüştür." (Kuban, 1993, s.163).

Tuğla örgü sisteminin ve mozaik tekniğinin sunduğu ifade olanaklarıyla, zengin bir mimari süsleme geleneği oluşmuştur. Tuğlalar, önceleri sırlı tuğla daha sonra da tuğla mozaik tekniğinde ve en sonunda da çini, çini mozaikle bir süsleme zenginliği yaratmıştır. “Sırlı tuğla, çini ve mozaik çini Orta Çağ mimari bezemesinin önemli öğeleridir. Fakat İran’da Selçuk ve daha sonraki egemenlik dönemlerinde görülen dış yapının çini ile süslenmesi Anadolu’da çok revaçta olmamış, taş bezeme Selçuklu çağı yapılarının temel tercihi olmuş, sırlı malzeme daha çok yapı içlerinde kullanılmıştır” (Kuban, 2002, s.338). Bu bağlamda Orta Asya ve İran mimarlığında renkli yüzey süslemesi olarak sırlı tuğlanın özgün bir Selçuklu yaratması olduğu söylenebilir. “Genellikle Selçuklu devri sırlı tuğlalarında silis oranı yüksek, iyi yoğrulmuş hamurlar kullanılır. Selçuklu devrinde daha sonrasının aksine çoğu zaman hamur ile sır arasında astar yoktur. Sır tabakası, daha önce kitle halinde hazırlanmış sıran ezilip toz haline getirilmesi, su ve istenen renge göre, metal oksitleri ile karıştırılması ile elde edilir” (Öney, 1976, s.9). Sırlı tuğlalarda çoğunlukla firuze, lacivert ve patlıcan moru renginde sırlar kullanılmıştır.

Büyük Selçuklularda mimari alanda yaygın olarak kullanılan diğer bir ürün grubu kırığı beyaz bünyeli ürünler olarak tanımlanabilecek çiniler oluşturur. Çiniler yapıların iç ve dış dekorasyonlarında kullanılmıştır. Çini, genel anlamdaki yapı tasarımı içerisinde tuğladan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Çini bünyeler kısa sürede kaplama malzemesi olarak Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar uzanan bölgelerde yaygın olarak kullanılmıştır. Büyük Selçuklularda çini bünyelerdeki ürün çeşitliliği Anadolu’ya göre daha sönük kalmıştır. Ancak Büyük Selçuklular çini bünyelerle biçimlendirdikleri ürünleri mozaik tekniğiyle bütünleştirerek, yeni ifade olanaklarını araştırma yoluna gitmişlerdir.

1.2. Kullanım Seramikleri

Selçuklu döneminde kullanıma yönelik seramiklerde bünyeleri, kırığı beyaz ve renkli olanlar olmak üzere iki gruba ayırmak oldukça zor görülmektedir. Çünkü kullanıma yönelik seramikler sırsız çanak çömlekten, vazo, kase, kandil vs. kadar geniş bir ürün yelpazesi bulunmaktadır ve bugüne kadar bu alanda sistematik bir araştırmaya

rastlanmamıştır. Bu nedenle bu grupta yer alan seramikler bugüne kadar elde edilen buluntular ışığında değerlendirilecektir.

Kullanım seramiklerine genel olarak bakıldığında “uygulama tekniği olarak olmasa bile, malzeme hazırlama tekniği olarak, bir duvarı kaplayan çini ile bir çini tabak arasında fark yoktur” (Kuban, 2002, s.338). Bu nedenle kullanım seramiklerinde gerek Büyük Selçuklular döneminde gerekse Anadolu’da hammadde yapıları arasında bir paralellik olduğu söylenebilir. Bu paralellik farklı üretim bölgelerindeki seramik formlarda ve dekorlama tekniklerinde de görülür. Bölgesel farklılıklara rağmen benzeşen yönlerin bulunması, İran, Suriye ve Anadolu’daki kültürlerin iletişim ve etkileşimi ile açıklanabilir. Bu iletişim ve etkileşimi sağlayan ise 12.-13. yy.’larda Anadolu’daki kervan ve ticaret yollarıdır. Nitekim Anadolu’da ticaret yolları üzerindeki Harran, Samsat, Grittile gibi kentlerde ortaya çıkarılan seramiklerde bu etkileşimin izleri görülmektedir. Doğan Kuban ‘Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı’ adlı kitabında Harran, Samsat, Grittile gibi Anadolu kentlerinde seramiğin, 13. yy.’da Rakka’dan ithal edildiğini, bir ölçüde de bunlardan etkilenen bölgede, daha düşük kalitede yerel imalat yapıldığını belirtiyor (Kuban, 2002, s.375).

Bu anlamdaki etkileşim Anadolu’da Harran, Samsat, Grittile dışında Ahlat, Konya, Alanya’da görülürken bu bölgelerdeki üretimin Suriye de Rakka, İran’da Rey ve Kaşan etkileşimi ya da uzantısında gerçekleştiği söylenebilir. “Anadolu’da bütün Selçuklu yerleşim bölgelerinde yapılan yüzey araştırmalarında, hafriyatlarda, rastlantı buluntularda 12.-13. yy. İran ve Suriye seramiklerine benzer, sırsız veya tek renk firuze, sarı, yeşil, kahverengi sırlı, sgraffito, champleve (derin oyma), slip, sır altı, lüster tekniklerinde işlenmiş seramik fragmanlarına rastlanır” (Kuban, 2002 s.375).

Kullanıma yönelik kaplarda özellikle İran’da Rey ve Kaşan önemli bir merkezdir. “Genellikle Rey seramikleri diye anılan, Selçuklulara özgü yeni tarzda, yine Selçuklu devrinde, Uygur geleneğinden kaynaklanan yeni üsluba bürünen, genel İslam minyatür sanatı özelliklerini yansıtan resimler, saydam sırnın hem altına, hem üstüne uygulanan boyalar ve desenlerle lüks seramik kapları bezemekteydi” (Arik, 2000, s.16). Bunlar bir sonraki bölümde detaylı olarak ele alınacak olan minai tekniğinde yapılmış olan

kaplardır. Kullanıma yönelik seramiklerde minai kapların yanı sıra lüsterli kaplar ve porselen taklidi beyaz bünyeli seramikler bu grup içinde yer alan ürünler arasındadır.

Büyük Selçuklu İmparatorluğu döneminde İran'da geliştirilen minai ve lüster seramik kaplar, bu alanda ilk büyük klasik dönemi oluşturmuştur. Anadolu Selçuklularının çini ve seramik sanatı, bir bakıma bu klasik dönemin uzantısıdır. Bununla birlikte, Büyük Selçukluların İran'daki lüster ve minai teknikleriyle üretilmiş eserlere, yalnız lüks seramik kaplarda rastlanmış, Anadolu'da ise bu pahalı ve yüksek kaliteli üretim, saray duvarlarını kaplayan çinilerde uygulanmıştır" (Kuban, 2002, s.167)

Büyük Selçuklularda mimari seramiklere oranla kullanıma yönelik seramiklerin daha yaygın kullanıldığı görülürken, Anadolu'da bu durumun tam tersi görülür. Anadolu Selçuklu seramiklerinde hamur kalitesi ve rengi çok çeşitlidir. Sırsız, tek renk sırlı, sgraffito seramiklerde kiremit kırmızısı, pembemsi, gri, kirli beyaz renklerde, farklı sertlik ve yoğunlukta örneklerle karşılaşılır. İran Selçuklularının minai ve lüster seramikleri tarzında ince beyaza yakın kaliteli hamura sadece Ahlat seramiklerinde rastlanır (Kuban, 2002, s.376).

Kullanıma yönelik seramiklerde yaygın olarak kullanılan formlar arasında sırlı-sırsız çanak, çömlek, küp, testi, vazo, kase, sürahiler, kandiller irili ufaklı kenarlıklı tabaklar sayılabilir.

2. BÜNYELERİNE GÖRE SELÇUKLU SERAMİKLERİ

Bu bölümde, yukarıda iki ana grupta toplanan seramik örneklerinden hareketle çamur ve sır yapıları incelenecektir. Ayrıca bugüne kadar elde edilmiş arkeometri sonuçları, çeşitli sanat tarihi ve kazı araştırmalarıyla irdelenerek, Selçuklu dönemi seramikleri hakkında seramik teknolojisi ve terminolojisine uygun bir takım saptamalar yapılmaya çalışılacaktır.

2.1. Çamur Yapılarına Göre Selçuklu Seramikleri

Selçuklu dönemi seramiklerinde daha önceki bölümde de belirtildiği gibi iki temel yapı görülür. Bu yapılar terminolojik açıdan ele alınacak olursa kırığı renkli olan yapılar, kırığı beyaz olan yapılar olarak tanımlanabilir. Selçuklu dönemi seramiklerinin çamur yapılarındaki bu ayırım elde edilen arkeolojik bulgular arttığı oranda çoğaltılabilir.”

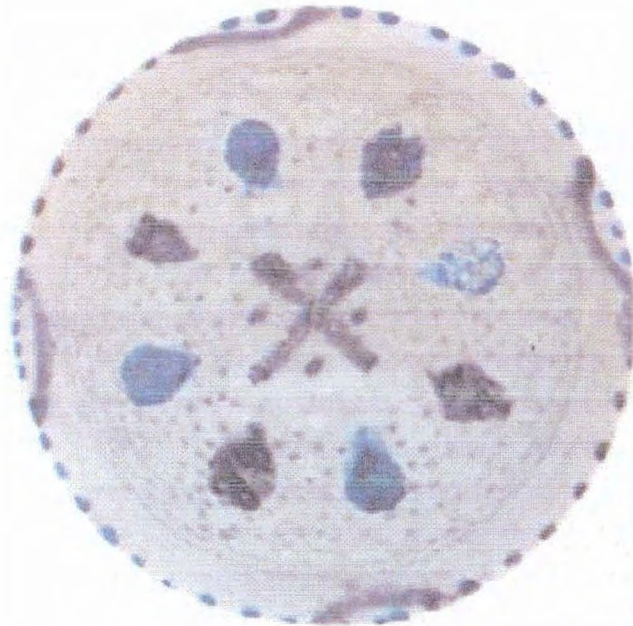
2.1.1. Kırığı Renkli Olan Selçuklu Seramikleri

Kırığı renkli olan yapılarda elde edilen ürünler tuğla, kiremit türevleri ve çömlekçi ürünlerini kapsar. Bu ürünlerin genel karakteristikleri, 900°-1300° C pişme sıcaklığına sahip olup, yapılarında kalk veya demirli bağlayıcı özelliği yüksek killer ve kum bulundurmaları, gözenekli ve kırılğan olmalarıdır (Arcasoy, 1983,s.4). Selçuklu dönemi seramiğinde bu grupta üretilen ürünlerin kullanımına, özellikle dini ve anıtsal mimaride rastlanmaktadır. Bu kapsamda en yaygın kullanılan ürün grubu tuğlalardır. “Sırlı tuğla üretimi kumlu siltli topraklar ile yapılıp çamurlarında sırça kullanıldığı için çok gözenekli, fakat fiziksel ve kimyasal olarak dayanıklı, özellikle de dona karşı son derece dayanıklıdır (Sakarya, 1999, s.205).

2.1.2. Kırığı Beyaz Olan Seramikler

Bu grup içerisinde yer alan ürünlerin genel olarak pişme rengi beyaz ve sarı arası olup, bu bünyelerin kullanımına ilk olarak Büyük Selçuklularda rastlanır. Bu dönem de İran’da yaygın olan gözenekli ve kırmızı bünyeli çamurların yanında Uzakdoğu etkisiyle porselen taklidi yeni bir bünyeden bahsedilmektedir. Bu bünyenin Büyük Selçukluların girişimiyle geliştirildiği bilinmektedir. Beyaz sırçalı karışım ya da Selçuklu beyazı olarak da bilinen bu yeni bünye aslında 4.-5. yy.’larda Eski Mısırlılar tarafından kullanılmış fakat zamanla unutulmuş ve sonrasında 11. yy. Mısır Fatimi periyodu olarak adlandırılan dönemde yeniden kullanılmaya başlanmıştır (Resim-3). Bu dönemden sonra ise İran’da Büyük Selçuklular tarafından geliştirilmiştir (Fehervari, 1998, s.37). Farklı kaynaklara göre bu bünye yüksek oranda silis içermektedir. Kil ve kaolin yerine kullanılan bu bol silisli karışımın tüm yakın doğuda olduğu gibi Büyük

Selçuklularca da kullanıldığı bilinmektedir. “Otto Falkke bu tip çamurlarda %90 Silis, %3 Alümin ve %6 Alkali kullanılmış olduğu belirtmiştir. Bu konu ile ilgili olarak Ankara Yapı Endüstrisindeki seramik atölyesinde Hakkı İzzet Konya Selçuklu iki tip seramik çamuru üzerinde yapılan analizlerde bileşimi %83,3-90 Silis, %8,5-2,6 Alümin, %2,4-4,3 Kireç, %2,3-1,8 Alkali olarak tespit etmiştir” (İzzet, 1950. s.110). Yukarıda belirtilen bileşim oranlarının Selçuklu çiniciliğinin İran’daki önemli merkezlerinden biri olarak kabul edilen Kaşan’da eski bir çinici aileden gelen Ebulkasım Abdullah tarafından yazılmış bir eserde Selçuklu çini hamurları yapımında benzer bileşimlerin kullanıldığı görülmektedir. Bu eserde “Selçuklu çini çamurları yapımında on kısım öğütülmüş kuvars ile bir kısım beyaz özlü kil ve bir kısım sırça karışımı kullanıldığı...” (İzzet, 1950. s.110) ve kullanılan sırçanın sırla bünye arasındaki bağlayıcılık özelliğinden dolayı, tercih edildiği tahmin edilmektedir. 1959 yılında yapılan bir diğer çalışmaya göre, Selçuklu ürünlerinin özellikleri sıralanırken fırınlanmış çamurun kolaylıkla kesilebilir özellikte olduğu, beyaza yakın renkteki çamurun %85- 90 SiO₂ , %3-5 Al₂O₃ ,% 2-5 CaO, Alkali içerdiği belirtilmektedir. Çamurdaki alkali kaynağının ise kurşunsuz, alkali ve kalsiyum içeren sır artığı ya da cam kırığı gibi bağlayıcı özellik taşıyan nitelikte hammaddeler içerdiği saptanmıştır (Sakarya, 1999,s.107).



Resim 3. Selçuklu Beyazı Olarak Adlandırılan Seramik Kase, 12-13. yy., Afganistan

(Fehervari, G., **Pottery Of The Islamic World In The Tareq Rajab Museum**, Published by Tareq Rahab Museum, Kuwait, 1998)

Bu durumda Selçuklu dönemi seramiklerinde çamura katılan sır ya da cam kırığı kullanımının bünyenin dayanımını arttırdığı ve pekişmeyi sağladığı ifade edilebilir.

Yetmişli yıllarda açığa çıkarılan arkeolojik buluntular üzerinde yapılmaya başlanan arkeometri çalışmaları, Selçuklu seramikleri konusunda yeni bilgi ve belgelerinde beraberinde getirmiştir. 1978 yılında yapılan araştırmada Adıyaman Samsat bölgesinde ortaya çıkartılan buluntular, sarımsı bej rengi olan çamurlarda, çarkta çekilen ince kullanım gereçlerinde, büyük olasılıkla Fırat Irmağı kenarındaki simektit-illitik killerin, öğütülmüş kuvars ile karıştırılarak kullanıldığı saptanmış ve yapılan ince kesit çalışmalarında çamur içerisine katılan iri veya orta büyüklükte sırça veya cam parçacıklarına rastlanmıştır. Ancak oldukça homojen dağılmış kalsiyum bileşiklerinin (minerallerin) varlığı elektron mikroskop çalışmaları ile saptanmıştır. Bu durumda çamurun bilinen teknolojik kurallar içerisinde yaklaşık olarak yüzde bileşiminin aşağıdaki değerler arasında olduğu görülmüştür:

% 35-40 Bentonitik –İllitik Kil

% 50-60 Kuvars

% 5-10 Kalsiyum Bileşikleri (Sakarya,1999,s.148).

Birgül Sakarya'ya ait yüksek lisans tez çalışmasında, benzeri bir çamur yapısına da Konya bölgesinde özellikle Kubad Abad çinilerinde rastlandığı belirtilmektedir. Çamur yapısında yüksek oranda plastik özelliği olan illitik ve bentonitik killerin kuvars kumuyla karıştırılarak kullanılması ortak bir nokta olarak görülmektedir. Sakarya'ya göre Anadolu'daki Selçuklu seramik üretim merkezlerinin yakınlarında bulunan kil yatakları öncelikli seçildiği için; "Samsat seramiklerinde büyük olasılıkla Fırat ırmağı çevresinin, Selçuklu Beylikler Dönemi seramikleri kırmızı çamurlarında Bursa, Beyşehir ve Konya çevresinin killi materyallerinin kullanıldığı kesin olarak kabul edilebilir. Çünkü bu bölgelerde günümüzde de hammadde depoları bulunmakta ve işletilmektedir" (Sakarya, 1999, s.205).

Yüksek oranda plastik kil kullanımının şekillendirme sırasında biçim bozulmalarına sebep olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Ancak yapılan araştırmalarda tane iriliği büyük

bol kuvarslı parça kırığı ve çini kırıklarının kullanılmasından dolayı biçim bozulmalarının önlenmeye çalışıldığı belirtilmektedir. “Kuvarsların kırılıp öğütülerek çamurlarda kullanılmaya başlaması 14.yy. başında olmuştur. Önceki dönemlerde üretilen çinilerin içerisindeki kuvarsların biçimi yarı yuvarlak ve tam yuvarlak olarak ince kesit çalışmalarında gözlenmiştir. Bu durum 12.yy.’la 14. yy. arasındaki tüm seramik ürünleri mikro yapılarında gözeneklilik bakımından etkili olmuştur ”(Sakarya, 1999, s.205).

Kubad Abad’daki örneklerde dikkati çeken diğer bir nokta bünyelerin pişme renginin sarımsı bej rengi olması ve bünye üstünde astar kullanılmasıdır. Anadolu’da Selçuklu döneminde Adıyaman Samsat seramiklerinde ise astar tabakasına rastlanmamıştır, ancak Beylikler Devri’ndeki Samsat Selçuklu seramiklerinde astar kullanımı görülmüştür. Beylikler Devri öncesi Samsat seramiklerinde bünye rengi beyaz olduğu için astar kullanımının yaygın olmadığı tahmin edilmektedir. Beylikler Devri’nde astar kullanımının yaygınlaşması iki nedenle açıklanabilir; birincisi, kırmızı bünyenin üzerine direkt olarak renk uygulanması yapıldığında kırmızının renkleri boğması, diğeri de o dönem seramiklerinde kullanılan kuvarsların ve/veya siltli killerin çamur bünyede büyük gözeneklere neden olmasıdır. Dolayısıyla astar kullanımıyla iyi bir dekor uygulaması için istenilen pürüzsüz yüzey elde edilmesi mümkün olabilmektedir. Bu nedenle Beylik Devri’nde karşılaşılan kırmızı bünyeli Selçuklu seramiklerinde astar kullanımının yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı tercih edildiği ifade edilebilir. Bu dönem astar yapılarının incelenmesi sonucunda astar tabakasının yaklaşık %5-10 oranda eritici sırça kullanıldığı görülmüştür. Yapılan mikroskobik incelemelerde yaklaşık olarak; %10-15 beyaz pişen kil, %10-15 cam ya da sırça, %80-70 temiz kuvars kullanıldığı saptanmıştır (Sakarya, 1999, s.170). Astar yapı içerisinde kullanılan %10-15’lik cam ya da sırçaya bakılacak olursa bu astarın zintex aşar olarak bisküvi üzerinde kullanıldığı söylenebilir.

2.2. Sır Yapılarına Göre Selçuklu Seramikleri

Selçuklu seramiklerinde kullanılan sırlarda, uygulamalı örneklerin yaygınlığı göz önünde bulundurulduğunda temelde saydam bir sır yapısı kullanıldığı söylenebilir. Alttaki deseni gösterdiği için yaygın olarak tercih edildiği düşünülebilecek olan bu

sırların 900°-1000°C'ler arasında ergime özelliğine sahip olduğu ve bünyelerinde alkali ve kurşun içerdiği bilinmektedir. Selçuklular dönemi seramiklerinde karşılaşılan tek renkli sırlarında bu bünyelere katılan metal oksitleriyle renklendirildiği söylenebilir. Yaygın olarak kullanılan renkler lacivert, firuze (turkuvaz), mavi, siyah, mor ve yeşildir. Bu renk özelliklerine göre sırlarda kullanıldığı söylenebilecek oksitler; bakır mangan ve kobalt olabilir. Oksitler kullanılan sırn kimyasal yapısına göre renk değiştirmektedir. Sırların kimyasal yapılarıyla oksitler arasındaki etkileşimleri değerlendirmek, bu alanda yapılan yorum ve araştırmalara da katkı sağlayacaktır. Bu nedenle gerek renk veren oksitler gerekse sır hammaddelerine kısaca değinmek doğru olacaktır.

Bakır Oksit (CuO)

Sır yapısına göre kurşunlu sırlarda yeşil ve tonları, alkalili sırların bileşiminde az kurşun bulunursa turkuvaz, bileşim kurşunsuz ise mavi tonları elde edilebilir. Borlu özellikte borlu- kalaylı sırlarda da turkuvaz elde edilebilir (Arcasoy, 1983,s.190).

Anadolu'daki Selçuklu seramiklerinde özellikle saray ve dini mimari seramiklerin sırlarında yoğunlukla kullanılan bir oksittir. Firuze ya da başka bir adı ile turkuvaz tonlarında renk etkilerinin görüldüğü örnekleri boldur. Anadolu'da Konya ve Adıyaman bölgelerinde ortaya çıkartılan Selçuklu seramik örnekleri üzerinde yapılan kimyasal analizlerde sır bünyelerine ait şu değerler saptanmıştır.

“% 41,8	Çakmaktaşı (SiO ₂)
% 36,1	Kühercile (KNO ₃)
% 14,6	Soda (Na ₂ CO ₃)
% 2,2	Yanmış Kireç (CaO)
% 5,3	Siyah Bakır Oksit (CuO)

Bu kompozisyonun denenmesi sonucu incelenen örneğin rengine yakın renk elde edilmiştir. Sodyum ve potasyum iyonlarının oranlarının değişmesi ile araştırıcı mavi-yeşil nüansların değiştiğini diğer renk veren maddelerin ise kobalt, krom ve mangan tuzları olduğu belirtilmektedir” (Sakarya, 1999, s.168).

Adıyaman Samsat Bölgesi seramiklerinin üstünü kaplayan turkuvaz sıra yapılan kimyasal analiz sonucunda ise yarı saydam olan sıra ait şu değerler saptanmıştır.

“% 52,0 SiO₂
 % 1,8 Al₂O₃
 % 26,0 PbO
 % 14,6 Na₂O
 % 2,2 CaO
 % 0,2 MgO
 % 2,9 CuO” (Sakarya, 1999, s.154).

Mangan Oksit (MnO₂)

Seramik sırlarında siyah, mor ve kahverengi renklerinin elde edilmesinde en yaygın kullanılan oksitlerden biridir. Kurşun yönünden zengin yapılarda %2-5 katkı ile kahverengi, alkali sırlarda saf mor renk, borlu sırlarda %2-5 arası kahverengi –mor etki verebilir. Kalaylı örtücü sırlarda çok az mangan bileşikleri katkısı ile mora dönüşen renkler elde edilebilir. (Arcasoy, 1983, s.194) Bu saptama da, Selçuklu döneminde çini mozaiklerde ve haç biçimli çinilerde karşılaşılan mor rengin kaynağını açıklayabilir.

Kobalt Oksit (CoO)

Sırlarda maviden laciverte kadar geniş bir renk tonlamasına sahiptir. Kobaltın arsenat ve fosfat bileşikleri ile sırlarda MgO’in de varlığı ile, mavi-mordan kuyu mora dek değişebilen renk tonları elde edilebilir. Normal saydam bir sırnın siyaha boyanmasında, başta kobalt oksit olmak üzere demir, krom ve mangan oksitlerin belirli oranlarda birlikte kullanımından yararlanır. Kobalt oksitlerin çeşitli değerliklerinin sır içerisinde uğradığı değer değişikliklerinin neden olduğu oksijen çıkışı, yüzey üzerinde iğne deliği denilen sır hatalarına yol açar (Arcasoy,1983,s.192).

Selçuklu sırlarının kimyasal yapılarında renkler üzerinde değişik etkiler yapabilecek hammaddeler bulunmaktadır. Bu hammaddelerin bugüne kadar yapılan kimyasal analiz sonuçlarından hareketle sırların yapısında önemli değişikliklere neden olabilecek hammadde ve etkilerini tanımlamakta yarar olacaktır. Bu bağlamda sır yapısında yer

alan önemli hammaddeler, kalay oksit, kurşun oksit, alkaliler, kuvars ve kalsiyum oksittir.

Kalay Oksit (SnO_2)

Seramikte örtücülüğü sağlayan bir oksittir. Saydam sır içerisinde %5-10 oranında kalay katkısı sıırı örtücü bir hale getirebilir. Az kullanılması halinde yarı saydam diye tanımlanan sırlar elde edilebilir. Bakır ile yeşile boyanmış kurşunlu saydam bir sır kalay katkısı ile maviye dönüşür. Tam bir mavi renge ulaşmak için bakırlı sıranın kurşun oranının azaltılması alkali oranının artırılması gerekir (Arcasoy, 1983,s.194). Anadolu'da Selçuklu dönemi dini ve anıtsal mimaride kullanılan tek renkli örtücü sırların elde edilmesinde kalay oksitin örtücülüğünden yararlanılmıştır. Özellikle lacivert turkuvaz ve mavi gibi örtücü sırlarda yaklaşık olarak %3-7,5 oranında kalay oksit kullanıldığı bilinmektedir.

Selçuklu Beylikler dönemi çinilerinde kullanılan mavi renkli sıranın bileşenleri;

“% 14,0 Na_2O

% 0,1 MgO

% 1,9 Al_2O_3

% 69,9 SiO_2

% 1,6 K_2O

% 3,8 CaO

% 3,8 CoO

% 0,1 CuO

% 2,9 SnO_2

% 4,9 PbO ” (Sakarya, 1999, s.172).

Kurşun Oksit (PbO):

Sırlarda çok kullanılan oksitlerden birisidir. Sır yapısı içerisinde eriticilik görevi görür, bu sayede renk veren oksitlerin çözünürlüğünü de kolaylaştırır. 880°C 'de erir ve akışkan bir yapıya sahiptir. Sırda SiO_2 'le birlikte kullanıldığında SiO_2 oranı arttıkça PbO 'nun çözünürlüğü azalır, SiO_2 daha fazla artarsa PbO 'nun çözünürlüğü de artmaya başlar. Kurşun silikat kökenli sırların diğer önemli bir özelliği sıranın sarı olmasıdır.

Bunun nedeni sırda serbest olarak çözünen kurşun oksitinin sırası oluşturan camın içindeki serbest moleküllerinin konsantrasyonlarıdır (Arcasoy, 1983, s.166).

Alkaliler (K_2O , N_2O ve Li_2O)

Alkaliler olarak da adlandırılan bu oksitler sırda tıpkı kurşun oksit gibi eritici fonksiyon üstlenirler. Alkalili sırlar akışkandırılar ve oksitlerin sır içerisindeki çözünürlüğünü kolaylaştırırlar. Alkalili oranı yüksek sırlarda renklerin şiddetinin arttığı gözlenir.

Kuvars (SiO_2)

Sırlarda camlaştırma görevini gerçekleştirir. Sırda SiO_2 oranının artması ile orantılı olarak, sıranın erime sıcaklığı derecesi de yükselir. (Arcasoy, 1983,s.171) Selçuklu dönemi seramik sırları yüksek oranda kuvars kullanıldığı göz önünde bulundurulacak olursa kurşunlu sırlar hariç, pişirim derecesinin $900^\circ-1000^\circ C$ arasında gerçekleştirildiği, ayrıca erime noktasını düşürmek amacıyla bazı sırlarda PbO ile birlikte kullanıldığı da söylenebilir.

Kalsiyum Oksit (CaO)

Sır içinde genellikle mermer, tebeşir ve kalk taşından elde edilir. Özellikle SiO_2 aracılığıyla sır ve çamur ara tabaka oluşumunu sağlar ve bu sayede belli ölçüde sır ve çamur arasındaki gerilimleri karşılar. Böylece sır çatlağı oluşumunu engeller (Arcasoy, 1983, s.168).

3. UYGULANAN DEKOR YÖNTEMLERİNE GÖRE SELÇUKLU SERAMİKLERİ

Selçuklu dönemi seramikleri uygulanan dekor teknikleri açısından sınıflandırılmasında, bölgesel ve üslupsal farklılıklar gözetilmeksizin bugüne kadar ortaya çıkarılan mimari ve kullanım seramiği örnekleri esas alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca yapılan sınıflandırmalarda seramik terminoloji ve teknolojisine uygun, bir dil kullanımına özen gösterilmiştir.

3.1. Yaş Camur Üzerine Yapılan Dekor Uygulamaları

Bu tarzda yapılan çalışmalarda uygulanan teknikler çamurun yaş halden deri sertliğine ulaşıncaya kadar ki süreçte uygulama olanağı veren teknikleri kapsamaktadır. Başka bir deyişle bu tür dekorlar, biçimlendirilmiş çamurun bisküvi pişirim işlemi yapılmadan önceki aşamasında uygulanırlar.

3.1.1. İzleme Dekor Uygulamaları

Biçimlendirme sonrasında nemli çamur üzerine çeşitli gereçlerin bastırılmasıyla form yüzeyinde süsleme olanakları sunan bir dekor uygulamasıdır. Formu bozmayacak şekilde yüzeye basılabilecek her türlü gereçle dekorlama gerçekleştirilebilir. İzleme dekoru tekniği kolay uygulanabilirliği nedeniyle bilinen en eski dekor türlerinden biri olup Selçuklu dönemi sırsız seramiklerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Anadolu'da Konya Kubad Abad Küçük Saray kazılarında ortaya çıkarılan sırsız seramik buluntuları içinde izleme dekoru örnekleri vardır. (Resim-4) Selçuklu dönemi seramiğinde izleme dekoru örnekleri daha çok kullanım seramiklerinde görülür.

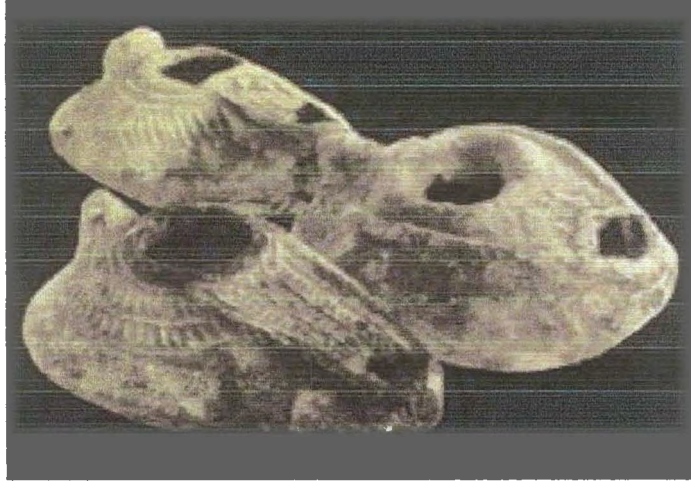


Resim 4. Küresel Konik Sırsız Kap, Kubad Abad, Küçük Saray, Konya

(Ank. R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514. İstanbul, 2000, s.39)

3.1.2. Kazıma Dekor Uygulamaları

Selçuklu döneminde özellikle kullanım seramiklerinde görülmüş ve çoğunlukla sırsız seramik ürünlerde uygulanmıştır. Kazıma dekorları, parçalar biçimlendirildikten sonra deri sertliğindeki yüzeyler üzerinde uygulanır. Kazıma işlemi için keskin ya da sivri uçlu aletler kullanılır. Çanak, çömlek, matara, kadeh, testi, vazo, ibrik gibi çok sayıda form üzerine, bitkisel şekiller, hayvanlar, benekler ve yollarla süslenmişlerdir. (Resim-5) Anadolu'da Adıyaman-Samsat kazılarında ortaya çıkarılan sırsız seramiklerde kazıma dekorlu ürünlere de rastlanmıştır ancak bu konuda henüz sistemli bir tipolojik araştırma yapılmamıştır (Diyarbakirli ve diğerleri, 1993, s.287).



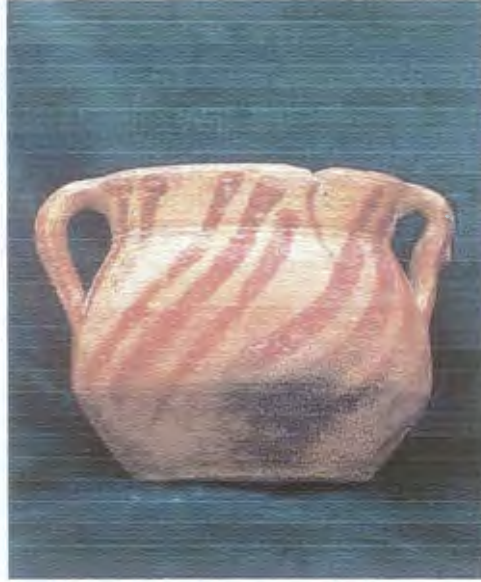
Resim 5. Seramik Kandiller. 13. yy., Haluk Perk Koleksiyonu

(Alacahöyük'te Astarlı Seramiklerin Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alacahöyük Keşifleri, Yapı Kredi Yayınları-1547, s.105)

3.1.3. Astar Dekor Uygulamaları

Astar dekorları uygulamaları aslında tarihin ilk çağlarından itibaren yaygın olarak bilinen ve kullanılan bir dekorlama yöntemidir. Bu yöntem üslupsal bir takım farklılıklara rağmen, çeşitli kültür ve yerleşmelerde olduğu gibi İran ve Anadolu'da ki Selçuklu dönemi seramiklerinde de yaygın olarak kullanılmıştır (Resim-6). Astar boylarıyla dekorlanmış Anadolu Selçuklu dönemi seramik örnekleri, Kalehisar (Alacahöyük) da görülmektedir. "Doğu İran'da Afganistan, Semerkant ve Nişapur'da 9.- 11. yy.'lar arasında astar boyalı çok güzel tabaklar yapılmıştır. Bu tabaklar

genellikle beyaz bünye üzerine siyah, kırmızı ve kahverengi astarlarla süslenmiş, üzerleri kurşunlu bir transparant sır ile örtülmüştür” (Çobanlı, 1996, s.9).



Resim 6. Boyalı Sırsız Maşrapa, Samsat Kazı Buluntusu, Adıyaman
(Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü, Creative Yayıncılık, İstanbul, s.44)

Araştırma sırasında çeşitli kaynaklarda astar dekorlu ürünlerin sınıflandırmasında bir takım çelişkiler gözlemlenmiştir. Bu çelişkiler terminolojik ve teknik tanımlamaların eksikliğinden meydana gelmektedir. Bu nedenle sınıflandırmaya girmeden önce bu konu ile ilgili çelişkileri açıklığa kavuşturmak daha doğru olacaktır. Öncelikle kazıma tekniği ve Sgraffito arasındaki ayrıma dikkat çekmek gerekir. Kazıma tekniğinde istenilen süslemelerin ham mamul üzerinde biçimlendirmesi söz konusudur. Sgraffito da ise astarlanmış yüzey üzerinde süsleme yapılır. Başka bir ifade ile Sgraffito bir astar dekorlama yöntemidir. Bir başka çelişki 'slip' ve 'barbotin' olarak adlandırılan tekniklerde göze çarpar. 'barbotin' Fransızca, 'slip' İngilizce kökenli bir kelime olup sulandırılmış çamur anlamına gelmektedir. Bu nedenle bu kavramların sınıflandırma da Astar dekorlarından ayrı bir kategoride değerlendirilmemesi daha doğru olacaktır.

3.1.3.1. Sgraffito

Sgraffito İtalyanca kökenli bir kelime olup kazınmış anlamına gelen, özellikle 9. ve 13. yy.'larda Erken İslam, Bizans, Ermeni ve Gürcü seramik sanatlarında görülen, gerek

Büyük Selçuklu gerekse Anadolu Selçuklu dönemi seramiklerinde de yaygın olarak kullanılan bir astar dekor uygulama tekniğidir. “Sgraffito, genelde ürün deri sertliğine, zıt renkli astar örtü hafif nemini çekip, el ile tutulacak hale gelince yapılır. Tasarlanan süsleme demir uçlu, tahta ya da plastik modelaj kalemleri ile kazınarak ortaya çıkarılır. Astarın kuruduğu durumlarda da kazıma yapılabilir” (Çobanlı, 1996, s.90). Bu uygulamalarda desenler seramik yüzey üzerinde açık-koyu kontrastlığı yaratır. Kazınan bölgelerle yüzey arasındaki kontrastlık, bazen bünye rengi ile bünye üzerine uygulanan astarla, bazen de kazınan bölgelerin metal oksit veya sırlarla renklendirilmesiyle elde edilir.

Sgraffito ürünler dekorlandıktan sonra üzerlerine alttaki kazılı dekoru da gösterecek biçimde saydam sırla sırlanır. Selçuklu dönemi sgraffito örneklerinde saydam sırlın bir miktar boya ile renklendirildiği örneklerde vardır. Bunlar arasında sarı, yeşil, mor ve kahverengi sayılabilir. (Resim-7)



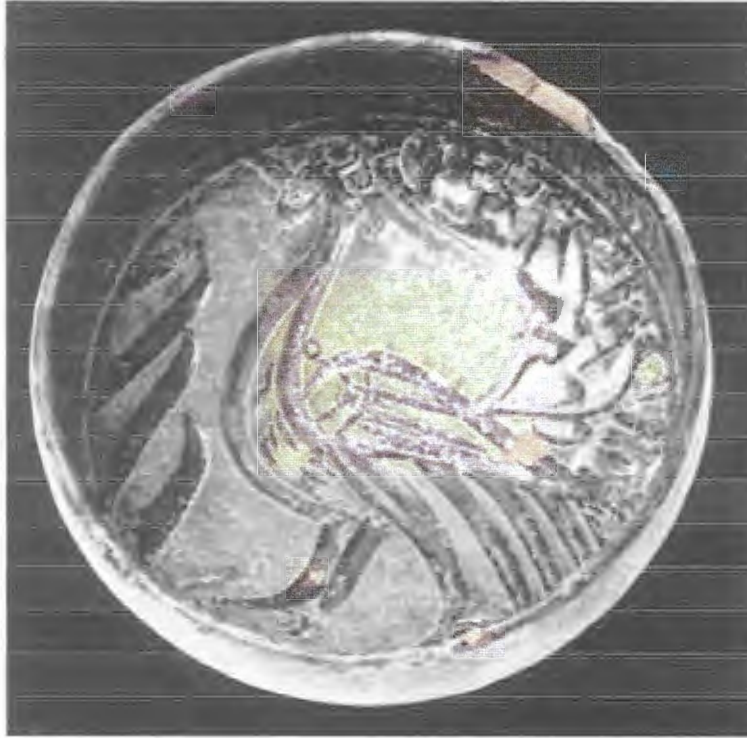
Resim 7. Sgraffito Kase Samsat Kazı Buluntusu. Adıyaman

(Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü, Creative Yayıncılık, İstanbul. s.46)

3.1.3.2. Champleve

Çoğu kaynakta Champleve olarak adlandırılan ürün grubu derin oyma anlamına gelen, dekorasyonun delinmediği fakat zemin oyulduktan sonra, astarın ya da zeminin renkli olup olmamasına bağlı olarak renkli veya renksiz saydam sırla kapatıldığı bir

ürünleri içermektedir. Bazen oyulan bölgenin metal oksitler ya da sırla boyandığı da görülür. İran'da 12.- 14. yy.'larda Garrus bölgesinde 'Gabri Seramikleri' olarak ünlenen derin oyma dekorlu uygulamalar, genellikle oyulan bölgelerinin yeşil ve kahverengi boya ya da sırlarla doldurulmasıyla oluşan ürünler olarak tanınırlar (Charleston, 1990, s.80). Selçuklu dönemi örneklerinde karşılaşılan uygulamaların çoğunlukla kırmızı bünyeli astarlı ürünler üzerine yapıldığı gözlenmektedir. Bu uygulama yöntemi dolgu-bezek, astar kakma ya da 'Mishima' olarak bilinen tekniklerle de benzeşmektedir (Resim-8). Uygulamalardaki bu yaygınlık ve benzerlikler göz önünde bulundurulduğunda 'Champleve'nin tıpkı 'Mishima' gibi bir astar dekor uygulama türü olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.



Resim 8. Seramik Kase, 13. yy., İstanbul Arkeoloji Müzesi

(Alaeddin'in Lambası Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubad, Yapı Kredi Yayınları-1547, s.99)

3.1.3.3. Akıtma

İslam sanatında 9. yy.'da Abbasi seramiklerinde görülen bu uygulama Büyük Selçuklu ve Anadolu devri kullanım seramiklerinde de yaygın olarak görülmüştür.

Biçimlendirilen bünye ile aynı niteliklere sahip, zemin ile kontrast bir renk etkisi oluşturabilecek farklı astarların, puar gibi akıtma aletleri kullanılarak akıtılmasıyla oluşan bir astar dekor uygulamasıdır. Uygulamalar yaş çamur üzerine yapılabildiği gibi bisküvi üzerine de yapılabilmektedir. Büyük Selçuklu döneminde bisküvi üzerine yapılmış uygulama örnekleri görülmektedir. Gönül Öney bu uygulamaları şöyle anlatmaktadır; “Fırınlanmış ve astarlanmış seramiklere renksiz saydam veya beyaz kalaylı sır sürülüp kurutulur. Üzerlerine bakır, mangan veya kobalt oksitli bir toz karışımı serpilir. Bu tozlar ikinci fırınlamada sırda eriyerek renkli yollar meydana getirir. Çoğunlukla sarı,kahverengi, mavi, patlıcan moru ve yeşil renkler görülür” (Öney, 1976, s.12). Öney’in bahsettiği uygulamalar çukur formlar üzerinde yapılmış olup, akma etkisini veren formun şeklidir. Akıtma yönteminin bilinen iki farklı uygulaması söz konusudur. (Resim-9)



Resim 9. Seramik Kase

(Erdemir Y.,Karataş Medresesi Çini Eserleri Müzesi, T.C.Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayın No:33, Konya, 2001, s.138)

3.1.3.3.1. Islak Astar Üzerine Akıtma

Bu uygulamada akıtma, ürün nemli iken yapılır. Astarlı ya da astarsız ürünün zemini üzerinde, akıtma gereçleri kullanarak tek renk ya da farklı renkte astarlar akıtılarak gerçekleştirilen uygulamalarda, bazen astar içerisinde sirke, şerbetçiotu gibi reaktif etkiler verecek bileşimlerde katılabilir.

3.1.3.3.2. Direkt Olarak Ürün Üzerine Yapılan Akıtma

Astarlı ya da astarsız zemin üzerinde rölyef etkisi yaratacak yoğunlukta hazırlanan astarlarla yapılan astar dekor uygulamasıdır. Günümüzde yapılan uygulamalarında rölyef olarak atılan astarın bünye üzerine yayılması ve yapışması amacıyla astar bileşimine % 5-10 ince taneli şamot, %2-10 oranında saydam sır ilave edilebilir (Çobanlı, 1996, s.98). Çoğu kaynaklarda slip tekniği olarak da adlandırılan bu uygulama aslında direkt olarak ürün üzerine yapılan bir astar akıtma uygulamasıdır (Resim-10).



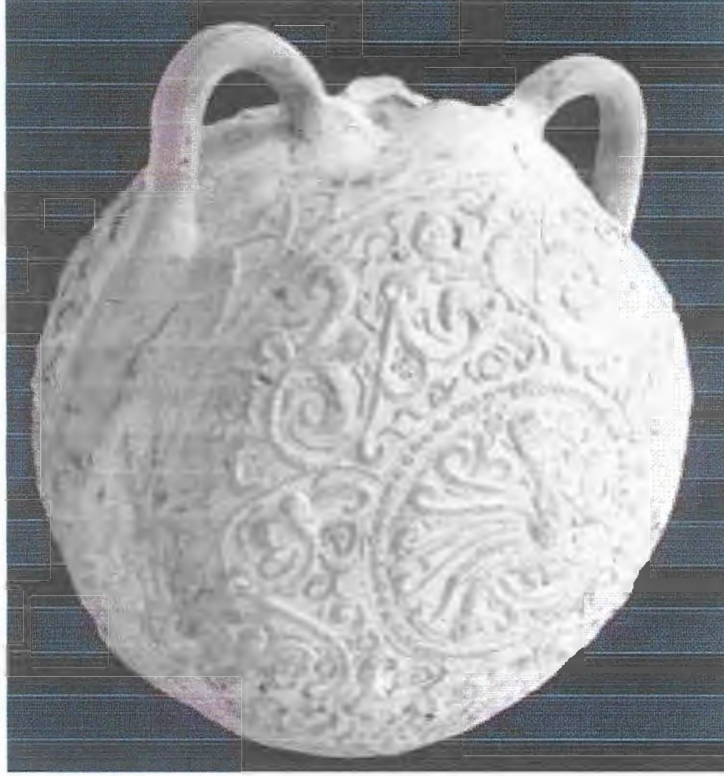
Resim 10. Slip Dekorlu Tabak Parçası, Kubad Abad Kazı Buluntusu, Konya
(Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü, Creative Yayıncılık, İstanbul, s.48)

3.1.4. Kabartma Dekor Uygulamaları

Çeşitli yöntemlerle üretilmiş seramiklerin yüzeylerinde rölyef tarzında uygulanan süsleme tekniğidir. Teknik iki şekilde uygulanabilir; birinci uygulamada istenilen kabartma puar, şırınga, fırça vb. gereçler yardımıyla uygulanırken, ikinci uygulamada kabartmalar, kalıp yüzeyinin oyulmasıyla gerçekleştirilir. Dekorlu kalıp uygulaması olarak da adlandırılan ikinci uygulama, üretim tekniği açısından, daha hızlı ve daha çok sayıda üretim olanağı sunar.

Dekorlu kalıp uygulaması örnekleri, Konya bölgesinde yapılan kazılardaki, sırsız seramik ürünlerin en önemli grubunu oluşturmaktadır. Bu ürünler arasında en dikkat

çekeni matara ve parfüm kaplarıdır (Resim-11). Bunun yanı sıra mimari alanda kullanılan seramiklerde de özellikle İran'daki Selçuklu dönemi örneklerinde çok yaygın olarak tek renk sırlı kabartmalı çinilerde kullanılmıştır (Öney, 1976, s.11).



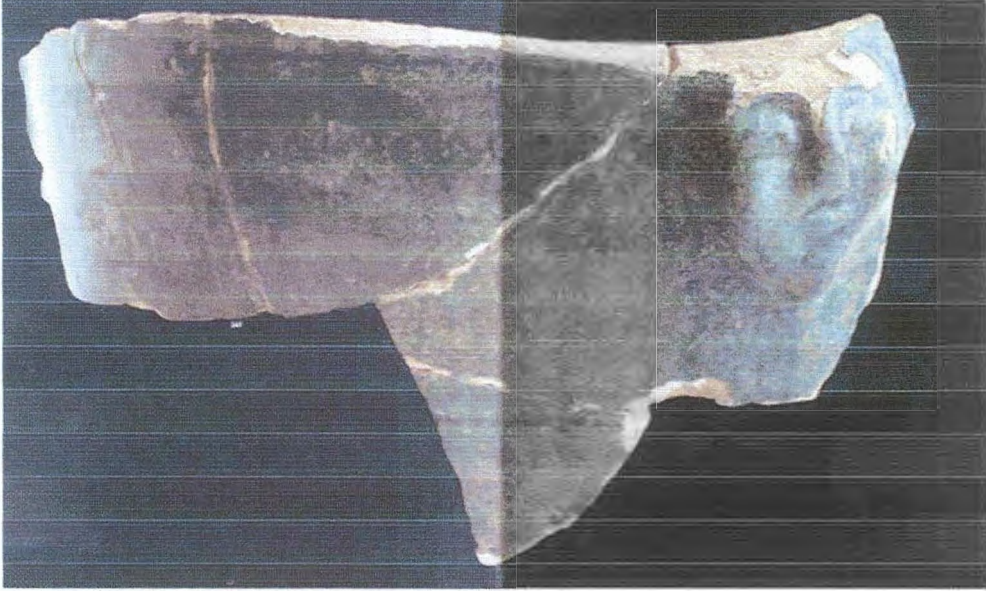
Resim 11. Tavus Figürlü Seramik Matara, 13.yy., Haluk Perk Koleksiyonu

(Alaeddin'in Lambası Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubad, Yapı Kredi Yayınları-1547, s.129)

3.1.5. Parça Ekleme Dekor Uygulamaları

Bu yöntem uygulaması, çamur nemini korurken ayrıca hazırlanan parçaların form yüzeyine yapıştırılması ya da applike edilmesi ile elde edilir. Yapıştırma işleminde kullanılan malzeme, formun yapımında kullanılan çamurun sulandırılmasıyla elde edilen barbotindir. Bazı durumlarda parçaların gövdeyle olan bağlantısını arttırmak için barbotin içine %5-10 oranında saydam sırda katılabilir (Uzuner, 1994, s.28). Bu katılım sayesinde eklenen parçaların mukavemeti artar. Parça ekleme, özellikle 12. ve 13. yy.'larda Mezopotamya, Suriye ve İran'da görülmekle birlikte Anadolu Selçuklu döneminde yoğun olarak kullanılmış bir dekorlama yöntemidir. Özellikle dekorlu küp modelleri Suriye etkisinde Anadolu'da üretilmiş eserler olarak kabul edilmektedir

(Resim-12). Bu modeller üzerinde bazıları dekorlu kalıp, bazıları da applike “hayvanlar, insan figürleri, maskeler, rozetler, arabeskler vs. bu seramikleri süsler. Konya Alaeddin Tepede bulunan büyük bir testiye ait olması gereken baş, bu küplerin Orta, Anadolu’da kullanıldığını, göstermektedir” (Öney, 1976, s.122).



Resim 12. İnsan Yüzlü Kırık Vazo, Kubad Abad, Küçük Saray Buluntusu, Konya

(Ank, R., *Kubad Abad*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.170)

3.1.6. Ajur Dekor Uygulamaları

Ajur dekorları, uygulama alanları en geniş dekor türlerinden biridir. Kumaş, ahşap, metal, taş ve seramik malzemeler üstünde uygulanabilen, kesme ve delik işi olarak da adlandırılan bu dekor uygulaması seramikte, çamur nemli iken kesici aletler yardımıyla, form yüzeyinde tasarlanan dekora göre bazı bölgelerin kesilip boşaltılması yoluyla yapılır. Seramik sanatında ajur yöntemiyle yapılan ilk örneğin M.Ö. 650-675 yılları arasına tarihlenen ‘Proto Attic Amfora’ olduğu, sonraları M.Ö. 945 yılında Kore de, Silla döneminde ajur uygulamalarının görüldüğü bilinmektedir. Tornada şekillendirilmiş bu kapların sırsız ve ayak bölgesinde ajur yöntemi uygulanan örneklerinin benzerlerine daha sonra 1-2. yy.’da Japonya’da rastlanmıştır. Büyük Selçukluların etkinliklerini sürdürdüğü dönemde İran’da 12. yy.’da uygulanan ajur örnekleri, ‘Gambroon Seramikleri’ olarak adlandırılmıştır. Yüzeyle delikler açılarak

dekor uygulanan; çok ince, beyaz, saydam görünüşe sahip bu seramikler adını İran körfezindeki bir limandan (Modern Bender Abbas) almıştır (Aktaş, 1999, s.10).

İran'da Büyük Selçuklular dönemi seramiklerinde karşılaşılan ajur dekorlarının, özellikle erken İslam maden sanatının süsleme yöntemlerinden biri olan 'delik işi' olarak da bilinen dekorlama tekniğiyle olan benzerliği, bölgedeki kültürel ve sanatsal etkileşimin izlerini gösteren en önemli ipuçlarından bir olarak görünmektedir (Resim-13). Araştırma sırasında Anadolu'da ajur dekorlu seramik örneklerine rastlanmamış olup, ajur tekniğinin mozaik çini uygulamalarında çinilerin alçı zemine yerleştirilmesinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Ancak burada ajur'un dekor uygulamasından çok, taşıyıcı yapı işlevini yerine getirdiği göz ardı edilmemelidir.



Resim 13. Büyük Selçuklu Seramik Küp Parçası

(Kuban, D., *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*,Yapı Kredi Yayınları-1567, İstanbul, 2002, s.402)

3.2. Bisküvi Pişirimli Ürünler Üzerine Yapılan Dekor Uygulamaları

Bu grupta yer alan ürünler Selçuklu dönemindeki tüm seramik üretim merkezlerindeki kullanım ve mimari seramik ürünlerinde görülmektedir. Uygulama alanının yaygınlığı zengin bir ürün çeşitliliği sunmaktadır.

3.2.1. Sır Altı Dekor Uygulamaları

Selçuklu döneminde kullanılan en yaygın dekorlama yöntemlerinden biridir. Bu dekor yöntemi gerek mimari gerekse kullanım seramiklerinde bölgesel ve üslupsal farklılıklara rağmen geniş bir ürün yelpazesi sunar. Ürünlerde dekorun çoğunlukla bisküvi pişirimi yapılmış astarlı ya da astarsız yüzeylere fırçayla uygulandığı görülür ancak Selçuklu örneklerinin çoğu astarsızdır. Desen boyandıktan sonra sır altında karışmaması için hafif fırınlanır, üstlerine sır sürülüp tekrar fırınlanır. Sır altı uygulamalarında saydam renksiz ve saydam renkli sır olmak üzere iki farklı uygulama görülür. Saydam renkli olanlar içerisinde firuze sır ve altında siyah desen çok yaygındır (Resim-14). Saydam renksiz sır altında ise koyu mavi, mor, firuze, siyah renkler kullanılır (Öney, 1976. s.11).



Resim 14. Saydam Turkuvaz Sırlı Seramik Kase

(Ank. R.. **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514. İstanbul, 2000. s.175)

Sır altı dekor uygulamasında renklendirmede kullanılan pigmentler ve metal oksitler üzerlerini kaplayan sıranın bileşimine göre farklı renk etkileri verebilir. Bileşiminde kurşun bulunan saydam sırların kullanıldığı yüzeyde sararma görülürken, alkali sırların kullanıldığı yüzeylerde sararma görülmez. Sonuç olarak iki bileşim altındaki aynı metal oksit ve boya renk etkileri ayrı ayrı oluşabilir. Sır altı dekorlu parçalar üzerindeki renk etkilerinde değişiklik yapan öğeler sadece kullanılan saydam sirla bağlantılı olarak değişmez. Pişirim etkenleriyle oluşan ısı farklılıkları da renklerin oluşumunu değiştirebilir. Yüksek ısıda pişirilen bazı renkler soluk bir etki bırakırken kobalt gibi yüksek ısıya dayanıklı metal oksitlerin renklerinde önemli bir değişiklik görülmez.

Sır altı tekniği uygulamaları gerek Anadolu, gerekse Büyük Selçuklu dönemi seramiklerinde sıklıkla kullanılmıştır. Anadolu'da sır altı tekniği uygulamalarına özellikle saraylardaki kullanım ve mimari seramik ürünlerde rastlanmaktadır. Sır altı dekorlu seramik uygulamaları Anadolu'daki pek çok Selçuklu şehrinde bulunmuş, özellikle Samsat (Adıyaman) ve Kubad Abad (Konya) kazılarında ortaya çıkarılan örnekler, bu kategorideki en önemli grubu oluşturmuştur. Ayrıca yapılan bu araştırmalar sonucunda Anadolu'da üretilmiş sır altı dekorlu seramiklerin Büyük Selçuklular döneminde İran'da, Rey ve Kaşan'da, Suriye'de, Rakka'da ki sır altı dekorlu ürünlerle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir (Öney, 2002, s.375).

3.2.1.1. Minai

Minai Farsça kökenli bir kelime olup emay (mine) anlamına gelmektedir. "Minai, İran'da Büyük Selçuklu İmparatorluğu zamanında ortaya çıkarılan bir tekniktir" (Arık, 2000, s.30). İran'da Büyük Selçuklu dönemi kullanım seramiklerinde, özellikle Rey ve Kaşan'da görülür. İran'da özellikle 1150-1250 yılları arasında çok büyük sayılarda üretimleri görülmüş, ancak 12. yy.'ın ortalarında Selçukluların İran'da ki egemenliklerinin sona ermeye başlamasıyla kesintiye uğramıştır. (Atıl, 1996, s.12)

Minai tekniğiyle üretilen kaplara İran'dan sonra Irak, Mısır ve Suriye'de rastlanmıştır. Ancak bu teknikte bilinen ilk örnekler 12.-13. yy.'larda Büyük Selçuklular döneminde İran'da görüldüğü için hepsinin kaynağı olarak Selçuklular kabul edilmiştir.

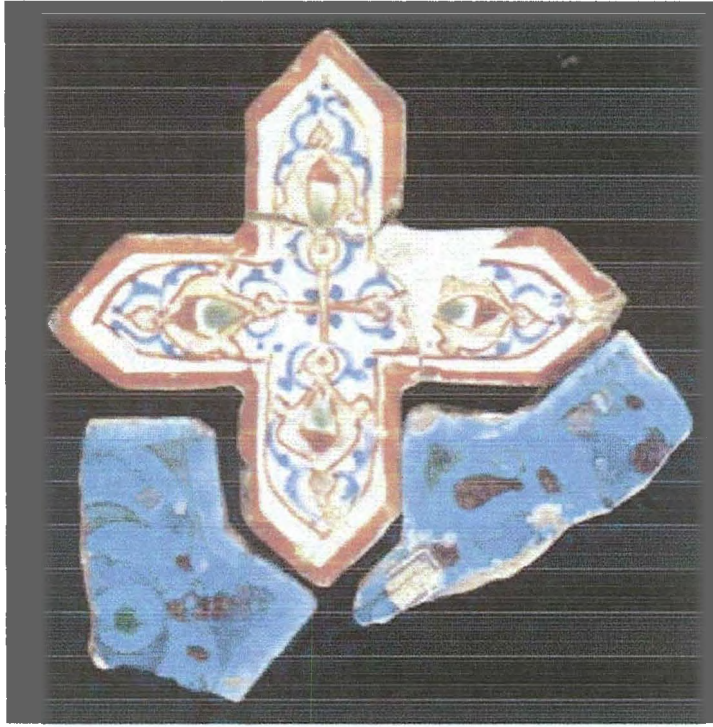
Anadolu'da ise minai, Konya Alaeddin Sarayı çinilerinde ve son dönemlerde Ahlat (Van) da ortaya çıkarılan bir grup kullanım seramiği ürünlerinde görülmüştür (Resim-16). Ancak Ahlat da ki örnekler Alaeddin sarayındakiler kadar kaliteli değildir (Arık, 2000, s. 167).



Resim 15. Minai Tekniğiyle Yapılmış Tabak, 12.-13. yy., Kaşan, İran, Afganistan

(Fehervari, G., "Pottery Of The Islamic World In The Tareq Rajab Museum", Published by Tareq Rahab Museum, Kuwait, 1998)

Büyük Selçuklu minai uygulamaları konu bakımından genel olarak İslam minyatür sanatının özelliklerini yansıtmaktadır. "Minailer Bağdat ekolü minyatürleri olarak tanınan Selçuklu devri minyatürlerinin üslup ve renk açısından çiniye aktarılmış örnekleridir" (Öney, 1987, s.24). Minyatür sanatındaki çok renkli resimsel anlatım göz önünde bulundurulduğunda, bu saptama minai uygulamalarındaki desenlerin çiziminin Nakkaş denilen minyatür sanatçıları tarafından yapıldığı yargısını da getirebilir. Nitekim bu konuyla ilgili olarak Rüçhan Arık Selçuklu döneminden bugüne kalabilmiş "Varka ile Gülşah" adlı minyatürlü yazmayı örnek vermektedir. Arık'a göre, bu minyatürlerin resim tarzı aynı dönemin minai kaplarıyla benzerlik göstermektedir (Arık, 2000, s.31). Minai uygulamalarında konular resimsel bir anlatım tarzıyla aktarılmış olup, araştırmanın başlığını belirleyen insan betimlemeli seramiklerin en zengin örneklerinin görüldüğü gruplardan birini oluşturur.



Resim 16. Minai Tekniğinde Yıldız-Haç Çini Kompozisyonu. Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü, Konya
(Arık, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.31)

İran'da 'heft reng' yedi renk olarak bilinen bu uygulama kaliteli fakat dekorlamanın iki farklı türde yapılması nedeniyle zor ve pahalı bir tekniktir. Renklerin bir kısmı sır altına bir kısmı sır üstüne uygulanır. Bu nedenle minai tekniği hem sır altı dekor uygulaması hem de sır üstü dekor uygulaması başlığı altında değerlendirilebilir.

Minai tekniğinde süsleme opak beyaz zemin üzerine yedi renkle veya bazen saydam turkuvaz, mavi veya kobalt mavisi sır üzerine resmedilir. Sır altına, yüksek ısıya dayanan, yeşil, koyu mavi, mor, turkuvaz renkler konur, sonra sırlanır. Sırlı pişirimden sonra kiremit kırmızısı, siyah, beyaz ve altın yıldız uygulanacak yerler boyanır ve daha az ısıda tekrar fırınlanarak renkler sır üstüne aktarılır. Bazen altın yıldız yerine sarı renkte kullanılmıştır (Arık, 2000, s.30).

Minai, gerek Selçuklu dönemi seramik örnekleri içerisinde, gerekse Orta Çağ İslam seramikleri içinde Selçukluların özgün yaratılarından biri olmuştur. Bu bağlamda Türk seramik sanatı tarihi ve dünya seramik sanatı tarihi açısından önemli bir dekor uygulamasıdır.

3.2.1.2. Lakabi

İran Selçukluları döneminde görülen, bisküvi pişirimi yapılmış ürünler üzerine renkli sırlar kullanılarak desenlerin aktarılmasıyla yapılan bir sır altı dekor uygulamasıdır. Lakabi, İran'da ki yazılımı ile 'la'abi' boyanmış ya da boyalı kaplara İranlı tüccarların vermiş olduğu addır (Fehervari, 1998 ,s.46). Bu ürünler 12.yy.'da Rey ve Kaşan'da görülür.

Beyaz zemin üzerine çok renkli sır uygulamalarıyla oluşturulan bu seramiklerde sırlar, kabartma ve oyma çizgileriyle birbirinden ayrılarak boyanmaktadır. Süslemeleri çoğunlukla kuşlar, bitki desenleri ve kufi yazılar oluşturur (Charleston, 1990, s.82).

Çok renkli sır uygulaması Anadolu Selçuklu döneminde görülmemekle birlikte 15. yy. Beylikler ve Osmanlı döneminde mimari alanda görülmeye başlar. Ancak uygulama ve dekor özellikleri farklıdır. Lakabi tekniği, İslam sanatında 11. yy.'da kuzey Afrika da Kalat Beni Hammat da, 12. ve 13. yy.'larda Kuzey Afrika ve İspanya da 'kuru iplik tekniği' ya da İspanyolca adıyla 'Cuerda Seca' olarak adlandırılan teknikle benzerlikler gösterir. Aralarında ki en önemli fark 'Cuerda Seca' da sırların karışmaması için arada iplik kullanılmasıdır. Bölgesel ve üslupsal farklılıklara rağmen tekniğin uygulanma amacı ortaktır. Bu nedenle lakabi ya da 'cuerda seca' olarak adlandırılın her iki uygulamanın sır altı dekor uygulaması başlığı altında tanımlanması daha doğru olacaktır.

3.3. Sırlı Pişmiş Ürünler Üzerine Yapılan Dekor Uygulamaları

Bu tip uygulamalarda ürünler, sırlı pişirimi yapılmış olan ürünün düşük derecede gelişebilen boylarla boyanarak üçüncü bir kez fırınlanması, başka bir deyişle üçüncü pişirim olarak adlandırılan dekor pişiriminin yapılmasıyla oluşmaktadır.

Selçuklu dönemi seramik örneklerinde sır üstü dekor uygulamaları gerek kullanım, gerekse mimari seramiklerde yaygın olarak kullanılan uygulamalardan biridir. Bu dönemde yapılan uygulamaların çoğunluğu fırçayla yapılmıştır. Selçuklu döneminde sır

üstü dekor uygulamalarında karşılaşılan en yaygın uygulama lüsterli dekor uygulamalarıdır.

3.3.1. Lüster

Lüsterler uygulandıkları yüzeyler üzerinde parlak ve yaldızlı görsel efektler oluşturan dekor uygulamalarıdır. Özellikle İslam dünyasında kullanımı yoğunlukla tercih edilen bu uygulamaların görsel etkilerinin, tanrının ruhunu yansıttığı ve bu nedenle de seramiklerin çoğunda kullanıldığı belirtilmektedir (Şölenay, 1995, s.14).

İslam dünyasında ilk örnekleri 9. yy.'da Abbasi seramiklerinde görülen bu uygulamaların sonraları Mısır'da Fatımîler döneminde görüldüğü, Fatımî hanedanlığının çöküşü ile birlikte Mezopotamya ve Suriye'ye göçen çömlekçi ustaları yoluyla tekniğin bu bölgelerde de uygulanmaya başladığı belirtilmektedir. Büyük Selçuklularında 12. yy.'da bu etkileşim ortamından yararlanarak lüster uygulamalarını öğrendiği ve geliştirdiği kabul edilmektedir (Charleston, 1990, s.83).

Büyük Selçuklu dönemindeki en önemli lüster üretim merkezlerinin başında İran'da Rey ve Kaşan gelir. Selçuklular bu dönemde (12. yy.'ın ikinci yarısı ve 13. yy. boyunca) beyaz porselen taklidi olarak bilinen bünyelerle biçimlendirilmiş lüks kullanım seramiklerinde ve mimari seramiklerde çok kaliteli Lüsterler üretmişlerdir. Büyük Selçuklu dönemi lüster uygulamaları çoğunlukla mat beyaz sır ya da renksiz saydam sır üstüne yapılmıştır. Lüsterler kahverengi ve sarı tonlarındadır (Öney, 1987, s.23). Lüster uygulamalarının en yaygın ürünleri kabartmalı mihraplar, yıldız-haç, kare ya da sekizgen biçiminde yüzey kaplama seramikleridir.

Anadolu'da ise İran etkileşimli olarak 13. yy.'da gelişen bir uygulama söz konusudur. Lüster uygulamaları Anadolu'da en çok saray mimarisinde görülmektedir. (Resim-17) "Anadolu'da bulunan lüster seramiklerin beyaz sert İran tipi çini hamuru bunların İran'dan ithal edildiğini düşündürmektedir" (Öney, 1976, s.121). Özellikle son dönemlerde yapılan kazı araştırmalarında Konya dışında Ahlat'da (Van) lüsterli kullanım seramiklerine rastlanmış olup, çamur, desen ve sır kalitesi açısından İran'da ki

uygulamalarıyla benzerlikler görülür. Bu bölgede bulunan seramik fırınları bu uygulamaların, İran'dan gelen Selçuklu ustalarının da etkisiyle, üretimin devam ettiğini gösterir (Karamağaralı, 1991, s.37). Anadolu'da lüster uygulamaları İran'da ki örnekleri gibi beyaz ya da renksiz saydam sırlı yüzeyler üzerine, bazı örneklerde ise mor sırlı yüzey üzerine kahverengi ve sarı tonlarında lüsterlerle dekorlanmışlardır. Anadolu'daki en yaygın lüsterli ürünler saray mimarisinde görülen haç ve yıldız biçimli seramiklerdir.



Resim 17. Tavşanın Başını Galalayana Avcı Kuş Figürlü, Lüsterli Yıldız Çini, Kubad Abad, Büyük Saray
(Arık, R., *Kubad Abad*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.91)

Lüster dekor uygulamaları yapılış yöntemleri açısından beş grupta toplanır; “Arap lüsterleri (Perdah Tekniği), Asit lüsterleri, Buharlı lüsterler, Sır üstü lüsterleri, Sır içi lüsterler (lüsterli sırlar)” (Şölenay, 1995, s.7). Bu bağlamda Selçuklu dönemi seramiklerinde karşılaşılan lüster örneklerine bakıldığında uygulamaların Arap lüsterleri olarak isimlendirilen yöntemle yapıldığı görülmektedir. Bu tip lüsterler, sırlı pişmiş mamul üzerine uygulanırlar ve lüster efekti düşük pişirim sıcaklığında (650-700°C) elde edilir. Lüster efektini veren sırlı bünye üzerine ince bir tabaka halinde sürülen kum-refrakter, kil-gümüş nitrat ya da bakır-oksalat karışımlarıdır (Şölenay, 1995, s.31).

Hazırlanan karışımın uygulama sırasında sırtı yüzeyi üzerinde yapışmasını sağlamak için sirke, arap zıncı, kire ve karanfil yağı gibi organik maddelerden yararlanır. "Bilinen en eski yapıştırıcı sirkedir. Karışım sırtı yüzey üzerine sürülür, kurutulur. Pişirim odunlu fırınlarda yapılıyorsa ısının yükselmesini sağlamak için önce oksidasyonlu pişirme uygulanır. Tepe sıcaklığına eriştiğinde fırın yarım saat kadar redükleyici ortamda yanar. Soğuma sırasında lüster yüzeyinde karbonlanma olabilir. Bu nedenle silme ve parlatma gerekir" (Şölenay, 1995, s.31). Selçuklu dönemi üretim koşulları göz önünde bulundurulduğunda lüsterlerin odunlu fırınlarda ve üçüncü bir pişirim işlemiyle üretildiği söylenebilir. Lüster dekora uygulamalarında en önemli noktalardan bir tanesi üzerine lüster uygulanan sırtın ergime noktasının geçirilmemesidir. İyi bir lüster uygulamasında yüzeyde oluşan lüster tabakası sırtı kaynar. Daha yüksek sıcaklıklara çıkıldığında ise lüster tabakasında kopmalar, akmalar ve renk değişiklikleri görülebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SELÇUKLU DÖNEMİ SERAMİK YÜZEYLERDE İNSAN BETİMLEMELERİ

1. SELÇUKLU FİGÜR DÜNYASINDA İNSAN BETİMLEMELERİ

Selçuklu sanatı üzerine bugüne kadar yapılan araştırmalar ışığında insan figürü konusunun çoğunlukla mimari süsleme sanatları içerisinde seramik, alçı kabartma, maden, taş süsleme ve minyatür sanatlarında sıklıkla işlendiği görülür. Bu araştırmalarda insan figürü konusu süsleme sanatlarının içinde yer alan bir konu olarak ifade edilmektedir. Ancak süs bir estetik varlık üretme yöntemi, dili ve biçimi değildir. Süs, teknik ve sosyal beğeni değerlerine katılan bir detay unsurdur (Atalay, 1994, s.24). Bu nedenle seramik yüzeylerde ve diğer uygulama alanlarında karşılaşılan insan figürlü örneklerin süsleme sanatları içerisinde birer süs ögesi olarak değerlendirilmesi doğru olmayabilir. İnsan figürü kullanımının bir işlev, anlam ve gerekliliği vardır. İslami etki ve felsefeye karşın insan betimlemeleri estetik bir dil olan seramik, ahşap, maden, minyatürlerde yer alıyor ise bu süsten öte, Selçuklu figür dünyasında ve dolayısıyla Orta Çağ Türk sanatındaki insan figürü plastiğinin estetik yapılaşmasının basamakları olarak değerlendirilebilir.

Sanat tarihinde insan figürünün ortaya konuş tarzı, farklı bölgesel ve çevresel etmenlerle biçimlenmiştir. Bu etmenler uygarlıkların kültür ve sanat ortamlarının da belirleyicisidirler. 11. ve 13. yy.'lar arasında Mezopotamya, Suriye, İran ve Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada ürünlerini veren Selçuklu insan figürlerinin temelini tek bir kaynağın üzerine oturtmak mümkün görünmemektedir. Çünkü Selçuklu sanat ortamı Türk, Orta Asya, İslam ve son olarak da Anadolu ile birlikte Hristiyan geleneklerinin uzantısında oluşan heterojen bir kültür ortamının ürünüdür ve bu ortamın, insan figürlerinin gerek konu gerekse biçimsel oluşumunda önemli bir rolü

olduğu ifade edilebilir. Selçuklu figür dünyası ve insan figürünü algılayabilmek, öncelikle bu kültürel ve estetik yapılaşmanın temellerinin belirlenmesi ile mümkün olabilecektir. Bu temeller şöyle sıralanabilir:

1. İslamiyet Öncesi Orta Asya Türk Kavimlerin Toplumsal ve Etnik Alışkanlıkları:

İslamiyet öncesi Orta Asya’da göçebe bir yaşam süren Türk kavimlerinin, yayıldığı bölgelerde Asya göçebe kültürünün verileri bir yandan Şamanizm, Budizm, Totemizm öte yandan Orta Çağ tarikatları ve irili ufaklı yerli kültürlerin katkılarıyla değişerek kültürel bir katmanlaşmanın ilk basamaklarını oluşturmuştur. Bu oluşumlarında Selçuklu figür dünyasının biçimlenişine yön verdiği bir yargı olarak benimsenebilir. Orta Çağ’da Türk sanatının ana eğiliminin Zoomorfik olduğu, daha çok havyan ve fantastik figürlere yansıyan bir tutum sergilendiği bilinmektedir (Mülayim, 1999, s. 110). Pek çok kaynakta ‘Avrasya havyan üslubu’ olarak adlandırılan bu eğilim yanında, insan figürlü örnekler Göktürk çağı Balbalların’da, Uygur duvar resimlerinde rastlanmaktadır. Kuşlar, çeşitli hayvanlar, doğa üstü tılsımlı gücüne inanılan yaratıklar, maskeler, hayat ağaçları, Şaman inançları, av ve savaş gelenekleri, büyü, doğa olayları, ayinlerle ilgili semboller figürleri şekillendiren kaynaklardır ve Orta Asya’daki Türk kavimlerinde büyük stil benzerlikleri gösterirler (Kuban, 2000, s.402). Daha çok Asyatik olarak da adlandırılacak bu geleneksel miras Büyük Selçuklulardan Anadolu’ya kadar uzanan bir kullanım sürekliliği gösterir.

2. İslamiyet’in Yayılışı:

İslamiyet’in yayılışıyla birlikte ona katılan toplumların sanatları da bir yön kazanmıştır. Selçuklularda bu etki, tarih sahnesinde görünmeye başladıkları döneme denk düşmektedir. “Toplumların etnik hafızalarında birkaç yüzyıl, hatta bazen binlerce yıl işlenerek yerleşmiş inanç ve alışkanlıkların çabucak silinip gitmesi düşünülemez. Tarih öncesi devirlerden başlayıp, Hun, Göktürk, ve Uygur dönemi boyunca pekişen inançlar ve gelenekler. İslamiyet’in kabulüyle birlikte yeni bir kimlik içinde gizlenerek devam etmiştir” (Mülayim, 1999, s.34). Selçuklular İslamı kabul etmeleriyle birlikte kendilerini sanatsal alanda yeni bir sindirme ve özümseme dönemi içerisinde bulmuşlardır. “İslamiyet’in Selçuklu figür dünyasına getirdiği en önemli değişikliklerin başında ‘Tasvir Yasağı’ gelmektedir. ‘Tasvir Yasağı’ özünde, putlaştırma eğilimlerine

engel olmak adına alınmış bir tavır olarak yorumlanabilir. Bu tavır İslamlık öncesinde toplumların inanç sistematğinde yer alan eşya ve semboller düzeninde önemli değişikliklere sebep olmuştur. Bu bağlamda ‘Tasvir Yasağı’ figürden kaçış ya da figürü cansızlaştırma şeklinde gelişen eğilimlerin, Müslüman sanatçıları geometrik ve bitkisel motif soyutlamalarına yönelttiği de söylenebilir. Yasağın sanatçılar üzerinde oluşturduğu tutukluk ya da kaygı, figürlerdeki gerilik ve karikatürsü deformasyondan, anlaşılmakta olup, bu bilinçli deformasyonun sonraları bir üsluplaşmaya ulaştığı görülmektedir (Mülayim, 1999, s.38).

Tasvir Yasağı’nın getirmiş olduğu yaptırım gücüne rağmen Selçuklu sanatında figüratif tavrın tamamıyla yok olmadığı, dini yapılar dışında karşılaşılan örneklerden anlaşılmaktadır. Büyük Selçuklulardan sonra Anadolu’da örnekleri bulunan insan figürü örneklerinin 13. yy. sonralarına doğru giderek azaldığı ve Beylikler Devri’nde büyük oranda kaybolduğu söylenebilir.

3. Minyatür Resmi:

İslam sanatında resim denildiğinde, akla ilk gelen minyatür olacaktır. Çünkü minyatürün İslam sanatı içerisinde süslemelerin dışında anlatımcı bir fonksiyonu vardır. Minyatürün kelime anlamı “Latince kırmızıyla boyamak anlamındaki ‘minium’ sözcüğünden gelmektedir. Genellikle küçük boyutlu resimler için kullanıldığından herhangi bir şeyin küçük ölçüdeki kopyası ya da modeli anlamına gelir” (Özdemir, 1997, s.19).

Minyatür sanatı, Orta Çağ İslam Sanatları içerisinde. İran edebiyatı, tıp, astronomi, mühendislik gibi bazı meslek gruplarında yazılan kitapların resimlenmesinde kullanılmış, bu nedenle de pek çok tarihçi tarafından kitap süsleme sanatı olarak adlandırılmıştır. Bugün bu kitaplar arasında El-Cezerinin Otomatası, İloannes Grammaticusun Kitab El-Tiryak (Panzehirler kitabı), Varka ile Gülşah sayılabilir. Bu elyazması kitaplardaki minyatürler çoğunlukla Selçuklu egemenliğinde yaşayan yabancılar tarafından resmedilmiştir. “Selçuklu Çağı’nda gelişen kitap süsleyen bir kaç minyatür kitabı, bir Türk patrona sunulmanın ötesinde, edebi ya da bilimsel içeriği Türk

olmayan yapıtların, Türk olmayan Sanatçılar tarafından süslenmiş örnekleridir” (Kuban, 2002, s.357).

Minyatür resminde insan figürleri konuyu ifadelendirmede kullanılan önemli görsel malzemelerden biridir. Bu yönüyle de minyatürler insan betimlemeleri açısından zengin bir biçim çeşitliliğine sahiptir. Süsleme dışındaki anlatımcı fonksiyonu ile bir yüzey resmi olarak ortaya çıkan ve gelişen minyatür, kendi estetik yapısını sadece kitap yüzeylerinde değil zaman zaman seramik yüzeyler üzerinde de ifade etmiştir. Bu nedenle özellikle Selçuklu dönemi seramik yüzeylerinde insan betimlemelerinin gelişimini saptamada bu dönem minyatürlerinin önemi büyüktür.

Büyük Selçuklular Döneminde “İran-Türk Orta Çağ’ında, kesinlikle, fakat değişik oran ve niteliklerde, var olan bozkır, İran, Uygur, Maniheizt, Budist, Çin etkilerinin bulunduğu Selçuklu minyatürü bir Türk- İran simbiyotik kültürünün göstergesi olarak tanımlanabilir. Anadolu’da, Irak’ta ve Suriye’de bu değişik kaynaklara sınırlıda olsa bir Hıristiyan bileşen katılmıştır. Orta Anadolu’ da 13. yy.’da, minyatür değil, fakat büyük boyutlu, kağıda ve duvara yapılmış bir resimden söz etmek için yeterli belge vardır. Mevlana, Sultan Veled, Eflaki gibi öz kaynaklar resimden ayrıntılı olarak söz ederler. Bu yazılarda Bizans resmine de çok referans verilir” (Kuban, 2002, s.356).

4. Antropolojik Köken:

Selçuklu dönemindeki insan betimlerinde çehre ve fiziksel özelliklere bakıldığında, malzeme ve tekniklerin işlenişindeki farklılıklara rağmen betimlemelerde İran’dan Anadolu’ya kadar uzanan ortak bir fiziksel görünüşün egemen olduğu görülür. Selçuklu insan betimlemelerindeki tiplerin; geniş ve yuvarlak çene yapısı, uzun saçları, çekik badem gözleri, küçük ağız ve burun yapısı gibi yüz hatlarında genel bir üsluplaşmaya varan bir eğilim göstermesi “figürlü sanatta, dış gerçeğe ve antropomorfik belirtilere de önem verilerek insan tipinin çiziminin nasıl başladığına öyle devam ettiğinin bir göstergesi kabul edilebilir” (Mülayim, 1989, s.93). Bu nedenle Selçuklu dönemi insan betimlemelerinde görülen fizyonomik benzerliklerin Türk ırkının antropolojik özelliklerinin figür dünyasında ki yansıması olarak da yorumlanabilir. “İrk olarak Brakisefal Asyalı ırkın alt toplulukları sayılan Türk topluluklarının doğusunda Sarı ırk

ve Mongoloid tipler, batısında ise Beyaz ırk ve Akdenizli tipler bulunur. Bu genelleme içinde Anadolu'dan başlayarak Çin Seti'ne doğru yaklaştıkça, yuvarlak yüzü, elmacık kemikleri çıkık ve çekik gözlü insan tiplerinin arttığı, Batıya doğru gelindikçe Akdeniz, Beyaz ve Sami ırkına benzeyenlerin çoğaldığı gözlenmektedir" (Mülayim, 1989, s.92).

Selçuklu figür dünyasında insan betimlemelerinde, Türk göçer fizyonomisinin ya da Uygur fizyonomisinin ortaya çıkışı, 12. yy. sonlarında gerçekleşmiştir. Bu bağlamda 13. yy.'a kadar ki zaman diliminde Uygur resminin doğu İslam betimlemelerini insan figürleri için önemli bir kaynak olduğu söylenebilir. "Hoço, Kızıl, Sorçuk, Bezeklik duvar freskleri ve el yazmalarındaki betimlemelerle geleneği zenginleşmiş olan bu kaynak, herhalde Horasan-İran yoluyla önce Abbasi çevresine girmiş ve aynı kaynaktan gelen etkiler hiç kesintiye uğramaksızın Büyük Selçuklu sanatına devredilmiştir" (Mülayim, 1989, s.93). Bu biçimsel gelişim daha sonra Anadolu'ya taşınmıştır.

İnsan betimlemelerinde karşılaşılan Asya kökenli antropolojik özelliklerin üsluplaşmaya varacak şekilde geleneksel birikimlerin üstünde şekillenmesi, betimlemelerde Selçukluya özgü bir biçimsel aktarımın oluşmasındaki önemli unsurlardan biri olarak görülebilir.

2. SERAMİK YÜZEYLERDE İNSAN BETİMLEMELERİ

İslamiyet'in getirmiş olduğu baskılar nedeniyle Selçuklu döneminde seramik yüzeylerde görülen insan betimlemelerine dini yapılar dışında sivil mimari yapılarda rastlanmaktadır. Selçuklu dönemi seramiklerinde insan betimlemelerinin ilk örnekleri, Büyük Selçuklu yerleşim bölgelerinde görülmektedir. İnsan betimlemelerinin seramik buluntularının en fazla rastlandığı bölgeler kuzey İran'da Rey ve Kaşan'dır. Özellikle 12. ve 13. yy.'larda etkin olarak ürünlerini veren bu bölgelerin Moğol istilasından önceki en güçlü ve yaratıcı seramik üretimi yapılan merkezler olduğu bilinmektedir. Bunların dışında, Büyük Selçuklu dönemi seramik yüzeylerindeki insan betimlemelerine ait buluntular Suriye'de Rakka ve İran'da Sultanabad'da görülür (Kuban, 1993, s.174).

İnsan betimlemeleri konusunda bugüne kadar ortaya çıkarılan arkeolojik buluntuların ışığında bir takım saptamalar yapılabilir. Bu bağlamda üslup ve teknik özelliklerden yararlanılarak bir gruptandırmaya gidilebilir. Araştırmada üsluba ait yorumlar ileriki bölümde ele alınacağı için öncelikle teknik verilerden hareketle bir gruptandırma yapılacaktır.

2.1. Lüster Tekniğiyle Yapılmış İnsan Betimlemeli Örnekler

İlk defa 9.-10. yy.'lar da Irak'ta Abbasiler Döneminde görülen lüsterli seramikler, daha sonraları 12.-13. yy.'lar da İran'da Rey, Curcan, Kaşan ve Save'de görülür. "İran'daki Selçuklu dönemi lüsterli çinilerinde insan tasviri örneklerine bolca rastlanır. Gezegen sembolleri, saray ileri gelenleri, girift ve kalabalık kompozisyonlar, Şehname, Kelile ve Dimme, Hamsa gibi İran edebiyatından hikayeleri anlatan av, savaş, eğlence sahneleri canlandıran lüster çiniler boldur. Konu bakımından İran minyatürlerine paralellik gösterdiği söylenebilir. (Resim-18)



Resim 18. Lüsterli Tabak, 13. yy., Kaşan, İran

(Fehervari, G., "Pottery Of The Islamic World In The Tareq Rajab Museum", Published by Tareq Rahab Museum, Kuwait, 1998)

Yine bu dönemde 9.yy. Abbasilerinin ünlü Samarra kenti buluntularından tanınan, Orta Asya etkili Türk geleneğini yansıtan bağdaş kurarak oturmuş kaftanlı figürler sık sık tekrarlanır. Uzun saçları, ay gibi yuvarlak yüzleri, çekik badem gözleri, ufak ağızları, çeşitli tipte başlıklar ve süslü kaftanlarıyla belli bir figür şeması oluştururlar (Öney, 1987,s.22).

Selçuklulardaki lüsterli çinilerin erken dönem örneklerinde yıldız biçiminde, içinde tek bir figürün yer aldığı çiniler görülür. Bu figürlerin etrafı seyrek olarak düzenlenen yarım palmetlerle donatılırken bazılarında yıldız formunun etrafının haç şeklinde başka formlarla doldurulduğu görülür. Yıldız, haç şekilleri lüsterli çiniler olarak tanımlanan bu grupta “lüster boyamanın yanı sıra, sır altı veya ham sır üzerine boyama lacivert, mavi desenler, nesih yazılı kenar bordürleri görülmeye başlar. Zemin boşluk bırakmama kaygısıyla lüster üzerine beyaz helezoni kıvrılmalar, daha geç örneklerde ise yaprak ve dallarla doldurulmuştur” (Öney, 1987, s.22).

Büyük Selçuklu dönemindeki lüsterli çinilerde uygulama tekniğinin bugünden farklı olduğu bilinmektedir. Prof. Dr. Gönül Öney Türk Çini Sanatı adlı kitabında bu tekniğin o dönemlerdeki uygulamasını şöyle aktarmaktadır; “...en yaygın örneklerinde desen, fırınlanmış mat beyaz çini üzerine lüster veya perdah denilen maden oksitli ve gümüş, bakır tozlu bir karışımla boyanır. Bu çiniler yaldızlı renklerin bozulmaması için diğer çinilerden daha az hararete pişirilirlir. Oksitlerdeki maden kısmı ince bir tabaka halinde çininin yüzeyini kaplar. Lüsterli çinilerde desen kahverengi ve sarı tonlarındadır” (Öney, 1987,s.12).

Büyük Selçuklu döneminde lüsterli seramik ürünlerin üretiminin, 13. yy. başlarında Moğolların Rey, Curcan ve Kaşan gibi üretim merkezlerini istila etmeleriyle kesintiye uğradığı görülür (Charleston, 1990, s.80) Anadolu’da ise Selçuklu dönemine ait insan betimlemeli lüsterli seramik örneklerine Konya ve Van Ahlat kazı buluntularında rastlanmış olup, bu örneklerin Büyük Selçuklu döneminin uzantısı olduğu sanılmaktadır.

2.2. Minai Tekniğiyle Yapılmış İnsan Betimlemeli Örnekler

Minai seramikler insan betimlemelerinin en yoğun görüldüğü örneklerdir. Bunun temel nedeni minai seramiklerde konu olarak edebi kaynaklardan, sözlü geleneklere dayanan öykülerin kullanılmasıdır. Bu öyküler arasında Şehname, Hamse, Kelile ve Dinme, Bihzan ile Manizha ve Feridun sayılabilir. “12.yy. şair ve aydınlarından Ömer Hayyam, dönemin çömleklerinde öykülerin betimlendiğinin farkındadır. Hayyam, çömleklerden bazılarının konuşabildiğini; onları yapanlar, alanlar ve satanlar bu dünyadan çoktan ayrıldıkları halde, çömleklerin öykülerini anlatmaya devam ettiklerini söyler” (Atıl, 1996, s.11)



Resim 19. Rey veya Save’de Bulunmuş Sır Altı Tekniğinde Seramik Kap, 12.-13.yy. Louvre Müzesi

(Süslü, Ö., *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek

Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35. Ankara, 1989, Resim: 276)

Minai seramiklerinin büyük bir kısmını kullanıma yönelik kaplar oluşturur. Bu kaplar yemek ve içki sunmak için kullanılan kaplardır. Kullanıma yönelik kaplarda insan betimlemelerinin genellikle formun merkezinde ve kenarlarda da bir takım yazıların yer aldığı görülür (Resim-19). “Bu yazılar süsleyici, şiirsel ve bilgilendirici olmak üzere üç grupta toplanır. Süsleyici yazılar Arapça yazılmıştır ve kaselerin hem iç kısmında hem de dış kısmında yer alır. İçte kufi, dışta nesih ile yazılan metinlerde, kaseinin adı belirtilmemiş koruyucusuna kalıplaşmış temennilerde (Şanın, şöhretin,

zaferlerin, sıhhatin, servetin, gücün ve saadetin daim olsun, gibi) bulunulmuştur. Şiirsel yazılar nesih ile Farsça yazılmıştır ve çoğunlukla içte yer alır. Farsça şiirlerin seramiklerde kullanılması bu dönemin özelliğidir ve genellikle pahalı minai ve lüsterli seramiklerde görülür” (Atıl, 1996, s.17).

Kullanım seramikleri dışındaki insan betimlemeli minai uygulamalarının görüldüğü ürünler, duvar çinileridir. Büyük Selçuklu döneminde özellikle yıldız biçimli çiniler üzerinde görülen uygulamaların konu olarak kullanım seramikleriyle paralellik gösterdiği söylenebilir (Resim-20). Yıldız formu, İslam öncesi Türk astrolojisinde gökyüzünün önemli öğelerinden biri olan gök çarkını temsil eden sembollerden biridir ve sürekli hareketin veya zamanın kaynağı durumundadır. Gök çarkının görüldüğü biçimler arasında çok kollu yıldızlar sayılabilir. (Çaycı, 2002, s.23)



Resim 20. On iki Kollu Yıldız Biçimli Büyük Selçuklu Minai Çini, 12.yy. sonu, İran

(Öney, G., *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İstanbul, 1987, s.41)

Anadolu Selçuklu döneminde insan betimlemeli minai uygulamalarının, mimari seramikler içerisinde duvar çinilerinde uygulandığı görülür (Resim-21-22). Bugüne kadar Konya Alaeddin (Kılıç Aslan) köşkünde örneklerine rastlanılan minai uygulamalarının bünye renginin sarımtırak olduğu ve bağlayıcı olarak alkali kireç kullanıldığı saptanmıştır (Arık, 2000, s.30). Anadolu Selçuklularına ait minai uygulamalarının İran'da ki örneklerine göre çizim kalitesinin daha düşük olduğu söylenebilir.



Resim 21-22. Minai Tekniğinde Yıldız Çiniler, Ud Çalan Figür, Atlı Figür, Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü, Konya

(Arık, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.33, 35)

2.3. Sır Altı Tekniğiyle Yapılmış İnsan Betimlemeli Örnekler

Selçuklu döneminde gerek Anadolu'da gerekse İran'daki yerleşimleri sırasında seramik yüzeylerde yaygın olarak kullanıldığı bilinen sır altı dekor tekniği uygulamaları, kullanım ve mimari seramik ürünlerinde yaygın olarak görülür. Özellikle Anadolu Selçuklular döneminde saray ve köşklere insan betimlemeleri açısından zengin örnekler sunulmuştur. Sır altı dekorlu seramiklerde görülen konular; minai ve lüsterli seramiklerle paralellik gösterir. Ancak sır altı uygulamalarının yaygınlığı, tekniğin minai ve lüster uygulamalarına göre daha az maliyet ve zaman gerektirmesiyle açıklanabilir (Resim-23-24).



Resim 23-24-25-26-27-28. Sırt Altı Tekniğinde Bağdaş Kuran Figürler Kubad Abad, Büyük Saray

(Arık, R., Kubad Abad, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.134)

2.4. Sgraffito Tekniğiyle Yapılmış İnsan Betimlemeli Örnekler

Bu yöntemle yapılan insan betimlemeli örneklerle, Anadolu'da Alanya Tersanesi Missis Limanı kazı buluntularında, Tokat müzesinde, Van Ahlat'taki kazı buluntularında karşılaşılmıştır (Resim-29-30-31).



Resim 29. Sgraffito Tekniğinde Tabak, Tokat Müzesi

(Kuban, D., *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları-1567, İstanbul, 2002, s.350)

Sgraffito tekniğinde elde edilen bazı buluntularda, sır altı, minai ve lüsterli örneklerine göre betimlemelerde biçimsel farklılıklar görülmektedir. Özellikle yüz ifadelerinde ve dış görünüş özelliklerinde meydana gelen farklılıkların tiplerde alışıldık biçim aktarımlarının dışında bir görünüm vermektedir. Diğer örneklerine göre daha özensiz ve karikatür denebilecek tarzdaki bu yorumlardaki olumsuzluğun nedenleri özensizlik ve acemilik olarak açıklanabilirse de, esas etkenin, tekniğin uygulanmasındaki zorluk olduğu ifade edilebilir. Çünkü; sgraffito tekniğinde desenin işlenişi kazıyarak yapıldığı için, uygulama yapılan bünyenin özlülüğü, yüzeyin pürüzsüzlüğü, kazıma yapılan aletlerin sivriligi gibi desen çizim kalitesini etkileyecek pek çok faktörün bulunduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle sgraffito uygulamaları fırça ile yapılan uygulamalara göre desenin yüzeye aktarımı ve detaylandırılması açısından daha zor bir tekniktir (Şekil-1).



Şekil-1. Sgraffito Seramiklerde İnsan Betimlemeli Örnekler

(Öney, G., **Bir Grup Selçuklu Seramiğinde İnsan Tasviri**, Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir, 1983)

1974 yılında Ahlat'ta yapılan kazı araştırmaları sgraffito tekniğiyle yapılmış, insan betimlemeli seramik örneklerini ortaya çıkartmıştır. "Ahlat Seramiklerinde insan figürlerinin masklarda, kapların ağız kenarlarında ve gövdelerinde, tabakların iç ve dış yüzeylerinde kullanıldığı belirlenmiş, insan figürlerinin de çoğunlukla sgraffito ve lüsterli kapların içinde yer aldığı saptanmıştır" (Karamağaralı, 1991, s.36).



Resim 30. Sgraffito Tekniğinde Tabak, 13. yy., Misis'ten, Adana Arkeoloji Müzesi

(Alaeddin'in Lambası Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubad, Yapı Kredi Yayınları-1547, s.45)

mimarisine ait bir takım örneklerde erkek ve kadını temsilen (daire ya da ışınlı daire) içinde ay (hilal) ve güneş kabartmaları bulunmaktadır (Çoruhlu, 2000, s.25). Bu anlamda temsili resimlendirmelerin benzerlerinin Anadolu Selçuklu dönemi seramiklerinde de yapıldığı görülmektedir (Resim-32).



Resim 32. Lüsterli Çini, İnsan Yüzlü Güneş Figürü, Kubad Abad, Büyük Saray

(Arık, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.132)

İnsan betimlemelerinde erken dönem örneklerinde karşılaşılan tiplerde, anatomik bir inceleme görülmemektedir. İnsan vücudunun yapısı ve güzelliği estetik amaçla incelenmemiştir. Buna göre yaptığı figür bir resmetme düşüncesinin ürünü olmadığından, pentür anlamında, duvara asılmak üzere hiçbir zaman resim tasarlanmamıştır (Mülayim, 1999, s.37). Bu anlayışın temel nedeninin Orta Çağ İslam sanatlarının çoğunluğunda biçimsel gelişimi yönlendiren betimleme yasağı olduğu bilinmektedir. Bu yönlendirmenin biçimsel aktarıma yansımalarının, sanat yapıcıları

soyutlama ve belirli bir tipin tekrarına götürmüş olduğu da söylenebilir. Çünkü ay yüzlü olarak tanımlanan kalıplaşmış betimlemelerin Büyük Selçuklu döneminden Anadolu'ya kadar uzanan örnekleri bulunmaktadır (Şekil-2).



Şekil-2. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Dönemi Portrelerinden Örnekler

(Arık, Rüçhan. *Kubad Abad*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayını Sanat Dizisi:514. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş., 2000.ve *Cogito Dergisi* Yapı Kredi Yayını:1550, Sayı:29. İstanbul, Ofset Yapımevi, 2001)

Betimlemelerde biçimsel aktarımda dikkati çeken en önemli gruplardan bir tanesi, etnik kökeni Orta Asya Türk dünyasında, Çin'de, Tabgac ve Buddhistlerde, Uygur ve Karahanlılar'da, İslam sanatının çok çeşitli minyatürleri arasında görüldüğü belirtilen fantastik betimlemelerdir. Simurg, Kentavros, Sfenks, Grifon gibi düşsel yaratıklardan oluşan bu düşsel dünya Büyük Selçuklu yolu ile Anadolu'ya taşınmıştır (Önder, 1968, s.5). İnsan betimlemeleri açısından Türk mitolojisinde üç yarı insan yarı hayvan yaratık bulunmaktadır; Şah-ı Maran (Şah meran), Deniz kızı ve Sirendir (Simurg ve Harpi olarak da adlandırılmaktadır).

Araştırmanın temelini oluşturan insan betimlemeleri açısından bakıldığında seramik yüzeylerde sıklıkla karşılaşılan fantastik yorumların sfenks ve sirenler olduğu görülür. Sfenksler gövdesi aslan, başı insan olarak betimlenen kanatlı yaratıklardır. Sfenkslerin sarayı düşmandan, kötülük ve hastalıktan koruduğuna inanılmaktadır (Arık, 2000, s.125). Sfenks betimlemelerine ait örnekler Kubad Abad sarayı duvar çinilerinde rastlanılmaktadır (Resim-33). Karşılaşılan örnekler sekizgen yıldız biçiminde çiniler üzerine uygulanmıştır.



Resim 33. Sfenks Figürlü Lüsterli Çini, Kubad Abad, Büyük Saray

(Anık, R., *Kubad Abad*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.124)

Siren, Simurg ve Harpi; başı insan, gövdesi kuş şeklinde betimlenen ve olağan üstü güçleriyle koruyuculuğuna inanılan yaratıklardır. Bu yaratıkların, Orta Asya mezar semboliklerinden olduğu ve Şaman inançlarına göre Şaman'a yer altı ve gökyüzü seyahatinde eşlik eden koruyucu ruhlar olduğuna inanılmaktadır (Öney, 1967, s.151) Yine Antik Yunan'da gökyüzündeki feleklerin hareketinden kaynaklanan sesin sirenler tarafından seslendirildiğine belirtilmektedir. Sirenlerle ilgili bilinen bir başka inanış, sirenlerin ikizler burcunu temsil ettiğidir. İkizler burcuna ait örneklerde çift betimlemelerin yanında tekli örneklerde görülmüştür. (Çaycı, 2002, s.105)

Anadolu'da Selçuklu döneminde Kubad Abad sarayı çinilerinde birkaç türde örnekleri bulunmuştur (Resim-34-35-36-37-38-39). Bu örnekler, genellikle sekizgen yıldız biçimli çiniler üzerine resmedilmişlerdir. Örneklerin bazılarında sirenlerin balık figürleriyle birlikte betimlendiği görülmektedir.



Resim 34-35-36-37-38-39. Siren Figürlü Sır Altı Çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray
 (Ank, R., Kubad Abad, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.121)

Selçuklu seramiklerindeki insan betimlemelerinde karşılaşılan siren ve sfenkslerin biçimsel aktarımında, sanat yapıcılarının imge, simge ve kavramları resimselleştirdikleri bunu yaparken de Transformasyon, Türkçe anlamıyla başkalaştırma yöntemini tercih ettikleri söylenebilir. “Transformasyon, eklemeciliktir. Bir ana biçimin kısmen, işlevsel farklı bir yapı ile birleşmesidir. Transformasyonda, görsel algıda ara sınır mutlaka vardır” (Atalayer, 1998, s.2). Yani ana biçim ile diğer yapı birbirlerinden farklı doku, malzeme veya süs ile ayrılır. Bu bağlamda sfenks ve siren yorumlamalarında bu ayrımın net olarak algılandığı gözlenebilir (Resim-40).



Resim 40. Transformasyon Örneği Siren Figürlü Sır Altı Çini, Kubad Abad, Büyük Saray

(Ank, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.123)

Selçuklu sanat yapıcılarının özgür, deneysel ve özgün tavırlarının en güzel örnekleri olarak yorumlanabilecek siren ve sfenks yorumlamalarının dışında, sıra dışı örneklere de rastlanmıştır. Bunlar arasında en dikkat çekici olanı Kubad Abad sarayında ortaya çıkarılan devekuşu yorumudur (Resim-41). Figürün gövdesi kuş, baş ve ayak kısımları deve biçiminde betimlenmiştir. Realist bir gözlemin detaylarının, yaratıcı öğelerle birleştirilerek yorumlanmasının en güzel örneklerinden biridir. Selçuklu sanat yapıcılarının varolan biçim yapılaşmalarını duysal ve içsel zenginliklerini de katarak,

estetik değerleriyle işleyip kendini ifade edebilen bir estetik objeye dđnüřtürmeleri, şüphesiz ki Selçuklu sanatı ve sanat yapıcıları hakkında bugüne kadar ifade edilen yargıları değiştirebilecek kadar olgun görünmektedir.



Resim 41. Devkeşu yorumu. Sır Altı Çini. Kubad Abad. Küçük Saray

(Arık, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514. İstanbul. 2000. s.131)

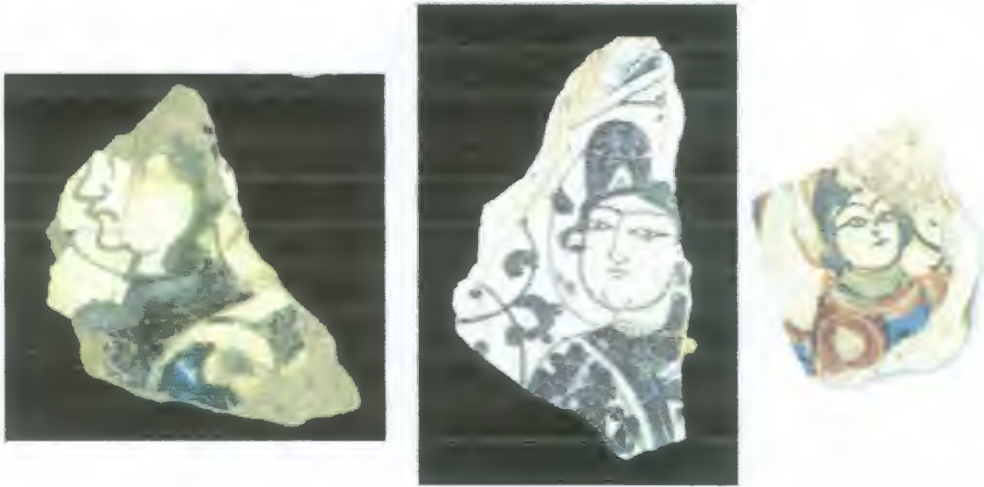
İnsan betimlemelerinde figürlerin duruş ve pozisyon özelliklerine bakıldığında çoğunlukla üç temel pozisyon ya da duruşla karşılaşıldığı görölmektedir. Bunlar; bağdaş kurup oturmuş figürler, ayakta olanlar ve at. üstünde biner pozisyonda olanlardır (Resim-42-43-44). Bağdaş kurup oturma pozisyonu, Kök Türklerden beri süre gelen Kağana özgü bir oturuş biçimidir ve bu geleneğin uzantısını temsil etmektedir (Arık, 2000, s.132). Betimlemelerin bazılarında figürlerin dışındaki resimsel alanlar çeşitli semboller, hayvanlar ve yazılarla doldurulduğu gözlenmektedir. Figürlerin etrafında ki boşlukların bu anlamda değerlendirilmesi resimlerde ki mekan sorunuyla da ilintili olabilir. Çünkü betimlemelerin genelinde ışık-gölgesizlik, perspektifsizlik ve mekansızlık göze çarpmaktadır. Ancak bu tutumun Orta Çağ İşlam sanatlarının karakteristik özelliklerinden biri olarak kabul edilebilecek, form yüzeyini süsleme alışkanlığından da kaynaklandığı söylenebilir.



Resim 42-43-44. Ayakta Duran Nar Tutan Figür, Bağdaş Kurmuş Figür, Atlı Figür, Kubad Abad, Büyük Saray ve Alaeddin Köşkü

(Anık, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.139)

Figürlerin pozisyon ve duruşlarında dikkati çeken diğer bir nokta; figürün 'baş' kısımlarında görülmektedir. Başlar çoğunlukla üçte bir oranında sağ ya da sola dönük ya da cepheden resmedilmiş, ancak Anadolu'da alışılmışın dışında profilden yapılmış çizim örneklerine de rastlanmıştır (Resim-45-46-47). Figürün baş kısmının üçte bir oranın da sağ ya da sola dönük resmedilmesi, sanat yapımcılarının perspektif etkilerini elde edebilme girişimleri olarak da yorumlanabilir.



Resim 45-46-47. Sır Altı ve Minai Tekniğinde Yapılmış İnsan Yüzü Betimlemeleri, Kubad Abad, Büyük Saray ve Alaeddin Köşkü

(Anık, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.146, 35)

Selçuklu dönemi seramik yüzeyleri insan betimlemelerinde sıklıkla karşılaşılan figürlerin kadın ve erkek tiplerine olduğu görülür. Çocuk, yaşlı vb. karakterlere

rastlanılmamakta ve portrelerin yüz ifadelerinde kızgınlık, sevinç, hüznün gibi duygusal anlatımlardan bahsedilemeyeceği vurgulanmaktadır (Mülayim, 1999, s.209). Ancak Anadolu Selçukluları'na ait bazı kazı buluntularında bu saptamayı yadsıyacak derecede biçimsel aktarımların görüldüğü ifade edilebilir (Resim-48-49-50).



Resim 48-49-50. Sır Altı Tekniği Kullanılarak Yapılmış Portreler, Kubad Abad, Büyük ve Küçük Saray
(Ank, R., *Kubad Abad*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.140,147)

Anadolu'da bu anlamdaki en iyi örneğin, Konya Kubad Abad Sarayı kazı buluntuları arasında yer alan I. Alaeddin Keykubad portresi olduğu söylenebilir. Bu portre alışıldık figür anlayışının dışında yüzü gayet sevimli bir ifadeyle resmedilmiş, sürme çekmeli gözler, ince kaşlar, hafif kıvrım yapan bir burun ile gerçekçi gözleme daha yakın bir yaratım çabasının ürünü olduğu izlenimi verdiğini düşündürmektedir (Resim-52) (Önder, 1970, s.123).

Benzeri farklılıklar Büyük Selçuklu döneminde de görülür. İçerisinde bir grup Selçuklu Türkü ve onların İranlı yandaşlarının yer aldığı bir savaş sahnesini anlatan kase bunun en güzel örneklerinden bir tanesidir. Resim-51'de detay görüntüsü verilen kaseğin iç kısmı çarpışan askerler, kolları bacakları kopmuş, giysileri çıkarılmış, zırhları yağmalanmış ölümlerle doludur. Kompozisyonun sol üst bölümünde kale duvarından düşmekte olan bir komutan görülmektedir (Atıl, 1996, s.18).



Resim 51. Savaş Sahneli Büyük Kaseden Detay, (Washington D.C. Freer Gallery Of Art, 43.3)

(Cogito Dergisi, Kapak Resmi, Yapı Kredi Yayınları:1550, Sayı:29, İstanbul: Ofset Yapımevi, 2001)

Bu örneklerde karşılaşılan karakter çeşitlilikleri, geçmişten bu yana süregelen alışıldık anlatım biçiminin dışında, realist gözleme daha yakınlaşan ve bu yönüyle de Selçukluya özgü bir anlatımın oluşmasının habercileri olarak yorumlanabilir.



Resim 52. Sır Altı Tekniğinde Yapılmış Alaeddin Keykubad' a Ait Olduğu Düşünölen Portre. Kubad Abad Büyük Saray

(Ank. R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514. İstanbul. 2000. s.141)

Selçuklu dönemi, insan betimlemelerinde biçimsel anlamda değerlendirilmesi gereken diğer bir nokta figürlerin dış görünüş özellikleri, başka bir değişle giyim-kuşam tarzlarıdır. Selçuklu betimlemelerindeki giyim tarzı Orta Asya Türk sanatından kaynaklanmaktadır (Süslü, 1989, s.208). Geleneksel Türk giyimini oluşturan başlık, saç şekilleri gibi dış görünüş özelliklerinin kadın ve erkek figürlerinde benzer ve farklı yönleri bulunmuştur. Bu ortak yönlerden birincisi saç şekillerinde görölmektedir. Selçuklu döneminde kadın ve erkeklerin uzun saç bıraktıkları, erkeklerin genellikle sakalsız ve bıyiksız oldukları, örtölü ve açık kadın tiplerinde saçların; hep uzun olduğu, bazen örgölü veya özel şekiller içinde değerlendirildiği bilinmektedir (Mülayim, 1999, s.136). Kadın ve erkek figürlerinde ki ortak görünüş özelliklerinden bir diğeri 'ben' lerdir. Figürlerde görölen benlerin dövme geleneğinden geldiği ileri sürölmektedir. "Orta Asya Pazarık mezarlarında çıkarılan prens vücutlarında ve Türkistan duvar resimlerinde rastlanan örneklerinde, üç nokta şeklinde betimlenen dövme 'ben'ler, kötölükten korunma amacına dayanır (Meriçboyu, 1981, s.201). Bu inanışın örneklerinin İslam dünyasına da girdiği Anadolu'daki Selçuklu örneklerinde görölmüştür. Kubad Abad'da bulunan tek 'ben'li kadın ve erkek betimlemeleri bu saptamayı doğrulamaktadır (Resim-53-54).

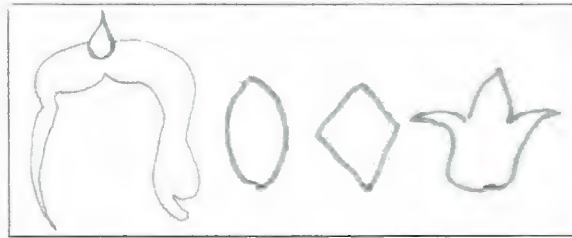


Resim 53-54. Dövmeye Ben Geleneğini Gösteren Lüsterli Çiniler, Kubad Abad, Büyük ve Küçük Saray

(Anık, R., *Kubad Abad*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.206, 208)

Kadın ve erkek figürlerindeki dış görünüş özelliklerinin, betimlediği kişinin toplum içindeki statüsünü gösterdiği bilinmektedir. Bu anlamda en önemli göstergelerden biri başlıklardır. Başlıklar; Taç, takke-külâh, börk, diadem, kavuk, sarık, yaşmak ve askeri başlıklar olarak sınıflandırılmışlardır (Süslü, 1989, s.153).

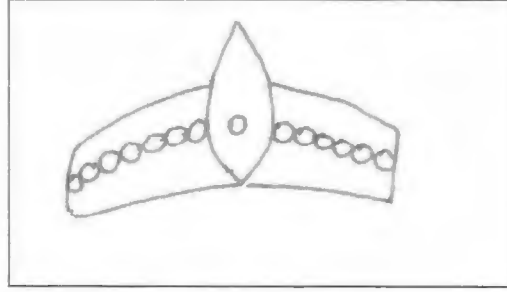
Taçlar; tek taşlılar, diadem ve dilimli taç olmak üzere üç gruba ayrılmıştır. Tek taşlılar; büyük badem şeklinde alnın ortasına gelecek şekilde oturtulan başlık tipleridir (Şekil-3). Diadem; daha çok kadınların kullandıkları bir taç türüdür ve bir inci sırası ile başı çevreler (Şekil-4). Orta Asya'dan kesintisiz olarak Anadolu Selçuklularına kadar devam ettiği görülmektedir. Dilimli (Terekli) Taç; tek, iki, üç ve daha fazla dilimli taç türüdür (Şekil-5-6-7).



Şekil-3. Tek Taş Biçimleri

(Süslü, Ö., *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek

Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)



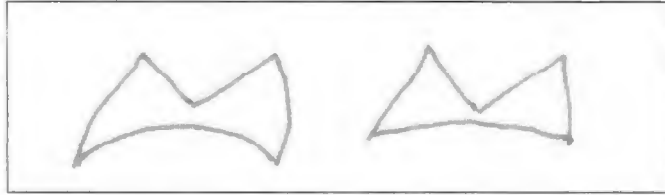
Şekil-4. Diadem

(Süslü, Ö., *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)



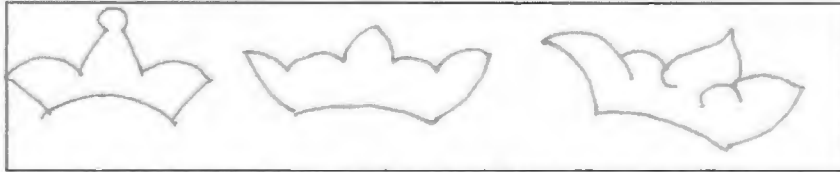
Şekil-5. Tek Dilimli Taç Biçimlerinden Örnekler

(Süslü, Ö., *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)



Şekil-6. İki Dilimli Taç Biçimlerinden Örnekler

(Süslü, Ö., *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)



Şekil-7. Üç ve Daha Fazla Dilimli Taç Biçimlerinden Örnekler

(Süslü, Ö., *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)

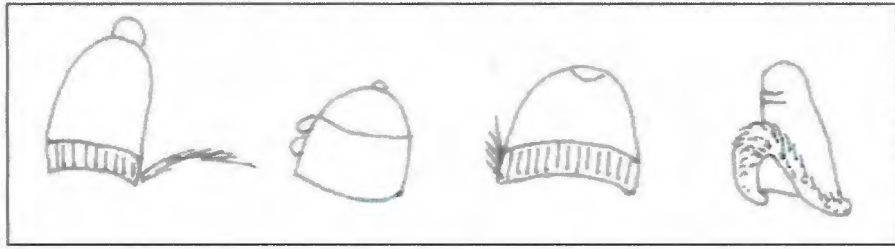
Takke-Külâh; ufak bir başlık tipi olup, basık konik, sivri uçlu ve bere biçiminde olanları vardır ve Osmanlı döneminde benzerleri görülmüştür (Şekil-8).



Şekil-8. Takke ve Külâh Biçimlerinden Örnekler

(Süslü, Ö., **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)

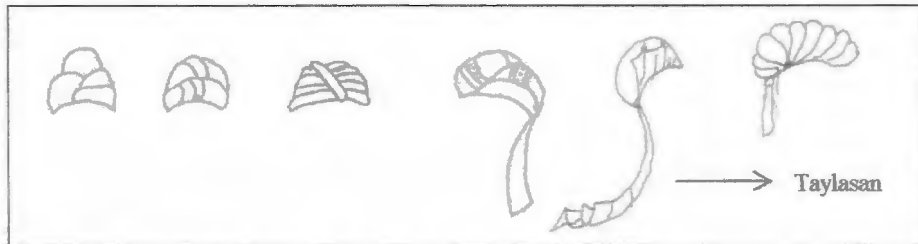
Börk; tepesi düz bir çeşit külâhtır ve Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan bir kullanım yaygınlığı görülmektedir (Şekil-9).



Şekil-9. Börk Biçimlerinden Örnekler

(Süslü, Ö., **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)

Sarık; Türklerin Yakın Doğu'ya geldikten sonra kullandıkları bir başlıktır, sarıklar tülbent veya şaldan yapılmıştır. Sarıkların uç kısımlarının bazen aşağıya doğru sarkık bırakılmış bu parçaya da 'Taylasan' adı verilmiştir (Şekil-10). Selçuklu sultanlarının başlarına küçük sarıklar sardıkları, tebrik ve kabullerde tahta oturdukları zaman ise taç giydikleri kaynaklarda belirtilmektedir (Süslü, 1989, s.156).



Şekil-10. Sarık Biçimlerinden Örnekler

(Süslü, Ö., **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)

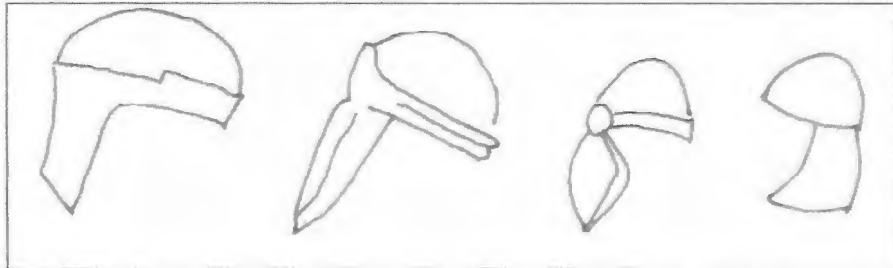
Yaşmak; kadınların başını örten, çoğu zaman peçe ile birlikte kullanıldığı bilinen başlık tipidir. Selçuklu dönemine ait çini parçalarında yaşmak ve peçeli biçimde resmedilmiş örnekler bulunmaktadır (Resim-55-56).



Resim 55-56. Yaşmak ve Peçeli Kadın Betimlemeleri, Kubad Abad, Büyük Saray

(Ank, R., Kubad Abad, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.144)

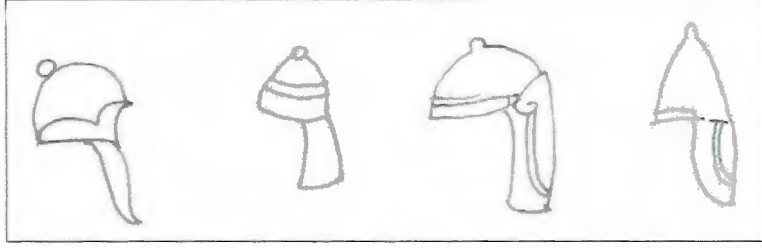
Askeri başlıklar savaşçının başını korumak için giydiği başlık tipleri olup bu başlıklar 'Tulga' (Miğfer) olarak da adlandırılır. Betimlemelerde farklı tipte miğferlere rastlanmıştır. Bunlar; tepesi yuvarlak ve kulaklı olanlar (Şekil-11), tepesi basık ve küçük bir yuvarlağı olanlar (Şekil-12), tepeleri sivri tek veya çift boynuzlu olanlardır (Şekil-13). Bazı örneklerde miğferlerin arkasında sarkan kurdele ve tüyler göze çarpmaktadır (Süslü, 1989, s.157).



Şekil-11. Tepesi Yuvarlak ve Kulaklı Olan Askeri Başlıklar

(Süslü, Ö., Tasvirler Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek

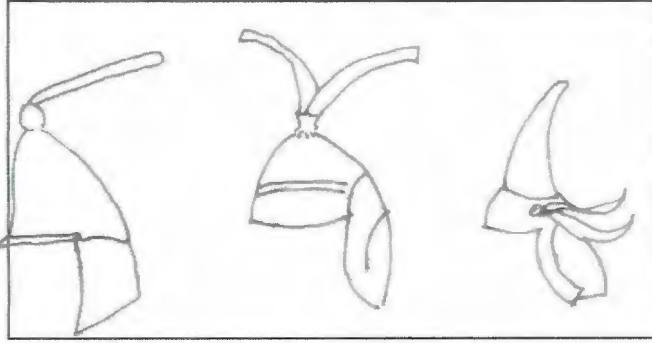
Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35. Ankara, 1989)



Şekil-12. Tepesi Basık ve Küçük Bir Yuvarlağı Olan Askeri Başlıklar

(Süslü, Ö., **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek

Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara: 1989)

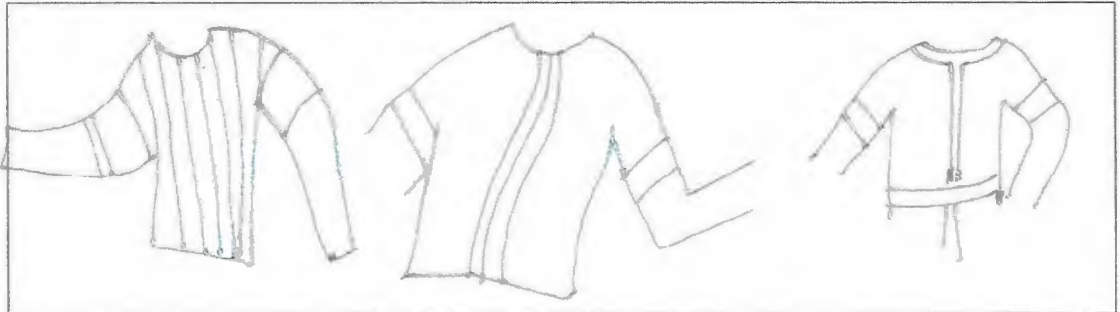


Şekil-13. Tepeleri Sivri Tek ve Çift Boynuzlu Başlıklar

(Süslü, Ö., **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek

Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)

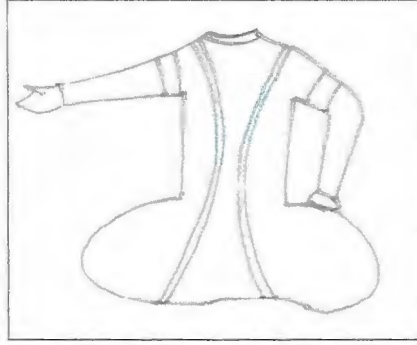
Betimlemelerdeki önemli giyim eşyalarından biri kaftanlardır (ferace). Bunlar, Kapalı yakalı kaftanlar (Şekil-14), yakası açık olan kaftanlar (Şekil-15), kol yenleri bol olan kaftanlar (Şekil-16) ve ön kenarı açık olanlar (Şekil-17) olmak üzere dört grupta değerlendirilmiştir (Süslü, 1989, s.160).



Şekil-14. Kapalı Yakalı Kaftan Örnekleri

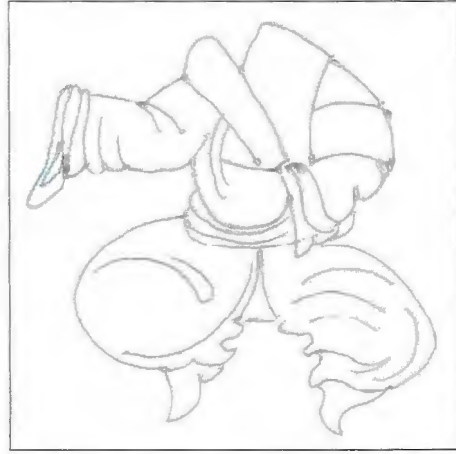
(Süslü, Ö., **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek

Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)



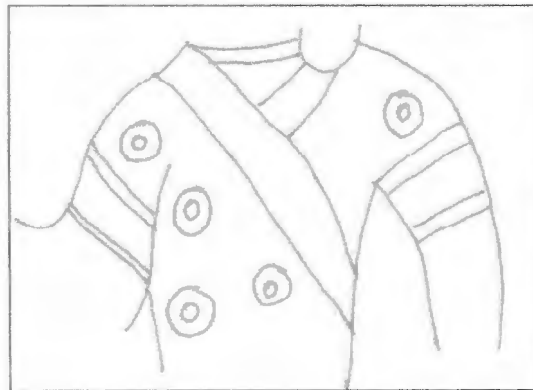
Şekil-15. Ön Kenarı Açık Kaftan

(Süslü, Ö., **Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)



Şekil-16. Kol Yenleri Bol Kaftan

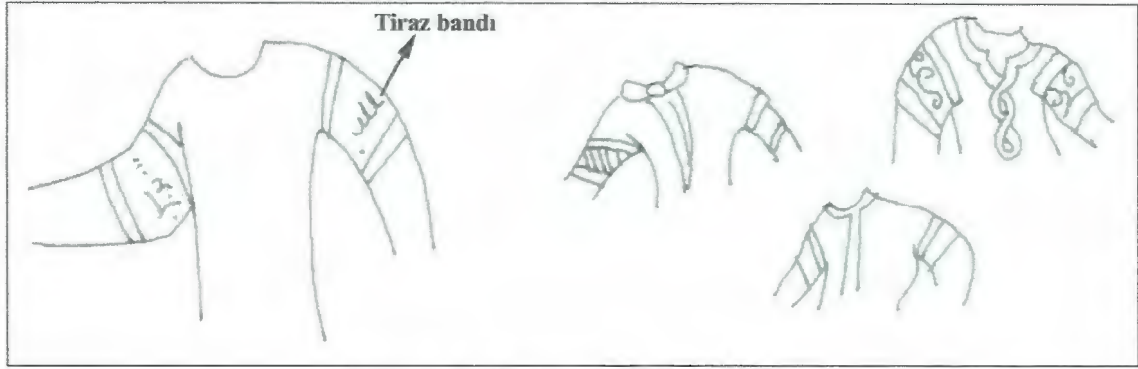
(Süslü, Ö., **Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)



Şekil-17. Yakası 'V' Biçiminde Kaftan

(Süslü, Ö., **Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)

Kaftanların kişilere göre değerli kumaşlardan yapıldıkları ve kol kısımlarında 'tiraz' adı verilen kol bantlarının bulunduğu ve bunların, mevki ve unvan simgesi olarak kullanıldığı bilinmektedir (Resim-57). Kol bantlarının bazı örneklerinde, üstünde yazılar ve süslemeler olduğu ve genel olarak kaftanlarda, kol bandı, yaka bordürü veya düğme bulunduğu, kaftanların çoğunlukla sağdan sola kapatıldığı saptanmıştır (Şekil-18) (Süslü, 1989, s.163).



Şekil-18. Kol Bantlarından (Tiraz) Örnekler

(Süslü, Ö., *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)



Resim 57. Kolları Tiraz Bantlı Kaftanıyla Bağdaş Kurup Oturmuş Pozisyonda Betimlenmiş Figür, Kubad Abad, Büyük Saray

(Arık, R., *Kubad Abad*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.137)

4. SERAMİK YÜZEYLERDE İNSAN BETİMLEMELERİNİN İÇERİK ANLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Selçuklu Dönemi sanatı Asya'dan Anadolu'ya kadar farklı kültür çevrelerinin süzgecinden geçmiş bir sanat olarak algılanabilir. Böyle bir ortamda kökeni ilk kullanım çağlarına kadar uzanan özel sembol ve işaretler dili bulunur. “Bu işaretler sosyal, cinsel, kültürel, mesleki eylemlerin, davranışların ve düşüncelerin, duyguların anlam ve kavramların görsel sembolleridir” (Atalayer, 1993, s.34). Bu semboller dünyasının imge, simge resimsellik ve kavramlarla görsel ve estetik bir bildirim aracı olarak işlev gördüğü, aynı zamanda da seramik yüzeylerde insan betimlemeleri konusunun içerik bağlamında anlamlandırılmasındaki önemli etkenlerden biri olduğu söylenebilir. “Görsel algıda anlamlandırma, bir objeyi bir varlığı bir olguyu zihinde canlandırabilecek bir göstergeye (işarete, sembole vs.) bağlamadır (Atalayer, 1993, s.33). Bu nedenle Selçuklu sanat yapıcıları; saray hayatıyla ilgili konular, av sahneleri, polo ve cirit oyunları, içki, müzik ve dansın içinde yer aldığı saray eğlenceleri, taht sahneleri, destanlar, masallar, gezegen, burç betimlemeleri gibi zengin bir konu programının içine görsel ve ruhsal duyumsamalarını katarak hem biçim yapılarının kendi semboliğini oluşturmasında hem de objelere bir anlam ve kimlik kazandırarak Selçukluya özgü bir estetik yapılaşmanın oluşmasında önemli katkı sağladıkları söylenebilir. Bu noktadan hareketle seramik yüzeylerdeki insan betimlemelerinde içerik bağlamında etkin olan, imge simge ve kavramlar şöyle sıralanabilir:

BALIK: Türk kozmolojisinde gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli görüntüsüdür. Özellikle göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluk göstergesi olarak görülmüştür. Evlilikte de mutluluk ve üremenin simgesidir (Çoruhlu, 2000, s.144). Beyşehir gölü civarında Kubad Abad Sarayı buluntularında ellerinde balık tutan insan figürlerine rastlanmıştır (Resim-58). Ancak bu figürlerin burç ve gezegen simgeleri oldukları düşünülmektedir. Benzeri biçim aktarımlarının, Suriye sınırında Cizre köprüsünün kabartmalarında bağdaş kurarak oturan gezegen simgesi figürlerin, balık, akrep, yengeç, terazi gibi burç sembolleriyle birlikte görülmesi Selçukluların yıldız falı ve astrolojiye verdikleri önemi göstermektedir. Ellerinde balık tutan figürlerin balık burcu- Jüpiter ikilisini yansıttığı düşünülmektedir (Kuban, 2002, s.404).

Gezegen simgelerinin aktarımlarındaki ilginç örneklerden bir tanesi de ud çalar pozisyonunda resmedilmiş insan figürleridir (Resim-60). “Selçuklu kozmolojisinde Venüs gezegeni hemen tüm betimlemelerde elinde ud ya da flüt çalan figür biçiminde betimlenmiştir. Venüs’ün bir diğer simgesi de herhangi bir daireden dışarıya kadar taşan sekiz kollu yıldız betimlemesidir” (Çaycı, 2002, s.87). Bu nedenle ud çalan figürlü insan betimlemelerinin Venüs kültü ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

Selçuklu döneminde göksel yapının anlatımında kullanılan gezegen sembollerinin aktarımında insan ve hayvan figürleri tercih edilirken, burç anlatımlarında çoğunlukla hayvan isimleri ve figürleri tercih edilmiştir (Çaycı, 2002, s.80).



Resim 58. Elllerinde Balık Tutan Bağdaş Kuran Figürlü Yıldız Çini, Kubad Abad, Büyük Saray

(Ank, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.136)

TAVŞAN: Türk kültüründe ve mitolojisinde İslamiyet öncesinde Göktürk devrinde av hayvanı olduğu için uğurlu sayılmış ve bolluk simgesi olarak kabul edilmiştir. İslamiyet'ten sonra tavşan daha çok bolluk, kurnazlık ve iyi şansın simgesi olarak algılanmıştır (Çoruhlu, 2000, s.156).



Resim 59. Kucakında Tavşan Taşıyan Figür, Kubad Abad, Büyük Saray

(Ank, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s. 138)

İnsan betimlemeli örneklerde bazı figürlerin kucaklarında resmedildiği görülen tavşanın simgesel söyleminin aynı olduğu düşünülebilir (Resim-59). Ellerinde hayvan taşıyan figürlerin, av partilerini tamamlayan eğlence ve ziyafetler için hazırlık yapan hizmetkarlar olduğu tahmin edilmektedir (Ank, 2000, s.138).



Resim 60. Ud Çalan Figür, Kubad Abad, Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü

(Ank, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s. 32)

EJDERHA: Türklerde erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş bu efsanevi yaratık, Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçildiğinde daha çok alt edilen, kötülüğün simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2000, s.133). Anadolu'da sıklıkla kullanılan bu fantastik yaratıklar siren ve sfenks başkalaştırmalarında kullanılmıştır (Resim-61).



Resim 61. Kuyruğu Ejder Başıyla Son Bulan Sfenks Figürlü Çini. Kubad Abad, Küçük Saray

(Ank. R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.125)

AV ve SİMGEÇİLİĞİ: Av ile ilgili betimlemelerin eskiden beri başarılı olmak adına büyü amacıyla yapıp av betimlemelerinin avlanma gerçekleştirilmeden avı simgesel olarak yapma isteğine dayandığı ileri sürülmektedir (Çoruhlu, 2000, s160). Av kültürü ve simgeçiliğinin geniş örneklerinin görüldüğü Selçuklu betimlemelerinde sıklıkla, atı üzerinde kolunda şahin türevi bir kuşla avlanan avcı figürüne rastlanmaktadır (Resim-62). “Av konusu Selçuklu saraylarını süsleyen en önemli programı oluşturur. Konya Alaeddin Sarayı, Beyşehir Kubad Abad Sarayı (1236 civarı) ve Alanya Sarayı alçı ve çinilerinde görüldüğü gibi, sarayla ilgili eğlencelerde şahinle, doğanla avlanmak bir gelenektir (Kuban, 2002, s.405).

Avlar ya da avcılık Türk kültüründe iki farklı uygulaması olduğu görülür. Birincisi askeri eğitmek ve savaşa hazırlamak, ikincisi sultan ve devlet ileri gelenlerinin katıldığı av partileri şeklindedir. Ayrıca bu süre avlarının devletin ve hükümdarın gücünü gösterdiği bilinmektedir (Çoruhlu, 2000, s162). Bu bağlamda Selçuklu

betimlemelerinde av kültü ve simgeciliğine bağlı olarak zengin örnekler görülmektedir. Bunlar arasında koyun, keçi, köpek, kurt, kaplan vb. sayılabilir.



Resim 62. Av Sahnesi, Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü

(Arık, R., *Kubad Abad*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.36)

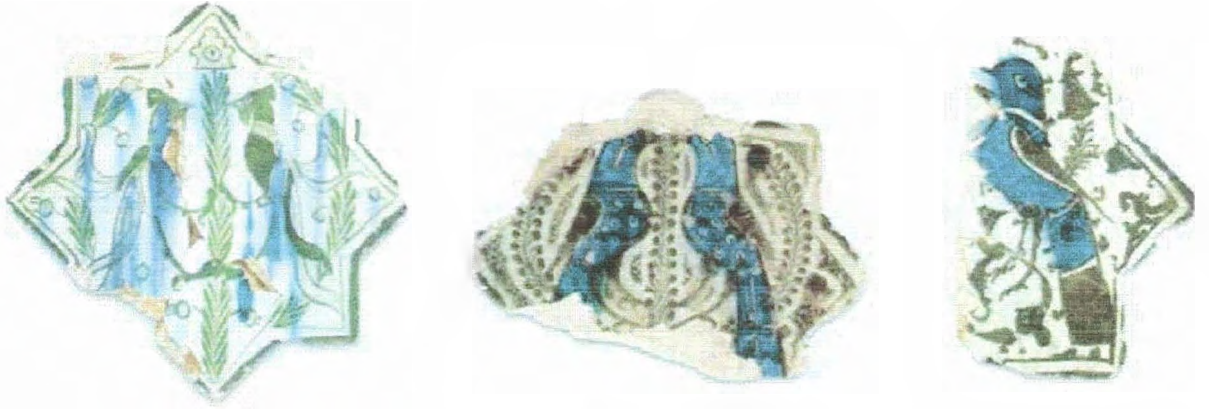
NAR HAŞHAŞ VE HAYAT AĞACI: Bağdaş kurup oturma pozisyonunda resmedilen nar ve haşhaş meyvesi veya dalı gibi simgesel bitkilerin, sonsuz yaşam, bereket, saltanat soyunu ve cenneti simgelediği bilinmektedir (Arık, 2000, s.134) (Resim-63).



Resim 63. Elinde Nar Çiçeği Tutan ve Başında Halesiyle Betimlenmiş Figür ,Kubad Abad

(Alaeddin'in Lambası Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubad, Yapı Kredi Yayınları-1547, s.4)

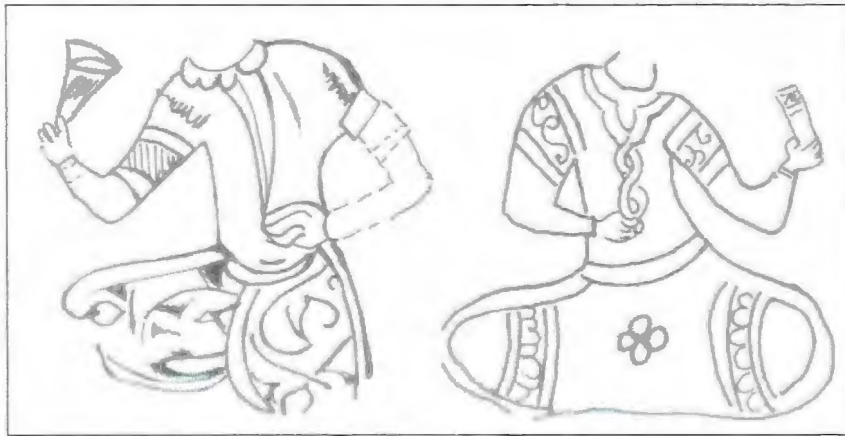
Hayat ağacı sembolik olarak cenneti ifade etmektedir (Resim-64). Hayat ağacı dünyanın merkezi olarak kabul edilirken Şaman'a yer altında ve gökyüzünde merdiven görevi üstlenir. Hayat ağacı motifini Türkler Orta Asya'dan getirmişler ve bu temayı Anadolu'da da devam ettirmişlerdir (Süslü, 1989, s.195).



Resim 64. Hayat Ağacı Yorumları, Kubad Abad, Küçük Saray

(Ank, R., Kubad Abad, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.93)

KADEH: Yaygın olarak kullanılan bir sembol olup, sultanın elindeki kadeh, dünyaya hakimiyetini ve ölümsüzlüğü gösterir. Türklerde kadeh bazen, şölen esnasında and içmek gibi törenlerle ilgili olabilmektedir Kadeh hayat suyu ve cennet düşüncesini de simgeler (Süslü, 1989, s.195). Kadeh sembolünün sıklıkla görüldüğü yerler, bağdaş kurup oturma pozisyonunda resmedilen kompozisyonlardır (Şekil-19).



Şekil-19. Elinde Kadeh Tutan İnsan Figürlü Örnekler

(Süslü, Ö., Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek

Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)

HALE: İnsan figürlerinde baş kısmının etrafını çeviren dairelerdir (Resim-65). Hale'ler önemli kişileri betimlemede kullanılmıştır. Bu kullanım 12.yy. dan sonra sıklıkla görülmüştür. İslam sanatında alev şeklini alan hale, Hazredî Muhammet, Ali ve öteki önemli kişiler için kullanılmıştır (Mülayim, 1999, s.39). Önemli kişiler için kullanılan bu simgenin Anadolu Selçuklu dönemi insan betimlemelerinde yaygın olarak yer aldığı görülmüştür.



Resim 65. Baş kısmında Halesiyle Betimlenmiş Figürlerden Detaylar, Kubad Abad.

(Ank, R., **Kubad Abad**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514, İstanbul, 2000, s.124)

POLO SOPASI: İnsan betimlemeli örneklerde yaygın olarak görülen simgelerden biridir. Polo sopası gücü temsil etmektedir. “Polo çubuğu bazen cezalandırma maksadı ile kırbaç olarak da kullanılmıştır. Çubuk aynı zamanda emirlerin polo oyuncusu olduğunu da ifade etmektedir. Polo oyununun Abbasi, Gazne, Selçuklu, Mısır Türk Memlukları saraylarında yaygın bir oyun olduğu bilinmektedir” (Süslü, 1989, s.196). Polo sopalarının değişik biçimlerde betimlenmiş örnekleri vardır (Şekil-20).



Şekil-20. Polo sopalarından Örnekler

(Süslü, Ö., **Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35, Ankara, 1989)

SONUÇ

Selçuklu dönemi siyasal, sosyal, kültürel ve sanatsal anlamda tamamıyla özgün bir nitelik taşımayan, etkinliklerinin görüldüğü bölgelerdeki üslup, akımı ve uygarlıkların biçim örgülerini ya da görüşlerini deneyen ve uygulayan bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle de Selçuklu dönemi sanatı, bazı araştırmacılara göre sanatsal yaratımının sentezine henüz ulaşamamış, eklektik öğelerin etkilerinin seçilebildiği bir dönem olarak algılanmaktadır. Ancak Selçukluların kültür ve sanat düzenindeki bu etkileşimler kadar, kendi özgül yapılarını da korudukları kısmen de olsa gözlenmektedir.

Selçuklu dönemi seramik sanatının kökleri, İslam öncesi Proto-Türk kavimleri ve Çin seramik sanatı geleneklerine dayanmaktadır. Bu öz daha sonra Orta Çağ Erken İslam, Hıristiyan, Ermeni ve Gürcü sanatları gibi yeni bileşenlerin katılmasıyla çeşitlenmiştir. Bu çeşitliliğin Selçuklu seramik sanatına yansımaları ise biçimlendirme ve dekorlama tekniklerinin zenginleşmesi olarak görülmüştür. Selçuklu dönemi seramik sanatında bugüne kadar elde edilen verilere bakıldığında Büyük Selçuklu döneminde daha kaliteli ve yaygın bir seramik üretiminin olduğu ifade edilebilir. Anadolu'da ise kalite ve yaygınlığın saraylar ve köşkler gibi spesifik mekanlarla sınırlandırıldığı görülür.

Selçuklu dönemi seramik sanatında Büyük Selçuklu ve Anadolu'da ki üretimlerde, biçimlendirme, dekorlama ve içerik bağlamında paralellik ve süreklilik görülmektedir. Bu paralellik ya da süreklilik iki biçimde değerlendirilebilir.

İlki, Selçuklu toplum yapısının boy (klan) kültürüne bağlı sınıfsal özellik göstermesidir. Boylar halinde yaşayan topluluklar birbirlerine kan bağıyla bağlıdırlar ve toplu yaşama düzenlerinde kalma bağlarının ve geleneklerinin izlerini taşırlar, değişime karşı direnç gösterirler. Bu bağlılık ve direncin izleri Büyük Selçuklu ve Anadolu'da ki seramiklerde Şaman gelenekleri, astroloji vb. konuların biçimsel aktarımlarında görülmektedir. Bu nedenle, Selçukluların bölgesel ve kültürel farklılıklara rağmen, gerek Büyük Selçuklu gerekse Anadolu Selçuklu dönemi seramik yüzeylerinde karşılaşılan imge, işaret ve sembollerin, bu sınıfsal özellikten kaynaklandığı dolayısıyla, üretimdeki paralellik ve sürekliliğin de nedenlerinden biri olduğu ifade edilebilir.

İkinci neden ise Anadolu'da ki kervansaraylar ve ticaret yollarıdır. Orta Çağ'da Anadolu'da ticaret yolları, insan ve eşya dolaşımının en yoğun olduğu yerlerdir. Dolayısıyla kültürler arası iletişim ve etkileşime en açık noktalardır. Bu bağlamda Selçuklu dönemi seramik sanatında Büyük Selçuklu ve Anadolu'da ki üretimler arasındaki paralellik bu merkezlerdeki iletişim ve etkileşimle de ifade edilebilir.

Sanat, tarihin ilk çağlarından itibaren insanın çevresini algılamasının ve bunların insanlar arasında yaygınlık kazanmasının temel araçlarından biri olmuştur. Bu yönüyle de sanat, toplumların iç dünyasını yansıtan kültürel, iletişimsel ve eğitsel bildirim araçlarından biri olarak algılanır. Sanatsal biçimlerse bu bildirim aracının görsel-estetik öğeleridir. Selçuklu sanatında insan figürü konusu bu bağlamda değerlendirildiğinde, seramik yüzeylerde karşılaşılan insan betimlemelerinin Selçuklu toplumunun iç yapısını ve yaşam dinamiklerini yansıtan kültürel, iletişimsel ve eğitsel bildirimlerinin estetik görüntü objeleri olduğu ifade edilebilir.

Resimsel değerlendirme anlayışı açısından Selçuklu dönemi seramik yüzeylerdeki insan betimlemelerinde, imgesel gösterge ve sembollerle semiyotik bir anlatım dilinin tercih edildiği, bunun yanı sıra anatomik gözlemin ve buna bağlı bir estetik yapılaşmanın göz ardı edildiği algılanmaktadır.

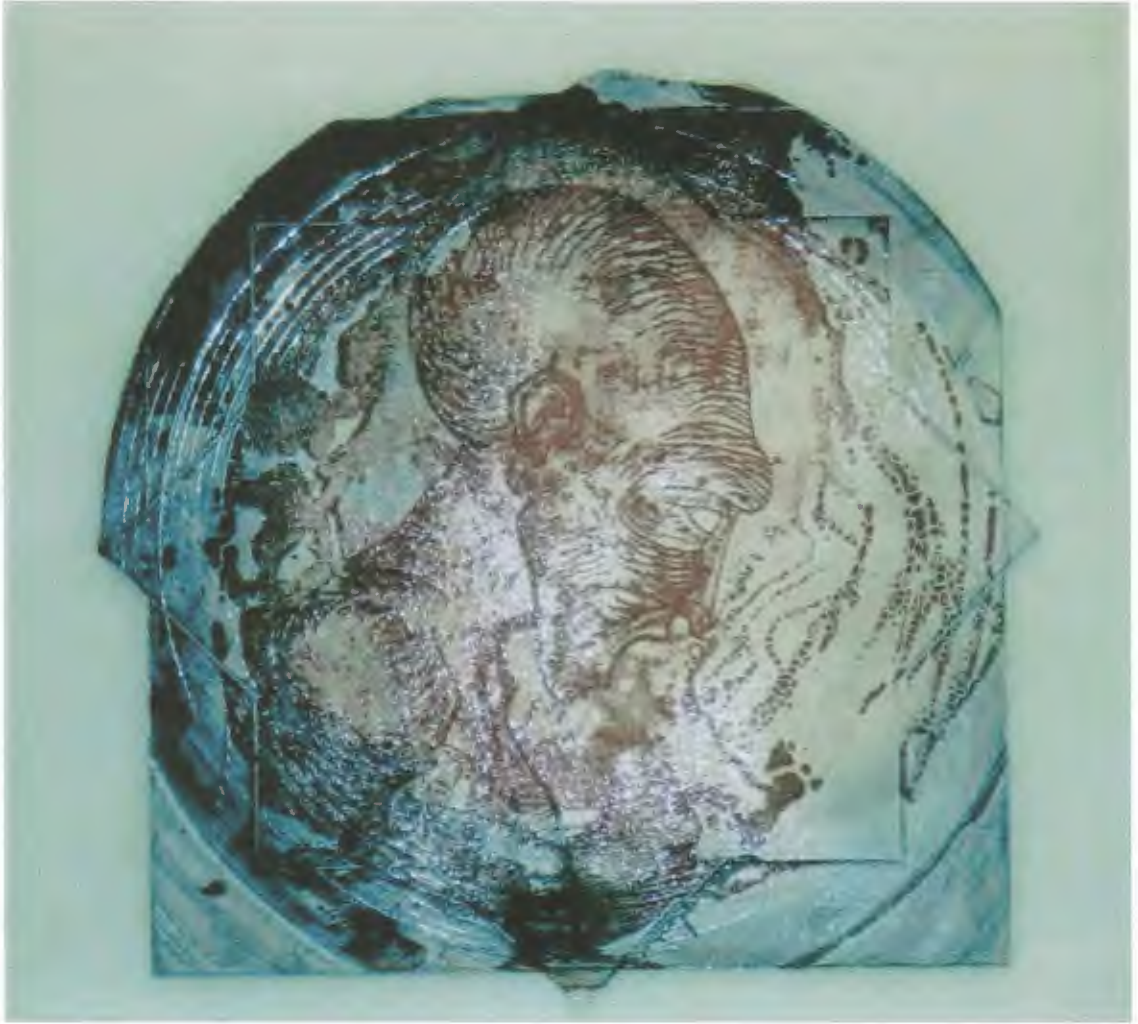
Seramik yüzeylerdeki insan betimlemelerinin anatomik gözlemden uzak biçimlenişi, İslami baskıyla açıklanabilirse de bu eylemi tek bir nedene bağlamak doğru olmayacaktır. Sanat yapımcılarının görsel ve algısal edinimleri, dünya görüşleri, sanat gelenekleri, teknik ve malzeme donanımları gibi pek çok faktör bu eğilimi yönlendirmiş olabilir.

Sonuç olarak, Selçuklu dönemi seramik yüzeyleri insan betimlemelerinde figüratif estetik anlayışın özünde, insan vücudunun olmadığı bu nedenle anatomik gözlemden uzak resmedildiği, geleneksel kült ve mitlerin yönlendiriciliğinde, başka bir değişle içerik bağlamında insan figürünün ikinci plana itildiği ve içeriğin dolayısıyla kültürel ve iletişimsel bildirim ön planda tutulduğu ifade edilebilir.

EKLER

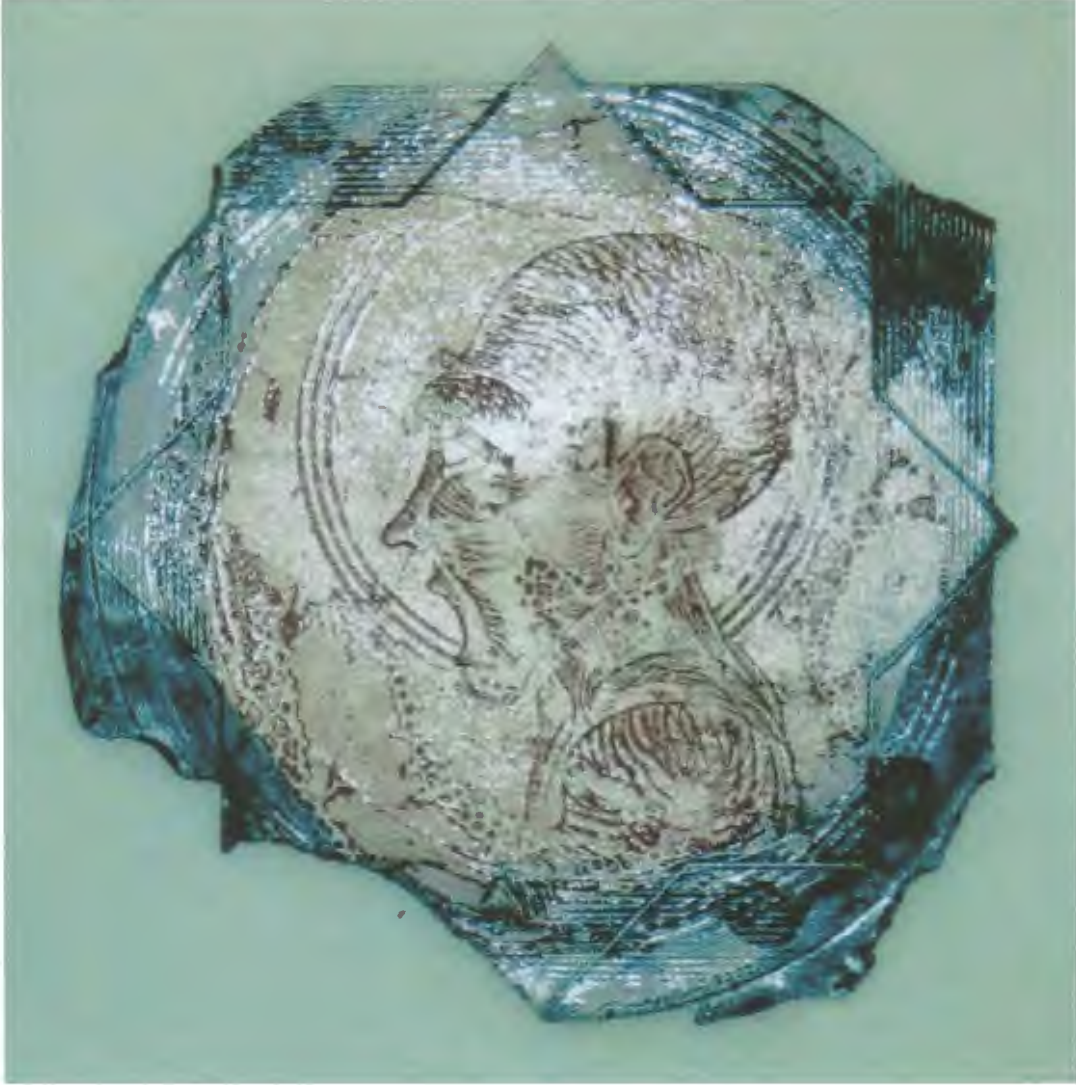
SELÇUKLU DÖNEMİ İNSAN BETİMLEMELERİNDEN ÇIKIŞLI UYGULAMALAR

Yapılan tez araştırması sonucunda gerçekleştirilen uygulamalar “Düş Bahçelerinden” adı altında bir seri halinde üretildi. Uygulamalarda Selçuklu dönemine ait imge, simge ve kavramlar resimsel etkileşimin özünü oluşturdu. Çalışmaların bir bölümü seramik yüzeyler üzerine bir kısmı da cam içi seramik yüzeylerde oluşturuldu.



“Düş Bahçelerinden-Dervişler 1”

30x30cm, 1000°C, Döküm Yoluyla Şekillendirme, 2002



“Düş Bahçelerinden-Dervişler 2”

30x30cm, 1000°C, Döküm Yoluyla Şekillendirme, 2002



“Düş Bahçelerinden-Harem”

55X45 cm, 1000°C, Döküm Yoluyla Şekillendirme, 2002



“Düş Bahçelerinden-Gezgin”

20x60cm, 1000°C, Döküm Yoluyla Şekillendirme, 2002



"Düş Bahçelerinden-Kağan"

16 Øcm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Sfenksler 1”

20x20cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Sirenler 1”

20x20cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Sirenler 2”

17x17cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Sirenler 3”

20x20cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Kağanın Düşü”

20x68cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Sirenin Düşü”

20x55cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Sirenler 4”

25x25cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Tılsım”

25x25cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Sfenksler 2”

30 Ø cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003



“Düş Bahçelerinden-Bir Saray Düşü”

20x55cm, 960°C, Cam İçi Seramik, Karışık Teknik, 2003

SÖZLÜK

Alaşım: İki veya daha çok metalden, bazı durumlarda metallerden C, P, Te gibi elementlerden oluşan metal görünümünde katı veya sıvı karışım.

Alegorik: Bir düşünceyi, bir davranışı ya da eylemi, eylemi daha kolay kavratılmak için onu, yerini tutabilecek simgelerle, simgesel sözlerle, benzetmelerle göz önünde canlandırma.

Alkali: Sodyum ve potasyum bileşimlerinin genel adı.

Antropolojik: İnsanbilimle ilgili.

Antropomorfizm: Tanrıyı ve benzeri kavramları, insan olmayan bütün varlıkları insan biçiminde düşünme, insanın özelliklerini ona aktarma, insanbiçimcilik

Aplike: Farklı parçaların tek bir noktadan ya da blok biçiminde birleştirilmesi, eklenmesi.

Arkeometri: Kazıbilim bulgularını doğabilim yöntemleriyle ele alıp inceleyen kazıbilim dalı.

Başbuğ: Başkomutan.

Beynelmilel: Uluslararası.

Bisküvi: Sırsız olarak ilk pişirimi yapılmış seramik.

Bünye: Seramik çamurunun yapısı.

Deri Sertliği: Kilin kurumaya başladıktan sonra suyunu tamamen kaybetmemiş, hala bir parça nemli olduğu durum.

Dihkan: Çiftçi, köylü, köy ağası.

Efekt: Ses ve ışık yönünden etki sağlama durumu.

Eklektik: Farklı dizgelerden taşınan öğelerin oluşturduğu yeni dizgenin niteliği.

Etnik: Soyla ilgili.

Erbab: Sahip, malik.

Epik: Destana özgü, destanla ilgili, destansı.

Eyvan: Selçukluların cami ve medreselerinde görülen avluya bakan tarafı açık, üç tarafı kapalı üstü tonozla örtülü yerden yüksek zeminli mekanlar.

Fağfuri: Çin'de yapılan yarı saydam porselen.

Fakih: Fıkıh bilgini.

Fantastik: Gerçekte varolmayan, gerçek olmayan, düş ürünü olan.

Fantazya: Düş gücünün özgür işleyişiyle ortaya çıkan düşünüyü ya da düş gücü yeteneği.

Fetih: Açma, bir şehri veya ülkeyi düşman elinden savaşla alma.

Figüratif: İçinde insan, hayvan, doğa varlıklarının biçimleri bulunan (resim) ya da bu türlü varlıkları konu almış (heykel) betili.

Firuze: Yeşilimtırak mavi renk (Turkuvaz).

Fizyonomi: İnsan yüzünün biçim ve anlatım özellikleri, yüz çizgilerinden çıkan anlam.

Fresk: Daha yaş iken duvar sıvası üzerine suda çözülmüş boya pigmentleri kullanarak yapılan duvar resmi.

Griffon: (İng.) Baş ve kanatları kartal, gövdesi aslan biçiminde mitolojik yaratık.

Halife: Peygamber Muhammed'in vekili ve Müslümanların başı olan kimse.

Grotesk: Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, bağdaşmaz durumları, karşıtlıkları, şaşırtıcı biçimde birleştiren, temelde ciddi ama görünüşte gülünç ve abartılı olan güldürü tarzı.

Has: Öz, özgü olan.

Heterojen: Öğeleri arasında türsel ya da niteliksel ayrılıklar bulunan.

Homojen: Bağdaşık olma, birbiriyle uyuşma durumu.

İkonografi: Dinsel içerikli sanat yapıtlarında betimlenen dinsel olay ya da kişiyle tipleşmiş, hatta bir ölçüde standartlaşmış biçim düzenleri ve kalıplarını inceleyen bilimsel disiplin.

İlim: Bilim.

İllüstrasyon: Resimlerle süsleme, bir gazetenin, derginin, kitabın içinde yer alan bir metinle ilgili, onu açıklayan, somutlaştıran resim.

İmge: Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülâya.

Irsi: Kalıtımsal.

Karikatür: Bir şeyin bir kimsenin, bir olayın alaylı insanı güldürecek ve güldürürken de düşündürecek, abartılı biçimde çizilmiş resmi, beceriksizce yapılmış şey, kötü taslak.

Kentavros: At vücutlu, insan başlı, vücuduna kanat eklenmiş ve kuyruğunun ucunda ejder olan Orta Çağ İslam astrolojisinde kavs (Yay) burcunu temsil eden fantastik simge.

Kavim: Aralarında Töre, dil ve kültür ortaklığı bulunan, boy ve soy bakımından da birbirine bağlı insan topluluğu, budun.

Kervansaray: Kentler arası yollarda kervanların konaklaması için yapılmış büyük han yapısı.

Kiriş: Döşeme ya da tavanı taşıyan yatay inşaat ögesi.

Konsol: Ana bünyeden çıkıntı yapan her türlü strüktürel öge, balkon, cumba vs. genel adı.

Kozmopolit: Değişik uluslardan, ırklardan olan kimseleri bir araya getiren, barındıran, kapsayan. Ulusal özelliklerini yitirmiş.

Kufi Yazı: Arap alfabesinin geometrik olarak yazılmış hali.

Kült: Tapınma, tapma, din, dinsel.

Kümbet: Kubbenin dış biçimi, yalnızca türbeler için kullanılır.

Kündekari: Küçük ve geometrik biçimli ahşap parçalarının birbirlerine çivisiz olarak geçmelerle bağlanması tekniği.

Meşru: Yasanın ve kamu vicdanının doğru bulduğu.

Mihrap: Bir tapınma mekanının yönelme doğrultusunu işaret eden küçük girinti, niş.

Miğfer: Savaşta başı dış etkenlerden koruyan, demir, çelik vb. yapılmış başlık.

Minber: Camide üzerinde hutbe okutulan merdivenle çıkılan mimari öge.

Mishima: Astar ile uygulanan, yüzeye çizilmiş, oyulmuş, desenler içine astar doldurarak yapılan astar dekoru.

Mit: Kuşaktan kuşağa yayılan. Toplumun düş gücü etkisiyle zamanla biçim değiştiren, tanrılar, tanrıçalar, evrenin doğuşu vb. konularla ilgili imgesel, alegorik bir anlatımı olan halk öyküsü.

Mitoloji: Mitleri konu alan, doğuşlarını araştıran, anlamlarını inceleyen, yorumlayan bilim.

Mutasavvıf: Tasavvuf yolunda ilerlemiş kimse.

Mürit: Eskiden bir tarikat şeyhine baş bağlayanlara verilen ad.

Neshi Yazı: Eski yazının güzel bir biçimi olup el kalkmadan yazılan yazı.

Nüans: Fark, ayırtı.

Opak: Örtücü.

Organik: Canlı. Bir görevi yerine getirmekle yükümlü kuruluşlarla ilişkili olan.

Palmet: Palmiye biçiminde süsleme ögesi.

Pentür: Yağlı boya ya da sulu boya ile yapılmış resim.

Portal: Anıtsal giriş kapı, taç kapı.

Portre: Bir kimsenin genellikle belden yukarısını gösteren fotoğraf, yağlı boya, sulu boya vb. ile yapılmış resim.

Refah: Geçim rahatlığı huzur, bolluk.

Rahle: Üzerine kitap konan, yazı yazılan, bazıları açılıp kapanabilen küçük masa.

Rasathane: Gözlemevi.

Redüksiyon: İndirgenme, oksijensiz ortam.

Referans: Bir şeyin yararlığını gösteren belge.

Repousse: Ana konuyu belirginleştirmek ve derinlik kazandırmak için, ön plana güçlü biçimde vurgulanmış bir figür ya da nesne yerleştirme işlemi.

Semantik: Anlambilim.

Semiyoloji: Dilsel ya da dilsel olmayan, iletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgelerini, bunların yapılarını, işleyişlerini, iletişimdeki işlevlerinin inceleyen bilim dalı.

Semiyotik: Göstergibilimsel, imbilimsel.

Sırça: Camlaştırarak çözünemez hale getirilmiş hammaddeler topluluğu, frit.

Silis: Çakmaktaşı, kum, kuvars gibi silisyum oksijenli bileşimlere verilen ad.

Simge: Sembol.

Strüktürel: Yapı ile ilgili, yapısal.

Şaman: Birtakım doğa üstü gücü bulunduğu, ruhlarla ilişki kurarak hastalıkları iyileştirdiğine inanılan, büyü yapma, gelecekte haber verme gibi işler yapan din adamı.

Samanizm: İnsanlığın en eski dinlerinden biri olan, Kuzey ve Orta Asya'daki Türkler arasında en eski çağlardan günümüze değin süregelen, doğaya tapma, doğa üstü güçlere, ruhlara inanma temeline dayanan ilkel bir din.

Şematik: Bir nesnenin, bir organın vb. genel düzenini gösteren, ana çizgilerine indirgenmiş.

Şeyh: Tekke başkanı.

Tedavül: sürüm, geçerlik.

Terminoloji: Bir bilim, bir sanat, bir meslek ya da bir teknik dalına özgü terimlerin tümü.

Teşekkül: Oluşma, oluşum, kurulma, kuruluş.

Teşkil: Oluşturma meydana getirme, oluşum.

Tipleme: Belirli bir tipin bütün karmaşık özelliklerini, onu en iyi, en rahat, en inandırıcı biçimde temsil edebilecek, bir kişiyle, tiple verme.

Tipolojik: İnsan tiplerini belirleme ve ayırt etme yöntemi.

Tonoz: Bir kemer gözünün kesiksiz olarak derinliğine devam etmesiyle meydana gelen yarım silindir tavan örtüsü.

Totemizm: Bir toteme inanıp bağlanmaya dayalı dinsel uygulama ve toplumsal örgütlenme.

Tromp: Kare planlı dört duvarın üzerine kubbe oturtmak üzere, sekiz kenarlı bir kaide elde etmek amacıyla köşelerin iç tarafına yapılan küre parçası biçiminde geçiş elemanı.

Varis: Mirasçı.

Zinter Astar: İçerisinde az miktardaki plastik kil nedeniyle çok düşük küçülme oranı olan ve ürün üzerinde koyu opak bir tabaka oluşturan astar türü.

Zanaatkar: Herhangi bir zanaatı olan kimse.

Zoomorfik: Hayvan biçimsel.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Alaeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubad. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları: 1547. Editör: Ekrem Işın, İstanbul, 2001.

Altın İmla Kılavuzu. Yeni Basım, İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, 2000.

ARIK, Rüçhan., ASLANAPA, Oktav., BAKIRER, Ömür., BAYRAMOĞLU, Fuat., DLRMAN, Uğur., DİYARBEKİRLİ, Nejat., ERGİNSOY, Ülker., ÖNEY, Gönül., RENDA, Günsel., TANINDI, Zeren., YETKİN, Şerare., **Baslangıcından Bugüne Türk Sanatı.** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No:342, Sanat Dizisi, No:45, Ankara, 1993.

ARIK, Rüçhan. **Kubad Abad.** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi, No:514, İstanbul, 2000.

ATALAYER, Faruk. **Temel Sanat Öğeleri.** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:5, Eskişehir, 1994.

_____. **Görsel Sanatlarda Estetik İletişim.** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:6, Eskişehir, 1994.

CİN, Hatil. **I-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyet Semineri Açılış Konuşması.** Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırma Merkezi Yayınları, No:8, Konya, 1993.

III. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyet Semineri Açılış Konuşması. Selçuk Ün.versitesi, Selçuklu Araştırma Merkezi Yayınları, No:11, Konya, 1994.

ÇAYCI, Ahmet. **Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri**. Türk Tarih Kurumu Basımevi, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, No:2911, Yayınlar Dairesi Başkanlığı Sanat Eserleri Dizisi, No:420, Ankara, 2002.

ÇOBANLI, Zehra. **Seramik Astarları**. Anadolu Üniversitesi Yayınları. No:919. Eskişehir. 1996.

ÇORUHLU, Yaşar. **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**. Kabalıcı Yayınevi, No:169, Antropoloji-Arkeoloji-Mitoloji Dizisi, No:10, İstanbul. 2000.

DEVELLİOĞLU, Ferit. **Osmanlı-Türkçe Ansiklopedik Lugat: Eski ve Yeni Harflerle**. 14. Baskı, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara, 1997.

ERDEMİR, Yaşar. **Karatay Medresesi Cini Eserleri Müzesi**. Altınarı Ofset. T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, No:33, Konya, 2001.

ESİN, Emel. **Selçuklulardan Önceki. Prot-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair**. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Sanat Tarihi Yıllığı, No:9-10., İstanbul. 1970-1980.

FEHERVARI, Geza. **Pottery Of The Islamic World**. Kuwait: Tareq Rajab Museum, 1998.

KARAKÖSE, Hasan. **Orta Çağ Tarihi ve Uygarlığı**. Nobel Yayın Dağıtım. No:348. Ankara, 2002.

KARAMAĞARALI, Nakış. **Ahlat Seramikleri**. IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongre Bildirisi, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, No:1703, Yayınlar Dairesi Başkanlığı Özel Kongre Dizisi:20-1. İstanbul. 1991.

KOCA, Salim. **Selçuklularda Teşkilat ve Kültür**. I-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirisi, Selçuk Üniversitesi Yayınları, No:109, Selçuklu Araştırma Merkezi Yayınları, No:8, Konya, 1993.

_____. **Sultan I. İzzeddin Keykavus (1211-1220)**. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, No:XXIV. Dizi-Sa:23, Ankara, 1997.

KÖYMEN, M., Altan. **Büyük Selçuklu İmparatorluk Tarihi İkinci İmparatorluk Devri**. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları: VII. Dizi-Sa.23a. Cilt:II, Ankara, 1984.

_____. **Selçuklu Devri Türk Tarihi**. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları: VII. Dizi-Sa.106. Cilt:II, Ankara, 1989.

KUBAN, Doğan. **Batiya Göçün Sanatsal Evreleri: Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları**. I. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1993.

_____. **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**. I.Baskı, Editör: Münevver Eminoğlu ve Nadide Seçkin, Yapı Kredi Yayınları, No:1567, Sanat-89, İstanbul, 2002.

MERİÇBOYU, Yıldız. **Figürlü Bir Selçuklu Kasesi**. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı 9-10, Sanat Tarihi Enstitüsü 1979-1980, İstanbul, 1981.

MÜLAYİM, Selçuk. **Değişimin Tanıkları Orta Çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**. I.Baskı, Kaknüs Yayınları, No:33, Araştırma-İnceleme, No:6, İstanbul, 1999.

MÜLAYİM, Selçuk. "Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı". **III. Antalya Selçuklu Semineri**, Antalya, 1989.

_____. "Selçuklu Toplumunun İkonografik Hafızası", **IV. Antalya Selçuklu Semineri**, Antalya, 1993.

Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü. Editör: Ara Altun,. Creative Yayıncılık, İstanbul.

ÖNDER, Mehmet. **Kubad Abad Sarayları Kazılarında Yeni Bulunan Resimli Dört Cini.** İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı, Sanat Tarihi Enstitüsü 1966-1968, İstanbul, 1968.

_____. **Kubad Abad Cinilerinde Sultan Alaeddin Keykubad I.'in İki Portresi.** Sanat Tarihi Yıllığı, No:III, İstanbul, 1970.

ÖNEY, Gönül. **Türk Cini Sanatı.** İstanbul, 1976.

_____. **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları.** Türk Matbaacılık Sanayi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın, No:185, Sanat Dizisi, No:33, Ankara, 1978.

_____. **İslam Mimarisinde Çini.** Ada Yayınları, İzmir, 1987.

ÖZDEMİR, Nurdane. **Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri. Önemi.** Nurol Matbaacılık, Ankara, 1997.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali. **Türkedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü.** Genişletilmiş II. Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2001.

ROUX, Jean-Paul. **Türklerin Tarihi.** I.Baskı, Afa Yayıncılık, Milliyet Yayınları, No:74, İstanbul, 1989.

SEVİM, Ali ve YAŞAR, Yücel. **Türkiye Tarihi: Fetih, Selçuklu ve Beylikler Dönemi.** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, No:24, Dizi-Sa.12, Ankara, 1989.

SEVİM, Ali. **Ünlü Selçuklu Komutanları: Afsin, Atsız, Artuk ve Aksungur.** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, No:24, Dizi-Sa.14, Ankara, 1990.

SEVİM, Ali. **Anadolu Fatih Kutalmışoğlu Süleyman Sah.** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, No:24, Dizi-Sa.13. Ankara, 1990.

SEVİM, Ali. ve ERDOĞAN. Mercil. **Selçuklu Devletler Tarihi: Siyaset. Teşkilat ve Kültür.** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, No:24, Dizi-Sa.19, Ankara, 1995.

SÖZEN, Metin. ve UĞUR. **Tanyeli. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** Remzi Kitapevi. İstanbul, 1992

SÜSLÜ, Özden. **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri.** Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 35. Ankara, 1989.

TURANİ, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi..** IV. Basım. Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992.

Türkçe Sözlük. 9. Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Türk Dil Kurumu Yayınları, No:549, Sözlük Bilim ve Uygulama Kolu Yayınları Türkçe Sözlükler Dizisi, No:1, Ankara, 1998.

ÜNSAL, Nail. **İnşaat Mühendisleri İçin Jeoloji.** Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Ankara, 2001.

World Ceramics An Illustrated History. Edited By Robert J. Charleston., Crescents Books, New York, 1990.

YETKİN, K.. Suut. **İslam Ülkelerinde Sanat.** Cem Yayınevi. İstanbul. 1984.

Dergiler

ATIL, Esin. "Minai Seramiklerde Öyküler". **P Dergisi.** Sayı:1, 1996.

BAYRAM, Mikail. "Anadolu Selçuklularında Devlet Yapısının Şekillenmesi", **Cogito Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, No:1550, Sayı:29, 2001.

İZZET, Hakkı. "Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri". **Bellekten**. Sayı:53. Cilt:XIV, 1950.

ÖNDER, Mehmet. "Kubad Abad Sarayı Harpi ve Simurgları" **Türk Etnoğrafya Dergisi**. Sayı:10. Ankara,1968.

ÖNEY, Gönül. "Bir Grup Selçuklu Seramiğinde İnsan Tasviri". **Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1983.

Tezler

AKTAŞ, Mine. "Seramik Yüzey Değerlendirilmesinde Ajur Yöntemi." Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Eskişehir, 1999.

SAKARYA, Birgül. "Selçuklu ve Osmanlı Çinilerinin Mineralojik ve Mikro Morfolojik Farklılıklarının Arkeometrik Yönden İncelenmesi". Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Arkeometri Ana Bilim Dalı. Adana. 1999.

ŞÖLENAY, Emel. "1000°C' de Gelişebilen Redüksiyonlu Lüsterli Sır Araştırmaları." Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Eskişehir, 1995.

Ders Notları

ATALAYER, Faruk. "Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Tasarım Ders Notları."
Eskişehir, 1998.

KERAMETLİ, Can. "Türk ve Doğu Sanatları". Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu
Ders Notları." İstanbul, 1978.