T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

İRAN MÜZELERİNDE SERGİLENEN BÜYÜK SELÇUKLU ÇİNİ ESERLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yüksek Lisans Tezi

NİSA SAĞKAYA

İstanbul, 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

İRAN MÜZELERİNDE SERGİLENEN BÜYÜK SELÇUKLU ÇİNİ ESERLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yüksek Lisans Tezi

NİSA SAĞKAYA

Tez Savunma Jürisi
1. Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Sümeyra OCAK AHMED
2. Üye : Prof. Dr. Aziz DOĞANAY
3. Üye : Prof. Dr. Üzlifat ÖZGÜMÜŞ

İstanbul, 2024

ÖZET

Büyük Selçuklu Devleti, hâkimiyet kurdukları coğrafyalarda, Orta Asya'dan getirdikleri kültürel mirası yerel unsurlarla harmanlayarak kendine özgü bir sanat üslubu oluşturmuş ve sanat tarihinde önemli izler bırakmıştır. Özellikle kâşi sanatında geliştirdikleri yeni teknikler ve zengin kompozisyonlar hem dönemin hem de Türk sanatının ulaştığı yüksek estetik düzeyi göstermesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Büyük Selçuklu sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olan kâşi sanatının etkileri, daha sonraki dönemlerde Anadolu Selçuklu Devleti'ne yansımış; ardından Osmanlı kâşi sanatında da özellikle bitkisel motiflerin ağırlık kazandığı özgün bir üslupla devam etmiştir. Osmanlı kâşi sanatının kökleri, Büyük Selçuklu sanatına dayanmaktadır.

Tez çalışmamızın amacı, daha önce ayrıntılı bir şekilde incelenmemiş olan İran müzelerinde sergilenen Büyük Selçuklu kâşilerinin figür ve motiflerini teknik, tasarım, sosyal ve kültürel bağlamlarda derinlemesine analiz ederek, bu eserlerin Türk sanatına ve tarihine katkılarını ortaya koymaktır.

Bu kapsamda, Büyük Selçuklu tarihsel sürecinin yanı sıra kâşi sanatının teknik, yazı ve bezeme özellikleri incelenmiştir. İran müzelerinde, özellikle Tahran ve Kâşân'daki müzelerde yer alan Büyük Selçuklu kâşileri, üslup, teknik, sanatkâr, yazı ve tezyinat unsurları açısından detaylı bir şekilde değerlendirilmiş ve kataloglanmıştır. Çalışma, bu eserlerin diğer çağdaş devletlerin kâşileriyle (Abbasiler, Fatımiler, Memlükler, Mağribîler ve Anadolu Selçukluları) benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyarak sanat tarihi açısından yeni bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, incelenen eserler dünya müzelerindeki benzer örneklerle karşılaştırılarak, bu kâşilerin Büyük Selçuklu sanatındaki yerini uluslararası bir bağlamda da ele almaktadır.

Araştırmamızda izlenen yöntem şu şekilde şekillenmiştir: Öncelikle İran'daki Tahran ve Kâşân gibi önemli müzelerde yer alan Büyük Selçuklu kâşileri tespit edilmiştir. Bu eserlerin müze bilgilerine ulaşılarak fotoğrafları çekilmiş ve kataloglanmıştır. Daha sonraki aşamada kâşi sanatı ile ilgili kitaplar, makaleler, bildiriler, ansiklopediler, sözlükler, kataloglar, dergiler ve tez çalışmaları titizlikle incelenmiştir.

Sonuç olarak, çalışmamız, İran müzelerinde yer alan Büyük Selçuklu kâşilerinin birinci el kaynak niteliğinde olduğu gerçeğinden hareketle, bu kâşilerdeki tasarımların ifade ettiği anlamları, Selçuklu saray hayatını, kılık-kıyafetlerin dönemin modasını nasıl yansıttığını ve sosyo-ekonomik bağlamda sunduğu ipuçlarını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda tezimizin,

Türk tarihi, kültürü ve sanatına önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca, Selçuklu tarihi, kâşi sanatı ve genel olarak sanat tarihiyle ilgilenen genç araştırmacıların bu alandaki çalışmalarını teşvik etmesi de çalışmamızın hedefleri arasında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: İran Müzeleri, Büyük Selçuklu, Kâşi, Figür, Motif, Bezeme

ABSTRACT

The Great Seljuk Empire, by blending the cultural heritage brought from Central Asia with local elements in the regions it controlled, created a unique artistic style and left a significant mark in art history. Particularly, the new techniques and rich compositions developed in ceramic art are of great importance, demonstrating the high aesthetic level achieved by both the era and Turkish art.

The influence of ceramic art, which holds a privileged place in Great Seljuk art, was reflected in later periods, particularly in the Anatolian Seljuk Empire, and then continued in Ottoman ceramic art, with a unique style where plant motifs became predominant. The roots of Ottoman ceramic art are deeply connected to the art of the Great Seljuks.

The aim of this thesis is to provide an in-depth analysis of the figures and motifs of Great Seljuk ceramics exhibited in Iranian museums, which have not been extensively studied before, by exploring their technical, design, social, and cultural contexts, and to reveal the contributions of these works to Turkish art and history.

In this context, the historical period of the Great Seljuks, as well as the technical, scriptural, and decorative characteristics of ceramic art, have been examined. The Great Seljuk ceramics in Iranian museums, particularly those in Tehran and Kashan, have been thoroughly evaluated and cataloged in terms of style, technique, artisan, script, and ornamentation elements. This study aims to offer a new perspective on art history by comparing these works with ceramics from other contemporary states (Abbasids, Fatimids, Mamluks, Maghribis, and Anatolian Seljuks), highlighting similarities and differences. Additionally, the examined works are compared with similar examples in world museums to assess the place of these ceramics in the context of Great Seljuk art internationally.

The methodology followed in this research is as follows: Initially, Great Seljuk ceramics located in important museums in Iran, such as those in Tehran and Kashan, were identified. The museum information of these works was obtained, photographs were taken, and

they were cataloged. In the subsequent phase, books, articles, papers, encyclopedias, dictionaries, catalogs, journals, and thesis studies related to ceramic art were meticulously reviewed.

As a result, this study, based on the fact that the Great Seljuk ceramics in Iranian museums serve as primary sources, reveals the meanings expressed by the designs of these ceramics, how they reflect Seljuk palace life, the fashion of the period through clothing, and the socio-economic insights they offer. In this context, it is believed that our thesis will make significant contributions to Turkish history, culture, and art. Furthermore, one of the objectives of this study is to encourage young researchers interested in Seljuk history, ceramic art, and art history in general to pursue further studies in this field.

Keywords: Iranian Museums, Great Seljuks, Kashan (a historical city in Iran known for its significant production of ceramics, especially the glazed and often intricate "Kâşi" ceramics that were highly influential during the Seljuk period), Kâşi (tile art specific to the Great Seljuk period), Figure, Motif, Ornamentation

ÖNSÖZ

Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun kâşi sanatı, Türk İslam sanatları içerisinde önemli bir yer tutmakta ve bu dönemin kültürel zenginliklerini yansıtmaktadır. Kâşi eserleri hem sanatsal hem de tarihsel açıdan büyük bir değer taşıyan, döneminin toplumsal yapısını ve sanat anlayışını yansıtan önemli ve özgün örneklerdir. Bu bağlamda, Büyük Selçuklu kâşi sanatını derinlemesine incelemek, sadece sanatsal bir keşif değil, aynı zamanda dönemin sosyal ve kültürel yapısına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu çalışma, İran'daki müzelerde sergilenen Büyük Selçuklu kâşilerine odaklanarak, bu sanatı daha kapsamlı bir şekilde ele almayı amaçlamaktadır.

Tezin hazırlanması sürecinde, öncelikle Tahran ve Kâşân'daki müzelerde bulunan eserler üzerinde detaylı bir inceleme yapılmış ve bu eserlerin figürlü kompozisyonları, bitkisel motifleri, geometrik desenleri ve yazı unsurları üzerinden dönemin estetik anlayışı analiz edilmiştir. Bu araştırmada, kullanılan minai ve lüster gibi özel teknikler, bezemeler, yazı sanatı ve dönemin sanat üslubu da ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca, bu eserler, uluslararası düzeyde kabul görmüş Büyük Selçuklu kâşi sanatına dair mevcut literatürle karşılaştırılarak, daha önce üzerinde yeterince durulmamış alanlara ışık tutulmuştur.

Çalışmamın her safhasında bilgi ve desteğini esirgemeyen tez danışmanım, kıymetli Dr. Sümeyra Ocak Ahmed hocama, kıymetli eleştirileri ve tavsiyeleriyle katkı sağlayan bölüm başkanımız, Sayın Prof. Dr. Aziz Doğanay hocama, tez yazım sürecinde manevi desteğini her zaman yanımda hissedip, bana güç veren sevgili eşime, çocuklarıma ve aileme şükranlarımı sunarım. Ayrıca hem geometrik bezemeler alanında hem de manevi açıdan yanımda olan Tuba Genç'e ve yardımlarını esirgemeyen Kâşân Üniversitesi'nden kıymetli Dr. Abbas Akbari hocama özel teşekkürlerimi iletirim. Bu tezin şekillenmesinde emeği geçen tüm şahıslara şükranlarımı sunar, katkı sağlayan herkese içtenlikle teşekkür ederim.

Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen SYL-2023-11138 numaralı 'İran Müzelerinde Sergilenen Büyük Selçuklu Çini Eserlerin Değerlendirilmesi' başlıklı proje kapsamında gerçekleştirilmiş ve sonucunda Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi bünyesinde bir çini fırını temin edilmiştir. Bu vesileyle, desteğini esirgemeyen proje yürütücüsü değerli hocam Süreyya Ocak Ahmed'e ve Marmara Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi'ne teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, desteklerinden ötürü Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı'na ve Sayın Dekanımız Prof. Dr. İsmail Sefa Üstün'e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET III
ABSTRACT IV
ÖNSÖZ V
İÇİNDEKİLER VII
KISALTMALAR X
FOTOĞRAF LİSTESİ XI
TABLO LİSTESİ XI
ÇİZİM TABLOSU LİSTESİ XII
I. GİRİŞ 1
A. TEZİN AMACI, KONUSU VE MAHİYETİ 7
B. KAYNAK VE ARAŞTIRMALAR 8
C. METOD VE DÜZEN 8
D. TERMİNOLOJİ 12
II. BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATI 14
A. Büyük Selçuklu Kısa Siyasi Tarihi 14
B. Büyük Selçuklu Kâşi Sanatı: 17
1. Büyük Selçuklu Dönemi Kâşi Sanatında Uygulanan Teknikler 20
1.1. Sırlı Tuğla 22
1.2. Kazıma Tekniği (Sgrafitto Tekniği) 23
1.3. Derin Oyma Tekniği (Champleve Tekniği) 24
1.4. Kabartma Tekniği 25
1.5. Akıtma Dekor Tekniği 26
1.6. Tek Renk Sırlama Tekniği 26
1.7. Ajurlu ve Çift Cidarlı Dekor Tekniği 27
1.8. Mozaik Tekniği ve Sahte Kâşi Mozaik (Sır Kazıma) Tekniği 30

1.9. Slip Tekniği (Astar Bezeme)..... 31
1.10. Sır Altı Tekniği..... 33
1.11. Sır Üstü Tekniği..... 34
a. Minai Tekniği……..……..35
b. Lüster Tekniği…….....36
c. Altın Yaldızlama Tekniği……..39
2. Büyük Selçuklu Dönemi Yazı Sanatı..... 39
3. Büyük Selçuklu Dönemi Kâşi Sanatında Yer Alan Bezemeler..... 45
3.1. Figürlü Bezemeler..... 45
a. İnsan Figürlü Bezemeler..... 45
b. Hayvan Figürlü Bezemeler..... 48
c. İnsan ve Hayvan Karışımlı Efsanevi Figürlü Bezemeler..... 54
3.2. Bitkisel Motifli Bezemeler..... 60
a. Nar-HaşhaşMotifi;..... 60
b. Hayat Ağacı Motifi..... 61
c. Üsluba Çekilmiş Bitkisel Motifler..... 62
3.3. Geometrik Bezemeler..... 64
III. KATALOG..... 66
IV. TİPOLOJİ..... 271
V. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ..... 278
A. Değerlendirme..... 278
1. Üslup, Teknik ve Sanatkârlar..... 278
2. Yazı Sanatı..... 289
3. Tezyinat..... 295
4. Büyük Selçuklu ile Dönemin İslam Devletlerinin Kâşi Sanatlarının Karşılaştırılması..... 318
4.1. Abbasi Dönemi (750-1258)..... 318
4.2. Fatimiler Dönemi (909-1171)..... 322

4.3. Mağrip Bölgesi ve Endülüs Dönemi 325
4.4. Anadolu Selçukluları (1075-1308) 329
5. Dünya Müzelerindeki benzer Büyük Selçuklu kâşileri ile karşılaştırma 336
B. Sonuç 350
KAYNAKÇA 354

KISALTMALAR

C	: Cilt
cm.	: Santimetre
Çev.	: Çeviren
DİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
Doç.	: Doçent
ed.	: Editör
Kat.	: Katalog numarası
s.	: Sayfa
Sy	: Sayı

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Büyük Selçuklu Soy Kütüğü,

Fotoğraf 2: Büyük Selçuklu, On İki Köşeli Yıldız Karo[1]

Fotoğraf 3: Büyük Selçuklu, Sifenks figürlü Kâse[2]

Fotoğraf 4: Büyük Selçuklu, Grifon Figürlü Sekiz Kollu Karo[3]

Fotoğraf 5: Büyük Selçuklu, Simurg/Hüma Kuşlu Kâse[4]

Fototğraf 6: "Çömlekçi esnafının içinde çini fırını da bulunan bir çini atölyesiyle Atmeydanı'nda III.Murad'ın önünden geçişleri", III.Murad Surnamesi, yaklaşık 1582, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, env. no. H.1344[5]

Fotoğraf 7: Abbasi Dönemine Ait Üzerinde Horoz Figürlü Kâse[6]

Fotoğraf 8: Fatımi Dönemine Ait Lüster Tabak[7]

Fotoğraf 9: Fatımi Dönemine ait Lüster tabak[8]

Fotoğraf 10: Mağrip Dönemi Lüster Tekniği ile Yapılmış Sekiz Kollu Karo[9]

Fotoğraf 11: Endülüs Emevi dönemine ait geometrik desenli kâşi mozaik duvar karosu[10]

Fotoğraf 12: Kubadabad Sarayı lüster tekniği ile süslü figürlü duvar kâşileri[11]

Fotoğraf 13: II. Kılıçarslan Köşk'ğnde ortaya çıkarılan ve Konya Karatay Müzesi'nde sergilenen minai tekniğinde yapılmış, küçük yıldız kâşi parçaları[12].

Fotoğraf 14: Mozaik Çiniler, Konya Karatay Müzesi (Fot: Nisa Sağkaya)

TABLO LİSTESİ

[1] https://www.si.edu/object/tile:fsg_F1911.319
[2] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453850
[3] https://harvardartmuseums.org/collections/object/216920
[4] https://harvardartmuseums.org/collections/object/216883?position=216883
[5] Nurhan Atasoy – Julian Rabby, *İznik Seramikleri"*, s. 53
[6] https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-353188
[7] https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=117160&Itemid&lang=en
[8] https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/keramik/item/81
[9] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450456
[10] @tarih_ve_sanat.history_art
[11] Rüçhan Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Kâşileri,* Ankara: 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, Akara, s.124-150
[12] Rüçhan Arık, "Anadolu Toprağının Hazinesi Kâşi, Selçuklu ve Beylikler Çağı Kâşileri", 2007b: s. 237.

Tablo 1: Katalogda yer alan minai teknikli süslemeli eser

Tablo 2: Katalogda Yer Alan Lüster Teknikli Süslemeli Eser

Tablo 3: Katalogda Yer Alan DiğerTeknikli Süslemeli Eser

Tablo 4: Katalogda Üzerinde Yazı Bulunan Eserler

Tablo 5: Katalog Eserlerinin Dünya Müzelerindeki Benzerleri ile Karşılaştırılması

ÇİZİM TABLOSU LİSTESİ

Çizim Tablosu 1: Tipoloji, Katalogdaki Kâseler

Çizim Tablosu 2: Tipoloji, Katalogdaki İnsan Figürlü Objeler

Çizim Tablosu 3: Tipoloji, Katalogdaki Sürahiler

Çizim Tablosu 4: Tipoloji, Katalogdaki İbrikler

Çizim Tablosu 5: Tipoloji, Katalogdaki Şişe

Çizim Tablosu 6: Tipoloji, Katalogdaki Tabalar

Çizim Tablosu 7: Tipoloji, Katalogdaki Diğer Objeler (Yıldız Karo, Kırık Kâşi Parçası, Fil Figürü

Çizim Tablosu 8: Katalogda yer alan İnsan Figürlerinin Çizimleri

Çizim Tablosu 9: Katalogda yer alan Hayvan Figürlerinin Çizimleri

Çizim Tablosu 10: Katalogda yer alan Hayat Ağacı Çizimleri

I. GİRİŞ

Büyük Selçuklu dönemi kâşileri, özgün tasarımları, kullanılan teknikler ve zengin bezeme öğeleriyle dikkat çekerken, bu sanatın İslam dünyasında gelişen diğer geleneklerle olan ilişkisini de gözler önüne serer. Büyük Selçuklu Devleti, sadece siyasi anlamda değil, kültürel ve sanatsal açıdan da büyük bir etki bırakmış bir devlettir. Bu etkiler, özellikle kâşi sanatında da kendini göstermektedir. Kâşi, hem günlük yaşamda kullanılan eşyalar yani evanilerde hem de mimari süslemelerde yaygın olarak kullanılan bir malzeme olup, dönemin estetik ve dini değerlerini yansıtan önemli bir sanat dalıdır. Büyük Selçuklu kâşi sanatı, özgün teknikler ve figürlü kompozisyonlarla dikkat çekerken, aynı zamanda dönemin sosyal yapısını ve kültürel izlerini de taşır.

Bu sanat dalı, dönemin hem estetik hem de kültürel anlayışını yansıttığı için, her bir kâşi eseri, farklı anlamlar ve bağlamlar taşır. Sanatçılar, figürlü ve bitkisel motifler, geometrik desenler ve yazı sanatını kullanarak, izleyicilerine sadece görsel bir zevk sunmakla kalmamış, aynı zamanda dönemin sosyal ve dini yapısını da yansıtmışlardır. Kâşi eserlerinde yer alan bu motifler, sanatçının estetik ifadesinin ötesinde, kültürel değerlerin ve toplumların dinamiklerinin bir yansıması olmuştur.

Bu tez, Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatını, özellikle İran müzelerinde sergilenen eserler üzerinden detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Büyük Selçuklu kâşi sanatı, yalnızca sanatsal bir ifade aracı değil, aynı zamanda dönemin ekonomik, sosyal ve kültürel yapılarının güçlü bir yansımasıdır. Bu bağlamda, kâşilerde yer alan figürler, motifler ve kullanılan teknikler, dönemin yaşam tarzı ve inançları hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Tezin temel amacı, bu eserleri analiz ederek kâşi sanatının, Selçuklu toplumunun sosyal, kültürel ve dini yapılarıyla nasıl bir bağ kurduğunu ortaya koymaktır.

Ayrıca bu tez, Büyük Selçuklu kâşi sanatının, dini, kültürel ve toplumsal değerlerle olan bağlantısını araştırmayı ve bu değerlerin kâşi sanatı aracılığıyla nasıl ifade edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, İran müzelerindeki kâşi eserler üzerinden Büyük Selçuklu kâşi sanatının diğer İslam dünyası sanatlarıyla, özellikle Abbâsî, Fatimî, Memlük ve çağdaş İslam devletlerinin kâşi sanatlarıyla ilişkilerini ve etkileşimlerini inceleyerek, bu sanatın dönemin sanatsal gelişimindeki yerini belirlemeyi hedeflemektedir. Bu karşılaştırmalar sayesinde, farklı bölgelerdeki sanat üretimlerinin ortak yönleri ve ayrıştıkları noktalar değerlendirilerek, Büyük Selçuklu kâşi sanatının özgünlüğünü ve dönemin sanatına katkılarını ortaya koymak hedeflenmiştir.

Tezin bir diğer önemli hedefi, Büyük Selçuklu kâşi sanatının sanat tarihi disiplinine katkıda bulunması ve bu alandaki literatüre yeni bir bakış açısı kazandırmasıdır. Bu çalışma, gelecekteki araştırmalar için sağlam bir temel oluşturmayı amaçlamakta olup, Büyük Selçuklu kâşilerinin hem estetik hem de kültürel anlamda nasıl dönemin en önemli sanat unsurlarından biri haline geldiğini derinlemesine ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, tez, Marmara Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (BAPKO) tarafından desteklenen "İran Müzelerinde Sergilenen Büyük Selçuklu Çini Eserlerin Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tez projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir.

Proje, 15 Kasım 2023 tarihinde yapılan başvuru ile kabul edilmiş ve çalışmalar, Kütahya'da bir çini fırını ustasıyla gerçekleştirilen görüşmeler ve teknik hazırlıklarla başlamıştır. Süreç kapsamında, 4 Nisan 2024 tarihinde Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi bünyesinde bir çini fırını kurulmuştur. Bu önemli ekipman, proje kapsamında BAPKO'dan sağlanan maddi destek ve Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı'nın katkılarıyla fakültemize kazandırılmıştır.

Çini fırını hem Büyük Selçuklu çini üslubunun hem de Anadolu Selçuklu çini eserlerinin yeniden üretimi ve denemeleri için kullanılmıştır. Büyük Selçuklu çini sanatı üslubunda yapılan denemelerin yanı sıra, Anadolu Selçuklu çinilerine ait çeşitli eserlerin reprodüksiyonları da hazırlanmış ve bu çalışmalar, fakültemiz öğrenci sergisinde büyük bir ilgiyle sergilenmiştir.

Bu proje, sadece tez çalışmasına teknik anlamda katkı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda fakültemizin sanat ve estetik anlayışına yönelik faaliyetlerine de önemli bir ivme kazandırmıştır. Çini fırını, çini sanatıyla ilgili hem akademik hem de uygulamalı çalışmalara olanak tanıyarak bu alandaki araştırmaların zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.

Bununla birlikte, bu tez çalışması da projenin hedeflerini ve kapsamını tamamlayarak, Büyük Selçuklu dönemi çini sanatının daha derinlemesine incelenmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Bu tezde belirtilen hedeflere ulaşabilmek amacıyla, çalışma üç ana bölüm halinde yapılandırılmıştır.

Tezin **ilk bölümünde**, önce Büyük Selçuklu Devleti'nin kısa siyasi tarihi ele alınmıştır. Ardından, Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatı incelenmiştir. Bu bölümde, Selçuklu kâşi sanatının özellikle 11. ve 12. yüzyıllarda büyük bir gelişim gösterdiği vurgulanmıştır. Büyük Selçuklu Devleti'nin siyasi ve kültürel yapısı, dönemin kâşi sanatının teknik ve estetik özelliklerini anlamak için önemli bir temel sunmuştur.

Bölümün devamında, Büyük Selçuklu kâşi sanatının teknik yönleri detaylı şekilde ele alınmıştır. Kâşi üretiminde kullanılan çeşitli teknikler tanıtılmıştır. Bunlar arasında sır altı, sır üstü, minai ve lüster[13] (perdah) gibi özel teknikler bulunmaktadır. Özellikle Büyük Selçuklunu bulduğu Minai tekniği, figürlü kompozisyonlar ve detaylı figüratif öğelerle dikkat çekerken, Lüster tekniği ise metallerin yansımasıyla yapılan özgün ve parlak yüzeyleriyle tanınmaktadır. Bu teknikler, Selçuklu kâşi sanatının kendine has özelliklerini ortaya koyan anahtar öğeler olmuştur.

Ayrıca, yazı sanatı da bu bölümde ele alınan konular arasında yer almıştır. Selçuklu kâşilerinde yer alan Kûfi, Selçuklu Sülüsü ve Talik gibi yazı stillerinin, sadece bir iletişim aracı olmanın ötesinde estetik bir değer taşıdığı belirlenmiştir. Bu yazı stillerinin, dönemin kültürel ve sanatsal anlayışını yansıtan önemli unsurlar olduğu vurgulanmıştır. Kâşilerdeki yazı sanatının, çoğu zaman dini metinler veya deyimler şeklinde ortaya çıktığı ve Selçuklu döneminin karakteristik izlerini taşıdığı görülmüştür. Bu yazıların, sadece dekoratif değil, aynı zamanda dönemin inançlarını ve toplumsal yapısını yansıtan önemli kültürel öğeler olduğu tespit edilmiştir.

Bunun yanı sıra, kâşi bezemelerinin sanatsal ve sembolik anlamları bu bölümde ele alınmıştır. Selçuklu kâşi eserlerinde yer alan figürlü, bitkisel ve geometrik motifler, dönemin sanat anlayışını yansıtmaktadır. Figürlü bezemeler, genellikle insan, hayvan ve mitolojik figürlerle zenginleştirilmiş olup, bu öğeler o dönemin kültürel ve dini inançlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Bitkisel motifler ise, kâşi yüzeylerinde doğayı yücelten bir yaklaşımı simgelemektedir. Geometrik desenler ise, İslam sanatının estetik anlayışına uygun şekilde düzenlenmiş ve simetrik desenlerle kâşi sanatını şekillendiren unsurlar olmuştur. Bu bezemeler, aynı zamanda Selçuklu kâşi sanatındaki detaylı işçilik ve özgün tasarımların göstergesi olmuştur.

Tezimizin **ikinci bölümünde**, İran Müzeleri'nde yer alan Büyük Selçuklu kâşi eserlerine dair 41 eserden oluşan kapsamlı bir katalog sunulmuştur. Her bir eser, teknik ve sanatsal özellikleriyle tanıtılmış, figürlü bezemeler ve motifler üzerinde çözümlemeler yapılmıştır. Bu çözümlemeler, eserlerin dönemin kültürel ve toplumsal yapılarıyla nasıl şekillendiğini ortaya koymuştur.

Üçüncü bölümde, katalogdaki tüm eserlerin tipolojik sınıflandırması yapılmış ve her bir kâşi eserin özellikleri detaylı bir şekilde sunulmuştur. Bu bölümde, eserlerin farklı türlerine

[13] Lüster kelimesi Osmanlı kaynaklarında "Perdah" kelimesi olarak geçmektedir.

dair bir sınıflandırma yapılmış ve kâseler, tabaklar, ibrikler gibi ana kategoriler altında eserler düzenlenmiştir. Her bir kategori için tipolojik çizimler hazırlanmış ve bu çizimler, tablo halinde sunulmuştur. Bu sayede, farklı biçimlerdeki eserlerin teknik, dekoratif ve fonksiyonel özellikleri daha anlaşılır bir şekilde karşılaştırılmıştır.

Tezin dördüncü **bölümü olan değerlendirme kısmı** dört bölüme ayrılmıştır;

Birinci kısımda Büyük Selçuklu kâşi sanatının üslup, teknik ve sanatkârlar açısından kapsamlı bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bu kısımda Büyük Selçuklu kâşi sanatının üslup özelliklerinde önceki dönemlerden farklı olarak detaylı işçilik ve figüratif anlatım ile dikkat çektiği vurgulanmıştır. Figüratif öğeler, dini temalarla harmanlanmış insan ve hayvan figürlerinden mitolojik öğelere kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bu öğeler, dönemin kültürel ve dini bağlamını yansıtan önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bitkisel motifler ise doğayla kurulan simbiyotik ilişkiyi ve İslam sanatındaki doğaya bakış açısını gözler önüne sermektedir. Geometrik desenler ise simetrinin ve düzenin ön planda olduğu, İslam sanatında sıkça rastlanan bir anlayışla, kâşi sanatının temel estetik öğelerini oluşturmaktadır.

Yine bu bölümde Sanatkârlar açısından değerlendirme yapılmış, Selçuklu dönemi kâşi sanatındaki eserlerin, belirli bir sanatkârın imzasını taşımasa da teknik ve estetik özelliklerinden dolayı belli bir okul ya da atölye tarzının izlerini taşıdığı görülmüştür. Sanatkârların bireysel üsluplarını veya atölye anlayışlarını eserlerine nasıl yansıttıkları, kâşi sanatının bu dönemdeki gelişim sürecinde önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca hem büyük üretim merkezleri hem de yerel atölyeler arasında nasıl bir etkileşim olduğu ve bunun sanat üzerindeki etkileri de bu bölümde ele alınmıştır. Dönemin sanatkârlarının eserlerdeki incelikli detaylar üzerinden sanatçı kimlikleri ve onların sanatsal ifadeleri üzerine yapılan analizler, sanatkârların toplumsal ve kültürel yapıdaki yerlerini de anlamamıza yardımcı olmuştur.

Değerlendirmenin *ikinci kısımda* Büyük Selçuklu dönemi Yazı sanatı incelenmiştir. Selçuklu kâşilerinde yer alan Kûfi, Selçuklu Sülüsü ve Talik gibi yazı stilleri, yalnızca yazının bir iletişim aracı olmasının ötesinde, sanatsal bir değer taşımaktadır. Bu yazı stilleri, dönemin kültürel ve sanatsal anlayışını yansıtan önemli unsurlar olmuştur. Kâşilerdeki yazı sanatı, çoğunlukla dini metinler veya deyimler şeklinde karşımıza çıkmış ve Selçuklu döneminin karakteristik izlerini taşımıştır.

Değerlendirme kısmının *üçüncü kısımda*, Büyük Selçuklu kâşi sanatının figüratif, bitkisel ve geometrik tezyinat örnekleri üzerinden sanatsal çözümlemesi yapılmıştır. Bu analiz, eserlerdeki detaylı tasarımlar ve motiflerin sembolik anlamları bağlamında gerçekleştirilmiş,

Selçuklu kâşi sanatının estetik ve kültürel boyutları derinlemesine ele alınmıştır. Katalogdaki öne çıkan eserler, bu değerlendirmeye temel oluşturmuş ve her bir eserin üzerindeki detaylar incelenerek dönemin kültürü, inanç sistemleri ve sanatsal anlayışı kapsamlı bir şekilde ortaya konmuştur.

Figüratif tezyinat örnekleri, özellikle insan ve hayvan figürlerinin yer aldığı eserlerde yoğunlaşmıştır. İnsan figürleri, genellikle saray yaşamına dair sahnelerde, eğlence ve av sahnelerinde karşımıza çıkarken, hayvan figürleri hem bu temalarda hem de bağımsız şekilde tasvir edilmiştir. Bu figürler, Selçuklu toplumunun sosyal yaşamını ve estetik algısını yansıtan önemli birer ipucu niteliğindedir.

Hayvan figürleri, Büyük Selçuklu kâşi eserlerinde yoğun olarak kullanılmıştır. At, balık, geyik ve kuş gibi önemli hayvan figürleri kâşi tasvirlerinde sıkça yer alırken, efsanevi figürlerden sadece bir eserde sfenks figürü görülmüştür. Ancak, Kâşân Müzesi'nde bulunan lüster teknikli kâşi eseri, diğerlerinden oldukça farklıdır. Bu eserde, tavşan kulağına benzeyen kulaklar ve pars ya da çita gövdesine sahip, daha önce rastlanmamış efsanevi bir figür yer almaktadır. Bu benzersiz özellikler, çalışmamıza önemli bir katkı sağlamıştır.

Bitkisel motifler, kâşilerdeki bezemelerin önemli bir parçasını oluşturmuş ve dönemin doğa sevgisini yansıtan simgeler olarak değerlendirilmiştir. Bu desenlerin, İslam sanatında doğanın kutsal bir düzeni temsil etme anlayışıyla ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Stilize edilmiş kıvrımlı dallar, çiçekler ve yapraklar, kâşiler üzerinde hem estetik bir görsellik oluşturmuş hem de doğa ve inanç arasında bir bağ kurmuştur.

Geometrik desenler, özellikle sekiz kollu yıldız formuyla işlenmiş kâşilerde ön plana çıkmıştır. Bu desenlerdeki düzen ve simetri, İslam sanatının matematiksel ve estetik anlayışını Selçuklu kâşi sanatına taşımış; denge ve uyumun sanat üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymuştur. Geometrik bezemelerin hassas ve kusursuz işlenişi, Selçuklu sanatçılarının teknik bilgi birikimlerini ve estetik becerilerini gözler önüne sermektedir.

Değerlendirilen eserler, dönemin genel sanat üslubunu temsil ederken, her birinin özgünlük ve sanatsal değer açısından taşıdığı farklılıklar da dikkatle ele alınmıştır. Kâşilerdeki detaylı bezemelerin, sanatkârlar tarafından incelikle işlenişi ve çeşitli tekniklerin başarıyla uygulanması, Selçuklu sanatının zengin ve özgün üslubunu gözler önüne sermiştir. Bu eserler, teknik ustalıkla sanatsal vizyonun buluştuğu özgün çalışmalar olarak, dönemin sanat anlayışını ve estetik değerlerini yansıtmaktadır.

Değerlendirmenin dördüncü *kısımda* Büyük Selçuklu kâşi sanatı, dönemin diğer İslam devletlerinin kâşi sanatıyla karşılaştırılmıştır. Abbâsî, Fatimî, Memlük, Mağrip ve Anadolu Selçuklu kâşi sanatlarıyla yapılan karşılaştırmalar, bu sanatların birbirleriyle olan sanatsal etkileşimlerini ve gelişim süreçlerini ortaya koymuştur. Bu karşılaştırmalar sayesinde hem benzerlikler hem de farklılıklar belirlenmiş, farklı bölgeler arasındaki kültürel alışverişlerin nasıl bir etki oluşturduğuna dair önemli bulgular elde edilmiştir.

Bölümün son ve *beşinci kısmı* ise, katalogda yer alan eserlerin dünya müzelerindeki benzerleriyle yapılan karşılaştırmalar olmuştur. Bu karşılaştırmalar, eserlerin özgünlüklerini ve Selçuklu sanat üslubunun genel özelliklerini vurgulamayı hedeflemiştir. Dünya çapındaki benzer eserlerle yapılan bu değerlendirmeler, Büyük Selçuklu kâşi sanatının uluslararası sanat tarihi içindeki yerini ve önemini daha iyi anlamamıza yardımcı olmuştur. Ayrıca, her bir eserin sanatsal bağlamda taşıdığı önemin yanı sıra, farklı coğrafyalarda nasıl benzerlikler ve farklılıklar gösterdiği de incelenmiştir.

Tezimizin **Değerlendirme** bölümüyle birlikte sunulan **Sonuç** kısmı, Büyük Selçuklu kâşi sanatına dair yapılan analizlerin ve ortaya konulan bulguların genel bir özetini sunmaktadır. Çalışmanın bulguları, Büyük Selçuklu kâşi sanatının, dönemin sanatsal, kültürel ve sosyal yapılarıyla olan güçlü bağlarını gözler önüne sermiştir. Yapılan analizler, Büyük Selçuklu kâşilerinin sanatsal özgünlüğünü ve teknik mükemmeliyetini vurgularken, bu sanatın İslam dünyasındaki diğer sanat gelenekleriyle olan ilişkilerini de ortaya koymuştur. Ayrıca, kataloglanan eserlerin çözümlemeleri, Büyük Selçuklu kâşi sanatının dönemin kâşi sanatına sağladığı özgün katkıları somut bir şekilde değerlendirme imkânı sunmuştur.

Sonuç kısmında, özellikle figüratif tezyinatın, Selçuklu kâşi sanatında önemli bir yer tuttuğu ve bu figürlerin çoğunlukla saray hayatını, av sahnelerini ve eğlence temalarını betimlediği vurgulanmıştır. Kâşi eserlerde tasvir edilen bu sahneler, Selçuklu sultanlarının düğün törenleri gibi tarihi olaylarla ilişkilendirilmiş ve tarihsel kaynaklar ile sanat eserleri arasında bir bağ kurulmuştur. Bu bağlamda, kâşi eserlerin, yalnızca birer sanatsal üretim değil, aynı zamanda dönemin toplumsal yaşamını ve tarihi olaylarını belgeleyen birinci el kaynaklar niteliği taşıdığı ortaya konulmuştur. Bu figürler, Selçuklu toplumunun kültürel yapısını anlamada önemli bir veri sunmakta, aynı zamanda dönemin yaşam biçimi, inanç sistemleri ve estetik anlayışını da gözler önüne sermektedir.

Bunun yanı sıra, Selçuklu kâşilerinde yer alan tasvirlerin tarihsel süreçlerle nasıl şekillendiği ve dönemin siyasi, ekonomik ve sosyal dinamiklerini yansıttığına dikkat çekilmiştir. Bitkisel ve geometrik motiflerin yanı sıra figüratif bezemeler, Selçuklu

sanatkârlarının gücünü ve teknik ustalığını ortaya koyarken, kâşi sanatının kültürel bir hafıza işlevi gördüğü sonucuna varılmıştır.

Sonuç olarak, Büyük Selçuklu kâşi sanatının, dönemin toplumsal ve sanatsal yapısına ışık tuttuğu, İslam dünyasının farklı bölgeleriyle sanatsal bir etkileşim içinde olduğu, aynı zamanda tarihsel olayları ve yaşam biçimlerini birinci elden yansıtan bir belge niteliği taşıdığı söylenebilir. Bu bulgular, kâşi sanatının yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir anlatı platformu olduğunu göstermektedir. Tez, bu doğrultuda hem sanat tarihi literatürüne katkı sağlanmasını hem de gelecekte yapılacak araştırmalara ışık tutmayı hedeflemektedir.

a. TEZİN AMACI, KONUSU VE MAHİYETİ

Büyük Selçuklu İmparatorluğu, Türk tarih sahnesinde derin izler bırakmış ve zengin kültürel mirasıyla öne çıkan önemli bir devlet olup, kâşi sanatıyla da dikkat çekmektedir. Bu sanatın özgün üslubu ve kompozisyonları, dönemin sosyal ve kültürel yapısını yansıtan birinci el kaynaklar olarak büyük değer taşımaktadır. Bu bağlamda, Büyük Selçuklu kâşi sanatının derinlemesine incelenmesi, eserlerin sosyal ve kültürel bağlamdaki önemini kavramamıza olanak tanıyacaktır.

Bu tez, İran müzelerinde sergilenen Büyük Selçuklu kâşilerini detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel hedefi, daha önce kapsamlı bir şekilde ele alınmamış bu eserleri literatüre kazandırmak ve figürlü kompozisyonlar, bitkisel motifler, geometrik desenler ile yazı unsurlarını dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamları içinde analiz etmektir. Böylece, Türk kültür ve sanatına katkı sağlamak hedeflenmektedir.

Tez, ayrıca minai ve lüster gibi özel teknikleri ve Büyük Selçuklu kâşi sanatının kültürel ve teknik özelliklerini ele alarak, dönemin sosyal yapısıyla ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Eserlerin analizleri, dönemin sanatsal anlayışını ve sosyal yapısını daha iyi kavrayabilmemize olanak sağlayacağını düşünmekteyiz.

Bu çerçevede, tezimizin konusu, Tahran ve Kâşân'daki müzelerde bulunan kırk bir Kâşi eserinin kataloglanması ve detaylı bir şekilde incelenmesidir. Konumuzdaki bu eserler, insan figürleri, hayvan figürleri, bitkisel motifler ve yazı öğeleri gibi unsurlar üzerinden, dönemin sanat anlayışı ve sosyal yapısı arasındaki ilişkiler ışığında incelenmiştir. Ayrıca, kullanılan teknikler ve sanat üslubu da ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Büyük Selçuklu kâşileri, Abbâsî, Fatimî, Mağrip ve Anadolu Selçuklu kâşileriyle karşılaştırılmış; benzerlikler ve farklılıklar üzerinden bu sanatın diğer dönem ve coğrafyalardaki etkileri değerlendirilmiştir.

İran müzelerindeki eserler, dünya müzelerindeki benzerleriyle karşılaştırılarak, Selçuklu Kâşi sanatının özellikleri ortaya konmuştur.

Tezimizin mahiyeti, Büyük Selçuklu kâşi sanatının özgün özelliklerini, dönemin sosyal ve kültürel yapısı ile ilişkisini detaylı bir şekilde incelemektir. İran müzelerindeki Büyük Selçuklu kâşilerinin figürlü kompozisyonları, bitkisel motifleri, geometrik desenleri ve yazı unsurları hem sanat tarihine hem de dönemin toplumsal yapısına ışık tutan önemli veriler sunmaktadır. Çalışma, özellikle minai ve lüster tekniklerinin kullanımını ele alarak, bu sanatın kültürel ve teknik boyutlarını derinlemesine analiz etmeyi hedeflemektedir. Ayrıca, farklı coğrafyalarda benzer örneklerle karşılaştırmalar yaparak, Büyük Selçuklu kâşi sanatının diğer İslam uygarlıklarındaki etkilerini de değerlendirecektir.

b. KAYNAK VE ARAŞTIRMALAR

Bu tezde, Büyük Selçuklu dönemine ait Kâşi eserleri üzerine yapılmış mevcut akademik çalışmalar ve literatür titizlikle incelenmiştir. Araştırma, öncelikle İran'daki müzelerde sergilenen Büyük Selçuklu kâşilerini konu almakta olup, bu alandaki yerli ve yabancı yayınlardan faydalanılmasına özen gösterilmiştir. Eserlerin incelenmesinde, sanat tarihi alanındaki önemli kaynaklardan, özellikle Kâşi üretim teknikleri, bezemeler ve üslup analizleri hakkında kapsamlı bilgiler elde edilmiştir.

Büyük Selçuklu tarihi ve Türk kâşi sanatı üzerine yazılmış kitaplar, makaleler, uluslararası bilimsel dergiler, tezler ve ansiklopediler detaylı bir şekilde taranmış ve burada elde edilen yazılı kaynaklar, dönemin sanat anlayışını derinlemesine kavramak ve yapılan analizlere sağlam bir referans sunmak açısından büyük fayda sağlamıştır. Bu kaynaklar, Büyük Selçuklu Kâşi sanatının gelişimini, kullanılan teknikleri (örneğin minai ve lüster tekniği) ve dönemin estetik anlayışını detaylı bir şekilde ele almaktadır. Ayrıca, müze koleksiyonlarından elde edilen buluntular, kâşilerin tarihsel ve kültürel bağlamdaki önemini vurgulayan önemli bilgiler sunmuştur.

Son olarak, tezde kullanılan görsel kaynaklar ve müze koleksiyonları araştırmanın temel taşlarını oluşturmuş, özellikle figüratif ve dekoratif unsurlara ilişkin detaylı fotoğraflar ve çizimler, eserlerin görsel analizlerine olanak sağlamıştır.

c. METOD VE DÜZEN

Bu tezde kullanılan yöntem, veriye dayalı ve görsel araştırma tekniklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Çalışmanın temel yaklaşımı, eserlerin görsel analizine

dayanmaktadır. Bu sayede, Büyük Selçuklu kâşi ve kâşi sanatına dair mevcut bilgi birikimi ortaya konulmuş ve eserlerin tarihsel bağlamı ile bağlantıları incelenmiştir.

Araştırma sürecinin en önemli kısmı, İran'daki bazı önemli müzelerde gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda, 2023 Ekim ayında gerçekleştirilen araştırma gezisinde, İran'ın önemli şehirlerinden **Tahran, İsfahan ve Kâşân** ziyaret edilmiştir. Bu gezi sırasında, Büyük Selçuklu dönemine ait kâşi eserler üzerine yapılan fotoğraflamalarla önemli veriler toplanmıştır. Ziyaret edilen dört müze arasında Tahran'daki **Tahran Ulusal Müzesi, Cam ve Seramik Müzesi ve Mukaddem Müzesi** yer alırken, dördüncü müze Kâşân şehrindeki **Kâşân Ulusal Müzesi** olmuştur.

Tahran'daki müzeler, araştırmamız için en önemli veriyi sağlamıştır. **Tahran Ulusal Müzesi**, İran'ın en büyük ve en eski müzesi olarak geniş bir arkeolojik koleksiyona sahiptir. Bu müze, Paleolitik dönemden İslam dönemi sonrasına kadar uzanan eserleri sergileyen iki ana galeriden oluşmaktadır. Müzenin yapısı, Fransız mimar André Godard tarafından tasarlanmış olup, mimari anlamda büyük bir öneme sahiptir. Burada, özellikle Büyük Selçuklu dönemine ait kâşi eserlerin fotoğraflanması, çalışmamızın temel verilerinden birini oluşturmuştur.

Tahran Ulusal Müzesi, sadece bir müze değil, aynı zamanda İran'ın kültürel mirasını koruyan önemli bir kurumdur. Müze, "Antik İran" ve "İran Arkeoloji ve İslam Sanatları" olmak üzere iki ana binadan oluşmaktadır. Birinci binada, İslam öncesi döneme ait eserlerin sergilendiği geniş bir koleksiyon yer alırken, aynı zamanda Selçuklu dönemi eserlerine dair de kıymetli buluntular bulunmaktadır. Müzede yapılan fotoğraflamalar, bu eserlerin incelenmesine olanak tanımıştır. İkinci binada ise erken İslam dönemi ve Selçuklu dönemine ait önemli sanat eserleri sergilenmektedir. Bu müze, araştırmamızın merkezinde yer almakta olup, Büyük Selçuklu kâşi sanatının detaylarına dair sağladığı görsel veriler, tezimizin ana konularından biri olmuştur. Çalışmamızdaki en fazla eser bu müzede yer almaktadır.

Cam ve Seramik Müzesi, Tahran'daki bir diğer önemli kültürel merkez, Cam ve Seramik Müzesi'dir. Müzenin inşasında, İran, Fransız ve Avustralyalı birçok ünlü mimar davet edilmiştir. Ancak, Devrim hareketleri nedeniyle inşa süreci uzamış ve müze ancak 1998 yılında açılabilmiştir. Müze, adından da anlaşılacağı gibi cam ve seramik eserleriyle dikkat çekmektedir. Altı salon ve iki koridordan oluşan müze, kavisli merdivenleri ile dikkat çeker. Burada sergilenen eserler arasında birçok Büyük Selçuklu dönemi eseri bulunmaktadır. Minai teknikli kâşilerin yanı sıra, en fazla lüster teknikli ve figürlü eserler burada yer almaktadır. Bu eserler, büyük boyutlarıyla çalışmamız için önemli bir veri kaynağı olmuştur. Cam ve seramik

sanatının tüm inceliklerini görmek mümkün olan bu müze, Büyük Selçuklu kâşi sanatıyla ilgili önemli görsellerin elde edilmesinde faydalı olmuştur.

Mukaddem Müzesi, Kaçar dönemine ait görkemli evlerden biri olan Muhammad Tagi Han Ehtesab Ol-Molk'a aittir ve Veliasr ile Sepah caddeleri üzerinde yer almaktadır. Müzenin Selçuklu dönemi eserlerini sergileyen bölümü, özgün bir şekilde tasarlanmış olup, duvarlarda alçıdan yapılmış ve camsız olarak sunulmuş eserler yer almaktadır. Her duvarda geometrik şekillerle oluşturulmuş alçılar içerisinde hem bütün hem de kırık parçalı Selçuklu eserleri sergilenmektedir. Bu sunum biçimi, müzedeki Selçuklu eserlerinin daha dikkatli incelenmesini sağlamaktadır ve araştırmamıza önemli bir katkı sunan bir mekân olmuştur.

Kâşân Ulusal Müzesi, Kâşân Ulusal Müzesi, İran'ın kültürel ve tarihî zenginliklerini barındıran önemli bir yapıdır. Müze, 1590 yılında Safevîler döneminde tamamlanan Fin Bahçesi'nde yer almaktadır. Bu bahçe, İran'ın en eski bahçesi olarak bilinir ve 2007 yılında UNESCO'nun Geçici Dünya Mirası Listesi'ne, 2012'de ise Dünya Mirası Listesi'ne dahil edilmiştir. Bahçede Safevîler dönemine ait köşk, hamam ve Kaçarlar döneminden kalma tavan ve duvar resimleriyle süslenmiş yapılar yer alırken, Ulusal Müze, kraliyet odası ve diğer ek yapılar da mekânın kültürel değerine katkı sağlamaktadır.

Kâşân Ulusal Müzesi, boyutları itibarıyla küçük bir müze olmasına rağmen, önemli sanat eserleri barındırmaktadır. Müzenin sergi alanında genellikle İlhanlı dönemine ait kâşi eserler sergilenmekte olup, Büyük Selçuklu dönemine ait yalnızca bir eser bulunmaktadır. Dr. Abbas Akbari'nin, Kâşân Üniversitesi'nde yaptığı açıklamaya göre, Büyük Selçuklu dönemi eserlerinin büyük kısmı müzenin asıl depolarında yer almaktadır. Bu durum, müzenin koleksiyonunun ne kadar geniş ve derin olduğunu, ancak bazı eserlerin henüz sergilenmeye sunulmadığını göstermektedir.

Bu müze, yalnızca bir adet Büyük Selçuklu kâşi eserine sahip olmasına rağmen, bu eserin detaylı görsel verileri, üzerinde daha önce rastlanmamış tavşan kulağına benzeyen kulakları ve pars ya da çita gövdesine sahip efsanevi figürleri içermektedir. Bu benzersiz özellikler, çalışma için önemli bir katkı sağlamıştır.

İsfahan şehri, mimari yapıları ve sanatsal koleksiyonları ile tanınsa da bu şehirde belirli bir kâşi eserine rastlanmamıştır. Yine de İsfahan'ın kültürel ve sanatsal zenginliği, gezi boyunca önemli bir referans noktası olmuştur.

Bu müzelerde yapılan fotoğraflamalar, sadece eserlerin görsel analizini değil, aynı zamanda bu eserlerin tarihsel bağlamını anlamamıza yardımcı olmuştur. Çalışmamızda

incelenen eserlerin çoğu Tahran'daki bu müzelerde sergilenmekte olup, bu müzeler, araştırmamıza önemli bir akademik katkı sağlamaktadır.

Kâşân'da, araştırma gezisi sırasında, bölgedeki önemli bir kâşi ustası olan ve Kâşân Üniversitesi'nde doktora yapan Abbas Akbari ile yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Akbari, geleneksel Kâşân'daki kâşi teknikleri ve Büyük Selçuklu dönemine ait kâşiler konusunda derin bilgiye sahip bir uzmandır. Bu görüşmelerde, Büyük Selçuklu kâşi üretim teknikleri ve kullanılan malzemeler hakkında değerli bilgiler edinilmiştir. Müze gezileri sırasında elde edilen veriler, fiziksel gözlemler ve mevcut literatür taramalarıyla birlikte analiz edilmiş, dönemsel sanat eserleriyle benzerlik ve farklılıklar göz önünde bulundurularak karşılaştırmalı bir analiz yöntemi benimsenmiştir. Bu metodolojik yaklaşım, Büyük Selçuklu kâşi sanatının daha kapsamlı bir şekilde incelenmesini sağlamıştır.

İstanbul'da İslam Araştırmaları Merkezi'nde (İSAM) yapılan yerli ve yabancı literatür taramaları, Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatının teorik altyapısının oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Literatür çalışmaları, İran müzelerinde yapılan gözlemler ve mevcut eserlerin detaylı analizleriyle desteklenerek, kâşi sanatının teknik ve estetik özelliklerini daha kapsamlı bir şekilde değerlendirmek için güçlü bir zemin oluşturmuştur.

Ancak, araştırma süreci sırasında bazı karşılaşılan sorunlar, verilerin toplanmasını ve analiz edilmesini zorlaştırmıştır. Müzeler dışında, İran'ın İsfahan şehrinde ziyaret edilen birkaç müzeden biri olan İslam Mirası Müzesi ve diğer mekânlar incelenmiş, ancak bu yerlerde Selçuklu kâşi eserlerine rastlanılmamıştır. Ayrıca, müzelerde sergilenmeyen eserlerin depolarda bulunması, bazı verilere ulaşılmasını engellemiştir. Örneğin, Kâşân Ulusal Müzesi'nde yalnızca bir adet Selçuklu eseri sergilenirken, asıl Selçuklu eserlerinin müze depolarında bulunduğu bilgisi, Kâşân Üniversitesi'nden Dr. Abbas Akbari ile yapılan görüşmeler sırasında edinilmiştir.

Çalışmada, görsel analiz yöntemi, karşılaştırmalı inceleme ve teknik analizler bir arada kullanılmıştır. Araştırma sorularının yanıtlanması sürecinde hem görsel hem de yazılı kaynaklardan yararlanılarak kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır. Ayrıca, tezdeki tüm eserlerin çizimleri, her bir objenin detaylı görsel analizine olanak sağlamak amacıyla tarafımdan yapılmış ve katalogda yer almıştır. Bu metodolojik yaklaşımlar, Büyük Selçuklu kâşi sanatını daha detaylı bir şekilde analiz edebilmemizi sağlamış ve çalışmanın özgünlüğüne katkıda bulunmuştur.

d. TERMİNOLOJİ

Kâşi[14] : Çini kelimesi yerine kullanılmıştır.

İslîmî: İslîmî, Osmanlı dönemine kadar Türklerin yaşadığı geniş coğrafyada,

Mâverâünnehir'de bilinen ilk İslam eserlerinden itibaren kullanılan, bitkisel tarzda bir süsleme üslûbundur[15].

Mahfe: Fil veya deve sırtında taşınan tenteli taht

Evani: Türkçede "kap-kacak" anlamında kullanılan bir terimdir. Arapçadaki "awān" (آن) kelimesinden türetilmiştir ve genellikle yemeklerin konduğu veya saklandığı kapları ifade eder.

Ajur: Ajur (Fransızca: à jour) ya da delik işi, mimarlık ve sanat tarihi gibi alanlarda ahşap, mermer, metal, kumaş, deri, seramik, taş ya da fildişi gibi malzemelere delikler açarak kafes biçiminde oyarak yapılan gözenekler ve bezeme işlemidir.

Taylasan: Sarkık bırakılan sarık ucu.

Sağrı: Atın bel ile kuruk arasındaki dolgun ve yuvarlakça kısım

Konç: Ayağa giyilen şeylerde ayak bileğinden baldıra doğru olan bölüm

Hale: Sanat tarihinde "hale," genellikle kutsal veya önemli figürlerin başı etrafında görülen ışık halkasıdır. Bu, figürün kutsal ya da önemli biri olduğunu simgeler.

Tiraz: Tiraz, kolların üzerinde yer alan ve genellikle süslü kumaşlardan yapılan kol bantlarına verilen isimdir.

Altın Varak: İnce derinin arasına altın konarak dövülüp inceltilmiş, küçük boyutlarda (5x10cm) altın levha.

Bezeme: Yüzey süslemeleri, genellikle boya, kabartma veya desenle yapılan şekiller.

---

[14] Aziz Doğanay, "Kâşi Sanatı", Eskişehir: İslâm Sanatları Tarihi, Anadolu Üniversitesi İlâhiyat Önlisans Programı, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2084 Açık öğretim Fakültesi, Yayını No: 1117, Eylül 2010, s. 171-172.

[15] Merve Akyüz, "Şâh-I Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzade Makberelerinde Kâşî /Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2023, s. 45.

Bisküvi: Şekil verilmiş hamurun kurutulup, astarlı ya da astarsız olarak kâşi fırınlarında pişirilmesiyle elde edilen ürün.

Çeng: Arp şeklindeki bir müzik çalgısı.

Desen: Çizgilerle yapılan ve boya kullanılmadan yapılan desen çalışması.

Figür: Resim ve heykel sanatlarında canlandırılan varlıkların görsel biçimi.

Form: Biçim veya şekil; özellikle sanat eserlerinin yapısal özelliği.

Frit: Seramik üretiminde kullanılan, eritilip granül haline getirilmiş bileşim.

Helezon: Dönerek ilerleyen sarmal şekil.

Hotoz: Türk kadınlarının saçlarına taktığı, süs amaçlı renkli başlık.

Kufî: Arap harfleriyle yazılmış, dik ve köşeli çizgilerle belirgin olan eski yazı biçimi.

Motif: Süsleme desenini oluşturan, kendine ait anlam taşıyan ögeler.

Nesih: Köşeleri yuvarlatılmış ve genellikle basılı eserlerde tercih edilen yazı türü.

Opak: Işığı geçirmeyen, şeffaf olmayan malzeme.

Sülüs: Hat sanatıyla yazılmış, genellikle kalın ve köşeli hatların kullanıldığı bir yazı biçimi.

Üslup: Sanatçının ya da bir dönem/çağın belirli bir teknik, biçim veya renk anlayışını yansıtan özgün anlatım tarzı.

II. BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATI

A. Büyük Selçuklu Kısa Siyasi Tarihi

Büyük Selçuklu Devleti, adını aldığı Oğuz Türklerinden Selçuk Bey'in 961 yıllarında Aral Gölü yakınlarındaki Cend şehrine gelerek burada Müslümanlığı kabul etmesi ve burada hakimiyet kurmasıyla başlayan tarihteki önemli devletlerden biridir[16]. Türklerin büyük bir kolu olan Oğuzların, Kınık Boyu'na mensup olan Selçuk Bey'in ve daha sonra torunları Tuğrul ve Çağrı Bey'in idaresinde, yayılarak genişleyen Büyük Selçuklu Devleti, 1040-1157 yılları arasında, merkezleri İran olmak üzere geniş bir coğrafya üzerinde hüküm sürmüştür.

Selçuk Bey'in ölümünden sonra torunları Tuğrul ve Çağrı Beylerin idaresindeki Selçuklular, Gazneliler ile yaptıkları Dandanakan (1040) savaşını kazanmış ve Nişabur'a gelerek burada bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir[17].Anadolu' ya ilk akınlar da Tuğrul ve Çağrı Beyler döneminde gerçekleşmiştir. Selçuklu akınlarını durdurmak isteyen Bizans ile Selçuklular arasında Pasinler Savaşı (1048) yapılmış ve kaybeden Bizans, Selçuklu Devleti'ni tanımak zorunda kalmıştır.

Tuğrul Bey'in, Abbasilerle Büveyhoğulları baskısından kurtarması sonrasında, Abbâsî Halifesi Tuğrul Bey'e "Doğunun ve Batının Sultanı" unvanını vermiştir[18].

Tuğrul ve Çağrı Beylerden sonra başa Çağrı Bey'in oğlu Alparslan geçmiştir. 1064-1072 yılları arasında hüküm süren Alparslan, öncelikle Kars ve Ani kalelerini ele geçirmiş, 1071 yılında Bizans ile yaptığı Malazgirt Savaşı'nı kazanarak[19]. Anadolu'nun kapılarını Türklere açmıştır. Malazgirt Savaşı'ndan sonra, Selçuklu Devleti'ne bağlı Danişmentliler, Saltuklular, Mengücekler ve Artuklular gibi Anadolu'da birinci beylikler dönemi diye adlandırılacak olan Türk Beylikleri kurulmuştur. Alparslan'ın 1072'de ölmesiyle yerine oğlu Melikşah geçmiştir.

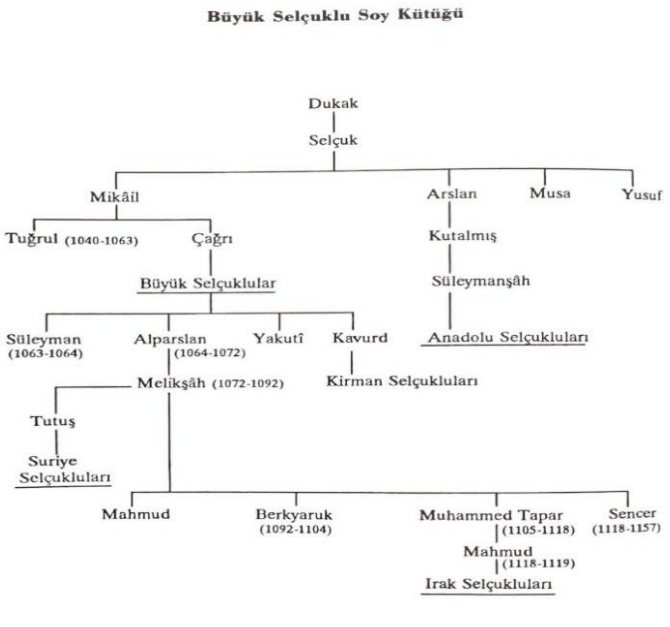
1072-1092 yılları arasında Selçuklu tahtına geçen Melikşah, Büyük Selçuklu Devleti'nin en parlak dönemini yaşatmıştır. Bu dönemde altın para bastırılması, devletin ekonomik gücünü; Celali Takvimi, bilimsel alandaki gelişmişliği; inşa edilen Ribat (Kervansaray), cami, medrese gibi yapılar ise kültürel ve mimari alandaki gelişmenin birer

---

[16] Erdoğan Merçil, *Büyük Selçuklu Devleti (Siyasi Tarih)*, Nobel Yayın No: 737, 1. Basım, Ocak 2005, Ankara, s. 2.
[17] Ali Sevim-Erdoğan Merçil, *Selçuklu Devletleri Tarihi*, Gazi Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1995, s. 27
[18] Erdoğan Merçil, *Kirman Selçukluları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989, s. 10
[19] Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Ötüken, On dokuzuncu basım, İstanbul, 2015, s. 154-186.

göstergesidir. Melikşah, 1092 yılında 40-42[20] yaşlarındayken ölmüştür. Ölümünün ardından oğulları arasında taht kavgaları başlamış, 1092-1118 yılları arasını kapsayan bu fetret devrinin ardından Melikşah'ın oğlu Sancar başa geçmiştir[21].

Sancar, 1118-1157 yılları arasında tam 39 yıl süreyle tahtta kalarak, en uzun Büyük Selçuklu sultanı olarak tarihe adını yazdırmıştır. 1153 yılındaki Türkmen İsyanı sonucunda esir alınan Sultan Sencer, 1156'da esaretten kurtulmuş ve 1157 yılında ölmesiyle Büyük Selçuklu İmparatorluğu tarih sahnesinden çekilmiştir. Büyük Selçuklu Devleti, başladıkları tarihsel süreçte yıkılmaları ile birlikte çeşitli kollara ayrılmış ve aynı zamanda atabeyliklere de ortaya çıkmıştır.



Fotoğraf 1: Ali Sevim-Erdoğan Merçil, Selçuklu Devletleri Tarihi, s. 286

Büyük Selçuklu Sonrası Kurulan Selçuklu Devletleri

a. Irak Selçukluları (1118-1194)

Irak Selçukluları, 1118'de Mahmûd b. Muhammed Tapar tarafından kuruldu. Mahmûd'un yönetimi, 1119'daki Sâve Savaşı'nda amcası Sultan Sencer'e karşı yenilmesinin ardından zayıfladı. 1131'de vefat eden Mahmûd'un ardından yerine Mesud geçti. Sultan Sencer'in ölümünün ardından taht kavgaları başladı ve 1152'de Sultan Mesud öldü. Oğulları

[20] Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Ötüken, On dokuzuncu basım, İstanbul, 2015, s. 218.
[21] Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, s. 236-237.

Melikşah, Muhammed ve Süleyman Şah'ın yönetimleri başarısız oldu. Ardından, Sultan Tuğrul'un oğlu Arslanşah tahta geçti ve atabeylik dönemi başladı. Arslanşah'ın ölümünden sonra, 1194'te II. Tuğrul'un öldürülmesiyle Irak Selçukluları sona erdi[22].

b. Kirman Selçukluları (1048-1187)

Kirman Selçukluları, 1048'de Çağrı Bey'in oğlu Kavurd Bey'in Kirman'ı fethetmesiyle kuruldu. Kavurd Bey, bölgeyi yönetmeye başlayarak önemli fetihler gerçekleştirdi ve Selçuklu topraklarını genişletti. 1073'te Kavurd Bey'in ölümünden sonra oğlu Kirmanşah tahta çıktı; ancak 1079'daki Melikşah'ın seferiyle Kirman Selçukluları Melikşah'a bağlı hale geldi. Kirman Selçuklularının en parlak dönemi, I. Arslanşah'ın hükümetinde yaşandı (1101-1142). Arslanşah, halkın refahını sağlayarak Kirman'ı güçlü bir ticaret merkezi haline getirdi. 1156'da Tuğrul Şah'ın hükümetinde Kirman Selçukluları barışçıl bir dönem yaşasa da yerine geçen II. Muhammed dönemi iç mücadeleler, Oğuz isyanları ve kıtlık nedeniyle zayıfladı. II. Muhammed, Kirman Selçuklularını yeniden canlandırmaya çalıştı, ancak başarılı olamayarak 1187'de Melik Dînâr ve Oğuzlar'ın Kirman'ı fethetmesiyle devlet sona erdi[23].

c. Suriye Selçukluları (1079-1117)

Melikşah, kardeşi Tutuş'a Suriye'yi fethetmesi için görev vermişti. Tutuş, 1079'da Suriye Selçuklu Devleti'ni kurarak Halep'teki hâkimiyet için I. Süleyman Şah ile savaştı ve kazandı. Ancak Büyük Selçuklu tahtı için yaptığı mücadelede 1095'te hayatını kaybetti. Tutuş'un ölümünün ardından Suriye Selçukluları ikiye ayrıldı; Rıdvan Halep'te, Dukak ise Dımaşk'ta yönetimi devraldı. Rıdvan, Haçlılarla mücadelede zorluklar yaşadı ve Bâtınîlere karşı hoşgörülü bir tutum sergiledi. Rıdvan'ın ölümünün ardından oğlu Alparslan Tâcüddevle Halep'teki Bâtınîleri etkisiz hale getirdi, ancak Lü'lü' yönetimi ele alıp kısa bir süre sonra öldü. Mardin Artuklu Hükümdarı Necmeddin İlgazi, Halep'i alarak Suriye Selçuklularının Halep kolunun sonunu getirdi. Dukak'ın ölümünün ardından ise Dımaşk'ta Börîler yönetimi başladı[24].

d. Türkiye (Anadolu) Selçukluları (1075-1308)

Anadolu Selçukluları, Malazgirt Zaferi'nin ardından Anadolu'yu fethederek önemli toprak kazançları sağladı. Süleyman Şah'ın öncülüğünde kurulan devlet, Bizans'ın zayıflığından faydalanarak İznik'i başkent yaparak Anadolu'nun kapılarını Türklere açtı. Haçlı Seferleri ve

[22] Faruk Sümer, "Irak Selçukluları", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı), C: 36, 2009, İstanbul, s. 387
[23] Faruk Sümer, "Kirman Selçukluları", *DİA*, C: 36, *2009, İstanbul, s. 377-379*
[24] Faruk Sümer, "Suriye Selçukluları", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı), C: 36, 2009, İstanbul, s. 385-386

Bizans'ın karşı saldırıları gibi zorluklarla karşılaşan Selçuklular, Miryokefalon Zaferi ile Anadolu'daki Türk hâkimiyetini pekiştirdi.

II. Kılıcarslan'ın ölümünün ardından, tahta geçen oğlu I. Keyhusrev ile devlet sınırları genişledi. I. Keykubad dönemi, Selçuklu Devleti'nin altın çağıydı; büyük fetihler yapıldı ve önemli yapılar inşa edildi. Ancak, I. Keykubad'ın ölümünden sonra devletin zayıflamaya başlaması, Moğol baskısının artması ve 1243'teki Kösedağ Zaferi sonrasında Selçuklular Moğollar'a bağlı hale gelerek vergi ödemeye başlar hale geldiler. Moğol hâkimiyeti sırasında, Selçuklu Devleti'nde siyasi krizler ve iç karışıklıklar baş gösterdi. Beyliklerin güç kazanmaya başlaması, Selçuklu hâkimiyetinin azalmasına neden oldu. III. Keykubad döneminde Osmanlı Beyliği'nin temelleri atılmaya başlasa da Selçuklu Devleti 1308'de fiilen sona erdi[25].

B. Büyük Selçuklu Kâşi Sanatı:

Büyük Selçuklu sanatı, 11. ve 12. yüzyıllarda, İslam sanatına özgü unsurları İran ve Orta Asya kültürleriyle harmanlayarak mimari, kâşi, minyatür, metal işçiliği ve süsleme sanatlarında dikkat çekici bir üslup bütünlüğü oluşturmuştur. Bu çok katmanlı ve özgün üslup, Büyük Selçuklu sanatının her alanında kendini hissettirmiştir.

Bu bütüncül sanatsal anlayışın en etkileyici yansımalarından biri de Büyük Selçuklu kâşi sanatında görülmektedir. Büyük Selçuklu kâşi sanatı, Orta Çağ İslam sanatının en seçkin ve yenilikçi örneklerini sunarak hem mimari dekorasyonda hem de gündelik hayatta kullanılan kâşi eserlerde sanatsal derinliği ön plana çıkarmıştır. Bu dönemin kâşileri, sadece bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda dönemin sanatsal anlayışını ve ince zevkini yansıtan eşsiz birer sanat eseridir.

Büyük Selçuklu kâşi sanatı, Orta Çağ İslam sanatının en seçkin ve yenilikçi örneklerini sunarak hem mimari dekorasyonda hem de gündelik hayatta kullanılan kâşi eserlerde sanatsal derinliği ön plana çıkarmıştır. Bu dönemin kâşileri, sadece bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda dönemin sanatsal anlayışını ve ince zevkini yansıtan eşsiz birer sanat eseridir. Caminin mihraplarında, medrese cephelerinde, türbe ve saraylarda kullanılan kâşiler, mimariye zarafet ve ihtişam kazandırarak yapıyı adeta bir sanat galerisine dönüştürmüştür.

Evani adı verilen tabak, kâse, sürahi ve kupa gibi gündelik hayatta kullanılan kâşiler de aynı sanatsal incelikle tasarlanmıştır. Özellikle minai ve lüster teknikleriyle işlenmiş figürlü tasvirler, Büyük Selçuklu kâşi sanatının zarif bir hikâye anlatıcılığına dönüştüğünü gösteren

[25] Faruk Sümer, "Anadolu Selçukluları (1075-1308)", DİA, C: 36, 2009, İstanbul, s. 380-384

önemli eserlerdir. Bu eserlerde betimlenen insan ve hayvan figürleri, dönemin kültür zenginliğine işaret ederken, geometrik ve bitkisel desenler ise sanatçıların tasvir gücünü ortaya koymaktadır.

Büyük Selçuklu sanatçıları, kâşi üretiminde sır altı, minai, lüster ve kabartma gibi teknikleri ustalıkla kullanarak hem teknik hem de sanatsal bir üstünlük sergilemişlerdir. Üsluba çekilmiş bitkisel motifler, sonsuzluk duygusunu yansıtan geometrik desenler, zarif Kûfi ve sülüs yazılar ile insan ve hayvan figürleri, Büyük Selçuklu kâşilerinde bir araya gelerek göz alıcı bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu süslemeler, sadece estetik bir amaç taşımamış; aynı zamanda Selçuklu dünyasının sanatsal ve kültürel birikimini, çok kültürlü yapısını ve dönemin sembolik anlatı geleneğini yansıtan birer görsel metin niteliği taşımıştır.

Büyük Selçuklu kâşilerinin sanatsal zenginliği, teknik ustalıklarla şekillendirilmiştir. Bu eşsiz sanat anlayışını daha iyi kavrayabilmek için öncelikle kâşi kavramının tanımına, üretim merkezlerine ve kullanılan tekniklere odaklanmak gerekir. Bu bağlamda, kâşinin yapısal özelliklerini incelemek, Selçuklu dönemine ait eserlerin teknik ve sanatsal derinliğini anlamada önemli bir adım olacaktır.

Kâşinin Tanımı ve Özellikleri

Kâşi, kelime olarak Kâş'a ait demek olup, günümüzde pişmiş topraktan yapılan sırlı duvar kaplamalarına verilen isimdir. Kâşi eski kaynaklarda "sırça" veya "kâşî" diye adlandırılmıştır. Eskiden pişmiş topraktan yapılan çanak çömleğe, malzemenin cinsine göre "toprak evânî" veya "kâşi evânî" denilirken; günümüzde topraktan yapılan eşyalara seramik veya keramik denilmektedir. Yunancadan dilimize geçen ve kil anlamına gelen keramik kelimesinin, keramik veya seramik şeklinde iki ayrı telaffuzu yapılmış, birbirinden farklı şeylermiş gibi anlamlandırılmıştır. Bununla birlikte killi topraktan pişirilerek yapılan kullanım eşyasına keramik, duvar kaplama malzemesine ise kâşi veya seramik ismi verilmiştir. Aslında topraktan pişirilerek yapılan bütün eşya, seramik adı altında değerlendirilebilir. Seramiği meydana getiren kaolin (arı kil), kuvars ve silika gibi maddelerin bileşim miktarları ve pişirme derecelerine göre toprak evânî, kâşi (kâşî), porselen (fağfûr) veya cam gibi alt gruplar ortaya çıkar. Başka bir tanıma göre, bir veya birden fazla metalin, metal olmayan elementlerle birleştirilerek pişirilmesi sonucunda oluşan bileşene "seramik" denir[26].

Tümü killi topraktan yapılan, yüzeyi parlakça ve en sert seramik grubuna "porselen" adı verilmektedir. Eski kaynaklarda buna fağfûr denilmektedir. Fağfûr kelimesi, Osmanlılar

[26] Aziz Doğanay, "İslam Sanatları Tarihi", s. 171-172

tarafından Çin porseleni ve Çin imparatorlarını anlatmak için kullanılan bir tabirdir. Cam, karışımın uygun şartlarda eritilip, çok yüksek ısıda pişirilmesiyle cam meydana gelir[27].

Eski kaynaklarda "Kâşi veya "sırça" denilen kâşi süslemeler, günümüzde daha çok levha halinde mimari tezyinatta kullanılan duvar kaplamalarıdır. Tabak, kâse, vazo ve benzeri kullanıma yönelik eşyalara "evani" denilmiş ve bu eşyaların süslemelerine de seramik ya da kâşi evânî denilmiştir. Kâşi, İran'ın Kâşân şehrinde yapılan kâşilere ithafen kullanılmıştır.

Kâşi Yapımında Kullanılan Malzemeler

Kâşi ve seramik yapımında kullanılan malzemeler, üç ana kısımdan meydana gelmektedir; kâşinin gövdesini oluşturan ana hamur, süslemenin yapılacağı renkleri meydana getiren boya ve kâşiye cilalı görünüm veren sır tabakası.

Hamur; kâşi hamuru genel olarak kaolin (arıkil), kuvars ve feldspat grubu hammaddelerin karışımından meydana gelmiştir. Bu maddelerin bileşim miktarı ve pişme derecelerine göre kâşi (kâşî), porselen (fağfûr) veya cam gibi türler meydana gelir[28].

Boya; kâşi sanatında kullanılan renkler ve boyalar her devirde farklılık göstermiş ve çağlara göre değişmiştir. Seramikte genellikle topraktan elde edilen, ısıya dayanıklı oksit boyalar kullanılmıştır. En sık rastladığımız fîrûze (turkuvaz), Türklerin ismiyle bütünleşmiş ve en beğenilen renk olmuştur. Aynı zamanda sıra kobalt mavisi, lâcivert, mor, yeşil, sarı, kırmızı, siyah ve beyaz renkler de kullanılmıştır. Bu boyalar kâşinin tekniğine göre sır altına, sır üstüne, bazen de hem sır altına ve hem sır üstüne birlikte uygulanmıştır[29].

Sır; Seramik hamurunun üzerine sürülen, pişince eriyerek hamurun üzerini kaplayan ve ona cam gibi bir görünüm kazandıran, koruyucu ince şeffaf tabakaya sır adı verilmiştir. Sır, en basit şekli ile silis, kuvars ve kurşun oksitten meydana gelir. Seramik hamurunun üzerinde çatlamadan ve kavlamadan kalabilen sır kaliteli sırdır. Parlak sır oluşması için kâşiyi düşük sıcaklıkta ve uzun süre pişirmek gerekir. Sır içine çinkonun katılmasıyla mat, çeşitli maden oksitlerinin katılmasıyla da renkli sır elde edilir[30].

[27] Aziz Doğanay, "Çini Sanatı", s. 172.
[28]Aziz Doğanay, "Çini Sanatı", s. 183.
[29] Aziz Doğanay, "Çini Sanatı", s.183.
[30] Aziz Doğanay, "Çini Sanatı", s. 83.

Büyük Selçuklu Kâşi Sanatının Önemli Üretim Merkezleri

12. ve 13. Yüzyıllarda, İran'daki Rey ve Kâşân şehirleri başta olmak Gürgan, Isfahan, gibi şehirlerde de kâşi üretimini gerçekleştirmiş ve betimleme, bezeme ve teknik açısından muazzam eserler ortaya koymuşlardır.

Kâşi üretiminde şehirler, özellikle 12. yüzyılın sonları ve 13. yüzyılda büyük bir öneme sahip olmuş; en kaliteli fritli hamurlarla üretilen seramik kaplar, Kâşân şehrine atfen "kâşi" olarak anılmıştır. Kâşân'da tanınmış bir kâşi ailesine mensup olan Ebu'l Kasım Abdullah bin Ali bin Muhammed bin Ebu Tahir el Kâşâni, 1301 yılında değerli taşlar üzerine yazdığı bir risaleye seramikle ilgili bir bölüm eklemiş ve bu eser, fritli seramiklerin üretimi ile kullanılan malzemeler hakkında önemli bir kaynak olmuştur[31].

Kâşi üretiminin merkezi konumunda olan Kâşân ve diğer önemli şehirlerdeki kâşi üretimleri, Büyük Selçuklu kâşi sanatının teknik ve sanatsal gelişimine katkı sağlayarak dönemin estetik anlayışını şekillendirmiştir. Bu şehirlerde kullanılan yenilikçi teknikler, dikkat çekici bezeme unsurları ve ustaca işlenmiş yazı sanatı, Büyük Selçuklu kâşilerinin ayırt edici özelliklerini oluşturmuştur.

Tezimizin bu bölümde, Büyük Selçuklu kâşi sanatında kullanılan teknikler, yazı sanatı ve bezemeler, dönemin sanatsal anlayışıyla bağlantılı olarak detaylı bir şekilde incelenecektir. Bu inceleme, Büyük Selçuklu kâşilerinin özgün ve zengin sanatsal dilini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

1. Büyük Selçuklu Dönemi Kâşi Sanatında Uygulanan Teknikler

Fritli Hamur Bileşenleri ve Kullanımı:

Taş kâşi, stonepaste veya fritware gibi isimlerle de anılan fritli hamur (fritli çamur) çeşitli bileşenlerden oluşmaktadır. Bu bileşenler seramik yüzeyine sağlamlık ve dayanıklılık kazandırmıştır. Bu özellikler, fritli hamurun hem Selçuklu hem de diğer İslam kâşi sanatlarında tercih edilmesini sağlamıştır.

Büyük Selçuklu dönemi kâşilerinde kullanılan fritli hamur, kâşi yüzeylerinin pürüzsüz ve beyaz olmasını sağlayarak boyama ve süsleme işlemleri için ideal bir zemin sunmuştur. Ayrıca, bu hamur seramik yüzeylerine sağlamlık ve dayanıklılık kazandırarak sır üstü ve sır altı tekniklerinin net ve canlı renklerle uygulanmasına olanak tanımıştır. Bu özelliklerin önemi, özellikle minai ve lüster tekniklerinin Büyük Selçuklu kâşilerinde başarıyla

[31] Nurhan Atasoy ve Julian Raby; İznik: Pottery of Ottoman Turkey, Alexandria Press, Londra, 1989, s. 49.

uygulanabilmesinde görülmektedir. Fritli hamurun estetik ve teknik avantajları, dönemin kâşi sanatının zarif detaylarını vurgulamış ve dekoratif sanatını büyük ölçüde geliştirmiştir.

Fritli hamurun bu üstün özellikleri, onun temel bileşenlerinin doğru oranlarda birleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Fritli hamur, genellikle silika, kil ve frit bileşenlerinden oluşur. Bu malzemeler belirli oranlarda karıştırılıp yüksek sıcaklıklarda eritilir ve soğutularak fritli hamur elde edilir. Silika, kil ve fritin birleşimi hem seramiğin dayanıklılığını hem de estetik özelliklerini belirleyen önemli unsurlardır.

1. *Silika (kum/Kuvars):* Fritli hamurun ana bileşenlerinden biri olan silika, cam yapısının sağlam olmasını sağlar ve fritin dayanıklı, sert bir yüzey elde etmesine yardımcı olur. (Kuvars, silikanın kristal formudur).

2. *Kil (beyaz kil):* Kil, fritli hamurun bağlayıcı özelliğini sağlar ve hamurun şekil almasına olanak tanır. Ayrıca fritin düzgün bir şekilde yüzeye tutunmasını sağlar.

3. *Frit:* Camlı bir bileşik olan frit, genellikle silika, soda, alümina ve diğer minerallerin yüksek sıcaklıkta eritilip soğutulmasıyla elde edilir. Frit, seramik yüzeylerine parlaklık ve dayanıklılık kazandırır ve sırlama işlemi için de kullanılır.

Bu bileşenlerin temeli, Ebu'l Kasım'ın fritli hamur tarifinde görülmektedir. Ebu'l Kasım, bu hamurun yapımında 10 birim silika, 1 birim cam frit ve 1 birim ince beyaz kilin karıştırılmasını önermiştir[32]. Bu klasik tarif, fritli hamurun temel bileşenlerini oluşturmuş ve İslam kâşi sanatında önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla hem Selçuklu hem de Osmanlı seramiklerinde kullanılan fritli hamur, Ebu'l Kasım'ın tarifine dayalı olarak gelişen bir gelenekten beslenmiş ve zamanla her döneme özgü farklı özellikler kazanmıştır.

Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait kâşilerin ortak özelliği, fritli hamurun bu seramiklerde yaygın olarak kullanılmış olmasıdır. Bununla birlikte, her iki dönemdeki fritli hamur kullanımı arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Özellikle frit bileşiklerinde yapılan tercihlerin, her iki dönemin kâşilerinde estetik ve teknik farklılıklara yol açtığı görülür. Selçuklu döneminde soda-alkali frit tercih edilirken, Osmanlı kâşilerinde kurşun frit bileşikleri kullanılmıştır. Bu farklar, her iki dönemin kâşi sanatındaki teknik ve estetik gelişimini doğrudan etkilemiştir. Büyük Selçuklu döneminde Kâşân'da başlayan fritli hamur kullanımı, Osmanlı döneminde İznik kâşilerinde benzer bir teknikle uygulanmış olsa da İznik kâşilerinde kullanılan

[32] Nurhan Atasoy – Julian Rabby, *İznik Seramikleri*, Türkiye Ekonomi Bankası Yayınları, İstanbul, 1989, s. 384.

kil ve frit oranları Selçuklu ve İran kâşilerinden farklıdır; özellikle İznik kâşilerinde kil oranı daha düşüktür ve kurşun, önemli bir yenilik olarak kullanılmıştır[33].

Fritli hamurun kullanımı, kâşilerde tekniklerin uygulanmasını kolaylaştırarak sanatsal açıdan büyük bir yenilik meydana getirmiştir. Bu yenilik, özellikle Büyük Selçuklu Dönemi kâşilerinde, çeşitli bezeme tekniklerinin gelişmesine ve estetik açıdan zenginleşmesine olanak tanımıştır. Aşağıda, Büyük Selçuklu dönemi Kâşi sanatında uygulanan başlıca teknikler sıralanmıştır:

1.1. Sırlı Tuğla

Kâşinin mimari süslemede ilk olarak sırlı tuğla ve sırlanmış kabartma levhalarla kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Sırlı tuğlalar, Selçuklu dönemi mimarisinde hem dini hem de sivil yapılarda yaygın olarak kullanılmıştır. Özellikle dış cephelerde ve minarelerde, doğa aşımına karşı direnç sağlamak amacıyla bu teknik tercih edilmiştir[34].

Sırlı tuğla tekniği, Selçuklu dönemi mimarisinde hem sanatsal hem de işlevsel özellikleriyle öne çıkan önemli bir teknik olmuştur. Yapı malzemesi olarak kullanılan tuğlalar, saydam, renksiz ya da farklı renklerde sırlanarak pişirilmiş ve bina cephelerinde parlak ve dikkat çekici bir görünüm sağlanmıştır. Tuğlaların geometrik düzenlemelerle yatay, dikey veya eğimli olarak dizilmesi ya da içe girintili ve dışa çıkıntılı şekilde örülmesi sayesinde cephelerde dinamik ve canlı bir estetik elde edilmiştir[35]. Bu tasarım yöntemi, Selçuklu dönemi estetiğinin en önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sır, tuğlanın yüzeyine parlaklık ve dayanıklılık kazandırırken, kullanılan renkler yapıya çarpıcı bir görünüm katmıştır. Şeffaf sırların yanı sıra mavi, turkuaz ve yeşil gibi renkli sırlar, dönemin mimari yapılarında sanatsal zenginlik oluşturmada önemli bir rol oynamıştır.

Genellikle kırmızı ve sarı renkli tuğlaların, dar uzun yüzeyleri, firuze, lâcivert veya patlıcan moru sırla kaplanıp fırınlanarak elde edilmiştir. Genellikle tuğlanın dar uzun yüzeyleri sırlanır[36].

Selçuklu mimarisinde sırlı tuğlalarla oluşturulan yazı şeritleri, bitkisel motifler ve geometrik desenler, yapıların hem estetik hem de sanatsal anlamını güçlendirmiştir.

---

[33] Nurhan Atasoy – Julian Rabby, *İznik Seramikleri"*, s. 49-51.
[34] Ara Altun, "Osmanlıda Kâşi ve Seramik Öyküsü", İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., İstanbul, 2002, s.34.
[35] Aziz Doğanay, "Kâşi Sanatı", s.184.
[36] Gönül Öney, *Türk Kâşi Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 56.

Tarihi bağlamda, sırlı tuğla tekniğinin kökleri Mezopotamya ve İran coğrafyasına kadar uzanmaktadır. Ancak bu teknik, Selçuklular döneminde zirveye ulaşmış ve daha ayrıcalıklı bir hale gelmiştir. Selçuklu sanatının ardından Timurlular, Safeviler ve Anadolu Selçuklu gibi sonraki dönemlerde de bu yöntem etkisini sürdürmüştür. Sırlı tuğla, Selçuklu mimarisinde hem sanatsal hem de teknik bir yenilik olarak kabul edilmekte ve dönemin mimari yapılarında kalıcı bir iz bırakmaktadır.

1.2. Kazıma Tekniği (Sgrafitto Tekniği)

Seramik yüzey süsleme tekniklerinden biri olan sgraffito, İtalyanca kökenli bir terim olup "kazımak" anlamındaki *graffiare* fiilinden türemiştir. Bu teknik, İtalyanca'da *sgraffia* ve *sgraffituna* adlarıyla da bilinmektedir[37]

Kazıma tekniği olarak bilinen sgraffito, 9. ve 13. yüzyıllar arasında İran, Mısır ve Suriye'de yaygın olarak kullanılmıştır. Bu teknik, Abbasi Dönemi'nden başlayarak Selçuklu, Fatımi ve Memlük sanatında, Anadolu'da ise Bizans ve Selçuklu kâşilerinde uygulama alanı bulmuştur[38].

Sgraffito seramik grubu, genellikle kırmızı çamur bünyeye sahiptir ve desenleme işlemi, seramik deri sertliğine ulaştığında gerçekleştirilir. Şekillendirme ve astarlama işlemlerinden sonra seramik, hafifçe kuruması için bekletilir. Yüzey astarlandıktan sonra, ince veya sivri uçlu metal ya da ahşap aletlerle desenler kazınır. Bazı örneklerde ise astar uygulanmadan doğrudan bünye üzerine kazıma yapılmıştır. İlk pişirim tamamlandıktan sonra seramik, genellikle düz krem rengi, karışık tonlu veya renkli şeffaf sırlarla kaplanır ve sonrasında tekrar fırınlanarak son haline getirilir[39].

Sgraffito tekniği, XII. ve XIII. yüzyıllarda Selçuklu süsleme üslubunun temelini oluşturan kâşi türlerinden biri olmuştur. Bu kâşilerde, soyut biçimler, kuşlar, hayvanlar, kıvrımlı dallar, insan figürleri ve süvari figürleri gibi detaylar yer alır. Yüksek dekoratif bir niteliğe sahip olan bu eserler, özellikle Kuzey İran'daki Tebriz yakınlarındaki Akand bölgesinde yoğunlaşmıştır. Diğer üretim merkezleri arasında, Hazar Denizi'nin güney kıyısındaki Amul ve güneybatıda yer alan Garrus bölgeleri sayılabilir. Gabri seramikleri olarak

[37] İbrahim Vefa İrdelp, "Günümüz Kâşi Sanatında Sgraffito Teknikleri ve Uygulamaları" Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Uşak Kasım-2012, s. 36

[38] Gönül Öney, *Türk Kâşi Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1976, s. 12

[39] Banu Ağdemir, "Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramiklerinde Kullanılmış Sırların Özellikleri ve Uygulamalar", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2019, s. 46; ÇOBANLI, Zehra, *Seramik* Astarları, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1996, s. 90

da bilinen bu tür, ticaret yoluyla Irak, Suriye ve Mısır gibi bölgelere ulaşmış ve günlük kullanım eşyası olarak Halep, Rakka ve Anadolu'da da örneklerine rastlanmıştır. XIII. yüzyıl Anadolu kâşi sanatı, Büyük Selçuklunun Rey, Kâşân ve Mezopotamya'daki atölyeleriyle sıkı bir ilişki içindeydi. Ayrıca, Diyarbakır Artuklu Sarayı kazılarında da Sgraffito tekniğiyle yapılmış kâşilere rastlanmıştır[40].

Büyük Selçuklu dönemi kâşilerinde sgraffito tekniği, dekoratif süslemelerde önemli bir yer tutmuştur. Özellikle İran, Irak ve çevresindeki bölgelerde yaygın olarak kullanılan bu teknik, Selçuklu kâşilerinde zarif desenler ve figüratif öğeler oluşturmak için tercih edilmiştir. Sgraffito, Selçuklu kâşilerinde kullanılan ince işçilikle, geleneksel desenler ve motiflerin derinlemesine işlenmesini sağlamış, bu da dönemin seramik sanatına özgün bir estetik katmıştır. Bu teknik, Büyük Selçuklu'nun özgün sanatsal dilini yansıtan kâşilerde hem fonksiyonel hem de bezeme amacıyla kullanılmıştır.

1.3. Derin Oyma Tekniği (Champleve Tekniği)

"Derin oyma" anlamına gelen, "champleve" tekniği, desenin etrafındaki zemin oyularak, desenin kabartma gibi kalmasını sağlayan bir süsleme yöntemidir. Bu teknikte, yüzeydeki desenler daha derin ve geniş bir şekilde kazınır, bu sayede asıl motifler yükseltilerek dikkat çekici hale gelir. Kazıma işlemi, astar üzerinde çizilen desenlerin ardından daha geniş ve keskin uçlu aletlerle yapılır. Bu sayede, sırın bu derin alanlara akışkan bir şekilde yerleşmesi sağlanır ve pişirme sonrası, kazınmış yüzeyde daha koyu renkler ortaya çıkar.

Derin kazıma tekniği, sgraffito tekniğiyle benzerlikler gösterse de en belirgin farkı, desenin kazındığı derinlik ve genişliktir. Sgraffito tekniğinde daha ince uçlu araçlarla yapılan kazıma işlemi, genellikle daha yüzeysel olurken, Derin kazıma tekniğinde desenler çok daha derin kazınarak belirginleşir[41].

Büyük Selçuklu kâşi sanatında, derin kazıma tekniği sıkça kullanılan bir yöntem olmuş ve bu teknikle yapılan eserlerde, özellikle hayvan figürleri, insan figürleri ve bazen de Kûfi yazılar ön plana çıkmıştır. Genellikle yeşil ve kahverengi renklerinde şeffaf sırların kullanıldığı bu eserlerde, sırın yüzeydeki derin kazılara yerleşmesiyle zengin bir görsel etki oluşturmuştur.

[40] Banu Ağdemir, "Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramiklerinde Kullanılmış Sırların Özellikleri ve Uygulamalar", s.46

[41] Pala Çalışıcı, İrem, "Türk Kâşi Sanatında Kullanılan Teknikler", 21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum, Sergi, Konser, Çalıştay Bildiriler Kitabı, (ed. Doç. Ruhi Konak), 2018, s: 353

Bu kâşiler, dönemin özgün tekniklerini yansıtarak, derin kazıma tekniğinin nasıl bir zarafet ve detay zenginliği taşıdığını gözler önüne sermektedir.

Derin kazıma (champlevé) tekniği, Büyük Selçuklu sanatının estetik ve teknik zenginliğini gözler önüne sererken, dönemin sanatsal anlayışını ve kültürel özelliklerini de yansıtmaktadır. Bu teknik, görsel zenginlik ve derinlik oluşturmanın yanı sıra, figüratif unsurlar ve semboller aracılığıyla dini, sosyal ve kültürel temaların işlenmesine olanak tanımıştır. Selçuklu kâşilerinde derin kazıma tekniği, sadece bir süsleme yöntemi olmanın ötesinde, aynı zamanda sanatın ve işçiliğin ustaca sergilendiği bir teknik olarak, sanat tarihinde yerini almıştır.

1.4. Kabartma Tekniği

Büyük Selçuklu dönemi sanatında önemli tekniklerden biri de kabartma tekniğidir. Kalıp ve/veya oyma yöntemleriyle elde edilen kabartma desenler, özellikle tek renk sırlarla uygulanmıştır. Bu eserlerde turkuaz, kobalt mavi ve yeşil gibi renkler kullanılarak derinlik ve hareket kazandırılmıştır. Kabartma tekniği hem görsel hem de teknik olarak, Selçuklu döneminin karakteristik süsleme anlayışını ve ustalığını ortaya koyar.

Kabartma dekor tekniğinin iki uygulama biçimi bulunmaktadır. Birincisi, kabartma puar, fırça gibi araçlar yardımıyla uygulanır. İkincisi, kabartma kalıp uygulamasıyla yapılan bir işlemdir. Uygulamada yüzeyin oyulması sağlanarak istenilen dekorasyon sağlanır. Hızlı bir uygulama olduğundan kullanım alanı çok olmuştur.

Kabartma teknikli kâşilerin en eski örnekleri, Gazne Sarayı'na ait olup, İslam mimarisinde sembolik ve av figürleriyle süslenmiştir. Bu tür kâşilerin 11. yüzyıla tarihlenen örneklerine Samarkand, Termez'de rastlanmaktadır. Anadolu'da ise kabartma tekniği çok az oranda görülmektedir, genellikle yalnızca kitabelerle sınırlıdır[42].

Büyük Selçuklu Dönemi'nde, kabartma tekniği özellikle bitkisel ve figüratif desenlerle kullanılmıştır. Bu teknik, tabaklar, kâseler ve vazolar gibi eserlerde yaygın bir şekilde uygulanmış ve kobalt mavi ile turkuaz renkli sırlar, bu eserlerde belirleyici unsurlar arasında yer almıştır. Büyük Selçuklu sanat üslubunda önemli bir yeri olan kabartma tekniği, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde aynı şekilde kullanılmamış ve daha az tercih edilmiştir. Ancak, bu tekniğin kullanımı, Büyük Selçuklu dönemi sanatının zarif ve detaycı yaklaşımını simgeleyen önemli bir özellik olarak dikkat çeker.

[42] Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Kâşi*, Ada Yayınları, 1987, s. 20

1.5. Akıtma Dekor Tekniği

Büyük Selçuklu Dönemi'nde seramik ve kâşi süsleme sanatında uygulanan tekniklerden biri de akıtma tekniğidir.

Bu yöntem, yalnızca seramik süslemelerinde kullanılan özel bir tekniktir. Fırınlanmış ve astarlanmış seramiklere önce renksiz şeffaf ya da beyaz kalaylı sır uygulanıp kurutulur. Ardından, bakır, mangan veya kobalt oksit içeren ince bir toz karışımı yüzeye serpilir. Seramiğin ikinci kez fırınlanmasıyla birlikte bu tozlar sırın içinde eriyerek renkli ve desenli izler meydana getirir. Genellikle sarı, kahverengi, mavi, mor ve yeşil tonlar tercih edilir. Bu teknikte tek bir rengin yanı sıra, birden fazla rengin bir arada kullanılması da mümkündür. İslam sanatında 9. yüzyılda Abbasi seramikleriyle ortaya çıkmış olan bu yöntem, Büyük Selçuklu, Fatımi ve Bizans sanatında da sıkça kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu döneminde ise oldukça yaygın bir uygulama alanı bulmuş ve sgrafito desenli kâşilerinde de sıklıkla görülmüştür[43].

Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatının önemli merkezlerinden Rey, Kâşân ve Isfahan gibi atölyelerde üretilen eserlerde, akıtma tekniğinin ustaca kullanımı dikkat çeker. Bu eserler, dönemin sanat anlayışını yansıtan ve teknik açıdan yüksek kalitede olan örneklerdir. Akıtma tekniği, Büyük Selçuklu dönemi sanatının zarif detayları ve özgün dokusunu oluşturan en önemli tekniklerden biridir.

1.6. Tek Renk Sırlama Tekniği

Tek renk sırlı kâşiler, Selçuklu ve Erken Dönem Osmanlı sanatında hem yapıların iç ve dış yüzeylerini süslemek hem de yapıların sağlamlılığını arttırmak amacıyla sıkça kullanılmıştır. Selçuklu yapılarında rastlanan firuze, kobalt mavisi, siyah, mor ve yeşil tonlarındaki sırlanmış tek renk kâşiler, dönemin sanat anlayışını yansıtırken tabak, kâse, testi ve ibrik gibi günlük kullanım eşyalarında da uygulanmıştır.

Bu teknik, yalnızca işlevsel eşyaların değil, aynı zamanda dekoratif objelerin üretiminde de kullanılmıştır. Örneğin, kataloğumuzda yer alan ve tek renk sırlı kâşi ile yapılmış olan fil figürü, bu dönemin sanatsal zenginliğini ve teknik becerisini yansıtan güzel bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu sanatında tek renk sırlı eserlerin hem mimari süslemede hem de gündelik hayatta zarafetle işlevselliği birleştiren bir gelenek oluşturduğu görülmektedir.

Büyük Selçuklu sanatında, tek renk sırlı kâşiler diğer tekniklerle de zenginleştirilmiştir. Özellikle kazıma, oyma ve kabartma gibi teknikler, bu eserlerin

[43] Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı*, 1976, s. 12.

yüzeylerine derinlik ve görsel bir dinamizm katmıştır. Tek renk sırların yüzeyi tamamen kaplayarak sade fakat etkileyici bir görünüm sağlaması, bu kâşilerin dönemin estetik anlayışını yansıtan önemli bir örnek olmasını sağlar.

12. ve 13. yüzyıllarda Büyük Selçuklu, ardından gelen İlhanlı döneminde ise 13. yüzyıl sonlarında tek renk sırlı kâşiler yaygın olarak görülmüştür. Genellikle kalıp kabartma tekniğiyle üretilen bu eserlerin Cecan, Rey ve Keşan gibi merkezlerde yapıldığı düşünülmektedir[44].

Büyük Selçuklunun tek renk sırlı kâşileri, estetik niteliklerinin yanı sıra, dönemin kültürel ve ticari etkileşimlerini de yansıtır. Bu teknik, yalnızca İran'la sınırlı kalmamış, Fatımi ve Mısır seramiklerinde de benzer şekilde uygulanmıştır. Bu durum, İslam dünyasında zanaatkârlar arasında bilgi ve teknik paylaşımını ve sanatın yaygınlaşmasını işaret etmektedir. Büyük Selçukludan devralınan bu zengin kâşi geleneği, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde yerel üsluplarla yeniden yorumlanmıştır. Anadolu Selçuklu kâşileri hem mimari süslemelerde hem de gündelik hayatta kullanılan objelerde Selçuklu etkisini taşırken daha sade ve bölgesel bir kimlik kazanmıştır. Yerel motifler, malzeme ve üretim teknikleriyle harmanlanarak bu gelenek, Anadolu'da özgün bir sanat formuna dönüşmüştür.

1.7. Ajurlu ve Çift Cidarlı Dekor Tekniği

Ajur Tekniği

Fransızca "Ajour" kelimesinden türeyen ajur tekniği, delik işi veya kesme olarak da bilinen bir oyma yöntemidir. Kumaş, ahşap, kâşi ve mimari eserlerde yaygın olarak kullanılan bu eski teknik, kökenleri milattan öncesine dayanan bir geçmişe sahiptir. Hun ve Uzak Doğu sanatında da uygulanan ajur tekniği, Büyük Selçuklu döneminde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. M.Ö. 7. yüzyıla tarihlenen bir amfora ya da Kore'de bulunan bir tabak, bu tekniğin bilinen en erken örnekleri arasında yer almaktadır[45].

Pek çok medeniyetinde yer alan bu teknik, 12. yüzyılda İran'da da uygulanmıştır. İran'da ajur teknikli seramiklere "Gambroon Seramikleri" adı verilmiştir. Yüzeyleri oyularak delikli desenlerle süslenen bu seramikler, son derece ince, beyaz ve saydam bir görünüme sahiptir. Bu eserler, adını günümüzde Bender Abbas olarak bilinen İran Körfezi'ndeki bir limandan almıştır[46].

---

[44] Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, 1987, s. 20

[45] Mine Aktaş, "Seramik Yüzey Değerlendirilmesinde Ajur Yöntemi." Yüksek Lisans Tezi Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Eskişehir, 1999, s. 10.

[46] Mine Aktaş, "Seramik Yüzey Değerlendirilmesinde Ajur Yöntemi.", s. 16.

Ajur tekniği, Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatında estetik ve teknik açıdan dikkat çekici bir yere sahiptir. Kâşilerde kullanılan bu yöntem, yüzeyin oyularak delikli desenler oluşturulmasını sağlar. Geometrik ve bitkisel motiflerle zenginleştirilen ajurlu kâşiler, ışığın oyulmuş alanlardan geçerek oluşturduğu gölge oyunları sayesinde yüzeyde görsel bir derinlik meydana getirmiştir.

Büyük Selçuklu kâşilerinde, zarafeti ve göz alıcı görünümü nedeniyle ajur tekniği sıklıkla tercih edilmiştir. Özellikle hayvan başlı (horoz gibi) veya sade tasarıma sahip ibrikler, bu dönemin dikkat çeken eserleri arasında yer alır. Kataloğumuzda da bu türden iki örnek bulunmaktadır (Kat. 37, 38). Bu eserler, genellikle turkuaz sır ile kaplandığından, görsel etkileri daha da belirgin hale gelmiştir.

Ajur tekniği, sadece Selçuklu kâşilerinde değil, aynı zamanda Anadolu'daki mozaik kâşi uygulamalarında da önemli bir rol oynamıştır. Kesme kâşi yöntemiyle hazırlanan mozaik kâşilerin alçı zemin üzerine yerleştirilmesinde, ajurlu şebeke uygulamaları dikkat çekici örnekler sunar.

Mozaik kâşi tekniği, ajur tekniğiyle birleştirilerek üç farklı uygulama şeklinde Sahip Ata Külliyesi'nin pencerelerinde görülür. Anadolu'da nadir rastlanan bu teknik, alçı üzerine yapıştırılan levhalar arasındaki alanların oyulmasıyla oluşturulan şebeke görünümlü bölme elemanlarıyla kendini gösterir. Firuze ve mor renklerdeki kâşiler, çubuk levha formunda kesilerek sekiz kollu yıldız, ongen ve onikigen formlar oluşturur. Sivri kemer bordürlerinde ve üçgen boşluklarda ise kısmen üsluplaştırılmış bitkisel motiflere yer verilmiştir[47]

Büyük Selçuklu sanatında sıkça kullanılan ajur tekniği, Anadolu Selçuklu sanatında da etkisini gösterdiğini bu örnekle de görmekteyiz. Anadolu'da, bu teknik, Selçuklu mirasının bir uzantısı olarak, farklı biçimlerde uygulanmış ve mimari ve süsleme sanatlarına katkı sağlamıştır.

Büyük Selçuklu kâşilerinde, yapımı son derece zahmetli ve sabır gerektiren ajur tekniği, sıklıkla çift cidar tekniğiyle bir arada kullanılmıştır. Bu birleşim, hem estetik açıdan zarif bir görünüm elde edilmesini sağlamış hem de eserlerin fonksiyonel özelliklerini artırmıştır. Çift cidar tekniği, bu dönemde kâşilerin yalnızca görsel etkilerini güçlendirmekle kalmamış, aynı zamanda dayanıklılık ve hafiflik gibi işlevsel avantajlar da sunmuştur.

[47] Selçuk Mülayim, *Selçuklu Çağı Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süsleme*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s. 52

Çift Cidarlı (Dublet) Teknik

Çift cidarlı teknik, özellikle seramik ve metal işçiliğinde kullanılan bir yapım tekniğidir ve objelerin iki katmanlı bir yapıya sahip olmasını sağlar. Bu teknikte, eserin iç yüzeyi (iç cidar) ve dış yüzeyi (dış cidar) birbirinden bağımsız olarak şekillendirilir. İç cidar genellikle düz ve işlevsel olup, dış cidar ise sıklıkla estetik açıdan zenginleştirilir ve genellikle ajur tekniği ile süslenir. Çift cidar arasında bırakılan boşluk, esere hem hafiflik kazandırır hem de süsleme için alan meydana getirir. Dış yüzeyde yer alan ajur tekniğiyle yapılan delikli ya da oymalı desenler, bu boşluk üzerinden ışığın geçmesine ve gölge oyunlarının oluşmasına olanak tanır. Çift cidarlı eserlerde iç yüzey işlevsellik için kullanılırken, dış yüzey sanat eseri niteliğindedir. Bu birleşim, Selçuklu sanatında estetik ve işlevselliğin bir arada sunulmasına olanak tanımıştır.

Çift cidarlı kaplar, ayrıca ısı yalıtımı sağlayarak sıcak içeceklerin ısısını daha uzun süre koruyabilir ve yapılarının sağlamlığı sayesinde dayanıklılığını artırma özelliğine sahiptir. Bu özellikleriyle hem estetik hem de işlevsellik açısından önemli bir rol oynar. Dış yüzeydeki ajur süslemeleri, objeye sanatsal bir derinlik kazandırırken, iç yüzeyin pürüzsüz olması kullanım açısından pratiklik sağlar.

Kaynaklarda "double-walled" (çift-duvarlı) olarak adlandırılan bu seramikler, Büyük Selçuklu kâşi sanatında genellikle sürahi ve ibrik formunda karşımıza çıkar. Dış yüzeylerinde ustalıkla işlenmiş ajur dekorları bulunan eserler, hem zengin alıcılara hitap eden estetik birer sanat eseri olarak değer taşır, hem de içte sıvıyı tutmaya yarayan bir katmanla işlevsel bir amaca hizmet eder. Bu çift cidarlı yapılar, sıvının sıcaklık kaybını engellemeyi amaçlayan bir tasarıma sahip olup, Kâşânlı çömlekçilerin teknik anlamda önemli bir atılımı olarak öne çıkar. Çift cidarlı kâşilerde genellikle tercih edilen form, horoz başı biçiminde tasarlanmış olup, sapı ise kuyruk tüyleri şeklinde detaylandırılmıştır. Horoz figürü, İslam öncesi dönemde İranlılar tarafından anlam taşıyan ve saf, uğurlu bir varlık olarak kabul edilen bir sembol olarak eserlerde sıklıkla yer verilmiştir[48].

Bu hayvan başlı kâşilerde ve kataloğumuzda yer alan eserlerde (Kat. 37, 38) gövde, etkileyici bir şekilde gerçekleştirilen çift cidar tekniği kullanılarak üretilmiştir. İç kabuk, sıvı için tasarlanmış düz bir yüzey oluşturacak şekilde hazırlanıp, tek renkli turkuaz sırla sırlanarak pişirilmiştir. Ardından, iç forma göre şekillendirilen delikli dış kabuk, yani ajurlu kısım, siyah

[48] Ezgi Gökçe, "Büyük Selçuklu Dönemi Çift Cidarlı (Double Walled), Ajur Dekorlu Seramikler ve Güncel Yorumlardan Örnekler," *Journal Of Turkısh Studıes,* Vol.17, no.5, 2022, s..1035,1038-1039

renkle dekore edilmiş ve uyumlu olması için turkuaz sırla kaplanmıştır. Son olarak, tüm parçalar yeniden pişirilmiştir[49].

Ajur ve çift cidarlı teknikler, Selçuklu dönemi sanatında zanaatkârların ustalığını ve yenilikçi yaklaşımlarını ortaya koyar. Ajur tekniği, eserlerin bezemelerinde ince detaylar meydana getirirken, çift cidarlı teknik kâşilere işlevsellik kazandırmıştır. Bu iki teknik, Selçuklu sanatının estetik ve teknik açıdan ulaştığı yüksek seviyeyi gözler önüne seren önemli tekniklerdir.

Selçuklu sanatında, ajur ve çift cidarlı teknikler sıklıkla bir arada kullanılmıştır. Ajur süslemeleriyle zenginleştirilen dış yüzeyler, çift cidarlı yapı sayesinde hafiflik ve dayanıklılık kazanmış; bu kombinasyon hem sanatsal hem de işlevsel açıdan dönemin sanat anlayışını yansıtmaktadır.

1.8. Mozaik Tekniği ve Sahte Kâşi Mozaik (Sır Kazıma) Tekniği

Mozaik tekniği;

Kâşi mozaik tekniği, kâşilerden kesilen parçaların belirli bir süsleme deseni oluşturacak şekilde düzenlenmesiyle yapılan bir bezeme yöntemidir. Bu teknik, doğrudan kâşi tekniği ilgili olmamakla birlikte, kâşi teknikleri arasında sayılmaktadır. Mozaik için genellikle tek renkli kâşilerden şekiller kesilir ve bu parçalar istenilen kompozisyonu oluşturacak şekilde dizilir. Mozaikte kullanılan formlar, kabara, yıldız, konik gibi özel şekillerde üretilmiş; geometrik desenlerden bitkisel motiflere ve yazılara kadar çeşitli süsleme unsurlarıyla zenginleştirilmiş kompozisyonlar için de kullanılmıştır. Ayrıca, mozaik kâşiler tuğla, alçı veya taşla birleştirilerek hem renk hem de doku açısından zenginlik kazandırılmıştır[50].

Mozaik kâşiler genellikle iki yöntemle üretilir: İlk yöntemde, önceden hazırlanmış küçük parçalar kakma tekniğiyle yerleştirilir. İkinci yöntemde ise tek renkli büyük levhalar kesilerek birleştirilir. Her bir renk, en uygun sıcaklıkta ayrı ayrı fırınlanarak kâşilere parlak ve kaliteli bir görünüm kazandırılır. Ancak, bu zahmetli ve karmaşık teknik zamanla yerini çok renkli levhalar halinde kâşi üretimine bırakmıştır[51].

---

[49] https://collections.vam.ac.uk/item/O88418/ewer-unknown/

[50] Rüçhan Arık- Oluş Arık, Anadolu Toprağının Hazinesi: Kâşi, Selçuklu ve Beylikler Çağı Kâşileri, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, S. 20.

[51] Oktay Aslanapa, *Anadoluda Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Seri V, Sayı:1, İstanbul, 1965, S. 1

Selçukluların geliştirdiği mozaik tekniği, özellikle firuze, mor, lacivert ve siyah renkli kâşilerden kesilen parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Ayrı ayrı sırlanarak fırınlanan bu parçalar, çıkıntılı yüzeyleri üst kısımda olacak şekilde kompozisyona uygun biçimde dizilerek beyaz alçıyla sabitlenir, alçı ise motifler arasında ince bir kontur oluşturur. Ayrıca, kakma yöntemiyle, kâşi parçalarının alçı zemine gömülerek yerleştirilmesi de bu teknik içinde yer alır. Mozaik tekniği, bitkisel ve geometrik desenlerden yazı süslemelerine kadar pek çok alanda kullanılmış ve özellikle Anadolu Selçuklu döneminde mimari süslemede yaygınlaşmıştır. Ancak, zahmetli bir üretim süreci gerektirdiği için Erken Osmanlı döneminden itibaren fazla görülmemiştir[52].

Sahte Kâşi Mozaik (Sır Kazıma) Tekniği:

Bu teknik, tek renk sırlı kâşi levhaların üzerindeki sırın, istenen motifler doğrultusunda kazınmasıyla altındaki hamur tabakasının açığa çıkarılmasına dayanır. Hamur tabakasının rengi ile sırlı yüzey arasındaki farklılık, desenin kâşi mozaiği andıran bir görsellik kazanmasını sağlar[53]. Zahmetli gerçek mozaik tekniğine alternatif olarak geliştirilen bu yöntem hem daha hızlı üretim hem de görsel çeşitlilik sunarak dekoratif uygulamalarda önemli bir yer tutmuştur.

1.9. Slip Tekniği (Astar Bezeme)

Slip Tekniği: Sırlı ve Sırsız Uygulamalar;

Büyük Selçuklu Dönemi'nde, slip (astar boyama) tekniği seramik süsleme sanatında önemli bir yere sahiptir. Bu teknik, İslam sanatında 9. yüzyıldan itibaren Nişabur, Rey ve Kâşân gibi merkezlerde gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Büyük Selçuklu Dönemi'nin bu merkezlerin seramik üretiminde etkili olduğu düşünüldüğünde, slip tekniğinin bu dönemde de kullanıldığı sonucuna varılabilir[54].

Büyük Selçuklu kâşi sanatında slip tekniği, sanatsal açısından önemli bir yer tutar. Sırlı ve sırsız slip teknikleri, bu dönemin kâşilerinde farklı estetik anlayışlarını yansıtan iki ana uygulamadır. Her iki teknik de Selçuklu kâşi sanatının temel unsurlarını taşır: zarafet, estetik değer ve fonksiyonellik.

Sırlı Slip tekniği sır altı tekniğine benzese de uygulama aşamaları birbirinden farklıdır. Bu teknikte, seramik form genellikle kırmızı hamurlu çamur ile şekillendirilir. Daha sonra

[52] Zekeriya Şimşir, "Konya Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler", Selçuk Üniversitesi Sosyal Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1990, s.17,18

[53] Rüçhan Arık- Oluş Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi: Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri,* 2007, s. 20

[54] Zehra Çobanlı, *Seramik* Astarları, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1996, s.9

desenler, özel bir karışımla hazırlanan astar kullanılarak oluşturulur. Bu astarlar, genellikle renklendirici pigmentler içeren karışımlardan meydana gelir. Dekorasyon tamamlandıktan sonra seramikler fırınlanır. Fırınlama sonrasında, seramiklerin yüzeyine şeffaf veya renkli bir sır uygulanır ve ikinci bir fırınlama işlemi gerçekleştirilir. Slip tekniğinde kullanılan astarlar genellikle kalın katmanlar halinde sürülür ve yüzeyde hafif kabarık bir doku oluşturur. Bu teknik, desenlerin belirginliğini artırırken dekorasyonun fiziksel olarak hissedilebilmesini sağlar. Slip tekniğiyle yapılan eserlerde, özellikle üsluba çekilmiş bitkisel motifler ve geometrik desenlerin yanı sıra kıvrımlı dallar, hayvan figürleri ve yazılar da yaygın şekilde görülmektedir[55].

Bununla birlikte, sırsız slip tekniği de Selçuklu dönemi kâşilerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte, sırsız slip tekniği de Selçuklu dönemi kâşilerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Bu teknikte, kırmızı veya açık renkli hamur üzerine beyaz, siyah ya da kırmızı tonlarında astar sürülerek desenler oluşturulur. Ancak, bu eserler sırla kaplanmadan fırınlanır. Sırlanmamış yüzeyler, doğal ve mat bir görünüm sunar.

Sırsız slip teknikli kâşilerinde genellikle bitkisel ve geometrik motiflerin yanı sıra figürlü süslemelere ve yazılara rastlanır. Bu teknikle yapılan kâşiler, sade ve estetik bir görünüm sunar. Bununla birlikte, sırsız slip teknikli eserler genellikle sırla kaplanan kâşilere oranla daha az gösterişli ve dayanıklılığı daha az olduğu için mimari süslemeler yerine günlük kullanım eşyalarında yaygınlık kazanmıştır. Bu durum, Selçuklu kâşi sanatındaki teknik çeşitliliğin bir yansımasıdır.

Sırlı ve sırsız slip teknikleri arasındaki farklar, estetik ve fonksiyonel farklılıklar oluşturur. Sırlı slip, daha parlak ve gösterişli bir görünüm sunarken, sırsız slip daha doğal ve sade bir görünüm oluşturur. Bu farklılıklar, her iki tekniğin de farklı kullanım alanlarında yer bulmasını sağlamıştır.

Bu bağlamda, Büyük Selçuklu kâşilerinde her iki slip tekniği de önemli bir yer tutmuş ve dönemin sanatında büyük bir çeşitlilik oluşturmuştur. Bu tekniklerin kullanımı, Selçuklu kâşi sanatındaki zenginliği ve teknik çeşitliliği gözler önüne sermektedir.

[55] Banu Ağdemir, "Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramiklerinde Kullanılmış Sırların Özellikleri ve Uygulamalar", 2019, s. 58

1.10. Sır Altı Tekniği

Büyük Selçuklu döneminde yaygın olarak kullanılan dekorlama yöntemlerinden biri sır altı tekniğidir. Bu teknik hem desenlerin korunmasını sağlamış hem de parlak bir görünüm elde edilmesine yardımcı olmuştur.

Bu teknik hem mimari kâşilerde hem de evani kâşilerde sıkça uygulanmıştır. Sır altı tekniğinde, desenler genellikle bisküvi pişirimi yapılmış astarlı ya da astarsız yüzeylere fırça yardımıyla aktarılır. Ancak Selçuklu örneklerinin çoğunda astarsız yüzeyler tercih edilmiştir. Desenler uygulandıktan sonra karışmayı önlemek amacıyla hafif bir fırınlama yapılır; ardından seramikler üzerine sır eklenerek tekrar fırınlanır[56].

Sır altı tekniğinde, genellikle iki farklı sır uygulaması gözlemlenir: saydam renksiz sır ve saydam renkli sır. Saydam renkli sır, özellikle firuze ve siyah desenlerin kullanımıyla dikkat çekerken, saydam renksiz sır altındaki desenlerde ise koyu mavi, mor, firuze ve siyah gibi tonlar yoğun olarak tercih edilmiştir. Bu teknik, Selçuklu kâşilerinde estetik açıdan zengin bir çeşitlilik oluştururken, aynı zamanda kullanılan renklerin ve desenlerin belirginliğini artırır.

Sır altı tekniğinde iki temel sır uygulaması öne çıkar: saydam renksiz sır ve saydam renkli sır. Saydam renkli sırlar arasında özellikle firuze ve siyah desenlerin birlikteliği dikkat çekerken, saydam renksiz sırların altında koyu mavi, mor, firuze ve siyah tonlar tercih edilmiştir. Bu yöntem, kullanılan renklerin ve desenlerin canlılığını artırırken, estetik açıdan göz alıcı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Büyük Selçuklu kâşilerinde sır altı tekniği, tek başına kullanılabildiği gibi diğer tekniklerle de birleştirilmiştir. Teknikerin bir arada kullanımı, dönemin kâşi sanatındaki çeşitliliği ve teknik gelişimi yansıtır. Örneğin, ajur tekniğiyle işlenmiş yüzeylerin sır altı teknikleriyle dekore edilmesi, oldukça özgün bir uygulamadır. Ajur tekniği, yüzeyde delikli veya oyulmuş desenler oluşturur; bu desenler sır altı tekniğiyle birleştirildiğinde hem derinlik hem de görsel etkileyicilik kazanır.

Bu tekniklerin Büyük Selçuklu kâşi sanatındaki rolü yalnızca estetikle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin kültürel ve sanatsal yapısına hizmet etmiştir. Camiler, medreseler ve saraylar gibi önemli yapıları süsleyen bu kâşiler, Selçuklu sanatçılarının zarif işçiliklerini ve yüksek sanatsal standartlarını gözler önüne serer. Büyük Selçuklu dönemi kâşi

[56] Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı*, 1976, s. 11

sanatında sır altı tekniği hem sanatsal hem de teknik açıdan önemli bir yere sahiptir ve bu dönemin sanat anlayışını yansıtan en değerli yöntemlerden biri olmuştur.

1.11. Sır Üstü Tekniği

Sır üstü boyama, seramik yüzeyine uygulanan sır katmanından sonra, desenlerin ve süslemelerin eklenmesiyle yapılan bir bezeme tekniğidir.

Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatında, sır üstü boyama tekniği özellikle zarif ve detaylı işçilikle tanınan lüster ve minai gibi özel dekorasyon tekniklerini içerir. Her iki teknik de sır üstü uygulamaları olmasına rağmen, farklı malzeme ve süreçlerle kendini gösterir. Lüster tekniği, genellikle metal oksitlerle yapılan renkli sırların üzerine fırınlama işlemiyle elde edilen parlak, metalik bir yüzey oluştururken, minai tekniği daha çok canlı renkler ve ince detaylarla dikkat çeker.

Burada şunu ifade etmeliyiz ki, minai tekniği ile ilgili literatürde geçen 'sır altı ile sır üstü tekniklerinin bir arada kullanıldığı' ifadelerinde geçen 'sır altı' ifadesinin aslında 'sır içi'ni ifade ettiği düşünülmektedir. Çünkü minai tekniğinde hem sır içi hem de sır üstü uygulamalarının bir arada kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla, Oxford Üniversitesi'nden Oliver Watson, Kâşân Üniversitesi'nden Dr. Abbas Akbari ve Muharrem Çeken hocanın konuya dair görüşleri göz önünde bulundurulduğunda, minai tekniğinin hem sır içi hem de sır üstü uygulamalarını kapsayan bir teknik olduğu söylenebilir. Ayrıca, sır ikâşin de aslında sır üstü bir uygulama olduğu göz önünde bulundurulduğunda, minai tekniğinin tamamen sır üstü[57] bir uygulama olduğu söylenebilir.

Altın yaldızlama da sır üstü yapılan özel bir tekniktir ve hem Büyük Selçuklu hem de onun ardılı olan Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi kâşi sanatlarında kullanıldığı bilinmektedir.

Büyük Selçuklu kâşi sanatında bu tekniklerin kullanımı, dönemin kültürel ve sanatsal anlayışını yansıtan, zarif ve estetik açıdan güçlü eserlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Sır üstü boyama, kâşilerin sadece görsel değil, aynı zamanda fonksiyonel açıdan da zenginleşmesini sağlayarak, mimari süslemelerden günlük kullanım eşyalarına kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkar.

[57] Dana Norris- Oliver Watson, "Illuminating the Imperceptible, Researching Mina'i Ceramics with Digital Imaging Techniques", file:///C:/Users/N%C4%B0SA/Downloads/jimaging-07-00233-v3.pdf

a. Minai Tekniği

12. ve 13. yüzyılda Büyük Selçuklu sanatında ortaya çıkan minai tekniği, zengin ve renkli figüratif tasvirleriyle tanınan, son derece özgün bir tekniktir. Bu teknik, dönemin sanat üslubunun şekillenmesinde önemli bir rol oynamış ve özellikle saray hayatı, av sahneleri, aşk hikâyeleri gibi konuları işleyerek dönemin estetik anlayışını ve kültürel yapısını yansıtan eserler ortaya çıkarmıştır.

Uygulama süreci hem zorlu hem de pişirim sürecinden dolayı maliyetli olan minai tekniğinde, Farsça "heft reng" olarak bilinen yedi renk (kırmızı, mavi, sarı, yeşil, siyah, beyaz ve kahverenginden) hem sır içi hem de sır üstü uygulamalarla kullanılmış ve bu sayede Selçuklu sanatını yansıtan muazzam eserler ortaya çıkmıştır.

Minai tekniği, Büyük Selçuklu kâşilerindeki bir bezeme tekniği olmanın yanında aynı zamanda figürlü sanat uygulamaları sayesinde minyatür sanatıyla olan ilişkisi açısından önemli bir sanatsal üslup olarak da görülebilir.

Minai tekniğinin sır üstü uygulaması olduğuna dair farklı kaynaklardan yararlanılarak minai tekniğinin hem sır içi hem de sır üstü bir uygulama olduğunu ve sır içi süslemenin, sırın üzerine yapıldığını göz önünde bulundurulduğunda, bu tekniğin aslında bir **sır üstü** teknik olarak tanımlanabileceği söylenebilir. Kaynakların ifade ettiği minai uygulamaları;

- Minai tekniği ile yapılan kâşilerde, şekil verilen hamurun ilk pişirimden sonra sırlanan kâşi yüzeyine boya ile figürler veya desenler işlenir, ardından pişirimi yapılır. Pişirimin ardından sırlı yüzeye diğer mine boyaları ve yaldızlar ile süslemesi yapılır ve düşük sıcaklıkta tekrar pişirilerek renklendirme sabitlenir[58]. Dolayısı ile hem sır içi hem de sır üstü tekniklerinin bir arada kullanıldığı zor ve maliyetli bir tekniktir.
- Minai tekniği, literatürde bazen "sır altı ve sır üstü tekniklerinin bir arada kullanıldığı" şeklinde tanımlansa da daha doğru bir ifadeyle "sır içi" ve "sır üstü" uygulamaların bir arada bulunduğu bir tekniktir[59]. Bu yöntem, süslemenin iki farklı aşamada fırınlanmasını gerektirir: İlk aşamada sır içi, ikinci aşamada ise sır üstü süsleme uygulanır. Selçuklu kâşilerinde kapatıcı (opak) beyaz ve mavi sırların tercih edilmesi,

[58] Muharrem Çeken, "Minai Tekniği Üzerine Bir Değerlendirme", Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu, 15-17 Ekim 2008, Bildiriler, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayımları No: 98, İzmir-2010, s. 377.

[59] Lapérouse, Jean-François De vd. "Re-examination and Treatment of Mina'i Ceramics at The Metropolitan Museum of Art". Ed. Lisa Pilosi. *Glass and Ceramics Conservation 2007: Preprints of the Interim Meeting of The ICOM-CC Working Group*. Nova Gorica, Slovenia: Goriski Muzej Kromberk, 2007: 112-119. (https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/invisible-visible)

sır altı süslemelerin uygulanmasını neredeyse imkânsız kılmıştır. Bunun yerine, ham sır üzerine yapılan sır içi boyamalar ve pişmiş sır üzerine uygulanan sır üstü dekorasyonlar kullanılmıştır[60].

Minai Tekniğinin gelişiminde Abbasi seramiklerinden alınan teknik etkiler önemli bir rol oynamıştır. Abbasi döneminde kullanılan kapatıcı sırlar ve mavi-beyaz seramiklerdeki sır içi boyamalar, Selçuklu ustalarına ilham vermiştir. Minai süsleme tekniğinde görülen sır içi ve sır üstü uygulamalar yalnızca Abbasi mavi-beyaz seramiklerinde değil, Keşan'da üretilen kobalt mavisi boyalı lüster seramiklerde de gözlemlenmiştir. Bu seramiklerdeki hafif bulanıklık, süslemenin sır içi uygulama ile yapıldığını göstermektedir. Ayrıca, bu tür seramiklerin dekorasyonunda iki aşamalı bir pişirim süreci uygulanmıştır; ilk pişirimde sır, ikinci pişirimde ise sır üstü lüster uygulaması gerçekleştirilmiştir[61].

Sonuç olarak, Selçuklu minai tekniği, Abbasi dönemi mavi-beyaz seramiklerinden esinlenerek geliştirilmiş ve Selçuklu ustalarının yenilikçi yaklaşımıyla zenginleştirilmiştir. Minai tekniği, Selçuklu kâşi sanatının zirveye ulaşmasına olanak tanımış ve sonraki dönemlere ilham veren önemli bir sanatsal miras bırakmıştır.

b. Lüster Tekniği

Büyük Selçuklu döneminin önemli tekniklerinden biri olan ve Osmanlı kaynaklarında "Perdah" olarak da bilinen lüster tekniği, ilk defa Abbasiler döneminde uygulanmış ve zamanla Fatımiler, Büyük Selçuklular, İlhanlılar ve Anadolu Selçukluları gibi farklı medeniyetler tarafından da benimsenmiştir.

Abbasilerde sonra Fatımi döneminde yaygınlaşan bu teknik, Fatımi hanedanının yıkılmasının ardından Mezopotamya ve Suriye'ye göç eden çömlek ustaları aracılığıyla bu bölgelerde de uygulanmaya başlanmıştır. Büyük Selçukluların bu sanatsal etkileşimden faydalanarak lüster tekniğini geliştirdiği ve özgün eserler ortaya koyduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, Rey, Cürcan, Kâşân, Sultanabad ve Save gibi şehirler, Selçuklu döneminin önemli lüster seramik merkezleri olarak öne çıkmaktadır. Anadolu'da ise lüster tekniği, 13. yüzyılda İran etkisiyle yaygınlaşmış ve özellikle saray mimarisinde dekoratif amaçlarla kullanılmıştır[62].

---

[60] Lale Avşar, "Bazı Selçuklu Seramik Tekniklerinin Teşekkül ve Tasnif Meselesi Üzerine Bir Değerlendirme", Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü idil, 76 (2020 Aralık): doi: 10.7816/idil-09-76-07, s. 1845

[61] Lale Avşar, "Bazı Selçuklu Seramik Tekniklerinin Teşekkül ve Tasnif Meselesi Üzerine Bir Değerlendirme", s. 1845-1846.

[62] Melahat Altundağ, "Sıtkı Olçar"ın Yorumuyla Selçuklu Çini ve Seramikleri" Kalemisi Dergisi, 6 (13), DOI:

Lüster tekniğiyle yapılmış olan kâşiler üzerindeki bezemeler, genellikle saray tasvirleri, insan ve hayvan figürleri ile bitkisel motifler şeklinde karşımıza çıkar. Bu süslemeler, dönemin sanatsal anlayışını ve estetik değerlerini yansıtarak zengin bir çeşitlilik sunar.

Bu süslemeler, yalnızca görsel zenginlikleriyle değil, aynı zamanda uygulandıkları tekniklerin inceliğiyle de dikkat çeker. Lüster tekniği, dönemin kâşi sanatında estetik ve teknik açıdan en üst seviyeye ulaşmış yöntemlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu teknik hem malzeme seçimi hem de üretim süreçlerindeki hassas uygulamalarla sanatçıların büyük bir ustalık sergilediği bir alandır.

Lüster tekniği, sır üstüne uygulanan kimyasal bileşenlerinin hazırlanması ve pişirim aşamalarından dolayı oldukça zahmetli bir tekniktir. Büyük Selçuklu sanatında kullanılan bu sır üstü tekniği, pişmiş şeffaf sırlı seramik yüzeye parlaklık veren özellikle bakır ve gümüş gibi bileşenlerin, kil ile macun haline getirilerek sürülmesi ve düşük sıcaklıkta pişirilmesi ile uygulanmıştır[63].

Dr. Abbas Akbari'nin Eğitimi Çerçevesinde Lüster Tekniği

Lüster tekniği, kâşi sanatında hem estetik hem de teknik açıdan zengin bir gelenek olarak dikkat çeker. Dr. Abbas Akbari'nin Lüster eğitimi sırasında edinilen bilgiler, bu tekniğin tarihsel gelişimi ve uygulama süreciyle ilgili daha derin bir anlayış sağlamıştır. Uygulama aşamaları büyük bir ustalık gerektiren bu tekniğin sonucunda metalik parlaklık ve zengin renk tonlarıyla etkileyici eserler ortaya çıkmıştır

Bu süreçte verilen teknik bilgiler; Lüster tekniğinde reçete ile hazırlanan kimyasal bileşenler seramik havanda dövülerek bezeme yapılacak kıvama getirilir, sır üstüne uygulanır ve düşük sıcaklıkta (550-580°C) kontrollü bir şekilde pişirilerek sabitlenir. Bu uygulamaları üç aşamada belirtecek olursak;

Pişirim Aşamaları:

İlk Pişirim (Bisküvi Pişirimi): Şekillendirilen çamur, ilk pişirime tabi tutulur. Bu işlem, seramiğin dayanıklılığını artırır ve üst yüzeyin süsleme için uygun hale gelmesini sağlar.

İkinci Pişirim (Sır Uygulaması ve İkinci Fırınlama): Bisküvi pişiriminin ardından, üzerine opak veya şeffaf sır uygulanır. Bu sır, genellikle dekorasyonun temel yüzeyini oluşturur.

10.7816/kalemisi-06-13-01, s.370.

[63] Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992 s. 100

Üçüncü Aşama Lüster Uygulaması ve Redüksiyon Pişirimi: Farklı bileşenlerle hazırlanan özel karışım, sırlı yüzey üzerine bezemeler yapmak için uygulanır. Ardından, gazlı veya odun yakıtlı fırınlarda redüksiyon (indirgeme) işlemiyle pişirilir. Redüksiyon işlemi sırasında, çıra, naftalin veya şeker gibi yanıcı malzemeler kullanılarak fırın ortamındaki oksijen seviyesi düşürülür. Bu işlem, eserlerin parlak ve canlı bir görünüme kavuşmasını sağlar. Farklı reçeteler kullanılarak, gökkuşağı renklerinde bir parlaklık gibi çeşitli efektler de elde edilebilir.

Selçuklu dönemi lüster eserlerinde fırınlamadan önce sır içine bazen kobalt mavi veya turkuaz gibi renkli sırların eklenmesi dikkat çekicidir. Bu renkler genellikle tabağın yüzeyinde "leke" şeklinde kendini göstermektedir. Bu lekelerin kasıtlı olup olmadığı veya ne amaçla kullanıldığı soruları gündeme gelmiş ve sebepler öne sürülmüştür; Birincisi **Allah'ın Mükemmeliyeti:** Sadece Alllah'nın kusursuz olduğu düşüncesine dayanılarak, bu eserlerde görülen lekeler, insanın eserlerinin asla tamamen mükemmel olamayacağını ve Allah'nın yüceliğine bir gönderme olduğunu simgelediği düşünüldüğü için kullanıldığıdır. İkincisi **Şans ve Uğur İnancı:** Bu lekelerin, şans ve uğur getireceğine olan inanıştan dolayı kullanıldığıdır. Üçüncü ve son olarak da **Koruyucu Etki:** Mavi tonlarının, özellikle kötülükleri uzaklaştırıcı bir özelliği olduğuna dair inanç, bu lekelerin dekoratif bir öğe olmaktan öte, sembolik bir anlam taşıdığı düşüncesidir[64].

Sonuç olarak, lüster tekniği, İslam kâşi sanatında estetik açıdan çığır açıcı bir uygulama olarak kabul edilmektedir. İlk defa Abbasiler döneminde kullanılan bu teknik, Fatımilerden Büyük Selçuklulara kadar farklı medeniyetlerde benimsenmiş ve her kültürde özgün bir kimlik kazanmıştır. Büyük Selçuklu seramik sanatında, özellikle Rey, Kâşân ve Sultanabad gibi merkezlerde geliştirilen lüster uygulamaları, Selçuklu sanatının yenilikçi ve zarif karakterini yansıtmaktadır. Özellikle redüksiyon pişirimiyle elde edilen metalik parlaklık, Selçuklu kâşilerinin görsel ve teknik açıdan üstünlüğünü kanıtlar niteliktedir. Günümüzde yapılan araştırmalar ve eğitimler, bu tekniğin tarihsel zenginliğini koruyarak, sanatsal ve bilimsel açıdan daha derin bir anlayış geliştirilmesine katkı sağlamaktadır.

c. Altın Yaldızlama Tekniği

Altın yaldızlama, Selçuklu kâşi sanatında sır üstü yapılan özel bir teknik olarak hem tek başına hem de diğer dekoratif yöntemlerle bir arada kullanılmıştır. Genellikle prestijli objelerde ve mimari süslemelerde tercih edilen bu teknik, Selçuklu ve Anadolu Selçuklu

[64] Sevil Larimpour, "İran Pigment Lüsterleri ve Uygulamalı Araştırılması", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarım Anasanat Dalı, Seramik Tasarımı Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2012, s. 37

dönemlerinde zengin estetik detaylar oluşturmak amacıyla uygulanmıştır. Altın yaldızlama, sadece tek renk sırlı yüzeylerde değil, farklı dekorasyon teknikleriyle birlikte kullanılarak çok yönlü bir süsleme aracı olmuştur.

Bu teknik, altın varakların, süslenecek motiflere göre kesilip fırça yardımıyla seramik yüzeyine yapıştırılmasıyla başlar. Ardından ıslak pamuk ile düzleştirilen yüzey, düşük dereceli fırınlama işlemine tabi tutulur. Anadolu Selçuklu dönemine ait örnekler incelendiğinde, tek renkli sırlı türkuaz ve yeşil kâşiler üzerinde altın yaldızlamanın uygulandığı; ayrıca yaldızlama işleminin, minai ve lacvardina gibi sır üstü boyama teknikleriyle yapılan diğer dekorasyonlarda da kullanıldığı görülmektedir[65].

Tek renk sırlı yüzeyler üzerindeki uygulamaları, yaldızlamanın sade ve çarpıcı etkisini en iyi şekilde gösterir. Anadolu Selçuklu dönemine ait türkuaz veya yeşil sırlı yüzeylerde uygulanan yaldızlama, altın varakların parlaklığıyla güçlü bir kontrast oluşturmuş, bu da motiflerin daha belirgin ve etkileyici görünmesini sağlamıştır.

Minai tekniğiyle birleşimi, sır üstü ve sır içi boyama yöntemlerinin kullanıldığı bu özel teknikte altın yaldız eklenerek eserlerin ihtişamını artırmıştır. Özellikle saray çevresinde kullanılan kâşilerde minai ve altın yaldız kombinasyonu, detayların zenginleştirilmesine olanak tanımıştır.

Lacvardina tekniğiyle kullanımı da dikkate değerdir. Bu teknikte, koyu mavi veya lacivert sırlı yüzeyler üzerine altın yaldız eklenmiştir. Lacivert zeminle altının parlaklığı arasında oluşan güçlü kontrast, bu eserleri görsel açıdan son derece dikkat çekici hale getirmiştir.

Altın yaldızlama ile diğer tekniklerin birleşimi, Selçuklu kâşi sanatında estetik zenginliği ve ustalığı gözler önüne sermektedir. Özellikle minai gibi çok renkli ve detaylı tekniklerle süslenmiş kâşilerde altın yaldızlama, belirli motiflerin öne çıkmasını sağlamış, görsel etkiyi artırmıştır. Bu tür uygulamalar, Selçuklu ve ardılı sanatlarda estetik ve teknik çeşitliliği sergileyen önemli örneklerdir.

2. Büyük Selçuklu Dönemi Yazı Sanatı

Abbasiler döneminde (750-1258), aklâm-ı sittenin (altı temel yazı türü) ortaya çıkışı, hat sanatında bir dönüm noktası olmuştur. İbn Mukle'nin (ö. 940) getirdiği kurallar, yazıya

[65] Rüçhan Arık- Oluş Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi: Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinilerii*, 2007, s. 17

disiplin ve ölçü kazandırarak yeni bir dönemi başlatmıştır. Özellikle sülüs yazı, akıcı yapısıyla hızla gelişmiş ve kûfi yazısıyla birlikte mimarî eserlerde yerini almıştır. Abbasiler'in yıkılmasının ardından, hat sanatı Türk ve Acem sanatkârlarının katkılarıyla ilerlemiş; Şam, Bağdat, Kahire, Kurtuba, Semerkand, Herat, Tebriz ve Anadolu gibi şehirler, önemli sanat merkezleri haline gelmiştir[66].

İslamiyet öncesinde güçlü bir yazı geleneğine sahip olan Türkler, İslam'ı kabul ettikten sonra bu geleneği İslam yazısıyla birleştirerek hat sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklular dönemlerinde Türk-İslam sanatının temelleri atılmış ve gelişmiş, mimari ve süsleme sanatlarında önemli adımlar atılmıştır. Emevîler ve Abbasiler gibi İslam devletlerinde olduğu gibi, Orta Asya'daki ilk Türk-İslam devletlerinde de cami, medrese, kervansaray, kümbet, minare ve saraylar gibi yapılar, hüsnühatla süslenmiştir. Türk-İslam mimarisi, başından itibaren hüsnühat ile iç içe gelişmiş; yazının sadece süsleme değil, aynı zamanda mekâna kattığı maneviyat da vurgulanmıştır. Erken dönemlerde kûfi yazı yaygın olarak kullanılırken, Büyük Selçuklulardan itibaren sülüs yazının kullanımı artmıştır[67].

Bu kültürel ve sanatsal gelişim, Türk-İslam sanatının erken dönemlerinde yazının rolünü önemli ölçüde şekillendirmiş, özellikle Büyük Selçuklular döneminde yazının sanatsal ve manevi boyutları daha da belirginleşmiştir.

Büyük Selçukluda yazı hem mimaride hem de el sanatlarında önemli bir yere sahip olmuş, sanatsal bir öğe olarak kendine özgü bir ifade kazanmıştır. Bu dönemde yazılar, Büyük Selçuklu döneminin sanatsal dilini şekillendirmiş ve mimariden kâşiye, ahşaptan metal işçiliği sanatına kadar geniş bir yelpazede kullanılmış ve sonucunda sanat değeri yüksek eserler ortaya çıkmıştır. Özellikle kâşi sanatında kullanılan bu yazılar kâşi eserlerin sanatsal ve manevi boyutlarını zenginleştiren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kâşiler üzerindeki bu yazılar, farklı yazı üsluplarına göre çeşitlilik göstermekte olup her birinin kendine özgü estetik ve ifade biçimleri bulunmaktadır.

Büyük Selçuklu döneminde görülen yazı üsluplarını; Ma'kılî, Kûfi, Sülüs ve Ta'lik yazıları olarak sayılabilir. Büyük Selçuklu kâşilerinde en yaygın yazı türleri ise kûfi ve sülüs yazılardır. Az da olsa ta'lik yazılarına da rastlanmaktadır. Bu yazılar kâşi kâse, tabak ve benzeri objeler üzerinde zarif ve anlam yüklü bir şekilde kullanılmıştır. Bu yazılardan özellikle Kûfi

[66] Abdülhamit Tüfekçioğlu ''Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı'', Hat ve Tezhip Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2015, s.60-61

[67] Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı", Hat ve Tezhip Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2015, s.180-181

yazının güçlü geometrik hatları ve simetrisi, kâşi kâselerin yüzeyinde düzenli ve dengeli bir kompozisyon oluştururken, sülüs yazının zarif ve akıcı hatları bu objelere manevi bir derinlik katmıştır.

Kâşi kâseler üzerinde kullanılan bu yazılar, genellikle ayetler, dualar veya Allah'ın yüceliğine dair ifadelerle bezenmiş olup, objelere hem estetik bir güzellik hem de dini bir anlam kazandırmıştır. Yazıların yerleşiminde, kâşi kâselerin ağız kenarları, göbek kısımları veya dış yüzeyleri gibi alanlar tercih edilmiştir. Bu yerleşim, yazının hem görsel etkisini artırmış hem de kullanım sırasında yazıya olan saygıyı korumuştur. Kâşi kâseler üzerindeki yazılar, bu objelerin sadece birer kullanım eşyası değil, aynı zamanda yüksek sanat değeri taşıyan eserler olduğunu göstermektedir.

Bu yazı üsluplarının kâşi sanatındaki işlevine ve sanata katkılarına dair genel bir bakışın ardından, her bir yazı türünün kendine özgü özelliklerini daha detaylı olarak incelemek, dönemin sanatsal ve dini anlayışını daha iyi kavrayabilmemizi sağlayacaktır.

Kûfi Yazı:

Geometrik hatlarıyla dikkat çeken Kûfi yazısı, düzenli, köşeli ve yatay-dikey unsurlarıyla kendine has bir yazı karakterine sahiptir[68].

Kûfi yazı hem düz çizgiler hem de yuvarlak hatlar içeren bir yazı türü olarak tanımlanır. İslam'ın ilk dönemlerinde Kur'an yazımında kullanılan kûfi, yazma ve yapma kûfi olmak üzere ikiye ayrılır. Yazma kûfi, kalemle yazılan sade bir tarzda olup harfler arasında süslemeler bulunmazken, yapma kûfi daha çok mimaride kullanılmış ve geometrik süslemelerle zenginleştirilmiştir. Yapma kûfide harflerin uzantıları arasında geçmeler, düğümler ve dolanmalar oluşturularak çiçekli, örgülü ve yapraklı gibi bezemeli biçimler ortaya çıkarılmıştır. Bu zarif detaylar, kûfi yazıyı hem bir süsleme unsuru hem de sanatsal bir ifade biçimi haline getirmiştir[69].

Büyük Selçuklu sanatında, kûfi yazının geometrik yapısı sanatkârlar tarafından büyük bir özenle işlenmiş ve bu yazıya adeta yeni bir anlam kazandırılmıştır. Geometrik motiflerle zenginleştirilen bu yazı türü, özellikle kitabelerde, kâşi panolarda ve kâşi evanilerde kendine geniş bir yer bulmuş, Selçuklu sanatkârlarının ustalıklarını başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

---

[68] Yûsuf Zennûn; Muhittin Serin, "Kufî", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı), 26, s. *342*

[69] Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 8-9

Kûfi yazıları, Büyük Selçuklu dönemi kâşi eserlerinde önemli bir yer tutmuş, özellikle kâşi panolar ve evanilerde farklı formlarda kullanılarak, eserlerin hem dini hem de görsel açıdan sanatsal değerini artırmıştır. Kûfi yazılar, evani grubundaki kâşi tabak ve kâselerin kenar bordürlerinde ve dış yüzeylerinde yer almış, sade formdan çiçekli ve süslü biçimlere kadar farklı stillerde kullanılmıştır. Bu yazıların yerleşimi, sadece görsel uyum sağlamakla kalmamış, aynı zamanda dini metinlerin de görsel bir biçimde ifade edilmesine olanak tanımıştır.

Kûfi yazılarının, kâşi eserlerinde yer almasının bir diğer önemi, bu yazıların hem mimaride hem de el sanatlarında işlevsel ve estetik bir unsur olarak kullanılmasının, dönemin sanatsal anlayışını yansıtmış olmasıdır. Kûfi yazılar, geometrik ve simetrik yapılarıyla kâşi yüzeylerinde dikkat çekerken, aynı zamanda İslâm'ın manevi mesajlarını iletme amacı güden bir fonksiyona da sahiptir. Bu yazıların yerleşimi ve biçimi, Büyük Selçuklu döneminin sanat anlayışını ve dini inançlarını kâşi sanatında en iyi şekilde yansıtmaktadır.

Kûfi yazıları, sadece harfler ve kelimeler şeklinde değil, bazen yalnızca Kûfi yazısının geometrik formlarına benzer süslemeler olarak da kâşi tabakları ve kâseleri süslemede kullanılmıştır. Bu tür süslemelerde, yazının düz ve köşeli hatları, kâşi yüzeylerinde soyut bir estetik unsura dönüşerek, yazının anlam taşıyan özelliğinden ziyade, görsel bir öğe olarak işlev görmüştür. Kûfi yazısının bu soyutlaştırılmış formları, kâşi eserlerin dekoratif zenginliğini artırırken, aynı zamanda dönemin sanatsal anlayışını ve yazının görsel gücünü vurgulamıştır. Kûfi'nin simetrik yapısı, eserlere zarif bir denge ve düzen katmış, aynı zamanda dekoratif bir süsleme biçimi olarak da kâşi eserlerde yerini almıştır.

Ma'kılî yazı;

Ma'kılî yazısı, hat tarihi kaynaklarında "tamamı düz hatlardan oluşup, yuvarlak hat içermeyen yazı" olarak tanımlanır. Harflerin tamamı düz, köşeli ve geometrik bir yapıya sahiptir; bu nedenle yazıya sert ve keskin bir görünüm hâkimdir. Özellikle mim, vav, fe, kaf ve he gibi gözlü harflerin başları düzgün kareler şeklinde tasarlanır. Bu yazı türü, "hatt-ı satrancî" olarak da bilinir. İslâm öncesi ve sonrası dönemlerde anıtsal yapılarda kullanılan Ma'kılî yazısı, kalemle değil, cetvel, gönye ve pergel gibi araçlarla çizilerek oluşturulur. Harfler arasında noktalama işaretleri ve harekelere rastlanmaz. Kalem hareketleriyle yazılmadığı için bu yazının daha teknik ve ölçülü bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Günümüze kadar mimarî süslemelerde kullanılan Ma'kılî, tasarımıyla estetik olduğu kadar matematiksel bir düzen de sunar[70].

[70] Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, 2001, s. 8

İslam dünyasında 10. yüzyıla kadar yoğun bir şekilde kullanılan Kûfi yazısı, zamanla yerini farklı yazı türlerine bırakmıştır. Özellikle Türkistan ve İran yapıtlarının dış yüzeylerinde, büyük boyutlu ve görkemli bir biçimde kullanılan Ma'kılî yazısı, geometrik ve köşeli hatlarıyla dikkat çeker. Bu yazı türü, klasik yazı gereçlerine ihtiyaç duyulmadan, renkli sırlı tuğla malzemesi ile kolaylıkla işlenebilmesi sayesinde geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Büyük Selçuklu döneminde, özellikle cami ve mescitlerde bu yazı türü sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin, İsfahan'daki camilerde ve Anadolu Selçuklularının Konya'daki Karatay Medresesi'nde bu yazı türüne rastlanmaktadır [71].

Sülüs Yazısı

Sülüs, sözlük anlamı olarak 'üçte bir' demektir ve hat sanatında kullanılan en eski ve gelişmiş yazı türlerinden biri olarak bilinir. Genellikle 2,5 ile 4 milimetre arasında değişen kalem uçlarıyla yazılır. Bu ölçü büyüdüğünde, yazı daha iri bir forma ulaşır ve 'celî sülüs' adını alır. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde, bu yazı türü 'Selçuklu celî sülüsü' olarak özgün bir kimlik kazanmış, bu yeni form ile Osmanlı hat sanatında gelişen celî ekolünün temellerini atılmıştır[72]

Sülüs yazısının yapısı, kalın ve ince kalemlerle oluşturulan harflerin düz ve eğri çizgilerle bir araya gelerek uyumlu kompozisyonlar oluşturmasına dayanır. Büyük boy kitaplarda ve mimari eserlerde yaygın şekilde kullanılan bu yazı, Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde yoğun bir biçimde kullanılmış, celî formunun zirveye ulaşmasını ise Osmanlı dönemi sanatkârları sağlamıştır[73].

Selçuklu Sülüsü Teriminin Kullanımı;

Bu çalışmada, Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatındaki sülüs yazılar için 'Selçuklu sülüsü' tanımlaması yapılmıştır. Bu tercih, sülüs yazısının yalnızca genel bir yazı türü olmanın ötesinde, Selçuklu dönemine özgü özel bir biçim kazandığını ve dönemin sanatsal anlayışına uygun olarak geliştiğini ortaya koymaktadır.

Selçuklu dönemi, yazının estetik bir araç olarak sanatta önemli bir rol oynadığı bir dönemdir. Bu dönemde sülüs yazısı, sadece metin yazımında değil, aynı zamanda sanatın ve estetiğin bir parçası olarak da kullanılmıştır. "Sülüs" terimi, düzgün ve okunaklı Arap harfleriyle yazılmış bir yazı türünü tanımlar. Ancak **"Selçuklu sülüsü"**, bu yazının Selçuklu

[71] Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı", Hat ve Tezhip Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2015, s.183
[72] Muhittin Serin, "Sülüs", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, XXXVIII, s *128, 130*
[73] Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, 2001, s.9-10

kültürüne ve sanatına özgü, belirgin bir biçim aldığı ve bu dönemin estetik anlayışını yansıttığı bir yazı türünü ifade ettiğini düşünmekteyiz.

Literatürde, Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatındaki bu yazı türü bazen 'celî nesih' ya da 'kûfî celîsi' olarak tanımlanmış olsa da bu yazı türü aslında kûfî yazısından türemiş ve zamanla kendine özgü bir biçim kazanmıştır. Bu nedenle, sülüs, nesih ve muhakkak gibi diğer müstakil yazı türleriyle benzer şekilde, Selçuklu dönemine özgü bu yazı türünün 'Selçuklu sülüsü' [74] olarak adlandırılması daha uygun bir ifade olacağını düşünmekteyiz. Selçuklu sülüsü, sülüs yazısının genel özelliklerini taşımakla birlikte, dönemin kültürel ve sanatsal bağlamına bağlı olarak farklı bir ifade biçimini kazanmış olabileceğini söyleyebiliriz.

Bu yazı ile ilgili önemli noktalardan biri de Selçuklu sülüsünün bir ara form olarak değerlendirilmemesi gerektiğidir[75]. Aksine, kendine özgü bir yazı karakteri olarak, diğer yazı türlerinden farklı bir estetik ve kompozisyon anlayışına sahip olduğu söylenebilir. Bu nedenle, çalışmamızda yer alan Büyük Selçuklu dönemi kâşi eserlerdeki sülüs yazılarının 'Selçuklu sülüsü' olarak adlandırılmasını hem yazının tarihsel bağlamını hem de Selçuklu dönemine ait özgün yönlerini daha doğru bir şekilde yansıtıyor olmasından dolayı daha doğru bulmaktayız.

Büyük Selçuklu Devleti'nin son dönemlerinde ortaya çıkan ve tekâmülünü Anadolu Selçukluları döneminde tamamlayan Selçuklu Sülüsü, 12. ve 13. yüzyıllarda mimarî eserlerde ve diğer sanat dallarında yaygın bir şekilde kullanılmış önemli bir yazı türü olmuştur. Bu yazı türü, özellikle Selçuklu kâşi sanatında önemli bir yer tutar. Kâşi eserlerinde, kâseler, tabaklar, şişeler gibi çeşitli ev âletleri üzerinde Selçuklu sülüsü sıkça kullanılmıştır. Bu yazı, farklı formlar ve estetik anlayışlarla, çeşitli teknikler ve renklerle uygulanmıştır. Özellikle Minai ve lüster tekniklerinde, Selçuklu döneminin bu iki önemli ve görsel açıdan zengin tekniğinde Selçuklu sülüsü yazıları yoğun bir şekilde yer almıştır. Bu yazılar, kâşi eserlerinin tasarımlarında önemli bir katkı sunarken, aynı zamanda bezemelerin estetik bütünlüğünü güçlendiren bir öğe olmuş ve dönemin sanat üslubunun oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Selçuklu sülüsünün bu eserlerdeki varlığı, dönemin sanatsal anlayışını ve yazının sanatla olan derin ilişkisini gözler önüne sermektedir.

[74] Özgür Çetintaş, "13. Yüzyıl Anadolu Selçuklu Mimarisinde Selçuklu Sülüsü", Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Isparta, 2017, s. 3-4.

[75] Özgür Çetintaş, "13. Yüzyıl Anadolu Selçuklu Mimarisinde Selçuklu Sülüsü", 2017, s. 4.

Talik Yazısı

Ta'lîk, İran'da gelişen tevkī' ve rikā' yazılarından türetilen bir yazı türüdür. Erken İslam döneminde divanlarda kısa metinler için tevkī', uzun metinler için ise rikā' kullanılırdı. Bu yazı türlerinin zamanla geçirdiği gelişim sonucunda ortaya çıkan yeni üsluba ta'lîk adı verilmiştir[76].

Ta'lîk yazısı, yuvarlak harflerden oluşan, harekesiz ve sade bir yazı türüdür. Kalem kalınlığı sülüse benzer, ancak harfler genellikle sağa doğru eğimli ve basit bir görünüm sergiler. Fatih dönemiyle birlikte kullanılmaya başlanan ta'lîk yazısı, özellikle 16. yüzyıldan sonra Osmanlılarda yaygınlaşmıştır. Bu yazı türü, medrese, mezar taşları gibi mimari yapılarda kendini göstermiştir[77].

Büyük Selçuklu sanatında sıkça rastlanmayan bu yazı, bazı kâşi eserlerinde kullanılmıştır. Çalışmamızda yer alan örnekte ise (Kat: 39), talik yazısını sır altı tekniğiyle yapılmış bir eserde görmekteyiz. Selçuklu döneminin geleneksel yazı üsluplarının yanı sıra, talik yazısı da dönemin sanatsal zenginliğini yansıtan önemli bir unsurdur.

Büyük Selçuklu hat sanatı, İslam medeniyetinin sanat telakkisinin en mühim unsurlarından birini teşkil eder. Kûfi, Selçuklu Sülüsü ve Talik yazıları, yalnızca birer yazı türü olmayıp, dönemin estetik ve manevi anlayışını yansıtan sanat eserleri mahiyetindedir. Bu yazılar, Selçuklu sanatkârlarının yeteneklerini ve yazıya biçilen yüksek kıymeti göstermesi bakımından fevkalâde bir öneme sahiptir.

3. Büyük Selçuklu Dönemi Kâşi Sanatında Yer Alan Bezemeler

3.1. Figürlü Bezemeler

a. İnsan Figürlü Bezemeler

Selçuklu döneminde kâşilerinde yer alan insan tasvirleri, genellikle dini yapılar yerine sivil mimari yapılarda karşımıza çıkar. Bu tür betimlemelerin ilk örnekleri, Büyük Selçuklu topraklarında üretilen kâşilerde görülür. İnsan figürlerinin yoğun biçimde işlendiği kâşilere özellikle kuzey İran'daki Rey ve Kâşân bölgelerinde rastlanmaktadır. Bu bölgeler, 12. ve 13. yüzyıllarda Moğol istilası öncesinde en üretken ve yenilikçi seramik üretim merkezleri olarak

[76] M. Uğur Derman, "Ta'lik", *DİA, 39,* s. 507
[77] Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı,* 2001, s. 10

öne çıkmıştır. Kâşân'da üretilen kâşilerde yer alan figürler, Selçuklu döneminin karakteristik özelliklerini yansıtarak tipik Türk tipinde tasvir edilmiştir[78].

Büyük Selçuklu kâşi eserlerinde figüratif ögeler oldukça önemli bir yer tutar. İnsan figürleri, oturma biçimlerinden duruş tarzlarına kadar farklı pozisyonlarda ve detaylarla betimlenmiştir. Bu tasvirler, bağdaş kurarak oturan, ayakta, at üstünde süvari olarak resmedilen ya da eğlence ve törensel anlarla ilişkilendirilen biçimlerde karşımıza çıkar. İnsan figürleri tek başlarına ya da gruplar halinde kompozisyonlara dâhil edilmiş, bazen de saray hayatını, dini törenleri, av sahnelerini ve eğlenceleri konu alan sahnelerde resmedilmiştir. Özellikle ellerinde tef, çeng, tambur gibi müzik aletleri tutan figürler, dönemin sanatsal ve kültürel anlayışını yansıtan unsurlardır.

Selçuklu döneminde, özellikle saray yaşamını ve toplumsal statüyü yansıtan figüratif tasvirlerde, uzun saçlar da önemli bir sanatsal unsur olarak yer almıştır. Uzun saç modası, Selçuklu toplumundan komşu ülkelere yayılmış ve Memlükler'de de benimsenmiştir. Memlükler, bu modayı kabul ederek kendi kültürel ve estetik anlayışlarına dahil etmişlerdir. Ancak, 1315'te Mekke'yi ziyaret eden Muhammed bin Kalavun'un dönüşünde saçlarını kesmesiyle, uzun saç modası Mısır'da sona ermiştir. Bu tür detaylar, dönemin kültürel etkileşimlerini ve Selçuklunun çevresindeki toplumlar üzerindeki etkisini ortaya koyar.

Büyük Selçuklu kâşi tasvirlerinde, tahtında bağdaş kurarak oturan, yuvarlak yüzlü ve çekik gözlü sultan figürleri sıkça görülür. Bu sultanlar, başlarında hale ile betimlenirken, üzerlerinde desenli bir kaftan ve tiraz adı verilen, bazen işlemeli bazen sade bırakılmış kol bantları bulunur. Ellerinde genellikle ab-ı hayat ve gücün simgesi olarak kabul edilen bir kadeh taşırlar. Çoğunlukla, bu figürlerin çevresinde ayakta duran bir veya birden fazla saray mensubuna yer verilir. Kompozisyonlarda, sultanın tahtını çevreleyen ve sarayın koruyucusu ile cennetin simgesi olarak kabul edilen çift tavus kuşları dikkat çeker. Benzer şekilde, bazı tasvirlerde sultanın kudretini vurgulamak ve sarayın koruyucu gücünü temsil etmek amacıyla sfenks ve siren gibi efsanevi figürlere de yer verilmiştir. Ayrıca, grup hâlinde veya ikili şekilde betimlenmiş avcı figürleri, av kuşlarıyla yapılan sahneler, kaçan hayvanlar, av sonrası düzenlenen ziyafetler, müzikli ve eğlenceli etkinlikler ile çevgan oyunları, kâşi eserlerin figüratif kompozisyonlarında öne çıkan diğer unsurlardır[79]. Zengin desenlere sahip giysiler ve farklı başlık türleri, dönemin giyim tarzı ve kumaş dokusuna dair önemli bilgiler sunar.

---

[78] Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)*, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 176.

[79] Gönül Öney, "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", Sanat Tarihi

Kâşi eserlerdeki oturur vaziyette betimlenen insan figürlerinin kadın mı yoksa erkek mi olduğunu ayırt etmek zaman zaman güç olsa da bazı tasvirlerde bu ayrımlar oldukça belirgindir. Kadın ve erkek figürleri, farklı detaylarla zenginleştirilmiştir.

Kadın figürleri genellikle yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, kurdeleli ve başlıklı olarak tasvir edilir. Mücevherlerle süslenmiş takılar, kıyafetlerdeki desenler, ellerde ve saçlarda görülen motifli kınalar gibi detaylar kadın figürlerini öne çıkarır[80]. Saçlarının toplanma biçimi ve kullanılan aksesuarlar, dönemin estetik anlayışını ve sosyal hayatını yansıtan önemli unsurlardır. Bu tasvirler, kadınların statüsünü ve Selçuklu döneminin sanat anlayışını ortaya koyar.

Erkek figürlerinde ise sakallı veya bıyıklı yüz ifadeleri dikkat çeker. Bazı tasvirlerde erkeklerin başında bir hale bulunurken, kıyafet detayları ve özellikle kollardaki tiraz bantları, bu figürlerin saray hiyerarşisindeki konumları hakkında bilgi verir. Erkek figürlerindeki güçlü duruşlar ve belirgin ifadeler, onların otoritesini ve statüsünü vurgulayan önemli unsurlardır.

Sultan veya sarayın ileri gelenleri olduğu düşünülen bu figürlerin tasvirlerdeki ortak özellikleri, mevki ve unvanın simgesi olan tiraz bantları ile semavi parlaklığı ve statüyü temsil eden halelerdir[81]. Ayrıca, Büyük Selçuklu tasvirlerinde hem kadın hem de erkek figürlerinde görülen ellerdeki ve yüzlerdeki benler, Türk sanat geleneğinin bir devamı olarak değerlendirilmiştir.

Selçuklu kâşilerinde figürler sadece oturarak değil, aynı zamanda hareketli sahnelerde de tasvir edilmiştir. Savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi dinamik figürler sıklıkla yer bulmuş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bu tür sahneler, Selçuklu döneminin kahramanlık ve asalet vurgusunu taşır. Figürlerin yüzleri, yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun bir biçimde tasvir edilmiştir.

Bu figürler, yalnızca estetik bir değer sunmakla kalmayıp, aynı zamanda Selçuklu döneminin sosyal, kültürel ve günlük yaşamına dair önemli ipuçları da sunmaktadır. Saray eğlenceleri, av sahneleri ve törenlere yer veren tasvirler, dönemin yaşam biçiminin sanata nasıl yansıdığını açıkça ortaya koyarak birinci el kaynaklar olarak büyük bir önem taşır.

Dergisi Sayı, Cilt 13, Sayı 1, 2016, s. 64.

[80] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* Atatürk Kültür Merkezi Yayını, sayı:35, Ankara, 1989, s. 151.

[81] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* 1989, s. 150-171.

b. Hayvan Figürlü Bezemeler[82]

Kuşlar:

Kuş figürü hem dekoratif hem de sembolik açıdan çok katmanlı bir anlam taşımaktadır. Özellikle sembolizm bağlamında kuş, cennet ve ruhaniyeti, saltanat statüsünü, bereketi ve şansı simgeleyen pek çok anlama gelir. Türk-İslam sanatında hem görsel güzellik hem de sembolik anlam taşıyan kuş figürü, İslam sanatında Kut'u getiren bir sembol olarak kabul edilmekte ve kutsal bir anlam taşımaktadır.

Kuş aynı zamanda farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Karga ve baykuş gibi kuşlar uğursuz görülmüşken, kumru ve güvercin gibi kuşlar uğurlu görülmüştür. Kuş özlem, sevinç, haber gibi anlamlar taşırken aynı zamanda ölümü temsil ederek öbür aleme geçişte ruha refakat ettiğine inanılan kutsal bir hayvan olarak da görülmüştür. Kuş figürü saltanatı, bilginlik simgesi olarak kullanıldığı gibi, aydınlığı ve gökyüzünü temsil eden, gelecekten haber veren önemli bir figür olarak Türk-İslam sanatında sembolik olarak sıkça kullanılmıştır[83].

Aşağıda, Büyük Selçuklu kâşi eserlerinde geçen bazı kuş türlerini inceleyerek, onların Türk-İslam sanatındaki yerini kısaca ele alacağız:

Güvercin: Güvercin hem sembolik hem de kültürel açıdan derin bir anlam taşır. Türk-İslam sanatında ve kültüründe güvercin, barışın, sevgiyi ve manevi safiyetin simgesi olarak sıkça kullanılmıştır. Arapça' da "hamâm" ve Farsça' da "kebûter" olarak bilinen bu kuş, Türkçede "güvercin" olarak adlandırılmaktadır Anadolu ve Azerbaycan'da, güvercinlerin yuva yaptığı evlerin zenginliğe ve bolluğa kavuşacağına inanılır. Güvercin, ayrıca dinsel metinlerde de önemli bir yere sahiptir. Tevrat'ta, Nuh Peygamber'in tufandan sonra güvercinlerle yeryüzünün kuruduğunu öğrenmesi, güvercinin barış simgesi olarak kabul edilmesinin temelini oluşturmuştur. İslam ve Hristiyanlıkta da güvercin, saf ve günahsız kişiliğin simgesidir. Hz. Muhammed (s.a.v.)'in Sevr mağarasında güvercinlerin yuva yaparak mağarayı koruması, İslam kültüründe güvercinin koruyucu bir sembol olarak önem kazanmasını sağlamıştır[84].

Güvercin figürünün, Türk-İslam sanatında barış, zenginlik ve koruyuculuk gibi sembolik anlamlar taşıdığı düşünülmektedir. Büyük Selçuklu kâşilerinde, saray bahçesi

[82] Katalogda yer alan hayvan figürleri, değerlendirme kısmında detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

[83] H. Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Ana Bilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya -2006, s. 27.

[84] Murat Koyuncu, "Türk Süsleme Sanatlarında Kuş Figürü ve Büyük Selçuklu Dönemi Seramik Yorumları", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya- 2019, s. 20

tasvirlerinde sıkça karşılaşılan güvercinler, genellikle üzerinde benek motifiyle birlikte betimlenmiştir.

Tavus Kuşu: Tavus kuşu, uğur getiren bir kuş olarak kabul edilmiş ve zarafetiyle sonsuz hayatı, güzelliği, cenneti, ölümsüzlüğü ve devlet otoritesini simgelediğine inanılmıştır[85].

Tavus kuşu, Türk-İslam sanatında güzellik, ölümsüzlük ve cennet ile ilişkilendirilen güçlü bir semboldür. Mitolojik ve dini hikâyelerde, güzelliğiyle gururlanan ancak ayaklarının çirkinliğiyle tevazuyu öğrenen bir kuş olarak anlatılmıştır. Bu özellikleri nedeniyle cenneti hatırlatan bir figür olarak görülür ve divan edebiyatında sıkça yer alır. Saray süslemelerinde, özellikle Kubad-Abad kâşilerinde, tavus kuşları nar dallarıyla birlikte tasvir edilmiştir. Renkli ve dekoratif kuyruklarıyla tavus kuşu, sarayları cennetten bir köşe olarak betimlemek için kullanılan etkileyici bir motif olmuştur[86].

Tavus kuşu, Türk-İslam sanatında güzellik, ölümsüzlük ve cennet ile ilişkilendirilen güçlü bir semboldür. Mitolojik ve dini hikâyelerde, güzelliğiyle gururlanan ancak ayaklarının çirkinliğiyle tevazuyu öğrenen bir kuş olarak anlatılmıştır. Bu özellikleri nedeniyle cenneti hatırlatan bir figür olarak görülür ve divan edebiyatında sıkça yer alır. Saray süslemelerinde, özellikle Kubad-Abad kâşilerinde, tavus kuşları nar dallarıyla birlikte tasvir edilmiştir. Renkli ve dekoratif kuyruklarıyla tavus kuşu, sarayları cennetten bir köşe olarak betimlemek için kullanılan etkileyici bir motif olmuştur.

Tavus kuşu figürü, Büyük Selçuklu sanatında oldukça sık kullanılan ve öne çıkan bir figürdür. Saray betimlemelerinde, güzellik, cennet ve ölümsüzlük gibi sembolik anlamlarıyla tavus kuşu, dönemin sanat anlayışında önemli bir yer tutmuştur. Bu figürün sıkça kullanılması, dönemin sanatında ona atfedilen değerin ve sembolik anlamların bir yansımasıdır.

Ördek: Ördek figürü, Selçuklu döneminde av hayvanı olarak sıkça tasvirlerde yer almış ve saraylarda yaygın olarak kullanılmıştır. Bu figür, özellikle nar motifiyle birlikte bolluk ve bereketi simgelemiştir[87]. Orta Asya'da, Budist dönemde ise ördek, mutluluğun ve huzurun sembolü olarak kabul edilmiştir[88]. Büyük Selçuklu saraylarında da ördek motifi sıkça karşımıza

[85] Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", 2006, s.70.
[86] Murat Koyuncu, "Türk Süsleme Sanatlarında Kuş Figürü ve Büyük Selçuklu Dönemi Seramik Yorumları", s. 19
[87] Mehmet Yüceli- Şule Sanal, "Selçuklu Dönemi Eserlerinde Hayvan Sembolleri: Ahlat Müzesi Örneği", Lokman Hekim Dergisi, 2021, 11 (3), s. 542.
[88] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006, s. 158

çıkar. Dede Korkut Hikâyelerinde göllerin süsü[89] olarak yer alan ördek figürü, Selçuklu sanatında da doğayla iç içe bir yaşamı ve estetik anlayışını yansıtır.

Horoz: İran mitolojisinde ve Zerdüştlük inancında horoz, ışığın karanlığa karşı zaferini simgeler ve hem koruyucu hem de sabahın habercisi olarak önemli bir figürdür. İyiliği, uyanışı ve sabahı simgelerken, kötülüğe karşı mücadelenin de sembolüdür. Güneşin Doğuşu anlamıyla da Firdevs'inin Şehname 'sinde geçmektedir[90]. Kısacası, horoz hem mitolojik hem de dini anlamda İran kültüründe derin bir yere sahiptir.

İslam kültüründe horozun sembolik anlamları, İslam'ın genel folkloru, kültürel literatürüne ve hadislere dayanmaktadır. İslam kaynaklarında, horozla ilgili hadisler bulunmaktadır. Örneğin, bazı hadislerde Peygamber Muhammed'in horozun sabah ezanını duyurduğu ve horozun öttüğü zaman Allah'ın rahmetini müjdelediği belirtilir. Özellikle Sahih-i Buhari'de geçen hadiste, Peygamber'in "Horozun sesini duyduğunuzda Allah'tan lütuf isteyin. Çünkü horoz bir melek gördüğünde öter" dediği aktarılır (Sahih-i Buhari, 3303 numaralı hadis). Horoz, çeşitli halk kültürü ve inanışlarında sabahın habercisi ve uyanıklığın sembolü olarak görülür. Pek çok halk masalında ve efsanede, karanlığa karşı zafer kazanan, güneşi müjdeleyen bir figür olarak betimlenir.

Horoz ayrıca cesaret, şeytanı defeden[91] ve savaşçı gibi simgesel manalarda da kullanılmıştır. Miracname'de de bu figür kullanılmıştır.

Kartal, Doğan, Şahin: Reşîdeddîn'in *Câmi'ü't-Tevârîh* ve Ebulgazî Bahadır Hân'ın *Şecere-i Terâkime* eserlerinde, kartal ve diğer yırtıcı kuşlar, 24 Oğuz boyunun sembollerinden olduğu söylenmektedir. Bu kuşlar, nazarlık ve tılsım sembollerinin yanı sıra bilgelik, kılavuzluk ve şans anlamları taşıyarak "devlet kuşu" olarak kabul edilmiştir[92].

Tasavvufta da yer alan kuş metaforunun, özellikle d*oğan, şahin* ve *kartal* gibi yırtıcı kuşların kıymetli bir yeri olduğu ve asaleti, yüceliği ile sultanlara dost oldukları bilinmektedir[93].

---

[89] Mine Erdem, "Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları", Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2011, s. 67,68

[90] Murat Koyuncu, "Türk Süsleme Sanatlarında Kuş Figürü ve Büyük Selçuklu Dönemi Seramik Yorumları", s. 18

[91] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*,2011, s. 172.

[92] Murat Koyuncu, "Türk Süsleme Sanatlarında Kuş Figürü ve Büyük Selçuklu Dönemi Seramik Yorumları", s. 17

[93] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2023, s. 273

Büyük Selçuklu kâşi tasvirlerinde, av sahnelerinde sıklıkla avcı kuşlarına yer verilir. Avın önemli unsurlarından biri olarak, sultanın ya da avcının elinde ya da çevresinde betimlenen bu kuşlar öne çıkar. Özellikle ava giden süvarilerin yanında, şans ve talih simgesi olarak şahin ve doğan gibi kuşlar yer alır[94].

Büyük Selçuklu kâşilerinde yer alan özellikle şahin ya da doğan figürleri genellikle atlı figürün ya elinin üzerinde ya da etrafında tasvir edilmiştir.

Av Hayvanları:

Geyik: Geyik, Türk kültüründe yol gösterici, uğurlu ve kutsal bir ruh olarak kabul edilmiştir. Özellikle sürek avlarında izi sürülen geyik, bu yönüyle adeta bir rehber gibi kabul edilirken, boynuzlarının yeniden çıkması ise yeniden doğuşun simgesi olarak görülmüştür. Bu figür, genellikle iyilik ve merhametle ilişkilendirilir ve zorlukların aşılmasında yardımcı olan bir yol gösterici olarak görülür. Moğol ve Tatar kültürlerinde de geyik, yol gösterici olarak kabul edilmiş; tarih öncesi Akdeniz uygarlıklarında ise hız sembolü olarak kullanılmıştır[95].

Büyük Selçuklu kâşilerinde yer alan geyik figürleri, genellikle av sahnelerinde, avcı tarafından avlanır biçimde tasvir edilmiştir. Benekli ya da beneksiz olarak betimlenen geyikler, detaylı bir şekilde işlenmiş ve hareket halinde, kaçar pozisyonda dinamik bir kompozisyonla resmedilmiştir. Bu figürler, Selçuklu sanatının hem sanatsal inceliğini hem de avcılık temasına verdiği önemi yansıtır.

Tavşan: Selçuklu kâşilerinde betimlenen bir diğer av hayvanı da tavşandır. Tavşan figürü, Türk kültüründe ve mitolojisinde av hayvanı olarak görüldüğü için uğurlu sayılmış ve bereket sembolü olarak kabul edilmiştir. İslamiyet ile birlikte tavşan daha çok kurnazlık ve iyi şans olarak görülmüştür[96].

Balık: Balık figürü, Türk topluluklarında bolluk, refah ve bereketin simgesi olarak görülmüş, evlilikte ise mutluluk ve çoğalmayı temsil etmiştir[97]. Büyük Selçuklu kâşi tasvirlerinde balıklar genellikle detaylı bir şekilde gölet içinde betimlenmiştir. Tekli ya da çoklu olarak görülen balık figürleri, saray bahçesi olduğu düşünülen kompozisyonlarda sıkça

[94] Özden Süslü, tasvirlere göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, s. 179
[95] Ökkeş Hakan Çetin, Nurşen Özkul Fındık, Muhammet Görür, "Simgesel ve Biçimsel Özellikleri ile Türk Kültür ve Sanatında Geyik Figürü", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi, Mart 2024, Sayı 109, 149-186.
[96] Yaşar Çoruhlu, Yaşar, "M. Uğur Derman Armağanı: Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler", Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 156
[97] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 2006, s. 144.

karşımıza çıkar. Bu tür sahnelerde, figürlerin önünde sohbet ederken yer aldığı göletlerde balıklar, kompozisyona hem estetik bir zenginlik hem de sembolik bir derinlik kazandırır.

Yırtıcı Hayvanlar:

Aslan: Büyük Selçuklu sanatında aslan figürünün, hükümdarlığın ve gücün yanı sıra aydınlık ve güneşi sembolize ettiği düşünülmektedir. Bu figürün, bazen koruyucu bir hayvan, bazen astrolojik bir işaret veya bir arma olarak tasvir edildiği görülür[98]. Selçuklu kâşilerinde, özellikle mücadele sahnelerinde yer alan aslan figürünün galibiyeti ve üstünlüğü temsil ettiği tahmin edilmektedir. Çevresinde kullanılan detaylı bitkisel ve geometrik motifler, bu figürün tasarımlarda önemli bir yer tuttuğunu işaret etmektedir.

Pars/Çita: Türk kültüründe pars figürü, aslan, kaplan ve leopar gibi hayvanlarla birlikte kahramanlık, yiğitlik, güç ve kuvvet sembolü olarak yer alır. Bu hayvanlar, aslan ile aynı familyadan olmalarından dolayı benzer sembolik anlamlara sahip olduğu düşünülmektedir. Dede Korkut Kitabı'nda geçen "kagan aslan" tamlaması, bu figürlerin Türkler arasında hükümdarlık ve kudretin sembollerinden biri olabileceğini düşündürmektedir[99].

Türk sanatında pars figürü, postundaki beneklerin "şâhî benek" olarak tasvir edilmesiyle de güç ve kudretin sembolik bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu benekler, Osmanlı dönemi padişah kaftanlarında benzer şekilde güç ve yiğitliği simgelemektedir[100].

Büyük Selçuklu kâşi sanatında da pars figürünün gücü ve kudreti simgeliyor olabileceği düşünülmektedir.

Diğer Hayvanlar:

At: Sahibinin dostu, zafer ortağı ve kıymetli varlığı olarak at, pek çok efsane, destan ve öyküde yer bulmuştur. Atın savaş meydanlarındaki yararları doğrultusunda at, güç ve kudret göstergesi olmuştur. At sürüleri ise zenginliğin timsali olarak görülmüştür. Üzerinde benekler olan beyaz atlar ise uğurlu sayılmıştır[101].

Büyük Selçuklu kâşilerindeki tasvirlerin büyük çoğunluğunda at figürü önemli bir yer tutar. Özellikle av sahneleri ya da av eğlenceleri gibi dinamik sahnelerde atlı figürler sıkça karşımıza çıkar. At, Selçuklu sanatında yalnızca bir taşıyıcı araç olarak değil, aynı zamanda güç, prestij ve soyluluk simgesi olarak da önemli bir rol oynar. Atlı figürler, sultanın ya da

[98] Ülker Erginsoy, İslam Maden Sanatının Gelişmesi, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978, s. 129
[99] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s. 324-325.
[100] Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları Ya Da Çintamani Yanılgısı", Dîvân İlmî Araştırmalar sy. 17 (2004/2), s. 194-195
[101] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları,* 2006, s. 144.

avcıların ihtişamını ve çevikliğini vurgularken, aynı zamanda dönemin savaşçı kültürünü de yansıtır. Tasvirlerde atlar genellikle hareket halinde, zarif ve detaylı bir şekilde betimlenmiştir.

Fil: Selçuklu sanatında hayvan figürleri önemli sembolik anlamlar taşır ve fil figürü de bunlardan biri olmuştur. Orta Asya kültürlerinde genellikle zenginlik ve güç ile ilişkilendirilen filler Selçuklu sanatında güç, asalet ve yönetim sembolleri olarak yorumlanmıştır. Semra Ögel gibi sanat tarihçileri çalışmalarında, filin Selçuklu kültüründeki yerine değinilir; özellikle hükümdarların gücünü ve iktidarını temsil eden bir simge olarak işlev gördüğünden bahseder[102]. Fil figürleri, Orta Asya'daki eski Türk kültürlerinin etkisiyle Selçuklu sanatında süslemeler ve heykelciklerde sıkça kullanılmıştır. Tüm bunlardan dolayı bu eser hem sanatsal hem de taşıdığı sembolik manalar ile sanat değeri yüksek bir eserdir.

İslâmiyet öncesi Orta Asya sanatında, özellikle Sogd kültüründe fillerin sembolik bir anlam taşıdığına dair örnekler bulunmaktadır; bunlar arasında Buhara yakınlarındaki 7.-8. yüzyıla ait Varaşa şehri sarayı duvar resimleri yer almaktadır. Türk-İslam sanatında ise, fil figürünün kullanımı Gazne sanatında başlamış ve bu figürün en erken örnekleri Gazne kazılarında bulunmuş mermer levhalarda yer almaktadır. Gazneli Sultan Mahmud'un fil üzerindeki savaş sahnesi de bu dönemin önemli anlatımlarındandır. Fil figürünün kullanımı, Gazne sanatının ardından Büyük Selçuklu döneminde de görülmüş, bu dönemde Sultan II. Tuğrul'un taht sahnesinde sultanın tahtının iki yanında yer alan fil figürleri, güç sembolü olarak tasvir edilmiştir. [103].

Bunun yanı sıra, Büyük Selçuklu döneminde fil figürü kâşi ve minyatürlerde hikâye anlatımıyla da karşımıza çıkar. Kâşi örneklerinde, Behramşah'ın Hintli zevcesi, filin üzerindeki tahtta otururken, arka planda zenci köle ve filin boynunda sürücü yer alır. Diğer bir örnekte ise sadece Hintli zevce ve sürücü filde oturmaktadır[104]. Büyük Selçuklu sanatında fil, sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda gücün, egemenliğin ve hükümdarlığın sembolü olarak önemli bir yer tutmuştur.

Deve: Deve Figürleri: Orta Asya Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan deve, sanatta sık işlenmemekle birlikte, belirli dönemlerde dikkat çeken temalardan biri olmuştur.

---

[102] Semra Ögel, "Türk Heykelciliğinde İnsan Figürü", Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Sayı:4, 1963, s.15

[103] Çağlayan Hergül, "Türk Sanatında Deve ve Fil Figürleri", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü III. Genç Bilim Adamları Sempozyumu 16-17-18 Mayıs 2011, s.11

[104] Çağlayan Hergül, "Türk Sanatında Deve ve Fil Figürleri", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü III. Genç Bilim Adamları Sempozyumu 16-17-18 Mayıs 2011, s.11,12

Deve figürleri, Hun sanatında hayvan mücadele sahneleriyle öne çıkmış, özellikle Ordos Kurganı'ndaki çift hörgüçlü deve ve pars mücadelesi tasviri dikkat çekmiştir. Sasani dönemi kabartmalarında ise deve ehlileştirilmiş şekilde betimlenmiştir. Göktürk dönemi kaya resimlerinde av sahnelerinde çift hörgüçlü develer görülmekle birlikte, Orta Asya göçebe kültüründe deve, at kadar sık vurgulanmamıştır. Ancak devenin yünü ve derisi, bozkır halkı için önemli bir değere sahip olmuştur. Türk sanatında tek hörgüçlü Hecin devesi de yer almıştır. Doğal yaşam alanı Kuzey Afrika ve Arap Yarımadası olan bu deve cinsi, özellikle İslâmiyet sonrası dönemde sanat eserlerinde sıkça betimlenmiştir. Karahanlılar döneminde "Buğra" adı, devenin gücünü simgeleyen bir anlam taşımaktadır. Dede Korkut hikâyelerinde de deve, güçlü ve büyük bir varlık olarak betimlenmiştir; örneğin "Kazan deve gibi kükredi" veya "Buğra gibi Depegözü dizi üzerine çökerdi" gibi benzetmelerle kullanılmıştır[105].

Selçuklu döneminde deve figürü, Türk-İslam sanatında en yoğun şekilde kullanılmıştır. Bu dönemde deve, madeni kaplardan seramiklere, kâşilerden minyatürlere kadar pek çok farklı sanat dalında yer bulmuştur. Özellikle Selçuklu sanatında deve figürleri genellikle Hecin devesi olarak betimlenmiştir. Selçuklu dönemi sanatında devenin en fazla kullanıldığı temalardan biri de Behram Gur ve Azâde hikâyesidir. Bu hikâyelerde, deve, Behram Gur'un av sahnelerinde binek hayvanı olarak karşımıza çıkar. Siyah ve kahverengi tonlarında resmedilen develer, genellikle dinamik bir şekilde, hareketli pozisyonlarla tasvir edilmiştir.

Türk sanatında deve figürleri, Hun döneminden başlayarak Göktürk, Karahanlı, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde farklı biçimlerde yer almıştır. Selçuklu döneminde, özellikle 12. ve 13. yüzyıllarda, minai tekniğiyle üretilen kâşilerde deve figürü, av sahnelerinin bir parçası olarak dikkat çeker. İnsan ve hayvan figürleriyle birlikte resmedilen bu sahneler, dönemin sanat anlayışını ve avcılığın sosyal hayattaki önemini yansıtır. Deve, Türk kültürünün ve sanatının önemli bir unsuru olarak, Anadolu Selçuklu dönemi kâşi sanatında da varlığını sürdürmüştür. Özellikle Kubadabad Sarayı'nın kâşileri arasında bu figüre rastlanmaktadır.

c. İnsan ve Hayvan Karışımlı Efsanevi Figürlü Bezemeler

Ejder Figürü: "Ejderha figürü, Çin mitolojisinde imparatorluğu ve ölümsüzlüğü simgelese de Türk mitolojisinde güç, kudretin yanı sıra suyu, bolluğu ve yeniden doğuşu simgelemiştir[106].İslam sanatında da önemli bir sembol olan ejderha, Büyük Selçuklu kâşilerinde

[105] Çağlayan Hergül, "Türk Sanatında Deve ve Fil Figürleri", s. 2-8.
[106] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları,* 2006, s. 136-137

de sıkça yer bulmuş ve Türklerde "evren" olarak bilinen bu figür, Araplar, Çinliler ve İranlılar gibi farklı kültürlerde çeşitli isimlerle anılmıştır. İran'da "ejderha" olarak bilinen bu mitolojik varlık, her kültürde farklı anlamlar yüklenmiş, genellikle güç, kudret ve koruyuculuk simgesi olarak tasvir edilmiştir[107].

Büyük Selçuklu sanatında ejderha figürü, genellikle yılana benzeyen pullu bir vücuda ve kanatlara sahip şekilde üsluplaştırılmıştır. Bu figür, farklı kültürel anlamlar yüklenmiş ve sanat eserlerinde bazen koruyucu bir güç, bazen de mücadeleci bir simge olarak yer almıştır[108].

Büyük Selçuklu kâşilerinde ejderha figürü, genellikle avcı tarafından avlanan biçimde tasvir edilmiştir. Bu figür hem efsanevi bir varlık hem de kudret ve güç sembolü olarak kullanılmıştır. Ejderha, çoğunlukla süsleyici bir eleman olarak yer alırken, güç, bereket ve saadet gibi olumlu anlamlarla işlenmiştir. Bununla birlikte, bazı kültürlerde ejderha, kötülüğün simgesi olarak da betimlenmiştir. Avcı motifinin kullanılması, ejderhanın sadece bir mitolojik figür değil, aynı zamanda güç ve kahramanlıkla ilişkilendirilen bir sembol olduğunu da ortaya koymuştur. Bu tasvirler, Selçuklu sanatında kültürel ve sanatsal derinlik meydana getirmiş ve ejderhanın çok yönlü anlamlarını vurgulamıştır.



Fotoğraf 2: Büyük Selçuklu dönemine ait, bir ejderhaya saldıran biniciyle tasvir edilmiş ve minai tekniği ile süslenmiş on iki köşeli yıldız karo, 12. yüzyılın sonu, İran

https://www.si.edu/object/tile:fsg_F1911.319

Freer Sanat Galerisi'nde sergilenen bu eserde, ayaklarının dibinde kıvrılmış bir ejderhası olan gururlu binicinin büyük ihtimalle edebi bir kahramanı temsil ettiği düşünülmektedir. Bu figür, Şahname'deki ünlü ejderha avcıları olan Rustam veya Kral Bahram'ı simgeliyor olabilir. Efsanelerdeki kahramanlar, güç ve kudret sembolü olarak sıklıkla ejderhalarla ilişkilendirilmiş ve bu tür temsiller, kahramanlıklarını ve zaferlerini vurgulamak amacıyla kullanılmıştır.

[107] Huriye Çağıl, "12.Ve 13. Yüzyıllarda İran ve Anadolu'da Üretilmiş Minai Seramikleri Üzerine Bir İnceleme", Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar, 2019, s. 50-51.

[108] İnci Birol- İnci Derman, Türk Tezyini Sanatlarda Motifler. Kubbealtı Neşriyatı Yayınları: 26, 8. Baskı, İstanbul, 2011, s. 129

Sfenks Figürü: Sfenks figürü, tarih boyunca farklı kültürlerde farklı anlamlar taşımıştır. Eski Mısır'da, aslan vücutlu, insan başlı olarak kabul edilen sfenks, mezarları koruyan kutsal bir varlık olarak görülmüştür. Yunan mitolojisinde ise sfenks, kötülüğün ve uğursuzluğun sembolü olarak tanımlanmıştır[109].

İlk olarak Mezopotamya'da ortaya çıkan bu figür, Türk sanatında da geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Saka ve Hunlardan sonra, Göktürk, Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu sanatında sfenks figürü sıkça görülmüştür. Türk bozkır kültürlerinde kutsal bir koruyucu güç ve kudret sembolü olarak yer bulan sfenks, özellikle Selçuklu döneminde dikkat çeker. İslam sanatında Orta Asya tarzını yansıtan ilk sfenks figürleri, Gazneliler dönemine ait 11. ve 12. yüzyıldaki mermer kabartmalarında yer almıştır. Bu figürler, kanatlı yapıları ve stilize edilmiş süslemeleriyle dikkat çekerken, aynı zamanda Selçuklu sanatındaki örnekleri ile de benzerlik göstermektedirler. Sfenks figürleri, Anadolu Selçuklu sanatında daha az yer bulmuş olsa da bu geleneksel figür, Türk sanatının önemli bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür[110].

Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatında sfenks figürü nün başı, bir kadın veya erkeğin baş kısmına, gövdesi boğaya ya da aslana, ayakları aslana ve kanatları kartala benzeyen mitolojik varlıktır[111]. Türk sanatında sfenks figürü, yalnızca mitolojik bir varlık olmanın ötesinde, önemli bir sembol olarak öne çıkmaktadır. Bu figür, özellikle Büyük Selçuklu kâşilerinde ve diğer sanat eserlerinde, hükümdarın etrafında yer alarak gücü, koruyuculuğu ve bereketi simgelemiştir. Büyük Selçuklu kâşilerinde, sfenks figürleri genellikle hareket halinde ve süvarilerin etrafında işlenmiş olup, bu tasvirler hem koruyucu bir güç hem de zenginlik ve canlılık anlamları taşımaktadır.

Sfenks, tıpkı sirenler gibi, olağanüstü güçleriyle sarayı düşmanlardan, kötülüklerden ve hastalıklardan korumakla ilişkilendirilmiştir[112]. Bu figür, Türk sanatında hem estetik bir öge hem de güçlü bir sembol olarak yer bulmuş, hükümdarların zaferini ve kudretini simgelemek amacıyla sıkça kullanılmıştır. Böylece, sfenks figürü, Türk sanatında sadece bir bezeme unsuru değil, aynı zamanda bir koruyucu ve güç simgesi olarak da varlığını sürdürmüştür.

---

[109] Huriye Çağıl, "12.Ve 13. Yüzyıllarda İran ve Anadolu'da Üretilmiş Minai Seramikleri Üzerine Bir İnceleme, s. 47.

[110] Nejat Diyarbekirli, "Diyarbakır Müzesindeki Tunç Sfenks, ". Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, VI. No.66, Ankara, 1968, 367

[111] Rüçhan Arık, "Kubad Abad- Selçuklu Saray ve Çinileri", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi, No:514, İstanbul, 2000, s. 125; H. Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s. 36

[112] Hikmet Serdar Mutlu- Semra Özdemir, "Selçuklu Yapılarını Süsleyen Mitolojik Varlıklar", Mythological Ingredients Adorning Seljuk Buildings, International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences (JOSHAS JOURNAL) Vol: 8 Issue: 57 Year: 2022 October Pp: 1397



Fotoğraf 3: Selçuklu dönemine ait minai tekniği ile süslü, taht sahnesi ile birlikte yer alan sfenks figürlü kâse, 12.-13. Yüzyıl, İran, Metropolitan Sanat Müzesi, New York
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453850

Grifon Figürü: Grifon figürü, yüzyıllar boyunca Türk sanatında önemli bir yer edinmiş ve özellikle Hunlar, Avarlar, Peçenekler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları gibi Türk devletlerinin sanat eserlerinde sıkça kullanılmıştır. Aslan biçimindeki gövdeleri, kıvrık gagaları, kulakları ve kanatlarıyla Grifon, Türk sanatında gerçeküstü fantastik hayvanlar dünyasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir[113].

İslamiyet öncesi Türk sanatında hayvan figürleri, genellikle gökyüzü, yeryüzü ve suyla ilgili inançlarla ilişkilendirilmiştir.

Türk sanatında Grifon, sembolik anlamda göğü, şafağı, güneşi ve Gök unsurunu temsil eder. Aynı zamanda hikmet, ilim, kuvvet, intikam ve aydınlanma gibi değerlerle de ilişkilendirilmiştir. Gövdesini oluşturan farklı hayvanların güçlerini birleştiren bir varlık olarak da görülmüştür. Grifon, zafer kazanan ve güçlü bir hayvanı simgelemesiyle Türk sanatında önemli bir yer tutmuştur[114].

Türk sanatında Grifon motifi gerçek üstü hayvanlar dünyasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Koruyucu özelliklerinden dolayı altın koruyucu olarak isimlendirilmektedir. Kanatlı figürler çerçevesinde grifon tasviri, farklı tarzıyla ikonografi olarak yeni sembollerle çok sayıda eserler arasında görülmektedir. Sembolik anlamda dini inançların sonucu olarak ortaya çıkan

[113] Mine Erdem, 2011, s.80-81.
[114] Jale Özlem Oktay, "Türk sanatında Grifon Tasvirleri", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s.39

grifonlar, koruyuculuk, kötü ruhları yok eden özellikleri dışında, uğur getiren, bahar müjdecisi, siyasi gücü temsil eden gerçeküstü, hayvanlardır[115].

Büyük Selçuklu sanatında Grifon figürü, kâşi sanatında önemli bir bezeme unsuru olarak yer almıştır. Güç ve koruyuculuğun sembolü olarak değerlendirilen bu figür, Selçuklu kâşilerinde özenle tasvir edilmiştir. Büyük Selçuklular yoluyla Anadolu Selçuklu sanatına aktarılan grifon figürü, her iki dönemin sanatsal ve sembolik mirasında kendine özgü bir yer edinmiştir. Kâşi, maden ve taş eserlerde detaylı işçilikle işlenen bu figür, dönemin koruyucu ve siyasi gücünü yansıtan güçlü bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 4: Büyük Selçuklu Dönemine ait Lüster Tekniği ie süslü üzerinde grifon figürlerinin bulunduğu sekiz kollu karo. 1200, İran, Harvard Müzesi, Amerika https://harvardartmuseums.org/collections/object/216920

Simurg/Hüma Kuşu (Harpi-Siren/ Hüma Kuşu/ Tuğrul/ Simurg/ Anka/ Zümrüdü Anka/ Umay): Başı insan, gövdesi kuş biçimindeki figür.

Orta Asya Türk Sanatında, Çin, Uygur ve Karahanlılarda, ayrıca İslâm sanatında görülen **Hüma** kuşu, efsanevi kuşlar arasında yer alır ve farklı kültürlerde farklı adlarla anılmaktadır. İranlılar bu kuşa Harpi, Siren, **Sîmurg**, Araplar **Ankâ**, Türkler ise **Hüma Kuşu**, **Tuğrul** veya **Zümrüdü Anka** ve Yunanlar **Phoenix** adlarını vermiştir[116]. Hüma kuşu, eski Türk mitolojisinde **Umay** kuşu olarak da bilinir ve genellikle **kanatlı kadın** figürüyle tasvir edilmiştir. Bu kuş, şans, iyilik, huzur ve bereketin simgesi olarak kabul edilir.

[115] Jale Özlem Oktay, "Türk sanatında Grifon Tasvirleri", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 29

[116] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s. 252.

Ankâ ve Sîmurg, farklı kültürlerde efsanevi kuş figürleri olarak benzer temalar taşır, ancak sembolizm ve görsellik açısından belirgin farklılıklar gösterir. Ankâ, büyük boyutu ve görkemli yapısıyla kuşların hükümdarı olarak tanımlanır. Gücü ve otoriteyi simgeleyen bu figür, genellikle sabit ve heybetli bir biçimde tasvir edilir. Buna karşın, Farsçadaki "otuz kuş" anlamına gelen Sîmurg, daha çok mistik bir karakteri temsil eder. Sîmurg'un kanatlarından yayılan ateşler ve tüylerinden savrulan renkli çiçekler, onun manevi yolculuğunun dinamik doğasını yansıtır. Sîmurg'un sürekli hareket hâlindeki betimlemeleri, dönüşüm sürecini ifade eder ve bu, onu Ankâ'dan ayıran belirgin bir özelliktir. Her iki kuş figürü de fiziksel ve sembolik açıdan farklılıklar gösterse de güç, bilgelik ve dönüşüm gibi evrensel temaları simgeler. Sanat ve kültürlerdeki betimlemeleri, toplumların inançlarını ve değerlerini yansıtarak önemli bir rol oynar[117].

Doğa üstü, tılsımlı gücüne inanılan siren (simurg/hüma)'ler, aynı sfenksler gibi sarayı her türlü kötülükten, düşman ve hastalıktan koruyacağına inanılan, aynı zamanda talih sembolü olarak kabul edilen figürler olmuşlardır[118]. Siren figürünün bilinen özelliklerinden birisi de ruhlarla olan bağlantısıdır ki bunun anlamı ölen kimsenin ruhunu öbür aleme taşıma görevidir. Siren, İkizler burcunu temsil etmektedir[119].

Farklı kültürler ve coğrafyalarda insan-kuş figürleri, sembolik anlamları doğrultusunda hem Büyük Selçuklu hem de Anadolu Selçuklu süslemelerinde önemli bir yer tutmuştur. Bu figürler, saadet, koruyuculuk, uğur ve iyilik getirici olarak kabul edilir. Büyük Selçuklu kâşilerinde minai tekniğiyle işlenen *Sîmurg/Hüma* figürleri, Anadolu Selçuklu kâşi sanatında da yer almıştır. Özellikle Kubadabad Sarayı'nın duvar kâşilerinde, *Sîmurg/Hüma* tasvirleri kadın figürlerinin portrelerine benzeyen şekilde, uzun saçlı, yuvarlak takke, iç dilimli taç veya ortası değerli taşla süslü tülbent başlıkları ve haleleriyle betimlenir. Bu tasvirler, *Sîmurg*/Hüma kuşunun sembolizmini ve taşıdığı anlamları yansıtan sanatsal ifadeleri oluşturur.

[117] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s. 302-303.
[118] Yavuz Deniz, "Kubad Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Betimlemelerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları", İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, Malatya, 2012, S. 49.
[119] Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 105.



Fotoğraf 5: Büyük Selçuklu dönemine ait minai tekniği ile süslü kâse. Üzerinde atlılar ve simurg/hüma kuşları tasvir edilmiştir. 1200-1250, İran Harvard Müzesi, Amerika
https://harvardartmuseums.org/collections/object/216883?position=216883

3.2. Bitkisel Motifli Bezemeler

a. Nar-Haşhaş[120]Motifi;

Nar motifi, Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden önce bolluk ve bereket gibi anlamlarla ilişkilendirilmiş, İslamiyet sonrası ise bu anlamlara cennet simgesi gibi yeni sembolik değerler eklenmiştir[121].

Türklerin narla tanışıklığı, Orta Asya'daki köklü kültürel geçmişlerine dayanmaktadır. Batı Türkistan'da, özellikle Harezmşahlar dönemine ait kaynaklarda "nar" ve "nar kabuğu" ifadelerinin yer alması, narın bu coğrafyada bilindiğini ve kullanıldığını göstermektedir. Doğu Türkistan'ın Kaşgar şehri ise narın sembolik anlam kazandığı önemli bir yer olarak dikkat çeker. Bu meyve, kutsal kitaplarda adı geçmesi, ibadethane süslemelerinde yer alması, tıbbi ve sanatsal amaçlarla kullanılması gibi özellikleriyle Türk kültüründe önemli bir simge haline gelmiştir. Nar, dini metinlerde de sıklıkla vurgulanmıştır. Tevrat ve İncil'de, toplamda farklı yerlerde nar motifi ve bitkisi geçmektedir[122].

Aynı şekilde Kur'an-ı Kerim'de de narın adı Kur'an-ı Kerim'de meyve olarak üç ayette adı geçmektedir (6/99-141 ve 55/68) Bunlardan birinde cennet, diğer ikisinde ise dünya nimeti olarak anılmaktadır. Bu durum narı diğer meyvelerden daha değerli kılmış, İslamiyet'in

[120] Kâşi yüzeylerinde, bu iki motifin ayrımını yaparken tasvir biçimleri dikkate alınmıştır. Tek bir daldan çıkan motifler haşhaş olarak, birkaç dala ayrılan ve daha geniş bir yapıya sahip olanlar ise nar motifi olarak değerlendirilmiştir. Bu ayrım, motiflerin doğru yorumlanması ve sembolik değerlerinin doğru anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

[121] Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, İş Bankası Kültür Yayınları, 1992, Ankara, s. 102

[122] Nurhan Özkan-Remziduran, *Türk Süsleme Sanatında Nar,* Eğitim Yayınevi, İstanbul, 2022, s. 15.

cennete özgü meyvelerinden biri haline getirmiş ve cennetin bir sembolü olarak düşünülmüştür[123].

Nar motifi, bereket ve soyun devamlılığını simgeleyen kutsal bir meyve olarak, sanat eserlerinde insan ve hayvan figürleriyle birlikte betimlenmiştir. İçindeki taneler nedeniyle nar, zaman zaman "dünyanın yumurtası" olarak da düşünülmüş; bereket ve ölümsüzlük gibi sembolik anlamlar yüklenmiştir[124]. Bu nedenle, nar motifi Anadolu kültüründe doğum ve çoğalma gibi temaların temsilcisi olarak da karşımıza çıkar.

Benzer sembolik anlamlara sahip bir diğer bitki olan haşhaş da narla birlikte bolluk, bereket, ebedi hayat, saltanat soyu ve cennet gibi kavramları temsil etmektedir. Bu bitkiler hem motif hem de simge olarak kültürel ve sanatsal mirasın bir parçası haline gelmiştir [125].

b. Hayat Ağacı Motifi

Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[126]. Anadolu sanatında da hayat ağacı, "can ağacı" olarak da adlandırılmış ve ölümsüzlüğün sembolü haline gelmiştir. Bu motif, İslamiyet'in kabulünden sonra cennet ağacı olarak tanımlanmış ve süslemelerde önemli bir yer tutmuştur [127].

Hayat ağacı farklı formlarda Türk- İslam sanatında karşımıza çıkmaktadır. Bu formlardan biri de Osmanlı sanatında da çok kullanılan servidir. Servi ağacı hem Doğu hem de Batı kültürlerinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, İslam geleneğinde özgün bir anlam taşır. Edebiyat ve süsleme sanatlarında hayat ağacı metaforuyla sıkça ilişkilendirilen servi, dört mevsim boyunca yeşil kalan, uzun ömürlü ve boylu bir ağaç olarak dikkat çeker. Şekli ve özellikleriyle İslam inancındaki özgürlük ve tevhîd anlayışını yansıtır. Servinin dik duruşu ve diğer ağaçlarla temassız bir şekilde göğe doğru yükselmesi, onu özgürlüğün ve doğruluğun sembolü haline getirir. İslam'da özgürlük, tevhîd inancına bağlılığı ve doğru bir yaşamı ifade

---

[123] Ersel Çağlıtütünciğil, "Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken ve İkonografik Anlamı", İzmir Türklük Bilim Araştırmaları: Dergi Park Dergisi, 3(33), 2013, s.80

[124] Koza Kurt Kırtay, "Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Kanatlı Figür Betimlemelerinin Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumları", Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2019, s. 20.

[125] Mustafa Ağatekin, "Selçuklu Dönemi seramik Yüzeylerde İnsan Betimlemeleri", Eskişehir: Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003, s. 96.

[126] Öztürk, Mehmet, "Konya ve Çevresinde Anadolu Sulçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Konya2008, s.47

[127] Yavuz Deniz, "Kubad Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Betimlemelerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları", 2012, s. 33.

ederken, servi de bu değerlere uygun bir şekilde fânî hayattan koparak ilahi birliğe yönelmeyi temsil eder. Ayrıca, servi ağacının şeklinin Allah lafzının ilk harfi olan Elif'e benzetilmesi, bu sembolik anlamı daha da pekiştirir[128].

Büyük Selçuklu sanatında servi ağacı, hayat ağacının farklı bir formu olarak önemli bir semboldür olmuş ve kâşi süslemelerinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu motif, Selçuklu sanat anlayışının, manevi inançlarının görsel bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Servi, hayatın sürekliliği, ölümsüzlük ve ilahi birliğin sembolü olarak yorumlanmıştır.

Büyük Selçuklu kâşilerinde servi ağacı genellikle sade, uzun bir gövde ve yukarıya doğru uzanan dallarla tasvir edilmiştir. Servi, yalnız başına veya başka unsurlarla (göl, kuşlar ya da diğer bitkisel motifler) bir kompozisyonun parçası olarak betimlenmiştir. Bu tasvirlerde servi bazen, cenneti ve sonsuz yaşamı çağrıştıran su kenarlarında ya da döngüsel bir hareket içindeki süvarilerin arasında yer alır. Gövdeleri düz hatlarla şekillendirilirken, bazen üzerinde kuşlar, islimiler veya dama tahtası biçimli detaylarla zenginleştirilmiştir.

Büyük Selçuklu kâşilerinde hayat ağacı motifi Servi ağacının yanı sıra, başka formlarının da kullanıldığı görülmüştür. Kâşilerde ve diğer kâşi süslemelerinde, hayat ağacının meyveli formlarda da tasvir edilmiştir. Bu tür betimlemelerde, ağacın dalları ve meyveleri, hayatın sürekliliğini, bereketi ve ölümsüzlüğü simgelediği düşünülebilir.

Hayat ağacı, tüm formlarıyla Büyük Selçuklu kâşi kompozisyonlarında önemli bir rol oynamış ve özellikle saray sahneleri ile av sahnelerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Bu tür birleşimlerin sadece estetik bir amacı değil, aynı zamanda derin bir sembolik anlam taşıdığı düşünülmektedir. Hayat ağacı motifi, yaşamı, doğayı ve ilahi inançları bir arada temsil etmeye yönelik bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Bu kompozisyonlar, görsel bir anlatımın ötesine geçerek, kültürel ve dini anlamları derinleştirip zenginleştirmenin yanı sıra, aynı zamanda toplumsal ve manevi değerlerin de ifade bulduğu bir boyut oluşturmuştur.

c. Üsluba Çekilmiş Bitkisel Motifler

İslîmî üslûbu, Türklerin Mâverâünnehir'den Osmanlı İmparatorluğu'na kadar geniş bir coğrafyada kullandığı, bitkisel öğelerle bezenmiş bir süsleme tarzıdır. Bu üslup, özellikle Türkiye Selçuklu Devleti döneminde daha yaygın bir şekilde kullanıldığı için "rûmî" adıyla anılmaktadır. Ancak bu terim yalnızca Anadolu'yu tanımlamak için kullanılmamalıdır; çünkü bu tarz, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Fâtımîler ve Abbâsîler gibi farklı İslâm

[128] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", 2023, s.72, 82

coğrafyalarında da benzer şekillerde uygulanmıştır. Erken Abbasî dönemi yapılarında, bitki motiflerinin nasıl islîmî tarzda bir desenle bütünleştiği açıkça görülmektedir. Ayrıca, Farsça kaynaklarda da bu üslûba "İslîmî" denildiği bilinmektedir. Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce, bu üslûp Mâverâünnehir ve Acem topraklarında "islîmî" olarak bilinmekteydi[129].

İslîmî üslûbu, bitkisel motiflere dayalı bir süsleme tarzı olarak tanımlanır. Bu tarzda, özellikle dal, sap ve tomurcuk gibi öğeler birbirine bağlı şekilde bir desen oluşturur. İranlı kaynaklarda ise, bu süslemenin kökeninin Sâsânîler dönemine dayandığı ifade edilmiştir[130]. Ayrıca, Acemistan ve Mâverâünnehir'deki ansiklopedilerde de bu üslûbun bitkisel motiflerin yinelenmesi ve kıvrımlı şekillerle harmanlanarak oluşturulan bir desen dili olduğu vurgulanmıştır[131].

İslîmî üslûbu, Karahanlılar, Selçuklular ve Osmanlılar gibi farklı dönemlerde izlenebilir. Bu üslûp, İstanbul'a ulaştığında XVI. yüzyılda "İstanbul Üslûbu Rûmî" adıyla kendine özgü bir üslup kazanmıştır. Rûmî terimi, Topkapı Sarayı'ndaki Bölük-i Acemân ve Bölük-i Rûmiyân sanatçı gruplarının eserlerine atıfta bulunarak, bu gruptaki sanatçıların çalışmalarını tanımlamak için kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, islîmî üslûbu, Mâverâünnehir ve Acemistan gibi bölgelerde de "islîmî" olarak adlandırılmakta olup, bu terimin kökenine dair çeşitli görüşler bulunmaktadır[132].

Bazı kaynaklar, "İslâm'a ait" anlamına geldiğini ileri sürse de Farsça bir sözlükte İslîm'in İran'da bir yer adı olarak geçtiği de bu üslûbun adlandırılmasıyla ilgili farklı bir bakış açısı sunmaktadır. İslîm, geçmişte Horasan'a dahil olan, Tebriz ve Herat şehirlerine yakın bir yerleşim yeri olarak bilinir[133].

Büyük Selçuklu kâşilerindeki islîmî motiflerinin kullanımı, Selçuklu sanatının bitkisel ve geometrik öğelerle bezeli süsleme anlayışını açıkça yansıtmaktadır. Bu motifler, ortabağ islimi, tepelik islimi, tomurcuk islimi, yalın islimi ve ayırma islimi gibi farklı türlerdeki formlar aracılığıyla, Selçuklu döneminin estetik zevkini ve sanatsal inceliğini ortaya koymaktadır.

---

[129] Aziz Doğanay-Merve Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1): 31-77 ISSN: 2651-4257 DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.10 Araştırma Makalesi, s. 43

[130] Aziz Doğanay-Merve Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", s. 39, 48

[131] Merve Akyüz, "Şâh-I Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzade Makberelerinde Kâşî / Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları, 2023, s. 46.

[132] Aziz Doğanay-Merve Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", s. 45

[133] Merve Akyüz, "Şâh-I Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzade Makberelerinde Kâşî / Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları", 2023, s. 46.

İslîmî üslûbu, Selçuklu kâşi sanatında, sadece bir dekoratif unsur olmanın ötesinde, dönemin kültürel ve dini bağlamıyla bütünleşmiş bir anlam katmanına sahiptir. Bu motifler hem dönemin kültürel kimliğini hem de Selçuklu sanatının zarif işçilik anlayışını simgeleyen önemli öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, Büyük Selçuklu kâşilerindeki islîmî süsleme anlayışı, yalnızca görsel bir estetik değil, aynı zamanda Selçuklu sanatının özünü ve kültürünü yansıtan bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

3.3. Geometrik Bezemeler

Geometrik desenlerin İslam sanatındaki yeri, Selçuklu öncesi ve sonrası dönemlerden gelen güçlü bir mirasa dayanmaktadır. Mezopotamya ve Sasani dönemlerindeki matematiksel ve simetrik motifler, İslam sanatındaki geometrik düzenlemelerin temelini oluşturmuştur. Sasani sanatında görülen simetri ve düzen anlayışı, özellikle İslam sanatında mimari bezemeler ve süslemeler için bir model haline gelmiştir. Bu etkiler, Karahanlılar ve Gazneliler gibi erken İslam devletlerinde mimari süslemelerde gelişmiş ve Selçuklu sanatında zirveye ulaşmıştır.

Karahanlı döneminde, türbe ve cami yapılarında tuğla işçiliğiyle geometrik örgüler kullanılmış, bu da Selçuklu kâşi sanatına öncülük etmiştir. Gazneliler ise taş işçiliğinde geometrik kabartmaları ön plana çıkarmış, bu desenler Leşker-i Bazar Ulu Camii gibi eserlerde açıkça görülmüştür.

Geometrik desenler, Selçuklu sonrası Memlük, Timurlu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde farklı yorumlarla varlığını sürdürmüştür; bu desenler, Osmanlı kâşi ve mimarisinde daha detaylı işçilikle zenginleştirilmiştir. Özellikle Anadolu Selçuklu döneminde, geometrik desenler mimari yapılarda kâşi süslemeleriyle birleşerek, bu dönemin önemli abidevi eserlerini oluşturmuştur. Anadolu Selçuklu kâşi sanatında geometrik desenler, mimari yüzeylere işlenerek hem estetik hem de manevi bir derinlik katmıştır. Bu gelenek, özellikle Konya'daki Alaeddin Camii, Karatay Medresesi ve İnce Minareli Medrese gibi yapılarda belirgin şekilde gözlemlenebilir.

Geometrik süslemelerde ölçü ve simetri, temel ilkeler olarak kabul edilmiştir. Figüratif tasvirlerden kaçınan İslam sanatçıları, inançlarına uygun olarak, bilim ve sanatın kesiştiği noktada geometrik düzenlemelerle çalışmayı tercih etmiştir. Bu düzenlemeler, çoklu formlarda birliği ifade etmenin en anlamlı yolu olarak görülmüştür. Öne çıkan formlar arasında yer alan daire, sonsuzluğu simgeleyen güçlü bir unsur olarak dikkat çeker [134].

[134] Aziz Doğanay, "Tezyinat", *DİA,* 2012, C: 41, s.81.

İslam sanatındaki geometrik desenler, simetri ve sonsuzluk gibi iki temel öğe üzerine kuruludur. Bu öğeler, evrendeki birlik ve bütünlüğü simgeler. Sanatın farklı dallarında kullanılan bu prensipler, yüzeyleri kaplayan desenlerde sonsuz bir süreklilik duygusu oluşturur. Özellikle yıldız ve çokgen gibi geometrik desenler, çeşitli şekil ve düzenleme kombinasyonlarıyla zengin bir çeşitlilik sunar[135].

Geometrik desenlerin düzenlenmesinde, tekrar eden kompozisyonlar ön plandadır. Bu tekrarlar, desenin sürekliliğini sağlarken aynı zamanda sonsuzluk kavramını görsel olarak ifade eder. Simetri, bu düzenlemelerde vazgeçilmez bir unsurdur. Desenlerin dengeli ve eşit yerleştirilmesi, görsel bir uyum oluştururken aynı zamanda tasarımın bir bütün olarak algılanmasını sağlar. Bu yapı, ilahi bir düzenin ve sonsuz bir akışın yansıması gibi değerlendirilir.

Düzgün geometrik şekillerin kullanımı, kırık ve eğri çizgilerle birleşerek üçgen, dörtgen, altıgen ve sekizgen gibi formların bir araya geldiği düzenlemeleri ortaya çıkarır. Bu durum, geometrinin sanatla uyumunu ve tezyinatın sembolik gücünü yansıtır. Geometri, İslam sanatında hem estetik hem de manevi bir ifade biçimi olarak kabul edilir. Tasavvufun etkisiyle, Allah'ın kusursuzluğu ve mükemmelliğinin yalnızca geometrik düzenlemelerle temsil edilebileceği fikri, bu ilginin temel nedenlerinden biridir [136]. Bu anlayış, antik dönemdeki geometrik sembolleri İslam sanatına taşımış ve bu semboller, tasavvufla bağlantılı olarak daha da derinleşmiştir.

Büyük Selçuklu kâşi eserlerinde de bu geometrik düzenlemelerin izleri açıkça görülmektedir. Özellikle kâşi kâselerinde ve tabaklarında, geometrik desenler sıklıkla karşımıza çıkar. Kâşi kâseler ve tabaklar üzerinde, bazen sekizgen ya da altıgen düzenlemelerle bölünmüş alanlarda bitkisel motifler yer alır. Bu düzenlemeler hem estetik bir bütünlük sağlar hem de geometrinin manevi simgeselliğini yansıtır. Ayrıca, çanaklar üzerindeki petek ve kafes motifleri de bu sonsuzluk ve tekrarın simetrisini simgeler. Bu tür desenler, sadece görsel bir estetik meydana getirmekle kalmaz, aynı zamanda İslam sanatının derin sembolik anlamlarını da taşıyan birer dil haline gelir.

[135] Nusret Algan, "Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi ve Seramik Yorumları", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir-2008, s. 55-56

[136] Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Palet Yayınları, Konya, Ekim 2017, s. 55,57.

III. KATALOG



Katalog no: 1

Başlık: Geometrik ve Bitkisel Motifli Kâse

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği ile Süslenmiş Kâse

Malzeme: Seramik

Boyutlar: -

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

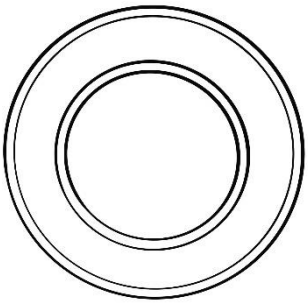
Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 3365

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış olan kâsenin yuvarlak ve hafif yayvan formu öncelikle sanatsal işlevsellik ve zarafet göz önünde bulundurularak tasarlandığını düşünmekteyiz. Büyük Selçuklu döneminde bu tür kâseler yayvan yapısı sayesinde tabak formuna da yakın bir görünüm sunmuştur.



Yayvan form, kâsenin dekoratif özelliklerini ön plana çıkarmak için geniş bir yüzey sunmuş, merkezde yer alan geometrik desenlerin ve bordürlerdeki islimi motiflerinin daha belirgin bir şekilde sergilenmesine imkân tanımıştır. Bu tasarım, kâsenin estetik değerini artırarak, gündelik kullanımdan ziyade bazen törenlerde ya da süs eşyası olarak tercih edilmiş olabileceğine de işaret etmektedir.

Ayrıca, yayvan form, kâsenin üretilme amacına dair dönemin sanat anlayışını ve işlevselliği ön planda tutan yaklaşımını da ortaya koymaktadır. Üzerinde yer alan desenlerin kompozisyonu, yüzeyin genişliğiyle uyumlu bir şekilde düzenlenmiş, bu da sanatçının form ile dekorasyonu bir bütün olarak ele aldığını göstermektedir.

Sanatsal Değer:

Kâse, kompozisyon, desen ve teknik açısından İran coğrafyasında hüküm sürmüş Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatının güzel bir örneğini oluşturmaktadır. Özellikle Selçuklu döneminde ortaya çıkmış ve uygulanması zor bir teknik olan minai tekniği ile süslenmiş olan bu kâsede geometrik desenler ve bitkisel motifler ön plandadır. Bu durum eserin estetik değerini artırmaktadır.

Eserin, düzenli kompozisyonu ve minai tekniği ile işlenen desenleri, Selçuklu sanatının inceliklerini gözler önüne sermektedir. Motiflerin hem sanatsal hem de kültürel anlamı, eserin Türk kâşi sanatı içerisinde önemli bir değer taşıdığını göstermektedir.

Desen ve Kompozisyon:

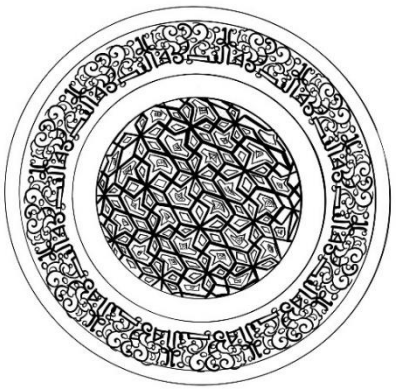
İran coğrafyasında hüküm sürmüş Büyük Selçuklu dönemine ait kâsenin ortasında ve en dış kenarında geometrik desenler, kenarlarında ise bitkisel motifler yer almaktadır.

Eser simetrik şekilde düzenlenmiştir. Dört bölüme ayrılarak tasarlanan kâsenin birinci bölümü olan merkez, kırmızı ve gri-mavi renkleri ile çift çizgi biçiminde sınır çizgisi ile çerçevelendirilmiştir. Merkezde birbirini tekrar eden dörtlü desenlerden oluşan geometrik

desenler yer almaktadır. Üçüncü bölüm ile merkez arasındaki ikinci bölüm sade bırakılmıştır. Bu durum gözü rahatlatarak odak noktasını merkez başta olmak üzere yoğun desenlerin olduğu alanlara çekmiştir. Üçüncü bölüm on iki alana ayrılmıştır. Bu alanlara karşılıklı gelecek şekilde ikişer islimi motifler yerleştirilmiştir. İslimi motiflerinin araları Kûfi yazı biçimli dekoratif desenlerle bezenmiştir. Boş kalan yerler ve Kûfi benzeri desenin alt kısmı kırmızı beneklerle süslenmiştir. Üçüncü bölüm ile dördüncü bölümdeki çizgiler aynı merkezdeki gibi kırmızı ve gri-mavi renkleri ile ayrılmıştır. Dördüncü ve dar olan bölüm Selçuklu kâşi kâse ve tabaklarında sıklıkla gördüğümüz üçgenimsi desenlerden oluşmaktadır. Kâsede kullanılan kırmızı, turkuaz ve siyah gibi renkler kâsenin tümüne hakimdir.

Motifler:

Geometrik Desenler: Kâsenin merkezinde geometrik şekiller yer almaktadır. İslam sanatında, özellikle Selçuklu döneminde, geometrik desenler sonsuzluğu, düzeni ve birliği simgelemiştir. Desenlerin sonsuz devam etmesi İslam süsleme sanatının karakteristik özelliğini yansıtmaktadır[137].



Bu kâsede merkezde yer alan geometrik desenlerin iç açıları 22,5 derece ve katlarından oluşan dörtlü bir desendir. Birbirini tekrar eden aynı parçalar geometrik desenlerin de bir özelliği olarak çizilen sınıra kadar yayılmıştır. Desen dikkatli bir şekilde incelendiğinde tekrar eden iki motiften oluşmaktadır. İlk desen Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu geometrik bezemelerinde sıklıkla gördüğümüz bir motifken, diğer motifte ise desenin açı çizgileri farklı renkteki çiziler ile zenginleştirilmiştir.

Bitkisel Motifler: Bitkisel motiflerde Büyük Selçuklu döneminde sıklıkla kullanılan islimi motif göze çarpmaktadır. İslimi motiflerin arasında Kûfi yazı formunda süslemeler ve kırmızı tonlarında benekler bulunmaktadır. Tabağın merkezi ile kenarları arasındaki ayrımı belirgin hale getirebilmek için çizgiler kullanılmıştır.

Renkler: Kâsede kullanılan renkler, dönemin kâşi işçiliğinin karakteristik özelliklerinden biridir. Turkuaz, kahverengi ve beyaz tonları Selçuklu seramiklerinde yaygın olarak tercih edilen renklerdendir. Bu kâsede de bu renklerin kullanıldığını görmekteyiz.

[137] Yıldız Demiriz, "İslam Sanatında Geometrik Süsleme", Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2017, s. 8



Katalog no: 2

Başlık: Bitkisel Motifli ve Dekoratif Yazılı Kâse

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Yeşil Turkuaz Sırlı, Minai Tekniği ile Süslenmiş Kâse

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya Müzelerindeki Örneklerine bakılarak Çap, yaklaşık 20-22 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

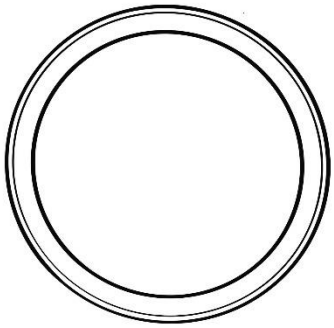
Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 3204

Analiz:

Form ve Yapı:

Kâse, geniş ağızlı ve sığ bir formda tasarlanmıştır. Seramikten yapılmış olan bu kâse, üzerindeki renk değişimleri ve çatlaklardan anlaşıldığı üzere restorasyon görmüş olabilir. Yeşil ve turkuaz sır kullanılarak üretilmiş olan kâse, yalnızca işlevsel bir obje olarak değil, aynı zamanda dekoratif amaçlarla da tasarlanmış olmalıdır. Üzerindeki süslemeler, dönemin sanatsal anlayışını ve estetik kaygılarını yansıtmaktadır.



Dünya müzelerindeki benzer örneklerle karşılaştırıldığında, kâsenin yaklaşık 20-25 cm çapında olduğu tahmin edilmektedir. Bu ölçüler hem gündelik kullanım hem de sergileme amaçlarına uygun bir tasarım olduğunu göstermektedir.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemi sanatında Minai teknikle süslü kâşi eserler özellikle saray hayatını ele alan hikâye anlatım tarzı ve dekoratif zarafeti ile sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu kâşi eserlerin sanatsal değeri hem dönemin kültürel ve sosyal temaları göstermesi hem de karmaşık motif ve figüratif tasvirlerle donatılmasıyla öne çıkar. Eserin renkleri, figüratif anlatımı ve desenlerinin zenginliği, sanatsal çeşitliliği ve ince işçiliği yansıtmaktadır.

Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatında sıklıkla kullanılan bitkisel motifler ve dekoratif Kûfi benzeri yazılar bu kâsede de karşımıza çıkmaktadır. Renklerin uyumu, zarif tasarımı ve uygulanması zor bir teknik olan minai tekniği ile bu kâse dönemin sanat anlayışını ve üslubunu ortaya koymaktadır.

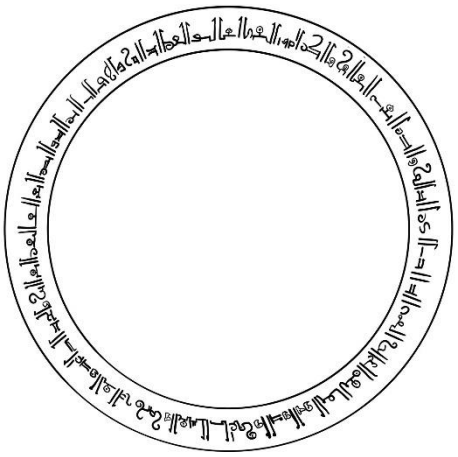
Desen ve Kompozisyon:

Büyük Selçuklu dönemine ait minai tekniği ile süslü bu kâsenin ortasında zarif bitkisel motifler ve dekoratif Kûfi yazı bandı yer almaktadır. Merkezde dört eşit alanda başlayan bitkisel motifler kenarlara doğru artarak sekiz alana yayılmıştır. Merkez ile kenarlar arasında başka motif görülmemektedir. Yeşil turkuaz sırlı tabaktaki simetri ve düzen, merkezdeki bitkisel motife odaklanmayı sağlarken, kenardaki Kûfi yazılar bu ana unsuru destekleyici nitelikte tasarlanmıştır.

Simetrik ve zarif olan bitkisel motifler ile kenarlarda yer alan dekoratif Kûfi biçimindeki yazı bandı kâsenin kompozisyonu bir bütün haline getirerek Selçuklu kâşi sanatının estetiğini ve özellikle de tek renk sırlı minai süslemedeki ustalığını göstermiştir.

Yazı:

Kâsenin kenarında Arapça Kûfi yazı ile yazılmış bir yazı kuşağı vardır. Bu yazılar genellikle dönemin sanat anlayışını yansıtır ve genellikle dualar ve iyi niyetlere yer yerilir.



Selçuklu sanatçıları, Kûfi yazının sert çizgilerini ve açılı formlarını kullanarak, kâşi kâselerdeki yüzeylerde ritmik bir hareket oluşturmuşlardır. Yazının içeriği kadar, bu harflerin birbiriyle uyumlu yerleşimi de önemli hale gelmiştir; böylece kâselerin etrafında bir döngü oluşturarak gözleri yazının hareketine yönlendiren bir estetik simetri elde edilmiştir.

Selçuklu sanatında bazen dekoratif amaçlı Kûfi yazı biçimli süslemeler de kullanılmıştır. Yazıların bir süsleme unsuru olarak kullanılması, aynı zamanda sadeliğe vurgu yapan İslam sanatıyla uyumludur. Çoğu zaman yazılardaki desenler, kâşi kâselere hem estetik bir zarafet hem de anlamlı bir değer kazandırır.

Kâsedeki bitkisel desenlerin akışkan hatları, Kûfi yazının köşeli yapısıyla tezat oluştururken, aynı zamanda ahenkli bir uyum yakalanmıştır.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsenin ortasında Büyük Selçuklu döneminde sıklıkla kullanılan islimi motiflere yer verilmiştir. Dört bölümden başlayarak sekiz alana yayılan bir düzen içerisinde tasarlanan kâsedeki bitkisel motifler islimi motifleri, tepelik-ortabağ ve çeşitli islimi kollardan oluşmaktadır. Tepelik islimiden ayrılan kollar diğer kollarla birleşerek adeta çiçek görünümünü oluşturmakta ve kâseye ayrı bir güzellik katmaktadır. Kâsede yer alan bitkisel motiflerde simetrik bir düzen hakimdir.

Renkler: Kâse diğer Selçuklu minai kâselerinden farklı olarak çok fazla örneğine rastlamadığımız yeşil turkuaz renkte sırlanmıştır. Yeşil turkuazın hâkim olduğu kâsede kullanılan diğer renkler, mangan, siyah, beyaz ve yine çok görmediğimiz tonda bir yeşildir. Yazılar siyah zemin üzerine beyaz yazılıdır. Bu kontrast kâsedeki dengeye katkı sağlamaktadır.



Katalog no: 3

Başlık: Bitkisel Motifli Kâse

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği ile Süslenmiş Kâse

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya Müzelerindeki Örneklerine bakılarak Çap, yaklaşık 20-25 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

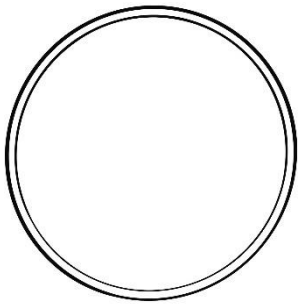
Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 4369

Analiz:

Form ve Yapı:

Kâsenin formu, klasik bir Selçuklu kâşi tasarımıdır. Sığ ve geniş bir çanak yapısına sahiptir. Dışa doğru hafifçe genişleyen ağız kısmı, o dönemin zarif formlarını yansıtır. Kâsenin üzerinde bazı aşınmalar yer almaktadır. Seramikten yapılmış kâsenin işlevselliğinin yanı sıra dekoratif amaçlarla da üretildiği söylenebilir. Eserin dünya müzelerindeki diğer örneklerine bakılarak yaklaşık 20-25cm çapında olduğu tahmin edilmektedir.



Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemi kâşi tekniği olan minai ile yapılmış eserler, genellikle figüratif, geometrik düzende bitkisel motiflerle süslenmiş olup, dönemin sanatsal ve zanaatkârlık becerilerinin yüksek seviyesini göstermektedir. Bu eserlerin sanatsal değeri, sadece dekoratif olmasından değil, aynı zamanda zengin sembolizmi ve ince işçiliğinden de kaynaklanmaktadır.

Eserdeki bitkisel motifler, İslam sanatında önemli bir yeri olan düzen ve simetri çerçevesinde oluşturulmuştur. Aynı zamanda kullanılan motifler, dönemin sanatsal ve kültürel değerleri hakkında bilgi vermektedir.

Kâse, uygulanan işçilik, çoklu renklerin kullanımı ve özellikle minai tekniğinin kullanımı ile sanatsal ve tarihsel açıdan büyük bir değer taşımaktadır.

Desen ve Kompozisyon:

Minai tekniği ile süslü bu kâsede islimi motifler ve diğer süslemeler tamamen simetrik şekilde düzenlenmiştir. Sekiz bölüme ayrılarak tasarlanan kâsede, merkezden başlayarak dört yöne doğru açılan islimi motifler, kenarlara doğru genişleyerek yayılma göstermektedir.

Bitkisel tasarımlı bu kâsede, merkezde dörtlü bir düzen görülmektedir. İç içe geçmiş üç damla biçimindeki bu dörtlü düzenin uçlarından başlayarak devam eden kobalt mavi renkli dört islimi motif yer almaktadır. Bu kobalt mavi islimilerin kolları yanındaki ile birleşerek yani bir motif meydana getirmiş ve dörtlü başlayan düzen sekizli olarak devam etmiştir.



Kobalt mavi boyalı islimi kolların birleşim yerlerinin üzerine gelecek şekilde, siyah tahrirli turkuaz boyalı islimi motifler yerleştirilmiştir. Bu siyah tahrirli turkuaz boyalı islimi motifler merkezdeki dörtlü düzenin aralarından başlayarak devam motiflerdir. Kenarlarda, motiflerin bitiş noktasında siyah ve kobalt mavisi renklerinde dairesel çizgiler yer almaktadır. Kâsenin kenarı, içindeki motiflerin renkleri ile uyumlu olarak turkuaz rengi seçilmiştir.

Kâse, simetrik düzen çerçevesinde tasarlanmış bitkisel motiflerin ve aynı zamanda farklı renklerin belirli bir ahenk içerisinde verildiği zarif bir tasarımla karşımıza çıkmaktadır.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsede Büyük Selçuklu döneminde sıklıkla kullanılan islimi motiflere yer verilmiştir. İslimi motifleri, tepelik, ortabağ ve çeşitli islimi kollardan oluşmaktadır. Kenarlara doğru kıvrılan islimi motifler, merkezdeki simetrik yapının bir devamı niteliğindedir. Bu kenar motifleri genellikle sınır oluşturur ve gözün merkeze odaklanmasına yardımcı olur. Merkezde yer alan damla motifine benzer motiflerde de yine simetrik bir düzen hakimdir.

Renkler: Kâsede kullanılan renkler, dönemin kâşi tekniklerinden olan minai süslemesinin karakteristik özelliklerindendir. Kâsede kobalt mavisi, turkuaz, siyah ve kiremit kırmızısı tonları kullanılmıştır. Kenarları turkuaz rengine boyalıdır.



Katalog no: 4

Başlık: Geometrik ve Bitkisel Bezmeli Kâse

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 21 cm

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

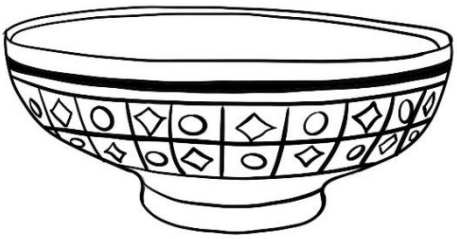
Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 22157

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış olan kâse, ayaklı ve yuvarlak bir forma sahiptir. Bu tür kâseler sadece gündelik yaşamda kullanılan nesneler olmakla kalmamış, dekoratif özellikleriyle de dikkat çekmiştir. Yuvarlak form, yüzey süslemeleri için ideal bir zemin sunmuş ve sanatçının simetrik ve estetik bir kompozisyon oluşturmasına imkân tanımıştır. Kâsenin taban kısmında bulunan ayak, objeye hem işlevsel bir destek sağlamakta hem de formuna zarif bir denge katmaktadır. Dönemin Büyük Selçuklu sanat anlayışı, bu tür formlarda hem sade hem de etkileyici bir estetik ortaya koymuştur.



Kâsenin iç ve dış yüzeyine yerleştirilen geometrik desenler yuvarlak forma dinamik bir derinlik kazandırmıştır. Bu, kâsenin yalnızca bir kullanım eşyası olarak değil, aynı zamanda bulunduğu mekânı süsleyen bir sanat eseri olarak tasarlandığını göstermektedir.

Büyük Selçuklu seramik sanatında bu tür kâseler, dönemin estetik ve zanaatkârlık anlayışını yansıtırken, aynı zamanda form ve süslemenin mükemmel bir uyum içinde bir araya geldiği nesneler olarak dikkat çeker.

Sanatsal Değer:

Minai tekniği, zorlu süreçleri ve ince işçiliği ile Türk-İslam sanatında özel bir yeri olan tekniktir. Bu eserin sanatsal değeri, bu zengin teknikle üretilmiş olması, döneminin sanat anlayışını aktarması ve Türk kültürünün zengin motiflerini göstermesinden gelir.

Kâse, simetrik düzen çerçevesinde hem bitkisel hem de geometrik desenlerin bir arada bulunduğu, aynı zamanda farklı renklerin belirli bir uyum içerisinde verildiği özel bir tasarımla karşımıza çıkmaktadır. Bu durum hem teknik ustalığın hem de sanatsal inceliğin örneği olarak değerlendirilebilir.

Desen ve Kompozisyon:

Büyük Selçuklu dönemine ait Farsça'da "emaye(mine)" anlamına gelen minai tekniği ile yapılmış olan kâse geometrik desenler ve bitkisel motifler ile bezelidir.

Kâsenin iç Kısmı; Kâsenin merkezinde kafes şeklinde, iç içe geçen karelerden oluşan bir desen dikkat çekmektedir. Bu kafes motifi, geometrik düzenlemelerin çok yönlü kullanımını göstermektedir. Çizgilerin düzenli ve simetrik oluşu, tasarımın estetik boyutunu öne

çıkarmaktadır. Kafesleri meydana getiren her bir çizginin içerisine dörtgen, köşelerine ise yuvarlak geometrik desenler çizilmiştir. Merkezdeki kafes formunu belirgin hale getirebilmek adına etrafı üç daire formu ile çerçevelendirilmiştir. Bu üç daire formunun birinci halkası gri, ortasındaki kiremit kırmızısı, üçüncü halka ise gri renklerle süslenerek merkez için kompozisyon tamamlanmıştır.

Merkezden başlayarak kenar kısımlarına kadar uzayan çizgilerle kâse bölümlere ayrılmıştır. Altı bölümü kalın, altı bölümü de ince olmak üzere toplam on iki bölüme ayrılan kâsede, kalın olan bölümlerin merkeze yakın kısımları bitkisel motifler ile kenara yakın kısımları ise geometrik desenler ile süslenmiştir. İnce kısımların tamamı geometrik desenlerle bezenmiştir. İç kenarların süslemesi ise üçgen formunda tasarlanmıştır.

Kâsenin Dış Kısmı; Dış kısım kiremit kırmızısı rengindeki iki çizgi arasında yer alan iki sıra halindeki geometrik desenlerden oluşmaktadır.

Kâsenin, dairesel bir form içinde bölümlere ayrılarak her bir bölümde hem geometrik hem de bitkisel motiflerin düzenli bir biçimde yer alması ve her bir bölmenin tekrarlayan deseni, İslam sanatında sıkça rastlanan simetri ve düzen anlayışını sergilemektedir. Bu bölümler, merkezi bir kompozisyon anlayışıyla birleştirilmiş, her desen bir diğeriyle uyum içindedir.

Motifler:

Geometrik Desenler: Kâsenin hem iç kısmında hem de dış kısmında geometrik şekiller yer almaktadır. İslam sanatında, özellikle Selçuklu döneminde, geometrik desenler sonsuzluğu, düzeni ve birliği simgelemiştir[138].Bu kâsede daireler, dörtgenler, çizgiler, çizgilerden oluşan kafes desenleri ve altıgenlerden oluşan petek desenleri geometrik tezyinatı oluşturmaktadır. Petek deseni, doğada sıkça rastlanan ve matematiksel düzeni simgeleyen bir formdur, ayrıca bir denge ve simetri anlayışını yansıtmaktadır. Kâsenin iç kısmında çizgilerle ayrılan 12 bölümden altısında (ince kısım) tamamen altıgenlerden oluşan petek desenleri görülmektedir. Diğer altısında (kalın kısım) kenara yakın üst bölümlerinde, merkezdeki gibi kafes biçimli içleri dörtgenler ve yuvarlak beneklerle dolu geometrik desenlerler görülmektedir. Kafeslerin içerisindeki dörtgenlerin içleri de kafes biçiminde çizgilerle bezelidir.

[138] Yıldız Demiriz, "İslam Sanatında Geometrik Süsleme", 2017, s. 8

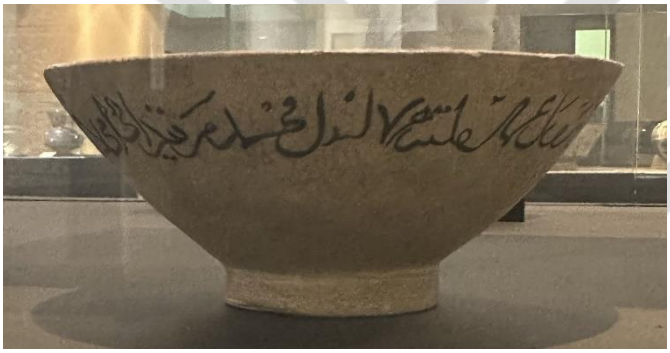
Bitkisel Motifler: Bitkisel motiflerde Büyük Selçuklu döneminde sıklıkla kullanılan islimi motifler göze çarpmaktadır. İslimi motiflerin aralarında kırmızı tonlarında benekler bulunmaktadır.

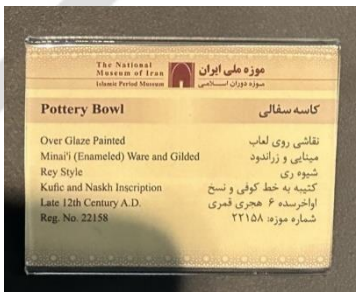
Renkler: Kâsede kullanılan renkler, dönemin kâşi işçiliğinin karakteristik özelliklerinden biridir. Turkuaz, kiremit kırmızısı ve beyaz tonları Selçuklu kâşilerinde yaygın olarak tercih edilen renklerdendir. Bu kâsede de bu renklerin kullanıldığını görmekteyiz. Özellikle minai tekniğinde kullanılan bu renkler Selçuklu sanatının özgün ve karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.











Katalog no: 5

Başlık: Kûfi ve Nesih Yazılı Figürlü Kâse

Tarih: 12. Yüzyılın sonu

Teknik: Altın Yaldızlı Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 15/16 cm

Bulunduğu Coğrafya: Rey Tarzı, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

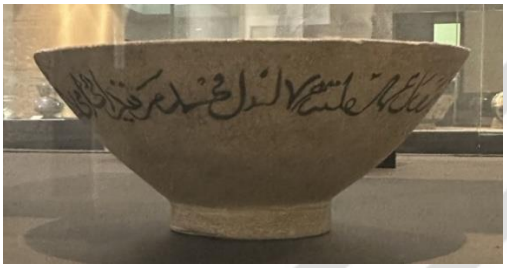
Envanter Numarası: 22158

Analiz:

Form ve Yapı:

Bu kâsenin formu, Selçuklu dönemine özgü klasik bir seramik tasarımını yansıtmaktadır. Çapı 16 cm olan kâse, derin ve hafif eğimli bir yapıya sahiptir. Kenarlara doğru açılan düzgün bir ağız yapısı bulunur, bu da kullanım kolaylığı sağlarken estetik bir denge oluşturmaktadır.

İnce kenarlar ve zarif eğim, kâsenin hafif ve kullanışlı olmasını sağlarken, süslemeler, saray yaşamındaki zenginliği ve sanatsal birikimi göstermektedir. Bu tür kâseler genellikle törenlerde veya saray sofralarında hem dekoratif hem de pratik amaçlarla kullanılmıştır.





Sanatsal Değer:

Bu kâse hem estetik zenginliği hem de teknik ustalığı ile sanatsal açıdan önemli bir değere sahiptir. Minai tekniğiyle yapılan bu kâse, el işçiliğinin en iyi örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Minai, 12. ve 13. yüzyılda kısa bir süre önemli bir teknik olmuş ancak daha sonra zorlu ve maliyetli oluşundan dolayı nadir kullanılan bir teknik olmuştur. Bu nedenle, minai tekniğiyle yapılmış eserler, koleksiyon değeri yüksek sanat eserleri arasında yer alır. Bu kâse hem dönemin hem de tekniğin nadir bir örneği olarak sanatsal ve tarihsel bir değere sahiptir.

Bu kâsede yer alan figürler, bitkisel motifler, yazı ve tüm ince detaylar, sanatçının işçiliğinin inceliğini ve kompozisyon üzerindeki hakimiyetini ortaya koymaktadır. Sembollerle dolu zengin anlatım, kusursuz işçilik ve dönemin sanatsal anlayışını yansıtması, kâsede sanatsal değerin ötesinde bir derinlik katmıştır. Bu nedenle, sadece görsel bir güzellik sunmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir miras niteliği de taşır.

Desen ve Kompozisyon:

Kâsedeki desen ve kompozisyon, minai tekniği ile yapılmış Selçuklu dönemi eserlerine özgü bir estetik anlayışı yansıtarak bizlere zenginlik sunmaktadır. Kâsedeki desenler

hem sanatsal zarafeti hem de dönemin kültürel ve sembolik ifadelerini içermektedir. Eserdeki altın, mavi, siyah ve beyaz renklerin uyumlu ve dengeli bir şekilde kullanılması, Minai tekniğinin gerektirdiği zor işçiliğin başarılı bir örneğidir.

Kâsenin iç kısmı; Kâse simetri üzerine kurulmuş bir kompozisyon sunmaktadır. Kâsedeki yuvarlak hatlı sınır çizgilerinden biri, figürlerin içinde bulunduğu alanı çevreleyerek onlara bir çerçeve sunar. Diğer sınır çizgi ise dekoratif Kûfi yazı bandını çevreler. Kâsenin merkezinde yer alan ve saray yaşamını tasvir eden, biri erkek diğeri kadın olmak üzere toplam iki figür, kompozisyonun sağ ve sol tarafında dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. İkisi de merkezde yer alan hayat ağacına doğru dönük, oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Hayat ağacı, bu kompozisyonun merkezi unsuru olarak figürler arasındaki dengeyi sağlamaktadır. Figürler ve ağaç, birbirleriyle bir bütünlük oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Kadın ve Erkek figürler birbirlerine dönük olarak tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon, bir sohbet ya da karşılıklı bir iletişimi ifade etmektedir. Bu durum, kâsedeki sahnenin sosyal ya da duygusal bir etkileşimi yansıtabileceğini düşündürmektedir. Figürlerin ve Hayat ağacının altına diğer Selçuklu eserlerinde çok sık rastladığımız dalgalı bir gölet betimlenmiştir. Figürlerin ve hayat ağacının etrafında düz hatlı ve altın yaldızlı bitkisel motifler görülmektedir.

Kâsenin dış kısmı; Dış kısım sade bırakılarak sadece Arapça sülüs/nesih yazısı yerleştirilmiştir.

Figürler:

Merkezde iki ana figür görülmektedir.

Kadın Figür;





Sağ tarafta yer alan kadın figürün başında ufak bir başlık ve başlığın ortasında badem şeklinde kıymetli taştan yapılmış ziynet eşyası bulunmaktadır.

Cepheden görünen bu kadın figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sağ kolu göğüs hizasında, sol kolu ise dizinin üzerinde tasvir edilmiş ve böylece karşısındaki figür ile diyalog halinde olduğu izlenimi verilmiştir. Saçları düz ve arkaya gelecek biçimde betimlenmiştir. Saçlar bele kadar inmektedir.

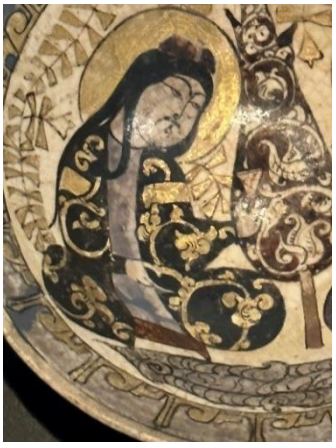
Kadın figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Kadın figürün yüzünde hafif bir gülümseme veya dingin bir ifade yer almaktadır. Eller detaylı olmasa da sakin ve zarif bir duruş sergilemektedir.

Başının üzerinde, önemli bir statüde olduğunun göstergesi olan ve altın yaldızla daha da belirgin getirilen halesi bulunmaktadır. Kadın figürün, yuvarlak yakasız, uzun kollu ve kollarında altın yaldızla daha da belirgin hale getirilen tirazların bulunduğu süslü kaftanında geometrik desenler yer almaktadır. Dörtgenlerin birleşiminden oluşan çiçek görünümlü motifler ve onların aralarında yer alan altıgenlerden oluşan petek motifi yer almaktadır.

Kaftanın önünün açık olduğunu ve içinden iç gömleklerinin kapalı yaka ve bezemeli olarak betimlendiğinin görmekteyiz. İç gömleğin deseni, helezonik şekillerinden oluşmaktadır. Figürün ayağında sivri burunlu, konçlu (ayağa giyilen şeylerde ayak bileğinden baldıra doğru olan bölüm), üzerinde motifler bulunan çizme görülmektedir.

Kâsede yer alan bu kadın figürün başındaki halesinden, üzerindeki ziynet eşyalarından, süslü kaftanından, kollarındaki tirazdan soylu, saraylı bir hatun olduğunu söyleyebiliriz.

Erkek Figür;





Erkek figürün başında ortasında kıymetli taşlarla süslü başlık bulunmaktadır. Başının etrafında sultan ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu gösteren altın yaldızlı hale yer almaktadır. Saçları düz bir şekilde olup, önden ve arkadan beline kadar inmektedir.

Cepheden betimlenen bu erkek figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sağ kolu bir şeyler anlatırcasına karın hizasında, diğer kolu ise hafif yukarı kalkmış vaziyette tasvir edilmiştir.

Sol elinde Türk Kültürünün önemli bir parçası olan ve sık sık kâşi kâselerdeki betimlemelerde de yerini alan and kadehini tutmaktadır. Kadeh metaforu, and içme ya da yemin gibi ritüellerin bir simgesi olmakla beraber, dua amacı ile de kullanılmıştır. Sultanların ellerinde

tuttukları kadehler, dünya hakimiyetinin ve ölümsüzlüğün sembolü olmuştur Aynı zamanda kadeh, düğün ve toy gibi törenlerin de vazgeçilmez ayrıntısı olmuştur[139].

Erkek figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Bu figürün en belirgin özelliği genelde rastlanmayan siyah sakal ve bıyık detaylarıdır. Sakal kısa ve sadece çene bölgesinde tasvir edilmiştir. Figürün yüz hatları yumuşak, sakin ve idealize edilmiş biçimde gösterilmiş ve bu da figürün asil veya soylu bir kişi olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmiştir.

Erkek figürün kıyafeti oldukça özenle çizilmiştir. Giysilerdeki desenler ve katmanlar, dönemin tekstil zenginliğini ve moda anlayışını yansıtmaktadır. Özellikle kaftanda yer alan altın yaldız detaylar ve kıvrımlı motifler, bu figürlerin yüksek statüde kişilere ait olduğunu işaret etmektedir. Figürün kaftanının önü açıktır ve içinden yuvarlak, kapalı yakalı iç gömleği görünmektedir. İç gömlek geometrik desenli olarak bezelidir. Çok gösterişli ve süslü olan kaftanın üzerinde büyük islimi bezemeler, altın yaldız ile daha belirgin hale getirilmiştir. Kollardaki tirazlar da altın yaldızlıdır. Figürün ayağında sivri burunlu, konçlu[140] üzerinde motifler çizme görülmektedir.

Kâsede yer alan bu erkek figürün başındaki halesinden, üzerindeki zengin işlemeli kaftanından, tirazlı kollarından sultan ya da saraylı biri olduğunu söyleyebiliriz.

Yazı Üslubu:

Kâsenin iç kenar kısmında yer alan desenler, çizimlerinde kullanılan ince hatlarla yazı sanatını andıran bir üslup sergilemektedir. Bezeme, Kûfi yazı tarzından esinlenen dekoratif unsurlarla işlenmiş olup, esere estetik bir derinlik kazandırmıştır. Kâsenin dış yüzeyinde ise sülüs veya nesih hattıyla yazılmış bir Arapça yazı bandı yer almaktadır. Bu farklı hat üsluplarının birlikte kullanımı, eserin sanatsal zenginliğini ve dönemin yazı ile bezeme arasındaki uyum arayışını yansıtmaktadır.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsede figürlerin arasında hayat ağacı motifi yer almaktadır. Hayat Ağacı motifinin üzerinde islimiler ve kuş motifi yer almaktadır. Figürlerin ortasında, merkezi bir yere yerleştirilmiş olan bu ağaç sadece dekoratif bir motif olarak kullanılmamıştır, aynı zamanda kompozisyonun ana unsurlarından biri olarak betimlenmiştir.

[139] Ahmet Çaycı, Selçuklularda Egemenlik Sembolü, İstanbul, 2008, s.241
[140] Konç: Ayağa giyilen şeylerde ayak bileğinden baldıra doğru olan bölüm

Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[141]. İki figürün ağaca doğru dönük olması, ağacın figürler arasında bir bağ ya da köprü niteliği taşıyabileceğini, manevi ya da sosyal bir bağı sembolize edebileceğini düşündürür. İslam sanatında hayat ağacı gibi semboller sıkça kullanılmıştır. Bu eserdeki hayat ağacı servi ağacı formunda tasvir edilmiştir.





Servi ağacı hem Doğu hem de Batı kültürlerinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, İslam geleneğinde özgün bir anlam taşır. Edebiyat ve süsleme sanatlarında hayat ağacı metaforuyla sıkça ilişkilendirilen servi, dört mevsim boyunca yeşil kalan, uzun ömürlü ve boylu bir ağaç olarak dikkat çeker. Şekli ve özellikleriyle İslam inancındaki özgürlük ve tevhîd anlayışını yansıtır. Servinin dik duruşu ve diğer ağaçlarla temassız bir şekilde göğe doğru yükselmesi, onu özgürlüğün ve doğruluğun sembolü haline getirir. İslam'da özgürlük, tevhîd inancına bağlılığı ve doğru bir yaşamı ifade ederken, servi de bu değerlere uygun bir şekilde fânî hayattan koparak ilahi birliğe yönelmeyi temsil eder. Ayrıca, servi ağacının şeklinin Allah lafzının ilk harfi olan Elif'e benzetilmesi, bu sembolik anlamı daha da pekiştirir[142].

Servi biçimli hayat ağacının üzerinde hareket halinde tasvir edilen kuş figürü, tasarımın tamamlayıcı bir unsuru olarak dikkat çeker. Şans ve bereket sembolü olarak görülen kuş, bu kompozisyonun hem anlamını hem de estetik bütünlüğünü zenginleştirmektedir. Bu figür, Selçuklu kâşi üslubunun karakteristik özelliklerini yansıtarak, dönemin sanat anlayışını ve sembolik değerlerini güçlü bir şekilde ifade etmektedir.

Kâsede aynı zamanda figürleri ve hayat ağacı motifini çevreleyen düz hatlı ve altın yaldızlı bitkisel motifler yer almaktadır.

Renk Kullanımı: Kâsede mavi, beyaz, siyah ve altın renkler ön plana çıkmaktadır. Minai tekniğinde sıkça kullanılan bu renkler, esere derinlik ve kontrast katmaktadır. Özellikle altın rengin vurgulu kullanımı, figürlerin yüksek statüsünü ve kutsallığını ifade ederken, mavi renk arka planlarda derinlik hissi vermektedir.

[141] Mehmet Öztürk, "Konya ve Çevresinde Anadolu Sulçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47
[142] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s.72, 82



Katalog no: 6

Başlık: Bitkisel Motifli ve Figürlü Ayaklı Kâse

Tarih: 12. Yüzyılın Sonu

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 22-24 cm

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 4408

Analiz:

Form ve Yapı:

Eserin formu, Osmanlı klasik dönemde de çok kullanılan ve tazza diye tabir edilen kenarları düz, yüksek ayaklı derin bir tabak ya da sığ bir kâse gibi tasarlanmıştır. Çapı yaklaşık 24 cm olan bu tabak formu desen uygulamaya elverişli bir yapıdadır. Kâsenin sade ve işlevsel formu zengin ve gösterişli süslemelerle birleştirmiştir. Tazza formu, genellikle büyük ziyafetlerde, dini ritüellerde veya özel etkinliklerde kullanılmıştır. Geniş ağızlı ve sığ kap yapısı, işlevsellikle estetiğin birleştiği noktalardan biri olmuştur.

Eserdeki aşınma izleri ve renk solmaları, kâseye tarihsel bir doku kazandırır ve eserin döneminin özgünlüğünü korumasını sağlamaktadır. Bu tür doğal yıpranma, eserin zamanın etkisine karşı direndiğini ve tarihsel bir geçmiş taşıdığını vurgulamaktadır.





Sanatsal Değer:

Bu kâse, sanatsal, teknik, kültürel ve tarihsel açıdan büyük bir değere sahiptir. Hem minai tekniğinin nadirliği hem de figüratif sahnelerin özgünlüğü, eserin sanat tarihindeki önemini artırmaktadır.

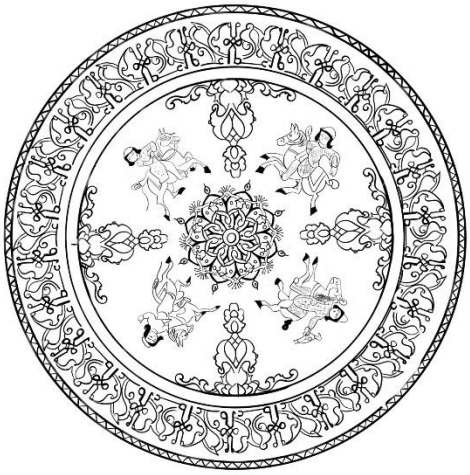
Kâsedeki detaylar ve kullanılan motifler, Selçuklu sanatının karakteristik özelliklerini sergilemektedir. Bu, eseri sadece bir sanat objesi olarak değil, aynı zamanda dönemin sanatsal bir mirası olarak da değerli kılmaktadır.

Figürlerdeki ve çevresel motiflerdeki ince detaylar, sanatçının desen işleme konusundaki yetkinliğini gösterir. Bu tür detay işçilik, dönemin zanaatkarlarının ve sanatçılarının yetenek düzeyini ve estetik anlayışını ortaya koyar. Karmaşık ve ince desenler, eserin sanatsal değerini daha da yükselten unsurlar olmuştur.

Desen ve Kompozisyon:

Kâsedeki desen ve kompozisyon, Minai tekniği ile yapılmış Selçuklu dönemi eserlerine özgü sanat anlayışını sunmaktadır. Kâse üzerindeki figürler, merkezi bir düzen içinde

yerleştirilmiştir. Dönemin estetik anlayışına uygun olarak, düzenli bir simetriye dayalı kompozisyon görülmektedir.



Figürlerin yüz ifadeleri, kıyafetleri ve duruşları, o dönemin sosyal yaşamını ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. Kâsede kullanılan motifler sadece estetik değil, aynı zamanda bir süsleme unsuru olarak da önem taşımaktadır. Hem atlı figürlerde hem de çevresel motiflerde kullanılan desenler, süsleme sanatının bir parçası olarak ince bir işçiliği göstermektedir.

Kâsenin iç kısmı; Kâsenin merkezinde sekiz bölümden oluşan bitkisel motifler yer almaktadır. Merkezdeki bu iç içe geçmiş, simetrik ve uyumlu motif, eserin geri kalanını dengeleyen ve tamamlayan bir görsel odak noktası oluşturmaktadır. Merkezin etrafındaki kompozisyon yine sekiz bölüm olarak devam etmektedir. Bu bölümlerin dördünde atlı figürler, bu atlı figürlerin arasında kalan diğer dört bölümde ise islimilerden oluşan bitkisel motifler yer almaktadır. Her atlı figürün üzerinde yine islimilerden oluşan motifler bulunmaktadır.

Sanatçı, merkezde yer alan motifler ile merkezin etrafında yer alan figüratif sahnelerde (atlılar veya savaşçılar), estetik bir denge kurmuş ve belki de sembolik bir anlam katmak istemiştir. Figürlü betimlemeler, insan ve doğa temsilleriyle çevresel bir zenginlik sunarken, merkezdeki motif de evrensel bir düzeni ve bu düzen içinde insanın yerini sembolize etmiş olabilir.

Kâsenin düz olan kenar kısımlarında yine iç içe geçmiş bitkisel motiflere ve bezemelere yer verilmiştir.

Kâsenin dış kısmı; Ayaklı olarak tasarlanan dış kısım sade bırakılarak sadece sülüs/nesih yazısı yerleştirilmiştir.

Figürler:

Atlı Figür: Eserin merkezin etrafına yerleştirilen savaşçı veya avcı olması muhtemel atlılar yer almaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıca savaş veya av sahnelerini anımsatan figürler, Selçuklu döneminin

kahramanlık ve asalet vurgusunu taşımaktadır. Figürlerin, yüzleri yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir.



Bu atlı figür börk başlık[143] takmaktadır. Saçlar omuz hizasında bitmiştir. Başlıktan kurdele veya kanat sarkmaktadır. Koşum takımlı mavi kobalt bir ata binmekte olan bu atlının turkuaz renkli kıyafetini, üzengi üzerinde çizilen konçlu çizmesi tamamlar. Atlının sağ eli dizginleri, diğer eli havaya kalkmış biçimde tasvir edilmiştir. Atlı ¾ oranında cepheden ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir.



Bu atlı figür Sivri uçlu külah biçiminde bir başlık takmaktadır. Başlığın altından çıkan saçlar omuz hizasında bitmiştir. Koşum takımlı kiremit kırmızısı bir ata binmekte olan bu atlının mavi kobalt renkli kıyafetini, üzengi üzerinde çizilen turkuaz renkli konçlu çizmesi tamamlar. Atlının sağ eli dizginleri, diğer eli ise ava giden atlıların genelde yanlarında götürdükleri şahin kuşunu tutar biçimde tasvir edilmiştir. Şahin kuşunun üzerinde uğur sayılan benek vardır. Atlı ¾ oranında cepheden ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir.



Bu atlı figür börk başlık takmaktadır. Saçlar omuz hizasında bitmiştir. Koşum takımlı mavi kobalt bir ata binmekte olan bu atlının turkuaz renkli kıyafetini, üzengi üzerinde çizilen konçlu çizmesi tamamlar. Atlının sağ eli dizginleri, diğer eli hareket halinde olduğu hissini vermek için aşağıya bakar biçimde tasvir edilmiştir. Atlı ¾ oranında cepheden ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir.

[143] Börk; tepesi düz ve genellikle hayvan postundan yapılan başlık



Bu atlı figür börk başlık takmaktadır. Saçlar omuz hizasında bitmiştir. Atın boyaları zamanla silinse de eserdeki simetri düzenine bakılarak atın kiremit kırmızısı renkte olduğu söylenebilir. Figür kobalt renkli kıyafeti ve üzengi üzerinde çizilen turkuaz renkli konçlu çizmesi ile koşum takımlı atın üzerinde, geriye dönük biçimde betimlenmiştir. Atlı her iki eli de dizginleri tutmaktadır. Atlı ¾ oranında cepheden ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir.

Atlı figürlerin betimlenmesi, dönemin sosyal yapısında önemli bir yere sahip olan savaşçı ve avcı figürlerini öne çıkarır. Atlar ve figürlerin hareketi, dönemin savaşçı ruhunu ve kahramanlık anlayışını sanatsal bir dille ifade eder.

At: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[144]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır.



Bu kâsede yer alan atlardan hepsinin kuyruğun düğümlü olarak tasvir edilmiştir. Düğümlerin yanından kıvrılan bir tutam kuyruk parçası dikkat çekmektedir. Her bir atın koşum takımları detaylı olarak verilmiştir. Karşılıklı olan atlar mavi ve kahverengi renklerinde olmak üzere aynı renkte tasarlanmıştır. Atların hareketleri, enerjik ve dinamik bir şekilde resmedilmiş, bu da dönemin sanat anlayışındaki hareketi ve canlılığı vurgulayan bir bakış açısını göstermiştir.

Doğan ya da Şahin: Avın en önemli unsurlarından biri de sultanın elinde ya da çevresinde betimlenen avcı kuşlardır. Özellikle ava giden süvarilerin yanında şans ve talih timsali kuşlar yer alır. Bu kuşlar özellikle şahinlerden oluşmaktadır[145]. Bu



[144] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2024, s. 274.
[145] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* s. 179

kompozisyonda doğan ya da şahin figürü avcının elinin üstünde yer almaktadır. Bu hayvanın üzerinde uğur getirdiğine inanılan benek motifi bulunmaktadır.

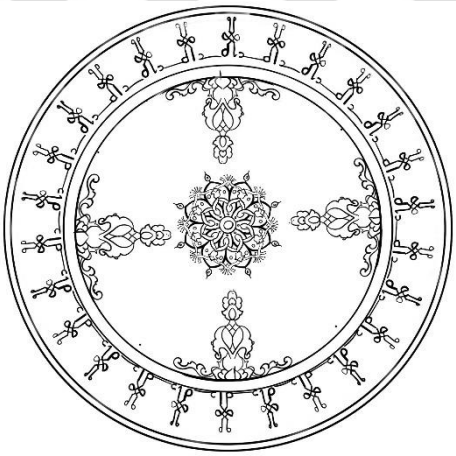
Yazı Üslubu:

Kâsenin iç kenarındaki desenler, ince hatlarıyla yazı sanatını çağrıştıran bir üsluba sahiptir. Kûfi yazı tarzından esinlenen bu dekoratif bezeme, esere estetik bir derinlik kazandırmıştır. Dış yüzeyde ise sülüs veya nesih hatlarıyla yazılmış bir Arapça yazı bandı yer alır. Farklı hat stillerinin bir arada kullanılması, kâsenin sanatsal zenginliğini ve dönemin yazı ile süsleme arasındaki uyumu yansıtmaktadır.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsenin merkezinde, atlı figürlerin etrafında ve üzerinde ve düz kenarında özellikle islimilerden oluşan bitkisel motifler dikkat çekmektedir. Kenarlarda yer alan dilimli islimilerin aralarına yerleştirilen ince çizgili motifler, kâsenin tasarımına zarif bir estetik katmıştır.







Merkezde ve atlıların etrafında yer alan islimi motifler turkuaz ve mavi kobalt renklerinde tasarlanmıştır. Kenarlardaki renkli islimi motifler turkuaz, arasındaki çizgisel bezemeler ise mavi kobalt ile boyanmıştır. Kâsedeki tüm islimi motiflerin kenarlarına kiremit kırmızısı renkte benekler tamamlayıcı bezemeler olarak yerleştirilmiştir.

Renk Kullanımı: Minai tekniğinde kullanılan turkuaz, mavi, siyah ve kırmızı gibi renkler, eserin göz alıcı ve etkileyici bir estetik sunmasını sağlar. Bu renkler, Selçuklu döneminin renk anlayışını ve zengin estetik kültürünü yansıtır. Kâsede mavi, beyaz, siyah ve kiremit kırmızısı renkler ön plana çıkmaktadır.



Katalog no: 7

Başlık: Nesih ve Dekoratif Kûfi Yazılı, Figürlü Kâse

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya Müzelerindeki Örneklerine bakılarak Çap, yaklaşık 18-25 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 3769

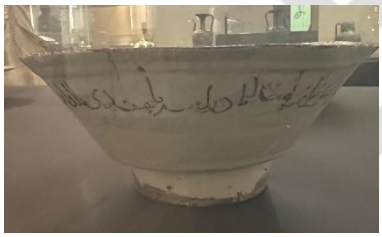
Analiz:

Form ve Yapı:

Bu seramik kâse, Büyük Selçuklu Dönemi'ne ait, yuvarlak ve düz ağız kenarına sahip, derin bir formda tasarlanmıştır. Dünya müzelerindeki Büyük Selçuklu kâselerinin örnekleriyle kıyaslandığında, eserin yaklaşık 18-25 cm çapında olduğu tahmin edilmektedir. Bu ölçüleriyle, ufak bir obje olmasına rağmen üzerindeki tasvirlerle göz alıcı bir estetik sunmaktadır.

Kâsenin ağız kenarı boyunca, siyah sır altı tekniğiyle yazılmış bir Arapça hat yazısı dikkat çekmektedir. Hat yazısının düzgün ve simetrik bir şekilde kâsenin formuna uyum sağlayarak yerleştirilmesi, dönemin seramik sanatındaki ustalığın bir göstergesidir.

Eserin malzemesi, dönemin İslam seramik sanatında sıkça rastlanan beyaz astarlı seramikle kaplanmıştır. Eserin üzerinde kullanılan teknik ve dekor unsurları, dönemin seramik sanatındaki ustalığı yansıtmaktadır. Formun dengeli oranları ve yazının düzgün yerleşimi, eserin hem işlevsel hem de sanatsal değerini artırmaktadır.





Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemi kültürünü ve sanatsal inceliklerini yansıtan bu kâse hem dönemin estetik anlayışını hem de sosyal ve kültürel öğelerini temsil eden değerli bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir.

Bu Selçuklu dönemi minai kâsesi, İslam seramik sanatının önemli örneklerinden biridir ve yüksek sanatsal değere sahiptir. Minai tekniği hem kullanılan renklerin çeşitliliği hem de figürlerin işlenişindeki incelik ile dikkat çeker. Kâsedeki figüratif sahne, dönemin toplumsal, kültürel ve dini inançlarını yansıtırken; kompozisyon ve renklerin ustaca kullanımı, sanatçının yetkinliğini ve estetik anlayışını gözler önüne serer. Gölet, kuş, ağaç ve figürler gibi sembolik tasvirler hem estetik zenginlik katar hem de eserin derin bir anlam katmanına sahip olduğunu gösterir. İslam sanatında simetri ve tekrar, estetik değerlerin bir parçasıdır. Bu eserde, figürlerin ve motiflerin dengeli ve simetrik yerleştirilmesi, kompozisyonun uyumlu bir görünüm kazanmasını sağlar. Eserdeki simetri ve denge, sadece görsel açıdan değil, aynı zamanda ruhani

bir dengeyi de ifade eder. Bu uyumlu düzen, eserin estetik değerini yükseltir. Bu sebeplerle, kâse hem sanatsal hem de tarihsel açıdan büyük bir değere sahiptir.

***Desen ve Kompozisyon**:*

Kâsedeki desen ve kompozisyon, minai tekniği ile yapılmış Selçuklu dönemi eserlerine özgü bir estetik anlayışı çerçevesinde tasarlanmıştır. Kâsedeki desenler hem sanatsal zarafeti hem de dönemin kültürel ve sembolik ifadelerini içermektedir.

Kâsenin iç kısmı; Kâsenin iç kısmında saray hayatını yansıtan ve tiraz ve başlıklarından saraylı oldukları anlaşılan toplam on oturan figür, hayat ağacı, gölet ve kuş figürü yer almaktadır. Figürlerin yerleşimi dairesel bir hareket hissi oluşturmakta ve bu da tasvirde bir dinamizm olduğunu düşündürmektedir. Bu tür dairesel kompozisyonlar, İslam sanatında sıkça kullanılmıştır.

Kâsedeki yuvarlak hatlı ve geometrik desenlerden oluşan sınır çizgilerinden biri, merkezdeki figürlerin içinde bulunduğu alanı çevreleyerek onlara bir çerçeve sunar. Diğer sınır çizgi ise dekoratif Kûfi yazı bandını çevreler. İkisi arasında kalan alana ise diğer figürler ve bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Kâsede merkezde yer alan iki figür, diğer figürlerden daha belirgin ve detaylı bir şekilde işlenmiştir. Kâsenin merkezinde yer alan iki figürden mavi kobalt kaftanlı olan figür, gölete yakın bir biçimde perspektif kurallarına göre daha büyük çizilmiştir. Diğer figür ise daha geride gösterilmiştir. İkisi de merkezde yer alan hayat ağacına doğru dönük, oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon, bir sohbet ya da karşılıklı bir iletişimi ifade etmektedir. Figürlerin ve Hayat ağacının altına diğer Selçuklu eserlerinde çok sık rastladığımız dalgalı bir gölet betimlemesi yerleştirilmiştir. Göletin yanında sembolizmde çok sık karşılaştığımız kuş figürü yer almaktadır.

Merkez ile Kûfi yazı bandı arasında kalacak alana birbirleri ile sohbet eden dört çift oturan figür yerleştirilmiştir. Bu çiftlerin araları bitkisel motifler ile bezenmiştir.

Kâsenin dış kısmı; Dış kısım sade bırakılarak sadece sülüs/nesih yazısına yer verilmiştir.

***Figürler**:*

Merkezdeki Figürler; iki ana figür görülmektedir. Sağ tarafta ve göletin üzerinde (kıyısında) daha büyük bir biçimde tasvir edilen figürün başında börkü, kollarında ise statü göstergesi olan tiraz yer almaktadır. Figürün yüzü, diğer Selçuklu insan figürlerindeki

betimlemelerle aynı olup, çekik gözlü, yay kaşlı, yuvarlak yüzlü ve ufak ağızlı tasvir edilmiştir. Saçları omuz hizasında bitmektedir.





Mavi Kobalt rengindeki süslü kaftanında yaprak biçimli motiflerin birleşmesiyle ortaya çıkan dörtlü çiçek motifi yer almaktadır. Yana kıvrılan çizmeler kiremit kırmızısı rengindedir. Sol eli bir şeyler anlatırcasına havada, diğer eli ise dizinde görülmektedir.




Sol taraftaki ve gölete daha uzak oturan figürün de başında börkü, kollarında tirazı bulunmaktadır. Yeşil ve süslü kaftanında yarım yuvarlaklardan oluşan balık pulu desenini andıran motif bulunmaktadır. Geleneksel Türk oturuş biçimi olan bağdaş kurarak oturma biçiminde tasvir edilen figür yüzü, çekik gözlü, yay kaşlı, yuvarlak yüzlü ve ufak ağızlıdır. Saçları omuz hizasında bitmektedir. Kiremit kırmızısı renkli konçlu çizmeleri kaftanın altından görünmektedir. Kolları karşısındaki kişiyle sohbet halinde olduğunu gösterir biçimde tasvir edilmiştir. Bu iki figürün de kaftanlarından ve tirazlarından saray ileri gelenlerinden olukları söylenebilir.

Merkez ile Yazı Bandı Arasında Kalan Alana Yerleştirilmiş Figürler; Figürler dört çift olarak merkezin etrafına yerleştirilmiştir. Çiftlerin iki tanesinin tasviri, erkek figürün kadın figüre gül vermesi şeklinde görülmektedir. Diğer iki çiftin kol hareketlerinden aynı tasvirin yapılmış olabileceği farz edilebilir ancak gül motifi kâsede görünmemektedir. Gül motifi ya silinmiş ya da sadece bu çiftler birbirleri ile sohbet eder biçimde tasvir edilmiştir. Her figür bağdaş kurarak oturmuş ve saçları omuz hizasında bitmiştir. Hepsinin tirazları ve başlıkları

vardır. Dolayısı ile saray efradından oldukları söylenebilir. Kaftanlar süslü ve motiflidir. Farklı renkteki giysiler, dönemin modası, zenginlik ve sosyal statü hakkında ipuçları vermesi bakımından önemlidir.






Kuş Figürü; Kâsenin merkezinde oldukça iri bir kuş figürü bulunmaktadır. Tavus kuşu ya da başka bir çeşit kuş türü olabilecek bu hayvan figürü gösterişli biçimde tasvir edilmiştir. Kuş figürü hem dekoratif hem de sembolik olarak çok katmanlı bir anlam taşımaktadır. Özellikle sembolizm açısından kuş figürü cennet ve ruhaniyeti, saltanat statüsünü, bereketi, şansı ve mitolojik hikayeler gibi pek çok mana içermektedir. Türk-İslam sanatında hem görsel güzellik hem de sembolik olarak kullanılan kuş figürü İslam sanatında Kut'u getiren kuştur ve kutsal bir anlam içermektedir.



Kuş aynı zamanda farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Karga ve baykuş gibi kuşlar uğursuz görülmüşken, kumru ve güvercin gibi kuşlar uğurlu görülmüştür. Kuş özlem, sevinç, haber gibi anlamlar taşırken aynı zamanda ölümü temsil ederek öbür aleme geçişte ruha refakat ettiğine inanılan kutsal bir hayvan olarak da görülmüştür. Kuş figürü saltanatı, bilginlik simgesi olarak kullanıldığı gibi, aydınlığı ve gökyüzünü temsil eden, gelecekten haber veren önemli bir figür olarak Türk-İslam sanatında sembolik olarak sıkça kullanılmıştır[146].

[146] H. Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s. 27.

Kâsede figürlerin yanında yer alışı ve sahnedeki yerleşimi, kuşun bu hikâyede aktif bir rol oynadığını ve muhtemelen önemli bir mesaj taşıdığını düşündürmektedir.

Gölet; Sanatçı göleti oldukça basit ve gerçek manasında betimlenmiş olabilir. Bu su birikintisini, doğanın bir parçası olarak denge sağlayan ve kompozisyona hareket katan bir unsur olarak kullanmış olabilir. Göleti, merkezdeki iki figürün arasında yerleştirerek, bu figürlerin doğa ile olan uyumunu, bereket ve refah içindeki yaşamlarını göstermek istemiş olabilir. Ancak Gölet, belki de bir su birikintisi değil, daha sembolik bir "su öğesi" olarak tasarlanmış olabilir; bu da sanatçının göletin işlevine değil, anlamına odaklandığını gösterir. Genellikle minai teknikli kâşilerinde, doğaya dair unsurlar genellikle soyut ya da stilize bir şekilde sembolik anlamda işlenmiştir.

Su, İslam sanatında ve kültüründe önemli bir unsur olmuştur. Kuran'da cennet, altından ırmaklar akan bir yer olarak tasvir edilir ve su, temizliğin, saflığın ve sonsuz yaşamın sembolü olarak görülür. Gölet, bu anlamda cenneti veya cennetsel bir bahçeyi simgeliyor olabilir.

Özellikle kâsedeki ağaç ve kuş gibi diğer unsurlarla birlikte gölet, bir cennet sahnesini tasvir ediyor da olabilir. Gölet, sahnenin merkezinde yer alan iki figürün tam ortasında bulunuyor ve dikkat çekici bir rol oynuyor. Bu yerleşim, suyun bu figürlerle doğrudan bağlantılı olduğunu düşündürebilir. Figürlerin suyun çevresinde toplanmış olması, suyun onlar için bir yaşam kaynağı veya kutsal bir öğe olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Yazı Üslubu:

Bu kâse hem dış hem de iç yüzeyindeki yazılar ile dikkat çeken özgün bir sanat eseri olarak öne çıkmaktadır. Kâsenin dış yüzeyinde, dönemin estetik anlayışını yansıtan **Selçuklu sülüsü** ile yazılmış Arapça bir yazı yer almaktadır. Bu yazı, kâsenin ağız kenarı boyunca düzgün bir şekilde yerleştirilmiştir. Selçuklu sülüsü, Büyük Selçuklu sanatında sıklıkla tercih edilen bir hat tarzıdır ve eserin yüksek estetik değerini ortaya koymaktadır. Yazının dış yüzeyde kullanılması, formun çevresel dinamizmini artırarak görsel bir hareketlilik sunar.

Kâsenin iç yüzeyine bakıldığında ise Kûfi hattına benzer bir yazı bandı dikkat çeker. Kûfi hattı, geometrik ve dekoratif unsurlarıyla tanınan bir yazı biçimi olup, kâsenin iç kısmında yer alan bu bezeme, esere hem zarafet hem de sanatsal bir ifade kazandırmıştır. İç yüzeydeki bu yazı bandı, kâsenin dış yüzeyindeki yazı ile uyum içinde olup, eserin tasarımında bir bütünlük sağlanmıştır.

Bu yazılar dönemin kültürel ve dini değerlerini yansıtan önemli eserlerdir. Büyük Selçuklu kâşi sanatında yazılar, çoğunlukla ilahi veya iyi dilek ifadelerini içerir ve bu yönüyle kâseye manevi bir boyut kazandırır.

Motifler:

Geometrik Desenler: Merkezde yer alan figürleri çevreleyen geometrik desenler farklı renklerde, döngüsel ve kendini tekrar eder bir şekilde tasarlanmıştır. Bu geometrik desenler odak noktasını merkeze taşımış ve kompozisyona hareketlilik katmıştır.

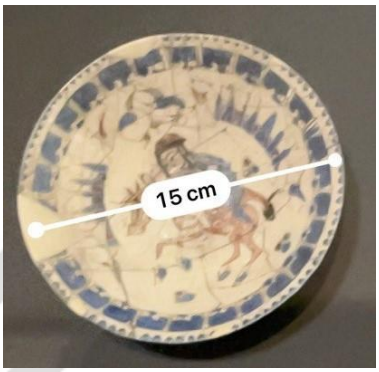
Bitkisel Motifler: Kâsede figürlerin arasında hayat ağacı motifi yer almaktadır. Hayat Ağacı motifinin üzerinde meyveler yer almaktadır.

Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[147]. İki figürün ağaca doğru dönük olması, ağacın figürler arasında bir bağ ya da köprü niteliği taşıyabileceğini, manevi ya da sosyal bir bağı sembolize edebileceğini düşündürür. İslam sanatında hayat ağacı gibi semboller sıkça kullanılmıştır.

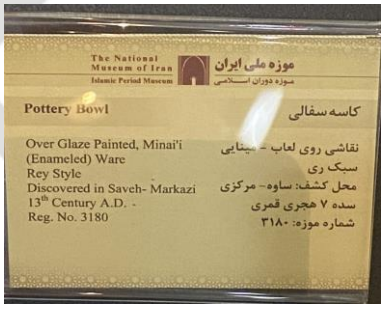
[147] Mehmet Öztürk, "Konya ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47











Katalog no: 8

Başlık: Süvari Figürlü Kâse

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 15 cm

Bulunduğu Coğrafya: Rey Tarzı, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 3180

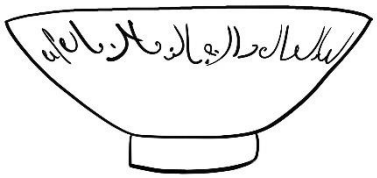
Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılan bu eser, derin bir kâse formunda tasarlanmıştır. Yaklaşık 15 cm çapında olan kâse, boyutlarına rağmen estetik açıdan oldukça etkileyicidir. Ağız kenarı hafifçe dışa açılan ve düzgün bir yuvarlaklık sergileyen formu, işlevselliği kadar görsel dengeyi de ön plana çıkarır. Gövde, aşağıya doğru daralan hafif eğimli bir yapıya sahiptir ve kısa bir kaide üzerinde oturmaktadır. Bu kaide, kâseyi daha dengeli ve sabit bir şekilde kullanıma uygun hale getirmektedir.

Kâsenin sade ve işlevsel formu, zengin süsleme detaylarıyla görsel bir zenginlik kazanmıştır. Dönemin estetik anlayışına uygun olarak tasarlanan bu form, yalnızca günlük kullanım için değil, aynı zamanda dekoratif bir obje olarak da tasarlanmış olabilir. Büyük Selçuklu kâşi sanatında sıkça görülen bu tür kâseler dengeli ve zarif tasarımı ile hem dönemin ustalarının teknik becerisini hem de Büyük Selçuklu kâşi sanatının özelliklerini yansıtmaktadır.





Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine ait ve minai teknikle süslü bu kâse, tasarımı ve işçiliği ile diğer Selçuklu kâşi eserleri gibi önemli bir kaynak ihtiva eder. Selçuklu saray hayatının bir parçası olan av sahneleri bu kâsede olduğu gibi pek çok kâşi eserde de tasvir edilmiştir. Bu tasvirler bizlere dönemin ayrıntıları hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamıştır. Özellikle sosyal ve kültürel yaşamın sanata yansıması bu eserlere ayrı bir değer katar. Bu kâseler, yalnızca sanat eseri değil, aynı zamanda birer tarihsel belge olarak değerlendirilebilir.

***Desen ve Kompozisyon**:*

Kâse üzerindeki atlı figür, merkezi bir düzen içine yerleştirilmiştir. Merkezi figürün etrafındaki yazılar ve dekoratif unsurlar simetrik bir düzen oluşturur, bu da eserin dengeli ve düzenli bir kompozisyona sahip olduğunu gösterir. Kâse formu gereği desenler de dairevi bir düzende işlenmiştir. Kenarlardaki geometrik deneler ve yazı kuşakları, merkeze doğru içe doğru yoğunlaşan bir düzen oluşturmaktadır. Bu, gözün merkezdeki figüre doğal bir şekilde

yönelmesine yardımcı olur. Hem atlı figürde hem de çevresel motiflerde kullanılan desenler, süsleme sanatının bir parçası olarak ince bir işçiliği göstermektedir.





Kâsenin iç kısmı; Kâsenin ortasında, atlı bir figür tasvir edilmiştir. Bu tür savaşçı veya at binicisi tasvirleri, Selçuklu seramiklerinde yaygın olarak görülmektedir ve dönemin kahramanlık anlatılarına ya da av sahnelerine referans vermektedir. Atlı figürün her iki yanından başlayarak etrafını saran güneş ışınlarını andıran çizgisel desenler yer almaktadır. Yine atlının etrafında üç tane pars beneği ya da şâhî benek de denilen üçlü benek deseni yer almaktadır.

Üç benek deseni Budizm'in kutsal incisi olarak inanılan ve adına çintemani denilen desenden farklıdır. Orta Asya'dan gelen Türklerin sanatında üç benek deseni daha çok kuvvet ve iktidar, cesaret, kahramanlık gibi sembolik ifadelere karşılık gelmektedir[148].

Kâsenin kenarı mavi kobalt üzerine dekoratif Kûfi yazısı ile bezelidir. Kâsenin en dış kenarında ise geometrik desenli üçgenlere yer verilmiştir.

Kâsenin dış kısmı; Derin bir kâse olarak tasarlanan eserin dış kısım sade bırakılarak sadece sülüs/nesih yazısı yerleştirilmiştir.

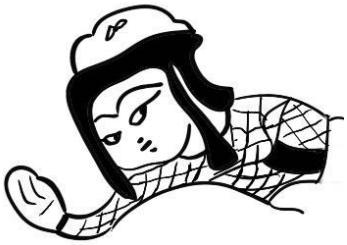
Figürler:

Atlı Figür: Eserin merkezin merkezine yerleştirilen savaşçı veya avcı olması muhtemel atlı yer almaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıca savaş veya av sahnelerini anımsatan figürler, Selçuklu döneminin kahramanlık ve asalet vurgusunu taşımaktadır.

Figür, at üzerinde hareket halinde olan bir kişiyi tasvir etmektedir. Figürün, atıyla birlikte savaş ya da av sahnesinde betimlenmiş olması, bir kahramanı ya da soylu bir kişiyi temsil ediyor olabilme ihtimalini düşündürmektedir. Binicinin duruşu ve ata hakimiyeti, aktif bir hareketi göstermektedir. Atlının bedeninin öne doğru eğik olması, onun harekete hazırlıklı

[148] Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı" s. 217

olduğunu ya da bir hedefe yöneldiğini düşündürmektedir. Atın koşma pozisyonu ile birleştiğinde, figürün yüksek bir enerjiyle betimlendiğini söyleyebiliriz.



Figürün üzerindeki kıyafet ve başındaki başlık, onun statüsüne dair ipuçları vermektedir. Başındaki başlık, figürün muhtemelen soylu ya da önemli bir kişi olduğunu göstermektedir. Büyük Selçuklu döneminin sanatsal anlayışında sultanlar veya kahramanlar bu şekilde tasvir edilmiştir.

Atlının yüzü yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Saçları beline kadar uzanmaktadır. Sağ eli dizginleri tutarken sol eli eserin yıpranmasından dolayı net görülememektedir. Mavi kobalt renginde ve üzeri geometrik desenlerle süslü kaftan giymektedir. Kaftanın rüzgârda dalgalanıyormuş gibi görünmesi, figürün hızla hareket ettiğini düşündürmektedir.

At: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[149]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır.





Bu kâsede yer alan atın kuyruğu düğümlü olarak tasvir edilmiştir. Atın koşum takımlarının boyaları kısmen zarar görmüş olsa da izlerden detaylı olarak verildiği görülmektedir. Atın kuyruğu yukarı kalkmış, başını ileri uzatmış bir pozisyonda tasvir

[149] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 2024, s. 274.

edilmiştir. Bu durum da atın koşma ya da hızla hareket etme anını bizlere göstermektedir. Atın yüzü, kulakları, saçları ve nalları detaylı bir şekilde verilmiştir.

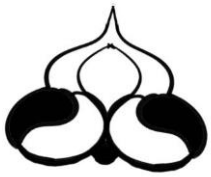
Yazı Üslubu:

Bu kâse hem dış hem de iç yüzeylerinde yer alan yazılar sayesinde öne çıkan özgün bir kâşi sanat eseridir. Kâsenin dış yüzeyinde, Büyük Selçuklu sanatının estetik anlayışını yansıtan Selçuklu sülüsü ile yazılmış Arapça bir yazı bulunmaktadır. Bu yazı, kâsenin ağız kenarı boyunca düzenli bir şekilde yerleştirilmiş olup, zarif ve akıcı hatlarıyla dikkat çeker. Selçuklu sülüsü, dönemin seramik sanatında sıkça tercih edilen bir hat üslubu olarak, esere hem estetik bir değer hem de görsel bir hareketlilik kazandırmıştır.

Kâsenin iç yüzeyi ise Kûfi hattına benzer bir yazı bandı ile süslenmiştir. Kûfi yazısı, sade ama güçlü geometrik ve dekoratif özellikleriyle tanınmakta olup, iç yüzeydeki bu bezeme, kâseye ayrı bir zarafet katmaktadır. Bu yazı bandı, yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda iç yüzeydeki tasarımı tamamlayan bir öğe olarak dikkat çeker. Dış ve iç yüzeydeki yazıların uyumu, eserin tasarımında bir bütünlük ve ahenk oluşturmuştur.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsenin merkezinde, atlı figürün üzerinde islimilerden oluşan bitkisel motifler dikkat çekmektedir. İslimi motifler mavi kobalt renginde tasarlanmıştır. Aynı zamanda üçlü benek motifi de kullanılmıştır.





Çintemani olarak bilinen ancak Osmanlı kayıtlarında "şâhî benek" diye adlandırılan bu motif, pars hayvanın beneklerinden esinlenerek tasarlanmış ve gücün ve hâkimiyetin sembolü olarak kullanılmıştır[150].

Renk Kullanımı:

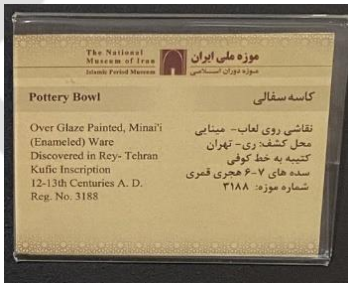
Kâsede mavi, kahverengi ve beyaz renkler dikkat çekmektedir. Mavi, özellikle Selçuklu kâşilerinde ve seramiklerinde göze çarpan bir renktir ve estetik bir görünüm sağlar. Kahverengi ise figürün ayrıntılarını vurgulamak için kullanılmış, beyaz ise zemin rengi olarak kontrast sağlamıştır.

[150] Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", s. 216









Katalog no: 9

Başlık: Kûfi Yazılı Figürlü Kâse

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 20-21 cm

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 3188

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılan bu kâse, derin bir formda ve yaklaşık 20 cm çapında tasarlanmıştır. Hafifçe dışa açılan ağız kısmı ve kısa kaidesiyle dengeli bir yapı sergileyen eser hem işlevsel hem de zarif bir obje olarak öne çıkmaktadır.

Eserin geniş ağız kısmı, üzerine uygulanan süsleme tekniklerinin görselliğini vurgulamak için ideal bir zemin sunmaktadır. Gövde kısmı hafifçe daralarak dengeli bir form oluşturur ve bu form, eser üzerinde kullanılan minai tekniğiyle birleşerek dinamik bir görünüm meydana getirir. Minai tekniği, canlı renkler ve ince detaylarla bezeli süslemelerin seramik yüzeyine uygulanmasıyla dönemin sanatında yenilikçi bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Gövdenin güçlü, sağlam yapısı ve düzgün oranları, eserin hem estetik hem de işlevsel açıdan dengeli bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca, kâsenin alt kısmında yer alan kısa ama geniş kaide, eserin sağlam bir şekilde durmasını sağlayarak hem işlevselliği artırmakta hem de dönemin tipik kâse formlarına bir gönderme yapmaktadır. Bu tasarım, Büyük Selçuklu sanatında kâşi eserlerde görülen teknik ustalığın ve estetik duyarlılığın en iyi örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.





Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemi, Türk-İslam sanatında çok önemli bir dönemdir ve Minai eserler, o dönemin en yenilikçi sanat ürünlerinden biri olmuştur. Bu eser, Büyük Selçuklu döneminde gelişmiş olan kâşi tekniklerini ve sanatsal beceriyi belgeleyen bir sanat tarihi örneğidir. Sanat tarihinde bu eserin yeri, Minai tekniği gibi karmaşık bir yöntemin en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmesiyle de pekişmektedir.

Eserdeki atlı figürler, savaş veya av sahnelerini betimleyerek Selçuklu döneminin sosyal yapısını, askeri ve kültürel değerlerini yansıtır. Savaşçı figürler ve hareketli sahneler, o dönemin kahramanlık, cesaret ve güç gibi değerlerine işaret eder. Bu tür sahneler, Selçuklu sultanlarının ya da saray ileri gelenlerinin kimliklerini ve ideallerini temsil eder.

Bu Selçuklu Minai eseri, sahip olduğu teknik incelik, zengin tasarımı, kültürel derinlik ve estetik çekicilikle sanat tarihinde oldukça değerli bir yere sahiptir. Hem dönemin yaşamını, sosyal yapısını ve estetik anlayışını anlamamıza olanak tanır, hem de sanatçının tasarımdaki dehasını ve ustalığını gözler önüne serer. Bu yüzden, bu eser yalnızca bir seramik parçası değil, aynı zamanda Selçuklu sanatının zirve noktasını temsil eden bir sanat mirası olarak değerlendirilebilir.

***Desen ve Kompozisyon**:* Kâsedeki desen ve kompozisyon, Minai tekniği ile yapılmış Selçuklu dönemi eserlerine özgü sanat anlayışını sunmaktadır. Merkezdeki bitkisel ve geometrik motif, etrafındaki figürlerle bir denge içindedir. Figürler, merkezi motifin etrafında simetrik bir düzende yerleştirilmiştir. Atlı figürlerin birbirine dönük veya paralel durması, sahnede bir bütünlük oluşturmuştur. Figürlerin yüz ifadeleri, kıyafetleri ve duruşları, o dönemin sosyal yaşamını ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. Hem atlı figürlerde hem de çevresel motiflerde kullanılan desenler, süsleme sanatının bir parçası olarak ince bir işçiliği göstermektedir.

Kâsenin iç kısmı; Kâsenin merkezi, dört bölümden oluşan turkuaz renkli çift islimi motiflerinden ve mavi kobalt renginde kafes biçimindeki geometrik desenlerden oluşmaktadır. Desen, bir çiçeği andıran bir yapıya sahip ve simetrik bir düzenle yapılmıştır. Merkezdeki bu tür motifler genellikle sonsuzluğu ve düzeni sembolize etmek için kullanılmıştır. İslami sanatta, kullanılan simetrik düzen Allah'ın sonsuz gücünü vurgulayan öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Merkezde yer alan motif, eserin estetik odak noktasını oluşturmuş ve etrafındaki figürlerle de bir denge meydana getirmiştir.

Merkezdeki bu iç içe geçmiş, simetrik ve uyumlu motif, eserin geri kalanını dengeleyen ve tamamlayan bir görsel odak noktası oluşturmaktadır. Merkezi çevreleyen ve ona çerçeve olmasının sağlayan kırmızı ve mavi renklerinde çift çizgi bulunmaktadır. Aynı çizgiler kenar kısmında da yer alarak Kûfi yazıdan ve islimilerden oluşan yazı bandını da çevrelemiştir. Yazı bandı ile merkez arasında kalan kısımda ise altı tane atlı bulunmaktadır. Atlıların hepsi aynı yöne doğru ve hareket halinde tasvir edilmiştir. Her atlının arasında narlı bitki dalları yerleştirilmiştir.

Sanatçı, merkezde yer alan motifler ile merkezin etrafında yer alan figüratif sahnelerde (atlılar veya savaşçılar), estetik bir denge kurmuş ve belki de sembolik bir anlam katmak istemiştir. Figürlü betimlemeler kahramanlık, savaşçılık ve avcılık temalarını işlemekle birlikte hükümdarların gücünü ve saray yaşamını göstermek amacıyla da kullanılmış olabilir. Ayrıca, atlı figürlerin merkezi motifin etrafında düzenlenmesi, güç, koruma ve sosyal düzen gibi

temaları temsil edebileceği ihtimalini akla getirmektedir. Kâsenin en dış kenarında üçgenlerden oluşan geometrik desenler yer almaktadır.

Kâsenin dış kısmı; Ayaklı olarak tasarlanan kâsenin dış kısmı iki kırmızı çizgi arasına yerleştirilen sülüs/nesih yazısı ile bezelidir.

Figürler:

Atlı Figür: Kâsenin merkezinin üst kısmına yerleştirilen savaşçı veya avcı olması muhtemel altı adet atlı yer almaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıca savaş veya av sahnelerini anımsatan figürler, Selçuklu döneminin kahramanlık ve asalet vurgusunu taşımaktadır. Figürlerin, yüzleri yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir.

Bu atlı figürlerin hepsi börk başlık yani tepesi düz ve genellikle hayvan postundan yapılan başlık takmaktadır ve saçları omuz hizasında bitmektedir. Atlılar sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Hepsinin başlarını çevreleyen ve kutsallık alametlerinden olan hale yer almaktadır. Her bir atlının eli dizginleri tutar vaziyette ve hareket halinde olma hissini verecek biçimde tasarlanmıştır. Figürlerin at üzerindeki duruşları, eserin hikâye anlatıcılığını güçlendirmektedir. Bu tip sahneler, bazen saray hayatındaki bir etkinliği, av partisini ya da bir savaş sahnesini betimleyebilmektedir.







Yukarıdaki ilk üç atlı çizgili kıyafetler ile tasvir edilmiştir. Koşum takımlı mavi bir ata binmekte olan ilk atlının çizgili kıyafetini, kahverengi tonlarında pantolonu tamamlar. İkinci ve muhtemelen boyası silinmiş olan ata binen atlının pantolonu turkuaz renktedir. Üçüncü atlının pantolonu da turkuaz renkte tasarlanmıştır. Bu üç atlı da ¾ oranında cepheden ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir.






Yukarıdaki diğer üç atlı turkuaz renkli kıyafetler ile tasvir edilmiştir. Koşum takımlı ve siyah bir ata binmekte atlıların kıyafetini, kahverengi tonlarında pantolonlar tamamlar. İlginç olan, diğer örneklerinden ve bu kâsedeki diğer atlı figürlerden farklı olarak ilk sıradaki siyah atlının direkt profilden gösterilmiş olmasıdır. Genellikle atlılar ¾ oranında cepheden verilmektedir. Diğerleri genele uygun olarak ¾ oranında cepheden verilmiştir.

At: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[151]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır.

Bu kâsede yer alan atlardan hepsinin kuyruğun düğümlü olarak tasvir edilmiştir. Her bir atın koşum takımları detaylı olarak verilmiştir. Üç tane at siyah renkte, diğerleri mavi ve kahverengi tonlarında boyanmıştır. Boyası silinmiş olan diğer at ise muhtemelen yine kahverengi tonlarında boyanmıştır. Atların hareketleri, enerjik ve dinamik bir şekilde

[151] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 2024, s. 274.

resmedilmiş, bu da dönemin sanat anlayışındaki hareketi ve canlılığı vurgulayan bir bakış açısını göstermiştir.

Yazı Üslubu:

Bu kâse, dış yüzeyinde yer alan yazı ile dikkat çeken güzel bir kâşi sanat eseridir. Dış yüzeyinde, Büyük Selçuklu sanatının zarif sanat anlayışını yansıtan Selçuklu sülüsüyle yazılmış Arapça bir yazı bulunmaktadır. Kâsenin ağız kenarı boyunca özenle yerleştirilen bu yazı, akıcı ve zarif hatlarıyla görsel bir hareket kazandırmıştır. Selçuklu sülüsü, dönemin kâşi sanatında sıkça kullanılan bir hat tarzı olarak, eserin sanatsal değerini artırmaktadır.

Kâsenin iç yüzeyinde ise Kûfi hattına benzer bir yazı bandı yer alır. Bu yazı bandı, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda iç yüzey tasarımına katkıda bulunan önemli bir detaydır.

Yazı bezemeleri, sadece görsel güzellik sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin sanatsal ve kültürel değerlerini yansıtan birer anlam taşıyıcı olarak da işlev görmektedir. Bu yönüyle kâse, Büyük Selçuklu kâşi sanatının incelikli işçiliğini ve derin estetik duyarlılığını gözler önüne sermektedir.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsenin merkezinde, atlı figürlerin etrafında ve dekoratif yazı kenarında bitkisel motifler dikkat çekmektedir. Merkezde yer alan ve turkuaz renklerden oluşan islimi motifleri görmekteyiz. Bir daldan çıkan çift islimiler olarak tasarlanan bu motifler merkezin ortasında yer alarak eserin görsel ve simgesel merkezi haline gelir. Kenarlardaki figürlerin dinamik yapısı ile bitkisel motifin durağan ve düzenli yapısı arasında bir kontrast oluşturur. Figürler hareket halinde betimlenirken, merkezdeki motif sabit ve dengeli bir kompozisyon sağlar. Bu, aynı zamanda dünya hayatının dinamizmi ve cennetin durağan huzuru arasındaki dengeyi temsil ediyor olabilir.





Atlı figürlerin arasına nar motifli bitkiler yerleştirilmiştir. Dalların üzerindeki nar meyveleri kırmızı renginde gösterilmiştir. Dekoratif yazıların aralarında bulunan islimi

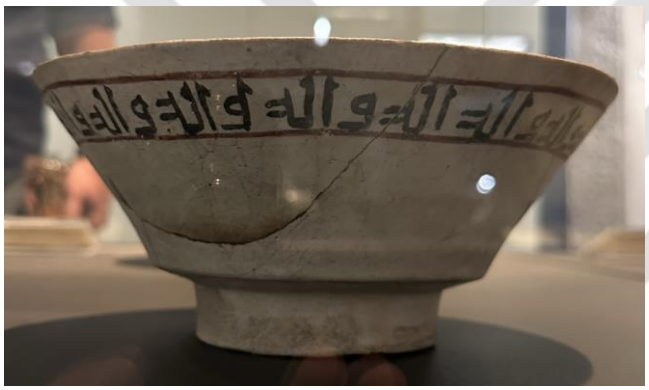
motiflerinin dört bir yanına nar meyvesini andıracak kırmızı benekler yerleştirilmiştir. Merkezde ve yazı bandında yer alan islimi motifler turkuaz renklerinde tasarlanmıştır.

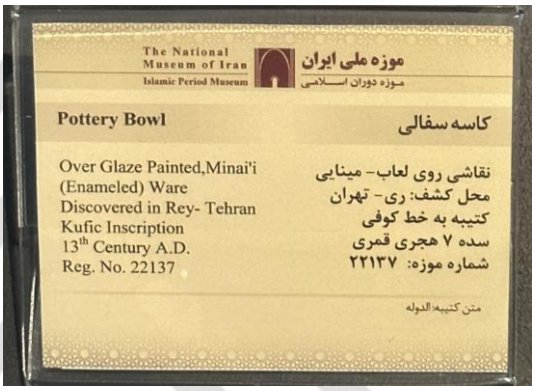
Geometrik Desen: Kâsenin merkezinde bitkisel motiflerin arasında mavi kobalt renginde kafes görünümlü desen görülmektedir. Hem merkezi hem de yazı bandını çevreleyen dair formunda çizgiler yer almaktadır. En dış kenarlarında da yine geometrik desenlerden üçgenler sıklıkla yerleştirilerek eserin zarif yapısını güçlendirmiştir.

Renk Kullanımı: Kâsede turkuaz, mavi kobalt, siyah ve kiremit kırmızısı renkler ön plana çıkmaktadır. Minai tekniğinde sıkça kullanılan bu renkler, esere derinlik ve kontrast katmaktadır.









Katalog no: 10

Başlık: Kûfi Yazılı Figürlü Kâse

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünyada müzelerindeki örneklerine bakılarak Çap; 20- 25 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 22137

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış bu eser, derin bir kâse formunda tasarlanmıştır. Dünyadaki müzelerde sergilenen benzer örnekler incelendiğinde, eserin çapının yaklaşık 20-25 cm arasında olduğu söylenebilir. Sanatçının, av şöleni gibi hikâye anlatımı içeren tasarımları, genellikle derin olmayan ve boyut olarak daha küçük formlara uygulanmış ve bu minai tekniğiyle işlenmiştir. Zor bir teknik olan minai tekniğini bu tür küçük ve derin olmayan formlarda kullanmak, Büyük Selçuklu sanatının zirve noktasındaki ustalığı ve teknik beceriyi gözler önüne serer. Ancak, kâşi kâsenin yüzeyinde dikkat çeken derin bir çatlak bulunmaktadır. Bu çatlak, zaman içinde oluşmuş olup, eserin tarihsel değerine ve estetik bütünlüğüne zarar vermemekle birlikte, ona bir yaşanmışlık ve özgünlük katmaktadır.





Sanatsal değer:

Büyük Selçuklu dönemi kâşileri, sosyal ve kültürel yaşamının ve sanat anlayışının önemli bir yansıması olmuşlardır. Sanatçılar, o dönemin av kültürünü ve saray yaşamını, minai teknikle süslü eserler üzerinde ustaca betimlemişlerdir. Bu kâseler, yalnızca sanat eseri değil, aynı zamanda birer tarihsel belge olarak değerlendirilebilir.

Merkezde sahnelenen av sahnesi ve etrafındaki diğer saraylı figürler, eserin derin tasarımını ve zarif işçiliğini ortaya koymaktadır. Atlı av sahneleri ve insan figürleri gibi karmaşık kompozisyonlar, Selçuklu dönemi sanatçılarının bu teknikteki ustalığını göstermektedir. Av şöleni sahnesini anımsatan bu zengin tasarıma sahip kâşi eserin sanatsal değeri sadece teknik özellikler ve güzelliği bakımından değil, aynı zamanda bu döneme dair önemli bir kültürel miras olmalarından kaynaklanmaktadır.

Desen ve Kompozisyon:

Kâsedeki desen ve kompozisyon, Minai tekniği ile yapılmış Selçuklu dönemi eserlerine özgü sanat anlayışını sunmaktadır. Minai teknik ile süslü eserlerin genel özelliği

saray yaşamını konu alan betimlemelerinin yapılmasıdır. Bu tasarımda av şölenine katılan saraylı figürler kurgusunu akla getirmektedir.

Merkezde yer alan av sahnesi, etrafındaki figürlerle bir uyum içindedir. Başlıklarından ve kollarındaki tirazlardan saraylı olduklarını düşündüğümüz figürler, merkezi motifin etrafında simetrik bir düzende yerleştirilmiştir. Figürlerin yüz ifadeleri, kıyafetleri ve duruşları, o dönemin sosyal yaşamını ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. Hem atlı figürlerde hem de çevresel motiflerde kullanılan desenler, süsleme sanatının bir parçası olarak ince bir işçiliği göstermektedir.

Kâsenin iç kısmı; Kâsenin iç kısmı merkez, merkezin üst orta alanı ve kenar kısmı olmak üzere üç alandan oluşmaktadır. Merkez, desenlerle süslü kahverengi tonlarında daire ile çerçevelendirilmiştir. Merkezde alageyik/ceylan avlayan atlı bir figür, ona eşlik eden ve av sahnelerinde sıklıkla kullanılan şahin ya da doğan figürü yer almaktadır. Merkezdeki bu kurguyu, yine bereket sembolü olduğu düşünülen kıvrık dallardan çıkan nar meyveleri tamamlamaktadır. Merkezdeki figürler, etraflarında yer alan diğer tüm figürlerden daha büyük çizilerek, eserin odak noktasını oluşturmuş ve etrafındaki figürlerle de bir denge meydana getirmiştir.

Merkezin üst orta alanında karşılıklı yerleştirilmiş dört atlı ve onların aralarında ayakta duran dört figür bulunmaktadır. Atlıların hepsi aynı yöne doğru ve hareket halinde tasvir edilmiştir. Figürlerin hepsi süslü kaftanları, kollarında tirazları, başlarında mevkilerini ve görevlerini belli eden başlıkları ile tasvir edilmişlerdir.

Kâsenin ve kenar kısmı olan üst bölümde ise çift çizgiler arasına yerleştirilmiş Kûfi yazısına benzer dekoratif süslemeler bulunmaktadır.

Sanatçı, merkezde yer alan avcı figür ve merkezin etrafında yer alan figüratif sahneler ile (atlılar veya savaşçılar), av şölenin anımsatan bir sahne kurgulamıştır. Genellikle figürlü betimlemeler kahramanlık, savaşçılık ve avcılık temalarını işlemekle birlikte hükümdarların gücünü ve saray yaşamını göstermek amacıyla da kullanılmıştır. Ayrıca, atlı figürlerin merkezi motifin etrafına yerleştirilmesi güç, koruma ve sosyal düzen gibi temaları temsil edebileceği ihtimalini de akla getirmektedir.

Kâsenin dış kısmı; Ayaklı olarak tasarlanan kâsenin dış kısmı iki kırmızı çizgi arasına yerleştirilen Kûfi yazı biçimindeki süslemeler ile tasvir edilmiştir.

Figürler:

Kâsenin merkezinde atlı avcı figür, ona eşlik eden şahin ya da doğan kuşu ve av hayvanı olarak da alageyik/ceylan figürü yer almaktadır.

Merkezdeki Atlı Figür: Merkezde atın üzerindeki atlı, alageyiği/ceylanı avlamak için gözlerini hedeften ayırmadan yayını germiş, nişanı almış ve okunu bırakmayı hedefler biçimde tasvir edilmiştir.

Başının etrafında kutsallık alametlerinden hale yer almaktadır. TDK tarafından "Bazı yıldızların, özellikle ayın çevresinde görülen geniş ve aydınlık teker" olarak tanımlanan hale, Büyük





Selçuklu kâşi eserlerindeki betimlemelerde, özellikle sultan ya da kutsallık atfedilen saray ileri gelenlerinin başlarının etrafında tasvir edilmiştir. Figürlerin önemini ve ruhani değerini vurgulamak amacı ile hale, kâşi eserlerde en çok kullanılan sembollerden biri olmuştur.

Başında, pantolonu ile uyumlu renkte başlığını görmekteyiz. Avını takip eder biçimde ciddi yüz hatlarına sahip, çekik gözlü, yuvarlak yüzlü ve küçük ağızlı tasvir edilmiştir. Figür cepheden ve ¾ oranında cepheden ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Kollarında tirazları ile süslü kaftanında helezonik desenlerin içlerinden çıkan islimi motiflerini görmekteyiz. Siyah konçlu çizmeleri üzengi üzerinde gösterilmiştir.

Kenardaki Figürler: Kâsenin merkezinin üst kısmına simetrik bir biçimde yerleştirilen savaşçı veya avcı olması muhtemel dört adet atlı yer almaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıca savaş veya av sahnelerini anımsatan figürler, Selçuklu döneminin kahramanlık ve asalet vurgusunu taşımaktadır. Figürlerin, yüzleri yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir.











Bu atlı figülerin hepsi börk başlık yani tepesi düz ve genellikle hayvan postundan yapılan başlık takmaktadır ve saçları omuz hizasında bitmektedir. Bazı başlıklardan uçuşan kurdele ya da tüyler görülmektedir. Atlılar sakalsız olarak tasvir edilmiştir.

Her bir atlının eli dizginleri tutar vaziyette ve hareket halinde olma hissini verecek biçimde tasarlanmıştır. Figürlerin at üzerindeki duruşları, saray hayatındaki bir etkinliği ya da bu kâse için düşündüğümüz av partisini betimleyebilmektedir.

Dört atlının da kıyafetleri ayrı ayrı motiflerle süslüdür. İki atlının kıyafeti islimi motifler ile diğer iki atlının kıyafeti ise geometrik desenler ile bezelidir. Geometrik bezemeli kıyafetli atlılardan birinin elinde ucu kıvrık baston /değnek benzeri bir nesne tutmaktadır. Koşum takımlı atlara binmekte olan atlıların hepsi ¾ oranında cepheden verilmişlerdir.

Atlıların arasında ayakta duran dört figür yer almaktadır.



Bu figürlerin hepsi ayakta ve sanki atlılara yardım edercesine tasvir edilmişlerdir. En son fotoğraftaki figürün başında miğfer yani askeri başlık bulunmaktadır. Diğerlerinin başından börk tarzı başlıklar yer almaktadır. Kıyafetlerinden, kollarındaki tirazlardan ve süslü giyimlerinden sarayda görevli kişiler olduklarını söyleyebiliriz. Hepsinin saçları dizlerine kadar uzanmakta olup, yüzleri Selçuklu insan tiplemesine uygun olarak çekik gözlü, yay kaşlı ve yuvarlak yüzlü tasvir edilmiştir. Hepsinin ayağında konçlu çizmeler yer almaktadır. (Bazılarının boyaları silinmiştir.)

At: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[152]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır. Bu kâsede yer alan atlardan hepsinin kuyruğun düğümlü olarak ve hareket halinde tasvir edilmiştir.

Türk atları kâşi eserlerde gerçeğe uygun çizilmişlerdir. Gözleri küçük, etkileyici ve çekik, kulakları da yine ufak biçimde tasvir edilmiştir. At hücuma hazır biçimdedir. Uzun yeleli ve sağrıları belirgindir. Süslü ve kendilerine has eyer ve dizgin takımları ile üzengiler at tasvirlerinin önemli detayları olmuştur[153].

Bu kâsedeki her bir atın koşum takımları da detaylı olarak verilmiştir. En detaylı at tasviri merkezdeki avcı atlının kahverengi atıdır. Süslü eyeri, uzun yeleleri ile enerjik ve

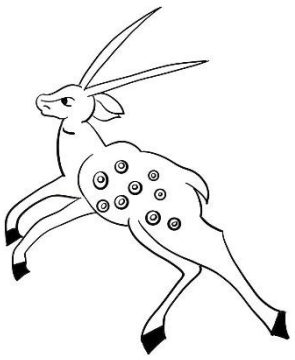
[152] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 2024, s. 274.
[153] Muharrem Kesik, Selçuklularda At Eğitimi, Z dergisi, ISSN 1307-1815, Zeytinburnu Belediye Başkanlığı, s. 180-183.

dinamik bir biçimde tasvir edilmiştir. Bu da dönemin sanat anlayışındaki hareketi ve canlılığı vurgulayan bir bakış açısını göstermiştir.

Ceylan ya da Alageyik: Merkezde yer alan ve avcını hedefi olan av hayvanı ceylan ya da alageyiktir.

Düz, uzun boynuzları ve üzerindeki benekleri her iki hayvanın tanımlarını karşılamaktadır. Ürkek ve kaçar biçimde olmasından ceylan olması daha olasıdır. Selçuklu sanatında av hayvanları sıklıkla tasvir edilmiş ve kâşi eserlerde de yerini almıştır.





Sanatçılar, av sahnesini genellikle kâsenin merkezine yerleştirerek bir tasarım oluşturmuşlardır. Avcı, atı ve ceylan gibi figürlerin merkezde yer alması, güç ve avcılığın önemini vurgulamaktadır. Çevredeki figürler ise bu merkezi kompozisyonu tamamlamaktadır. Kâsenin derin formu, gözün doğal olarak merkeze odaklanmasını sağlar ve sahnenin etrafında dolaşarak izleyiciye bir hikâye anlatır. Bu hikâye de Selçuklu dönemi saray yaşamının ana unsurunu oluşturur.

Şahin ya da Doğan: Avın en önemli unsurlarından biri de sultanın elinde ya da çevresinde betimlenen avcı kuşlardır. Özellikle ava giden süvarilerin yanında şans ve talih timsali kuşlar yer alır. Bu kuşlar özellikle şahinlerden oluşmaktadır[154]. Bu sahne özellikle minai tekniği ile yapılmış Selçuklu kâşilerinde karşımıza sıklıkla çıkmaktadır.





Yazı Üslubu:

[154] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* s. 179

Bu kâse hem dış hem de iç yüzeyinde dikkatle işlenmiş yazılarla zenginleştirilmiş bir sanat eseridir. Kâsenin dış yüzeyinde, dönemin estetik anlayışını ve yazı sanatını yansıtan Arapça bir yazı bulunmaktadır. Dış yüzeydeki yazı Kûfi hattı stilinde olup, keskin ve belirgin hatlarıyla dikkat çeker. Bu yazı, geometrik ve dekoratif özellikleriyle dönemin estetik anlayışını temsil etmektedir ve kâseyi çevreleyen bir bandın etrafında düzenli bir şekilde sıralanmıştır.

Kâsenin iç kısmındaki yazı ise, dekoratif bir formda yer alır. Yazının tam anlamı net olmamakla birlikte, tekrar eden bir yazı biçiminde olabilir. Bu yazı, estetik bir öğe olarak kâseye zarafet katarken, aynı zamanda iç yüzeydeki desenleri tamamlayan bir rol oynamaktadır.

İç yüzeydeki yazı, dış yüzeydeki Kûfi hattıyla uyumlu bir şekilde yerleştirilmiş olup, kâsenin tasarımında bütünlük ve ahenk meydana getirir. Bu yazıların hem dini hem edebi hem de kültürel anlamlar taşıdığı söylenebilir, çünkü dönemin estetik değerleriyle birleşerek esere hem görsel hem de anlam derinliği katmaktadır.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsenin merkezinde, atlı avcı figürün etrafında nar meyvelerinden oluşan bitkisel motifler dikkat çekmektedir. Kıvrık dallardan çıkan kahverengi tonlarındaki nar meyveleri hem boş alanları doldurmak hem de kâsenin tasarımına sembolik anlam katmak için kullanıldığını düşünmekteyiz.

Nar motifi Türk İslam sanatında önemli bir süsleme motifi olmuştur. Sonsuz hayat, güç, kudret, bolluk ve bereket sembolü olmuştur. Nar, Türklerin İslam dinine geçmeden evvel de bolluk ve bereket olarak gördükleri bir meyve olmuştur. İslamiyet'ten sonra bu sembolik manalar devam etmiş ve aynı zamanda Kur'an-ı Kerim'de üç ayette meyve olarak geçmesinden dolayı bu sembollere ilaveten cenneti simgeleyen bir sembolik mana da eklenmiştir. Cennet meyvesi olarak düşünülen nar meyvesi, içerisindeki sayısız çekirdekleri ile çoğalmanın bir sembolü olarak görülmüş ve bolluk ve bereketin göstergesi olarak Türk İslam sanatındaki bezeme sanatında yerini almıştır.[155]Atlılardan bir tanesinin kaftanı islimi motiflerle bezelidir.

Renk Kullanımı: Kâsede kahverengi, mangan ve siyah renkler ön plana çıkmaktadır. Minai tekniğinde sıkça kullanılan bu renkler, esere derinlik ve kontrast katmaktadır.

[155] Ersel Çağlıtütünciğil, "Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken ve İkonografik Anlamı", s. 80



Katalog no: 11

Başlık: Müzisyen Figürlü Kâse

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 21 cm

Bulunduğu Coğrafya: İran

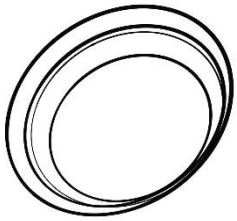
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 141

Analiz:

Form ve Yapı:

Eser, tipik Selçuklu çanak formuna sahip olup, geniş ağızlı ve hafif içbükey bir yapıda tasarlanmıştır. Bu form, özellikle minai tekniğiyle süslenmiş kâşilerde sıklıkla tercih edilen bir yapıdır.



Kâsenin çapı, 21 cm olarak belirlenmiş olup, bu ölçü Büyük Selçuklu sanatındaki diğer minai teknikli kâşi eserleriyle benzerlik göstermektedir. Geniş ağız kısmı ve derinliği, eserin hem estetik hem de işlevsel yönünü vurgular. Bu tip formlar, tasarımlar için geniş bir alan sunarak, desenlerin ve yazıların daha belirgin bir şekilde sergilenmesine olanak tanır.

Sanatsal Değer:

Minai tekniği, 12. ve 13. yüzyılda Büyük Selçuklu döneminde ortaya çıkan, zengin ve renkli figürlü tasvirleriyle bilinen bir kâşi süsleme tekniğidir. Minai eserler, özellikle saray hayatı, müzikli saray eğlenceleri ve av sahneleri, gibi konuları işleyerek dönemin sanat anlayışını ve kültürel yapısını yansıtır.

Bu kâsenin figürleri ve formu, Selçuklu döneminin estetik ve kültürel değerlerini bir araya getirerek hem dekoratif hem de anlatı değeri taşıyan bir obje ortaya koyar. Özellikle saraylı müzisyenlerin anlatıldığı kompozisyon, esere dinamik bir görsellik kazandırırken aynı zamanda kâseyi bir hikâye anlatıcısı haline getirir. Saray eğlencelerinden bir kesit sunan bu kâse, Büyük Selçuklu dönemi sultanlarının ve saray halkının yaşamları hakkında bizlere önemli bilgiler sunar. Tüm bu yönleriyle dönemin sanat anlayışını yansıtan ve sosyal, kültürel değerleri ölümsüzleştiren bir sanat eseri olarak büyük bir sanatsal değere sahiptir.

Desen ve Kompozisyon:

Minai tekniği, renkler, figürlerin net çizgilerle betimlenmesi ve detayların belirginliği ile dikkat çeken bir tekniktir. Bu kâsede figürlerin yüz detayları, kıyafetleri ve duruşları ince işçilikle tasvir edilmiştir. Teknik ustalığın göstergesi olarak figürlerin elleri ve bedenleri ince çizgilerle belirlenmiştir. Minai eserlerinde figürlerin hikâye anlatımına katkıda bulunacak şekilde yerleştirilmesi önemli bir unsur olmuştur.

Bu tabakta da iki figürün karşılıklı ve ellerinde müzik aletleri ile tasvir edilmiş olması, saray bahçesindeki müzikli eğlencenin bir yansıması gibi durmaktadır. Bu detaylar, figürlerin

sanat eserinin genel kompozisyonuna nasıl katkıda bulunduğunu ve dönemin sosyal, kültürel yapısını nasıl yansıttığını göstermektedir.

Kâsenin iç kısmı; Kâse üç ana kısma ayrılmıştır. Merkez, merkezin üzeri olan orta kısım ve kenarlar. Kâsedeki yuvarlak hatlı ve kırmızı sınır çizgilerinden biri, merkezdeki figürlerin içinde bulunduğu alanı çevreleyerek onlara bir çerçeve sunar. Merkezde biri tef diğeri de çeng çalan iki figür yer almaktadır. İkisi de hayat ağacına doğru dönük, oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Figürlerin bahçede (muhtemelen saray bahçesi) olduklarını gösteren ve Selçuklu eserlerinde çok sık rastladığımız dalgalı bir gölet, göletin yanında da sembolizmde çok sık karşılaştığımız kuş figürü yer almaktadır. Tek bir daldan çıktığı için haşhaş bitkisi olma ihtimali yüksek bitki motifi de göletin ve figürlerin etrafında yer almaktadır. İki müzisyen figürün ortasında Selçuklu sanatının vazgeçilmez bitkisel motifi olan hayat ağacı yer almaktadır. Her iki figürün de üzerinde şans, bolluk ve bereket gibi anlamlarının yanında farklı anlamlarda da kullanılan kuş figürü yer almaktadır.

Kâsedeki yuvarlak hatlı ve kırmızı sınır çizgilerinden diğeri ise, merkezin üzerinde yer alan geometrik desenlerle süslü orta kısımı çevreleyerek bir çerçeve sunar. Bu alanda geometrik desenlerden oluşan dörtgenler arasına farklı renklerde yuvarlak desenler yerleştirilmiştir. Son kısım olan kenarlar ise yine geometrik zigzag motifleri ve onların arasında bulunan ve simetrik biçimde yer alan damla motifleri ile bezelidir.

Figürler:

Merkezde iki insan figürü görülmektedir. Sağ tarafta ve göletin üzerinde (kıyısında) tasvir edilen figürün başında börkü, börkünden uçuşan kurdele, kollarında ise statü göstergesi olan tiraz yer almaktadır. Tirazı belirgin hale getirebilmek için kırmızı renkle boyanmıştır. Başında saraylı olduğunun göstergesi olan hale yer almaktadır. Figürün yüzü, diğer Selçuklu insan figürlerindeki betimlemelerle aynı olup, çekik gözlü, yay kaşlı, yuvarlak yüzlü ve ufak ağızlı tasvir edilmiştir. Saçları omuz hizasında bitmektedir.

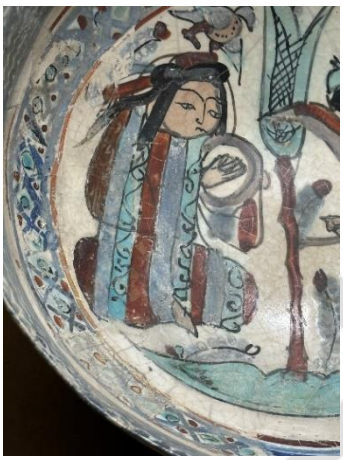




Turkuaz renkli ve islimi desenlerle süslü kaftanın içinden mavi renkli iç gömlek görünmektedir. İç gömleğin üzerinde de iri islimi desenler yer almaktadır. Bağdaş kurarak oturur vaziyette tasvir edilen figürün

konçlu çizmeleri kiremit kırmızısı rengindedir. Bu figürün en önemli özelliği çeng[156]çalgısını çalar biçimde betimlenmesidir. Çeng gövde tarafı kavisli olan, alt kısmı düz telli bir çalgıdır ve Selçuklu kâşi sanatında eğlence, şenlik, av şölenleri gibi önemli etkinliklerin vazgeçilmez unsurudur. Bu kâsedeki figürün elinde müzik aletinin olması sarayda görevli müzisyenlerden biri olduğunu düşündürmektedir.

Selçuklu saray hayatında düzenlenen eğlenceler tarihi kaynaklarda yer almaktadır[157]. Burada da bu eğlencenin parçası olan müzisyenlerin bir tasvirini görmek mümkündür.





Sol tarafta ve göletin üzerinde (kıyısında) tasvir edilen diğer figürün başında börkü ve börkünden uçuşan kurdele yer almaktadır. Turkuaz, mavi ve kiremit kırmızı renkleri ile çizgili biçimde bezeli kaftanında kıvrımlı motifler yer almaktadır. Geleneksel Türk oturuş biçimi olan bağdaş kurarak oturma biçiminde tasvir edilen figürün yüzü, çekik gözlü, yay kaşlı, yuvarlak yüzlü ve ufak ağızlıdır. Saçları omuz hizasında bitmektedir. Çizmelerinin sadece uç kısmı görünmektedir. Bu figürün elinde de başka bir çalgı aleti olan tef bulunmaktadır. Bu figürün de sarayda görevli müzisyen olduğunu söyleyebiliriz.

Kuş Figürü; Kâsenin merkezinde ve figürlerin başının üzerinde kuş figürü bulunmaktadır. Kuş figürü hem dekoratif hem de sembolik olarak çok katmanlı bir anlam taşımaktadır. Özellikle sembolizm açısından kuş figürü cennet ve ruhaniyeti, saltanat statüsünü, bereketi, şansı ve mitolojik hikayeler gibi pek çok mana içermektedir. Türk-İslam sanatında hem görsel güzellik hem de sembolik olarak kullanılan kuş figürü İslam sanatında Kut'u getiren kuştur ve kutsal bir anlam içermektedir.

[156] Feyzan Göher Vural, "Selçuklu Seramiklerinde Müzik, Ateşte Büyüyen Devletin Ateşte Açan Çiçekleri", Kömen Yayınları 188, Mert 2018, s.17

[157] Gönül Öney, "Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın", Sanat Tarihi Dergisi, S. XVII/I, Nisan, 2008, s. 55-75.

Kuş aynı zamanda farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Karga ve baykuş gibi kuşlar uğursuz görülmüşken, kumru ve güvercin gibi kuşlar uğurlu görülmüştür. Kuş özlem, sevinç, haber gibi anlamlar taşırken aynı zamanda ölümü temsil ederek öbür aleme geçişte ruha refakat ettiğine inanılan kutsal bir hayvan olarak da görülmüştür. Kuş figürü saltanatı, bilginlik simgesi olarak kullanıldığı gibi, aydınlığı ve gökyüzünü temsil eden, gelecekten haber veren önemli bir figür olarak Türk-İslam sanatında sembolik olarak sıkça kullanılmıştır[158].





Kâsede figürlerin yanında yer alışı ve sahnedeki yerleşimi, kuşun bu hikâyede aktif bir rol oynadığını ve muhtemelen önemli bir mesaj taşıdığını düşündürmektedir.

Gölet; Sanatçı göleti oldukça basit ve gerçek manasında betimlenmiştir. Bu su birikintisini, doğanın bir parçası olarak denge sağlayan ve kompozisyona hareket katan bir unsur olarak kullanmış olabilir. Ancak sanatçı göleti, belki de bir su birikintisi olarak değil, daha sembolik bir "su öğesi" olarak tasarlanmış da olabilir; bu da sanatçının göletin işlevine değil, anlamına odaklandığını gösterir.

Su, İslam sanatında ve kültüründe önemli bir unsur olmuştur. Kuran'da cennet, altından ırmaklar akan bir yer olarak tasvir edilmiş ve su, temizliğin, saflığın ve sonsuz yaşamın sembolü olarak görülmüştür. Gölet, bu anlamda cenneti veya cennetsel bir bahçeyi simgelemiş olabilir. Özellikle kâsedeki ağaç ve kuş gibi diğer unsurlarla birlikte gölet, bir cennet sahnesini tasvir ediyor da olabilir.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsede figürlerin arasında hayat ağacı motifi yer almaktadır. Hayat Ağacı motifinin etrafını tek daldan çıkmış ve tohumları üzerinde olan haşhaş bitkisi süslemektedir. Figürlerin üzerinde islimi motiflerden oluşan süslemeler bulunmaktadır.

[158] H. Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s. 27.



Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[159]. İki figürün ağaca doğru dönük olması, ağacın figürler arasında bir bağ ya da köprü niteliği taşıyabileceğini, manevi ya da sosyal bir bağı sembolize edebileceğini düşündürür. İslam sanatında hayat ağacı gibi semboller sıkça kullanılmıştır.

Çeng çalgısı çalan figürün üzerindeki kaftan islimi desenlerle süslüdür.

Geometrik Desenler: Merkezde yer alan figürleri çevreleyen geometrik desenler farklı renklerde, döngüsel ve ulama şeklinde tasarlanmıştır. Bu geometrik desenler odak noktasını merkeze taşımış ve kompozisyona hareketlilik katmıştır. Orta kısımda yer alan mavi renkte baklava biçimindeki geometrik desenlerin aralarına turkuaz ve kiremit kırmızısı renklerde benekler çizilmiştir. Turkuaz olan beneklerin sınırları siyah tahrir(kontür) ile belirginleştirilmiş ve daha iri çizilmiştir.

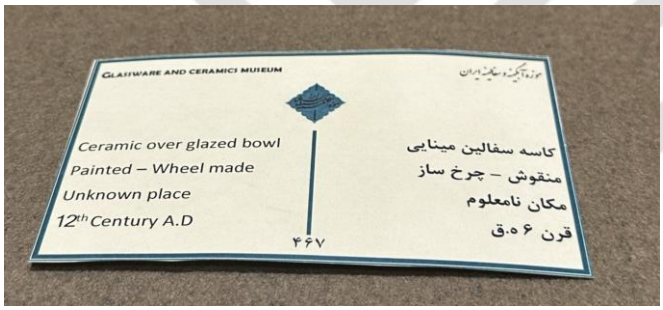
Kenarlarda yer alan mavi renkli zigzaglar dört sıra halinde tasvir edilmiştir. En kenar kısım ise zigzagdan farklı olarak diğer pek çok Selçuklu kâselerinde gördüğümüz üçgenimsi desen yer almaktadır.

Renkler: Minai tekniği, canlı ve parlak renklerin bir arada kullanıldığı bir tekniktir. Bu eserde de mavi, kiremit kırmızısı, turkuaz, siyah ve beyaz gibi renkler dikkat çekmektedir. Mavi huzur ile, kırmızı ise enerji ve canlılıkla ilişkilendirilmektedir.

[159] Mehmet Öztürk, "Konya ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47









Katalog no: 12

Başlık: Süvari Figürlü ve Bitkisel Motifli Kâse

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 19 cm

Bulunduğu Coğrafya: İran

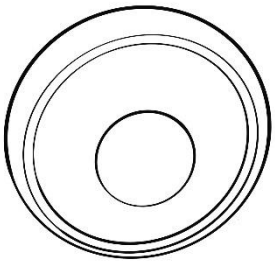
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 467

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılan bu kâse minai tekniği ile süslenmiştir. Formun pürüzsüz ve iyi işlenmiş olması, sanatçının ustalığını ve dönemin seramik üretim tekniklerindeki ilerlemeyi göstermektedir.



Kâse, yuvarlak ve geniş ağızlı bir forma sahiptir. Bu form Selçuklu kâşi sanatında yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Geniş ağızlı, orta derinliğe sahip kâseler, işlevselliğinin yanında, geniş yüzey alanı ile sanatçının figüratif sahneleri ve motifleri daha detaylı bir şekilde işleyebilmesine de olanak tanımaktadır. Bu tür kâseler hem saray çevresinde hem de soylu aileler arasında prestijli birer obje olarak kullanılmış olabilir.

Kâsenin iç yüzeyi hafif eğimli ve içbükey bir yapıya sahiptir. Bu, merkezdeki süvari figürüne dikkat çekmek için kullanılan bir formdur. İç yüzeyin bu eğimi, gözün doğal olarak merkeze yönelmesini sağlar ve figürlerin vurgulanmasına katkıda bulunmaktadır.

Çapı 19 cm olan kâsenin sade ve işlevsel formu, zengin ve gösterişli süslemelerle birleştirilmiştir. Bu durum, Selçuklu döneminin kâşi sanatındaki ustalığını ve tasarım anlayışını sergilemektedir.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu döneminde ortaya çıkmış ve Selçuklunun kendine özgü sanat anlayışını kâşi eserlere yansıtmasını sağlayan tekniklerden biri olan minai, dönemin zarif işçiliğini ve sanatçılarının bu teknikteki ustalıklarını ortaya koymaktadır. Bu teknikle süslü kâşi eserlerde genellikle saray yaşantısı, düzenlenen eğlenceler ve av sahneleri gibi tasarımlar yer almaktadır. Atlı bir figürün yer aldığı bu kâsede de hem tasarımların derinliğini hem de sanatın üst düzey uygulanışını görmekteyiz. Aynı zamanda bu tasarımların kaynak mahiyetinde olması sanatsal değerinin daha da arttırmaktadır.

Desen ve Kompozisyon: Kâse üzerindeki atlı figür, merkezi bir düzen içine yerleştirilmiştir. Merkezi figürün etrafındaki yazılar ve dekoratif unsurlar simetrik bir düzen oluşturur, bu da eserin dengeli ve düzenli bir kompozisyona sahip olduğunu gösterir. Kâse formu gereği desenler de dairevi bir düzende işlenmiştir. Kenarlardaki yazı kuşakları ve bitkisel motifler merkeze doğru yoğunlaşan bir düzen oluşturmaktadır. Bu, durum merkezdeki figüre

odak noktası haline getirir. İnce işçilikli bu kâsenin tasarımı dönemin sanat anlayışına güzel bir örnektir.

Kâsenin iç kısmı; Kâse üç ana kısma ayrılmıştır. Merkez, merkezin üzeri olan orta kısım ve kenarlar. Kâsedeki yuvarlak hatlı ve kırmızı sınır çizgilerinden biri, merkezdeki atlı figürün içinde bulunduğu alanı çevreleyerek onlara bir çerçeve sunar. Kâsenin merkezinde, atlı bir figür tasvir edilmiştir. Bu tür savaşçı veya at binicisi tasvirleri, Selçuklu seramiklerinde yaygın olarak görülmektedir ve dönemin kahramanlık anlatılarına ya da av sahnelerine referans vermektedir. At figürü de süvari gibi detaylı biçimde çizilmiştir. Koşum takımlı ve hareket halindedir. Atlı figürün hemen yanında başka kâselerde de karşılaştığımız üç benek motifini görmekteyiz.

Merkezin üzerinde yer alan orta kısım, merkezi çevreleyen kırmızı çizgi üzerinde yer alan yirmi altı tane farklı renklerde tığ motifine benzer desenlerle başlamaktadır. Daha sonra bu bölüm on iki bölüme ayrılmıştır. Altı tanesi birbirinin karşısına gelecek biçimde iri bitkisel motiflerle, diğer altı tanesi ise daha ince bitkisel motiflerle bezelidir. Simetrik olarak ulaması yapılmıştır.

Kâsenin kenar kısmı, biri kırmızı diğeri siyah olma üzere çift çizgi arasına yerleştirilmiş yazı bandı ile devam etmiştir. Bu yazı bandına Kûfi yazı benzeri süslemeler yerleştirilmiştir.

Figürler:

Atlı Figür: Eserin merkezinde savaşçı veya avcı olması muhtemel atlı yer almaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıca savaş veya av sahnelerini anımsatan figürler, Selçuklu döneminin kahramanlık ve asalet vurgusunu taşımaktadır.





Selçuklu kâşi eserlerde atlı süvariler genellikle hükümdarları, kahramanları veya avcıları temsil etmiştir. Bu figür gücün aynı zamanda dönemin askeri ve politik gücüne de bir gönderme yapmaktadır. Figür, hareket halindeyken tasvir edildiği için, savaşın veya bir av sahnesinin betimleniyor olabileceğini düşündürmektedir.

Binicinin duruşu ve ata hakimiyeti, aktif bir hareketi göstermektedir. Atlının bedeninin öne doğru eğik olması, onun harekete hazırlıklı olduğunu ya da bir hedefe yöneldiğini düşündürmektedir. Atın koşma pozisyonu ile birleştiğinde, figürün yüksek bir enerjiyle betimlendiğini söyleyebiliriz.

Figürün üzerindeki kıyafet ve başındaki başlık, onun statüsüne dair ipuçları vermektedir. Başındaki başlık, figürün muhtemelen soylu ya da önemli bir kişi olduğunu gösteren börktür. Bu börkün uçlarında uçuşan mavi ve kırmızı renkte kurdeleler görünmektedir.

Atlının yüzü yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Saçları omuz hizasında bitmektedir. Elleri dizginleri tutar biçimde tasvir edilmiştir. Kıyafeti beyaz üzerine mavi renkte zigzag desenlidir ve dönemin modası hakkında bizlere bilgi vermektedir. Kaftanın rüzgârda dalgalanıyormuş gibi görünmesi, figürün hızla hareket ettiğini düşündürmektedir. Bu süslü kıyafetinin altından kiremit kırmızısı konçlu çizmesi görünmektedir. Ayağı üzengi üzerinde betimlenmiştir.

At: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[160]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır.

Bu kâsede yer alan atın kuyruğu düğümlü olarak tasvir edilmiştir. Siyah renkli atın kulakları ufak ve yeleleri uzundur. Gerçek at görünümünde tasvir edilen atın sağrısı (atın bel ile kuruk arasındaki dolgun ve yuvarlakça kısım) belirgin olarak çizilmiştir. Ayaklarındaki nalların üzerinde kiremit kırmızısı renginde bombeli detaylar yer almaktadır.

Atın koşum takımı ile üzerindeki turkuaz renginde, motifli ve ucundan sarkan püsküllü eyeri de ayrıntılı biçimde betimlenmiştir.

Atın kuyruğu ve sağ ön ayağı yukarı kalkmış, başı ise ileri uzatmış bir pozisyonda tasvir edilmiştir. Bu durum atın koşma ya da hızla hareket etme anını bizlere göstermektedir. Kuyruk ve yelelerinin dalgalanır gibi tasvir edilmesi de bu hareketi pekiştirir.

Yazı Üslubu:

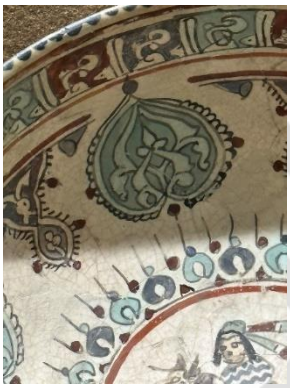
Kâsenin kenar kısmındaki kiremit kırmızısı çizgiler arasına yerleştirilmiş yazı bandında Kûfi yazı dikkat çekmektedir. Bu yazı, sade ama etkileyici geometrik şekilleriyle

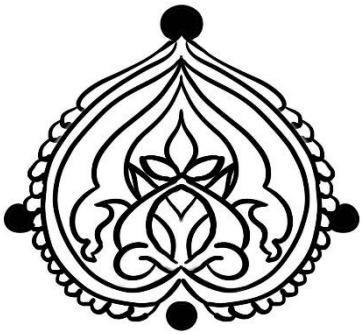
[160] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları,* 2024, s. 274.

estetik bir görünüm sunar. Yazı, Arapça olup, tekrarlayan bir biçimde yerleştirilmiş ve böylece kâseye hem dekoratif bir derinlik hem de görsel bir denge katmıştır. Yazının etrafında yer alan beyaz, kobalt mavi, turkuaz ve kiremit kırmızısı renklerle yapılan ulama, yazının zarifliğini ve estetik değerini pekiştirir. Bu renkler, yazıyı hem vurgulamak hem de kâsenin genel tasarımıyla uyumlu hale getirmek için özenle seçilmiştir. Yazı bandının bu tekrarlayan yapısı, eserin hem görsel hem de kültürel bir bütünlük taşımasını sağlar.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsenin orta kısmında yer alan bitkisel motifler, merkezi çevreleyen kırmızı renkteki çizginin üzerinde yer alan mavi ince çizgide başlar.





Mavi çizginin üzerinde kırmızı renkte yirmi altı tane tepeliğe benzer döngüsel motif bulunmaktadır. Bu motiflerin hemen üzerinde ve onların ortalarına gelecek biçimde tasarlanmış yirmi altı tığ motifine benzer desen bulunmaktadır. Bu desenler turkuaz ve kobalt mavi tonlarındadır ve hatları siyah tahrir ile belirginleştirilmiştir. Tığı andıran çizgilerin uçlarında mavi ve kırmızı renginde benek şeklinde desenler yer almaktadır.

Bu tığa benzer motiflerin üzerindeki alan on iki kısma ayrılmıştır. Altı kısımda geniş, içeri islimilerle bezeli, turkuaz ve kobalt mavi renklerle boyalı damla formunda motifler yer almaktadır. Bu motifler karşılıklı gelecek biçimde simetrik olarak yerleştirilmiştir. Diğer altı kısımda ise daha dar ve içleri islimilerle bezeli, turkuaz ve kobalt mavi renkleri ile boyalı bitkisel motiflerle süslüdür. Bu motifler de karşılıklı gelecek biçimde simetrik olarak yerleştirilmiştir. On iki bitkisel motifin altlarında ve yanlarında kiremit kırmızısı benekler bulunmaktadır.

Renk Kullanımı: Kâsede mavi, kahverengi ve beyaz renkler dikkat çekmektedir. Minai tekniğinde kullanılan renkler bu kâsede de karşımıza çıkar. Zemin Beyaz renktedir. Figür ve motiflerin net bir şekilde görülebilmesi için kullanılan beyaz zemin, aynı zamanda figürlerin ve desenlerin daha dikkat çekici hale gelmesini sağlamaktadır. Kâsenin büyük kısmında diğer renklerle uyumlu, huzur veren kobalt mavi ve turkuaz kullanılmıştır. Detaylarda ise kullanılan kiremit kırmızısı, dinamizmi ve canlılığı ifade etmektedir. Bu renkler özellikle figüratif sahnelerde gücü ve hareketi vurgulamak için kullanılmıştır.









Katalog no: 13

Başlık: Süvarili ve Oturan Figürlü Kâse

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Turkuaz Şeffaf Sırlı ve Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 20- 22 cm

Bulunduğu Coğrafya: İran

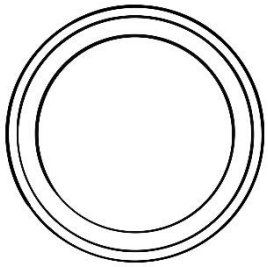
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 183

Analiz:

Form ve Yapı:

Kâse, klasik Selçuklu dönemi seramik sanatının tipik bir örneği olarak, geniş ağızlı ve hafif içbükey bir forma sahiptir. Bu içbükey yapı, eserin içerisindeki figürlerin ve motiflerin net bir şekilde görünmesini sağlayarak, görsel vurguyu artırır. Kenarların dışa doğru açılması, kâsenin dengeli ve simetrik bir yapıda olmasını temin eder, aynı zamanda eserin çevresindeki dekoratif öğelerin bir bütünlük içinde sunulmasına olanak tanır. Kenar yapısının bu özelliği, figürleri adeta bir çerçeveye alarak, izleyicinin dikkatini merkeze, yani av sahnesi gibi detaylı anlatımlara çeker.



Sanatçının, minai tekniğiyle çalışarak bu figürleri ve motifleri, orta derinlikteki ve boyut açısından küçük olan bu kâsede tasvir etmesi, dönemin estetik anlayışını ve sanatsal becerisini en yüksek noktada sergileyen bir örnek oluşturur. Çapı yaklaşık 22 cm olan bu kâse, seramik malzeme kullanılarak üretilmiş olup, dönemin estetik ve işlevsel anlayışına uygun olarak form verilmiştir. Kâsenin boyutları, figürlerin detaylı ve dikkatlice işlendiği bir alan oluştururken, aynı zamanda zarif ve işlevsel bir sanat eseri olarak kendini göstermektedir.

Sanatsal değer:

Büyük Selçuklu dönemi minai teknikle süslü kâşi eserler özellikle saray hayatını ele alan hikâye anlatımı ve dekoratif zarafeti ile sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu kâşi eserlerin sanatsal değeri hem dönemin kültürel temsillerini göstermesi hem de karmaşık motif ve figüratif tasvirlerle donatılmasıyla öne çıkar. Eserin renkleri, figüratif anlatımı ve desenlerinin zenginliği, sanatsal çeşitliliği ve ince işçiliği yansıtmaktadır.

Atlılar ve oturan insan figürleri gibi karmaşık sahneleri içeren tasarımlar, Selçuklu dönemi sanatçılarının bu teknikteki ustalığını göstermektedir. Selçuklu döneminin kültürel zenginliğini yansıtan bu kâsedeki renkler, detayların ustalıkla işlenmesi ve kullanılan figürler, eserin hem sanatsal hem de tarihsel değerini ortaya koyar.

Desen ve Kompozisyon:

Kâsedeki desen ve kompozisyon, şeffaf turkuaz sır ve minai tekniği ile yapılmış olup Selçuklu dönemi eserlerine özgü sanat anlayışını yansıtmaktadır. Bu tasarım av şölenine katılan saraylı figürler kurgusunu akla getirmektedir.

Figürlerin yüz ifadeleri, kıyafetleri ve duruşları, o dönemin sosyal yaşamını ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. Hem atlı figürlerde hem de çevresel motiflerde kullanılan desenler, süsleme sanatının bir parçası olarak ince bir işçiliği göstermektedir.

Kâsenin iç kısmı; Kâsenin iç kısmında üç altı, ona eşlik eden ve av sahnelerinde sıklıkla kullanılan şahin ya da doğan figürü yer almaktadır. Merkezdeki bu kurguyu, bağdaş kurarak oturan dört figür tamamlamaktadır. Bu dört figür, atlıların altlarında ve üstlerinde betimlenmiştir. Bu figürlerin ortalarını yanlara doğru ayrılan kolları ile islimi motifler doldurmaktadır. Sol başta yer alan ve üzerinde halka deseni bulunan atlı figürün üzerinde ve altında üç benek motifi yer almaktadır. Muhtemelen simetrisinde de aynı motif bulunmaktaydı ancak kâsedeki aşınmalardan dolayı bu detayı tam olarak görememekteyiz.

Atlıların hepsi aynı yöne doğru ve hareket halinde tasvir edilmiştir. Atlıların hepsi süslü kaftanları, kollarında tirazları, başlarında mevkilerini ve görevlerini belli eden başlıkları ile tasvir edilmişlerdir.

Kâsenin kenar kısmı olan üst bölümde ise çift çizgiler arasına yerleştirilmiş, siyah zemin üzerine yazılmış yazı kuşağı yer almaktadır. Kâsenin aşınan yüzeyinden anlaşıldığı kadarıyla, bu Kûfi yazısına benzer süsleme, diğer kâşi örneklerde olduğu gibi tasarımın bir parçası olarak düşünülmüştür.

Sanatçı, merkezde yer alan avcı figürler ve bu figürlerin etrafında yer alan oturan figürler ve avcu kuşlar ile av şölenin anımsatan bir sahne kurgulamıştır. Genellikle figürlü betimlemeler kahramanlık, savaşçılık ve avcılık temalarını işlemekle birlikte hükümdarların gücünü ve saray yaşamını göstermek amacıyla da kullanılmıştır.

Figürler:

Kâsenin merkezinde üç tane atlı figür, ona eşlik eden iki tane şahin ya da doğan kuşu ve bağdaş kurarak oturan dört tane figür bulunmaktadır.

Atlı Figürler: Eserin merkezinde aynı yöne doğru hareket halinde tasvir edilen savaşçı veya avcı olması muhtemel üç atlı bulunmaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Selçuklu kâşi eserlerde atlı süvariler genellikle hükümdarları, kahramanları veya avcıları temsil etmiştir. Bu figürlerin Selçuklu dönemi askeri ve politik gücüne bir gönderme yaptığı da düşünülebilir.





Binicilerin duruşu ve ata hakimiyeti, aktif bir hareketi göstermektedir. Atlılar ile üzerlerinde uçan ve Selçuklu av sahnelerinin vazgeçilmezi avcı kuşların tasviri, av şöleni ya da av sırasındaki sahnenin betimlemesinin yapıldığını düşündürmektedir.

Figürün üzerindeki kıyafet ve başındaki başlık, onun statüsüne dair ipuçları vermektedir. Başındaki başlık, figürün muhtemelen soylu ya da önemli bir kişi olduğunu gösteren börktür.

Atlıların yüzü yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Sakalsız olarak tasvir edilen atlıların saçları omuz hizasında bitmektedir.

Elleri dizginleri tutar biçimde tasvir edilmiştir. Her bir atlının kıyafeti farklıdır. Sol başta yer alan atlının kıyafeti kobalt mavi üzerine beyaz yuvarlaklardan oluşan desenlerle süslüdür. Ortadaki atlının kıyafeti yeşil üzerine siyah baklava deseninden oluşmaktadır ve içlerinde çarpıya benzer motifler yer almaktadır. Sağ tarafta yer atlının kıyafeti ise yine kobalt mavisi üzerine beyaz helezon desenlerden meydana gelmektedir. Bu kıyafetlere bile bakıldığında bir simetrinin ve düzenin hâkim olduğunu ve estetiğin ön planda tutulduğunu

anlayabiliriz. Tüm atlıların sağ eli dizginleri tutar vaziyette betimlenmiştir. Konçlu çizmeleri üzengileri üzerindedir.

Diğer Figürler:

Kâsede iki tanesi üst kısımda, iki tanesi de alt kısımda simetrik bir biçimde yerleştirilen oturur ve birbirleri ile sohbet eder biçimde tasvir edilen dört figür bulunmaktadır.

Figürlerin, yüzleri yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Figürler cepheden ve ¾ oranında cepheden ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir.



Kâsenin üst kısmında yer alan figürlerden sol tarafında olanının kıyafeti kahverengi tonlarında ve üzerinde islimi motifler yer almaktadır. Bir kolu yukarıda diğer kolu aşağıda sanki bir şeyler anlatırcasına tasvir edilmiştir. Sağ tarafta yer alanın kıyafeti kobalt mavi üzerine beyaz islimi motiflerle süslüdür. Kolları aşağıda ve karşısındakini dinler vaziyette çizilmiştir.

Kâsenin alt kısmında yer alan figürlerden sol tarafında olanının kıyafeti kobalt mavi üzerine beyaz islimi motiflerle süslüdür. Kolları aşağıdadır. Sağ tarafta yer alanın kıyafeti ise yeşil üzerine siyah baklava deseninden oluşmaktadır ve içlerinde çarpıya benzer motifler yer almaktadır. Kolları aşağıdadır. Tüm oturan figürlerin kıyafetlerinin altından çizmelerinin ucu görünmektedir.

Figürlerin giysileri, dönemin zengin kumaş ve süslemelerine önemli bir referanstır. Özellikle mavi tonlarında detaylandırılmış olan giysiler, dönemin tekstil ve dokuma sanatındaki incelikleri yansıtmaktadır. Giysilerin ayrıntılı işlenişi hem sosyal statüyü hem de figürlerin

önemli kişiler olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısı ile başlarındaki başlıklar ve süslü kıyafetleri ile sanki av şölenine katılmış saraylılar oldukları düşünülebilir.

At: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[161]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır. Bu kâsede yer alan atlardan hepsinin kuyruğun düğümlü olarak ve hareket halinde tasvir edilmiştir.

Türk atları kâşi eserlerde gerçeğe uygun çizilmişlerdir. Gözleri küçük, etkileyici ve çekik, kulakları da yine ufak biçimde tasvir edilmiştir. At hücuma hazır biçimdedir. Uzun yeleli ve sağrıları belirgindir. Süslü ve kendilerine has eyer ve dizgin takımları ile üzengiler at tasvirlerinin önemli detayları olmuştur[162].

Bu kâsedeki her bir atın koşum takımları da detaylı olarak verilmiştir. Atlardan en soldaki at mangan, ortadaki kobalt mavi ve sağdaki yeşil tonlarında boyalıdır. Nalları kobalt mavidir. Süslü eyeri, uzun yeleleri ile enerjik ve dinamik bir biçimde tasvir edilmiştir. Bu da dönemin sanat anlayışındaki hareketi ve canlılığı vurgulayan bir bakış açısını göstermiştir.

Kuş: Kuş figürü hem dekoratif hem de sembolik açıdan zengin anlamlar taşımaktadır. Sembolizm bağlamında cenneti, saltanatın statüsünü, bereketi, şansı ve mitolojik hikayeleri temsil eden kuş figürü, Türk-İslam sanatında görsel estetik ve derin anlamlarla birleşmiştir. İslam sanatında ise kuş, Kut'u getiren bir varlık olarak kutsallık atfedilen bir semboldür.

Bu kâsede iki kuş görmekteyiz. Atlıların aralarına simetrik olarak yerleştirilen bu kuşların gövdeleri beyaz kalan kısımları kobalt mavisidir.

Yazı Üslubu:

Kâsenin iç kenar bandında yer alan siyah zemin üzerine beyaz olarak yazılmış ince hatlı Arapça Kûfi yazı bandı, dönemin kültürel zenginliğini ve İslam sanatında yaygın olarak kullanılan yazı sanatı anlayışını yansıtmaktadır. Zamanla kâse yüzeyinde oluşan aşınmalar nedeniyle yazılar tam olarak belirgin olmasa da bu Kûfi yazılar esere hem estetik hem de tasarım açısından önemli bir derinlik kazandırmıştır. İnce ve zarif hatlarla işlenmiş bu yazılar, kâsenin dekoratif olduğu kadar sanatsal bir değer taşıdığını da göstermektedir.

[161] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 2024, s. 274.
[162] Muharrem Kesik, Selçuklularda At Eğitimi, s. 180-183.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsenin kenar kısımlarına doğru uzanan ve islimi motiflerinden oluşan bitkisel motifler, oturan figürlerin arasında tasvir edilmiştir. Kobalt mavisi ve yeşil tonlarındaki renklerle bezeli bu motif, kâsenin tasarım dengesini sağlayarak, figürlü betimlemelerin etkisini artırmıştır. Bu motifin hatlarının belirgin olması için siyah tahrir kullanılmış, derinlik verilmesi için de motifin içerisine beyaz kıvrımlı desenler eklenmiştir.





Renk Kullanımı: Kâsede turkuaz, kobalt mavi, mangan ve siyah renkler ön plana çıkmaktadır. Minai tekniğinde sıkça kullanılan bu renkler, esere derinlik ve kontrast katmaktadır.

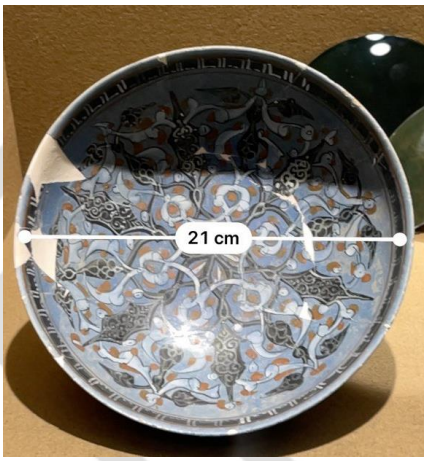
Genellikle minai teknikli eserlerde kullanılan şeffaf sırdan (beyaz) farklı olarak kâsenin zemin rengi olarak şeffaf turkuaz sır kullanılmıştır. Bu da tüm kâsenin yüzeyinin turkuaz olmasını sağlamıştır. Kullanılan bu renk ile eserin göz alıcılığı ve zarafeti artmıştır.

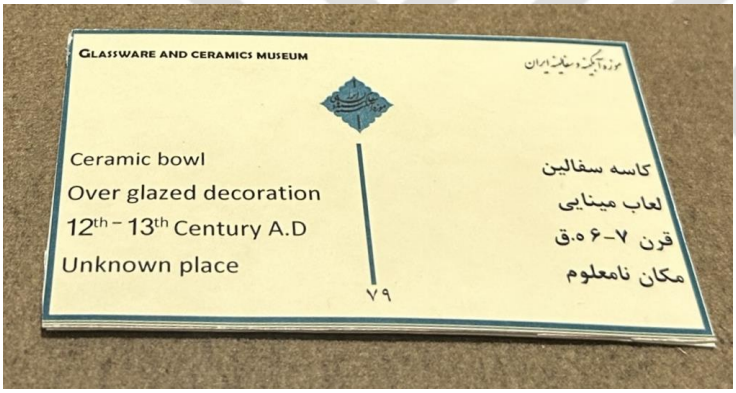
Figürlerin hatları ve bazı ayrıntılar siyah ve beyaz renkleri ile vurgulanmıştır. Böylece figürlerin net bir şekilde görünmesi sağlanmış olup, esere etkileyicilik katılmıştır. Siyah konturlar, figürlerin ve motiflerin detaylarını ön plana çıkararak derinlik hissi oluşturmuştur.

Kâsede tüm bu renklerin dışında kobalt mavisi, kahverengi ve yeşil tonlarında boyalar kullanılmıştır.









Katalog no: 14

Başlık: Bitkisel Motifli Kâse

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Mavi Şeffaf Sırlı Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 21- 22 cm

Bulunduğu Coğrafya: İran

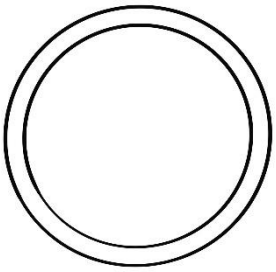
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 79

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış olan bu kâse, geniş ağızlı ve orta derinlikte bir çanak formunda tasarlanmıştır. Kenar kısımlarındaki kırıklar, zaman içinde oluşan hasarlara işaret etmektedir.



Kavisli yapısı ve dışa doğru genişleyen ağız formu, dönemin estetik anlayışını başarılı bir şekilde yansıtırken, aynı zamanda o dönemdeki seramik üretim tekniklerinin ne kadar ileri olduğunu göstermektedir. Çapı yaklaşık 22 cm olan bu kâse, işlevselliğinin yanı sıra dekoratif bir amaçla da üretilmiş hem kullanım hem de sanat eseri olarak değerlendirilebilecek bir formdadır

Sanatsal Değer:

Bu eserin sanatsal değeri, yine Minai tekniğinin nadirliği ve inceliği ile bağlantılıdır. Kâsede, uygulanması zor olan minai tekniği ile bitkisel motifler belli bir simetri ve düzen içerisinde ustalıkla yerleştirilmiştir. Bu kâse, Selçuklu döneminin kâşi sanat anlayışını yansıtan bir önemli örnektir.

Kâsedeki zarif işçilik ve kullanılan renk paleti, eseri sadece işlevsel bir kap olmaktan çıkarıp bir sanat objesine dönüştürmüştür. Bu tür eserlerin, Selçuklu dönemi saray halkı için tasarlandığı kabul edilmiştir. Bu durum, Minai eserlerin prestijini ve sanatsal önemini artırmıştır. Özellikle bu kâsede görülen karmaşık ve ince motifler, bu tür eserlerin halktan ziyade seçkin kesimler için üretildiğini göstermektedir. Bu nedenle, bu eserlerin sanatsal değeri, sadece güzelliklerinden değil, aynı zamanda bu döneme dair önemli bir kültürel miras olmalarından da kaynaklanır.

Bu kâse sadece tasarım açıdan değil, teknik, tarihsel ve kültürel bağlamda da son derece kıymetli bir sanat eseridir. Selçuklu döneminin zengin sanatsal üretimini ve Minai tekniğinin nadirliğini bir araya getirerek, İslam sanatındaki önemli bir dönemi temsil etmektedir.

Desen ve Kompozisyon:

Genellikle şeffaf renksiz sır üzerine yapılan minai tekniği bu kâsede farklı uygulanmıştır. Şeffaf mavi sır üzerine yapılan bu eserde renkler birbirleri ile uyumlu ve dengeli tasarlanmıştır.

Bu eserdeki motifler yoğun ve karmaşık bir desen yapısına sahiptir. Kâsede, tam ortada bir yıldız formuna benzeyen simetrik bir düzenleme göze çarpmaktadır. Yıldız ve geometrik motifler, İslam sanatında sıkça görülen ve ilahi düzeni sembolize eden unsurlar olduğu düşünülen desenlerdir. Bu tür simetrik desenler, aynı zamanda dönemin bilimsel ve matematiksel gelişmelerine de örnek olarak gösterilebilir.

Kâse toplam on iki alana bölünmüştür. Altı tanesi geniş islimi motiflerden, diğer altı kısmı ise içlerinde islimiler olan ve kolları diğer islimilerin içinden geçen desenlerle bezenmiştir.

Kâsenin iç kenarında iki kiremit kırmızısı çizgiler arasında, siyah zemin üzerine Kûfi yazısına benzer, süsleme amacı ile yerleştirilmiş yazı kuşağı yer almaktadır.

Yazı Üslubu:

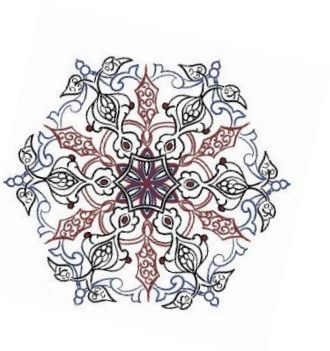
Kâsenin iç kenar bandında yer alan siyah zemin üzerine beyaz olarak yazılmış, belirgin ve güçlü hatlara sahip Arapça Kûfi yazı bandı, dönemin kültürel zenginliğini ve İslam sanatında yazıya verilen önemi ortaya koymaktadır. Bu yazılar, düzgün ve dikkat çekici bir şekilde işlenmiş olup, kâseye hem görsel bir vurgu hem de tasarım açısından bir zenginlik kazandırmaktadır. Kûfi yazı bandının net ve belirgin işçiliği, kâsenin yalnızca bir kullanım eşyası değil, aynı zamanda sanat eserine dönüşmesini sağlayan en önemli unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsede yoğun olarak Büyük Selçuklu döneminde sıklıkla kullanılan islimi motiflerine yer verilmiştir. Eser tamamen simetrik şekilde düzenlenmiştir. On iki bölüme ayrılarak tasarlanan kâsede, merkezden başlayarak kenarlara doğru genişleyerek devam eden islimi motifler yayılma göstermektedir. İslimi motifleri, tepelik-ortabağ ve çeşitli islimi kollardan oluşmaktadır. Kenarlara doğru kıvrılan islimi motifler, merkezdeki simetrik yapının bir devamı niteliğindedir.

Kâsede yer alan iki farklı islimi motifin birbirinin içinden bir düzen içerisinde geçmekte ve tasarımda bir bütünlük sağlamaktadır. Bu durum Selçuklu döneminin kâşi sanatında ulaştığı zirveyi göstermektedir.





Kâsede on iki kısımda yer alan islimi motiflerden ilk altısı beyaz renklidir ve merkezdeki birleşim yerleri altıgen yıldız formuna benzer bir desen meydana getirmiştir. Bu islimi motiflerin merkezden kenarlara yayılan simetrik ulaması yapılmıştır.

Diğer desenler siyah renkidir ve merkezdeki birleşme yerleri altı tane yaprak biçimli motifin birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu yaprak biçimli motifin kenarlara yayılan birleşme yerlerinden, içlerinde islimiler olan, her iki ucu daralarak birleşen, gövdesi geniş ve dilimli desenler yer almaktadır. Zemini siyah boyalı olan bu desenlerin islimi kolları diğer beyaz renkli islimilerin içlerinden geçmektedir. Bu desenlerin de merkezden kenarlara yayılan simetrik ulaması yapılmıştır.



Tüm islimi desenler kiremit kırmızısı renkli beneklerle bezelidir. Bitkisel motifler çok detaylı biçimde tasvir edilmiştir.

Renkler: Kâsede kullanılan renkler, dönemin kâşi tekniklerinden biri olan minai süslemesinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Eserde mavi, siyah ve kiremit kırmızısı tonları dikkat çekerken, özellikle mavi sırın kullanımı, kâsenin estetik değerini artıran önemli bir detaydır. Mavi sır hem figürlerin hem de motiflerin daha canlı ve parlak görünmesini sağlayarak eserin görselliğini zenginleştirmektedir. Siyah rengin belirgin bir şekilde kullanılması ise tasarımda detayları vurgulayarak eseri daha göz alıcı hale getirmektedir. Bu renk zenginliği, dönemin Selçuklu sanatında zarif ve çarpıcı kompozisyonlar oluşturmak için tercih edilen uyumu sergiler.





Katalog no: 15

Başlık: Süvarili ve Oturan Figürlü Kâse

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünyadaki diğer örneklerine bakılarak Çap; 20-25 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: İran

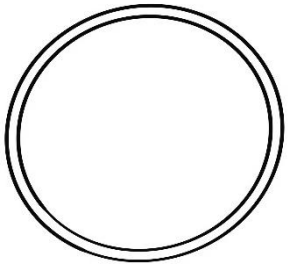
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 162

Analiz:

Form ve Yapı:

Minai tekniğiyle süslenmiş olup, yuvarlak ve geniş ağızlı bir forma sahip olan ve seramikten yapılmış bu form, Selçuklu kâşi sanatında sıklıkla tercih edilen ve dönemin sanat anlayışını yansıtan bir tasarımdır. Geniş ağızlı ve orta derinlikteki bu tür kâseler hem işlevsellik hem de dekoratif zenginlik açısından ideal bir yüzey alanı sunar. Bu geniş yüzey, sanatçının figüratif sahneleri, motifleri ve yazı unsurlarını daha detaylı ve etkileyici bir şekilde işleyebilmesine olanak tanımaktadır.



Kâsenin iç yüzeyi hafif eğimli ve içbükey bir yapıya sahip olup, bu yapı figürlerin ve bezemelerin merkezde toplanarak odaklanmasını sağlamaktadır. Dünyadaki benzer örneklerine bakıldığında, bu kâsenin çapının 20-25 cm arasında olduğu tahmin edilmektedir. Minai tekniğinin yanı sıra kullanılan renkler ve formun dengeli tasarımı, kâseyi yalnızca bir kullanım eşyası değil, aynı zamanda bir sanat eseri haline getirmektedir.

Sanatsal Değer:

Bu Selçuklu dönemi Minai tekniği ile süslü bu kâşi kâse, sanat tarihinin önemli bir parçası olup hem sanatsal hem de işlevsel açıdan büyük bir değere sahiptir. Kâsenin formu, figürlü anlatıma uygun olup, kullanılan motifler, dönemin sosyal yapısı ve sanat anlayışını gözler önüne sermektedir. Atlı figür ve oturan figürler, dönemin kahramanlık ve güç temalarını temsil ederken, kullanılan renkler ve süslemeler İslam sanatının zarif ve ince işçilik anlayışını yansıtmaktadır.

Selçuklu döneminin kültürel zenginliğini ve sosyal yaşantısını yansıtan bu eser, bizlere önemli bilgiler sunarken aynı zamanda ileri seviyedeki işçiliği ve zarafeti ile de göz doldurmaktadır.

Desen ve Kompozisyon:

Kâse üzerindeki atlı figür, merkezi bir düzen içine yerleştirilmiştir. Kâse formu gereği desenler de dairevi bir düzende işlenmiştir. Minai tekniği ile süslü bu kâsenin tasarımında merkezde atlı bir figür, oturan figürler, gölet ve hayat ağacı motifi kullanılmıştır. Bu temalar minai tekniğinde sıklıkla kullanılmış ve Selçuklu sanatına özgü sanat üslubunun oluşmasına katkı sağlamıştır.

Kâsenin iç kısmı; Kâsenin merkezinde, atlı bir figür tasvir edilmiştir. Bu tür savaşçı veya at binicisi tasvirleri, Selçuklu seramiklerinde yaygın olarak görülmektedir ve dönemin kahramanlık anlatılarına ya da av sahnelerine referans vermektedir. At figürü de süvari gibi detaylı biçimde çizilmiştir. Koşum takımlı ve hareket halindedir. Atlı figürün hemen yanında başka kâselerde de gördüğümüz tek saptan dallara ayrılan farklı renklerle boyalı nar motifi yer almaktadır.

Atlı figürün dört yanında bağdaş kurarak oturan figürler bulunmaktadır. Selçuklu sanatındaki kâşi tasarımlarda genellikle perspektif ve orantıya dikkat edilir ancak bu eser bunun bir istisnasıdır. Merkezde yer alan atlıya oranla oturan figürler daha büyük tasvir edilmiştir. Belki de bunun sebebi sanatçının, dikkati oturan figürlere vermek istemesi olabilir.

Oturan figürler eşit olarak dört tarafa yerleştirilmiştir. Atlı figürün alt kısmında kalan iki figürün arasında, gölet, nar bitkisi ve onun uzantısı biçimcideki hayat ağacı motifi yer alır. Bu tasvirin aynısı atlı figürün üst kısmında bulunan diğer iki figürün arasına da yerleştirilmiştir. Bu dört figürün kalan boş alanlarında avcı figürleri ile sıklıkla bir arada çizilen şahin/doğan avcı kuşu olduğunu düşündüğümüz kuş figürü bulunmaktadır. Kâsenin kenarları turkuaz ve kırmızı renkli dairesel çizgilerle tamamlanmıştır.

Figürler:

Atlı Figür: Eserin merkezinde savaşçı veya avcı olması muhtemel atlı yer almaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir.



Selçuklu kâşi eserlerde atlı süvariler genellikle hükümdarları, kahramanları veya avcıları temsil etmiştir. Bu figür dönemin askeri ve politik gücüne de bir gönderme yapmaktadır. Figür, hareket halindeyken tasvir edildiği için, savaşın veya bir av sahnesinin betimleniyor olabileceğini düşündürmektedir.



Binicinin duruşu ve ata hakimiyeti, aktif bir hareketi göstermektedir. Atlının bedeninin öne doğru eğik olması, onun harekete hazırlıklı olduğunu ya da bir hedefe yöneldiğini düşündürmektedir. Atın koşma pozisyonu ile birleştiğinde, figürün yüksek bir enerjiyle betimlendiğini söyleyebiliriz.

Figürün üzerindeki kıyafet ve başındaki başlık, onun statüsüne dair ipuçları vermektedir. Başındaki başlık, figürün muhtemelen soylu ya da önemli bir kişi olduğunu gösteren börktür.

Atlının yüzü yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Saçları omuz hizasında bitmektedir. Sağ eli dizginlerde, sol eli ise yukarı doğrudur. Kıyafeti, geometrik desenli altıgenlerden oluşan mangan renklidir. Kollarında saraylı olduğunu gösteren tirazlar vardır. Süslü kıyafetinin altından kırmızı konçlu çizmesi görünmektedir. Ayağı üzengi üzerinde betimlenmiştir.

Diğer Figürler: Kâsenin dört bir yanında simetrik olarak yerleştirilen figürler yer almaktadır. Tüm bu figürler yanındaki figüre bakar biçimde yüzleri yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Figürler cepheden ve ¾ oranında cepheden ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Figürlerden iki tanesinin kıyafeti kobalt mavi üzerine beyaz desenlidir. Desenlerin ne olduğu ne yazık ki anlaşılamamaktadır. Bu figürlerin sadece uçları görünen çizmeleri kırmızı ve yeşil renktedir. Diğer figürün kıyafeti kobalt mavi üzerine beyaz çizgili desenlerden oluşmaktadır. Çizmesi ise turkuaz rengindedir. Son figürün kıyafeti ise yeşil üzerine beyaz baklava desenine benzer çizgilerden meydana gelmektedir. Çizmeleri ise açık kırmızı (ya da turuncu) renklidir. Bu figürün elinde çeng çalgısı vardır.



Figürlerin giysileri, dönemin zengin kumaş ve süslemelerine önemli bir referanstır. Özellikle mavi tonlarında detaylandırılmış olan giysiler, dönemin tekstil ve dokuma sanatındaki incelikleri yansıtmaktadır. Giysilerin ayrıntılı işlenişi hem sosyal statüyü hem de figürlerin

önemli kişiler olduğunu vurgulamaktadır. Figürlerin kolları sanki bir şeyler anlatır, sohbet eder biçimde tasvir edilmiştir. Oturur vaziyetteki tüm figürlerin başlarında saraylı olduklarına işaret eden haleler yer almaktadır.

Tüm bu detaylara bakarak kâsede, av şöleninin bir betimlemesinin yapıldığı düşünülebilir.

At: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[163]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır.

Sahibinin dostu, zafer ortağı ve kıymetli varlığı olarak at, pek çok efsane, destan ve öyküde yer bulan at, savaş meydanlarındaki yararları doğrultusunda güç ve kudretin timsali olmuştur. At sürüleri zenginlik, üzerinde benekler olan beyaz atlar ise uğurlu olarak görülmüştür[164].

Bu kâsede yer alan atın kuyruğu düğümlü olarak tasvir edilmiştir. Atın kalça kısmında ise uğur sayılan beyaz renkli tek bir benek yer alır. Mavi kobalt renginde olan atın kulakları, diğer Selçuklu minai teknikli eserlerde yer alan atlara nazaran daha büyüktür.

Gerçek at görünümünde tasvir edilen atın sağrısı (atın bel ile kuyruk arasındaki dolgun ve yuvarlakça kısım) belirgin olarak çizilmiştir. Atın koşum takımı ile üzerindeki kırmızı renkli, eyeri de ayrıntılı biçimde betimlenmiştir.

Atın kuyruğu yukarı kalkmış, başı ise ileri doğru ve profilden tasvir edilmiştir. Bu durum atın koşma ya da hızla hareket etme anını bizlere göstermektedir.

Şahin ya da Doğan: Avın en önemli unsurlarından biri de sultanın elinde ya da çevresinde betimlenen avcı kuşlardır. Özellikle ava giden süvarilerin yanında şans ve talih timsali kuşlar yer alır. Bu kuşlar özellikle şahinlerden oluşmaktadır[165].

Bu kâsede iki tane avcı kuşu olduğunu düşündüğümüz kuş figürlerini görmekteyiz. Atlının iki yanına simetrik olarak yerleştirilen bu kuşların gövdeleri beyaz, kuyruğu kobalt mavidir.

---

[163] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 2024, s. 274.
[164] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006, s. 144.
[165] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri* s. 179

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsede turkuaz ve kırmızı renkteki meyveleri ile nar motifi yer almaktadır. Bu motif atlı figürün iki yanında, oturan figürlerin ise aralarında yer almaktadır.

Nar motifi Türk İslam sanatında önemli bir süsleme motifi olmuştur. Sonsuz hayat, güç, kudret, bolluk ve bereket sembolü olmuştur. Nar, Türklerin İslam dinine geçmeden evvel de bolluk ve bereket olarak gördükleri bir meyve olmuştur. İslamiyet'ten sonra bu sembolik manalar devam etmiş ve aynı zamanda Kur'an-ı Kerim'de üç ayette meyve olarak geçmesinden dolayı bu sembollere ilaveten cenneti simgeleyen bir sembolik mana da eklenmiştir. Cennet meyvesi olarak düşünülen nar meyvesi, içerisindeki sayısız çekirdekleri ile çoğalmanın bir sembolü olarak görülmüş ve bolluk ve bereketin göstergesi olarak Türk İslam sanatındaki bezeme sanatında yerini almıştır[166].

Kâsede ayrıca atlı figürün hem üstünde hem de altında yer alan hayat ağacı motifi yer almaktadır. İnce uzun kahverengi gövdeli, turkuaz renkli hayat ağacının biçimi diğer kâşilerde yer alan örneklerden farklıdır. Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[167]. İslam sanatında hayat ağacı gibi semboller sıkça kullanılmıştır.

Gölet; Kâsede gölet, atlı figürün hem altında hem de üstünde betimlenmiştir. Göletin çevresi turkuaz, suyu ise kobalt mavi renklidir. Gölet dalgalı ve hareketli bir biçimde tasvir edilmiştir. Her iki göletin de orta kenarından hayat ağacı motifi çıkmaktadır.

Sanatçı göleti oldukça basit ve gerçek manasında betimlenmiştir. Bu su birikintisini, doğanın bir parçası olarak denge sağlayan ve tasarıma hareket katan bir unsur olarak kullanmış da olabilir daha sembolik bir "su öğesi" olarak da tasarlanmış olabilir. Su, İslam sanatında ve kültüründe önemli bir unsur olmuştur. Kuran'da cennet, altından ırmaklar akan bir yer olarak tasvir edilmiş ve su, temizliğin, saflığın ve sonsuz yaşamın sembolü olarak görülmüştür. Gölet, bu anlamda cenneti veya cennetsel bir bahçeyi simgelemiş olabilir. Özellikle kâsedeki ağaç ve kuş gibi diğer unsurlarla birlikte gölet, bir cennet sahnesini tasvir ediyor da olabilir.

[166] Ersel Çağlıtütünciğil, "Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken ve İkonografik Anlamı", s. 80
[167] Mehmet Öztürk, "Konya ve Çevresinde Anadolu Sulçuklu Dönemi Kâşilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47

Renkler: Minai tekniğinde kullanılan renkler bu kâsede de karşımıza çıkmaktadır. Zemin Beyaz renktedir. Figür ve motiflerin net bir şekilde görülebilmesi için kullanılan beyaz zemin, aynı zamanda figürlerin ve desenlerin daha dikkat çekici hale gelmesini sağlamaktadır. Kâsenin büyük kısmında kobalt mavi ve turkuaz kullanılmıştır. Detaylarda ise siyah, kiremit kırmızısı ve yeşil renkleri kullanılmıştır.



Katalog no: 16

Başlık: Geometrik Desenli ve Dekoratif Yazılı Kâse

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Minai Tekniği

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünyadaki diğer örneklerine bakılarak Çap; 18-22 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

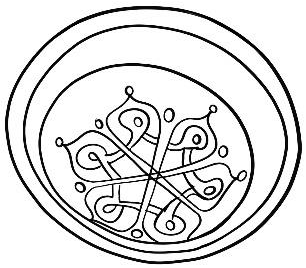
Sergilendiği Yer / Müze: Mukaddem Müzesi

Envanter Numarası: 7

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılan bu kâse, derin bir yapıya sahip olup kenarlara doğru genişleyen ağız tasarımıyla dikkat çekmektedir. Bu tip formlar, Selçuklu dönemi seramik sanatında hem işlevselliği hem de estetik tasarımı bir araya getiren yaygın bir özellik taşımaktadır. Geniş ağız yapısı, sanatçının yüzey üzerine detaylı tasvirler ve motifler işleyebilmesine olanak tanırken, aynı zamanda figürlerin ve yazıların çerçeve içinde daha belirgin bir şekilde sunulmasını sağlamaktadır.



Dünya müzelerinde sergilenen veya katalogdaki diğer örneklere bakıldığında, bu tip kâselerin çapının genellikle 16-22 cm arasında değiştiği görülmektedir. Ayrıca, kâsenin dengeli formu ve ustalıkla uygulanmış tasarımları, dönemin sanatçılarının yalnızca teknik becerilerinin değil, aynı zamanda sanatsal anlayışlarının da bir göstergesidir. Bu formlar üzerindeki minai tekniği gibi zorlayıcı süsleme yöntemlerinin başarılı bir şekilde uygulanması, Selçuklu kâşi sanatının ulaştığı yüksek seviyeyi gözler önüne sermektedir.

Sanatsal Değer:

İran coğrafyasında hüküm sürmüş Büyük Selçuklu dönemine ait kâşi eserler çeşitli tekniklerle yapılmıştır. Bu tekniklerden biri de Selçukluların bulmuş olduğu minai tekniğidir. Kâşi eserlerde sıklıkla kullanılan bu tekniğin uygulanışı zor olmakla birlikte zengin bir süslemeye de olanak tanır. Özellikle saray hayatını ele alan tasarımları ve dekoratif zarafeti ile sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Minai kâşilerinin en genel özelliği karmaşık motifler ve figüratif tasvirlerle donatılmasıdır. Saray yaşamı, av sahneleri, taht sahneleri gibi temalar minai süslemeli eserlerin en çok kullandığı tasarımlardır. Bu özellikler eserin belirli bir üslup ile yapıldığının göstergesidir ve bu bağlamda tarihsel değerini ortaya koyar.

Kataloğumuzdaki bu kâşi kâse, genel minai üslubundan farklıdır. Figürlerin yer almadığı ve belirli bir hikâyenin anlatılmadığı bu eser, kendine özel tarzı ile dikkat çekmektedir. Geometrik düzende ortaya çıkan bitkisel bir motifin yer aldığı bu kâse farklı tarzı ile ayrı bir önem ve değere sahiptir.

Desen ve Kompozisyon:

Büyük Selçuklu dönemine ait Farsça'da "emaye(mine)" anlamına gelen minai tekniği ile yapılmış olan kâse geometrik desenlerin ve bitkisel motiflerin birlikte harmanlandığı bir tasarıma sahiptir.

Kâsenin iç Kısmı; Kâse üç kısma ayrılmıştır. Birinci alan kâsenin merkezidir. Merkezin biri kırmızı diğeri siyah olmak üzere iki tane sınır çizgisi bulunmaktadır. Bu çizgiler merkezdeki ana desenin içinde bulunduğu alanı belirgin hale getirebilmek için bir çerçeve sunar.

Merkezdeki ana desen diğer minai süslemelerinden farklıdır. Merkezin en ortasında geometrik başlayan ve uçlarda bitkisel bir motife dönüşen bir tasarım görmekteyiz[168]. İkinci alanın sınırları siyah tahrir çizgilerle çevrilidir. Bu alanın içinde Kûfi yazısına benzer yazı kuşağı yer almaktadır. Üçüncü ve son alan kenardır. Kenarlar gri-mavi renkle boyalıdır ve düz bırakılmıştır. Çizgilerin düzenli ve simetrik oluşu, tasarımın estetik boyutunu öne çıkarmaktadır.

Yazı Üslubu:

Kâsede yer alan kaligrafik unsurlar, İslam sanatının yazı sanatı anlayışını yansıtan önemli bir özelliktir. Kâsenin iç kenar bandında, Arapça Kûfi yazı ile yazılmış olan bu yazı, kâsenin tüm iç kenarını kapsayacak şekilde düzenlenmiştir. Kûfi yazı, geometrik biçimiyle dikkat çekerken, aynı zamanda yazının simetrik ve ritmik düzeni esere görsel bir derinlik kazandırmıştır.

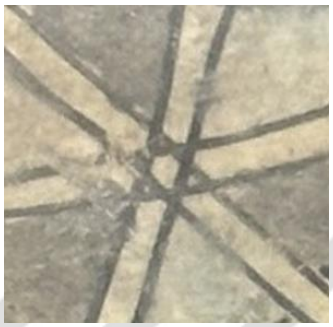
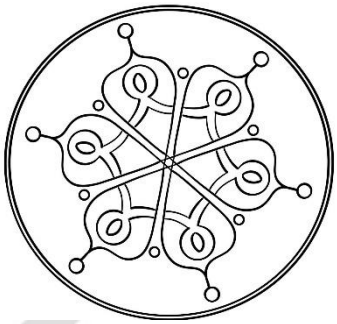
Yazının içinde yer alan alanlarda mavi, turkuaz ve kiremit kırmızısı renklerin kullanımı, yazının kâşi sanatındaki farklı kullanımlarını gösteren ve değerini artıran önemli bir unsurdur. Bu renkler, yazının hem arka planını hem de yazı karakterlerini vurgulamak için ustaca yerleştirilmiştir.

Yazının aşınmış olmasından dolayı içeriği tam olarak anlaşılamasa da genellikle bu tür eserlerde dua, iyi dilek veya sanatsal bir süsleme amacı taşıdığı söylenebilir. Yazının hat sanatı ve süsleme arasında bir köprü oluşturması, kâsenin sanatsal değerini daha da artırmaktadır.

[168] ARIK, Rüçhan, "Kubad Abad- Selçuklu Saray ve Kâşileri", s.159

Motifler:

Geometrik Desenler: Kâsenin ortasından başlayarak kenarlara kadar uzanan desen, geometrik bir düzenlemeyle oluşturulmuştur. Diğer Selçuklu minai ile süslü örneklerinden farklı bir tasarım sergileyen bu desen, dikkat çekici bir simetriye sahiptir. Desenin merkezinde yer alan damla biçimli motif, altı defa birbiriyle uyumlu bir şekilde tekrarlanarak geometrik bir kompozisyon oluşturmuştur.

Bu düzenleme, tam merkezde Davud Yıldızı (Süleyman Mührü) desenini ortaya çıkarmaktadır. Damla biçimli motiflerin her birinin içerisinde yer alan düğüm motifi, birbirine bağlanan kollarıyla bütünsel bir yıldız formu oluşturmaktadır. Bu simetrik düzen, hem estetik bir denge hem de karmaşık bir geometrik yapı sunmaktadır. Ayrıca damla motiflerinin üzerlerinde tepelik olarak kullanılan kırmızı benekler ve ortalarındaki noktasal detaylar, desenin görsel etkisini artırmak için ustalıkla yerleştirilmiştir.

Renkler: Kâsede kullanılan renkler, dönemin kâşi sanatının özelliklerini taşımaktadır. Turkuaz, kiremit kırmızısı, gri-mavi, siyah ve beyaz tonları bu kâsede yoğun olarak kullanılmıştır. Özellikle minai tekniğinde kullanılan bu renkler Selçuklu sanatının özgün ve karakteristik özelliklerini yansıtması bakımından önemlidir.



Katalog no: 17

Başlık: Selçuklu İnsan Figürü

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünyadaki diğer örneklerine bakılarak Y: 14-16 cm, G; 10-12 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 22428

Analiz:

Form ve Yapı:

Figür, dik bir duruş sergileyen ve ellerini göğsünde birleştiren bir insan formundadır. Elinde, kılıç benzeri bir nesne tutan figür, güçlü bir karakter izlenimi oluşturmaktadır. Figürün önünde aşağıya doğru uzanan uzun ve düz şekil, kılıcın kabzası ve namlusuna benzemektedir. Bu detay, figürün bir savaşçı ya da koruyucu bir figürü temsil ediyor olabileceğini düşündürmektedir. Selçuklu sanatında, savaşçılar ve koruyucu figürler sıkça betimlenmiş ve kılıç taşıyan figürler genellikle güç, asalet veya kahramanlık gibi değerleri sembolize etmiştir.



Seramikten yapılmış bu insan figürlü obje, dünya müzelerindeki benzer örneklerine bakılarak yaklaşık 15-20 cm boyutlarında olduğu söylenebilir.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine ait insan biçimli bu kâşi eser, lüster tekniği ile yapılmış ve tipik Selçuklu lüster seramiklerine özgü parlak yüzey ve ince desenlere sahiptir.

Figürün üzerindeki ince beyaz bitkisel motifler, mavi ve altın yansımalarla bir araya getirilerek eserin daha göz alıcı hale gelmesi sağlanmıştır. Ayrıca figürün giysisi üzerinde yer alan bu desenler, dönemin seramik sanatındaki detaycılığı ve dekoratif estetiği de ortaya koymaktadır. Figür muhtemelen, törensel veya sembolik bir şekilde kılıç tutan, önemli bir kişiyi, belki bir sultanı ya da savaşçıyı temsil etmektedir.

Sanatsal olarak, figürün süslemelerindeki detaylar, dönemin ince işçilik anlayışını yansıtırken lüster tekniği sayesinde ışık altında değişen yansıma ve parlaklık da sanatsal önemini artırmaktadır.

Desen ve Kompozisyon:

Lüster tekniği ile süslü bu insan figürü, Selçuklu sanatının güçlü askeri ve kültürel temalarını yansıtan önemli bir örnektir. Figür, dik bir duruş sergileyerek ellerini göğsünde birleştirmiş ve elinde kılıç olduğunu düşündüğümüz bir obje tutmaktadır. Kılıç objesi, figürün

bir savaşçı ya da koruyucu bir karakteri simgelediğini göstermektedir. Selçuklu sanatında kılıç taşıyan figürlerin, genellikle gücü, kahramanlığı ve asilliği temsil ettiği düşünülmektedir. Bu figürün, Selçuklu Devleti'ndeki askeri hiyerarşiyle olan bağını, özellikle "Emir-i Candar" pozisyonu ile bağdaştırıp, açıklanabiliriz.

Selçuklu Devleti'ndeki "Emir-i Candar" pozisyonu, önemli bir askeri görev olup, sultanın güvenliğini sağlamakla sorumlu seçkin bir birliği yönetirdi. Emir-i Candar, sarayda ve savaş alanlarında sultanın yakın korumalığını üstlenirken, aynı zamanda devlet büyüklerinin güvenliğinden de sorumluydu. Bu görev, sadece koruma sağlamakla sınırlı olmayıp, devlet adamlarının tutuklanması ve infaz edilmesi gibi kritik yetkileri de içerirdi. Sultana doğrudan bağlı olan Emir-i Candar, bu nedenle devlet içindeki gücü ve prestiji oldukça yüksek bir konumda bulunuyordu[169].

Farsça can-silâh ile dâr-taşıyan kelimelerinden meydana gelen candar kelimesine, önemli tarihçilerden KalKâşândi "sultanın kanını koruyan kimse" olarak belirtmiştir[170]. Dolayısıyla, "Emir-i Candar," koruma birliğinin komutanı ya da başı anlamına gelmektedir.

Kâşi figürün elinde tuttuğu kılıçla ilişkili olarak bu figürün Emir-i Candar'ı temsil ettiği düşünülebilir çünkü emir-i candarların kılıç taşıması, gücün ve koruma görevlerinin bir sembolü olmuştur. Emir-i Candar'ın altın işlemeli kılıç taşıdığı ve iyi bir binici olduğu yine kaynaklarda yazılıdır[171].

Motifler:

Giysi ve Desenler: Büyük Selçuklu döneminde yapılan bu figür, kaftanı, taktığı başlığı ve çizmeleri ile saraylı birini simgeler. Figürün giysisi oldukça ayrıntılı süslenmiştir. Lüster tekniği ile süslenmiş olduğundan kaftanındaki parlaklık dikkat çekicidir. Kaftanı, beyaz sır üzerine mavi ve altın tonlarında olup, üzerinde bitkisel ve kıvrımlı desenler yer almaktadır.



Kataloğumuzda yer alan bu Selçuklu figürünün başında da kürklü ve ortalarına kıymetli taşlar konarak süslenen börk çeşidi kullanılmıştır Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar gelmiş olan ve önemli bir statü göstergesi olan börklerin(başlık) pek çok çeşidi kâşilerde,

[169] Erdoğan Merçil, *Selçuklular'da Saraylar ve Saray Teşkilatı,* Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul, Şubat 2011, s. 99-106.
[170] Erdoğan Merçil, *Selçuklular'da Saraylar ve Saray Teşkilatı,* 2011, s. 99
[171] Özden Süslü*, Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, s. 190*

sikkelerde, hükümdar ve hatun tasvirlerinde kullanılmıştır.[172] Ayrıca başlığının iki yanından sarkan süs de dikkat çekicidir.

Yüz ve Saç Detayları: Uygur sanatında da görmekte olduğumuz insan betimlemesi Selçuklu sanatında da devamlılığını korumuştur. Çekik badem gözler, minik ağız, dolgun yanaklar, yay kaşlar Selçuklu insan tasvirlerindeki en belirgin özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu figürde de bu detayları görmekteyiz. Aynı zamanda yüz hatları oldukça sade ve ifadesiz bir şekilde işlenmiştir. Saçları düz ve uzun biçimde göğüs hizasına kadar sarkıtılmış biçimde tasvir edilmiştir[173].

[172] Özden Süslü*, Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, s:156

[173] "Düz arkadan bele kadar inen saç tipine Türkler "sığan saç" derler. Arkaya doğru salınan saçlara "sulundu" denir. Özden Süslü*, Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, s.150



Katalog no: 18

Başlık: Oturan Selçuklu Kadın Figürlü Kap

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya Müzelerindeki örneklerine bakılarak Y; yaklaşık 10-15cm. arası)

Bulunduğu Coğrafya: İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 4454

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış bu ufak kadın figürün başındaki oyukluktan kap biçiminde tasarlandığı anlaşılmaktadır. Bu eser taşıdığı sembolik anlamlara birlikte bir sanat eseri olarak görülse de işlevsel bir obje olarak da kullanılmış olabildiğini düşünmekteyiz. Selçuklu dönemi sanatında, gündelik yaşamda işlevsellik kazandırılan objelere sanatsal değer katmak oldukça yaygındı. Bu tip insan figürlü kaplar hem dekoratif hem de işlevsel amaçlara hizmet ederek sanat ve zanaatın birleşimini sergilemektedir.



Figür oturur pozisyonda tasvir edilmiş, elleri kucağında birleştirilmiş ve muhtemelen Türkler için önemli olan and içeceğini ya da bir çiçek tutar vaziyette tasvir edilmiştir. Desenlerin zenginliği ve renklerin canlılığı figürün önemli bir kişiyi tasvir ettiğini göstermektedir. Figürün boyutları 10-15cm arasında küçük ve dekoratif biçimde yapılmıştır.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine ait figür, 12.-13. yüzyıllar arasında İslam sanatında önemli bir yere sahip olan lüster tekniği ile süslüdür. Bu figürün sanatsal değeri, sadece kullanılan teknik ve ustalıkla değil, aynı zamanda Selçuklu dönemindeki estetik ve simgesel anlamlarla da ilişkilidir. Figür, Selçuklu döneminde yapılmış diğer insan biçimli heykelcikler gibi Selçuklu sanat üslubunu yansıtan önemli eserdir.

Selçuklu dönemi sanatında bu tür çok amaçlı objeler, dönemin zanaatkarlık ve estetik anlayışını derinlemesine yansıtmakta ve toplumsal hayatta sanatı günlük yaşama entegre eden bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

Bu figür, sadece bir heykel veya süs eşyası değil, aynı zamanda bir kap olarak tasarlanmıştır; bu da ona sanatsal değer katan önemli bir özellik olmuştur. Figüratif formunun dışında, kap olarak işlev görmesi, işlevselliğinin yanında estetik bir obje olarak da dikkat çekmesini sağlamıştır. Selçuklu dönemi sanatında bu tür çok amaçlı objeler, dönemin

zanaatkarlık ve estetik anlayışını derinlemesine yansıtmakta ve toplumsal hayatta sanatı günlük yaşama entegre eden bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

***Desen ve Kompozisyon**:*

Bu figürdeki desenler ve kompozisyon, Büyük Selçuklu döneminin sanat anlayışını yansıtan ayrıntılı bir tasarım sunmaktadır. Figürün kaftanındaki bitkisel motifler, Selçuklu sanatının süsleme anlayışını gözler önüne sererken, aynı zamanda dönemin sanatsal zarafetini de ortaya koymaktadır. Lüster tekniği ile işlenmiş kaftanın parlaklığı, figürün prestijli sosyal statüsünü vurgular.

Figürün kompozisyonu da oldukça dikkat çekicidir. Figür, dik bir duruş sergileyerek güç ve asalet izlenimi uyandırır. Yüksek bir sosyal statüyü temsil eden bu figür, başındaki palmet motifli başlık ve uzun, düz saçlarıyla da bu imajı pekiştirir. Elindeki kadeh, figürün statüsünü simgeleyen ve aynı zamanda tasarıma eklenen zarif bir detaydır. Başlık ile figürün yüz hatları arasındaki uyum ve giysi detaylarının dikkatlice işlenmesi, figürün genel kompozisyonunda güzel bir bütünlük oluşturur.

Motifler:

Giysi ve Desenler: Büyük Selçuklu döneminde yapılan bu figür, kaftan ve taktığı başlığı ile saraylı birini simgeler. Figürün giysisi oldukça ayrıntılı süslenmiştir. Lüster tekniği ile süslenmiş olduğundan kaftanındaki parlaklık dikkat çekicidir. Kaftanı üzerinde çeşitli bitkisel motiflerle süslenmiştir. Figürün elinde and kadehi yer almaktadır.

Yüz ve Saç Detayları: Uygur sanatında da görmekte olduğumuz insan betimlemesi Selçuklu sanatında da devamlılığını korumuştur. Çekik badem gözler, minik ağız, dolgun yanaklar, yay kaşlar Selçuklu insan tasvirlerindeki en belirgin özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu figürde de bu detayları görmekteyiz. Yüz hatları sade tasvir edilmiştir. Figürün başında palmet motifli süslemesiyle bir başlık bulunmaktadır. Bu da onun yüksek bir sosyal statüye sahip birini temsil ettiğini düşündürebilir. Başlığının altından iki yana doğru uzanan saçları düz ve uzun biçimde dizlerine gelecek biçimde tasvir edilmiştir.



Katalog no: 19

Başlık: Figürlü Sürahi

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Lüster Tekniği. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Yükseklik: 49; Genişlik: 26 cm

Bulunduğu Coğrafya: İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 4755

Analiz:

Form ve Yapı:

Bu Selçuklu sürahisi, seramik malzemeden yapılmış olup, lüster tekniği ile süslenmiştir. Geniş gövdesi, ince uzun boynu ve geniş ağız kısmıyla hem işlevsel hem de zarif bir forma sahiptir. Sürahinin yüksekliği 49 cm, genişliği ise 26 cm'dir. Lüster tekniğiyle yapılan süslemeler, esere parlaklık katarken, figür ve motiflerle bezeli yüzey detayları, dönemin sanatsal zarafetini yansıtır.



Geniş gövde, süslemeler için geniş bir alan sunarak sanatçının ustalığını sergilemesine imkân verirken, ince boynu sıvının kontrollü bir şekilde dökülmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Sürahinin geniş ağız kısmı kullanım kolaylığı sağlarken, dengeli tabanı da devrilme riskini azaltır. Bu form, Selçuklu sanatında estetik ve işlevselliğin mükemmel bir dengeyle birleştirildiğini ve dönemin sanatsal anlayışını nasıl yansıttığını gözler önüne serer.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine ait sürahi, İran'da lüster tekniğiyle yapılmıştır. Genellikle bu tarz Selçuklu sürahileri üzerindeki ince detaylar ve figüratif süslemeler, onları sanatsal açıdan çok değerli hale getirir. Bu sürahideki figürlerin yerleşimi, dönemin estetik anlayışını yansıtır ve sosyal yaşam, eğlence, av sahneleri veya hükümdarların gösterişli hayatları gibi konuları ele alır.

Bu Selçuklu sürahisinin üzerindeki atlı figürler, sfenksler ve hayat ağacı motifleri, eserin sembolik ve sanatsal değerini daha da artırmaktadır. Atlılar, güç, cesaret ve asaletin simgesi olarak, sfenksler tılsımlı ve koruyucu etkisi olduğuna inanıldıkları için ve hayat ağacı da yaşam, ölümsüzlük, cennet ve yeniden doğuş gibi kavramlarla ilişkilendirildiği için Selçuklu kâşi sürahisinde kullanılmıştır. Bu tür detaylar, eseri sadece bir sürahi olmaktan çıkarıp, dönemin kültürel, mitolojik ve dini sembollerini üzerinde taşıyan bir sanat eseri haline getirmektedir. Bu motifler, Selçuklu sanatının çok katmanlı anlam dünyasını yansıtmakta ve eseri yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlam derinliği olan bir kültürel değer olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Desen ve Kompozisyon:

Selçuklu dönemine ait olan ve lüster tekniği ile yapılan bu eser sıkça görülen bir kompozisyona işaret etmektedir. Saray hayatı, güç, av sahneleri ve mitolojik temalar, bu dönemin sanatında yaygın olarak işlenen konular arasında yer alır. Bu eserde de sürahi üzerinde detaylı figüratif süslemeler, bitkisel motifler ve kaligrafik yazılar bulunmaktadır.

Eser simetrik şekilde düzenlenmiştir. Beş bölüme ayrılarak tasarlanan sürahinin en alt kısmında bitkisel motifler, ikinci kısmında atlı figürler, servi ağacı, nar bitkisi ve islimi motifler yer almaktadır. Üçüncü kısımda madalyon merkezine yerleştirilmiş sfenksler ve bitkisel motifler yer almaktadır. Büyük Selçuklu kâşilerinde merkezde yer alan tek sfenks tasvirleri, hükümdarlık simgesi olarak değerlendirilmiştir[174]. Dördüncü bölümde ikinci bölümde yer alan tasvirlerin, beşinci bölümde de üçüncü bölümde yer alan tasvirlerin aynısı tekrar etmiştir. İkinci ve üçüncü kısım arasını, üçüncü ve dördüncü kısım arasını ve dördüncü ve beşinci kısımları ayıran bantlarda yazı kuşağı yer almaktadır.

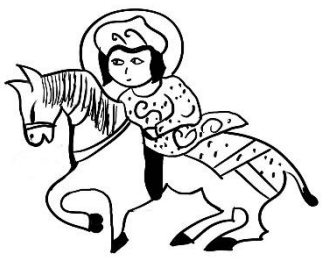
Figürler:

Atlı Figür: Orta çağ İslam sanatında, özellikle Selçuklu döneminde atlı figürler sıkça görülür. Atlılar, güç, cesaret ve asaletin simgesi olarak kullanılmıştır. Selçukluların göçebe kökeni ve savaşçı ruhu, bu tarz figürler aracılığıyla sanata yansıtılmış ve Selçuklu sanat üslubunun oluşmasına katkı sağlamıştır.









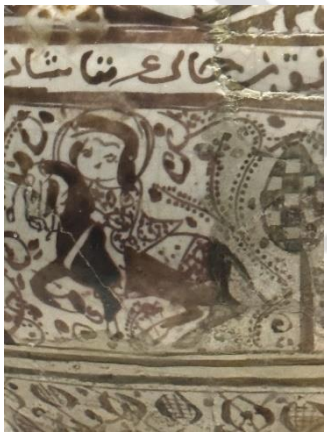
Eserin iki ve dördüncü kısmında yer alan figüratif kuşakta savaşçı veya avcı olması muhtemel atlılar yer almaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir.

[174] Esin Atıl, Ceramics From The World of Islam: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, 1973, s. 47 (https://library.si.edu/digital-library/book/ceramicsfromworl00free)

Atın üzerinde yer alan figürlerin başında saraylı olduğunun göstergesi olan hale yer almaktadır. Figürler, yüzleri yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Motiflerin süslü kaftanlarında hem bitkisel motifler hem de benekli motifler görülmektedir.

Şişenin bombeli ağız kısmında, hayat ağaçları arasında bağdaş kurarak oturmuş insan figürleri tasvir edilmiştir. Bu figürlerin başlarında haleler ve kollarında tirazlar (ince işlemeli kumaşlar) bulunmaktadır. Süslü kaftanları, tirazları ve haleleri ile saraylı oldukları düşünülen bu figürler, genellikle av sahnelerinde seyirci rolünde betimlenmişlerdir. Figürlerin kıyafetleri ve aksesuarları sınıfsal hiyerarşinin görsel ifadeleridir. Bu tür tasvirler, dönemin kültürel ve sosyal yapısına dair önemli bilgiler sunmaktadır.

At: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.





At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[175]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır.

Bu sürahide yer alan atlardan bazılarının kuyruğunun düğümlü olduğu görülmektedir. Koşum takımlarındaki detaylardan üzerindeki atlının önemli bir statüde olduğu düşünülebilir. Atın hareket halindeki duruşu da dinamik bir sahneyi işaret eder.

[175] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 2024, s. 274.

Bazı atların üzerinde beyaz benekler görülmektedir. Beyaz atlar üzerindeki benekler, uğurlu sayılmış ve çeşitli inançlarda özel bir yere sahip olmuştur[176]. Buradaki atın benekleri beyaz tasvir edilmiştir.

Sfenks: Sfenks (Sfenks; İnsan başlı, aslan gövdeli ve kanatlı bir hayali figür); Sfenks, gövdesi aslan olan bu mitolojik figür Saka, Hun, Kırgız, Göktürk, Karahanlılar, Gazneliler ve Selçuklular gibi Türk-İslam sanatında tanınan bir figür olmuştur. Kanatları olan ve hareket halindeki bu figür güneşin, hükümdarlığın sembolü bazen de hayat ağacının koruyucusu olmuştur[177].





Geleneksel olarak antik Mısır ve Mezopotamya mitolojisinde de görülen sfenks figürü, koruyucu bir sembol olarak da algılanır. Özellikle Selçuklu kâşi eserlerde tılsımlı ve koruyucu etkisi olduğuna inanılan sfenksler, sarayın ve sultanın koruyucu olarak görülmüşlerdir[178].

Bu kâşi sürahide yer alan sfenksin dairesel bir çerçeve içinde resmedilmiş olması, onun önemli ve merkezde bir rol oynadığını vurgulamaktadır çünkü dairesel çerçeveler genellikle dikkat çeken figürlerin çevresine yerleştirilir ve onları daha fazla öne çıkarılmasını sağlar. Bu da figürün kutsal ya da önemli bir konumda olduğu anlamına gelebilir ki özellikle bu eserdeki sfenksin başında yer alan hale bu ifadelerimize destek olabilecek nitelikte kabul edilebilir.

Yazı Üslubu:

Bu şişede, Selçuklu sülüsüyle yazılmış yazı bantları ve boyun kısmındaki Kûfi yazı dikkat çekmektedir. Arapça ve Farsça yazılmış olan bu yazılar, eserin sanatsal ve kültürel anlamını derinleştirir. Şişenin üzerinde üç ayrı yazı bandı bulunmakta olup, her bir bandın arasında atlı figürler, sfenkler ve bitkisel motifler yer almaktadır. Selçuklu sülüsünün zarif hatları, estetik bir değer sunarak yazılara görsel bir hareketlilik kazandırırken, yazıların düzeni de eserin genel kompozisyonunu zenginleştirir. Bu yazı unsurları hem görsel bir bütünlük sağlar hem de dönemin kültürel ve sanatsal anlayışını yansıtır.

---

[176] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 144.
[177] Yavuz Deniz, "Kubad Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Betimlemelerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları", s. 107.
[178] Gönül Öney, "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", Sanat Tarihi Dergisi Sayı, Cilt 13, Sayı 1, 2016, s. 64.

Yazı bandlarının arasındaki figürler ve süslemeler, yazılarla uyumlu bir denge oluşturarak Büyük Selçuklu kâşi sanatının incelikli ve zarif anlayışını gözler önüne serer. Şişenin boyun kısmında ise Kûfi yazı kullanılarak esere farklı bir derinlik ve zarafet eklenmiştir. Kûfi yazı, geometrik ve güçlü hat yapısıyla Selçuklu sanatındaki yazı üslubunun sade ancak etkileyici özelliklerini taşır. Bu yazıların ve motiflerin birleşimi, eserin hem sanatsal hem de fonksiyonel açıdan zengin bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Bu şişede yer alan yazıtlar, Selçuklu kâşi eserlerinde yaygın olarak görülen şiirsel ifadeler, dua ya da hükümdara övgü dolu sözler gibi metinler olduğu düşünülebilir. Selçuklu döneminde, yazı sanatı sadece estetik bir öğe olarak değil, aynı zamanda dini ve kültürel anlamlar taşımaktadır. Bu yazıtlar, esere derinlik katmakla kalmaz, aynı zamanda dönemin kültürel ve sosyal bağlamını yansıtarak, halkın inançlarını ve hükümdara olan bağlılıklarını simgeler. Bu nedenle, yazıtların içeriği büyük ihtimalle dua veya övgü niteliği taşırken, aynı zamanda Selçuklu sanatının anlamlı ve işlevsel yönlerini de gözler önüne serer.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Bu kâşi sürahide birinci kısmın tamamında ve üç ile beşinci kısımdaki sfenkslerin aralarında islimi motifler kullanılmıştır. İki ve dördüncü kısımda yer alan her bir atlı arasında ise bir döngü olarak islimiler, hayat ağaçları (servi ağaçları), hayat ağaçlarına (servi ağaçları) dolanmış nar bitkisi ve meyvesi bezeme olarak görülmektedir. Bu bezemeler eserin genel kompozisyonuna estetik bir denge katmaktadır.







Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Hayat ağacı yeryüzü, gökyüzü ve yeraltı arasında bağlantı sağlayan, köprü mahiyetinde görülmüştür. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[179]. İki figürün ağaca doğru dönük olması, ağacın figürler arasında bir bağ ya da köprü niteliği taşıyabileceğini, manevi ya da sosyal bir bağı sembolize edebileceğini düşündürür. İslam sanatında hayat ağacı gibi semboller sıkça kullanılmıştır.

[179] Mehmet Öztürk, "Konya ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47

Bu eserdeki hayat ağacı servi formunda tasvir edilmiştir. Servi ağacı hem Doğu hem de Batı kültürlerinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, İslam geleneğinde özgün bir anlam taşır. Edebiyat ve süsleme sanatlarında hayat ağacı metaforuyla sıkça ilişkilendirilen servi, dört mevsim boyunca yeşil kalan, uzun ömürlü ve boylu bir ağaç olarak dikkat çeker. Şekli ve özellikleriyle İslam inancındaki özgürlük ve tevhîd anlayışını yansıtır. Servinin dik duruşu ve diğer ağaçlarla temassız bir şekilde göğe doğru yükselmesi, onu özgürlüğün ve doğruluğun sembolü haline getirir. İslam'da özgürlük, tevhîd inancına bağlılığı ve doğru bir yaşamı ifade ederken, servi de bu değerlere uygun bir şekilde fânî hayattan koparak ilahi birliğe yönelmeyi temsil eder. Ayrıca, servi ağacının şeklinin Allah lafzının ilk harfi olan Elif'e benzetilmesi, bu sembolik anlamı daha da pekiştirir[180].

[180] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s.72, 82



Katalog no: 20

Başlık: Figürlü Kâse

Tarih: 12.-13. yüzyıl

Teknik: Lüster Tekniği. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Diğer müzelerdeki benzer örneklerine göre Yükseklik: 6,2; Genişlik: 16,7 cm

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

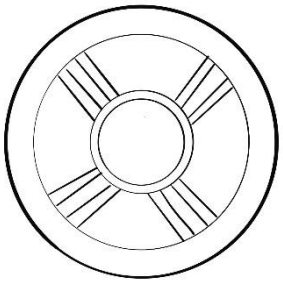
Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası:

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış ve lüster tekniği ile süslenmiş bu kâse, kenarları dışa doğru genişleyen ve çok derin olmayan bir formda tasarlanmıştır. Yaklaşık 25 cm çapındaki kâse, yüzeyinin genişliği sayesinde dekoratif süslemeler için uygun bir alan sunar.



Bu form, Büyük Selçuklu kâşi sanatının zarif ve işlevsel anlayışını yansıtarak, estetik açıdan büyük bir özenle tasarlanmıştır. Selçuklu sanatında bu tür formlar hem işlevsellik hem de sanatsal ifade açısından önemli bir yere sahiptir. Kâsenin geniş yüzeyi, dönemin ustalarının detaylı ve dikkatlice işlenmiş figüratif sahneleri ve motifleri sergileyebilmesine olanak tanır, bu da eserin hem görsel hem de kültürel değerini artırmaktadır.

Sanatsal Değer:

Bu Selçuklu lüster kâse, sanatsal değeri, zarif formu ve detaylı tasarımıyla, Selçuklu dönemi sanatının yüksek estetik ve teknik becerisini temsil etmektedir. Lüster tekniği ile elde edilen parlaklık, insan figürleri ile bir araya getirilen islimi motifler, tabakta hem estetik hem de sembolik bir zenginlik oluşturur. Bu kâsede yer alan figürlerde kullanılan renk tonları, yüz ifadesi ve giysi detayları da o dönemin sanatsal anlayışını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda uygulaması zor ve maliyetli olan Lüster süslemeli bu kâse, yüksek ustalık gerektiren bir işçilik örneğidir ve hem sanatsal hem de teknik açıdan önemli bir değere sahiptir.

Bu tabak, sadece dekoratif bir obje değil, aynı zamanda dönemin kültürel, dini ve sanatsal değerlerini yansıtan önemli bir tarihi miras niteliğindedir.

Desen ve Kompozisyon: Kâse, merkezi bir ana figür etrafında döngüsel bir kompozisyon oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Döngüsel tasarımlar sonsuzluk, birlik ve kozmik döngüyü sembolize ettiği düşüncesi ile İslam sanatında sıklıkla kullanılmıştır. Kâsede, merkez ve kenarları birleştiren ikişer kalın çizgiler ve bu çizgilerin meydana getirdiği dört eşit alan bulunmaktadır. Kâsenin kenarındaki çizgisel desenler, figüratif betimlemeyi çevreleyerek esere hareketli bir görünüm katmıştır. Çizgilerle meydana gelen dört alan içerisine islimi motifler ile dört figür yerleştirilmiştir. Kâsedeki tahrir (kontür) çizgileri oldukça belirgin ve kalın biçimde yapılmıştır. İç ve dış hatlar net bir biçimde ayrılmış ve kıvrımlı çizgilerle zenginleştirilmiştir.

Merkezi ve Çevresel Figürler: Merkezdeki figür, dikkat çeken bir konumda yer alırken, çevresindeki dört figür de bu merkezi yapıyı öne çıkaracak ve tamamlayacak şekilde simetrik olarak yerleştirilmiştir. Bu simetri ve tekrar, merkezdeki figüre odaklanmayı sağlarken, dış figürler bu ana unsuru destekleyici nitelikte tasarlanmıştır.



Bu düzen, merkezi figürün bir güç merkezi veya önemli bir karakter olduğunu, diğer figürlerin ise bu merkezle ilişkili olduğunu göstermektedir. Selçuklu kâşi kâse veya tabaklarında merkeze sultan ya da saray ileri gelenlerinin yerleştirilmesi etrafına da diğer saraylıların tasvir edilmesi sıklıkla karşımıza çıkan bir kompozisyon olmuştur.

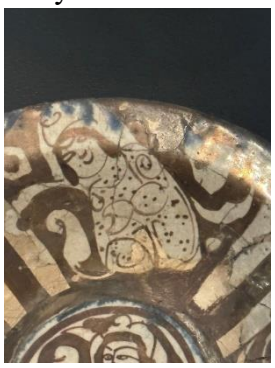
Merkezde yer alan figür; başındaki halesi, kollarındaki tirazı ve süslü kaftanı ile muhtemelen sultanı ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu düşündüren bu figür ellerinin pozisyonu ve yüz ifadesi ile sakin bir duruş sergilemektedir. Belirgin yüz hatlarına sahip figürün, yüzü yuvarlak, gözleri çekik ve kaşları yay olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Oturur vaziyetteki figürün kaftanında Selçuklu sanatında sıklıkla karşılaşılan üçlü beneklerden oluşan motifler görülmektedir. Çintemani olarak bilinen ancak Osmanlı kayıtlarında "şâhî benek" diye adlandırılan bu motif, pars hayvanın beneklerinden esinlenerek tasarlanmış ve gücün ve hâkimiyetin sembolü olarak kullanılmıştır[181].



Çevrede yer alan figürler; merkezdeki figürle benzer bir tasarım anlayışına sahip olan bu figürlerin her biri farklı bir açıdan veya pozisyondan tasvir edilmiş ve esere hareket ve









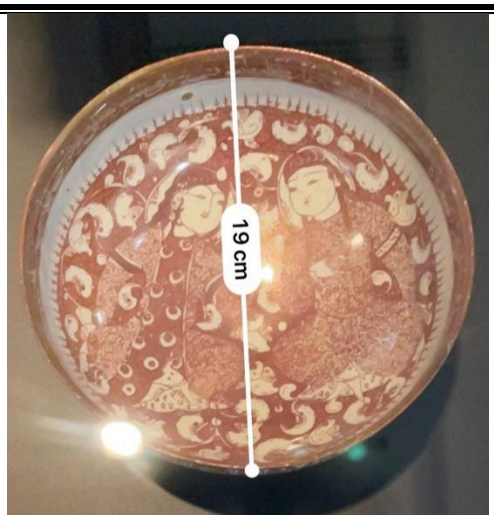
[181] Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", s. 216

çeşitlilik katmıştır. Figürlerin hepsinde saraylı ve statü sahibi olduğunu gösteren kol bantları yani tirazlar ve başlarında haleler yer almaktadır. Kaftanların hepsi merkezdeki figürün desenine benzer şekilde üçlü beneklerden oluşan motiflerle süslenmiştir. Böylece uyumlu bir görünüm sağlanmıştır.

Motifler:

Çizgisel ve Bitkisel Motifler: Figürlerin çevresinde yer alan çizgiler, islimi ve ara ara görülen benek motifleri ile bezelidir. İkişer olarak tasarlanan düz çizgiler, figürler arasındaki geçişi sağlayarak eserin simetrik görünümünü güçlendirir. Ayrıca bu çizgisel bölümler merkezdeki figürün daha da ön plana çıkmasını sağlar.









Katalog no: 21

Başlık: Figürlü Kâse

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Lüster Tekniği. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap: 20 cm

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası:

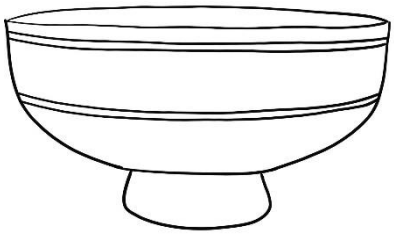
Analiz:

Form ve Yapı:

Yuvarlak, düz ağızlı ve derin bir kâse biçiminde tasarlanan bu eser, seramikten yapılmış olup, Selçuklu döneminin estetik anlayışını yansıtan zarif bir örnektir. Çapı 20 cm olan bu kâse, boyutları itibariyle ufak görünse de üzerindeki ince işçilik ve detaylı tasvirlerle oldukça dikkat çekicidir. Derin formu, kâsenin iç yüzeyine yerleştirilen figüratif sahnelerin ve motiflerin net bir şekilde görülebilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.

Kâsenin yuvarlak yapısı, estetik açıdan hoş bir denge oluştururken, düz ağız kısmı ise fonksiyonel bir kullanım sunar. Boyutlarının küçük olmasına rağmen, sanatçılar bu tür eserlerde kullanılan sınırlı alanı, ince ve detaylı işçilikle değerlendirerek büyük bir sanatsal ifade gücü yakalamışlardır. Bu eser, dönemin sanatının zarif işçilikle nasıl işlevsellik ve estetiği harmanladığının güzel bir örneğidir.





Sanatsal Değer:

Lüster tekniği, kâşiye uygulanan zahmetli ama estetik olarak etkileyici süslemelerde biridir. Selçuklu sanatçıları, metal oksitler kullanarak kâşi üzerinde parlak, yansıtıcı yüzeyler oluşturmuş ve eserin göz alıcı olmasını sağlamışlardır. Bu teknik, sadece estetik güzellik sunmakla kalmaz, aynı zamanda sanatçıların ustalığını ve zanaatkârlık becerisini de sergilemesini sağlar. Lüster tekniğiyle yapılmış her eser, sanat tarihçileri ve koleksiyonerler için değerli ve nadir bulunan örneklerden olmuştur.

Bu eser de lüster tekniği ile yapılmış olup, zengin tasarıma sahiptir. Eser, Selçuklu dönemi saray yaşamını veya saraydaki günlük yaşam sahneleri hakkında ipuçları sunmaktadır. Tüm bu özelliklerinden dolayı sanatsal değeri yüksek bir eserdir.

***Desen ve Kompozisyon**:*

Selçuklu dönemine ait lüster tekniği ile süslenmiş bu ayaklı kâsede yer alan desen ve motifler, Selçuklu sanatının estetik sanat anlayışını ve zanaatkarlığını yansıtmaktadır. Kâsenin iç kısmı da dış kısmı da üç bölüme ayrılmıştır.

Kâsenin iç kısmı; Kâse zengin tasarımı ile üç bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde merkez, ikinci bölümde merkez ile yazı kuşağının arasındaki beyaz kısım ve son olarak yazı bandının bulunduğu üçüncü bölüm yer almaktadır. Merkezde biri kadın diğeri erkek figür olmak üzere iki figür bulunmaktadır. Başlarındaki halelerden, kollarındaki asalet göstergesi tirazlardan ve süslü kaftanlarından sultan ya da saray ileri gelenlerinden oldukları düşünülen bu figürlerin aralarında ve etraflarında beyaz bırakılan kuş ve islimi motifler tasvir edilmiştir. İkinci bölümde lüster süslemesinin olmadığı boyasız, beyaz (sırlı) kısım ile lüster ile süslü tığ motifi bulunmaktadır. Son bölümünde yani üst kenar bandında, sülüs/nesih yazı kuşağı yer almaktadır.



Kâsenin dış kısmındaki birinci bölümünde yani üst kenarında kahverengi tonlarında parlak lüster süslemesi (boyaması), ikinci kısımda geniş bir banda yazılmış olan Kûfi yazı kuşağı ve helezonik motifler yer almaktadır. Kâsenin ayak kısmına doğru uzanan üçüncü kısımda ise lüster süslemesinin olmadığı boyasız, beyaz (sırlı) alan bulunmaktadır.

***Figürler**:*

Merkezde iki ana figür görülmektedir.

Kadın Figür;





Sol tarafta yer alan figürün, başına taktığı bir inci dizisinin ortasına kıymetli taşlardan yapılmış, badem şeklindeki tek taşlı taçtan kadın olduğunu anlayabilmekteyiz. Özellikle firuze taşlardan yapılan ve "but" adı verilen bu kıymetli ziynet eşyalarının,

aile büyükleri tarafından kadınların alınlarına, başlarına ve saçlarının aralarına konulması bir gelenek halini almıştır[182].

Cepheden görünen bu kadın figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sağ kolu geriye doğru dizinin üzerinde iken diğer kolu yanındaki, muhtemelen sultan ya da ileri gelen bir erkek figüre bir şeyler anlatıyor tarzda tasvir edilmiştir.

Kadın figürün sağ kulağında aynı zamanda bir statü göstergesi olan kıymetli taşlardan yapılmış küpeler görülmektedir. Saçları örgülü olup, omuz hizasında bitmektedir.

Kadın figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Başında halesi bulunmaktadır.

Kadın figürün, yuvarlak yakasız, uzun kollu ve kollarında tirazların bulunduğu süslü kaftanında beyaz üzerine lüster süslemeli helezonik motifler bulunmaktadır. Kaftanın önünün açık olduğunu ve içinden iç gömleklerinin kapalı yaka ve bezemeli olarak betimlendiğinin görmekteyiz. İç gömleğin deseni, iç içe geçmiş beneklerden ve helezonik şekillerden oluşmaktadır.

Figürün ayağında sivri burunlu, konçlu (ayağa giyilen şeylerde ayak bileğinden baldıra doğru olan bölüm), üzerinde damla biçimine benzer desenleri bulunan çizme görülmektedir.

Kâsede yer alan bu kadın figürün başındaki halesinden, üzerindeki ziynet eşyalarından, süslü kaftanından, kollarındaki tirazdan soylu, saraylı bir hatun olduğunu söyleyebiliriz.

Erkek Figür;





Erkek figürün başında dilimli başlık, başının etrafında da sultan ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu gösteren hale yer almaktadır. Saçları örgülü olup, beline kadar inmektedir.

[182] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, s. 153

Cepheden betimlenen bu erkek figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sol kolu geriye doğru dizinin üzerinde iken diğer kolu bir şeyler tutarcasına göğsünün üzerinde tasvir edilmiştir.

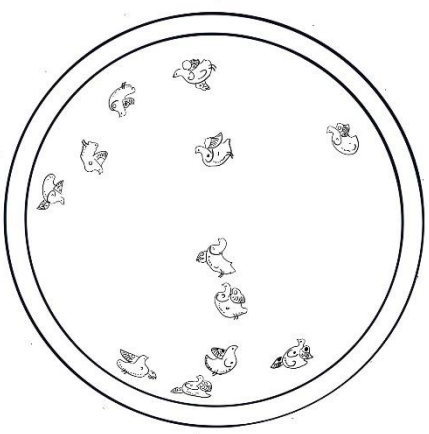
Erkek figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir.

Erkek figürün üzerindeki kaftan, sağdan sola doğru kapanan, uzun kollu ve önden iç gömleğin görünmediği biçimdedir. İç gömlek alt kısımda kaftanın alt kısmında görülmektedir. Kaftanın üzerinde helezon biçiminde bezemeler yer almaktadır. Kaftanın üzerinde ince bir kemer bulunmaktadır. Kollardaki tirazların üzerinde de geometrik şekiller bulunmaktadır.

Figürün ayağında sivri burunlu, konçlu (ayağa giyilen şeylerde ayak bileğinden baldıra doğru olan bölüm), bulunan çizme görülmektedir.

Kâsede yer alan bu erkek figürün başındaki halesinden, üzerindeki zengin işlemeli kaftanından, tirazlı kollarından sultan ya da saraylı biri olduğunu söyleyebiliriz.

Kuş Figürü; Figürlerin arasında, yanlarında, üstünde ve altında olmak üzere toplam on iki adet kuş figürü kullanılmıştır. Kuş figürünün detayları lüster ile süslenmiş olup, kalan tüm kısım zemin boyalı olarak beyaz bırakılmıştır. Güvercinlerin havada uçuyor biçiminde tasvir edilmesi, kâse üzerindeki kompozisyonunun saray bahçesi gibi dış bir mekânda tasarlandığını bize işaret eder.



Kuş figürü hem dekoratif hem de sembolik olarak birçok anlam taşımaktadır. Özellikle sembolizm açısından kuş figürü cennet ve ruhaniyeti, saltanat statüsünü, bereketi, şansı ve mitolojik hikayeler gibi pek çok mana içermektedir. Türk-İslam sanatında hem görsel güzellik hem de sembolik olarak kullanılan kuş figürü İslam sanatında Kut'u getiren kuştur ve kutsal bir anlam içermektedir.

Kuş aynı zamanda farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Karga ve baykuş gibi kuşlar uğursuz görülmüşken, kumru ve güvercin gibi kuşlar uğurlu görülmüştür. Kuş özlem, sevinç, haber gibi anlamlar taşırken aynı zamanda ölümü temsil ederek öbür aleme geçişte ruha refakat ettiğine inanılan kutsal bir hayvan olarak da görülmüştür. Kuş figürü saltanatı, bilginlik simgesi olarak kullanıldığı gibi, aydınlığı ve

gökyüzünü temsil eden, gelecekten haber veren önemli bir figür olarak Türk-İslam sanatında sembolik olarak sıkça kullanılmıştır[183].

Kâsede figürlerin yanında yer alışı ve sahnedeki yerleşimi, kuşun bu hikâyede aktif bir rol oynadığını ve muhtemelen önemli bir mesaj taşıdığını düşündürmektedir.

Yazı üslubu:

Kâsenin iç kenarında, kahverengi zemin üzerine beyaz Selçuklu sülüsüyle yazılmış zarif bir yazı bulunmaktadır. Bu yazı, estetik ve işlevsel açıdan kâsenin genel kompozisyonuna önemli bir katkı sağlamaktadır. Selçuklu sülüs yazısı, dönemin klasik hat sanatının zarif örneklerinden biri olarak hem dekoratif hem de anlam yüklü bir ifade biçimi sunar. Yazının beyaz renkte olması, koyu kahverengi zeminle kontrast oluşturarak okunabilirliği artırmış ve yazıyı vurgulamaktadır.

Kâsenin dışında ise geniş bir bant içinde, yine kahverengi zemin üzerine beyaz Kûfi yazı ile yazılmış bir yazı bandı yer almaktadır. Kûfi yazı, Selçuklu döneminin etkileyici ve simetrik yazı üslubunu yansıtarak esere hem zarif bir görsellik hem de tarihi bir derinlik kazandırmaktadır. Yazının biçimi ve düzeni, eserin sanatsal yönüyle uyumlu bir şekilde yerleştirilmiştir ve kâsenin güzelliğini daha da arttırmıştır.

Yazıların Arapça olduğu düşünülmekle birlikte, tam emin olunamamıştır.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsede güvercinlerin arasına serpiştirilen ve zengin bir görünüm sağlayan islimi motifler simetrik olmayan bir biçimde kullanılmıştır. Kâsenin iç kısmında merkezdeki figürleri çevreleyen dairenin üzerinde tığ motifleri yer almaktadır. Bu tığ motifleri lüster süslemesinin olmadığı boyasız, beyaz (sırlı) kısım üzerinde kahverengi lüster süslemesi ile dikkati çeker.

[183] H. Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi, s. 27.



Katalog no: 22

Başlık: Figürlü Kâse

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap: 19-21 cm

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 4771

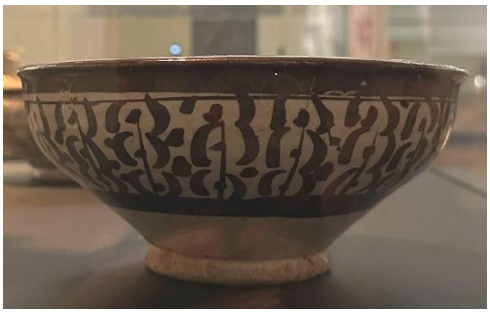
Analiz:

Form ve Yapı:

Bu kâse, yuvarlak formu ve düz ağız kısmıyla dikkat çekmekte olup, dışa doğru hafif genişleyen bir yapıda tasarlanmıştır. Orta derinliğe sahip olan kâse, dengeli bir taban üzerine oturtulmuştur; bu tasarım hem estetik bir görünüm hem de işlevsel bir kullanım sunmaktadır. Özellikle ağız kısmının düz olması, yazıların düzgün bir şekilde yerleştirilmesine olanak tanımıştır. Çapı yaklaşık 20 cm olan kâse, küçük formuyla dikkat çekmekte, ancak detaylı süslemeleri sayesinde göz alıcı bir etki oluşturmaktadır.

Kâsenin dış yüzeyinde, düzenli aralıklarla tekrar eden motifler bulunur. Bu motifler, eserin simetrik ve dengeli bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Dış kısımda kullanılan lüster tekniği, parlak yüzeyiyle dekoratif etkisini artırırken, kâsenin yapısal formunu da ön plana çıkarır.

İç yüzey, hafif içbükey bir yapıda olup, tasvirlerin ve motiflerin net bir şekilde algılanabilmesine olanak tanır. Ağız kısmının düz olması ve kenarların hafifçe dışa doğru açılması, kâsenin işlevselliği kadar estetik duruşunu da desteklemektedir. Bu yapı, kâseyi dönemin kâşi üretimindeki teknik becerilerin bir örneği haline getirir.





Sanatsal Değer:

Bu lüster tekniği ile süslü kâsenin ürerindeki yazılar, desenler ve figüratif sahneler, Selçuklu toplumunun saray yaşamını, inançlarını, sosyal yapısını ve estetik değerlerini yansıtması bakımından son derece önemlidir. Uygulanan tekniğin zor ve maliyetli oluşu ve sembolik tasarımı eserin sanatsal değerini artırmaktadır.

Bu eserin sanatsal değeri, aynı zamanda Selçuklu döneminin sanatsal yenilikçilik ve ustalık anlayışını temsil etmesinde de yatar. O dönemde sanatçılar, geleneksel teknikleri geliştirerek kendi özgün tarzlarını oluşturmuşlardır. Bu kâse gibi eserler, Türk-İslam

dünyasında kâşi sanatında yenilikçi yaklaşımlar ve zarif süslemelerin nasıl geliştiğini gösteren somut örneklerdendir. Bu nedenle, bu tür eserler sadece dekoratif nesneler olarak değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bilgi aktaran birer sanat mirası olarak değerlidir.

***Desen ve Kompozisyon**:*

Selçuklu dönemine ait lüster tekniği ile süslenmiş bu ayaklı kâsede yer alan desen ve motifler, Selçuklu sanatının estetik sanat anlayışını ve zanaatkarlığını yansıtmaktadır. Lüster tekniği ile yapılmış bu ayaklı kâsenin iç kısmı üç, dış kısmı kalın çizgilerle iki bölüme ayrılmıştır.



Kâsenin iç kısmı; Kâse zengin tasarımı ile üç bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde merkez, ikinci bölümde merkez ile yazı kuşağının arasındaki beyaz kısım ve son olarak yazı bandının bulunduğu üçüncü bölüm yer almaktadır. Merkezde biri kadın diğeri erkek figür olmak üzere iki figür bulunmaktadır. Başlarındaki halelerden, kollarındaki asalet göstergesi tırazlardan ve süslü kaftanlarından sultan ya da saray ileri gelenlerinden oldukları düşünülen bu figürler karşılıklı oturmaktadır ve etraflarında beyaz helezon desenler bulunmaktadır. İkinci bölümde lüster süslemesinin olmadığı boyasız, beyaz (sırlı) kısım ile lüster ile süslü tığ motifi bulunmaktadır. Son bölümünde sülüs/nesih yazı kuşağı yer almaktadır. Bu bölümlerin dışında kâsenin kenarlarında da sülüs/nesih yazı kuşağı bulunmaktadır.

Kâsenin dış kısmı kalın çizgilerle ayrılmış iki geniş banttan oluşmaktadır. Kahverengi tonlarında parlak lüster süslemesi (boyaması) ile yapılan kalın iki çizgi arasında kalan alanın üst bölümde bitkisel motifler yer almaktadır. Kâsenin ayak kısmına doğru uzanan ikinci bölümünde ise lüster süslemesinin olmadığı boyasız, beyaz (sırlı) alan bulunmaktadır.

Figürler:

Merkezde iki ana figür görülmektedir.

Kadın Figür;





Sol tarafta yer alan figürün, başına taktığı bir inci dizisinin ortasına kıymetli taşlardan yapılmış, badem şeklindeki tek taşlı taçtan kadın olduğunu anlayabilmekteyiz. Özellikle firuze taşlardan yapılan ve "but" adı verilen bu kıymetli ziynet eşyalarının, aile büyükleri tarafından kadınların alınlarına, başlarına ve saçlarının aralarına konulması bir gelenek halini almıştır[184].

Cepheden görünen bu kadın figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sol kolu dizinin üzerinde iken diğer kolunun hatları belli olsa da elleri görünmemektedir.

Kadın figürün sağ kulağında halka biçiminde küpeler görülmektedir. Saçları örgülü olup, beline kadar inmektedir.

Kadın figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Yanaklarında simetrik olarak yerleştirilen benler dikkat çekmektedir. Eski bir gelenek olan Türk kadınlarının yüzlerine ben kondurmaları bu eserde de kendini göstermiştir.

Başında halesi bulunmaktadır.

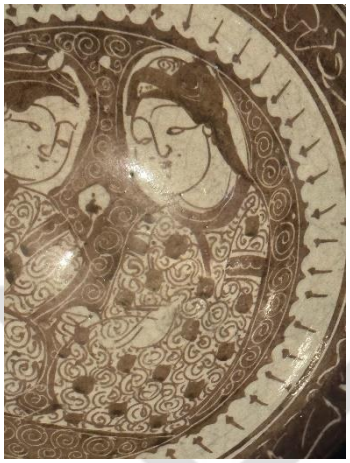
Kadın figürün, yuvarlak yakasız, uzun kollu ve kollarında tirazların bulunduğu süslü kaftanında beyaz zemin üzerine lüster süslemeli helezonik motifler bulunmaktadır. Kaftanın önünün açık olduğunu ve içinden iç gömleklerinin kapalı yaka ve bezemeli olarak betimlendiğinin görmekteyiz. İç gömleğin deseni, artı şeklindeki motiflerden oluşmaktadır.

[184] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* s. 153

Figürün kollarındaki tirazlar üç şeritten oluşup, üzerlerinde yazı varmış görünümü verilmek istenmiştir.

Kâsede yer alan bu kadın figürün başındaki halesinden, üzerindeki ziynet eşyalarından, süslü kaftanından, kollarındaki tirazdan soylu, saraylı bir hatun olduğunu söyleyebiliriz.

Erkek Figür;





Erkek figürün başında yüksek, kürklü, genellikle ortasında kıymetli taşlarla süslü börk bulunmaktadır[185]. Başının etrafında da sultan ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu gösteren hale yer almaktadır. Saçları örgülü olup, beline kadar inmektedir.

Cepheden betimlenen bu erkek figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Kolları dizlerinin üzerinde tasvir edilmiştir.

Erkek figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Yüzünde simetrik olarak yerleştirilen benler bulunmaktadır.

Erkek figürün üzerindeki kaftan, sağdan sola doğru kapanan, uzun kollu ve önden iç gömleğin görünmediği biçimdedir. Kaftanın üzerinde helezon biçiminde bezemeler ve bezemeleri birleştiren geometrik şekiller yer almaktadır. Kollardaki tirazlar üç şeritten oluşup, üzerinde yazı benzeri şekiller bulunmaktadır.

Kâsede yer alan bu erkek figürün başındaki halesinden, üzerindeki zengin işlemeli kaftanından, tirazlı kollarından sultan ya da saraylı biri olduğunu söyleyebiliriz.

[185] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* s. 156

Yazı Üslubu:

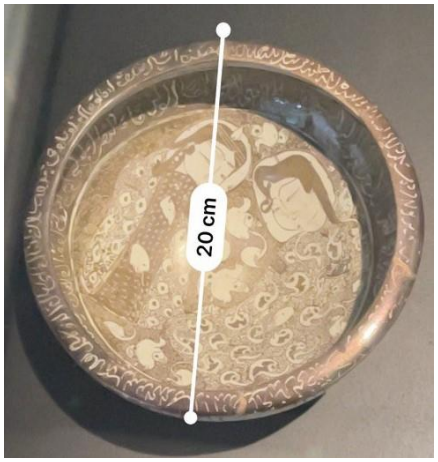
Kâsenin düz ağız kısmına ve iç kenarlarına işlenmiş ince yazılar, dönemin kültürel zenginliğini ve İslam sanatında sıkça kullanılan yazı sanatı anlayışını yansıtmaktadır. Lüster süslemesi üzerine kazıma yöntemiyle oluşturulan bu yazılar, zarif bir beyaz yazı bandı halinde belirginleşmiştir. Düz ağız kısmında yer alan yazı bandı, kâsenin iç kenarlarında da devam ederek tasarım bütünlüğü sağlamaktadır. Yazıların Selçuklu dönemine özgü sülüs hattıyla yazıldığı ve estetik bir denge oluşturduğu görülmektedir. Yazıların Arapça olduğu düşünülmekle birlikte tam emin olunamamaktadır. İçeriği itibarıyla bu yazıların dini ya da şiirsel mesajlar taşıyor olabileceği, eserin hem estetik hem de manevi bir değere sahip olmasını sağlamaktadır.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Figürlerin arasında, çiçek motifine benzer bir şekil yer almaktadır. Diğer müzelerde sergilenen ve aynı kompozisyona sahip olan Büyük Selçuklu kâselerinden hareketle çiçeğe benzettiğimiz bu motifin gül olabileceğini söyleyebiliriz.

Merkezde yer alan figürleri çevreleyen helezon motifler kâseye derinlik katmaktadır. Bu tür kıvrık hatlı ve tekrarlayan desenler, dönemin estetik anlayışında önemli bir yer tutmaktadır. Helezon motiflerin İslam sanatında sonsuzluğu ve sürekliliği simgelediği düşünülmektedir.









Katalog no: 23

Başlık: Figürlü Kâse

Tarih:

Teknik: Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap: 20 cm.

Bulunduğu Coğrafya: İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

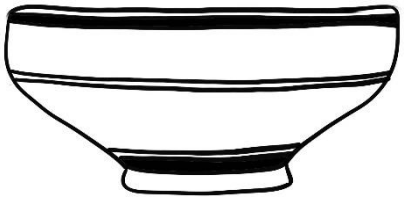
Envanter Numarası:

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılan bu kâse yuvarlak düz ağızlı ve derin bir biçimde tasarlanmıştır. Çapı 20 cm olan bu kâse lüster tekniği ile süslenmiştir. Kâse, yuvarlak ve derin bir forma sahiptir. Bu kâsenin düz ağızlı olması yazı sanatının uygulanmasına olanak tanır. Bu form Selçuklu kâşi sanatında yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Kâsenin iç yüzeyi hafif eğimli ve içbükey bir yapıya sahiptir.





Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine ait olan bu kâse, sanatsal değeri, zarif formu ve detaylı tasarımıyla, Selçuklu kâşi sanatının yüksek estetik ve teknik becerisini temsil etmektedir. Lüster tekniği ile elde edilen parlaklık, yazılarla birlikte bir araya getirilen figürler, kâseye yansıyan Selçuklu sanat üslubunu göstermektedir.

Kâsede yer alan kompozisyon Selçuklu kâşi sanatında sıklıkla işlenilen önemli konulardan biridir. Saray hayatından bir kesiti aktaran bu tasarımdaki özgün betimlemeler dönemin sosyal ve kültürel yapısı hakkında bizlere tarihi belge nitelinde bilgiler sunmaktadır.

Bu tarz eserler sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda dönemin ekonomik ve sanatsal gelişimlerini anlamak açısından da önemli birer kaynaktır.

Desen ve Kompozisyon:

Selçuklu dönemine ait lüster tekniği ile süslenmiş bu ayaklı kâsede yer alan desen ve motifler, Selçuklu sanatının estetik sanat anlayışını ve zanaatkarlığını yansıtmaktadır. Lüster tekniği ile yapılmış bu ayaklı kâsenin iç kısmı üç, dış kısmı ise iki bölüme ayrılmıştır.

Kâsenin iç kısmı; Kâse iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümü merkez, ikinci bölümü ise yazı kuşağı oluşturmaktadır. Merkezde biri kadın diğeri erkek figür olmak üzere iki figür bulunmaktadır. Başlarındaki halelerden, kollarındaki asalet göstergesi tirazlardan ve süslü kaftanlarından sultan ya da saray ileri gelenlerinden oldukları düşünülen bu figürler karşılıklı

oturmaktadır ve etraflarında beyaz helezon desenler ve islimi motifler bulunmaktadır. Başlarının üzerinde, aralarında ve alt kısımlarına kuş figürleri yerleştirilmiştir. İkinci bölümde sülüs/nesih yazı kuşağı yer almaktadır. Bu bölümlerin dışında kâsenin kenarlarında da sülüs/nesih yazı kuşağı bulunmaktadır.

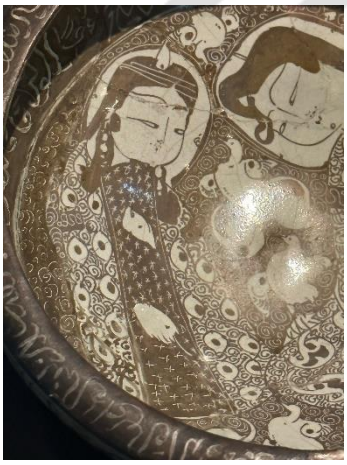
Kâsenin dış kısmı; Kâsenin dış kısmı, iki geniş bant halinde düzenlenmiş süslemelerle dikkat çekmektedir. Kahverengi tonlarında parlak lüster tekniğiyle boyanmış bu bantların üst bölümünde, beyaz zemin üzerine kahverengi lüster süslemesiyle yazılmış sülüs/nesih hatlı bir yazı kuşağı yer almaktadır. Alt bölümde, kâsenin ayak kısmına doğru uzanan bantta ise Kûfi hat etkisi taşıyan süslemeler bulunmaktadır. Bu süslemeler, kahverengi lüster zemin üzerine kazıma tekniğiyle işlenmiş, beyaz rengin ortaya çıkması sağlanarak yazıyı öne çıkarmıştır.

Yazı üslubundaki zarafet ve renklerdeki tezatlık, görsel bir kontrast oluşturarak eserin sanatsal değerini artırmıştır. Hem yazı üslubundaki hem de renklerdeki farklılıklar, Selçuklu sanatının detaylara verdiği önemi ve ince işçiliğini ortaya koymaktadır.

***Figürler**:*

Merkezde iki ana figür görülmektedir.

Kadın Figür;







Sol tarafta yer alan figürün, başına taktığı ortasına yerleştirilen badem şeklindeki kıymetli tek taşlı hotozdan[186] kadın olduğunu anlayabilmekteyiz. Özellikle firuze taşlardan yapılan ve "but" adı verilen bu kıymetli ziynet eşyalarının, aile büyükleri tarafından kadınların alınlarına, başlarına ve saçlarının aralarına konulması bir gelenek halini almıştır[187].

[186] Önder, Mehmet. "Selçuklu Devri Kadın Başlıkları". Türk Etnografya Dergisi, sy. 63, 1973, s. 8
[187] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* s.153.

Kadın figürün her iki kulağında, aynı zamanda bir statü göstergesi olan uzun küpeler görülmektedir.

Cepheden görünen bu kadın figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sağ kolu dizinin üzerinde ve elinde çiçek (diğer örneklere bakılarak gül olduğu söylenebilir) tutar vaziyette, sol kolu ise göğüs hizasında ve elinin üzerinde ben ile tasvir edilmiştir.

Saçları öne ve arkaya gelecek biçimde ve dağınık olmayan vaziyette betimlenmiştir. Saçlar omuz hizasında bitmektedir.

Kadın figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Başında halesi bulunmaktadır.

Kadın figürün, yuvarlak yakasız, uzun kollu ve kollarında tirazların bulunduğu süslü kaftanında beyaz üzerine lüster süslemeli helezonik motifler ve bu motiflerin aralarına yerleştirilen, içinde benekleri bulunan damla motifleri bulunmaktadır. Tirazlar genelin aksine desenlidir. Kaftanın önünün açık olduğunu ve içinden iç gömleklerinin kapalı yaka ve bezemeli olarak betimlendiğinin görmekteyiz. İç gömleğin deseni, iç içe geçmiş artılardan ve yıldız şekillerinden oluşmaktadır.

Kâsede yer alan bu kadın figürün başındaki halesinden, üzerindeki ziynet eşyalarından, süslü kaftanından, kollarındaki tirazdan soylu, saraylı bir hatun olduğunu söyleyebiliriz.

Erkek Figür;





Erkek figürün başında yüksek, kürklü, genellikle ortasında kıymetli taşlarla süslü börk bulunmaktadır. Başının etrafında sultan ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu gösteren hale yer almaktadır.

Saçları düz bir şekilde olup, beline kadar inmektedir. Cepheden betimlenen bu erkek figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sol kolu sağ dizinin üzerinde iken diğer kolu bir şeyler anlatırcasına karın hizasında tasvir edilmiştir.

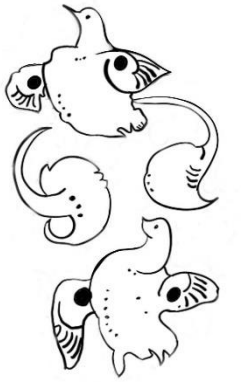
Erkek figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Çenesinin üzerindeki yuvarlak şekil, çeneyi belirgin hale getirmiştir.

Erkek figürün üzerindeki kaftan, sağdan sola doğru kapanan, uzun kollu ve önden iç gömleğin görünmediği biçimdedir. Çok gösterişli ve süslü olan kaftanın üzerinde büyük islimi bezemeler, arada kalan kısımlarda ise helezon motifler yer almaktadır. Kollardaki tirazların üzerinde de yazıya benzer şekiller bulunmaktadır.

Kâsede yer alan bu erkek figürün başındaki halesinden, üzerindeki zengin işlemeli kaftanından, tirazlı kollarından sultan ya da saraylı biri olduğunu söyleyebiliriz.

Kuş Figürü; Figürlerin başlarının üzerinde, aralarında ve altında olmak üzere toplam dört adet kuş figürü kullanılmıştır. Kuş figürünün detayları lüster ile süslenmiş olup, kalan tüm kısım zemin boyalı olarak beyaz bırakılmıştır. Bu şekli ile beyaz güvercini akla getirmektedir. Güvercinlerin havada uçuyor biçiminde tasvir edilmesi, kâse üzerindeki kompozisyonunun saray bahçesi gibi dış bir mekânda tasarlandığını bize işaret eder.





Kuş figürü hem dekoratif hem de sembolik olarak çok farklı anlamlar taşımaktadır. Özellikle sembolizm açısından kuş figürü cennet ve ruhaniyeti, saltanat statüsünü, bereketi, şansı ve mitolojik hikayeler gibi pek çok mana içermektedir. Türk-İslam sanatında hem görsel güzellik hem de sembolik olarak kullanılan kuş figürü İslam sanatında Kut'u getiren kuştur ve kutsal bir anlam içermektedir.

Kuş aynı zamanda farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Karga ve baykuş gibi kuşlar uğursuz görülmüşken, kumru ve güvercin gibi kuşlar uğurlu görülmüştür. Kuş özlem, sevinç, haber gibi anlamlar taşırken aynı zamanda ölümü temsil ederek öbür aleme geçişte ruha refakat ettiğine inanılan kutsal bir hayvan olarak da görülmüştür. Kuş figürü saltanatı, bilginlik simgesi

olarak kullanıldığı gibi, aydınlığı ve gökyüzünü temsil eden, gelecekten haber veren önemli bir figür olarak Türk-İslam sanatında sembolik olarak sıkça kullanılmıştır[188].

Kâsede figürlerin yanında yer alışı ve sahnedeki yerleşimi, kuşun bu hikâyede aktif bir rol oynadığını ve muhtemelen önemli bir mesaj taşıdığını düşündürmektedir.

Yazı Üslubu:

Kâsenin düz ağız kısmına ve iç kenarlarına işlenmiş ince yazılar, Selçuklu döneminin kültürel zenginliğini ve İslam sanatında sıkça kullanılan yazı sanatı anlayışını yansıtmaktadır. Lüster süslemesi üzerine kazıma yöntemiyle oluşturulan bu yazılar, zarif bir beyaz yazı kuşağı halinde belirginleşmiştir. Düz ağız kısmında yer alan yazı bandı, kâsenin iç kenarlarında da devam ederek tasarım bütünlüğü sağlamış ve esere bir denge katmıştır.

Kâsenin dış kısmı, iki geniş bant şeklinde düzenlenen süslemelerle dikkat çekmektedir. Kahverengi tonlarında parlak lüster tekniğiyle boyanmış olan bu bantların üst bölümünde, beyaz zemin üzerine kahverengi lüster süslemesiyle yazılmış zarif bir sülüs/nesih yazı kuşağı yer almaktadır. Kâsenin alt kısmına, ayak kısmına doğru uzanan ikinci bantta ise Kûfi hat etkisi taşıyan süslemeler bulunmaktadır. Bu süslemelerden üst bölümde olan yazı, beyaz zemin üzerine lüster tekniği ile süslenerek kahverengi bir yazının ortaya çıkması sağlanmıştır. Kûfi yazı ise bu durumun tam tersi olarak kahverengi lüster zemin üzerine kazıma tekniğiyle süslenmiş ve beyaz rengin ortaya çıkması sağlanarak yazı beyaz hale getirilmiştir.

Hem yazı üslubundaki hem de renklerdeki farklılıklar, Selçuklu sanatının detaylara verdiği önemi ve ince işçiliğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu unsurlar, kâsenin hem estetik hem de manevi değer taşıyan bir sanat eseri olmasını sağlamaktadır.

Yazıların Arapça olduğu varsayılmakla birlikte, kesin bir sonuca ulaşılamamıştır. Hem içerik hem de uygulama yöntemi açısından bu yazılar, eserin Büyük Selçuklu kâşi sanat üslubunun önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Motifler:

Motifler, kâsede yer alan figürlerin üzerindeki kaftanlarda dikkat çekici bir şekilde yer almaktadır. Kadın figürünün üzerindeki kaftanda, içi benekli damla motifleri öne çıkmaktadır. Bu motifler, zarif bir şekilde düzenlenmiş ve kâsenin genel estetiğiyle uyumlu bir biçimde tasarlanmıştır. Ayrıca, kâsede yer alan güvercinlerin arasına serpiştirilen helezonik motifler,

[188] H. Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", Selçuk Üniversitesi, s. 27.

simetrik olmayan bir biçimde kullanılarak esere zengin bir görünüm katmıştır. Bu simetrik olmayan yerleşim, figürlerin dinamik bir hareket içinde olduğunu izlenimi uyandırır ve eserin görsel etkisini artırır.

Kâsenin genel tasarımında kullanılan bu motifler hem estetik açıdan dikkat çekici hem de Selçuklu sanatının incelikli süsleme anlayışını yansıtan unsurlardır. Motiflerin düzenlenişi, eserin hem görsel dengesini sağlar hem de dönemin sanatsal bakış açısını yansıtır.



Katalog no: 24

Başlık: Dört Kadın Figürlü Uzun Boyunlu Şişe

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Kalıp Kabartmalı, Mavi Kobalt sırlı ve Lüster Teknikli Şişe

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünyadaki diğer örneklerine bakılarak Y; 30-35, G; 20-25 cm arasında)

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 60

Analiz:

Form:

Eserin formu, geniş gövdeli ve dar boyunlu bir kap yapısına sahiptir. Ayak kısmı yuvarlak ve kısadır. Şişenin ağız kısmı altı dilimlidir. Dilimlerden birinde kırık mevcuttur. Gövde ile ince uzun boyun kısmında da aşınmalar vardır. Bu aşınmalardan gövde ve boyun kısmının ayrı yapıldığını ve sonradan birleştirildiğini anlamaktayız.



Bu tür formlar genellikle işlevsellikleri yanında dekoratif amaçlar için de üretilmiştir. Büyük Selçuklu seramiklerinde özellikle bu tür formlar hem estetik açıdan zenginlik katmak hem de pratik kullanımı kolaylaştırmak için tasarlanmışlardır.

Dar boyun yapısı, sıvının kontrollü bir şekilde dökülmesini sağlar, bu da gündelik hayatta işlevsellik kazandıran bir detaydır.

Dünyadaki diğer örneklerine bakarak bu kâseminin yüksekliğinin; 30-35, genişliğinin; 20-25 cm aralığında olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemi kâşilerinde oldukça yoğun olarak kullanılan Lüster (perdah) tekniği, metalik parıltı veren ve sırın üzerine yapılan süslemedir. Altın ya da bakır oksitler ile elde edilen bu altın yaldızlı görünüm, eserin hem estetik hem de zengin görünmesini sağlar.

Bu uzun boyunlu kâşi şişe hem lüster hem de kabartma tekniklerinin bir arada kullanılması ile yapılmıştır. Üzerindeki figürler dönemin sanat anlayışının bir yansımasıdır. Gerek kullanılan teknikler gerekse tasarımı ile bu eser, 12.-13. yüzyıl Selçuklu döneminin hem sanatsal hem de kültürel değerlerini yansıtır.

Desen ve Kompozisyon:

12.-13. yüzyıl Selçuklu kâşi eserlerde desenler ve kompozisyonlar, genellikle dönemin sanat anlayışı çerçevesinde figürlü ve bitkisel motifli olarak tasarlanmıştır. Bu şişe, diğer Selçuklu kâşi şişelerinden hem teknik hem de tasarım olarak farklıdır.

Lüster tekniği ve kabartma tekniği uygulanarak yapılan bu şişenin ayak kısmı yuvarlaktır. Ayağın üzerindeki gövde kabartma tekniği ile dört bölüme ayrılmıştır. Bölümlerin aralarına figürler yerleştirilmiştir.





Figürlerin de karın kısımları, şişenin formuna uygun olarak kabartma tekniği ile şişkin gösterilmiştir. Şişenin üzerinde, gövdenin ayrılan kısımlarında dört tane başlıklarından saraylı olduklarını düşündüğümüz figür yer almaktadır. Bu figürler belirli bir düzene göre simetrik biçimde yerleştirilmiştir. Karşılıklı figürler farklı teknikler ile süslüdür. İki figür beyaz zemin üzerine (şeffaf sır), diğer iki figür turkuaz sırlı yüzeyin üzerine lüster ile bezenmiştir. Figürler birbirine benzer biçimde tasvir edilmiştir. Başlıkları, kısa saçları ve süslü kaftanları ile şişenin gövdesinin dört tarafına yerleştirilmiştir. Yüzleri Uygur sanatında da görmekte olduğumuz ve Selçuklu sanatında da devam eden insan betimlemesi ile uyumludur. Çekik badem gözler, minik ağız, dolgun yanaklar, yay kaşlar Selçuklu insan tasvirlerindeki en belirgin özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu figürlerde de bu detayları görmekteyiz.

Figürlerin yan ve çıkıntılı bölümlerinin üzerinde aşınmalardan dolayı tam olarak görülmese de siyah zemin üzerine yazılı bir yazı kuşağının olduğunu tahmin etmekteyiz. Şişenin boyun kısmı belki estetik belki işlevsellikten dolayı ince ve uzun yapılmıştır. Bu bölümün sonradan hazırlandığı ve gövdeye eklendiğini birleşme yerindeki çatlaktan anlamaktayız.

Şişenin ağız kısmı altı dilimli bölümden oluşmaktadır. Burada da zarar görmüş kısımlar mevcuttur.

Şişe kobalt mavi sırlıdır ve hâkim olan renk de budur. Bu yoğun renge farklı renklerin de dahil edilmesiyle göz alıcı bir kontrast meydana gelmiş ve eseri daha özgün kılmıştır.

Simetri, tekrar ve kontrast renkler, lüster tekniği ile desteklenen desenler ve şişenin formu sadece estetik bir değer taşımaz, aynı zamanda dönemin sanat ve kültür anlayışını da ortaya koyar.



Katalog no: 25

Başlık: Sekiz Oturan Figürlü ve Yazılı Tabak

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Lüster Tekniği. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap: 35-36 cm

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân, İran

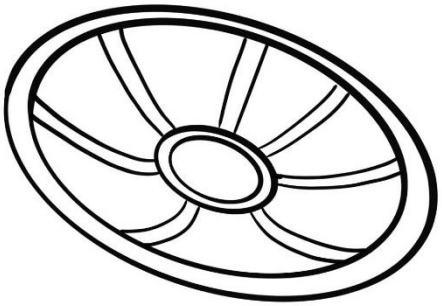
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 146

Analiz:

Form ve Yapı:

Tabak, seramikten yapılmış olup, çapı yaklaşık 36 cm'dir ve geniş, hafif çukur bir forma sahiptir. Bu form hem işlevsel hem de dekoratif bir kullanım sunar. Tabak üzerindeki desenlerin daha belirgin ve göz alıcı bir şekilde sergilenmesine olanak tanır. Lüster sırlama tekniğiyle süslenmiş olan tabak, altın veya bakır tozlarıyla elde edilen metalik parlaklığı ile dikkat çeker. İlk sırla kaplanan tabak, düşük ısıda ikinci bir pişirimden geçirilerek bu parlaklık yüzeye kazandırılmıştır.



Tabak kenarları hafifçe yukarı doğru kıvrılmış olup, bu yapı hem desenlerin korunmasına yardımcı olur hem de lüster tekniğinin parlaklığını daha fazla yansıtarak görsel etkiyi güçlendirir. Ayrıca, tabak kenarlarına ince bir şekilde uygulanan yazılar, tabağın genel formunu tamamlayıcı bir unsur olarak öne çıkar. Bu yazılar, Selçuklu sülüs hattıyla yazılmış olup, tabağın kenarlarının düz ve yazıya uygun bir yapıda olduğunu vurgular. Kenar kısmındaki yazılar, estetik bir denge oluştururken, eserin sanatsal değerini ve kültürel anlamını pekiştirir.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine ait lüster teknikli eserler her zaman ilgi odağı olmuştur. Uygulanması zor olan bu teknik sanatkarların üstün becerisi ile harika eserlere dönüşmüşlerdir. Lüster tekniği ile süslenmiş bu tabağın üzerinde, detaylı figürlerin yanı sıra bitkisel motifler ve yazı kuşağı gibi unsurlar bulunmaktadır. Lüster sırrı, tabağa altın ve bakırın metalik yansımalarını katmış ve eser gün ışığında daha da etkileyici bir görünüme sahip olmuştur. Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatına özgü bu tabak, yapılış teknikleri, figüratif tasarımı ve yazı kuşağı ile yüksek estetik değerlere sahiptir.

Tabakta yer alan gösterişli figürler ve diğer motifler dönemin sanat anlayışını yansıtmakla beraber Büyük Selçuklu döneminin sosyal hayatı, modası ve kültürü hakkında da bizlere bilgi verir. Eser hem estetik açıdan hem de birinci el kaynak olması bakımından son derece önemlidir.

Desen ve Kompozisyon: Kâse, merkezi bir ana figür etrafında döngüsel bir kompozisyon oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Döngüsel tasarımlar sonsuzluk, birlik ve kozmik döngüyü sembolize ettiği düşüncesi ile İslam sanatında sıklıkla kullanılmıştır.

Kâse üç ana bölüme ayrılmıştır. Birincisi merkezdeki fügürlü alan, ikincisi tabağın ortasındaki yedi figürlü alan ve üçüncü de yazı kuşağının bulunduğu alan. Kâsede, merkez ve kenarları birleştiren çift çizgiden oluşan kalın çizgiler ve bu çizgilerin meydana getirdiği yedi alan bulunmaktadır. Kâsenin kenarındaki çizgisel desenler, figüratif betimlemeyi çevreleyerek esere hareketli bir görünüm katmıştır.

Merkezdeki figür, bağdaş kurarak oturma biçiminde tasvir edilmiştir. Etrafında islimi motifler bulunmaktadır. Çizgilerle yedi alana bölünen ikinci bölümde, her alanın içerisine yerleştirilmiş bağdaş kurarak oturmuş yedi figür ve islimi motiflerini görmekteyiz. Alanı yediye bölen kalın çizgilerin arası da islimiler ve helezonik bitkilerle süslüdür. Kenarın üst kısmı olan son bölümde sülüs/nesih yazı bandı bulunmaktadır. Tüm bölümlerin aralarında kalın düz renk sınır çizgileri yer almaktadır.

Kâsedeki tahrir (kontür) çizgileri oldukça belirgin ve kalın biçimde yapılmıştır. İç ve dış hatlar net bir biçimde ayrılmış ve kıvrımlı çizgilerle zenginleştirilmiştir.

Figürler:

Merkezdeki figür; Merkezdeki figür, dikkat çeken bir konumda yer alırken, çevresindeki yedi figür de bu merkezi yapıyı öne çıkaracak ve tamamlayacak şekilde simetrik olarak yerleştirilmiştir. Bu simetri ve tekrar, merkezdeki figüre odaklanmayı sağlarken, dış figürler bu ana unsuru destekleyici nitelikte tasarlanmıştır. Bu düzen, merkezi figürün bir güç merkezi veya önemli bir karakter olduğunu, diğer figürlerin ise bu merkezle ilişkili olduğunu göstermektedir. Selçuklu kâşi kâse veya tabaklarında merkeze sultan ya da saray ileri gelenlerinin yerleştirilmesi etrafına da diğer saraylıların tasvir edilmesi sıklıkla karşımıza çıkan bir kompozisyon olmuştur.

Merkezdeki figür başının etrafında halesi, kollarında tirazları ile tasvir edilmiştir. Saçları düz ve omuz hizasında bitmektedir. Yüzü diğer Selçuklu figürlerine benzer çekik gözlü, yay kaşlı ve yuvarlak yüzlü betimlenmiştir. Beneklerden oluşan süslü kıyafeti ile bağdaş kurarak oturmuş vaziyettedir. Tüm bu özelliklerinden dolayı bu figürün sultan, şehzade ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.





Figürün merkezde tasarlamış olmasından dolayı sultanı vurguladığı düşünülse de etrafındaki figürlerden daha küçük betimlenmesi sultandan ziyade, şehzade gibi yine yaşça küçük ama önemli bir figürünün olabileceğini akla getirmektedir. Sanatçı, merkeze oturttuğu şehzade figürünü, etrafındaki diğer figürlerden daha küçük çizerek yaşının küçük ama kendisinin önemli olduğunu vurgulamak istemiş olabilir.

Çevrede yer alan figürler; merkezdeki figürle benzer bir tasarım anlayışına sahip olan bu figürlerin her biri farklı bir açıdan veya pozisyondan tasvir edilmiş ve esere hareket ve çeşitlilik katmıştır.

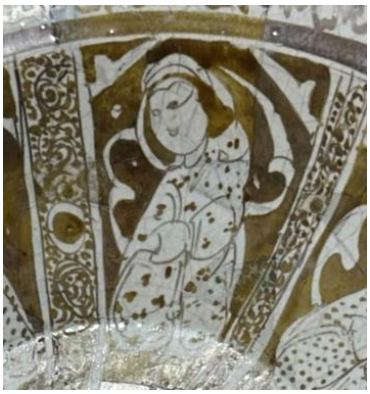














Etraftaki figürlerin hepsi merkezde yer alan figürden daha büyük çizilmiştir. Belirgin yüz hatlarına sahip figürlerin, yüzü yuvarlak, gözleri çekik ve kaşları yay olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Figürlerin hepsinde saraylı ve statü sahibi olduğunu gösteren kol bantları yani tirazlar ve başlarında haleler yer almaktadır. Kaftanların bazıları merkezdeki figürün kıyafetine benzer şekilde benekli motiflidir. Bazılarının ise üçlü beneklerden oluşan motiflerle süslenmiştir. Çintemani olarak bilinen ancak Osmanlı kayıtlarında "şâhî benek" diye

adlandırılan bu motif, pars hayvanın beneklerinden esinlenerek tasarlanmış ve gücün ve hâkimiyetin sembolü olarak kullanılmıştır[189]. Selçuklu sanatında da çok sık karşılaştığımız bir motiftir.

Yazı Üslubu:

Tabak kenarındaki yazılar, Arapça Selçuklu sülüs hattıyla zarif bir şekilde yazılmıştır. Selçuklu sülüsü, özellikle İslam sanatında estetik ve işlevsel bir yazı üslubu olarak öne çıkar. Bu yazı, harflerin akıcı ve simetrik yapısı sayesinde görsel bir ahenk oluşturur. Tabağın kenarlarına uygulanan yazılar, dönemin dini ya da şiirsel mesajlarını taşıyor olabilir; bu da eserin sadece estetik değil, aynı zamanda manevi bir değere sahip olmasını sağlar.

Yazılar, beyaz zemin üzerine lüster süslemesiyle işlenmiştir. Lüster tekniği, seramik üzerinde ışığı yansıtarak yazıları ve desenleri daha belirgin hale getirir, bu sayede yazının her bir detayı göz alıcı bir şekilde ortaya çıkar. Beyaz zemin, yazının netliğini artırırken, lüster süslemesi ise yazıya metalik bir parlaklık katmış ve yazıyı görsel olarak ön plana çıkarmıştır. Bu yazıların, tabağın genel formuna uyum sağlayarak eserin zarif ve dengeli bir kompozisyon oluşturmasına katkıda bulunduğu söylenebilir.

Motifler:

Motifler, tabağın genel kompozisyonunu zenginleştirerek görsel dengeyi sağlayan önemli unsurlar arasında yer alır. Figürlerin çevresi, özellikle islimi motiflerle ve aralarda yer alan benek desenleriyle bezelidir. Bu benekler, esere tekrarlama ve ritim etkisi kazandırırken, aynı zamanda görsel bir bütünlük oluşturan unsurlar işlevi görür.

Figürlerin sınırlarını belirlemek için tasarlanan çift çizgili kalın düz çizgiler hem figürleri birbirinden ayırır hem de eserin simetrik yapısını güçlendirir. Bu çizgiler, figürler arasındaki geçişi sağlarken aynı zamanda güçlü ve belirgin bir yapı oluşturur. Çizgilerin iç kısımları, zarif helezonik desenlerle süslenmiş olup her bir figürün alanını estetik bir şekilde tanımlar. Ayrıca, figürlerin iç alanları genellikle islimi motiflerle bezeli olup, bu detaylar eserin zenginliğini ve derinliğini artırır.

Tabağın merkezindeki figür ve çevresindeki diğer figürlerin kaftanlarında, özellikle üçlü ve tekli benek motiflerinin yer alması dikkat çeker. Bu benekler, figürlerin tasarımına hareket ve canlılık katarken, aynı zamanda estetik bir uyum ve ritim oluşturur.

[189] Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", s. 216



Katalog no: 26

Başlık: İki İnsan Figürlü ve Yazılı Büyük Tabak

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Lüster Tekniği. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 46 cm

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân, İran

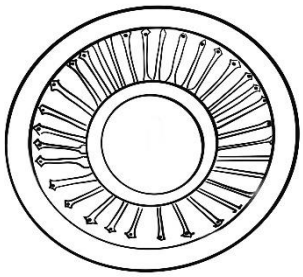
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 86

Analiz:

Form ve Yapı:

Tabak seramikten yapılmış ve üzeri lüster sırlama ile süslenmiştir. Lüster sırlama, bu tür seramiklerde sıkça kullanılan bir yöntemdir. Altın veya bakır tozlarının sır ile birleştirilmesiyle elde edilen bu teknik, esere metalik bir parlaklık kazandırır. Tabak, ilk sırla kaplandıktan sonra düşük ısıda ikinci bir pişirimden geçirilerek bu metalik parlaklık yüzeye kazandırılmış olur.



Seramikten yapılmış olan ve çapı yaklaşık 46 cm olan bu tabak çok geniş, çukur bir forma sahiptir. Bu form hem işlevsel hem de dekoratif bir kullanım sunmaktadır. Ayrıca tabak üzerine yapılan desenlerin daha belirgin ve göz alıcı bir şekilde sergilenmesine olanak tanır. Tabağın kenarlarının hafifçe yukarı doğru kıvrılması hem içindeki desenlerin korunmasını sağlamakta hem de lüster tekniğinin parlaklığını daha fazla yansıtmaktadır. Ayrıca, kenar kısmında ince bir şekilde uygulanan yazılar, tabağın genel formunu tamamlayıcı bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu döneminin önemli tekniklerinden olan lüster, metalik bir parlaklık vermek için sır üstüne uygulanır ve ışığı yansıtarak eserlere büyüleyici bir görünüm kazandırır. Lüsterli tabaklar, yüksek ustalık gerektiren bir işçilik örneğidir ve hem sanatsal hem de teknik açıdan önemli bir değere sahiptir. Ayrıca, üzerindeki figürler ve süslemeler o dönemin kültürel ve sosyal yaşamının bir yansımasıdır.

Bu tabakta lüster tekniği ile elde edilen parlaklık, Kûfi yazılarla birlikte bir araya getirilen islimi motifler hem estetik hem de sembolik bir zenginlik oluşturmuştur. Bu tabak, sadece dekoratif bir obje değil, aynı zamanda dönemin kültürel, dini ve sanatsal değerlerini yansıtan önemli bir tarihi miras niteliğindedir.

Desen ve Kompozisyon: Kâse, merkezi bir ana figür etrafında döngüsel bir kompozisyon oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Döngüsel tasarımlar sonsuzluk, birlik ve kozmik döngüyü sembolize ettiği düşüncesi ile İslam sanatında sıklıkla kullanılmıştır.

Eser simetrik şekilde düzenlenmiştir. Dört bölüme ayrılarak tasarlanan tabağın birinci bölümü olan merkez, sınır çizgisi ile çerçevelendirilmiştir. Merkezde çok detaylı ve incelikli

işlenmiş iki figür ve bitkisel bir motif bulunmaktadır. Bu figürler ve bitkisel motifler, efekt etkisi oluşturarak odak noktasının merkeze çeviren beyaz dilimli bir çerçeve içerisine yerleştirilmiştir.

İkinci bölümde nesih yazısı ile (dünya müzelerindeki örneklerine bakılmıştır) süslüdür. Üçüncü bölümde Kûfi yazılar ve yazıların aralarında islimi motiflerle süslemeler yer almaktadır. Kûfi yazı tabağa çok dekoratif olduğundan tabağın zarafetini ve güzelliğini arttırmıştır. Dördüncü ve son bölüm olan kenarlar yine nesih yazısı ile (dünya müzelerindeki örneklerine bakılmıştır) bezelidir. Sınır çizgileri her bölüm için ince ve belirgin biçimde gösterilmiştir.

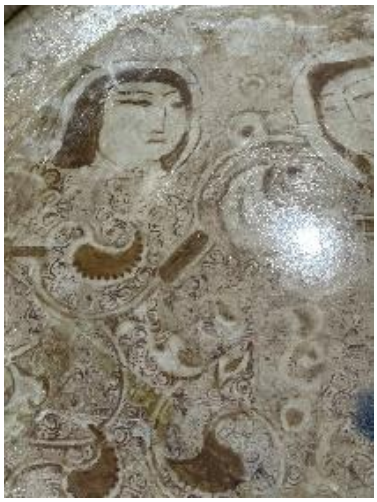


Kâsedeki tahrir (kontür) çizgileri oldukça belirgindir. Kûfi yazı bandı içindeki islimi motifler ise kalın biçimde tasarlanmış ve ilgiyi üzerine toplamıştır.

Bu tabakta da gördüğümüz gibi Selçuklu dönemi bazı lüster örneklerinde fırınlamadan önce, sır içine bazen kobalt mavi veya turkuaz gibi renkli sırlar da kullanılmıştır. Bunlar tabağın üzerinde genellikle leke gibi durmaktadır. Bunun üç sebebinin olabileceği düşünülmüştür. Birincisi sadece tanrının kusursuz olduğunu vurgulamak, ikincisi şans ve uğur getirdiğine inanılması ve üçüncü olarak da mavi tonlarının kötülükleri uzaklaştırıcı bir etkiye sahip olduğu düşüncesidir[190]. ***Figürler:***

Merkezdeki figürler, dikkat çeken bir konumda yer alırken, çevresindeki yazı ve motifler bu merkezi yapıyı öne çıkaracak ve tamamlayacak şekilde simetrik olarak

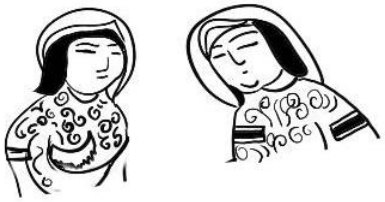






[190] Sevil Larimpour, "İran Pigment Lüsterleri ve Uygulamalı Araştırılması", s. 37

yerleştirilmiştir. Bu simetri ve tekrar, merkezdeki figüre odaklanmayı sağlarken, dış figürler bu ana unsuru destekleyici nitelikte tasarlanmıştır. Bu düzen, merkezdeki figürlerin bir güç merkezi veya önemli bir karakter olduğunu göstermektedir. Selçuklu kâşi kâse veya tabaklarında merkeze sultan ya da saray ileri gelenlerinin merkeze yerleştirilmesi etrafına da diğer saraylıların tasvir edilmesi sıklıkla karşımıza çıkan bir kompozisyon olmuştur.



Merkezde iki figür başlarının etrafında halesi, kollarında tirazları ile tasvir edilmiştir. Saçları düz ve omuz hizasında bitmektedir. Yüzleri diğer Selçuklu figürlerine benzer biçimde çekik gözlü, yay kaşlı ve yuvarlak yüzlü betimlenmiştir. Sol taraftaki figürün süslü kaftanında helezonik desenler ve islimi motifler yer almaktadır. Sağ taraftaki figürün kaftanı ise sadece helezonik görülmektedir. Her ikisi de bağdaş kurarak oturur vaziyette ve karşılıklı sohbet ediyormuşçasına tasvir edilmiştir. Sağ taraftaki figürün çenesindeki belirgin hattan dolayı da daha kilolu bir görünüm verilmek istenmiş olabilir. Bu figürlerin merkezde yer alması, süslü kıyafetleri, başlarının etrafındaki halesi ve tirazlarından sultan, şehzade ya da saray ileri gelenlerinden birileri olduğunu söyleyebiliriz.

Yazı Üslubu:

Tabağın üç alanında Arapça yazılar kullanılmıştır. Birincisi, merkezin üzerinde yer alan ince hatlı Selçuklu sülüsü yazısıdır. İkincisi, tabağın en gösterişli yazısıdır ve Kûfi hat ile yazılmıştır. Kûfi yazılar, Selçuklu sanatında sıkça kullanılan sert hatlara ve köşeli bir forma sahiptir. Bu yazıların arasına yerleştirilen islimi motifler, daha yumuşak, kıvrımlı ve akıcı bir estetik kompozisyon oluşturarak, tasarımda dinamik bir denge sağlar. Yazıların geometrik düzeni ile islimi motiflerin kıvrımlı yapısı arasında görsel bir uyum ve kontrast oluşmuştur. Bu zıtlık, Kûfi yazının sertliğine estetik bir yumuşaklık kazandırmış ve eserin görsel zenginliğini artırmıştır.



Üçüncü yazı bölümü ise Selçuklu sülüsü hattı ile yazılmıştır. Hem sülüs hem de Kûfi yazıların aynı eserde bir arada bulunması hem estetik hem de manevi değeri olan önemli bir özellik taşır. Yazıların ve motiflerin birbirini tamamlaması, eserin bütünsel uyumunu ve görsel çekiciliğini güçlendirirken, her iki yazı tarzının farklılıkları arasında dikkat çekici bir denge oluşturur. Bu denge hem sanatsal hem de manevi açıdan tabağa derinlik katar.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Merkezdeki figürlerin etraflarında islimi ve ara ara görülen helezonik desenler görülmektedir. Asıl islimiler tabağın en geniş kısmı olan ve merkezin üzerindeki bölümdedir. Kûfi yazıların arasında yer alan bu islimi motifler oldukça belirgin, koyu renkte tasvir edilmiştir. İslimi motifler, özellikle Kûfi yazının sert ve düz hatlarına bir denge sağlamış ve yazıların arasına yerleştirilmesiyle de bu kıvrımlı desenler, eserin kompozisyonunda akıcılık oluşturmuştur.

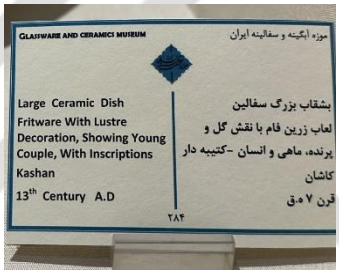












Katalog no: 27

Başlık: Bir Çift Genç Figürlü ve Yazılı Büyük Tabak

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Lüster Tekniği. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 50-52 cm

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân, İran

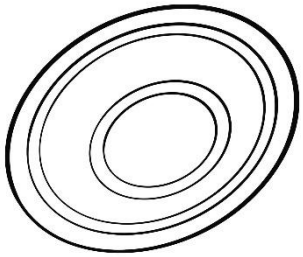
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 284

Analiz:

Form ve Yapı:

Tabak, seramikten yapılmış olup, yüzeyi lüster sırlama ile süslenmiştir. Lüster sırlama, seramiklerde yaygın olarak kullanılan bir tekniktir ve altın ya da bakır tozlarının sırla birleştirilmesiyle elde edilen metalik parlaklık, esere özgün bir görsellik kazandırır.



Seramiğin çapı 50 cm ile 52 cm arasında değişen bir ölçüye sahiptir; bu da tabağın tam yuvarlak olmadığına işaret etmektedir. Tabak, geniş ve çukur bir formda tasarlanmış olup hem işlevsel hem de dekoratif bir kullanım sunar. Bu form, üzerine işlenen desenlerin belirgin bir şekilde sergilenmesine olanak tanır. Tabağın kenarlarının hafifçe yukarı doğru kıvrılması, lüster tekniğinin parlaklığını daha fazla yansıtarak eserin görsel etkisini güçlendirir. Ayrıca, tabağın kenar kısmının düz olması sayesinde ince bir şekilde uygulanan yazılar, tabağın genel formunu tamamlayıcı bir unsur olarak dikkat çeker ve estetik bir denge oluşturur.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine ait lüster tabak, sanatsal değeri, zarif formu ve detaylı tasarımıyla, Selçuklu dönemi kâşi sanatının yüksek sanat ve teknik becerisini temsil etmektedir.

Bu tabak, Selçuklu sanatında lüster tekniğinin nasıl ustalıkla uygulandığını gösteren önemli bir örnektir. Lüster, sır altına metal oksitlerin uygulanması ile yüzeye parlak, yansıtıcı bir görünüm kazandıran bir tekniktir ve özellikle Selçuklu dönemi kâşilerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Bu tabaktaki lüster uygulaması, dönemin sanatçıları tarafından metalik parlaklık ve ışık oyunlarıyla elde edilen estetik inceliği ortaya koymaktadır.

Eserin üzerindeki yazılar, bitkisel motifler ve figüratif sahneler, Selçuklu toplumunun saray yaşamını, inançlarını, sosyal yapısını ve sanat değerlerini yansıtması bakımından son derece önemlidir. Özellikle bitkisel motiflerin, İslam sanatında cennetin ve doğanın güzelliklerinin temsili olduğu düşünülürse bu tabakta yoğun kullanılan bitkisel motiflerde soyutlamanın yapıldığını düşünebiliriz.

Bu Selçuklu lüster tabağı, sanatsal beceri, teknik ustalık, kültürel anlatı ve estetik güzellik gibi bir dizi öğeyi bir araya getirerek hem dönemi hem de İslam sanatını yücelten bir eser niteliğindedir. Bu eser, günümüz için bir tarihsel belge olmasının yanı sıra, İslam sanatının estetik anlayışını ve zarafetini de gözler önüne serer.

Desen ve Kompozisyon:

Bu tabak, desenlerin yoğunluğu ve kompozisyonun zenginliği ile öne çıkmaktadır. Merkezde yer alan ana figürler, kompozisyonun en dikkat çekici kısmıdır. Bu bölümde yer alan figürler, eserin yapıldığı dönemdeki saray yaşamını yansıtan ve bizlere önemli bilgiler sunan bir eserdir.

Kâse, merkezde yer alan figürler etrafında döngüsel bir kompozisyon oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Döngüsel tasarımlar sonsuzluk, birlik ve kozmik döngüyü sembolize ettiği düşüncesi ile İslam sanatında sıklıkla kullanılmıştır.

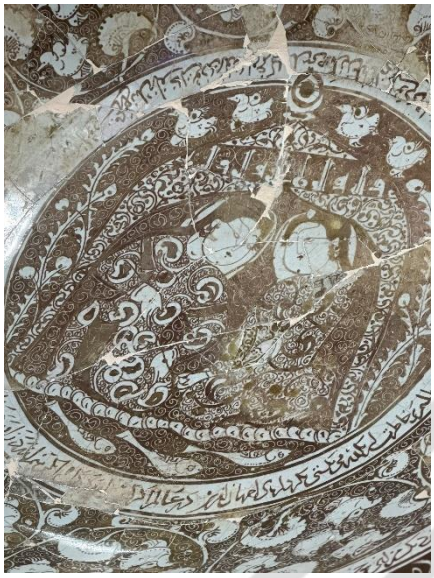
Eser simetrik şekilde düzenlenmiştir. Beş bölüme ayrılarak tasarlanan tabağın birinci bölümü olan merkez, ince sınır çizgisi ile çerçevelendirilmiştir. Merkezde çok detaylı ve incelikli işlenmiş iki figür ve bitkisel bir motif bulunmaktadır. Göl kenarına kurulmuş çadırın önünde oturan iki saraylı oldukları anlaşılan iki hatun figürü yer almaktadır. Figürlerin alt tarafında bulunan üç balık figürlerinden ya gölet ya da havuz kenarında oldukları anlaşılmaktadır. Bitkisel motiflerle süslü çadırlarının önü açık ve içerisi helezonik desenlerle bezelidir. Çadırın üst kısımda Kûfi hattı ile yazı kuşağı yer almaktadır. Yazının üstündeki çadırın çatısında aleme benzer nesne görülmektedir. Merkezdeki çadır tam ortada yer almaktadır ve kompozisyon tamamen simetrik olarak tasarlanmıştır. Çadırın her iki tarafındaki desen ve figürler aynıdır. İki kuş figürü ve nar bitkisi olduğunu düşündüğümüz motif çadırın her iki yanında aynı şekilde yer almaktadır.



İkinci bölüm, merkez kısmın üzeri, sülüs yazısı ile donatılmıştır. Üçüncü bölümde helezonik düzen üzerinde yer alan dilimli islimi motifleri ve kuş figürleri görülmektedir. Kuşlar her helezonik desenin içinde, dörtlü düzen biçiminde ve aynı şekilde tasvir edilmiş, gelişi güzel yerleştirilmemiştir. Dördüncü bölüm de ikinci bölüm gibi yazı kuşağından oluşmaktadır. Buradaki yazı, ikinci bölümdeki yazı ile aynı ölçülerde yazılmış ve eserdeki yoğunluğa nefes katmıştır. Beşinci bölümde de yine yazı kuşağı yer almaktadır. İkinci ve dördüncü bölüm beyaz üzerine lüster süslü iken, beşinci bölüm bunun tam tersidir. Sınır çizgileri her bölüm için ince ve belirgin biçimde gösterilmiştir. Tüm bu bölümler eserin zarafetini ve güzelliğini artırmıştır.

Figürler:

Bu Selçuklu lüster tabağındaki figürler, o dönemin sanat anlayışının ve sembolik dilinin önemli bir parçasıdır. Figürlerin sultan çadırı içerisindeki yerleşimi, Selçuklu saray hayatına dair ipuçları vermektedir.





Tabağın merkezinde iki figürün yer aldığını görüyoruz. Bu figürler ¾ oranında cepheden tasvir edilmişlerdir. Belirgin hatları ve giysileriyle dönemin kıyafet kültürünü yansıtmaktadır. Figürler belirli bir simetriye göre aynı oranlarda resmedilmişlerdir. Bu simetri, merkezdeki figüre odaklanmayı sağlarken, dış figürler bu ana unsuru destekleyici nitelikte tasarlanmıştır. Bu düzen, merkezi figürün bir güç merkezi veya önemli bir karakter olduğunu, diğer figürlerin ise bu merkezle ilişkili olduğunu göstermektedir. Selçuklu kâşi kâse veya tabaklarında merkeze sultan ya da saray ileri gelenlerinin merkeze yerleştirilmesi etrafına da diğer saraylıların tasvir edilmesi sıklıkla karşımıza çıkan bir kompozisyon olmuştur.

Bu tabakta çok rastlamadığımız çadır kompozisyonu yer almaktadır. Bu iki figür, süslü ve tepesinde aleme benzer nesnenin betimlendiği, sultan çadırı olduğunu düşündüğümüz alanın içerisine yerleştirilmişlerdir. Bu durum bu figürlerin saraylı hatunlar olabileceği fikrimizi güçlendirmiştir.

Bu hatunların başlarının etrafındaki semavi parlaklık ve asalet göstergesi olan haleler yer almaktadır. Her ikisinin de kollarında tirazları, kulaklarında küpeleri ve çenelerindeki benleri ile tasvir edilmişlerdir. Sol taraftaki figürün baş kısmı deforme olduğundan tam seçilemese de tasarımdaki simetriden ve izlerden, sağ taraftaki figürün başındaki tek taşlı taçtan taktığı anlaşılmaktadır. Saçları bellerine kadar uzanmaktadır.

Sol taraftaki figürün elindeki dövmeler dikkat çekmektedir. Kaftanı helezonik desenler ve islimi motiflerle süslüdür. Bir kolu konçlu çizmesinin üzerinde diğer kolu ise kıvrık dizinin üzerinde yer almaktadır.

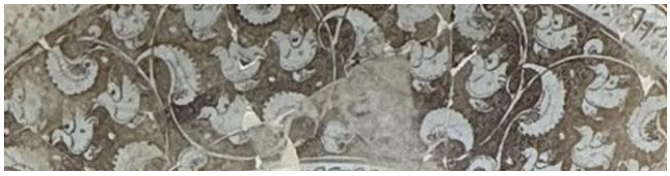
Sağ taraftaki figürün de kıyafetlerinde islimiler ve helezonik desenler yer almakta ancak diğer figürün kaftanı kadar dikkat çekmemektedir. Bağdaş kurarak oturmuştur. Her iki fügürün yüz de Selçuklu tiplemesine uygun olarak çekik gözlü, yay kaşlı, yuvarlak yüzlü ve küçük ağızlı betimlenmiştir.

Yazı Üslubu:

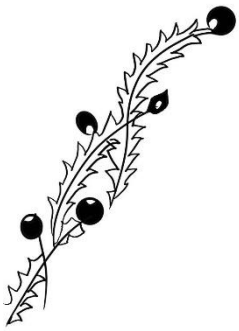
Tabağın üç farklı alanında yazılar kullanılmıştır. Birinci bölüm, merkezi çevreleyen bordürde yer alan yazıdır. Bu yazı, beyaz zemin üzerine lüster süslemeli Selçuklu sülüs hattıyla yazılmıştır. İkinci bölümde ise, hayvan figürleri ve bitkisel motifleri çevreleyen bordür içerisinde yer alan yazı kuşağı bulunmaktadır. Bu yazı da yine Selçuklu sülüs hattıyla yazılmış olup, beyaz zemin üzerine lüster süslemelidir. Üçüncü ve son alan, tabağın en dış kenarında yer alan bölümdür. Bu bölümde, diğer alanlardan farklı olarak, lüster süslemeli kahverengi zemin üzerine kazıma tekniğiyle ortaya çıkarılan beyaz yazılarla süsleme yapılmıştır. Bu yazılar da Selçuklu sülüs hattıyla yazılmıştır. Yazıların tümünün Arapça olduğu düşünülmektedir.

Bitkisel Motifler:

Tabakta islimi motifler ve üzerinde nar meyvesi olduğunu düşündüğümüz bitkisel motifler yer almaktadır. Kıvrık dallardan çıkan nar meyveleri hem boş alanları doldurmak hem de kâsenin tasarımına sembolik anlam katmak ve tasarımdaki simetriyi tamamlamak için kullanıldığını düşünmekteyiz.





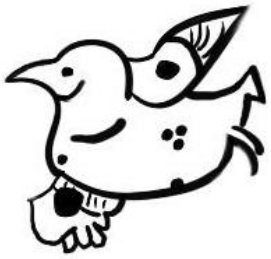


Nar motifi Türk İslam sanatında önemli bir süsleme motifi olmuştur. Sonsuz hayat, güç, kudret, bolluk ve bereket sembolü olmuştur. Nar, Türklerin İslam dinine geçmeden evvel de bolluk ve bereket olarak gördükleri bir meyve olmuştur. İslamiyet'ten sonra bu sembolik manalar devam etmiş ve aynı zamanda Kur'an-ı Kerim'de üç ayette meyve olarak geçmesinden dolayı bu sembollere ilaveten cenneti simgeleyen bir sembolik mana da eklenmiştir. Cennet meyvesi olarak düşünülen nar meyvesi,

içerisindeki sayısız çekirdekleri ile çoğalmanın bir sembolü olarak görülmüş ve bolluk ve bereketin göstergesi olarak Türk İslam sanatındaki bezeme sanatında yerini almıştır.[191]

Kuş Figürü; Tabağın merkezinde ve figürlerin başının üzerinde dört adet kuş figürü bulunmaktadır. Kuşlar beyaz ve aynı yöne doğru uçarken tasvir edilmiştir. Tabağın en gösterişli ve geniş olan bölümünde de kuşlar görülmektedir. On iki helezon düzen içerisine dörder biçimde olmak üzere kırk sekiz tane kuş figürü simetrik biçimde yerleştirilmiştir.



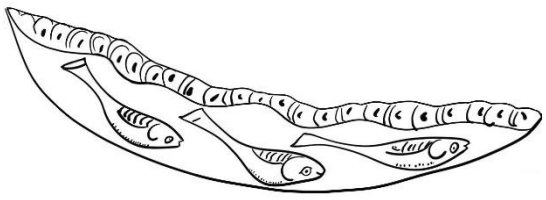


Kuş figürü hem dekoratif hem de sembolik olarak çok farklı anlamlar taşımaktadır. Özellikle sembolizm açısından kuş figürü cennet ve ruhaniyeti, saltanat statüsünü, bereketi, şansı ve mitolojik hikayeler gibi pek çok mana içermektedir. Türk-İslam sanatında hem görsel güzellik hem de sembolik olarak kullanılan kuş figürü İslam sanatında Kut'u getiren kuştur ve kutsal bir anlam içermektedir.

Kuş aynı zamanda farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Karga ve baykuş gibi kuşlar uğursuz görülmüşken, kumru ve güvercin gibi kuşlar uğurlı görülmüştür. Kuş özlem, sevinç, haber gibi anlamlar taşırken aynı zamanda ölümü temsil ederek öbür aleme geçişte ruha refakat ettiğine inanılan kutsal bir hayvan olarak da görülmüştür. Kuş figürü saltanatı, bilginlik simgesi olarak kullanıldığı gibi, aydınlığı ve gökyüzünü temsil eden, gelecekten haber veren önemli bir figür olarak Türk-İslam sanatında sembolik olarak sıkça kullanılmıştır[192].

Kâsede figürlerin yanında yer alışı ve sahnedeki yerleşimi, kuşun bu hikâyede aktif bir rol oynadığını ve muhtemelen önemli bir mesaj taşıdığını düşündürmektedir.

Balık Figürü; Büyük Selçuklu kâşilerinde yer altını simgeleyen su (gölet) ve balıklar, göğü simgeleyen kuşlar ve bunlar arasında köprü olan hayat ağacı metaforları çok kullanılmıştır. Balıklar göletin içeresinde tek ya da sürü halinde tasvir edilmiştir. Bu sekiz kollu karoda göletin içerisindeki balık figürü tek ve iri olarak betimlenmiştir. Balık figürü, sayısız yumurtalara sahip olmasından dolayı bolluk,



[191] Ersel Çağlıtütünciğil, "Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken ve İkonografik Anlamı", s. 80
[192] H. Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s. 27.

bereket olarak sembolize edilmiştir[193]. Aynı zamanda Selçuklu sanatında burç tasviri olarak da kullanıldığı düşünülmektedir.

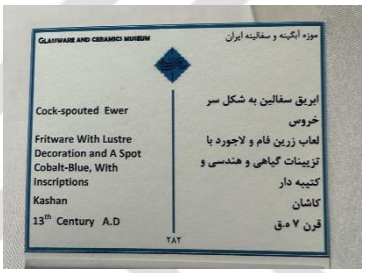


Bu tabakta da üç adet iri ve pulları görülebilen balıklar tasvir edilmiştir. Balıklar kuşların aksi yönüne doğru tasarlanmıştır. Kuş ve balık gibi hareketli hayvanların tasviri, tabağı durağanlıktan çıkarıp aktif bir tasarım algısı oluşmasını sağlamaktadır.

[193] Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü". Sanat Tarihi Yıllığı, sy. 2, 1968, s. 158.







Katalog no: 28

Başlık: Horoz Başı Biçiminde ve Yazılı İbrik

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Mavi Kobalt Sırlı ve Lüster Teknikli Tabak. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünyadaki örneklerine bakıldığında Y: 35-40, G: 20-25 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân, İran

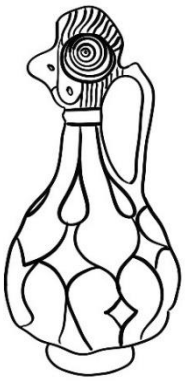
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 282

Analiz:

Form ve Yapı:

Horoz başlı ibrik, seramikten yapılmış olup gövde kısmının geniş, boyun kısmının ise dar bir forma sahip olmasıyla hem estetik hem de işlevsel özellikleri bir araya getirmektedir. Bu tür bir form, özellikle su ya da sıvı dökmek için tasarlanmış olması nedeniyle kullanım kolaylığı sağlamaktadır.



Büyük Selçuklu kâşi sanatında sıkça görülen bu form, dönemin hem sanatsal hem de günlük kullanımda estetik anlayışını yansıtmaktadır. Dünyadaki benzer örnekler incelendiğinde, bu tür ibriklerin genellikle 35-40 cm arasında bir yüksekliğe ve 20-25 cm arasında bir genişliğe sahip olduğu görülmektedir. Büyük Selçuklu döneminde bu tür ibriklerin hem özgün formları hem de ince detaylarla süslenmiş olmaları nedeniyle seramik sanatında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Sanatsal Değer:

Selçuklu dönemi kâşi sanatı, İslam dünyasında gelişen, zarif ve ince işçilik ile ünlüdür. Büyük Selçuklu dönemine ait bu horoz başlı ibrik, lüster ve kalıp kabartma tekniklerinin bir arada kullanılması ile yapılmıştır. Horoz başlı bu ibrikte uygulanan teknikler Selçuklu dönemi sanatçılarının bu alandaki ustalığını göstermektedir.

Özellikle lüster tekniği, Selçuklu kâşi sanatında en prestijli tekniklerden biri olarak kabul edilmiştir. Bu teknikle yapılmış eserler, ışığı yansıtma özellikleriyle yüksek değere sahip olmuştur. Bu eserin de lüster ile süslü olması

Horoz başlı formu ile ilgi çeken bu eserin aynı zamanda lüster tekniği ile süslü olması önemini daha da arttırmaktadır. Bu ibrik hem tekniklerin uygulanışı hem de tasarımı hem de horoz başlı formu ile sanatsal değeri yüksek bir eserdir.

Desen ve Kompozisyon:

İslam sanatında su kapları, sürahi ve ibrik gibi günlük kullanım eşyaları oldukça zarif formlarda üretilmiştir. Bu ibrik de gövdesi hafif genişleyerek devam eden ve horoz başlı bir forma sahiptir. Form, işlevselliğin yanı sıra estetik bir görünümü de ifade etmektedir.

Horoz başı şeklinde tasarlanmış olan bu ibriğin üzerinde bitkisel motifler ve yazılar yer almaktadır. İbriğin ayak kısmında yazılar bulunmaktadır. Şişkin gövdesinin alt tarafında,

on iki oyuk kısım ve bu kısımların içinde de islimi motifine benzer desenler yer almaktadır. Bu oyukların aşağı ve yukarı birleşim yerlerinde kabartmalar oluşmuş ve desenlerle süslenmiştir.

Gövdenin üst tarafında ise altı oyuk kısım yer almaktadır. Bu oyuklardan üçü islimi motiflerden üçü de yazı kuşağından oluşmaktadır. Sıralı biçimde bir islimi, bir yazı kuşağı gelecek biçimde düzenli ve simetrik bir tasarım yapılmıştır.



Gövdenin boyun kısmına yakın yerde aşağıda yer alan oyukların yukarı doğru birleşim yerlerinde damla biçiminde kabartmalar meydana gelmiştir. Bu kabartmaların altı tanedir ve içleri islimi desenlerle süslüdür.

Boyun kısmı iki kalın çizgi hattı ile belirlenmiştir ve kabartmalıdır.

Eserin asıl ilginç ve özel kısmı baş kısmıdır. İbriğin başı horoz şeklinde tasarlanmıştır. Gözleri helezonik, ibiği ve ağız kenarı çizgilerden oluşmuştur. İbiği yüksek ve eğimli tasvir edilmiştir. Ağız kısmı lüster ile kahverengi tonlarında ve düz renk olarak betimlenmiştir.



Büyük Selçuklu kâşi sanatında hayvan başlı eserlere çok rastlamaktayız. İbrik, sürahi veya buhurdan gibi bazı objeler hayvan başları ya da hayvanların kendi biçimleri ile dekore edilmiştir. Bu hayvanlar genellikle horoz, koç veya boğa gibi hayvanlardır. Selçuklu sanat üslubunun önemli bir yansıması olan bu eserler tasarımları ile dikkat çekmektedir. Selçuklu sanatkarları bu tasarımları dekoratif ya da sembolik olarak yapmış olabilirler. Sembolik olarak tasarlandıklarını düşünürsek horozun bu bağlamda anlamlarına bakabiliriz.

Horoz Sembolizmi: İran mitolojisinde ve Zerdüştlük inancında horoz, ışığın karanlığa karşı zaferini simgeler ve hem koruyucu hem de sabahın habercisi olarak önemli bir figürdür. İyiliği, uyanışı ve sabahı simgelerken, kötülüğe karşı mücadelenin de sembolüdür. Güneşin Doğuşu anlamıyla da Firdevs'inin Şehname 'sinde geçmektedir[194]. Kısacası, horoz hem mitolojik hem de dini anlamda İran kültüründe derin bir yere sahiptir.

İslam kültüründe horozun sembolik anlamları, İslam'ın genel folkloru, kültürel literatürüne ve hadislere dayanmaktadır. İslam kaynaklarında, horozla ilgili hadisler

[194] Murat Koyuncu, *Türk Süsleme Sanatlarında Kuş Figürü ve Büyük Selçuklu Dönemi Seramik Yorumları*, s. 18

bulunmaktadır. Örneğin, bazı hadislerde Peygamber Muhammed'in horozun sabah ezanını duyurduğu ve horozun öttüğü zaman Allah'ın rahmetini müjdelediği belirtilir. Özellikle Sahih-i Buhari'de geçen hadiste, Peygamber'in "Horozun sesini duyduğunuzda Allah'tan lütuf isteyin. Çünkü horoz bir melek gördüğünde öter" dediği aktarılır (Sahih-i Buhari, 3303 numaralı hadis). Horoz, çeşitli halk kültürü ve inanışlarında sabahın habercisi ve uyanıklığın sembolü olarak görülür. Pek çok halk masalında ve efsanede, karanlığa karşı zafer kazanan, güneşi müjdeleyen bir figür olarak betimlenir.

Horoz ayrıca cesaret, şeytanı defeden[195] ve savaşçı gibi simgesel manalarda da kullanılmıştır. Miracname'de de bu figür kullanılmıştır.

Bu eserdeki horoz figürü de bir koruyucu ya da sabah namazı için uyarıcı anlamı taşıyor olabilir. Sabah alınan abdest için ibrik formunun kullanılması olası gibi durmaktadır.

Yazı: Selçuklu kâşi eserlerinde yer alan yazıtlar genellikle şiirsel ifadeler, dualar veya hükümdara övgü dolu sözlerden oluşmaktadır.

Bu ibriğin gövdesinin orta kısmında, Kûfi hat ile yazılmış Arapça bir yazı kuşağı dikkat çekmektedir. Yazı kuşağında, dua niteliğinde olan "İkbal" kelimesi tekrar edilmiştir[196].

İbriğin üzerindeki yazılar yalnızca gövdenin orta kısmında değil, ayrıca gövdenin üç farklı bölgesinde ve ayak kısmında da yer almaktadır. Bu yazıtlar, eserin estetik değerini artırmakla kalmayıp, aynı zamanda manevi bir anlam da kazandırmaktadır.





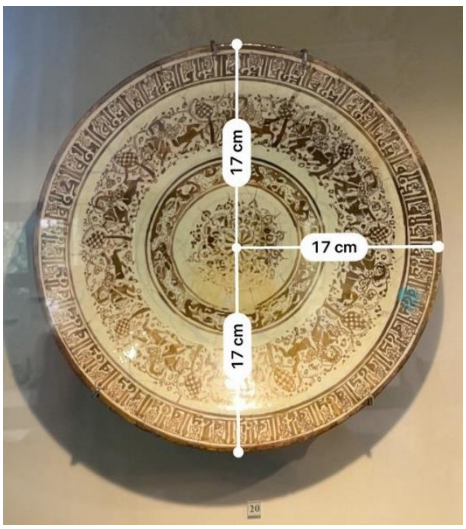


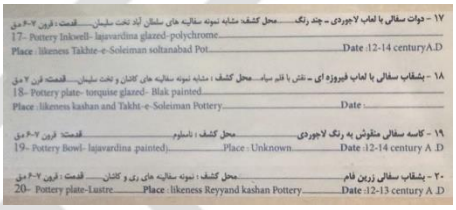
Motifler:

Bu kâşi horoz başlı ibrik üzerinde eserin sanatsal zarafetini arttırmak ve aynı zamanda boş alanları doldurmak maksadı ile bitkisel motifler kullanılmıştır.

[195] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları,* Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 172.
[196] https://sh-kashan.kashanu.ac.ir/article_111003_5879480ecbd417553683664857c3d188.pdf







Katalog no: 29

Başlık: Süvari ve Hayvan Figürlü, Bitkisel Motifli, Dekoratif Yazılı Tabak

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Lüster Teknikli Tabak. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 17 cm

Bulunduğu Coğrafya: Rey ve Kâşân, İran

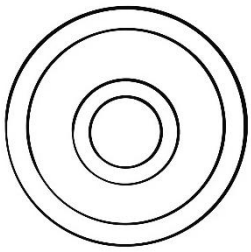
Sergilendiği Yer / Müze: Mukaddem Müzesi

Envanter Numarası: 20

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış olan bu tabak, diğer örneklerine göre daha küçük bir forma sahiptir ve çapı yalnızca 17 cm'dir. Bu ölçüler, tabağın zarif bir tasarıma sahip olduğunu göstermektedir. Yuvarlak formu hem kullanım kolaylığı hem de görsel uyum açısından dikkat çekicidir. Orta derinlikte tasarlanmış olan tabak hem işlevselliği hem de estetik özellikleri ön planda tutan bir anlayışla Büyük Selçuklu sanatkarlarınca üretilmiştir. Formun simetrisi ve dengesi, Büyük Selçuklu döneminin ince işçilik ve detaylara verilen önemi yansıtmaktadır.



Tabağın yüzeyi, form ve yapısıyla uyumlu bir süsleme kompozisyonuyla bezenmiştir. Orta derinlikteki yuvarlak form, yazılar, figürler ve bitkisel motiflerle birleşerek dengeli ve estetik bir görünüm sunmaktadır. Tabağın yüzeyinde kullanılan yazılar, genellikle Selçuklu sülüsü ile işlenmiş olup hem içeriğiyle hem de görsel etkisiyle dikkat çekicidir. Bu yazılar, tabağın kenarlarında bordür şeklinde düzenlenmiş ve formun simetrik yapısını güçlendirmiştir.

Tüm bu özellikler, tabağın sadece dekoratif bir obje olmasının ötesinde, Selçuklu dönemi sanat anlayışının inceliklerini ve form-motif uyumunu yansıtan önemli bir eser olduğunu göstermektedir.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine ait bu ufak ama gösterişli tabak, dönemin en önemli ve özellikli tekniği olan lüster tekniği ile yapılmıştır. Selçuklu lüster kâşileri hem İslam sanatının hem de dönemin çok kültürlü yapısının bir yansımasıdır.

Tabakta yer alan figüratif betimlemeler ve motifler, o dönemin sanatsal, sosyal ve kültürel yapısına dair önemli bilgiler sunmaktadır. Özellikle Büyük Selçuklu sanatının hem teknik hem de tasarımlar bakımından ulaştığı seviyeyi gözler önüne serer. Sanat tarihinde önemli bir yeri olan Selçuklu kâşi sanatı, bu eser

Lüster tekniği ile süslü bu kâşi tabakta kullanılan zengin bitkisel motifler, insan ve hayvan figürleri eserin sanatsal değerini yükseltmektedir.

Desen ve Kompozisyon:

Selçuklu dönemi kâşi sanatında saray hayatı, güç, av sahneleri ve mitolojik temalar, bu dönemin sanatında yaygın olarak işlenen konular arasında yer alır. Bu tabaktaki atlı

figürlerden ve av hayvanlarından yola çıkarak burada işlenen konunun av sahnesi ya da av şöleni olabileceğini düşünebiliriz. Bu eserin tasarımı detaylı figüratif süslemeler, bitkisel motifler ve Kûfi yazılar ile tamamlanmaktadır.

Eser simetrik şekilde düzenlenmiştir. Dört bölüme ayrılarak tasarlanan tabağın birinci bölümü olan merkez, sınır çizgisi ile çerçevelendirilmiştir. Merkezde çok detaylı ve incelikli işlenmiş bitkisel bir motif bulunmaktadır. İkinci bölümde çıta ya da pars hayvanına benzettiğimiz hayvan figürleri yer almaktadır. Bu hayvan figürlerinin aralarında bitkisel motiflere ve kuş figürlerine rastlamaktayız. Bu bölüm merkez ve üçüncü bölüme göre daha dardır. Üçüncü bölümde atlı figürler, hayat ağaçları ve meyveli nar bitkileri bulunmaktadır. Son kısım olan dördüncü bölümde Kûfi yazı bandı yer almaktadır. Sınır çizgileri her bölüm için kalın ve belirgin biçimde gösterilmiştir.

Figürler:

Atlı Figürler: Eserin üçüncü kısmında yer alan figüratif kuşakta savaşçı veya avcı olması muhtemel atlılar yer almaktadır. Selçuklu kâşilerinde savaş sahneleri, av partileri, çevgan oyunları gibi hareketli sahneler sıklıkla tasvir edilmiş ve cesaretin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Atın üzerinde yer alan figürlerin başında saraylı olduğunun göstergesi olan haleler yer almaktadır. Figürler yüzleri yuvarlak, çekik gözlü, yay kaşlı ve ufak ağızlı olarak Türk tipine uygun tasvir edilmiştir. Hepsinin başında başlıkları bulunmaktadır. Figürlerin kıyafetlerinde benekli motifler görülmektedir. Üzengide olan ayaklarındaki beyaz renkte bırakılan konçlu çizmeler detaylıca gösterilmiştir.





Atlı figürler aynı yöne doru hareket halinde tasvir edilmişlerdir. Koşum takımlarındaki detaylardan üzerindeki atlının önemli bir statüde olduğu düşünülebilir. Her atlının arasında hayat ağaçları ve nar bitkisi yer almaktadır.

At Figürü: Türk sanatında çok kullanılan ve özellikle güç ve prestiji simgelediği düşünülen at figürü farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

At, destanlarda ve pek çok efsanede sahibinin en yakın dostu, kazanılan başarıların ortağı ve en kıymetli varlık olarak tanımlanmıştır. Savaşlarda sahibine sağladığı yararlardan dolayı at, güç ve prestij sembolü olmuştur[197]. Kuyruğu düğümlü ya da düğümsüz, benekli ya da beneksiz gibi ayırt edici özellikler Selçuklu kâşi sanatında da sıklıkla kullanılmıştır.



Bu tabakta yer alan tüm atların kuyrukları düğümlüdür. Atın hareket halindeki duruşu da dinamik bir sahneyi işaret etmektedir. Bütün atlar koyu renkte, koşum takımları ise beyaz renkte tasvir edilmiştir. Bu kontrastlık tabağın daha estetik ve göz alıcı olmasının sağlamıştır.

Çita ya da Pars ve Kuş Figürü: Çıta ya da pars hayvanının benekli ince, zarif ve esnek vücutları, hız ve çeviklikle ilişkilendirilmiştir. Bu da figürün hareketli ve dinamik yapısını öne çıkarmaktadır. Selçuklu sanatında bu tür vücut özellikleri, genellikle hükümdarların ya da savaşçıların güç ve çevikliklerini temsil ettiği düşünülmüştür. Bu eserde birbirleri yönünde hareket eden yedi adet pars ya da çita görülmektedir.





Hayvanın esnek ve hızlı bir pozisyonda tasvir edilmesi, yine onun çevik ve hızla hareket eden bir avcı hayvan olduğunu göstermektedir. Bu hayvan büyük olasılıkla bir av sahnesine işaret etmektedir. Selçuklu kâşilerinde ve diğer sanat eserlerinde av sahneleri oldukça yaygın olarak kullanılmıştır.

Çita ya pars avcı hayvanın arasında bir tane kuş figürü görülmektedir. Selçuklu sanatının simetriye verdiği önemden dolayı gözlerimiz diğer çita ya pars figürlerinin aralarında da kuş figürü arasa da göremediğimizi belirtmek isteriz. Bu konudaki düşüncem tabağın aşınmasından dolayı kuş figürlerinin kaybolduğudur.

[197] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 2024, s. 274.

Yazı Üslubu:

Tabağın iç kenarında ve bordür içerisinde yer alan yazılar, Arapça olarak Kûfi hat ile işlenmiştir. Kûfi hat, Selçuklu dönemi seramik sanatında yaygın olarak kullanılan ve geometrik, köşeli yapısıyla yazıya klasik bir görünüm kazandıran bir yazı üslubudur. Bu yazılar, beyaz zemin üzerine lüster süsleme tekniğiyle uygulanmış olup, lüsterin metalik parlaklığı yazıları görsel olarak daha etkileyici bir hale getirmiştir.

Tabağın küçük boyutu (17 cm çapında) yazının ince bir işçilikle dikkatle uygulanmasını gerektirmiştir. İç kenarda yer alan bu yazıların, düzenli bir kompozisyonla yerleştirilmiş olması, bordür içerisindeki diğer süsleme unsurlarıyla uyum sağlayarak eserin simetrik ve dengeli bir görünüm sergilemesine katkıda bulunmuştur.

Yazıların Arapça olması, Büyük Selçuklu kâşilerinde sıkça görülen dini ya da şiirsel ifadeler geleneğini sürdürmektedir. Yazılar, bu estetik ve içerik özellikleriyle, tabağı işlevsel bir nesne olmaktan çıkarıp, dönemin sanatsal ve kültürel bir yansıması haline getirmiştir.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Bu kâşi tabağın merkezinde çok detaylı ve zarif bitkisel motif bulunmaktadır. Ortadaki yer alan çiçeğin altı yaprağından uzayan islimi motifleri görmekteyiz. Tepelik islimilerin uçları tığ motifine benzer biçiminde uzun bırakılmıştır.





Tabağın üçüncü kısmında on hayat ağacı (servi ağacı) motif, görülmektedir. Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Hayat ağacı yeryüzü, gökyüzü ve yeraltı arasında bağlatı sağlayan, köprü mahiyetinde görülmüştür. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[198].

Bu tabaktaki hayat ağacı servi ağacı formunda tasvir edilmiştir. Servi ağacı hem Doğu hem de Batı kültürlerinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, İslam geleneğinde özgün bir anlam taşır. Edebiyat ve süsleme sanatlarında hayat ağacı metaforuyla sıkça ilişkilendirilen servi, dört mevsim boyunca yeşil kalan, uzun ömürlü ve boylu bir ağaç olarak dikkat çeker.

[198] Mehmet Öztürk, "Konya ve Çevresinde Anadolu Sulçuklu Dönemi Kâşilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47

Şekli ve özellikleriyle İslam inancındaki özgürlük ve tevhîd anlayışını yansıtır. Servinin dik duruşu ve diğer ağaçlarla temassız bir şekilde göğe doğru yükselmesi, onu özgürlüğün ve doğruluğun sembolü haline getirir. İslam'da özgürlük, tevhîd inancına bağlılığı ve doğru bir yaşamı ifade ederken, servi de bu değerlere uygun bir şekilde fânî hayattan koparak ilahi birliğe yönelmeyi temsil eder. Ayrıca, servi ağacının şeklinin Allah lafzının ilk harfi olan Elif'e benzetilmesi, bu sembolik anlamı daha da pekiştirir[199].

Tabakta kullanılan diğer motif hayat ağacına (servi ağacı) çerçeve oluşturacak şekilde dolanmış nar bitkisi ve meyvesidir. Bu motif tüm atlıların etraflarında yer almaktadır. Bu bezemeler eserin genel kompozisyonuna estetik bir denge katmaktadır.

[199] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s.72, 82







Katalog no: 30

Başlık: İnsan Figürlü, Bitkisel Motifli ve Yazılı Sekizgen Karo

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Mavi Kobalt Sırlı ve Lüster Teknikli Karo. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 20 cm

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân (Diğer Örneklerden), İran

Sergilendiği Yer / Müze: Mukaddem Müzesi

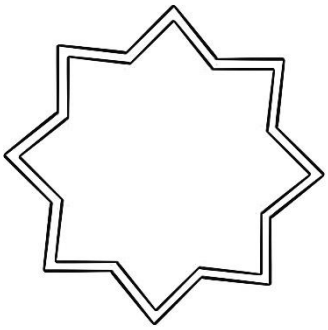
Envanter Numarası: -

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış olan bu eser sekiz kollu yıldız biçiminde üretilmiştir. Bir koldan diğer kola kadar uzunluğu 20 cm'dir. Büyük Selçuklular döneminde karşılaştığımız bu formdaki kâşilere, Anadolu Selçuklular döneminde de sıklıkla rastlamaktayız. Bu form hem estetik olarak hem de sembolik olarak Selçukluları yansıtan bir formdur. Selçuklu yıldızı diye de tanımlanan bu form, Selçuklu üslubunda yerini almaktadır.

Yıldız formu, Türk İslam sanatında yaygın olarak kullanılan geometrik desenlerden önemli bir örnektir. İslam sanatında bu form, sonsuzluk ve ilahi düzeni sembolize eder. Yıldız, belirli noktaların birleşimi ve hatların birbirini kesmesiyle oluşan bir geometrik şekil olarak karşımıza çıkar. Genellikle iç içe geçmiş karelerden oluşan bir desen olarak tasarlanır ve bu özellikleriyle İslam sanatında sıkça kullanılmıştır.



Sekizgen, İslam sanatında ve mimarisinde önemli bir yer tutar. Bu şekil, genellikle kareden daireye geçişin ilk aşamasını simgeler ve sonsuzluğun sembolü olarak kabul edilir. Sekizgen, özellikle Fars şiir kültüründe sıkça kullanılan bir motiftir ve bu motifin cennet tasvirleriyle de bağlantılı olduğu görülür. Cennetin sekiz kapısı teması, sekizgenin sembolik değerini daha da derinleştirir. Ayrıca, sekizgen şekli, geometrik bir estetikten daha fazlasını sunarak, daireyi tamamlayan bir form olarak da anlam kazanır[200].

Geometrik ve bitkisel motifler ile figürler, sınırsızlık, ebediyet ve çeşitliliğin uyumlu bir bütün oluşturduğu tasavvufi düşüncelerle paralellik gösteren ortak düzen özelliklerine sahiptir[201].

Sanatsal Değer:

Bu yıldız biçimli Büyük Selçuklu dönemi karo, lüster tekniği ile yapılmış ve estetik açıdan önemli bir örnektir. Lüster tekniğinde altın veya bakır oksitler, ışığı yansıtarak kâşiye eşsiz bir parlaklık verir. Metalik parıltılar, eserin estetik etkisini artırır. Bu karoda da parlaklık ve tasarım ön plana çıkmaktadır.

---

[200] Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol,* s. 71

[201] Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat kitap Kitapları No:58, 1994, İstanbul, s. 63

Figüratif detaylar, bitkisel ve geometrik motiflerle birleşerek karoya estetik bir bütünlük kazandırmıştır. Eserdeki ince desenler, döneminin estetik anlayışını ve süsleme sanatını yansıtmaktadır. Figürlerin kıyafetleri, yüz ifadeleri ve yerleşimi, kompozisyona zarafet katmıştır.

Hem formu hem de üzerindeki desenler ve figürlerle bu karo, döneminin sanatsal ve kültürel yapısını yansıtan güzel bir eserdir. Eserin sanatsal değeri hem figüratif betimlemeleri hem de kullanılan teknikle oldukça yüksektir.

***Desen ve Kompozisyon**:*

Büyük Selçuklu döneminde sık kullanılan, hazırlanışı ve uygulaması zor olan lüster tekniği ile süslenmiş bu parçada yer alan figürler ve motifler, Selçuklu sanatının sanat anlayışını ve zanaatkarlığını yansıtmaktadır

Sekiz kollu yıldız biçimindeki karonun üzeri, Büyük Selçuklu kâşi sanatında sıklıkla kullanılan saray hayatı tasviri ile bezelidir. Karonun üzerinde kobalt mavi, beyaz, turkuaz ve lüsterin tipik rengi olan kahverengi tonları hakimdir. Yıldız formu ve figürlerin yerleşimi, geometrik düzenin ve insan figürlerinin zarif bir birleşimini sunmaktadır. Bu da eserin görsel güzelliğini artırır.

Karoda yer alan kompozisyon, iki bölüme ayrılarak tasarlanmıştır. Ayrılan bölümler sekiz kollu yıldız biçiminde ve kobalt mavi rengindedir. Karonun merkezdeki ilk bölümünde birbirlerine dönük, sohbet eder biçimde tasvir edilen iki figür yer almaktadır. Bu figürlerin ortasında hayat ağacı (servi ağacı) motifi yer almaktadır. Hayat ağacının kök kısmından başlayarak yanlarda devam eden bitkisel motifler yer almaktadır. İlk bölümdeki tüm boş alanlar bu bitkisel motiflerle bezenmiştir. Figürlerin ve hayat ağacı motifinin altında pek çok Selçuklu kâşi eserinde gördüğümüz gölet yer almaktadır. Göletin içinde büyük bir balık figürü yer almaktadır. Karonun ikinci bölümü yani kenar kısmında sülüs/nesih hattı ile yazı kuşağı yer almaktadır.

***Figürler**:*

Bu iki figür, birbirine bakan pozisyonlarıyla bir iletişim veya etkileşim halindedir. Giysileri ve başlıkları dönemin giyim tarzına dair ipuçları vermektedir. Özellikle elbise detayları ve saç stilleri, bu figürlerin ait olduğu dönemin sanatsal üslubunu yansıtır. Ayrıca, figürlerin bakışları ve pozisyonları, kompozisyonun bir hikâye anlatma amacı güttüğüne işaret edebilir.

Figürlerin yüz ifadeleri sakin bir ifade ile gösterilmiştir. Bu, Selçuklu sanatının durgun ve idealize edilmiş yüz ifadeleri geleneğine uygundur. Kıyafetler, döneminin saraylı giyim tarzını yansıtan detaylara sahiptir. Elbiseler üzerindeki detaylar, dönemin zengin dokumacılık ve tekstil kültürüne işaret etmektedir. Bu kıyafetler, muhtemelen sosyal statü ve gücün bir göstergesi olarak kullanılmıştır.





Sağ tarafta yer alan figür, ortasında kıymetli taşlardan yapılmış, badem şeklindeki tek taşlı başlık takmaktadır.

Cepheden görünen bu figür, dizlerinin üzerine oturur biçiminde tasvir edilmiştir. Sağ eli görünmemekle birlikte sol eli dizinin üzerinde tasvir edilmiştir. Saçları alttan bağlamalıdır ve omuz hizasındadır. Figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Başında belirgin olması için kobalt mavi renginde halesi bulunmaktadır. Figürün, yuvarlak yakasız, uzun kollu süslü kaftanı soldan sağa doğru kapanmaktadır. Beyaz üzerine lüster süslemeli, helezonik motifler yer almaktadır. Figür dizlerinin üzerine oturur biçimde olduğu için çizmeleri görülmemektedir. Kâşi eserde yer alan bu figürün başındaki halesinden, süslü kaftanından ve başlığından saraylı olduğunu söyleyebiliriz.





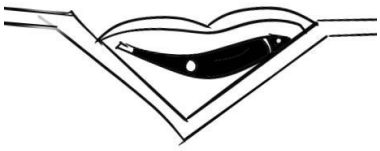
Sol tarafta yer alan figürün başında yüksek ve kıymetli taşlardan oluşan süslü bir başlık bulunmaktadır. Başının etrafında da sultan ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu gösteren hale yer almaktadır. Semavi parlaklık ve statü göstergesi olan haleyi belirgin hale getirmek için rengi kobalt mavi yapılmıştır. Saçları düz, alttan toplu ve omuz hizasındadır.

Figür, dizlerinin üzerine oturur biçiminde tasvir edilmiştir. Sol eli görünmemekler birlikte sağ eli dizlerinin üzerinde tasvir edilmiştir. Yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir.

Figürün üzerindeki kaftan, yuvarlak yakalı ve uzun kolludur. Kaftanın bel kısmında kemer yer almaktadır. Kaftanın üzerinde iri helezon biçiminde bezemeler, bu bezemelerin arasında da içlerinde benek benzeri motifler bulunan daire desenleri yer almaktadır. Figür

dizlerinin üzerine oturur biçimde olduğu için çizmeleri görülmemektedir. Kâşi eserdeki bu figürün başındaki halesinden, üzerindeki zengin işlemeli kaftanından ve süslü başlığından saraylı biri olduğunu söyleyebiliriz.

Balık Figürü; Büyük Selçuklu kâşilerinde yer altını simgeleyen su (gölet) ve balıklar, göğü simgeleyen kuşlar ve bunlar arasında köprü olan hayat ağacı metaforları çok kullanılmıştır. Balıklar göletin içeresinde tek ya da sürü halinde tasvir edilmiştir. Bu sekiz kollu karoda göletin içerisindeki balık figürü tek ve iri olarak betimlenmiştir. Balık figürü, sayısız yumurtalara sahip olmasından dolayı bolluk, bereket olarak sembolize edilmiştir[202]. Aynı zamanda Selçuklu sanatında burç tasviri olarak da kullanıldığı düşünülmektedir.



Gölet; bu su birikintisini, doğanın bir parçası olarak ve kompozisyona hareket katan bir unsur olarak kullanıldığını düşünmekteyiz. Sanatçı göleti merkezdeki iki figürün arasında yerleştirerek, bu figürlerin doğa ile olan uyumunu, bereket ve refah içindeki yaşamlarını göstermek istemiş olabilir. Ancak gölet, belki de bir su birikintisi değil, daha sembolik bir "su öğesi" olarak tasarlanmış da olabilir; bu da sanatçının göletin işlevine değil, anlamına odaklandığını gösterir. Genellikle minai teknikli kâşilerinde, doğaya dair unsurlar genellikle soyut ya da stilize bir şekilde sembolik anlamda işlenmiştir.

Su, İslam sanatında ve kültüründe önemli bir unsur olmuştur. Kuran'da cennet, altından ırmaklar akan bir yer olarak tasvir edilir ve su, temizliğin, saflığın ve sonsuz yaşamın sembolü olarak görülür. Gölet, bu anlamda cenneti veya cennetsel bir bahçeyi simgeliyor olabilir.

Yazı Üslubu:

Sekiz kollu kâşi karonun kenarlarında, ince işlenmiş Selçuklu sülüsü hatlı yazı bandı dikkat çekmektedir. Büyük Selçuklu sanatında yazı sanatı dini, edebi ve kültürel mesajları ileten bir ifade biçimi olarak büyük önem taşımaktadır. Bu karoda, sekiz kollu bir yıldız formunun etrafına Farsça yazılmış bir yazı yer almaktadır. Yıldızın geometrik yapısı hem sonsuzluğu simgeler hem de ilahi düzeni temsil eder. Yazı ise, Selçuklu sanatındaki zarif hat sanatı örneklerinden biri olarak hem zarafet hem de anlam derinliği açısından dikkat çekici bir işçilik sergiler. Farsça yazılmış bu yazı, muhtemelen bir edebi ya da övgü metni olup, eserin sanatsal anlamını pekiştiren önemli bir öğe oluşturur. Bu yazı, sekizgen yıldızın simetrisiyle uyumlu bir

[202] Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü", s. 158.

şekilde yerleştirilmiş, yazının görsel akışı ve yıldızın geometrik yapısı arasında güçlü bir bağlantı kurulmuştur.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Yıldız karoda figürlerin arasında hayat ağacı (servi ağacı) motifi yer almaktadır. Hayat ağacı servi ağacı biçiminde tasvir edilmiştir. Servi ağacına Allah sözcüğünün ilk harfi olan elifin biçimi benzetildiği için sonsuzluğu simgelediği düşünülmüş ve İslam sanatında önemli bir simge olmuştur[203].

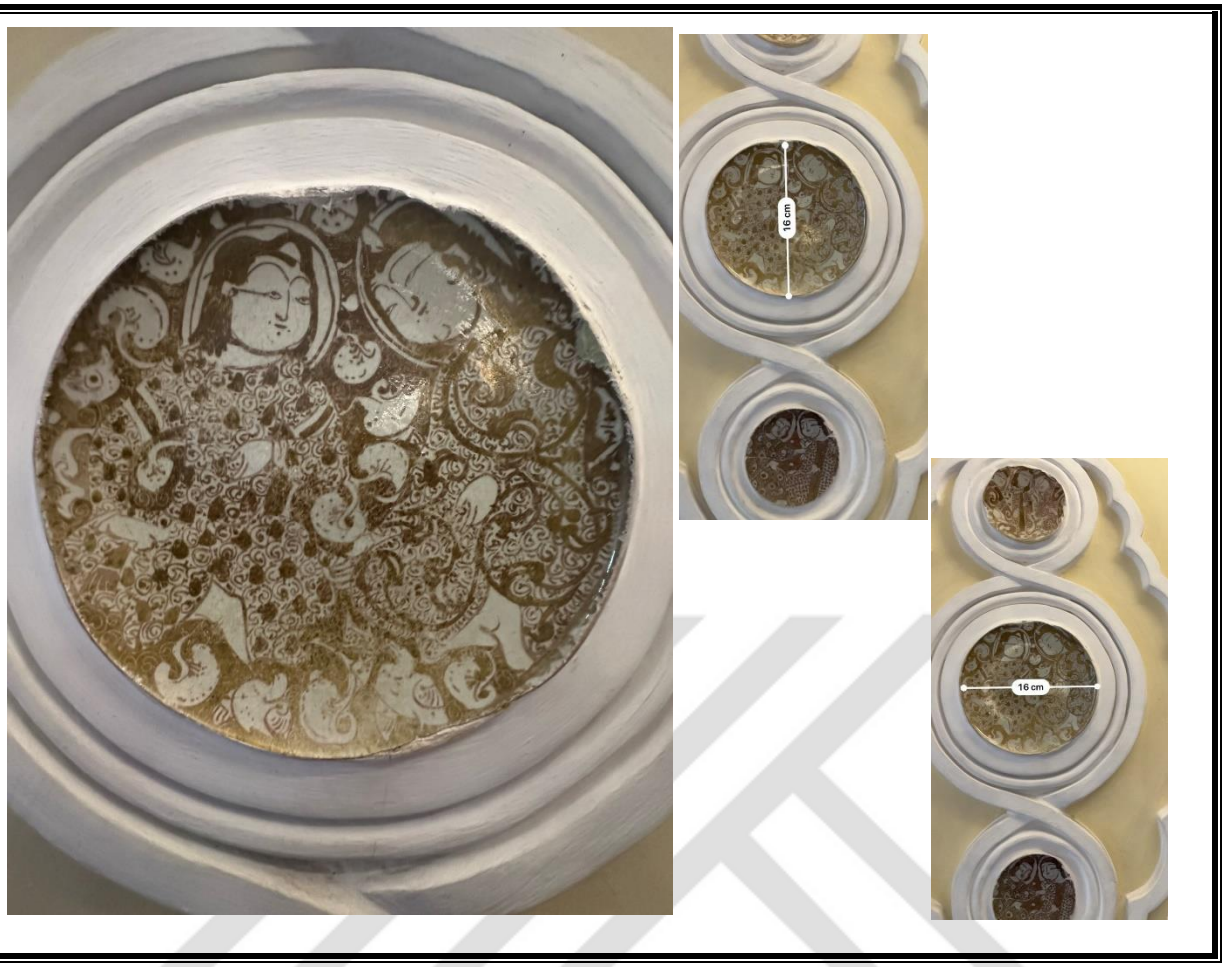


Karonun üzerindeki hayat ağacının dibinde balıklı bir gölet tasvir edilmiştir. Her iki yanında da yukarı doğru yükselen bitkisel motifler görülmektedir. Hayat ağacının kendisi kobalt mavi, ortası ise turkuaz renkli ve motiflidir. Hatları siyah tahrir ile yapılan ağacın detayları çok net görülmektedir. Bu ağaç sadece dekoratif bir motif olarak kullanılmamıştır, aynı zamanda kompozisyonun ana unsurlarından biri olarak betimlenmiştir.

Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Hayat ağacı yeryüzü, gökyüzü ve yeraltı arasında bağlatı sağlayan, köprü mahiyetinde görülmüştür. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[204]. İki figürün ağaca doğru dönük olması, ağacın figürler arasında bir bağ ya da köprü niteliği taşıyabileceğini, manevi ya da sosyal bir bağı sembolize edebileceğini düşündürür. İslam sanatında hayat ağacı gibi semboller sıkça kullanılmıştır.

[203] Gönül Öney-Zehra Çobanlı, "Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı", T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 298.

[204] Mehmet Öztürk," Konya ve Çevresinde Anadolu Sulçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47



Katalog no: 31

Başlık: İki oturan İnsan Figürlü Kâse/Tabak Parçası

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Lüster Teknikli Karo. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap: 16 cm

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân (Diğer Örneklerden), İran

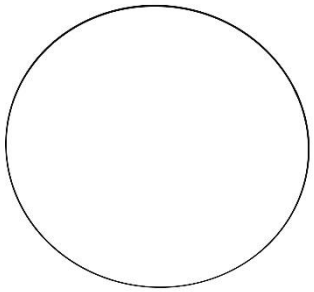
Sergilendiği Yer / Müze: Mukaddem Müzesi

Envanter Numarası:

Analiz:

Form ve Yapı:

Sağlam kalmış bu parça, büyük olasılıkla bir kâsenin iç merkez kısmına aittir. Kalan parçanın hafif eğimi göz önünde bulundurulduğunda, merkeze ait bir parça olduğu ihtimali güçlenmektedir. Her iki durumda da diğer Büyük Selçuklu eserleri dikkate alındığında, bu parçanın boyutlarının büyük olmadığı söylenebilir. Parçanın çapı 16 cm civarındadır, bu da eserin toplam çapının yaklaşık 20-25 cm arasında olabileceğini düşündürmektedir. Bu boyut, Selçuklu dönemi seramiklerinin klasik ölçüleriyle uyumlu olup, eserin hem işlevsel hem de estetik açıdan dönemin zanaat anlayışını yansıttığını gösterir.



Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemine at bu kâse/tabak parçasının sanatsal değerini tasarımı, tekniği ve sanat üslubu belirler. Bu eserde, saraylı olduklarını düşündüğümüz figürlerin tasvir edilmiş olması ve aynı zamanda bu eserin uygulaması zor bir teknik olan lüster tekniği ile bezeli olması Selçuklu sanat üslubunun bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

Bu parça hem kullanılan lüster tekniği hem de üzerinde yer alan figüratif tasvirler nedeniyle yüksek sanatsal değere sahip. Üretildiği dönemin teknik yeniliklerini, sosyal ve kültürel kodlarını yansıtarak hem estetik hem de tarihsel açıdan değerlidir.

Desen ve Kompozisyon:

Büyük Selçuklu döneminde sık kullanılan, hazırlanışı ve uygulaması zor olan lüster tekniği ile süslenmiş bu parçada yer alan figürler ve motifler, Selçuklu sanatının sanat anlayışını ve zanaatkarlığını yansıtmaktadır

Kâse ya da bir tabağın orta kısmı olan bu parçada ayırıcı özelliklerden dolayı saraylı olduklarını düşündüğümüz figürler yer almaktadır. Figürlerin aralarında ve etraflarında beş adet kuş figürü ile islimi motifler tasvir edilmiştir.

Figürler:

Kâsenin/Tabağın merkezi olduğunu düşündüğümüz parçada biri erkek diğeri kadın olmak üzere iki ana figür yer almaktadır.

Kadın Figür;





Sağ tarafta yer alan figürün, başına taktığı bir inci dizisinin ortasına kıymetli taşlardan yapılmış, badem şeklindeki tek taşlı taçtan kadın olduğunu anlayabilmekteyiz. Özellikle firuze taşlardan yapılan ve "but" adı verilen bu kıymetli ziynet eşyalarının, aile büyükleri tarafından kadınların alınlarına, başlarına ve saçlarının aralarına konulması bir gelenek halini almıştır[205].

Cepheden görünen bu kadın figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde tasvir edilmiştir. Sağ kolu geriye doğru dizinin üzerinde iken diğer kolu yanındaki, muhtemelen sultan, veliaht ya da ileri gelen bir erkek figüre bir şeyler anlatıyor tarzda tasvir edilmiştir.

Kadın figür erkek figüre göre daha iri ve kilolu tasvir edilmiştir. Bu da akla yanındaki erkeğin veliaht/ şehzade gibi ondan küçük birisi olma ihtimalini getirmektedir.

Kadın figürün sol kulağında aynı zamanda bir statü göstergesi olan kıymetli taşlardan yapılmış küpe görülmektedir.

Saçları düzdür ancak nerede bittiği bu parçadan anlaşılamamaktadır.

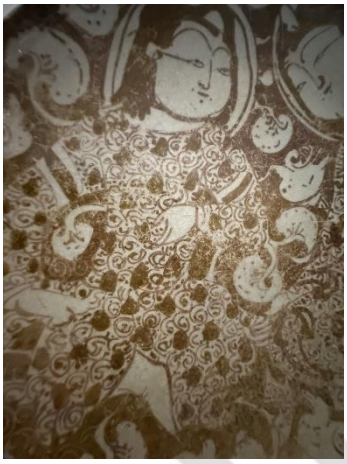
Kadın figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Ağzının yanında ben vardır. Çene hattı çok belirgindir. Başında halesi bulunmaktadır.

Kadın figürün, yuvarlak yakasız, uzun kollu ve kollarında tirazların bulunduğu süslü kaftanında beyaz üzerine lüster süslemeli, helezonik hatlar üzerine yerleştirilen islimi motifler yer almaktadır. Figürün ayağında sivri burunlu, düz beyaz renkli çizme görülmektedir.

[205] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, s. 153.

Kâşi parçada yer alan bu kadın figürün başındaki halesinden, üzerindeki ziynet eşyalarından, süslü kaftanından, kollarındaki tirazdan soylu, saraylı bir hatun olduğunu söyleyebiliriz.

Erkek Figür;





Erkek figürün başında yüksek, kürklü, genellikle ortasında kıymetli taşlarla süslü börk bulunmaktadır[206]. Başının etrafında da sultan ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu gösteren hale yer almaktadır. Saçları düz ve omuz hizasında bitmektedir.

Cepheden betimlenen bu erkek figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sağ kolu geriye doğru dizinin üzerinde iken diğer kolu bir şeyler tutarcasına göğsünün üzerinde tasvir edilmiştir.

Bu figür, kadın figüre göre daha zayıf ve ufak betimlenmiştir. Sanatçı burada bir şehzade ya da veliahttı tasvir etmek istemiş olabilir.

Erkek figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir.

Erkek figürün üzerindeki kaftan, uzun kollu ve önden iç gömleğin görünmediği biçimdedir. Kaftanın üzerinde helezon biçiminde bezemeler, bu bezemelerin arasında da benek benzeri motifler yer almaktadır. Kollardaki tirazların üzerinde de kalın bir çizgi bulunmaktadır. Figürün ayağında sivri burunlu çizme görülmektedir.

Kâşi parçada yer alan bu erkek figürün başındaki halesinden, üzerindeki zengin işlemeli kaftanından, tirazlı kollarından sultan, şehzade ya da saraylı biri olduğunu söyleyebiliriz.

[206] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, s.: 156

Kuş Figürü;

Figürlerin arasında, yanlarında, üstünde ve altında olmak üzere sağlam kalmış bu kâşi parçada toplam beş adet kuş figürü görülmektedir. Kuş figürünün detayları lüster ile süslenmiş olup, kalan tüm kısım zemin boyalı olarak beyaz bırakılmıştır. Güvercine benzer bu kuşun yere konmuş ve havada uçuyor biçimlerinde tasvir edilmesi, kâşi parçası üzerindeki kompozisyonunun saray bahçesi gibi dış bir mekânda tasarlandığını bize işaret eder.

Kuş figürü hem dekoratif hem de sembolik olarak pek çok anlam taşımaktadır. Özellikle sembolizm açısından kuş figürü cennet ve ruhaniyeti, saltanat statüsünü, bereketi, şansı ve mitolojik hikayeler gibi pek çok mana içermektedir. Türk-İslam sanatında hem görsel güzellik hem de sembolik olarak kullanılan kuş figürü İslam sanatında Kut'u getiren kuştur ve kutsal bir anlam içermektedir.

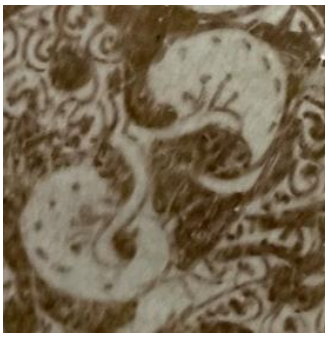


Kuş aynı zamanda farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Karga ve baykuş gibi kuşlar uğursuz görülmüşken, kumru ve güvercin gibi kuşlar uğurlı görülmüştür. Kuş özlem, sevinç, haber gibi anlamlar taşırken aynı zamanda ölümü temsil ederek öbür aleme geçişte ruha refakat ettiğine inanılan kutsal bir hayvan olarak da görülmüştür. Kuş figürü saltanatı, bilginlik simgesi olarak kullanıldığı gibi, aydınlığı ve gökyüzünü temsil eden, gelecekten haber veren önemli bir figür olarak Türk-İslam sanatında sembolik olarak sıkça kullanılmıştır[207].

Kâsede figürlerin yanında yer alışı ve sahnedeki yerleşimi, kuşun bu hikâyede aktif bir rol oynadığını ve muhtemelen önemli bir mesaj taşıdığını düşündürmektedir.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Bir kâse ya da tabağın merkez kompozisyonu oluşturan bu kâşi parçada, figürlerin aralarında ve etraflarında iri islimi motifler yer almaktadır. Güvercinlerin arasına serpiştirilen ve zengin bir görünüm sağlayan islimi motifler simetrik olmayan bir biçimde muhtemelen alan doldurmak için kullanılmıştır.



[207] H. Hilal Büyükçanga (Eren), "Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", Selçuk Üniversitesi, s. 27.









Katalog no: 32

Başlık: On üç Oturan İnsan Figürlü Kâse

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Lüster Teknikli Tabak. Türk- İslam sanatında sıkça kullanılan Lüster tekniği, metal oksitlerinin düşük sıcaklıkta seramik üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, seramiğe altın veya gümüş gibi metalik bir parlaklık kazandırır.

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Çap; 45-55 cm

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân, İran

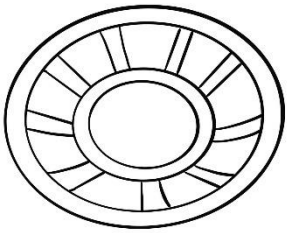
Sergilendiği Yer / Müze: Kâşân Ulusal Müzesi,

Envanter Numarası: -

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış olan bu kâse diğer örneklerine göre çok daha büyüktür. Kâsenin bir tarafının çapı 45cm, diğer tarafın 55 cm'dir. Bu da bize kâsenin tam yuvarlak olmadığını göstermektedir. Orta derinlikteki bu kâse, işlevselliği ile estetiği birleştiren bir tasarım sunmaktadır. Formun simetrisi ve denge unsurları, dönemin zanaat anlayışını yansıtmaktadır.



Sanatsal Değer:

İran coğrafyasında ve Kâşân'da üretilen bu tabak dönemin sanat anlayışını ve zanaatkarlık becerisini yansıtmaktadır. Lüster tekniği ile süslü kâselerdeki tasarımlar Selçuklu kâşi sanatını özel kılmaktadır.

Lüster tekniğinin en önemli özelliği olan parlaklık, ışıkla etkileşimde farklı tonlar ortaya çıkararak, tabak üzerinde derinlik ve hareket hissi oluşturmuş ve görsel etkisini arttırmıştır. Kâsenin üzerindeki ince detaylı işçilik, desenlerin karmaşıklığı ve figürlerin zarafeti, eserin estetik açıdan üstün olduğunu gösterir. Bu estetik değer, 12-13. Yüzyıllarda hüküm sürmüş Büyük Selçuklu devletinin siyasi olduğu kadar sanat ve kültür bağlamında da ne kadar güçlü olduğunu göstermekle birlikte aynı zamanda dönemin sanatsal anlayışı ve zarafeti hakkında bizlere önemli bilgiler sunar.

Desen ve Kompozisyon:

Kâsedeki desen ve kompozisyon, Lüster tekniği ile süslü Selçuklu dönemi eserlerine özgü bir estetik anlayışı çerçevesinde tasarlanmıştır. Kâsedeki desenler hem sanatsal zarafeti hem de dönemin kültürel ve sembolik ifadelerini içermektedir.

Kâsenin iç kısmı; Kâsenin iç kısmında toplam on üç oturan figür, hayvan figürü ve bitkisel motif yer almaktadır.

Kâse simetri üzerine kurulmuş bir tasarım sunmaktadır. Kâsedeki yuvarlak hatlı sınır çizgileri, kompozisyon için alanı dörde bölmüştür. Kâsenin birinci bölümü merkezdir. Kâsedeki yuvarlak hatlı sınır çizgilerinden biri, dört oturan figürün içinde bulunduğu merkez alanı çevreleyerek onlara bir çerçeve sunar. Merkezde, kâsenin dört tarafından başlayan ve merkeze

doğru helezon bicinde son bulan desenler yer almaktadır. Bu helezonlar merkezin tam ortasında eşkenar dörtgen meydana getirmiştir. Her bir helezonun içinde başlıklarından, kollarındaki tirazlardan ve süslü kaftanlarından saraylı olduklarını düşündüğümüz dört figür yerleştirilmiştir. Merkezde kalan boş alanlar islimi motifine benzer desenlerle süslenmiştir.

İkinci bölüm merkezin hemen üstündeki bölümdür. Bu bölümde tam olarak tanımlayamadığımız, uzunlu kulakları ile tavşanı, bedeninin çevikliği, kuyruğu ve benekleri ile de çita ya da pars hayvanına benzettiğimiz hayvanlar yer almaktadır. Toplam sekiz adet olan koşar vaziyette tasvir edilen bu hayvanlar birbirini takip eder biçimdedir.

Üçüncü ve geniş olan bölüm, ikinci bölümün üzerindedir. Bu bölüm dikey çizgisel hatlarla toplam on sekiz bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlerin dokuz tanesinde oturuş biçimleri farklı, merkezdekilere benzer figürler yer almaktadır. Bu figürler eşkenar dörtgenler içerinde tasvir edilmiştir. Dörtgenlerin etrafı bitkisel motiflerle süslüdür. Figürlerin aralarında kalan dokuz bölüme ise ikinci bölümde yer alan hayvan figürlerinin aynıları yerleştirilmiştir.

Dördüncü ve son bölümde, aynı ikici bölümdeki gibi hayvan figürleri ile yer almaktadır. Bu hayvan figürlerinin sayısı toplam on dörttür.

***Figürler**:*

Merkezdeki Figürler; kâsenin merkezinde görülen dört oturan figür, simetrik biçimde yerleştirilmiştir. Hepsinin kıyafeti beyaz zemin üzerine lüster süslemeli benek motifidir.





Başlarının etrafında haleler yer almaktadır. Hepsinin kollarında tirazlar vardır. Her figür yanındakine bakar biçimde tasvir edilmiştir. Saçları düz ve omuz hizasında bitmiştir. Merkezde yer almalarından, süslü kıyafetlerinden, haleleri ve tirazlarından yüksek statülü kişiler olduğunu söyleyebiliriz.

Diğer Figürler; Dikey çizgilerle ayrılan on sekiz bölümden dokuzunda farklı şekillerde oturan figürler görülmektedir. Saçları omuz hizasında biten figürlerin hepsinin tirazları ve başlıkları vardır. Dolayısı ile saray efradından oldukları söylenebilir. Kaftanlar süslü ve benek motiflidir. Giysiler, dönemin modası, zenginlik ve sosyal statü hakkında ipuçları vermesi bakımından önemlidir. Merkezden farklı olarak figürler dörtgenler içerisine yerleştirilmiştir. Dörtgenlerin içleri figürler ve figürlerin etrafının süsleyen islimi ağırlıklı bitkisel motiflerle süslüdür. Bu figürlerin de tasarımdaki detaylarına bakarak saraylı olduklarını söyleyebiliriz.



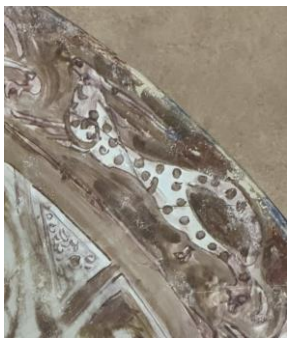




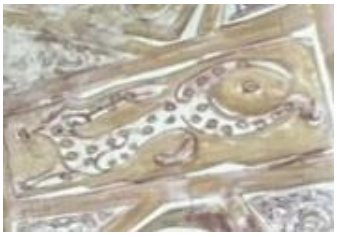


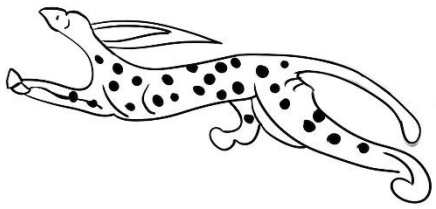


Hayvan Figürü; Kâsede toplam otuz bir adet tam olarak tanımlayamadığımız hayvan figürü yer almaktadır. Selçuklu kâşi sanatında sanatçılar bazen hayvan figürlerine başka bir bakış açısıyla yaklaşmışlar ve farklı hayvanların özelliklerini birleştirerek yeni kompozisyonlara imza atmışlardır. Mitolojik sayılan bu figürler genellikle sembolik manada kullanılmışlardır.









Kâsede yer alan bu figür, gerçek dünyadaki bir hayvandan ziyade, sanatçının hayal gücünün ürünü olan melez bir hayvan figürü gibi durmaktadır. Bu figürde, tavşanın uzun kulakları ve çita ya da pars hayvanının benekli ince, zarif vücut yapısı birleştirilmiş gibi görünmektedir.

Tavşanlar genellikle doğurganlık, hızlı hareket ve dikkat sembolü olarak kullanılmışlardır. Uzun kulaklar, tavşanın hassasiyetini ve çevresindeki seslere duyarlılığını simgeler. Bu detay, figüre hem sevimlilik hem de estetik bir zenginlik katmaktadır.

Çita ya da pars hayvanının ince, zarif ve esnek vücutları, hız ve çeviklikle ilişkilendirilmiştir. Bu da figürün hareketli ve dinamik yapısını öne çıkarmaktadır. Selçuklu sanatında bu tür vücut özellikleri, genellikle hükümdarların ya da savaşçıların güç ve çevikliklerini temsil ettiği düşünülmüştür. Sanatçının, hayvanların en belirgin özelliklerini bir araya getirerek, çeviklik, hassasiyet, güç ve zarafeti aynı figürde buluşturduğunu düşünebiliriz.

Hayvanın esnek ve hızlı bir pozisyonda tasvir edilmesi, yine onun çevik ve hızla hareket eden bir avcı hayvan olduğunu göstermektedir. Bu hayvan büyük olasılıkla bir av sahnesine işaret etmektedir. Selçuklu kâşilerinde ve diğer sanat eserlerinde av sahneleri oldukça yaygın olarak kullanılmıştır.

Bu tür mitolojik figürlerin saray kompozisyonlarında görülen av sahnelerinde kullanıldığını düşünmemizin bir sebebi de bu sahnelerin güç ve prestijin bir sembolü olarak görülmüş olmasıdır.

Selçuklu sanatında bu tür sembolik figürlerin kullanımı, eserlere zengin bir estetik değer katmaktadır. Bu figürün bir kâse üzerine işlenmiş olması hem işlevsel hem de sanatsal bir ifade biçimi sunmaktadır.

Motifler:

Geometrik Desenler: Kâsedeki insan ve hayvan figürlerini çevreleyen geometrik desenler döngüsel ve kendini tekrar eder bir şekilde tasarlanmıştır. Bu geometrik desenler odak noktasını merkeze taşımış ve kompozisyona hareketlilik katmıştır.

Bitkisel Motifler: Kâsede figürlerin içinde bulundukları daire ve dörtgenlerin dışında kalan yerler bitkisel motiflerle süslenmiştir. Bu kâseki bitkisel motifler diğer Selçuklu kâselerine göre daha azdır.



Katalog no: 33

Başlık: Mahfeli ve Kulak Kalkanlı Fil Biçiminde Figür

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Kobalt Mavi Tek Sırlı Figür

Malzeme: Seramik

Boyutlar: Yükseklik: 36; Genişlik: 22 cm

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 3341

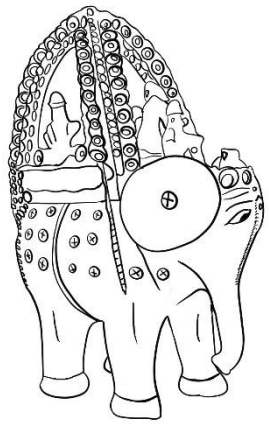
Analiz:

Form ve Yapı:

Bu zarif fil figürü, Büyük Selçuklu kâşi sanatının önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Seramikten üretilen bu heykelcik, filin anatomik yapısına son derece sadık bir şekilde tasarlanmış olup, dönemin sanatsal yeteneklerini ve detaylara verdiği önemi gözler önüne sermektedir. Fil, kobalt mavi sır ile sırlanmış olup, bu sırda zamanla aşınmalar meydana gelmiştir. Yüksekliği 36 cm, genişliği ise 22 cm olan bu figür, Büyük Selçuklu döneminin zarif ve özgün sanat anlayışını en iyi şekilde temsil etmektedir.

Heykelcikteki detaylar, sadece gerçek bir filin anatomik özelliklerine uygun olmakla kalmaz, aynı zamanda Büyük Selçuklu Sanatındaki hayvan figürü anlayışını da yansıtır.

Bu figür kalıp kabartma tekniği ile yapıldığından detaylar net olarak görülmektedir. Özellikle filin hortumu, bacak yapısı ve diğer belirgin hatlar bu teknik ile daha belirgin hale gelmiştir. Bu tür figürler, Büyük Selçuklu kâşi sanatının teknik ustalığını ve detaylara verdiği önemi gözler önüne sererken, aynı zamanda eserin görsel etkisini de güçlendirir.



Filin sırtında yer alan mahfe (fil veya deve sırtında taşınan tenteli taht) formu da gerçeğine sadık bir şekilde yapılmış, süsleme detayları titizlikle işlenmiştir. Mahfenin içinde yer alan ve fili kullanan figürler de dikkatlice işlenmiş olup, filin genel formuyla uyum içinde bir bütünlük oluşturmuştur. Bu fil figür formlu eser, sadece sanatsal değil, aynı zamanda işçilik açısından da dönemin yüksek seviyedeki zanaat anlayışını yansıtmaktadır.

Sanatsal Değer:

İran coğrafyasında hüküm sürmüş Büyük Selçuklu dönemi sanatı, evani grubunda olduğu kadar hayvan biçimli kâşilerde de çeşitliliğin ve zenginliğin görüldüğü bir dönem olmuştur. Fil, at, koç, kuş, deve gibi formlarda görülen kap ya da heykelcik şeklindekindeki eserler Selçuklu sanatında önemli yer tutmuştur. Bu dönemdeki eserlerde sıkça görülen hayvan motifleri, genellikle sembollerle de ilişkilendirilmiştir.

Selçuklu sanatında hayvan figürleri önemli sembolik anlamlar taşır ve fil figürü de bunlardan biri olmuştur. Orta Asya kültürlerinde genellikle zenginlik ve güç ile ilişkilendirilen

filler Selçuklu sanatında güç, asalet ve yönetim sembolleri olarak yorumlanmıştır. Semra Ögel gibi sanat tarihçileri çalışmalarında, filin Selçuklu kültüründeki yerine değinilir; özellikle hükümdarların gücünü ve iktidarını temsil eden bir simge olarak işlev gördüğünden bahseder[208]. Fil figürleri, Orta Asya'daki eski Türk kültürlerinin etkisiyle Selçuklu sanatında süslemeler ve heykelciklerde sıkça kullanılmıştır. Tüm bunlardan dolayı bu eser hem sanatsal hem de taşıdığı sembolik manalar ile sanat değeri yüksek bir eserdir.

Fil, Orta Asya ve İslam kültürlerinde güç, kudret ve hakimiyet gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Bu figür, dönemin sanatsal üretiminde hayvan figürlerinin sadece süs amaçlı değil, aynı zamanda anlam yüklü bir sembol olarak kullanıldığını düşündürtmektedir. Filin temsil ettiği güç ve kudret, aynı zamanda İslam'ın adalet ve hikmet gibi yüksek ideallerini simgeliyor da olabilir. Böylece, figür hem görsel hem de sembolik açıdan derin bir anlam taşır.

Desen ve Kompozisyon:

Kataloğumuzda yer alan bu fil formundaki kâşi, tek renkli kobalt mavi sır tekniği ile yapılmıştır. Tüm ayrıntılara özenle yer verilen bu fil figüründe fil, ağır bir zırh giymekte ve gövdesinin üzerinde detaylı ve ince işçilikle yapılmış mahfe (fil veya deve sırtında taşınan tenteli taht) bulunmaktadır. Filin vücudu üzerinde göze çarpan kabartmalı desenler bulunmaktadır. Fil anatomisine uygun olarak kalın ayaklı, eğri hortumlu ve gözleri kabarık biçimde tasvir edilmiştir.

Sırlı yüzeyde bazı noktalar hafif aşınmış görünmektedir, bu da figürün eski olduğunu ve belki de törenlerde veya dekoratif amaçlarla uzun süre kullanıldığını göstermektir.

Motifler:

Gövde: Bu Selçuklu Fil figürünün, gövdesinde yer alan zırhından bir savaş filini tasvir ettiği anlaşılmaktadır. Bu fil ya savaş sırasında ya da tören alayında betimlenmiştir. Gövde üzerinde bulunan küçük yuvarlak kabartmalar ve içlerindeki çapraz noktalar bunların küçük kalkanlar olabileceğini göstermektedir[209]. Fil figürüne simetrik biçimde yerleştirilen bu kalkanlar hem dekoratif amaçlı hem de figüre hacim ve doku kazandırmak için kullanılmış olabileceğini düşünmekteyiz.

Mahfe: Filin gövdesinin üzerinde gösterişli bir mahfe bulunmaktadır. Mahfenin içerisinde, tören alayının bir parçası olduğu düşünülen ya da savaş düzeninde yer alan insan

[208]Semra Ögel, "Türk Heykelciliğinde İnsan Figürü", 1963, s.15

[209] Kansoy, Umut. "Fil Binit Takımları II: Âîn-I Ekberî'de Yer Almayan Savaş Fili Binit Takımları". Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sy. 54, 2021, s. 98

figürler yer almaktadır. Fil seyisi olmak üzere toplam dört adet insan figürü bulunmaktadır. Bu figürlerden bazıları ellerinde kalkan ve davula benzer eşyalar taşımaktadırlar. Filin üzerinde yer alan mahfenin süslemesinden içinde bulunan kişilerin önemli olduklarını düşünebiliriz. Ellerinde tuttukları davul ve/veya kalkan benzeri nesnelerle de önemli bir olayın (tören/savaş düzeni) parçası oldukları anlaşılmaktadır.

Fil Baş Zırhı ve Kulak Kalkanı: Büyük Selçuklu devri fil şeklindeki heykelcikler incelendiğinde genellikle fillerin kulakları üzerinde kalkan olduğu görülmektedir. Kulak kalkanları, fil zırhının bir uzantısı ya da tek başına da kullanılmıştır. Tek başına kullanılan kulak zırhları fillerin başlarında bulunan zırhlara monte edilmiş vaziyette görülmektedir.[210] Kataloğumuzdaki fil figüründe baş zırhına monteli kulak kalkanı yer almaktadır.



[210] Kansoy, Umut. "Fil Binit Takımları II: Âîn-I Ekberî'de Yer Almayan Savaş Fili Binit Takımları", s. 101-102.



Katalog no: 34

Başlık: Yuvarlak Dilimli, Kadın Başlı Ayaklı Kâse

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Turkuaz Sırlı, Kalıp Kabartma Teknikli Kâse

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya Müzelerindeki Örneklerine bakılarak Y.; yaklaşık 14-16 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Nişabur, İran

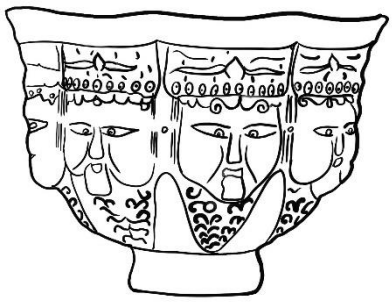
Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 22312

Analiz:

Form ve Yapı:

Bu seramik kâse, ayaklı ve derin formuyla dikkat çekmektedir. Turkuaz sırlı yüzeyi, dilimli kenarları ve kabartmalı detaylarıyla benzerlerinden ayrılmaktadır. Her bir kabartmada insan yüzü tasvir edilmiş olup, figürlerin başlarındaki süslü başlıklar büyük bir titizlikle işlenmiştir. Bu detaylar, kalıp kabartma tekniği sayesinde net bir şekilde görülmektedir. Kâsenin ayak kısmında ise turkuaz sır kullanılmamış, sade bir görünüm tercih edilmiştir.



Dünya müzelerinde sergilenen benzer kâselerin ölçüleri göz önünde bulundurulduğunda, bu tür eserlerin genellikle 9-11 cm yüksekliğinde ve 12-15 cm çapında olduğu tahmin edilmektedir. Bu özellikleriyle kâse hem form hem de süsleme açısından Büyük Selçuklu seramik sanatının zarafetini ve ustalığını yansıtmaktadır.

Sanatsal Değer:

12-13. yüzyıllarda İran coğrafyasında hüküm sürmüş Selçuklu dönemine ait bu kâse hem teknik hem de estetik açıdan önemli bir sanatsal değere sahiptir. Kabartmalı insan yüzleri, Selçuklu seramiklerinde sıkça rastlanmayan bir tema olsa da figürlü sanatın etkilerini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Sır tekniği, mavi renk kullanımı ve detaylı işçiliği ile bu eser, Selçuklu sanatının inceliklerini gözler önüne seren nadide bir örneklerdendir. Hem işlevsel hem de estetik bir obje olarak, dönemin kültürel ve sanatsal zenginliğini yansıtmaktadır.

Desen ve Kompozisyon:

Büyük Selçuklu dönemi sanatının farklı örneklerinden biri de bu eserdir. Kalıp kabartma tekniği ile yapılmış olan bu kâsede sekiz dilimden oluşan kabartma bölümler bulunmaktadır. Bu kabartmalı bölümlerin her birinde insan başı bulunmaktadır. Kâsenin insan yüzü kabartmalarında Selçuklu insan tipinin belirgin özellikleri ile karşılaşılmaktadır. Oval yüzlü, iri badem gözlü, dolgun yanaklı ve başlıklı figürler cepheden verilmiştir.

Başlık süslemelerinden ve dünya müzelerindeki diğer örneklerine bakarak bu insan başlarının kadın başı olduğunu söyleyebiliriz. Çıkıntılı kadın başlarındaki yüzlerde gözler büyük badem şeklinde ve belirgin, neredeyse abartılı bir şekilde vurgulanmış, yanaklar dolgun biçimde tasvir edilmiştir. Çene, burun ve ağız hatları çok belirgin biçimde gösterilmiştir.

Kâsede, kadın başlarından, kâsenin ayak kısmına uzanan ve daralarak devam eden muhtemelen kaftan diyebileceğimiz süslü kıyafetler bulunmaktadır. Turkuaz sırlı olan bu kâsede her bir kadın başı, süslü başlıklarla süslenmiştir. Bu baş süslemeleri, simetrik ve düzenli bir şekilde tekrarlanmış bu da kâsedeki kompozisyonun ritmik yapısını güçlendirmiş, estetik bir bütünlük sağlamıştır.

Eserde ciddi ve sakin bir ifadeye sahip olan yüzler, soğukkanlı ve güçlü karakter betimlemelerine uygun bir tarz olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Selçuklu sanatında ve İslam sanatı genelinde, figürlerin yüz ifadeleri genellikle ciddi ve dingin olarak tasvir edilmiştir.

Yüzlerin birbirine paralel, simetrik ve düzenli bir şekilde yerleştirilmiş olması, kâsedeki kompozisyonun dengeli bir sanat anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Selçuklu sanatında önemli olan geometrik düzen ve simetri anlayışına uygun tasarlanan bu kâse, hem kullanılan teknik (kalıp kabartma), hem de dekoratif unsurlar (yüz figürleri ve turkuaz sır) dönemin estetik ve kültürel anlayışını yansıtmaktadır.

Motifler:

Selçuklu dönemi kâşi sanatında hem erkek hem de kadın figürleri başlarında kıymetli taşlardan yapılmış başlıklar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu kâsedeki başlıklar küçük dilimlerden oluşan taç biçimindir[211] ve her iki yandan süslemelerin kulak hizasına kadar indiği görülmektedir.

Selçuklu sanatında baş süslemeleri genellikle zenginliği, gücü ve otoriteyi ifade ettiğinden, bu figürlerin sıradan kişiler olmadığını, önemli ve yüksek statülü figürler olduğunu vurgulamaktadır. Genellikle sultan ya da saraylı olduğu düşünülen kişilerce takılan ve incelikle işlenmiş başlıklar, kâsede detaylı bir biçimde tasvir edilmiştir.

Taç veya başlık üzerinde nokta benzeri motifler ve kıvrımlı detaylar dikkat çekmektedir. Bu tür süslemeler, dönemin zarif ve incelikli sanat anlayışını yansıtmaktadır. Başlığın kenarlarından aşağı doğru sarkan motifler görülmektedir. Bu süslemeler hem figürlerin yüksek sosyal statüsünü hem de zenginliği vurgulamak için tasarlanmış olabilir.

Selçuklu saray hayatında baş aksesuarları, sosyal statünün bir göstergesi olarak her zaman önemli olmuş ve Selçuklu kâşi sanatı tasarımlarının önemli bir parçası olmuştur.

[211] Özden süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* s. 153



Katalog no: 35

Başlık: Kuş ve Bitkisel Motifli Tabak

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Kalıp Kabartma Teknikli Turkuaz Sırlı Tabak

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya Müzelerindeki Örneklerine bakılarak Çap, yaklaşık 30-35 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Rey, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 22126

Analiz:

Form ve Yapı:

Seramikten yapılmış bu tabak, dairesel bir şekle sahiptir. Geniş bir tasarıma sahip eserin çapı, dünya müzelerindeki örneklerine bakılarak yaklaşık 30-35 cm olduğu söylenebilir. Kenarları hafif dışa doğru açılarak genişlemektedir. Eserin derinliği fazla değildir.



Tabak formu, kuş ve bitkisel desenlerle süslenmiş, firuze sırla kaplanmış ve kalıp kabartma tekniği ile işlenmiştir. Büyük Selçuklu dönemi sanatında sıklıkla görülen kabartma desenler, kalıp ve/veya oyma gibi yöntemler uygulanarak elde edilmiştir. Kalıp yardımıyla oluşturulan desenler, seramiğe derinlik ve zengin bir dokusal görünüm kazandırmıştır. Hem günlük kullanım hem de sanatsal bir obje olarak değerlendirilebilecek bir yapıya sahiptir.

Sanatsal Değer:

Selçuklu dönemine ait eserler, Türk kültürünün ve tarihinin önemli bir parçasını oluşturur. Selçuklu kâşi tabaklar, dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını yansıtan eserler olmuşlardır. Selçuklu dönemine ait kalıp kabartma teknikli bu tabak da hem estetik hem de işlevsel açıdan büyük bir değere sahiptir.

Selçuklu ustaları, kalıp kabartma tekniği ile tabakların yüzeyine zengin motifler ve figürlü desenler işleyerek hem estetik hem de kültürel bir derinlik kazandırmışlardır. Bu tabakta turkuaz sır, bu desenlerin canlılığını ve derinliğini artırarak esere göz alıcı bir estetik kazandırmıştır. Kuş motifi ve islimi desenler, bu eserlerin sembolik derinliğini ve estetik değerini pekiştiren önemli unsurlar olmuşlardır. Kısacası, Selçuklu dönemine ait kalıp kabartma teknikli turkuaz sırla kaplanmış bu tabak, estetik değeri, teknik ustalığı ve kültürel değeri ile önemli bir sanatsal miras olarak kabul edilmektedir.

Desen ve Kompozisyon:

Selçuklu kâşilerinde kalıp kullanımı, dönemin ustalarının detaylı ve tekrarlanabilir desenler elde etmelerini sağlamıştır. Bu tabakta da kabartma desenleri görmekteyiz. Merkezde yer alan kuş figürü ve etrafında yer alan dekoratif yapraklar ile süslü bu tabak, turkuaz sırlı olarak üretilmiştir.

Tabakta, yuvarlak kıvrımlar çizen kıvrımlı dallar üzerine yerleştirilmiş münhanili islimiler ve islimi motifler kullanılmıştır. Eserin merkezinde güvercine benzer, kafasını eğmiş biçimde bir kuş tasvir edilmiştir. Kuş figürünün merkezde olması, onun kompozisyonun ana odak noktası olduğunu ve eserin genel yapısına denge getirdiğini göstermektedir.

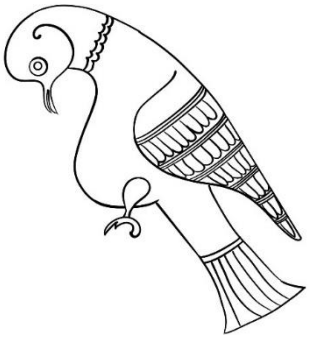
Figürler:

Merkezdeki Kuş Figürü: Merkezde yer alan kuş figürünün kanatları ve kuyruğun alt kısımlarındaki motifler çok detaylı bir biçimde çizilmiştir. Kanat ve kuyrukta yer alan çizgiler ve ince işçilik, onu yalnızca dekoratif bir figür olmaktan çıkararak hareketli ve dinamik bir hale getirmiştir. Özellikle kabartma tekniği ile öne çıkartılan bu çizgiler esere derinlik ve doku kazandırmıştır.

Kuşun başı, kanatları, gövdesi ve kuyruğu yalın, yuvarlak hatlarla belirtilmiştir. Kuşun gövdesindeki yatay şeritler ve kanat detayları, eserin genelindeki bitkisel motiflerle uyumlu bir desen oluşturmaktadır.



Kuş figürü, İslam sanatında sıkça kullanılan ve simgesel anlamlar taşıyan bir motif olmuştur. Kuş figürü, talih, bereket, güç, kutsallık, haber, cennet gibi pek çok anlamlarda kullanılmıştır. Kuşların gökyüzünde süzülmesi, ruhun manevi âlemlere doğru yükselmesi ve cennet bahçeleri ile de ilişkilendirilmiştir.



Tasavvufta da yer alan kuş metaforunun, özellikle d*oğan, şahin* ve *kartal* gibi yırtıcı kuşların kıymetli bir yeri olduğu ve asaleti, yüceliği ile sultanlara dost oldukları bilinmektedir. [212] Bu tabakta yer alan Kuş figürünün de pençelerinden yırtıcı kuş grubuna girdiğini söyleyebiliriz.

Kuş figürünün bu eser üzerindeki zarif işlenişi, Selçuklu sanatının estetik anlayışını yansıtmaktadır. Figüratif ve bitkisel motiflerin bir arada bulunduğu bu tasarım, sanatçıların teknik ustalığını ve sanatsal derinliğini gözler önüne sermektedir.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kuş figürünün etrafını saran kıvrık islimi dallar arasına yerleştirilen münhani ya da yaprak görünümlü bitkisel motifler göze çarpmaktadır. Eserdeki bitkisel motifler, dönemin zengin süsleme anlayışını yansıtmaktadır.

[212] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s. 273



Katalog no: 36

Başlık: Bitkisel Motifli ve Yazılı Kâse

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Sır Altı Dekorlu Tek renk Turkuaz Sırlı Kâse

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya Müzelerindeki Örneklerine bakılarak Çap, yaklaşık 20-25 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

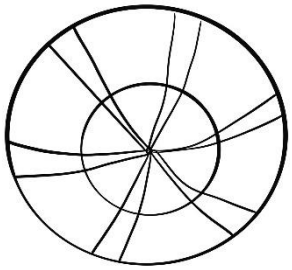
Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 8229

Analiz:

Form ve Yapı:

Bu kâse, dairesel bir forma sahip olup seramik malzemeden yapılmıştır. Geniş bir tasarıma sahip olan eserin çapının, dünya müzelerindeki benzer örnekler göz önünde bulundurulduğunda, yaklaşık 20-25 cm olduğu tahmin edilmektedir. Hafif dışa doğru genişleyen kenarları ve derin yapısıyla zarif bir görünüm sergilemektedir.



Kâse, turkuaz sırla kaplanmış yüzeyinde bitkisel motifler, geometrik desenler ve yazı bantlarıyla dikkat çeken zengin bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. İnce işçiliği ve detaylı desenleri, Büyük Selçuklu döneminin sanatsal zarafetini ve ustalığını yansıtmaktadır.

Yüzeydeki aşınma ve eskime izleri, eserin tarihsel derinliğini ortaya koyarken, uzun yıllar boyunca kullanılmış veya sergilenmiş olabileceğine işaret etmektedir. Bu kâse, yalnızca işlevsel bir obje olmanın ötesinde, dönemin estetik anlayışını ve teknik yetkinliğini yansıtan önemli bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu kâşi sanatında pek çok form ve teknikte eserler yer almaktadır. Bu eserler Selçuklu sanatının ulaştığı seviyeyi ve üslubunu ortaya koymaktadır. Dönemin sosyal ve kültürel durumları hakkında birinci el kaynak mahiyetindeki bu eserlerin önemi çok büyüktür.

Bu kâse, belirli bir düzen ve simetri içerisindeki tasarımı ile Selçuklu sanatındaki zarafeti bizlere sunmaktadır. Kâsede yazı ve bitkisel motifler kompozisyonun ana teması olarak kullanılmış, renklerle de eser tamamlanmıştır. Görsel etkileyiciliği yüksek bu kâse, dönemin sanat üslubu ve inançları hakkında bizlere bilgi vermektedir.

Desen ve Kompozisyon:

Büyük Selçuklu dönemi sanatında sıkça kullanılan sır altı dekorlu ve tek renk turkuaz sırlı bu kâsedeki *desenler eşit aralıkla*, hem tekrara dayalı bir düzen içinde hem de estetik bütünlükle yerleştirilmiştir. Bu tekrar, İslam sanatında önemli bir yere sahiptir ve sıklıkla kullanılmıştır. Görselde de bu tekrar edilen motiflerin simetrik bir şekilde yerleştirilmesi, kompozisyonun düzenli ve dengeli olmasını sağlar.

Bu eserde yazı, altı bölümü ayıran çizgisel bantların arasına ve siyah zemin üzerine yerleştirilmiş ve böylece eserin etkisinin daha da artması sağlanmıştır. Alanları belirlemek için kullanılan geometrik çizgisel desenler ve bitkisel motifler belirli bir düzen içinde sunulmuştur. Kâse, merkezinden başlayarak kenarlara doğru devam eden ve üzerinde sülüs/nesih yazıları bulunan kalın yazı kuşakları ile altı bölüme ayrılmıştır. Arada kalan geniş alanların kenarlarına çerçeve oluşturacak şeklide da geometrik desenler ve çerçevenin ortalarına da zarif bitkisel motifler yerleştirilmiştir.

Kâsenin en üst kenarlardaki üçgen desenler, kâsedeki diğer desenlere göre daha küçük ve ince, ancak aynı simetrik yapı ile tasarlanmıştır. Bu durum kâsedeki büyük ve dikkat çekici desenlerle uyum içinde bir bütünlük oluşturmaktadır.

Kâsedeki tasarımda renkler ile desenlerin uyumunu görmekteyiz. Turkuaz ve siyah renkler hem kontrast hem de bir bütünlük sağlamaktadır. Turkuaz, arka planda geniş alanlarda kullanılırken, siyah desenler ince detaylar olarak işlenmiştir. Kobalt mavi ise yazı bandını öne çıkarır biçimde çerçeve oluşturmuştur.

Yazı Üslubu:

Eserin yazı üslubu, Büyük Selçuklu sanatına özgü kâşi sanat anlayışını yansıtmaktadır. Kâsenin merkezine kadar uzanan yazı kuşağı, Selçuklu sülüsü üslubuyla özenle işlenmiştir. Yazıların Arapça olduğu düşünülmekle birlikte, emin olunamamıştır. Yazılar, altıya ayrılmış bölümlere düzenli bir şekilde yerleştirilmiştir ve siyah bir zemin üzerine özenle uygulanmıştır. Siyah zemin üzerine beyaz olarak işlenen yazılar, turkuaz sırla kaplanarak dikkat çekici bir şekilde turkuaz renkte görünür hale gelmiştir. Bu uygulama, yazıların hem estetik açıdan öne çıkmasını sağlamış hem de eserin genel tasarımına zarif bir derinlik katmıştır.

Selçuklu sülüsü, dönemin yazı sanatında önemli bir yere sahipti. Bu kâsede de yazılar hem sanatsal bir anlam taşımakta hem de kompozisyonun bütünlüğüne katkıda bulunmaktadır. Siyah zemin ve turkuaz sırın birleşimiyle oluşan bu görsel etki, Selçuklu sanatının hem teknik ustalığını hem de tasarım zenginliğini gözler önüne sermektedir. Yazıların kâse yüzeyine yerleşimi, eserin hem simetrik hem de dengeli bir estetik sunmasına olanak tanımaktadır.

Motifler:

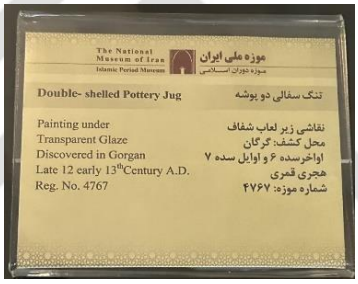
Bitkisel Motifler: Kâse üzerinde dikkat çeken bitkisel motifler, Selçuklu dönemine özgü ortabağ ve tepelik islimilerine benzer biçimdeki motiflerden oluşmaktadır. Bu tür motifleri, Büyük Selçuklu dönemi kâşilerinde çok görmekteyiz. Merkezdeki ve kenarlardaki bitkisel motifler hemen hemen aynı boyutlarda çizilerek desenin devam eden ve tek bir motif

olduğu izlenimi vurgulanmıştır. Kâsenin altı bölümde de yer alan yazı bantlarının orta kenarlarından ince ve zarif islimi motifler çıkmaktadır.

Geometrik Desenler: Merkezden dışa doğru genişleyerek giden çizgiler, tabağı altı dilime ayırmıştır. Bu çerçeve çizgilerin içerisinde yazı kuşağı yer almaktadır. Bitkisel motiflerin olduğu alanın dört bir köşesinde geometrik desene benzer motifler görülmektedir. Bu motiflerin içleri de artılar ile bezelidir. Kâsenin en üst kenar kısmında ise siyah üçgenlerden oluşan desenler görülmektedir. Bu üçgen desenler hem kâsede kullanılan diğer motiflerin birbirine bağlı olmasını sağlamakta hem de kompozisyonu bir bütün halinde tutmaktadır.







Katalog no: 37

Başlık: Motifli Ajur Dekorlu Çift Cidarlı İbrik

Tarih: 12. yüzyıl sonları-13. yüzyıl başları

Teknik: Turkuaz Sırlı, Sır Altı Dekorlu, Ajurlu ve Çift Cidarlı İbrik

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya müzelerindeki örneklerine bakılarak yaklaşık Y: 28-30 x G:14-16 cm aralığı)

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 4767

Analiz:

Form ve Yapı:

İslam sanatında su kapları, sürahi ve ibrik gibi günlük kullanım eşyaları oldukça zarif formlarda üretilmiştir. Bu ibrik de gövdesi hafif genişleyerek devam eden, uzun boyunlu, geniş ağızlı ve geniş tabanlı bir forma sahiptir. Form, işlevselliğin yanı sıra estetik bir görünümü de ifade etmektedir.



İbrik üzerinde dikkat çekici olan bir diğer özellik, ajur tekniğiyle yapılmış delikli cidarlı yapıdır. Her iki kabuk da ayrı ayrı hazırlanır ve sırlandıktan sonra birleştirilir ve pişirilir. Bu ibrikte, dış kısım ajurlu yapılmıştır. Dış yüzeyde yer alan bu oyma desenler, objeye hafiflik ve derinlik katmaktadır. Sap kısmı ince ve yukarı doğru kavis yaparak sonlanan, ağız kısmı ise geniş bir huni formunda açılan bir yapıdadır. Bu detaylar, eserin hem fonksiyonel hem de estetik yönünü vurgulamaktadır. Eserin dünya müzelerindeki örneklerine bakarak yaklaşık 28-30 x 14-16 cm aralığında olduğu söylenebilir.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu kâşi sanatında değişik formlarda ajurlu ve çift cidarlı eserler üretilmiştir. "Delikli" ya da "oyma" anlamlarına gelen ajur kelimesi, sanatta seramik, metal, taş v.b. gibi malzemelerin oyularak delikli desenlerin meydana getirilmesidir. Bu desenler geometrik veya bitkisel şekillerde olabilmektedir. Delikli desenlere ışık geldiğinde gölge oyunlarına sebep olur ve etkililiğini arttırır. İslam sanatında bu teknik, daha çok süsleme amacıyla kullanılmıştır.

Çift cidarlı teknik, sanat eserlerinde, özellikle seramiklerde ve metal işçiliğinde karşımıza çıkar. Bu teknikte, objenin iki katmanlı bir yapısı bulunur: İç cidar (iç yüzey) ve dış cidar (dış yüzey). Bu iki katman arasında genellikle boşluk bırakılır. Bırakılan boşluk, esere hem hafiflik kazandırır hem de süsleme için alan oluşturur. Dış yüzeyde yer alan delikli ya da oymalı desenler, bu boşluk üzerinden ışığın geçmesine ve gölge oyunları oluşmasına olanak tanır. Çift cidarlı teknikte, bir eserin iç yüzeyi ve dış yüzeyi birbirinden bağımsız olabilir. İç yüzey düz ve işlevsel olabilirken, dış yüzey genellikle ajur tekniği ile süslenmiş ve estetik amaçlı işlenmiştir. Çift cidarlı eserlerde iç yüzey fonksiyonel olarak kullanılırken, dış cidar sanat eseri niteliğindedir. Teknik bakımdan zor olan çift cidarlı eserler, Selçuklu dönemi sanatında vazolarda, sürahilerde, tütsülerde veya zoomorfik ibriklerde görülmektedir.

Genellikle estetik süsleme için kullanılan Ajur tekniği ile işlevselliği arttırmak için uygulanan çift cidarlı tekniklerinin birlikte uygulanarak ortaya çıkartılan bu ibrik, Selçuklu sanatında zanaatkârların teknik ustalığını ve sanatsal yeteneklerini sergilemektedir.

***Desen ve Kompozisyon**:*

Ajur ve çift cift cidarlı teknikli ibrik, sır altı dekor uygulamalı ve turkuaz renk sırlı tasarlanmıştır. Üzerinde çeşitli çizgisel desenlerden oluşan zencerek deseni ve bitkisel motifler yer almaktadır. Ayrıca iç ağız kısmında Kûfi görünümlü yazı kuşağı bulunmaktadır.

İbrikte uygulanan ajur tekniğindeki desen, geçmeler şeklindedir ve üzerindeki zencerek motifleri ile uyum içerisindedir. İbriğin ince uzun boynunda ise geometrik desenler yer almaktadır. Bu kısım yuvarlaklar ve bu yuvarlakları dikine kesen çizgiler şeklinde tasvir edilmiştir. Bu yuvarlak ve içlerinden geçen çizgilerin her iki yanında da küçük benekler yer almaktadır. Gövde ile boyun kısmını birleştiren yer, ajurların üzerindeki zencerek motifi ile bezelidir. İbriğin su akıtan oluk kısmında islimi motifler yer almaktadır.

İbrik üzerindeki turkuaz sırlı yüzey, Selçuklu döneminin sırlı kâşilerinde sıkça karşılaşılan parlak ve dayanıklı bir görünüm sunmaktadır. Siyah ve turkuaz tonlarının hakimiyeti, bu eseri dönemin karakteristik renk paleti içinde öne çıkarmaktadır.

Motifler:

İbrik üzerinde geometrik ve bitkisel bezemeler yer almaktadır. Bitkisel motiflerden islimi motifler ibriğin oluk kısmında ve Kûfi yazıların arasında görülmektedir. Çizgisel desenlerden zencerek motifi ise hem ana gövdenin tamamında hem de boyun ile gövdeyi birleştiren dar alanda yer almaktadır.



Zencerek motifi: İbrik üzerindeki ajurlu kısım, zencerek desenlerinden oluşmaktadır. Farsça'da, "birbirine geçmiş küçük halkalar(zincir)" anlamına gelen zencerek, "Zencir-ek" den türemiştir.[213] Zencerekli desenlerde, şeritler alttan ve üstten geçer ve zincir biçiminde desenler meydana getirir. Bu zencerek motifler, düzenli bir tekrar hissi verirken

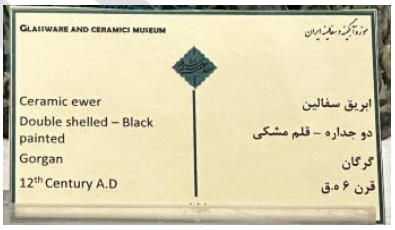
[213] İnci A. Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen,* Kubbealtı Neşriyat No: 216, 4. Baskı, 2023, İstanbul, s. 187.

aynı zamanda hareketli bir görüntü sağlamaktadır. İslam sanatında sonsuzluk kavramını yansıtan bu tarz zincir veya örgü desenler, çok sık kullanılmıştır.

Boyun kısmının iç tarafında, kalın yazı benzeri desenler yer almaktadır. Bu desenler, İslam sanatında sıklıkla kullanılan Kûfi yazısını andıran bir forma sahiptir. Ancak, eserin tam olarak görülememesi nedeniyle bu motiflerin yazı mı yoksa çizgisel süslemeler mi olduğu net bir şekilde anlaşılamamaktadır.







Katalog no: 38

Başlık: Motifli Ajur Dekorlu Çift Cidarlı İbrik

Tarih: 12. yüzyıl

Teknik: Turkuaz Sırlı, Sır Altı Dekorlu, Ajurlu ve Çift Cidarlı İbrik

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya müzelerindeki örneklerine bakılarak Y: yaklaşık 30-35 x G: 20-25)

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

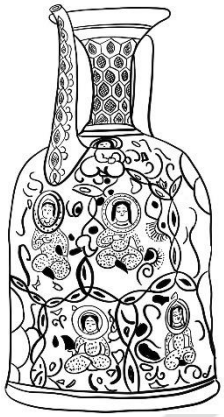
Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 258

Analiz:

Form ve Yapı:

İslam sanatında su kapları, sürahi ve ibrik gibi günlük kullanım eşyaları oldukça zarif formlarda üretilmiştir. Bu ibrik, genel form olarak ince uzun ve zarif bir gövde yapısına sahiptir. Tipik Selçuklu formlarından biri olan dar ve yüksek boyun kısmı dikkat çekmektedir. Uzun boyun, kullanışlılığı artıran bir yapıya sahiptir. Eserin sap kısmı oldukça uzun, ince ve kavis yapar biçimde, ağız kısmı ise geniş bir huni formunda tasarlanmıştır. Bu detaylar, eserin hem fonksiyonel hem de estetik yönünü vurgulamaktadır.



İbrik üzerinde dikkat çekici olan bir diğer özellik, ajur tekniğiyle yapılmış delikli cidarlı yapıdır. Her iki kabuk da ayrı ayrı hazırlanır ve sırlandıktan sonra birleştirilir ve pişirilir. Bu ibrikte, dış kısım ajurlu yapılmıştır. Dış yüzeyde yer alan bu oyma desenler, objeye hafiflik ve derinlik katmaktadır.

Eserin dünya müzelerindeki örneklerine bakıldığında boyut olarak yaklaşık 30-35 x 20-25 cm aralığında olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu kâşi sanatında değişik formlarda ajurlu ve çift cidarlı eserler üretilmiştir. "Delikli" ya da "oyma" anlamlarına gelen ajur kelimesi, sanatta seramik, metal, taş v.b. gibi malzemelerin oyularak delikli desenlerin meydana getirilmesidir. Bu desenler geometrik veya bitkisel şekillerde olabilmektedir. Delikli desenlere ışık geldiğinde gölge oyunlarına sebep olur ve etkililiğini arttırır. İslam sanatında bu teknik, daha çok süsleme amacıyla kullanılmıştır.

Çift cidarlı teknik, sanat eserlerinde, özellikle seramiklerde ve metal işçiliğinde karşımıza çıkar. Bu teknikte, objenin iki katmanlı bir yapısı bulunur: İç cidar (iç yüzey) ve dış cidar (dış yüzey). Bu iki katman arasında genellikle boşluk bırakılır. Bırakılan boşluk, esere hem hafiflik kazandırır hem de süsleme için alan oluşturur. Dış yüzeyde yer alan delikli ya da oymalı desenler, bu boşluk üzerinden ışığın geçmesine ve gölge oyunları oluşmasına olanak tanır. Çift cidarlı teknikte, bir eserin iç yüzeyi ve dış yüzeyi birbirinden bağımsız olabilir. İç yüzey düz ve işlevsel olabilirken, dış yüzey genellikle ajur tekniği ile süslenmiş ve estetik amaçlı işlenmiştir. Çift cidarlı eserlerde iç yüzey fonksiyonel olarak kullanılırken, dış cidar sanat eseri niteliğindedir. Teknik bakımdan zor olan çift cidarlı eserler, Selçuklu dönemi

sanatında vazolarda, sürahilerde, tütsülerde, ibriklerde veya zoomorfik ibriklerde görülmektedir.

Genellikle estetik süsleme için kullanılan Ajur tekniği ile işlevselliği arttırmak için uygulanan çift cidarlı tekniklerinin birlikte uygulanarak ortaya çıkartılan bu ibrik, Selçuklu sanatında zanaatkârların teknik ustalığını ve sanatsal yeteneklerini sergilemektedir.

Desen ve Kompozisyon:

Ajur ve çift cift cidarlı teknikli ibrik, siyah sır altı dekor uygulamalı ve turkuaz renk sırlı tasarlanmıştır. İbrik üzerindeki turkuaz sırlı yüzey, Selçuklu döneminin sırlı kâşilerinde sıkça karşılaşılan parlak bir görünüm sunmaktadır. Siyah ve turkuaz tonlarının hakimiyeti, bu eseri dönemin karakteristik renk paleti içinde öne çıkarmaktadır.

İbriğin üzerinde çeşitli çizgisel desenlerden oluşan zencerek deseni, bitkisel motifler ve insan figürleri yer almaktadır. Ajur desenlerinin bir arada harmanlanması ve figürlerin bu desenler arasında yerleştirilmesi ile oldukça dengeli bir yapıdadır. Figürler, eser üzerinde belirli bir düzen içinde yerleştirilmiş olup, bitkisel motiflerle çevrelenmiştir. Bu düzen, gözü eserin üzerinde sürekli gezdirmekte ve kompozisyondaki dinamizmi artırmaktadır.

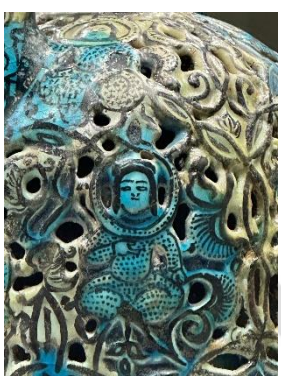
İbrikteki ajur desenlerinin ana hatlarını, zencerek şeklindeki geçme motifler oluşturmaktadır. Bu motifler, insan figürlerini ve islimi motiflerini içine alacak biçimde tasarlanmıştır. Her zencerek biçimli motifin oluşturduğu alana bir insan figürü ve o figürün etrafına islimiler yerleştirilmiştir.

İbriğin ince uzun boynunda ise altıgen desenlerin içerisine yerleştirilmiş, içleri kafes biçimindeki çizgilerle süslü yaprağa benzer motifler yer almaktadır. Bu motif aynı zamanda ibriğin su akıtan oluk kısmında, altıgenler yerine islimilerin içerisinde genişten dara doğru tasvir edilmiştir.

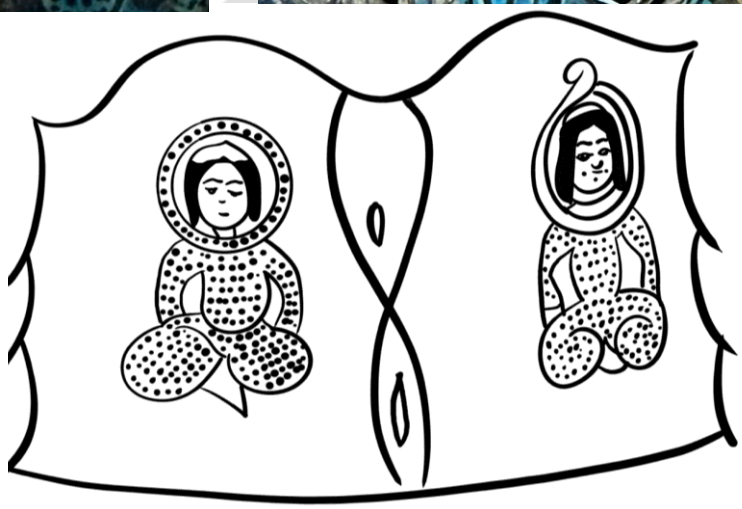
Bu Selçuklu dönemi ajurlu ve çift cidarlı ibrik, teknik ve sanatsal açıdan oldukça ileri bir ustalığın ürünüdür. Ajurlu süslemeler, ışıkla oynayan zarif bir görünüm kazandırırken, figürlerin detaylı işlenmesi ve kompozisyonun dengesi, dönemin sanatsal inceliklerini yansıtır. Eser, Selçuklu dönemi sanatının hem işlevsel hem de sanatsal değerlerini bir araya getiren nadide bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Figürler:

İbrik üzerinde yer alan figürler, Selçuklu sanatında sıklıkla görülen insan figürlerinin bir örneğidir. Eserde oturan ve aynı desene sahip kıyafet giyen **insan figürleri** ön plana çıkmaktadır.







Figürlerin başlarında farklı şekillerde başlıklar görülmektedir. İnsanların yüzleri, diğer Selçuklu insan figürlerindeki betimlemelerle aynı olup, çekik gözlü, yay kaşlı, yuvarlak yüzlü ve ufak ağızlı tasvir edilmiştir. Bazılarının yüzünde ben vardır. Tüm figürlerin saçları omuz hizasında bitmektedir. Figürlerin hepsinde benek motifli kıyafet ve kıyafetin altından görünen siyah çizmeler dikkat çekmektedir.

Önemli bir detay da üst sıralarda bulunan figürlerin hepsinin sağ elinin göğüs hizasında, diğer elleri ise dizlerinde, alt sıradaki tüm figürlerin ise her iki elinin de dizlerinde tasvir edilmiş olmasıdır. Figürlerin hepsi geleneksel Türk oturuş biçimi olan bağdaş kurarak oturma biçiminde tasvir edilmiştir. Aynı zamanda bütün figürler başını çevreleyen haleler ile betimlenmiştir. Kıyafetlerinden ve başlarını çevreleyen halelerden bu insan figürlerinin saray ileri gelenlerinden veya saray efradından olduğunu söyleyebiliriz.

Motifler:

Bitkisel Motifler: İbrik üzerinde insan figürlerinin yanı sıra bitkisel bezemeler de yer almaktadır. Gövdenin tamamında zencerek desenine benzer geçmeler bulunmaktadır. Bu motifler insan figürlerini ve islimi motiflerini çevreler biçimde tasvir edilmiştir.



Zencerek motifi: Farsça'da, "birbirine geçmiş küçük halkalar(zincir)" anlamına gelen zencerek, "Zencir-ek" den türemiştir.[214] Zencerekli desenlerde, şeritler alttan ve üstten geçer ve zincir biçiminde desenler meydana getirir. Bu zencerek motifler, düzenli bir tekrar hissi verirken aynı zamanda hareketli bir görüntü sağlamaktadır. İslam sanatında sonsuzluk kavramını yansıtan bu tarz zincir veya örgü desenler, çok sık kullanılmıştır.



Zencerek desenlerinin yanında islimi motifler de ibriğin bezemesinde yoğun olarak kullanılmıştır. İbriğin oluk kısmında ve gövdenin geçmelerle ayrılmış alanlarının içerisinde yer alan islimi motifler, eserin dış yüzeyinde sürekli bir hareketlilik hissi uyandırmış ve bir düzen içerisinde eserin tamamlayıcısı olmuşlardır.

Eserin ince boyun ve oluk kısmındaki süslemede damla formunda bitkisel motifler görülmektedir.

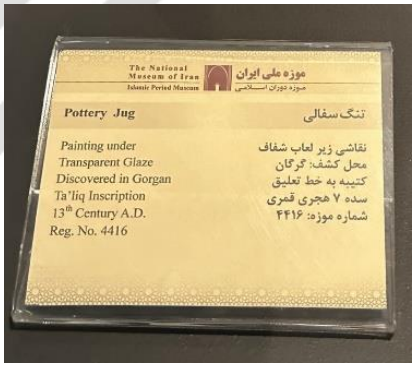
Geometrik Desenler: İbriğin boyun kısmında geometrik desenler dikkat çekmektedir. Bu desenler, aşağıdan yukarıya altı sıra halinde yer almaktadır. Desenler altıgen olup, yaprak biçimli motifi çevrelemektedir.

Türk-İslam sanatında göze çarpan ve sıklıkla kullanılan geometrik şekiller eserin denge ve ahenk içinde olmasını sağlamıştır.

[214] İnci A. Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen,* s. 187.







Katalog no: 39

Başlık: Bitkisel Motifli ve Talik Yazılı Sürahi

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Şeffaf Sırlı, Sır Altı Dekorlu Sürahi

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya müzelerindeki örneklerine bakılarak Y: yaklaşık 30-35 x G: 20-25)

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

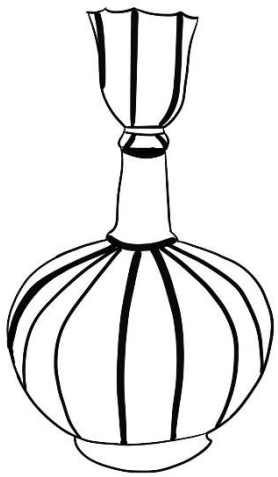
Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 4416

Analiz:

Form ve Yapı

Eserin formu Selçuklu dönemi seramik sanatında sıkça rastlanan bir forma sahiptir. Seramikten yapılan bu eserde şişkin gövde, dar uzun boyun, geniş bir taban, yukarı doğru incelen bir boyun ve ağız kısmında dilimli kenarlar bulunmaktadır. Şişkin gövde ve dar uzun boyunlu sürahi, dönemin kullanım amaçlarına uygun bir şekilde tasarlanmıştır. 12.-13. yüzyıl Selçuklu kâşilerinde sıklıkla görülen ve işlevsel olmanın yanı sıra estetik bir denge sunan bu form, genellikle içlerinde su ya da benzeri sıvılarla dolu olup, sunum için kullanılmıştır.



Sürahinin boyun kısmının yukarı doğru daralarak ince bir form alması, eserin ağız kısmında yer alan ve dikkat çeken dilimli yapının daha narin bir açıklığa sahip olmasını sağlamıştır.

Sürahi kısa ama geniş bir tabana sahiptir ve bu eserin dengeli durmasını sağlamaktadır. Gövdenin geniş olması, eserin ikâşin boş olabileceğini ve sıvı dolumu için ideal bir form olduğunu göstermektedir. Gövdenin şişkinliği, işlevselliğinin yanı sıra dekoratif unsurların sergilenmesi için geniş bir yüzey sağlamak amacı ile de yapılmış olabilir.

Eserin, dünya müzelerinde sergilenen aynı forma sahip diğer örneklerine bakarak boyutlarının yaklaşık Yükseklik: 30-35 cm, Genişlik: 20-25 cm aralığında olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatsal Değer:

Sürahi, kompozisyon, desen ve teknik açısından Selçuklu dönemi seramik sanatının güzel bir örneğini oluşturmaktadır. Özellikle sır altı dekor tekniğiyle işlenmiş bitkisel motifler ve kaligrafik yazılar, eserin estetik değerini artırmaktadır.

Eserin formu, düzenli kompozisyonu ve sır altı dekor tekniğiyle işlenen desenleri, Selçuklu sanatının inceliklerini gözler önüne sermektedir. Motiflerin hem sanatsal hem de kültürel anlamı, eserin zamansız bir değer taşıdığını göstermektedir. Aynı zamanda kaligrafi, bitkisel motifler ve dikkatle işlenmiş renk geçişleri, sanatçının yüksek becerisini gözler önüne sermektedir.

Desen ve Kompozisyon:

Kobalt mavi ve siyah renleri ile süslü sürahini ağız kısmı altı dilimden oluşmaktadır. Dilimlerin birleşme yerinden, sürahinin ince boynunun üst tarafındaki boğuma kadar devam eden kobalt mavi dikey çizgiler aynı zamanda dilimlerin kenarlarını da çevrelemektedir. Her dilimin üzerindeki motifler düzenli bir şekilde birbirini takip ederek devam etmektedir. Bir diliminde benek varsa yanındaki dilimde islimi motifi, onun yanında da yeniden benek motifi bulunur ve bu düzen devam eder.

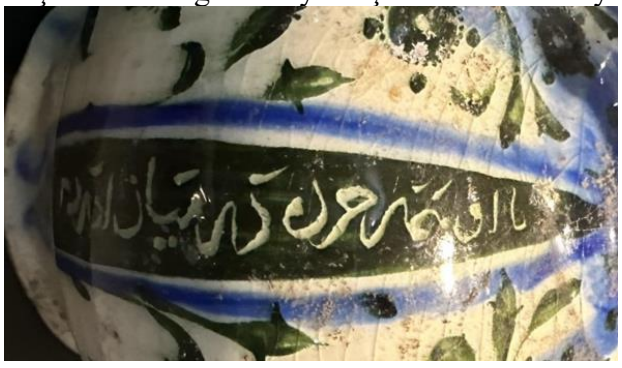
Sürahinin, iki boğumlu olan boyun kısmında benek motifi yer almaktadır. Boğumları öne çıkarmak ve hatlarını belli etmek için iki tanesi siyah, altta bulunan ise kobalt mavisi çizgilerle süslenmiştir. Kobalt mavisi dikey şeritler burada da görülmektedir.

Şişkin gövde kısmı toplam sekiz alandan meydana gelmektedir. Dar olan dört alan yazı bandı ile geniş olan dört alan da bitkisel motiflerle bezelidir. Gövdenin üzerinde dikkat çeken ana desenler, bitkisel ve yazı bantları olsa da dikey olarak uygulanan mavi şeritlerde dikkatleri üzerinde toplamaktadır. Bu şeritler, eserin genel simetrik yapısını oluşturur ve desenlerin bölümlere ayırarak ilgiyi bu noktaya çeker. Gövde üzerindeki kobalt mavisi çizgiler yazı bandının her iki yanında ince olarak ve çiçekli bitkisel motiflerin tam ortasında kalın olarak tasarlanmıştır. Bu durum yazıların ve bitkisel motiflerin öne çıkmasını, eserin daha yalın ve zarif görünmesini sağlamıştır. Sürahi ufak bir ayak kısmı ile tamamlanmıştır.

Desenlerin düzenli aralıklarla yerleştirilmesi, eserin tasarımını güçlendirmiştir. Dikey şeritlerle elde edilen düzen, formun da dikey oluşuyla birbirini desteklemiş ve esere bütünlük hissi vermiştir.

Yazı Üslubu:

Sürahinin dört şeridinin arasına yerleştirilen yazılar, talik hattı ile Farsça yazılmıştır. Yazılar siyah zemin üzerine kalın ve belirgin biçimde yazılmıştır. Yazılar, eserin hem estetik değerini hem de dini/sosyal işlevini vurgulayan unsurlar olarak değerlendirilebilir. Selçuklu kâşi sanatında görülen yazı içeren eserlerinde yazılar genellikle sülüs/nesih ya da Kûfi biçimde yer almaktadır ve bu yazıların mahiyeti genellikle dini öğütler, sultana iyi dilekler ve şiirler biçiminde olmaktadır.



Motifler:

Bitkisel Motifler: Motiflerin geometrik düzende yerleştirilmesi, İslam sanatının geometrik tasarım prensiplerine uygun şekilde yapılmıştır.



Beyaz zemin üzerine yerleştirilen bitkisel motifler oldukça ince ve narin detaylarla işlenmiştir. Selçuklu sanatına uygun bitkisel motifler, tek daldan çıkan çiçekler ve yapraklardan oluşmaktadır. Çiçeklerin biçimleri ve etrafında bulunan tohum benzeri detaylar akla nar veya haşhaş bitkisini getirmektedir. Bu, Selçuklu sanatında görülebilen bir yaklaşımdır. Gerçekçi çiçek figürleri yerine, daha soyutlamaya dayalı, belirli bir düzen ve ritmik tekrar içeren bitkisel motifler tercih edilmiştir. Yazı bandının yanından çıkan yaprak detayları çiçek motifinin devam ettiği hissini oluşturmaktadır.

Gövdenin ayrılan dört geniş ve şişkin bölümlerinde yer alan çiçek motifleri siyah tahrir(kontür) ile dekorlanmıştır. Bu çiçeklerin tam ortasından kobalt mavisi geniş bir şerit geçmiş ve motife hareket katmıştır.



Katalog no: 40

Başlık: Müzik Aleti Çalan Kadın Figürlü Kap

Tarih: 12-13. yüzyıl

Teknik: Turkuaz Sırlı, Sır altı dekorlu ve Kalıp Kabartma Teknikli Kap

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünya müzelerindeki örneklerine bakılarak yaklaşık Y: 20-25 x G: 12-15)

Bulunduğu Coğrafya: Gürgan, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Cam ve Seramik Müzesi

Envanter Numarası: 65

Analiz:

Form ve Yapı:

Bu eser, Büyük Selçuklu kâşi sanatında sıkça görülen özgün formlardan biridir. Kap, oturur pozisyonda bir figür şeklinde tasarlanmış olup, müzik aleti çalar bir insan figürünü yansıtmaktadır. Hem figüratif hem de fonksiyonel bir yapı taşıyan bu eser, ikâşin boş olması nedeniyle içine bir şeyler konulmaya uygun bir formda üretilmiştir. Ancak, büyük ihtimalle dekoratif amaçla yapılmış ve estetik bir öğe olarak kullanılmıştır.



Eserin dış yüzeyi, Büyük Selçuklu kâşi sanatında tipik olarak tercih edilen turkuaz sırla kaplanmış olup, bu sır figürün belirginleşmesini ve görsel etkisini artırmıştır. Turkuaz sır, aynı zamanda İslam sanatında yaygın olarak görülen renklerden biridir ve simgesel anlam taşıyan bir ton olarak düşünülür.

Boyutlarına bakıldığında, eser dünya müzelerindeki benzer örneklerle karşılaştırıldığında, yaklaşık yüksekliği yaklaşık 20-25 cm, genişliği ise 12-15 cm arasında olduğu söylenebilir. Büyük Selçuklu kâşi sanatının diğer örnekleriyle uyumlu bir biçimde, bu eser de orantılı ve ölçülü bir şekilde tasarlanmıştır. Bu tür formlar Büyük Selçuklu kâşi sanatının çeşitliliğini, özgünlüğünü ve üslubunu yansıtan önemli ve güzel örekelerden biridir.

Sanatsal Değer:

Bu Selçuklu kadın figürlü kâşi eseri, dönemin hem teknik becerilerini hem de estetik anlayışını yansıtan değerli bir örnektir. Kabartmalı figürlerin ve bitkisel desenlerin kullanımı, turkuaz sırla birleştiğinde eserin sanatsal değerini ayrı bir boyut katmıştır. Bu kadın figürlü kap Selçuklu sanatının çok yönlülüğünü ve sanatsal derinliğini yansıtmaktadır.

Bu kadın figürü elinde tuttuğu müzik aleti ile bir sanatçı, müzisyen veya dönemin toplumsal yapısında önemli bir figürü temsil ediyor olabilir. Selçuklu döneminde müzik ve sanatın toplumsal hayattaki yerini vurgulayan bu figürlü kap, Büyük Selçuklu döneminin sosyal ve kültürel yapısı hakkında bizlere bilgi veren birinci el kaynak niteliğindedir. Ayrıca bu eser, Selçuklu dönemi sanatının estetik ve teknik gelişmelerini de yansıtan çok yönlü bilgileri bize sunmaktadır. Bu eser hem dönemin sosyal yapısını hem de sanat anlayışını yansıttığı için kültürel ve sanatsal açıdan büyük bir önem taşır.

Desen ve Kompozisyon:

Bu eser, Selçuklu döneminin sanat anlayışını yansıtan çok yönlü bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir. Turkuaz sırla işlenmiş desenler ve kabartmalar, eserin zarafetini ve görsel etkisini artırırken, figürün kompozisyonu simetri, denge ve hareketlilik açısından oldukça başarılıdır.



Figürdeki desenler kabartma tekniğiyle işlenmiştir, bu da eserin üç boyutlu bir derinlik kazanmasını sağlar. Kabartmaların kıyafet ve yüz detaylarında kullanılması hem sanatsal hem de zanaat açısından önemli bir değere sahiptir. Sanatçının yüz hatlarını ve vücut detaylarını özenle işleyerek figüre bir karakter kazandırması, Selçuklu sanatındaki figüratif anlayışı yansıtır.

Figür dizlerinin üzerine oturur vaziyette, elinde ud[215] diye tanımlayabileceğimiz müzik aletini tutar biçimde tasvir edilmiştir. Kadın figürün udu tutuşu, figüre bir hareket katarak kompozisyonu dinamik kılmaktadır. Başındaki tek taşlı taç başlık bulunmaktadır. Yüzü Selçuklu insan betimlemesine uygun olarak yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, dolgun yanaklı ve küçük ağızlı tasvir edilmiştir. Yüzü ve elleri Türk geleneklerinde yaygın kullanılan benler ile süslenmiştir. Küpeleri ve süslü kıyafeti dönemin modası hakkında bize bilgi vermektedir.

Figürün vücut yapısındaki kabartmalar ve elbisedeki desenler, figüre üç boyutlu bir derinlik kazandırmıştır. Kabartmalı motifler, ışık ve gölge oyunlarıyla figürün daha gerçekçi ve güçlü bir duruş sergilemesini sağlamaktadır.

Motifler:

Figür Detayları: Figürün başlığından, küpelerinden ve süslü kıyafetlerinden kadın figürü olduğu anlaşılmaktadır. Kadın figürün yüz ve vücut detayları kabartmalı olarak işlenmiş, yüz hatları etkileyici bir şekilde ele alınmıştır. Özellikle gözler, yanaklar ve çene yapısı, ince hatlı ve belirgin olarak tasvir edilmiştir. Elinde müzik aleti olan udu çalar vaziyette tasvir edilen figürün, tüm bu özelliklerinden dolayı saray halkından biri ya da bir müzisyen olabileceğini düşündürmektedir.

[215] Feyzan Göher Vural, "Selçuklu Seramiklerinde Müzik, Ateşte Büyüyen Devletin, Ateşte Açan Çiçekleri", s.43

Başlık ve Giyimdeki Detaylar: Figürün başındaki başlık ve giyimi, Selçuklu sanatında özellikle de saray yaşamını betimleyen birçok kâşi eser örneğinde gördüğümüz gibi dönem modasına uygun tasvir edilmiştir. Başlıktaki ve giysi üzerindeki desenler, saraylı, yüksek mevkili veya özel bir statüye sahip bir kadını yansıtmaktadır.

Kadın figürü, islimi motifleri ve kıymetli tek taşı ile tek taşlı taç başlık takmaktadır. Figürün başındaki başlıkta ince işlenmiş, narin motifler göze çarpıyor. Bu başlık üzerindeki süslemeler, dönemin kadın giyim tarzını ve aksesuar estetiğini yansıtmaktadır. Başlıktaki desenler, kıvrımlı yaprak, islimiler ve damla şekilli (tek taş olduğu anlaşılan) motiflerle bezenmiş ve bu da başlık üzerinde zarif bir dekoratif kompozisyon oluşturmuştur.

Figürün islimilerden ve çiçeği andıran yuvarlak motiflerden oluşan süslü kıyafetinin ya da kaftanın önü açıktır. Yaka kısmından başlayarak etek ucuna kadar devam eden kalın burgu biçiminde kenar hattına sahiptir. Çizgilerden oluşan kol uçları detaylı biçimde verilmiştir. Kıyafet üzerindeki desenler, figürün statüsünü ve ihtişamını yansıtmak amacıyla dikkatli bir şekilde kabartma olarak işlenmiştir.



Katalog no: 41

Başlık: Figürlü Kâse

Tarih: 13. yüzyıl

Teknik: Şeffaf Turkuaz Sırlı ve Sır altı Dekorlama Teknikli Kâse

Malzeme: Seramik

Boyutlar: (Dünyadaki örneklerine bakıldığında çap: 20-22 cm arası)

Bulunduğu Coğrafya: Kâşân/ İsfahan, İran

Sergilendiği Yer / Müze: Tahran Ulusal Müzesi

Envanter Numarası: 22152

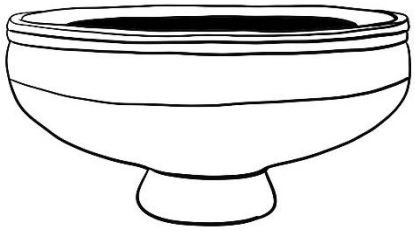
Analiz:

Form ve Yapı:

Bu kâse, Büyük Selçuklu kâşi sanatının estetik anlayışını ve teknik ustalığını yansıtan zarif bir seramik eser olarak dikkat çeker. Turkuaz sır ile kaplanmış olan kâse, yuvarlak, düz ağızlı ve derin bir forma sahiptir. Bu tasarım, Selçuklu dönemi kâşilerinde sıkça tercih edilen klasik bir biçimdir. Kâsenin ayağı hem işlevselliği hem de zarafeti göz önünde bulunduran küçük ve ince bir şekilde tasarlanmıştır; bu da eserin dengeli bir duruş sergilemesini sağlar.

Eserin üzerinde yer alan figüratif sahneler, saray hayatını tasvir eden zarif ve detaylı betimlemeler içerir. Bu figürler, kâsenin sıradan bir kullanım eşyasından çok, dekoratif ve sanatsal bir amaç taşıdığını göstermektedir. Selçuklu sanatında sıkça rastlanan saray hayatı teması, dönemin toplumsal yapısını ve estetik anlayışını yansıtan önemli bir kompozisyondur.

Turkuaz sır, Büyük Selçuklu kâşi sanatında hem görsel hem de sanatsal bir değer taşır. Bu sır, eserin yüzeyinde parlak ve çekici bir görüntü oluştururken, aynı zamanda eseri koruyucu bir katman olarak işlev görür. Turkuazın dikkat çekici tonu, kâsenin form ve yapısına ayrı bir zarafet katarak Büyük Selçuklu sanatının renk paletini öne çıkarır.



Dünyadaki benzer örnekler incelendiğinde, bu tür kâselerin çapının genellikle 20-22 cm arasında olduğu söylenebilir. Formunun işlevsel yapısı, dönemin yemek veya içecek servisinde kullanılmaya uygun olabileceğini düşündürse de üzerindeki dekoratif tasarımlar, esas amacının sanatsal bir eser olduğunu ortaya koyar. Bu kâse, Büyük Selçuklu kâşi sanatında sıklıkla görülen denge, uyum ve zarafet unsurlarını başarıyla yansıtmaktadır.

Sanatsal Değer:

Büyük Selçuklu dönemi figürlü kâşi kâseler, dönemin özellikle sosyal hayatını, saray yaşantısını, kültürünü ve modasını kendine has tasvir üslubunu ile anlatması bakımından son derece önemlidir. Figürlü kâseler, Büyük Selçuklu kâşi sanatında farklı tekniklerle uygulanmıştır. Minai, sır altı, tek renk sır ve lüster gibi tekniklerin uygulandığı bu dönemde çok etkileyici eserler ortaya çıkarılmıştır. Bu eserlerden biri de turkuaz sırlı ve sır altı dekorlu bu figüratif kâşi kâsedir. Saray hayatının anlatıldığı bu kâsede dönemin pek çok unsuru detaylıca verilmiştir. Bu unsurlar, eserin hem sanatsal derinliğini hem de tarihsel önemini artırmaktadır.

***Desen ve Kompozisyon**:*

Kâsenin iç kısmı; Kâsenin merkezinde yer alan ve saray yaşamını tasvir eden, biri erkek diğeri kadın olmak üzere toplam iki figür, kompozisyonun sağ ve sol tarafında dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. İkisi de merkezde yer alan hayat ağacına doğru dönük, oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Hayat ağacı, bu kompozisyonun merkezi unsuru olarak figürler arasındaki dengeyi sağlamaktadır. Figürler ve ağaç, birbirleriyle bir bütünlük oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Kadın ve Erkek figürler birbirlerine dönük olarak tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon, bir sohbet ya da karşılıklı bir iletişimi ifade etmektedir. Bu durum, kâsedeki sahnenin sosyal ya da duygusal bir etkileşimi yansıtabileceğini düşündürmektedir. Kadın figürün elinde and kadehi görülmektedir. Figürlerin etrafında islimi motifler görülmektedir.

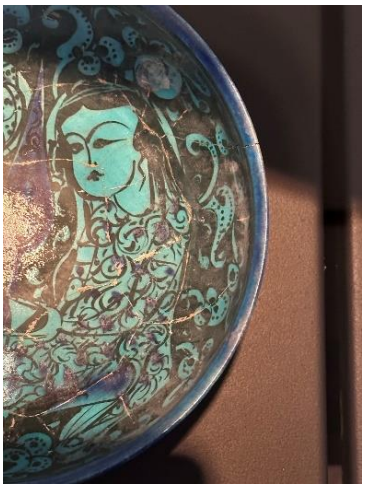
Kâsenin dış kısmı; Ayaklı olarak tasarlanmış kâsenin üst kenarında siyah zemin üzerine sülüs/nesih yazı bandı yerleştirilmiştir. Alt kısmında ise ince hatlı bitkisel motifler yer almaktadır.

***Figürler**:*

Merkezde iki ana figür görülmektedir.

Kadın Figür;

Sağ tarafta yer alan kadın figürün başında ufak bir başlık olan ve Türk kadınlarını süs için taktıkları hotoz bulunmaktadır.[216]Kadın figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir.





Kadın figür sol elinde Türk Kültürünün önemli bir parçası olan ve sık sık kâşi kâselerdeki betimlemelerde de yerini alan and kadehini tutmaktadır. Kadeh metaforu, and içme ya da yemin gibi ritüellerin bir simgesi olmakla beraber, dua amacı ile de kullanılmıştır. Sultanların ellerinde tuttukları kadehler, dünya hakimiyetinin ve

[216] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* s.152

ölümsüzlüğün sembolü olmuştur Aynı zamanda kadeh, düğün ve toy gibi törenlerin de vazgeçilmez ayrıntısı olmuştur[217].Saçları düz ve beline gelecek biçimde betimlenmiştir.

Kadın figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Kadın figürün yüzünde dingin bir ifade yer almaktadır. Eller detaylı olmasa da sakin ve zarif bir duruş sergilemektedir.

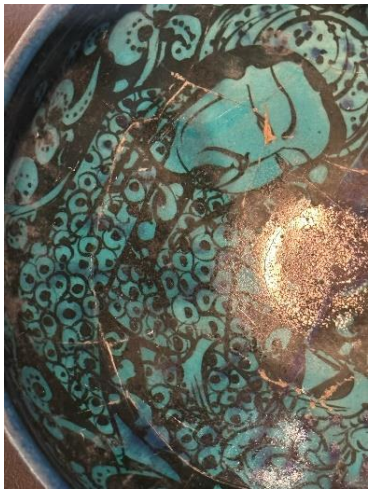
Kadın figürün, yuvarlak yakasız, uzun kollu ve kollarında tirazların bulunduğu süslü kaftanında helezonik desenlerin aralarına yerleştirilmiş islimiye benzer motifler görülmektedir. Figürün ayağında, kaftanının altından görünen sivri burunlu, konçlu (ayağa giyilen şeylerde ayak bileğinden baldıra doğru olan bölüm), çizme görülmektedir.

Kâsede yer alan bu kadın figürün başındaki başlıktan, süslü kaftanından, kollarındaki tirazdan ve elinde tuttuğu and kadehinden soylu, saraylı bir hatun olduğunu söyleyebiliriz.

Erkek Figür;

Erkek figürün başında taylasansız[218] sarık bulunmaktadır. Saçları düz bir şekilde olup, önden ve arkadan beline kadar inmektedir.

Cepheden betimlenen bu erkek figür, geleneksel Türk oturuş şekli olan bağdaş kurarak oturma biçiminde görülmektedir. Sağ kolu bir şeyler anlatırcasına karın hizasında, diğer kolu ise aşağı doğru tasvir edilmiştir.





Erkek figürün yüzü Türk tipine uygun olarak yuvarlak, gözler badem ve çekik, kaşlar yay, ağız ve burun ufak biçimde betimlenmiştir. Bu figürün en belirgin özelliği

[217] Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolü*, s.241
[218] Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri,* 156

genelde az rastlanan siyah sakal ve bıyık detaylarıdır. Sakal kısa ve sadece çene bölgesinde tasvir edilmiştir. Bıyıklar ince ve uzundur.

Figürün yüz hatları yumuşak, sakin ve idealize edilmiş biçimde gösterilmiş ve bu da figürün asil veya soylu bir kişi olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmiştir.

Erkek figürün kıyafeti oldukça detaylı çizilmiştir. Giysilerdeki desenler dönemin tekstil zenginliğini ve moda anlayışını yansıtmaktadır. Kaftanının üzeri içleri beneklerle dolu yuvarlak desenlerle doludur. Kaftanının önü açıktır ve içinden yuvarlak, kapalı yakalı ve siyah zeminli iç gömleği görünmektedir. İç gömlek islimi motifler ile bezelidir. Çok gösterişli ve süslü olan kaftanın kollarda tirazlar bulunmaktadır.

Figürün ayağında sivri burunlu, konçlu (ayağa giyilen şeylerde ayak bileğinden baldıra doğru olan bölüm) çizme görülmektedir.

Kâsede yer alan bu erkek figürün üzerindeki zengin işlemeli kaftanından, başındaki başlığından ve tirazlı kollarından sultan ya da saray ileri gelenlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

Yazı Üslubu:

Eserin yazı üslubu, Büyük Selçuklu kâşi sanatının estetik anlayışını ve yazı sanatındaki inceliği yansıtmaktadır. Kâsenin dşında bir bordür içerisine yerleştirilen yazı kuşağı, Selçuklu sülüsü üslubuyla ustaca işlenmiştir. Yazıların Arapça olduğu tahmin edilmekle birlikte, kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Yazılar, siyah zemin üzerine işlenmiş ve turkuaz sırla kaplanarak, dikkat çekici bir şekilde turkuaz renkte belirginleşmiştir.

Bu turkuaz sır uygulaması, yazıların hem görsel olarak öne çıkmasını sağlamış hem de kâsenin genel tasarımına zarif bir derinlik katmıştır. Yazılar, kâse yüzeyine dengeli bir şekilde yerleştirilmiş, böylece eserin genel tasarımını tamamlayan bir unsur haline gelmiştir.

Selçuklu sülüsü hattı, dönemin yazı sanatında zarif bir üslup diline sahipti. Bu kâsedeki yazılar, sadece sanatsal bir değer taşımakla kalmayıp aynı zamanda eserin tüm kompozisyonuna katkı sağlamaktadır. Siyah zemin üzerinde turkuaz yazıların oluşturduğu görsel uyum hem teknik açıdan ustalık hem de tasarımdaki zenginliği gözler önüne sererken, bu eserin Büyük Selçuklu sanatındaki görsel etkisini pekiştirmektedir.

Motifler:

Bitkisel Motifler: Kâsede figürlerin arasında hayat ağacı motifi yer almaktadır. Kobalt mavisi ile boyalı Hayat Ağacı motifinin üzerinde islimi motifler yer almaktadır. Figürlerin

ortasında, merkezi bir yere yerleştirilmiş olan bu ağaç sadece dekoratif bir motif olarak kullanılmamıştır, aynı zamanda kompozisyonun ana unsurlarından biri olarak betimlenmiş ve muhtemelen sembolik olarak da kâsede yerini almıştır.

Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Ağaç, kökleriyle dünyaya, dallarıyla göğe uzanır ve böylece dünya ile ilahi olan arasında bir köprü kurar[219].

Bu kâsedeki hayat ağacı motifi servi ağacı biçiminde tasvir edilmiştir. Servi ağacı hem Doğu hem de Batı kültürlerinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, İslam geleneğinde özgün bir anlam taşır. Edebiyat ve süsleme sanatlarında hayat ağacı metaforuyla sıkça ilişkilendirilen servi, dört mevsim boyunca yeşil kalan, uzun ömürlü ve boylu bir ağaç olarak dikkat çeker. Şekli ve özellikleriyle İslam inancındaki özgürlük ve tevhîd anlayışını yansıtır. Servinin dik duruşu ve diğer ağaçlarla temassız bir şekilde göğe doğru yükselmesi, onu özgürlüğün ve doğruluğun sembolü haline getirir. İslam'da özgürlük, tevhîd inancına bağlılığı ve doğru bir yaşamı ifade ederken, servi de bu değerlere uygun bir şekilde fânî hayattan koparak ilahi birliğe yönelmeyi temsil eder. Ayrıca, servi ağacının şeklinin Allah lafzının ilk harfi olan Elif'e benzetilmesi, bu sembolik anlamı daha da pekiştirir[220].

İki figürün ağaca doğru dönük olması, ağacın figürler arasında bir bağ ya da köprü niteliği taşıyabileceğini, manevi ya da sosyal bir bağı sembolize edebileceğini düşündürür. İslam sanatında hayat ağacı gibi semboller sıkça kullanılmıştır.

Kâsede aynı zamanda figürleri ve hayat ağacı motifini çevreleyen pek çok islimi motif yer almaktadır. Hayat ağacının üzerinde de islimi motifler bulunmaktadır. Dış kısımda ise yazı kuşağının altında bitkisel motifler bulunmaktadır.

[219] Mehmet Öztürk, "Konya ve Çevresinde Anadolu Sulçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47
[220] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s.72, 82

IV. TİPOLOJİ

Büyük Selçuklu Sanatında Eserlerin Tipolojik Önemi

Büyük Selçuklu sanatı, İslam sanatının en önemli dönemlerinden birini temsil eder ve bu dönemde üretilen kâşi eserler sanatsal anlamda benzersiz bir zenginlik sunar. Büyük Selçuklu kâşi sanatında farklı tipolojilerde üretilen eserler, dönemin sanat anlayışını, kültürel değerlerini ve zanaat ustalığını anlamamıza ışık tutar.

Katalogda yer alan eserlerin farklı formlarda ve işlevlerde tasarlanmış olması, Büyük Selçuklu döneminin zengin sanat anlayışını ve çeşitliliğini gözler önüne sermektedir. Bu kâşiler, dönemin sanat anlayışını yansıtan kırk bir eserlik bir koleksiyonla tipolojik açıdan dikkat çekici bir çeşitlilik sunmaktadır.

Geniş bir yelpazede tasarlanan katalogdaki eserler arasında kâseler, tabaklar, sürahiler, figüratif objeler, yıldız karolar ve hayvan figürleri yer alır. Bu eserler, sadece görsel birer sanat objesi olmaktan öte, dönemin sosyal ve kültürel hayatına dair ipuçları sunar.

Kâseler ve tabaklar gibi formlar hem günlük kullanım için hem de zarif birer sanat eseri olarak üretilmiştir. Bu eserlerde kullanılan sırlama teknikleri, motifler ve yazılar, Büyük Selçuklu kâşi sanatında hem işlevsellik hem de sanat anlayışının ne kadar iç içe olduğunu gösterir. Özellikle turkuaz sır kullanımı, Selçuklu döneminin estetik tercihlerini ve teknik ustalığını vurgular.

Figüratif eserler ve hayvan figürleri ise Selçuklu sanatında özel bir yere sahip olan tiplerdir. İnsan figürlü objeler veya fil gibi hayvan figürleri, sadece dekoratif anlamda değil, aynı zamanda sembolik anlamlar taşıyan eserler olarak karşımıza çıkar. Bu eserler, dönemin sanatçı ve zanaatkârlarının hayal gücünü ve teknik becerilerini yansıtan örneklerdir.

Geometrik biçimli yıldız karolar ise kâşi sanatının önemli bir parçası olarak öne çıkar. Bu eserler, dönemin sanat anlayışını yansıtırken, aynı zamanda Büyük Selçuklu sanatının getirdiği yenilikleri ve katkıları da gözler önüne serer.

Büyük Selçuklu sanatında tipolojik çeşitlilik, yalnızca estetik kaygıları değil, aynı zamanda dönemin kültürel, dini ve sosyal dinamiklerini de yansıtır. Bu çeşitlilik, Selçuklu toplumunun günlük yaşamı, inançları ve sanat anlayışı hakkında önemli ipuçları sunar. Her form, dönemin hem teknik ustalığını hem de sanatsal özgünlüğünü sergileyerek, Selçuklu sanatının zenginliğini gözler önüne sermektedir.

Katalogdaki eserlerin farklı tipolojileri, Büyük Selçuklu sanatının teknik becerisini ve çok yönlü sanat anlayışını ortaya koyarken, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel dokusuna ışık tutar. Bu eserler, Selçuklu sanat ve zanaat geleneklerini anlamak için önemli bir kaynak niteliğindedir.

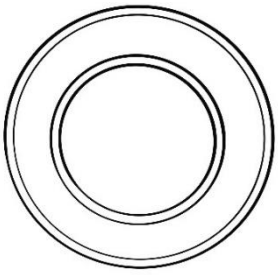
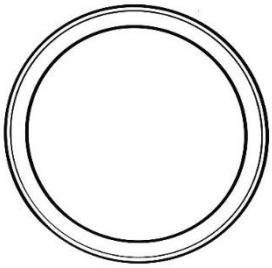
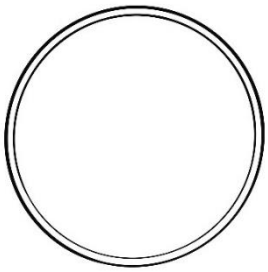
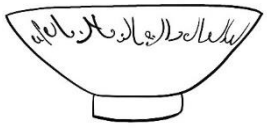
Eserlerin Sınıflandırılması

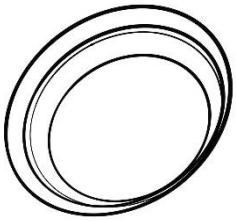
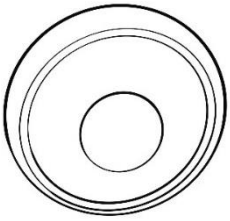
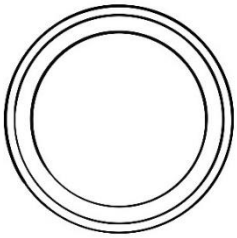
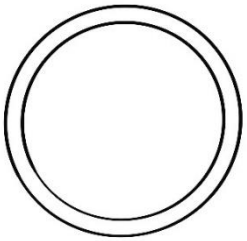
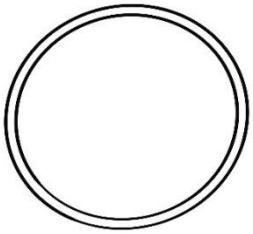
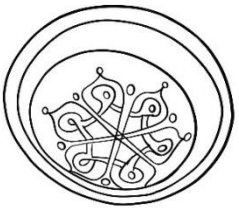
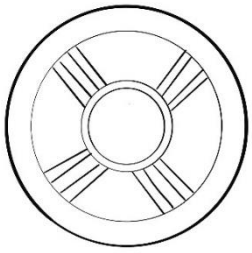
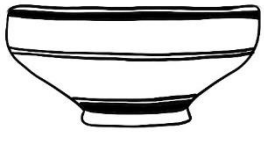
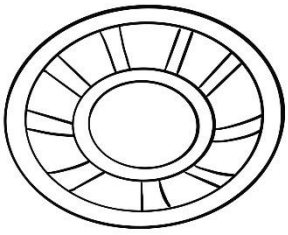
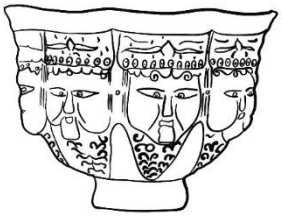
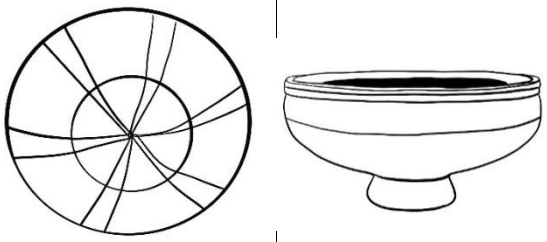
Bu eserler arasında yirmi dört kâse, üç insan figürlü obje, iki sürahi, bir şişe, beş tabak, üç ibrik, bir sekiz kollu yıldız karo, bir fil figürü ve bir kırık kâşi parçası bulunmaktadır. Bu çeşitlilik, yalnızca işlevsel farklılıkları değil, aynı zamanda estetik ve sembolik anlamları da içermektedir.

Kâseler (24 adet)

Kat: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 32, 34, 36, 41

Kâseler, Büyük Selçuklu seramik sanatında en sık karşılaşılan formlardan biridir. Bu eserler, figüratif betimlemeler, bitkisel motifler ve geometrik desenlerle süslenmiş, zengin bir estetik anlayışı yansıtır. Birçoğunda Selçuklu sülüsü veya Kûfi hat ile yazılmış yazı kuşakları dikkat çekmektedir. Yazılar, kompozisyona hem sanatsal hem de anlam açısından derinlik katmıştır. Genellikle derin bir forma sahip olan bu kâseler hem işlevsel hem de dekoratif amaçlarla üretilmiş olup dönemin sanat anlayışını ve ustalığını gözler önüne sermektedir.

			
Katalog no: 1	**Katalog no: 2**	**Katalog no: 3**	**Katalog no: 4**
			
Katalog no: 5	**Katalog no: 6**	**Katalog no: 7**	**Katalog no: 8**

			
Katalog no: 9	**Katalog no: 10**	**Katalog no: 11**	**Katalog no: 12**
			
Katalog no: 13	**Katalog no: 14**	**Katalog no: 15**	**Katalog no: 16**
			
Katalog no: 20	**Katalog no: 21**	**Katalog no: 22**	**Katalog no: 23**
			
Katalog no: 32	**Katalog no: 34**	**Katalog no: 36**	**Katalog no: 41**

Çizim Tablosu 1: Tipoloji, Katalogdaki Kâseler

İnsan Figürlü Objeler (3 adet)

Kat: 17, 18, 40

Bu figürler, Büyük Selçuklu sanat anlayışını ve figüratif süsleme geleneğini yansıtan önemli örneklerdir. Ayakta veya oturur pozisyonlarda betimlenen bu objeler, dönemin figüratif sanatına olan ilgisini ve insana dair anlatımları vurgulamaktadır. Ayrıntılı kabartma teknikleriyle işlenmiş olan bu figürler, ince detaylara ve zarif biçimlere sahiptir. Ayrıca, bu figürler, dönemin toplumsal yapısını, günlük yaşamını veya dini inançları yansıtan önemli kültürel unsurlar taşır.

		
Katalog no: 17	**Katalog no: 18**	**Katalog no: 40**

Çizim Tablosu 2: Tipoloji, Katalogdaki İnsan Figürlü Objeler

Sürahiler (Toplam 2 adet)

Kat: 19, 39

Sürahiler, ince boyunlu ve geniş gövdeli formlarıyla Selçuklu döneminin zarif işlevsel eşyaları arasında yer alır. Farklı tekniklerle yapılmış olan bu eserlerde bitkisel motifler sıkça kullanılmıştır.

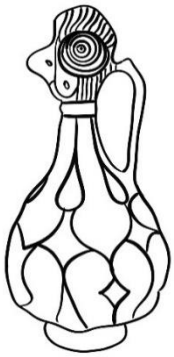
	
Katalog no: 19	**Katalog no: 39**

Çizim Tablosu 3: Tipoloji, Katalogdaki Sürahiler

İbrikler (Toplam 3 adet)

Kat: 28, 37, 38

İbrikler, şık formuyla hem kullanım hem de sanatsal amaçlı üretilmiştir. Uzun ağız yapısı ve zarif kulpları, dönemin estetik anlayışını yansıtır. Bu ibrikler figüratif ya da bitkisel desenlerle süslenmiştir.



Katalog no: 28



Katalog no: 37



Katalog no: 38

Çizim Tablosu 4: Tipoloji, Katalogdaki İbrikler

Şişe (Toplam 1 adet)

Kat: 24

Bu şişe, Büyük Selçuklu seramik sanatında kullanılan kalıp kabartma tekniğiyle üretilmiştir. Kobalt mavi sırla kaplanmış olan şişe, üzerinde zarif lüster tekniğiyle işlenmiş süslemeler barındırmaktadır. Lüster tekniği, bu eserdeki tasarıma derinlik ve ışık oyunları katarken, kobalt mavi sır da estetik olarak güçlü bir kontrast oluşturur. Bu şişe, dönemin zarif dekoratif anlayışını ve teknik ustalığını yansıtır.



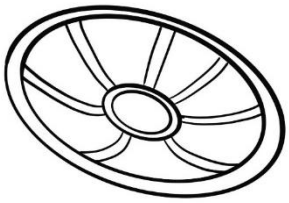
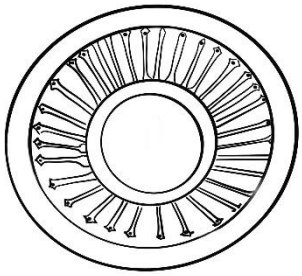
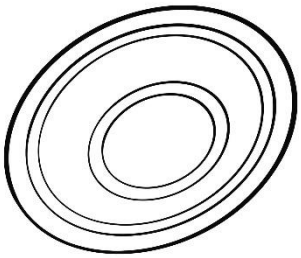
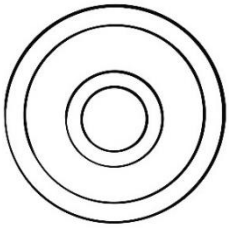
Katalog no: 24

Çizim Tablosu 5: Tipoloji, Katalogdaki Şişe

Tabaklar (5 adet)

Kat: 25, 26, 27, 29, 35

Tabaklar, Büyük Selçuklu seramik sanatının zarif ve işlevsel öğeleridir. Genellikle geniş kenarlı ve sığ formlara sahip olan bu eserler genellikle dekoratif amaçlarla üretildiğini düşünmekteyiz. Tabakların yüzeylerinde figürler, bitkisel motifler ve yazı kuşakları yer alır, bu da Selçuklu kâşi sanat anlayışını ve detaycılığını gözler önüne serer. Yazılar, çoğunlukla Selçuklu sülüsü veya Kûfi hat ile işlenmiştir. Bu tabaklar, yalnızca fonksiyonel değil, aynı zamanda sanatsal birer ifade biçimi olarak da dönemin kültürel ve sanatsal değerlerini yansıtmaktadır.

 **Katalog no: 25**	 **Katalog no: 26**	 **Katalog no: 27**	 **Katalog no: 29**
 **Katalog no: 35**			

Çizim Tablosu 6: Tipoloji, Katalogdaki Tabalar

Diğer Objeler

Sekiz Kollu Yıldız Karo:

Kat: 30

Bu sekiz kollu yıldız karo, Selçuklu dönemi kâşi sanatının karakteristik özelliklerini taşıyan zarif bir eserdir. Geometrik biçimli bu yıldız karo figürü, iç içe geçmiş iki kareden meydana

gelmektedir. Selçuklu sanatında kullanılan bu kâşi formu, tipolojik olarak da önemlidir. Kâşinin incelikle işlenmiş yüzeyi dönemin sanat anlayışını ve teknik ustalığını gözler önüne serer.

Kırık Kâşi Parçası:

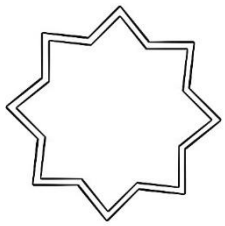
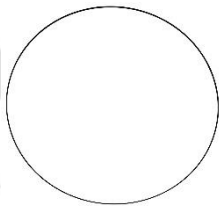
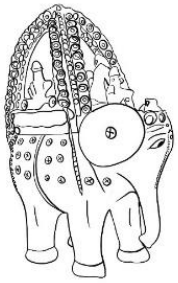
Kat: 31

Bir kâse ya da tabağa ait olduğu düşünülen bu parça, Selçuklu dönemine ait kâşilerde yer alan saray tasvirlerinden meydana gelmiştir. Eserin detayları, dönemin görsel anlatımlarını yansıtan zarif desenler ve figüratif öğeler içerir.

Fil Figürü:

Kat: 33

Gerçekçi bir anatomik yapıya sahip olan bu figür, kobalt mavi sır kaplaması ve üzerindeki kabartma motifleriyle dikkat çeker. Sembolizm açısından özel bir öneme sahip olduğu düşünülebilir.

		
Katalog no: 30	**Katalog no: 31**	**Katalog no: 33**

Çizim Tablosu 7: Tipoloji, Katalogdaki Diğer Objeler (Yıldız Karo, Kırık Kâşi Parçası, Fil Figürü

V. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

A. Değerlendirme

Tezimizde İran'ın müzelerinde yer alan Büyük Selçuklu kâşi eserlerinden toplam kırk bir adet eser incelenmiştir.

Çalışmamızda incelenen bu eserler, sanatsal üslubunu ve teknik çeşitliliğini yansıtan zengin bir kültürel mirasın parçasını oluşturmaktadır. Bu bölümde, eserlerin tezyinat özellikleri, üslup ve teknik detayları ile sanatkârların katkıları değerlendirilmiştir. Figüratif, bitkisel, geometrik süslemeler ve yazı dekorları ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, bu unsurların Büyük Selçuklu sanatındaki yeri değerlendirilmiştir.

Ayrıca, Büyük Selçuklu dönemine ait kâşi sanatı, aynı dönemdeki Abbasi, Fatimi, Memlük, Mağrip ve Anadolu Selçukluları gibi İslam devletlerinin kâşi sanatıyla karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma hem bölgesel üslup farklılıklarını hem de ortak sanatsal eğilimleri ortaya koymaktadır. Son olarak, Büyük Selçuklu kâşilerinin dünya müzelerindeki benzer örnekleri ile yapılan karşılaştırmalar, bu eserlerin sanat tarihinde taşıdığı önemi vurgulamaktadır. Bu değerlendirme, hem Büyük Selçuklu kâşi sanatını daha derinlemesine anlamayı hem de bu sanatın İslam dünyasındaki yerini ve etkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1. Üslup, Teknik ve Sanatkârlar

1.1. Üslup

Büyük Selçuklu, Orta Asya'dan getirmiş olduğu sanat anlayışını, gerek hâkim olduğu İran coğrafyasındaki sanat ile gerekse etkileşimde olduğu diğer devletlerin sanatları ile harmanlayarak kendine has bir sanat üslubunu oluşturmuştur.

Büyük Selçuklu, kâşi sanatında dönemin en güzel örneklerini teşkil edecek zengin eserler üretmişlerdir. İran'ın Kâşân şehri başta olmak üzere Rey, Gürgan, İsfahan gibi şehirler Orta çağın en önemli kâşi üretim merkezleri haline gelmiştir. Öyle ki kâşi için kullanılan kâşi kelimesi, kâşi eserleri ile ünlü Kâşân şehrinden gelmektedir.

Büyük Selçuklu kâşi eserleri farklı teknik ve üsluplarla yapılmıştır. Büyük Selçuklu kâşi üslubu, dönemin İslam sanatı içinde kendine özgü bir yer edinmiş, sanatsal ve teknik açıdan oldukça gelişmiş özellikler sergilemektedir. Bu üslup, özellikle İran ve Orta Asya'da, Büyük Selçuklu devletinin kültürel etkisi altında şekillenmiştir ve dikkat çekici bir estetik derinliğe sahip olmuştur.

Büyük Selçuklu kâşi üslubu tasarım, bezemeler ve renk kullanımları açısından dönemin sanat anlayışını yansıtan bir önemli özellikler barındırır. Üslup açısından, islimi gibi bitkisel motifler, geometrik desenler ve figürler öne çıkar. Renk paletinde ise mavi, turkuaz, beyaz ve siyah gibi tonlar ağırlıklıdır.

Selçuklu sanat üslubunda, kâşi eserlerdeki tasarımlar genellikle saray yaşamını, av sahnelerini, şölenlerdeki eğlence anlarını konu alır. Bu tasarımlarda her detay özenle düşünülmüş olup, kullanılan motifler, figürler ve desenler Selçuklu üslubunun temel unsurlarını oluşturur. Bu unsurlar kimi zaman somut, kimi zaman soyut anlamlar taşır.

Büyük Selçuklu kâşilerinde tasarım dengeli ve simetrik bir yapı üzerine kuruludur. Motifler dikkatli bir düzen içinde yerleştirilmiş, yüzeyler ise doluluk hissi verecek şekilde süslenmiştir. Figüratif sahnelerde öne çıkan ana figürler, diğer unsurların arka planda bırakılmasıyla hiyerarşik bir kompozisyon sağlanır. Bu düzenleme, kâşilere hikâye anlatımı açısından derinlik kazandırır.

Büyük Selçuklu kâşi sanat üslubunun diğer belirgin özelliklerinden biri, figüratif unsurlar, bitkisel motifler, yazı sanatı ve geometrik desenlerle şekillenen zengin bezeme çeşitliliğidir. Bu üslupta yer alan insan figürleri, Orta Asya Türk tipini yansıtarak Uygur sanatının etkilerini taşır; yüzler yuvarlak, gözler çekik, kaşlar yay şeklinde ve ağızlar küçük olarak tasvir edilmiştir. İncelediğimiz eserlerdeki hayvan figürleri arasında kuş, at, ceylan, geyik ve çita gibi doğal hayvanlar yer alırken, sfenks gibi efsanevi figürler saray ve sultanın koruyucusu olarak süslemelere dahil edilmiştir.

Bitkisel motifler, Selçuklu sanatının en yaygın ve güçlü öğelerindendir. Yaprak, islimi, sarmaşık ve palmet gibi motifler sonsuzluğu simgeleyen bir düzenle yüzeyleri doldurur; doğa ile olan güçlü bağı ifade ederken aynı zamanda eserlere hareket katar.

Yazı sanatı, Büyük Selçuklu kâşilerinde dekoratif bir unsur olarak öne çıkar. Çoğunlukla Arapça harflerle işlenen dualar, şiirler ve ayetler, eserlere manevi bir boyut kazandırır. Bu yazılar, zarif bir şekilde kompozisyona yerleştirilerek hem estetik hem de anlam açısından zengin bir ifade sunar.

Geometrik desenler de Selçuklu üslubunun ayrılmaz bir parçasıdır. Sekizgen, yıldız ve çokgen gibi şekiller, matematiksel bir düzenle ve tekrar eden motiflerle yüzeylerde yer alır. Bu desenler, kompozisyonu dengeleyerek İslam sanatının soyut estetik anlayışını ve sonsuzluk kavramını yansıtır.

Tüm bu unsurların bir araya getirilmesi, Büyük Selçuklu kâşi sanatında kendine özgü, zengin ve simgesel bir estetiği ortaya çıkarır.

Renkler, Büyük Selçuklu kâşi üslubunu belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Kâşi tasarımlarında renklerin göze hitap edecek şekilde uyum içinde kullanılması, üslubun oluşumunda kritik bir rol oynar.

Erken İslam Dönemi'nden itibaren seramiklerde kullanılan bazı madenler, çeşitli renklerin elde edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bakır madeninden turkuaz ve yeşil tonları, mangan ile mor, krom ile siyah, kobalt ile mavi ve demir ile antimuan karışımlarından sarı renk tonları üretilmiştir. Bu madenlerin özel formüllerle hazırlanan bileşimleri, kâşilerde zengin boya çeşitlerinin oluşturulmasında hem de astar veya sırların renklendirilmesinde değerlendirilmiştir[221].

Büyük Selçuklu Sanatında kullanılan renkler ağırlıklı olarak turkuaz, kobalt mavi, kiremit kırmızısı, yeşil, beyaz ve siyah gibi olmuştur. Özellikle turkuaz rengin tonları çok yaygındır, çünkü hem İslam sanatında önemli bir yere sahiptir hem de doğal elementleri, özellikle gökyüzünü ve suyu sembolize ettiği düşünülür. Renkler diğer dönemlerde yaygın olarak kullanılan daha sınırlı tonlardan farklıdır. Büyük Selçuklu kâşileri, kullanılan zengin renk yelpazesi ile öne çıkmaktadır ve canlı renklerle süslenmiş figüratif tasarımlara sahiptir.

1.2. Teknik[222]

Büyük Selçuklu kâşi sanatında Minai, lüster, sır altı, sır üstü, kalıp kabartma, kazıma, ajur ve tek renkli sırlama gibi önemli teknikler kullanılmıştır. Bu teknikler arasında özellikle Abbasi döneminde ortaya çıkan ve dönemin diğer devletlerinde de kullanılan lüster tekniği ile Büyük Selçuklu sanatkarlarının geliştirdiği minai tekniği, Selçuklu kâşi sanatında özel bir yere sahiptir. Büyük Selçuklu kâşilerinde lüster ve minai teknikli süslemeler ileri bir ustalıkla ve yoğun biçimde kullanılmıştır. Bu teknikler, Selçuklu kâşi sanatının zarif ve ayrıntılı yapısını ortaya koyarken, dönemin sanatsal ifadelerinin zenginliğini gözler önüne sermektedir.

Minai; Minai, çok renkli süslemeler yapılmasına olanak tanıyan özel bir tekniktir. Bu teknikte, sır içi ve sır üstü dekorlamalar bir arada kullanılır. Büyük Selçuklu kâşi sanatında önemli ve ayrıcalıklı bir yer tutan minai tekniği, bu dönemin kâşi sanatına özgün bir karakter

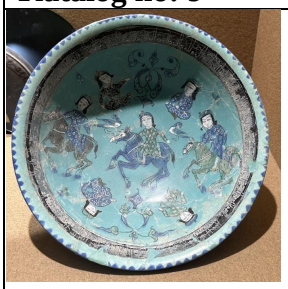
[221] Avşar, Lale. "Bazı Selçuklu Seramik Tekniklerinin Teşekkül ve Tasnif Meselesi Üzerine Bir Değerlendirme". İdil, 76 (2020 Aralık): doi: 10.7816/idil-09-76-07, s. 1847

[222] Tekniler için ayrıntılı bilgi, çalışmamızın "Büyük Selçuklu Dönemi Kâşi Sanatında Uygulanan Teknikler" kısmında ayrıntılı olarak verilmiştir.

kazandırmış ve sanat tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Renkli süslemeler, figüratif öğeler ve zarif detaylarla bezenmiş eserler, Selçuklu sanatının estetik gücünü ve teknik ustalığını gözler önüne sermiştir.

Minai tekniği, insan ve hayvan figürleri, savaş sahneleri, av sahneleri gibi detaylı figüratif sahneleri kâşi yüzeyine aktarmak için ideal bir teknik olmuş ve Büyük Selçuklu kâşi sanatının vazgeçilmez uygulamalarından olmuştur. Bu yönüyle, Büyük Selçuklu kâşi sanatı, sadece dekoratif değil, aynı zamanda hikâye anlatıcı bir özelliğe de sahip olmuştur.

Katalogda yer alan minai teknikli süslemeli eserlerin sayısı toplamda on altıdır. (Kat: 1-16) Eserlerin tasarımları farklılık gösterse de tabak ve kâselerdeki ana tema genellikle saray hayatından kesitlerdir. Minai tekniğiyle işlenen süslemelerde, vurgulanan tüm detaylar belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bitkisel motifler, geometrik desenler ve figüratif öğeler, minai tekniğiyle tamamlanan eserlerde öne çıkan önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

 **Katalog no: 1**	 **Katalog no: 2**	 **Katalog no: 3**	 **Katalog no: 4**
 **Katalog no: 5**	 **Katalog no: 6**	 **Katalog no: 7**	 **Katalog no: 8**
 **Katalog no: 9**	 **Katalog no: 10**	 **Katalog no: 11**	 **Katalog no: 12**
 **Katalog no: 13**	 **Katalog no: 14**	 **Katalog no: 15**	 **Katalog no: 16**

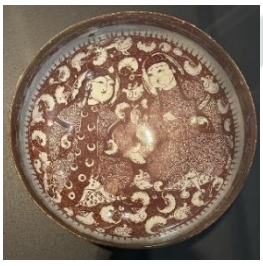
Tablo 1: Katalogda yer alan minai teknikli süslemeli eser

Lüster; Lüster, kâşi yüzeylerine metalik bir parlaklık kazandıran ve zengin, etkileyici süslemeler oluşturmayı sağlayan özel bir tekniktir. Bu teknikte, sır üstü dekorlamalar kullanılarak yüzeye altın, gümüş ya da bakır gibi metallerin ışıltısı eklenir. Büyük Selçuklu kâşi sanatında önemli bir yer tutan lüster tekniği, kâşiye zarif bir görsel derinlik katarak dönemin kâşi sanatına özgün bir karakter sunmuştur. Lüsterli süslemeler, ışığın yansımasıyla ortaya çıkan parıltılarla eserlere görsel derinlik ve hareketlilik getirmiştir.

Lüster tekniği, figüratif öğeler, bitkisel motifler ve geometrik desenlerle birleşerek, estetik açıdan zengin ve görsel olarak çekici bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu teknik,

özellikle büyük ölçekli süslemelerde detayları vurgulamak ve derinlik katmak için kullanılmıştır. Lüsterli eserlerdeki kâşinin yüzeyindeki metalik parıltılar, Selçuklu kâşi sanatının estetik gücünü ve teknik becerisini gözler önüne sermektedir.

Katalogda yer alan lüster teknikli süslemeli eserlerin sayısı toplamda on altı adettir. (Kat: 17-32) Bu eserlerdeki tasarımlar, farklı temalar etrafında şekillenseler de genellikle saray yaşamı, doğa unsurları ve hayvan figürler gibi zengin içeriklere sahiptir. Lüster tekniğiyle işlenen süslemelerde, figürlerin ve desenlerin her bir detayı, metalik parlaklıkla vurgulanarak belirgin hale getirilmiştir. Bitkisel motifler, geometrik desenler ve figüratif öğeler, lüster tekniğiyle işlenmiş eserlerde dikkat çekici unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

 **Katalog no: 17**	 **Katalog no: 18**	 **Katalog no: 19**	 **Katalog no: 20**
 **Katalog no: 21**	 **Katalog no: 22**	 **Katalog no: 23**	 **Katalog no: 24**
 **Katalog no: 25**	 **Katalog no: 26**	 **Katalog no: 27**	 **Katalog no: 28**
 **Katalog no: 29**	 **Katalog no: 30**	 **Katalog no: 31**	 **Katalog no: 32**

Tablo 2: Katalogda Yer Alan Lüster Teknikli Süslemeli Eser

Diğer Teknikler; Katalogdaki eserlerde kullanılan teknikler, Büyük Selçuklu kâşi sanatının gücünü ve sanatsal çeşitliliğini gözler önüne sermektedir. Minai ve lüster gibi tekniklerin yanı sıra tek renk sırlama, sır altı dekorlama, kalıp kabartma, ajurlu ve çift cidarlı tekniklerin de farklı formlarda ve renklerde eserlerde uygulandığı görülmektedir.

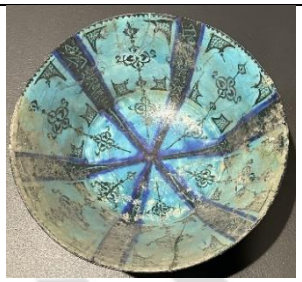
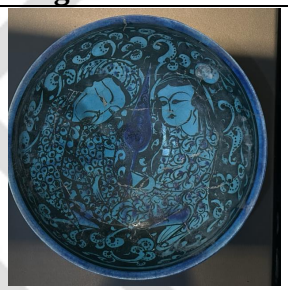
Katalog numarası 33 olan **Kobalt Renkli Tek Sırlı Figür** eseri, kobalt mavisi gibi çarpıcı bir rengin kullanımıyla kâşilere yalın ama güçlü bir estetik kazandırır. Bu tek renk sırlama tekniği, figüratif ve bitkisel motiflerin yüzeyde belirgin bir sadelik taşımasını sağlarken aynı zamanda çarpıcı bir görsel etki oluşturur. Katalog numaraları 34 ve 35 olan **Turkuaz Sırlı, Kalıp Kabartma Teknikli Kâse ve Tabak**, turkuaz sır ve kalıp kabartma tekniğinin kullanıldığı örneklerdendir. Kalıp kabartma tekniği, yüzeyin dokusal bir derinlik kazanmasını sağlar; kabartmalı motifler üç boyutlu bir görünüm sunarak ışığın yansımasıyla yüzeyde görsel bir canlılık oluşturur.

Katalog numarası 36 olan **Sır Altı Dekorlu Tek Renk Turkuaz Sırlı Kâse**, sır altı dekorlama tekniği ile yapılmıştır. Bu teknikte kâşi yüzeyine sır uygulanmadan önce desenler işlenir; turkuaz sırın uygulanmasıyla desenler parlak ve net bir şekilde görünür.

Kataloğumuzun 37 ve 38 numaralı eserleri **Ajurlu ve Çift Cidarlı tekniği ile yapılan İbriktir.** Ajurlu teknik, kâşi yüzeyine oyma motifler işlenmesini içerir ve ışığın yüzeyden geçmesiyle eserlere hareket kazandırır. Çift cidarlı yapının sağladığı dayanıklılık ise eserlerin hem estetik hem de yapısal olarak öne çıkmasını sağlar.

Katalog numarası 39 olan **Şeffaf Sırlı, Sır Altı Dekorlu Sürahi**, şeffaf sırla kaplanarak yapılmıştır. Şeffaf sır, sır altındaki dekorların netliğini koruyan bir kaplama türüdür; bu teknik, figüratif ya da bitkisel motiflerin doğal zarafetini yansıtarak sade ama estetik bir görünüm sağlar. Katalog numarası 40 olan **Turkuaz Sırlı, Sır Altı Dekorlu ve Kalıp Kabartma Teknikli Kap** eserinde sır altı dekorlama ve kalıp kabartma teknikleri birlikte kullanılarak zengin bir kompozisyon oluşturulmuştur. Turkuaz sırla kaplanan yüzey, sır altı desenlerin canlılığını ortaya çıkarırken kabartma motiflerle üç boyutlu bir etki meydana getirir.

Son olarak, Katalog numarası 41 olan **Şeffaf Turkuaz Sırlı ve Sır Altı Dekorlama Teknikli Kâse**, şeffaf turkuaz sırla kaplanarak sır altına yapılan dekorların netliğini vurgular. Bu teknik, yüzeyde hem renk derinliği hem de estetik bir şeffaflık sağlar ve motiflerin belirgin olmasına olanak tanır.

 **Katalog no: 33**	 **Katalog no: 34**	 **Katalog no: 35**
 **Katalog no: 36**	 **Katalog no: 37**	 **Katalog no: 38**
 **Katalog no: 39**	 **Katalog no: 40**	 **Katalog no: 41**

Tablo 3: Katalogda Yer Alan DiğerTeknikli Süslemeli Eser

Büyük Selçuklu kâşi sanatında kullanılan özgün üslup ve teknikler, dönemin estetik anlayışını ve teknik zenginliğini yansıtarak bu sanatın kendine has karakterini ve kalıcılığını sağlamıştır.

Bu dönemin kâşileri, kendine özgü bu teknik ve üslupla, özellikle Anadolu Selçuklu, Timurlu ve İlhanlı dönemlerinin kâşi sanatına öncülük etmiş ve bu sanatlar için ilham kaynağı olmuştur. Özellikle ardından gelen İlhanlı (1256-1353) ve Timurlu devletlerinin (1370-1507) kâşi sanatlarında hem teknik hem de estetik açıdan önemli izler bırakmıştır. Büyük Selçuklu sanatında kullanılan motifler, renkler ve işçilik İlhanlı ve Timurlu sanatçılarının eserlerinde de güçlü bir şekilde izlenebilmektedir.

İlhanlı döneminde Büyük Selçuklu kâşi sanatındaki minai tekniği yerini Lajvardina tekniğine bırakmıştır. Hem maliyetli hem de zahmetli olan minai yerine kullanılan bu teknik lacivert sır üzerine yapılan dekorlama tekniğidir. Lajvardina tekniğinde altın yaldız kullanımı

ile daha zengin ve özellikli süslemeler yapılmıştır. Bu teknikte tasarım minaiden farklı olarak ağırlıklı olarak bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Yazı ve hayvan figürleri de kullanılmıştır.

İlhanlı kâşilerinde sır altı, sır üstü, mozaik kâşi gibi tekniklerin yanında Lüster tekniği de kullanılmıştır. Yıldız ve artı biçimindeki karolar bu tekniklerle süslenerek Büyük Selçuklu dönemindeki gibi kullanılmıştır.

Timurlu döneminde ise Selçuklu kâşi sanatının etkisi, özellikle geometrik desenler ve simetrik düzenlerde daha belirgin bir şekilde görülmüştür. Timurlu kâşi sanatında, Selçuklu dönemi üslubunun etkisiyle daha büyük boyutlu ve gösterişli eserler üretilmiş, geometrik ve bitkisel desenler ile görsel çeşitlilik artırılmıştır. Bunun yanında, Timurlu kâşi sanatında, Selçuklu kâşi sanatının görselliğinden ilham alınarak, daha geniş ölçekli duvar kâşileri ve zarif detaylarla süslenmiş kâşiler üretilmiştir. Mozaik ve sır altı gibi tekniklerin devam ettiği Timurlu sanatında Büyük Selçuklu kâşi sanatında görülmeyen renkli sır tekniği yoğun olarak kullanılmıştır. Ayrıca Timurlu, Büyük Selçuklu ve İlhanlı dönemlerinde kullanılan turkuaz, kobalt mavisi gibi renklerin yanına sarı rengini de ekleyerek kendi özgün kâşi sanatını oluşturmuştur.

Büyük Selçuklu kâşi sanatında kullanılan islimi motifler, Timurlu dönemi kâşilerinde de uygulanmaya devam etmiş ve böylece hem Selçuklu mirası sürdürülmüş hem de dönemin farklı kültürel etkileriyle zenginleştirilmiştir. Timurlu kâşilerinde islimi motiflerin kullanılması, İslam sanatında köklü bir geleneğin sürekliliğini sağlamış ve motifsel devamlılık anlayışını ortaya koymuştur. Bu devamlılık, her dönemin kendine özgü sanatsal katkılarıyla gelişmiş ve zaman içinde olgunlaşarak yeni bir estetik çizgi oluşturmuştur.

Büyük Selçuklu kâşi sanatı hem İlhanlı hem de Timurlu dönemlerdeki seramik üretimini derinden etkileyerek bu sanat anlayışlarının gelişimine katkı sağlamıştır. Bu etki, teknik ve estetik açıdan Selçuklu kâşi sanatının izlerini taşımış, her iki dönemin kâşi sanatını daha zengin ve çeşitli hale getirmiştir. Büyük Selçuklu kâşi sanatı, sonraki yüzyıllarda İslam sanatında motifsel ve teknik süreklilik sağlayarak sanatta kalıcı bir mirasın devamını sağlamıştır.

1.3. Sanatkârlar

Büyük Selçuklu sanat üslubunda, sanatçının rolü çok önemli olmuştur. Selçuklu sanatçıları büyük ölçüde toplumsal, dini ve kültürel değerlere hizmet etmek amaçlı sanatını icra etmiştir. İslam sanatının temel özelliklerinden biri olan anonimlik yani sanatçının kişisel önemini eserin manevi değerinin yanında arka planda tutması, Selçuklu sanatında da önemli bir yer tutmuştur.

Bu üslupta sanatçının rolü bireysel kimliğinden ziyade, devletin manevi ve estetik ihtiyaçlarına hizmet eden bir aracı olmasıdır. Ancak bu sınırlamalar sanatçının düşüncelerini kısıtlamamış, aksine sanatçılar üsluplarını ve yeteneklerini motifler, desenler ve semboller yoluyla ifade etmişlerdir. Özellikle saray yaşantısına yönelik tasarımlar sanatçıların kendi yetenek ve becerilerini göstermede önemli bir araç olmuş ve kendilerini eserinde yansıttığı estetik ve sanatsal bütünlükle ifade etmişlerdir.

İslam dünyasında ve tabi ki Büyük Selçuklu saray teşkilatında sanatçıların korunduğu ve teşvik edildiği bilinmektedir. Özellikle Saray sanatçıları saray ve saray ileri gelenlerinin himayesi altında çalışmış ve bu kişiler için özel eserler üretmişlerdir. Bu sanat hamileri, sanatçılara ustalıklarını sergileyecek ortam sağlayarak onların yeteneklerini geliştirmesine olanak tanımış ve onları maddi manevi desteklemişlerdir. Bu himaye sistemi, sanatçının rolünü güçlendirirken, aynı zamanda sanatın bir devlet politikası olarak yaygınlaşmasını sağlamıştır.[223]

Selçuklu kâşi sanatçıları, estetik bakış açılarını figüratif detaylar, ince işçilik ve kompozisyonla ifade edebilmişlerdir. Sanatçılar, sembolik unsurlar kullanarak soyut anlam derinlikleri oluşturmuş ve bu unsurlarla eserlerine kendilerine özgü sanatsal ifadelerini oluşturmuşlardır.

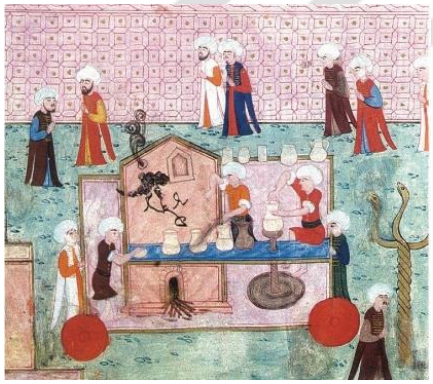
Kâşi sanatçıları, tasarımlarını farklı seramik formlarına uygulamış, bu formlar arasında tabaklar, kâseler ve dikey objeler gibi çeşitlilik gösteren eserlerle görsel ve fonksiyonel becerilerini ortaya koymuşlardır. Özellikle kâseler, içbükey şekilleriyle sanatçılar için daha büyük bir zorluk oluşturmuş, ancak bu zorluk, sanatçılara detaylı ve derinlemesine bir tasarım dili sunmuştur. Kâselerin üzerindeki zengin tasarımlar, Selçuklu kâşi sanatkârlarının estetik ve teknik becerilerinin bir göstergesi olmuştur.

[223] Rıchard Ettınghausen Oleg Grabar Marılyn Jenkıns-Madına, *Islamıc Art And Archıtecture 650-1250,* Yale University Press Pelican History Of Art, Penguin Books, 1987, s. 165, 264-265.

Selçuklu dönemi sanatında, tasarım sadece estetik değil, aynı zamanda sosyal, dini ve kültürel anlam taşıyan sembollerle şekillendirilmiştir. Bu eserler, dönemin sosyal yapısına ve sanatçılarının sanata verdikleri önemi de gözler önüne sermektedir.

Sanatçılar, her bir formda farklı teknik becerilerini sergileyerek, detaylar ve zarafetle zengin görsel anlatımlar sergilemişlerdir. Bu süreç hem bireysel sanatsal ifadenin hem de kolektif çalışma kültürünün etkisini göstermektedir. Selçuklu sanatçıları, farklı formlarda ürettikleri eserlerle, sadece estetik değil, aynı zamanda kültürel anlamlar taşıyan bir sanat dili geliştirmişlerdir.

Atölye ve Çömlekçi Tornası; Büyük Selçuklu ya da Osmanlı dönemlerinde Çömlekçi atölyeleri yapısal olarak farklılık gösterse de kullanım alanları bakımından ortak özellikleri taşımıştır. Bu atölyeler, üretim sürecinin devamlılığı için gerekli malzemelerin ve araçların depolanabileceği sabit mekanlar olarak tasarlanmıştır. Özellikle kapalı atölyeler, ustaların soğuk dönemlerde bile çalışabilmesine olanak sağlamış ve tamamlanmamış eserlerin zarar görmesini engellemiştir. Çömlekçi atölyeleri genellikle ana çalışma alanı, malzeme ve ürün depoları, kurutma odaları, yakıt deposu ve fırın gibi bölümlerden oluşmuştur. Çömlekçiler ve aileleri genellikle bu atölyelerin yanında yaşamışlardır[224].



Fototğraf 6: "Çömlekçi esnafının içinde kâşi fırını da bulunan bir kâşi atölyesiyle Atmeydanı'nda III.Murad'ın önünden geçişleri", III.Murad Surnamesi, yaklaşık 1582, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, env. no. H.1344[225]

Büyük Selçuklu Döneminin çömlekçi tornaları, üretimin temel araçlarından biri olmuştur. Ayak tornası olarak bilinen ve çömlekçinin ayağı ile döndürdüğü bu araç, iki elin serbest kalmasını sağlayarak üretim sürecini kolaylaştırmıştır. İran coğrafyasında genellikle saatin ters yönünde döndürülen bu tornalar, Büyük Selçuklu çömlekçilerinin hem işlevselliği hem de üretim hızını artırmıştır. Bu dönemdeki tornalar, üretimdeki yenilikçi yaklaşımı ve teknik üstünlüğü yansıtarak İslam sanatı içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Ayak tornasının M.S. 1000'li yıllarda Horasan'da geliştirildiği ve

[224] Nurhan Atasoy – Julian Rabby, *İznik Seramikleri"*, s. 52.
[225] Nurhan Atasoy – Julian Rabby, *İznik Seramikleri"*, s. 53

Avrupa'da 16. yüzyıldan itibaren kullanıldığı belirtilmektedir. Osmanlı döneminde de bu tür tornalar, fırın önlerinde çömlek üretiminde kullanılmıştır[226].

Nurhan Atasoy ve Julian Rabby'nin *İznik Seramikleri* kitabında Büyük Selçuklu dönemi Kâşân şehrindeki önemli kâşiger Ebu'l Kasım'ın, kap ve kacakların biçimlendirilmesini hakkındaki söylemleri şu şekilde aktarılır; "Karışım 'hamur gibi yoğrulur ve dinlenmesi için bir gece bırakılır. Sabahleyin iyice elle dövülüp ustabaşı tarafından çömlekçi tornasında incecik kaplar haline getirilir, daha sonra yarı yarıya kuruyuncaya kadar bekletilir. Tornada çapakları alınarak, ayak eklenir ve kuruyunca üzerindeki çizgilerin silinip kaybolması için ıslak bir keten bez parçası ile temizlenir. İyice kuruduktan sonra da yün bir kumaş parçasıyla temiz ve pürüzsüz olana kadar ovulur"[227].

2. Yazı Sanatı

Büyük Selçuklu Dönemi'nde kâşi sanatında yazılar hem estetik hem de sembolik birer unsur olarak dikkat çeker. Bu dönemde yazılar genellikle kûfi ve sülüs/nesih hat türlerinde işlenmiştir. Yazılar, kâşi yüzeylerinde geometrik ve bitkisel motiflerle uyum içinde, kompozisyonun ayrılmaz bir parçası olarak görülür. Yazıların içerikleri arasında dini mesajlar, ayetler, dualar, sahibine iyi dilekler ve hikmetli sözler yer almaktadır.

Selçuklu kâşi sanatında kullanılan yazılar, mimari eserlerin işlevi ve içeriğine uyumlu olarak özenle seçilmiştir. Camilerde genellikle Kur'an-ı Kerim'den ayetler, Allah'ın isimleri ve dualar, dekoratif bir unsur olarak tercih edilmiştir. Bu yazılar, bazen kâşi panoların kenarlarını çevreleyen bordürler şeklinde, bazen de motiflerin merkezinde dikkat çeken kompozisyonlar olarak yer almıştır. Yazıların geometrik desenlerle birleşmesi, Büyük Selçuklu sanatının simetriye ve düzen anlayışına verdiği önemi yansıtır.

Yazıların etkisini artırmak için renk kullanımı önemli bir rol oynamıştır. Örneğin, açık renkli bir zemin üzerine siyah ya da koyu renkli bir zemin üzerine beyaz yazılar işlenerek yazının daha belirgin hale getirilmesi sağlanmıştır. Bu teknik hem yazının kolay okunabilirliğini artırmış hem de görsel vurguyu güçlendirmiştir. Yazıların estetik düzeni, eserin sanatsal değerini yükseltmiş ve Selçuklu sanatında yazı sanatının önemli bir yer tutmasını sağlamıştır. Büyük Selçuklu kâşi sanatında yazılar, yalnızca süsleme unsuru olmanın ötesine geçerek, Büyük Selçuklu sanat üslubunu oluşturan önemli bir öğe haline gelmiştir.

[226] Nurhan Atasoy – Julian Rabby, *İznik Seramikleri"*, s. 52.
[227] Nurhan Atasoy – Julian Rabby, *İznik Seramikleri"*, s. 52.

Kataloğumuzda toplam yirmi dört eserde yazı tespit edilmiştir (Kat: 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 39, 41).

Katalogdaki eserlerde yer alan yazılar, dilsel bir sınıflandırma olarak Arapça ve Farsça dillerine ayrılmıştır. Bu ayrım, Kâşân Üniversitesi'nden, aynı zamanda lüster kâşi tekniği alanında uzman olan Dr. Abbas Akbari'nin rehberliğiyle yapılmıştır. Dr. Akbari'nin uzman görüşleri doğrultusunda yazılar incelenmiş ve bu bilgiler temel alınarak bir tablo hazırlanmıştır.

Tablo verilerine göre;

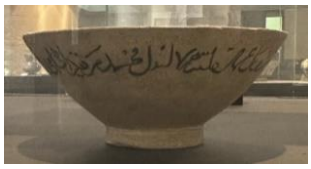
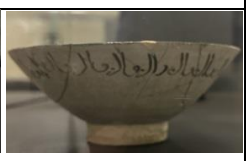
Katalogda yer alan **Arapça** yazılı eserlerin sayısı toplamda on altıdır (Kat: 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 25, 26, 28, 29). Bu eserlerden on tanesi **sülüs hat** ile yazılmıştır (K: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 19, 25, 26, 28). Katalogdaki 2, 12, 13, 14, 16 ve 19 numaralı eserlerin iç kısmında **Kûfi yazı** ya da **Kûfi yazı benzeri dekoratif bezemeler** bulunmaktadır. Ancak bu eserlerin dış kısımları görülemediğinden dolayı dış yazıların ne olduğunu kesin olarak söylemek mümkün değildir. Diğer örneklerden hareketle, bu eserlerin dış kısımlarının da **sülüs** olduğunu varsaymak mümkündür.

Katalogda **Farsça** yazılı eser sayısı toplam üç tanedir (K: 19, 30, 39). Bu yazıların hepsi sülüs hatlıdır.

Katalogda, Arapça olduğu düşünülen ancak kesin olarak tespit edilemeyen altı eser bulunmaktadır (Kat: 21, 22, 23, 27, 36, 41). Bu eserlerin, Kat: 41 dışında hepsinin iç kısmı **sülüs hat** ile yazılmıştır. Kat: 41 numaralı kâsenin dış kısmı sülüs hatla süslenmişken, iç kısmında yazı bulunmamaktadır. Kat: 21 ve 23 numaralı kâselerin dış kısmı ise **Kûfi hat** veya Kûfi hattına benzer dekoratif bezemelerle süslenmiştir.

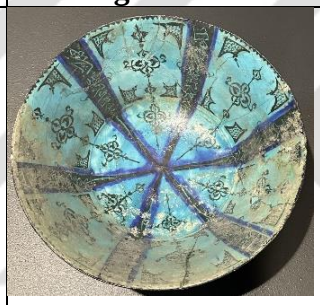
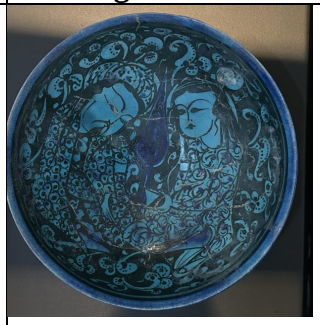
Tablo, her iki dilin bu dönemdeki kullanım çeşitliliğini ve Selçuklu kâşi sanatında yazının sanatsal bir araç olarak oynadığı rolü açık bir şekilde yansıtmaktadır. Ancak yazıların detaylı içerikleri okunamadığı için metinlerin anlamlarına dair kapsamlı bir analiz yapılamamıştır. Dil ayrımı yapılmış olması, Büyük Selçuklu kâşi sanatında Arapça ve Farsça'nın kültürel ve sanatsal kullanımını göstermesi açısından önemli bir veridir. Ancak bu eserlere özgü içeriklerin okunamaması, bu yazıların daha derinlemesine bir analizini engellemiştir.

Bu çalışmanın, uzman ekiplerle ileride yapılacak detaylı incelemeler için bir temel oluşturduğu söylenebilir. Bu bağlamda, eserlerde kullanılan yazıların dili üzerindeki tespitler, gelecekteki analizlerde döneme dair daha geniş bilgiler sunma potansiyeli taşımaktadır.

Farsça	Arapça ✓	 **Katalog no: 2**
Farsça	Arapça ✓	  **Katalog no: 5**
Farsça	Arapça ✓	  **Katalog no: 6**
Farsça	Arapça ✓	  **Katalog no: 7**
Farsça	Arapça ✓	   **Katalog no: 8**
Farsça	Arapça ✓	  **Katalog no: 9**

Farsça	Arapça ✓	  **Katalog no: 10**
Farsça	Arapça ✓	 **Katalog no: 12**
Farsça	Arapça ✓	 **Katalog no: 13**
Farsça	Arapça ✓	 **Katalog no: 14**
Farsça	Arapça ✓	 **Katalog no: 16**
Farsça ✓	Arapça ✓	 **Katalog no: 19**
Farsça	Arapça ✓?	  **Katalog no: 21**

Farsça	Arapça ✓?	 **Katalog no: 22**
Farsça	Arapça ✓?	  **Katalog no: 23**
Farsça	Arapça ✓	 **Katalog no: 25**
Farsça	Arapça ✓	 **Katalog no: 26**
Farsça	Arapça ✓?	 **Katalog no: 27**
Farsça	Arapça ✓	    **Katalog no: 28**

Farsça	Arapça ✓	 **Katalog no: 29**
Farsça ✓	Arapça	 **Katalog no: 30**
Farsça	Arapça ✓?	 **Katalog no: 36**
Farsça ✓	Arapça	 **Katalog no: 39**
Farsça	Arapça ✓?	  **Katalog no: 41**

Tablo 4: Katalogda Üzerinde Yazı Bulunan Eserler

3. Tezyinat

Çalışmamızda yer alan tezyinat unsurlarını figüratif, bitkisel ve geometrik olmak üzere üç ana başlık altında değerlendirdik. Ancak, bu değerlendirmeye geçmeden önce, Büyük Selçuklu kâşi eserlerindeki tezyinat ve kompozisyonların rastgele değil, belirli bir düzen ve tema etrafında tasarlandığını vurgulamak gerekir.

Tezyinata geçmeden önce, her bir tasarım konusunun, kâşi eserlerinin temel bileşenlerinden biri olarak öne çıktığını ve eserin bütünlüğünü oluşturan ana unsurların başında geldiğini vurgulamak gerekir. Bu bağlamda, tezyinatın anlamını daha derinlemesine kavrayabilmek adına tasarım konuları hakkında kısa bir bilgilendirme yapmak faydalı olacaktır.

Büyük Selçuklu kâşi tasarımlarında, çoğunlukla saray yaşamına ve eğlencelere rastlanmaktadır. Kâşi tasarımlarda yer alan bağdaş kurarak oturan insan figürleri, oval yüz hatları, küçük ağızları, badem biçiminde büyük gözleri ve dolgun yanaklarıyla Orta Asya Türk geleneğine atıfta bulunmaktadır. Bu figürler genellikle sultanı ve sarayın önde gelen kişilerini tasvir etmektedir[228].

Dönemin tarihi kaynaklarından Selçuklu döneminde düğün, bayram, zafer kutlamaları, av ziyafetleri ve taç giyme gibi önemli olaylarda eğlenceler tertip edildiğini, bu eğlencelere çok sayıda saray görevlisi katıldığını, müzisyenler ve hizmetlilerin de bu etkinliklerin ayrılmaz birer parçası olduğunu öğrenmekteyiz. Kaynaklarda bu tür etkinliklerin görkemli ziyafetlerin, müzik ve dans eşliğinde yapıldığı, saray mensuplarının çeşitli sanatçılarla birlikte eğlencelere katıldıkları belirtilmektedir. Örneğin Tuğrul Bey'in Abbasi halifesinin kızı ile evliliği ve düğün eğlenceleri tarihi kaynaklarda yer almaktadır.

Kaynaklarda Tuğrul Bey, 1062 yılı ağustos ayında gerçekleştirdiği evliliğinden sadece dört buçuk ay sonra, Bağdat'a doğru hareket etmiş ve 1063 yılı başlarında Bağdat'a ulaşmıştır. Burada gerçekleşen büyük düğün, şubat ayında başlamış ve bir hafta boyunca süren görkemli ziyafetlerle devam etmiştir. Düğün boyunca, Selçuklu beyleri ve saray mensupları müzik eşliğinde Türkçe şarkılar söyleyip dans etmiştir. Türkçe şarkılar ve Türk dansları hakkında ilk tarihsel bilgiler bu dönemde kaydedilmiştir[229].

Yine aynı şekilde Melikşah'ın taç giyme merasimi ve Terken Hatun ile evliliğin de düzenlenen eğlenceler bize dönemin sosyal yaşantıları hakkında detaylı bilgiler vermektedir.

---

[228] Rüçhan Arık, *Anadolu Toprağın Hazinesi Çini, Selçukluları ve Beylikler Çağı Çinilerinde,* Kale Grubu Kültür Yayınları: İstanbul, 2007, s. 315.

[229] Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Turan Neşriyat Yurdu, İkinci baskı, İstanbul, 1969, s. 101.

Melikşah'ın düğünü ile ilgili Osman Turan şu şekilde bahseder; ". Şimdi 3 Mayıs 1087 günü, Bağdat'ta düğün başlıyordu. …bu büyük düğün kervanı Bağdad'a girerken şehir görülmemiş bir şekilde süslenmiş; bütün dükkânlar meş'alelerini yakmış, Bağdad mahşer gibi düğüne katılmıştı. Sultanın emîrleri ile birlikte gelin meş'aleler arasında ve müzik sesleri içinde Halîfenin sarayına götürüldü. Selçuk sultanı "hükümdarların âdeti olduğu üzere" gerdek gecesinden itibaren üç gün ava çıktı. Düğünden sonra Halifenin Melikşâh'ın beyleri ve askerlerine verdiği ziyafet de devrin hükümdarlarına ve zamanın haşmetine uygun idi. Ziyafette sarf edilen sadece şeker miktarının 40.000 men (batman) olması onun âzametini göstermeğe kafidir"[230].

Tarihi kaynaklardan hareketle, Büyük Selçuklu döneminde saray hayatı ve düzenlenen eğlenceler, ziyafetler büyük bir öneme sahip olmuş ve bu durum kâşi sanatına da yansımıştır. Hem bizim kataloğumuzda yer alan eserlerde hem de diğer Büyük Selçuklu kâşi eserlerinde bu tasarım konuları öne çıkmaktadır.

Tasarımlara konu olan bezemelerde çoğunlukla insan figürleri görülmekle birlikte insan ve hayvan katılımlı fantastik figürler, hayvan figürleri, geometrik desenler ve bitkisel motifler de kullanılmıştır. Özellikle sfenks, grifon gibi efsanevi hayvan figürleri, hayata ağacı gibi bitkisel motifler, yıldız gibi geometrik desenler ve balık, kuş gibi hayvanlar sembolik anlamda kullanılarak tasarımlarda yerlerini almıştır.

Kataloğumuzda yer alan tezyinat unsurları bu minvalde incelenecek olup, benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilecektir.

3.1. Figüratif Tezyinat

Büyük Selçuklu kâşi sanatında, dönemin sosyal yapısını ve kültürünü yansıtan detaylar dikkat çeker. Zengin tasarımlarda en sık kullanılan tezyinat ögesi figürler olmuştur. İnsan figürleri, hayvan figürleri ve efsanevi figürler hem sembolik anlamlar taşımış hem de kompozisyonların ana unsurları olarak yer almıştır. Bu figürler, dönemin estetik anlayışını, inanç sistemini ve gündelik yaşamını anlamak için önemli ipuçları sunmaktadır.

İnsan Figürleri; Selçuklu kâşi sanatında farklı biçimlerde tasvir edilmiştir. Karşılıklı oturan, at üzerinde betimlenen veya müzisyen olarak resmedilen bu figürler, Selçuklu sanatının, kültürünün ve modasının karakteristik özelliklerini gözler önüne sermektedir. Bu tasvirler,

[230] Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, s. 163-164

figürlerin hem bireysel kimliklerini hem de ait oldukları toplumsal sınıf ve rolleri vurgulayan ayrıntılar içermektedir.

Kataloğumuzda yer alan kadın figürleri, genellikle çekik gözler, belirgin yanaklar, zarif kurdeleler ve başlıklarla betimlenmiş; yüzlerinde ve ellerindeki motifli kınalar, giysilerindeki desenler ve saç toplama biçimleriyle özgün bir estetik ortaya koymuştur.

Erkek figürleri ise sakallı, bıyıklı ve başlarında halesiz ya da haleli şekilde tasvir edilmiştir. Bu figürler, saray hiyerarşisine uygun giyimleri, kollarındaki tiraz bandları ve dönemin sosyal statülerine dair ipuçları sunan unsurlarıyla resmedilmiştir. Erkek figürlerin sıklıkla av sahnelerinde, saray bahçesinde bağdaş kurarak oturmuş şekilde ya da saray yaşamı içerisinde tasvir edildiği görülür. Bu sahneler, sadece genellikle kahramanlık, güç ve statü temalarını yansıtmak amacıyla oluşturulmuştur.

Kataloğumuzda yer alan kırk bir eserden yirmi dokuz tanesinde insan figürleri kullanılmıştır. (Kat: 5, 6,7,8,9,10,11,12,13,15,17,18, 19,20, 21,22,23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31,32, 34, 38, 40, 41)

İnsan figürlerinin yer aldığı eserler formlarına göre sıralanmış ve değerlendirilmiştir. Üzerinde insan figürleri bulunanlardan;

17 tanesi kâse formundadır: Bu eserlerdeki insan figürleri Minai (Kat: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15), lüster (Kat: 20, 21, 22, 23, 32) ve tek renk sırlı (Kat: 34, 41) teknikleri ile süslüdür.

Bu kâselerin tamamında saray hayatına, av ve avcı tasvirlerine yer verilmiştir. Saray bahçesinde karşılıklı oturur vaziyette (Kat: 5, 7, 11, 20, 21, 22, 23, 41), ortalarında hayat ağacı, gölet, bitkisel motifler ve balıklardan oluşan saray yaşantısı kâselerde öne çıkan tasvirlerden olmuştur. Bu kâselerdeki figürler genellikle bağdaş kurar vaziyette, süslü başlık ve kaftanları, statü göstergesi olan kollarındaki tirazları ile betimlenmiştir.

Kat: 5 (erkek figürün elinde) ve Kat: 41'de (kadın figürün elinde) figürler Türk kültüründe önemli yeri olan and kadehi ile tasvir edilmiştir. Bu eserlerden de anlaşılacağı gibi kadeh sadece erkeğin elinde değil kadın figürün elinde de gösterilmiştir.

And içeceği Türk ve İslam tarihinde önemli bir motif olmuştur. J. P. Roux, bağdaş kurarak oturmanın Orta Asya sanatında belirgin bir özellik olduğunu ve hükümdarın ayırt edici sembolü olarak kadeh motifinin öne çıktığını ifade etmektedir. Göktürk dönemi heykellerinde

de bu sembol sıkça görülmekte, Bilge Kağan kabartmasında yer alan elinde kadeh tutan figür ise bu geleneğin erken örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir[231].

Bu bağlamda, kadeh motifi, hükümdarın otoritesini ve ritüel gücünü simgeleyen önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

İslamiyet'in kabulünden sonra da kadeh motifi sıkça karşımıza çıkmıştır. Büyük Selçuklu sanatı başta olmak üzere, Zengiler, Musul Atabekleri, Memlükler, Abbasiler, Fatımiler ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde kadeh, genellikle hükümdarın gücünü ve ebedi hayatı vurgulamak amacıyla simgesel bir manada kullanılmıştır. Büyük Selçuklu kadehleri, karakteristik olarak konik bir formda tasarlanmış ve döneminin estetik anlayışını yansıtmıştır[232].

Sonuç olarak kadeh motifi hem Orta Asya Türk geleneklerinde hem de İslam sanatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Orta Asya'daki Türk kültüründe kadeh, Hükümdarın gücü, "âb-ı hayat" ve "hayat sembolü" olarak kabul edilmiş ve suyun kutsallığını yansıtan bir sembol olmuştur. Kutadgu Bilig'in şiirinde kadeh şöyle tanımlanır; "Kadehin içindekini sen alıp içtiğin için/kendinin ve soyunun hayatı uzun olacaktır"[233]

Büyük Selçuklu kâşi sanatında da kadeh, hükümdarlığın bir alameti ve ebedi hayatı simgeleyen bir motif olmuştur. Bu durum, Orta Asya'daki bağdaş kurarak oturan hükümdarların ellerinde kadeh tutmalarıyla tasvir edilmesi geleneğinin bir yansımasıdır. Kadeh, bu bağlamda kâşilerde ebedi hayat ve hükümdarın gücünü ifade eden bir sembol olarak kullanılmıştır.

Kat: 11'de iki müzisyen tasvir edilmiştir. Karşılıklı çeng ve tef müzik aletlerini çalan, başlarının üzerinde kuşlar, ortalarında hayat ağacı, haşhaş bitkisi bulunan ve göletin yanında betimlenen bu figürlerin saray müzisyenleri oluklarını düşündürmektedir.

Tarihi kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre, Selçuklu saraylarında müzik ve eğlence hayatı geniş bir yer tutmuş, askeri müzikten günlük eğlencelere, bayram ve düğün kutlamalarından cülus törenlerine ve zafer merasimlerine kadar birçok etkinlikte müzik ve dans önemli bir rol oynamıştır. Hükümdarların ve elçilerin kabulleri sırasında müzik önemli bir

[231] Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolü*, s.242
[232] Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolü*, s.241-255.
[233] Bahaddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, IV/A-1.8. Dizi- Sayı: 8d, CİLT IV, Ankara, 2022, s. 182

unsur olmuştur[234]. Dolayısı ile kataloğumuzdaki bu eser de Büyük Selçuklu dönemindeki müziğe ve müzisyene verdiği değeri göstermesi bakımından önemlidir.

Kâselerde görülen diğer bir dikkat çekici betimleme, av ve avcı sahneleridir. (Kat: 6, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 29). Selçuklu saray yaşamında önemli bir yere sahip olan avlanma geleneği, sadece eğlence faaliyeti olarak değil, aynı zamanda hükümdarın gücünü ve yetkinliğini sergileyen bir gelenek olarak görülmüştür. Avlanma etkinliklerini takip eden ziyafetler ve kutlamalar, Selçuklu geleneğinde toplumsal ve kültürel bağların güçlenmesine hizmet eden bir rol oynamıştır.

Bu kâselerde, çoğunlukla at üstünde tasvir edilen figürlerin ya da kâsenin merkezine yerleştirilen avcıların, Büyük Selçuklu dönemine ait sosyal ve kültürel etkinliklerin bir yansıması olduğu görülmektedir. Kompozisyonlarda figürlerin dinamik duruşları, ayrıntılı giysi ve aksesuarları, dönemin sanat anlayışını yansıtan estetik unsurlarla bir araya gelerek av sahnelerinin zengin bir tasvirini sunar.

Kâselerde av sahnelerinin bir parçası olarak hem at üzerinde hareket halinde hem de etrafında atlıları izler şekilde oturur vaziyette betimlenen figürler dikkat çekmektedir (Kat: 13, 15). Bu tasvirler, yalnızca av eğlencelerinin dinamik yapısını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda Selçuklu toplumunun sosyal yaşamına ve sanat anlayışına ışık tutar

3 tanesi insan biçimli formda yer almaktadır: Kat: 17 lüster tekniği ile yapılmış özel bir parçadır. Kobalt mavi ile kaftanına süslemeler yapılan bu insan biçimindeki kâşi eserin elinde kılıç tutmaktadır.

Kâşi figürün elinde tuttuğu kılıçla ilişkili olarak bu figürün Emir-i Candar'ı temsil ettiği düşünülebilir çünkü emir-i candarların kılıç taşıması, gücün ve koruma görevlerinin bir sembolü olmuştur. Emir-i Candar'ın altın işlemeli kılıç taşıdığı ve iyi bir binici olduğu yine kaynaklarda yazılıdır[235].

Kat: 18 ve Kat: 40 'taki eserler insan formunda olan kaplardır. Kat: 18'deki eser lüster tekniği ile yapılmış ve figürün elinde and kadehi yer almaktadır. Kat: 40'takı eser ise turkuaz sırlama tekniği ile yapılmıştır. Bu figürün kaftanındaki ve başlığındaki tüm detaylar ayrıntıları ile işlenmiştir.

4 tanesi tabak formundadır: Büyük tabaklarda (Kat: 25, 26, 27) lüster tekniği görülmektedir. Kat: 29' da yer alan tabak da lüster tekniklidir ancak diğerlerinden çok daha

[234] Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, 2015, s. 393.
[235] Özden Süslü*, Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, s. 190*

küçük olup 17 cm'dir. Minai tekniğinin aşamalı pişiriminden, renklerin maliyetinden ve uygulamanın zorluğundan dolayı büyük tabaklarda kullanılmadığını düşünmekteyiz.

Kat: 25'teki eserde, merkezde yer alan figür, başının etrafında halesi, kollarında tirazlarıyla süslü kıyafeti ile bağdaş kurarak oturmuş vaziyettedir. Bu özelliklerinden dolayı, bu figürün sultan, şehzade veya saray ileri gelenlerinden birine ait olduğu söylenebilir. Ancak, figürün merkezde yer almasına rağmen, etrafındaki figürlerden daha küçük betimlenmiş olması, onun sultan değil, şehzade gibi yaşça küçük fakat önemli bir figür olabileceğini düşündürmektedir. Sanatçı, figürün yaşının küçük olduğunu vurgulamak için onu diğerlerinden daha küçük çizmiş olabilir.

Kat: 27'deki eserin merkezinde ince sınır çizgileriyle çevrelenen, detaylı işlenmiş iki figür ve bitkisel motifler yer alır. Bu figürler, gölet ya da havuz kenarında, çadırlarının önünde oturan iki saraylı kadını tasvir etmektedir. Figürlerin alt kısmında üç balık figürü bulunmaktadır. Çadır, bitkisel motiflerle süslenmiş olup iç kısmı helezonik desenlerle bezeli şekilde betimlenmiştir. Çadırın üst kısmında, Kûfi hattıyla yazılmış bir yazı kuşağı bulunmakta ve çadırın çatısında aleme benzer bir nesne yer almaktadır. Bu figürler arasında iki kuş figürü ve nar bitkisi motifleri yer almaktadır. Bu eserde dikkat çeken Türk geleneğinin bir sembolü olan çadırdır. Çadırın öne çıktığı bu lüster teknikle süslü tabak dönemin ayrıcalıklı kâşi eserleri arasında yer alır.

2 tanesi şişe formundadır: Şişeler hem işlevsel hem de estetik unsurlarıyla öne çıkmaktadır. Bu eserlerdeki figürler şişelerin gövde kısmına yerleştirilmiştir. Kat: 24'teki eserin bir kısmı kobalt mavi sırlanmış, kalan kısımlar ise lüster tekniği ile süslenmiştir. Aynı samanda kalıp kabartma tekniği de kullanılan bu eser Büyük Selçuklu kâşi üslubunda önemli bir yere sahiptir.

Kat: 19'daki eser lüster tekniği ile yapılmış olup, üzerinde bitkisel motifler ve atlılar yer almaktadır.

1 tanesi ibrik formundadır: Ajurlu ve çift cidarlı yapılan turkuaz sırlı ibriğin üzerinde oturan ve başlarının üzerinde değişik haleleri bulunan figürler yer almakatdır.

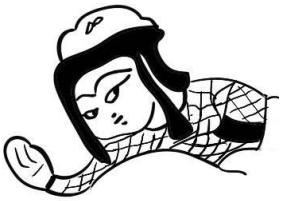
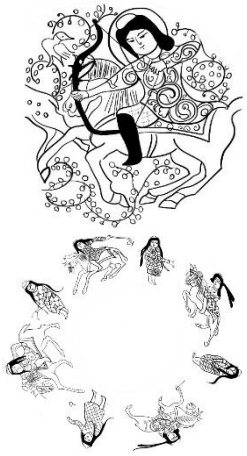
1 tanesi yıldız formundadır: Büyük Selçuklu sanatında sıkça görülen yıldız formu hem geometrik hem de figüratif motiflerle zenginleştirilmiştir. Lüster tekniği ile yapılmış bu eserdeki figürler hayat ağacı motifinin yanına yerleştirilmiştir.

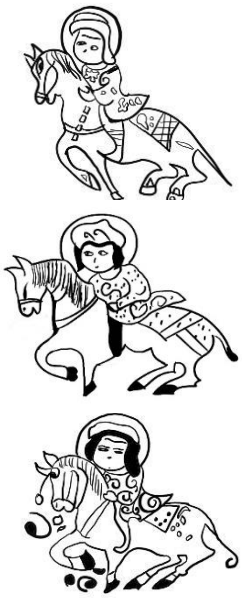
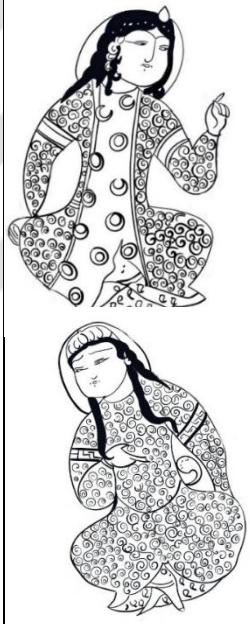
1 tanesi ise kırık kâse parçası olarak karşımıza çıkmaktadır: Her ne kadar eksik bir eser olsa da bu parça dönem sanatına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Lüster teknikli bu tabaktaki figürler saray yaşantısı tasviri ile karşımıza çıkmaktadır.

Bu form çeşitliliği, Büyük Selçuklu kâşi sanatındaki çok yönlülüğün ve figüratif unsurların farklı yüzeylerde nasıl başarılı bir şekilde uygulandığının bir göstergesidir. Eserler üzerinde yer alan insan figürleri, dönemin giyim tarzı, sosyal yaşamı ve sanatsal detayları hakkında bizlere önemli bilgiler sunmaktadır.

Katalogda yer alan oturur vaziyetteki figürlerde görülen süslü kaftanlar, başlıklar, takılar ve tirazlar, Büyük Selçuklu döneminin sosyal ve kültürel izlerini yansıtan önemli unsurlar olmuştur. Figürlerin elleri ve yüzlerinde yer alan benler, Selçuklu geleneğinin belirgin bir parçası olup, kâşi sanatında üslubun oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Bu süslemeler, dönemin estetik anlayışını ve toplumsal yapısını anlamamızda bize ipuçları sunmaktadır.

Katalogda yer alan İnsan Figürlerinin Çizimleri

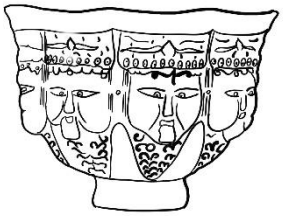
 **Katalog no: 5**	 **Katalog no: 6**	 **Katalog no: 7**	 **Katalog no: 8**
 **Katalog no: 9**	 **Katalog no: 10**	 **Katalog no: 11**	 **Katalog no: 12**

 **Katalog no: 13**	 **Katalog no: 15**	 **Katalog no: 17**	 **Katalog no: 18**
 **Katalog no: 19**	 **Katalog no: 20**	 **Katalog no: 21**	 **Katalog no: 22**

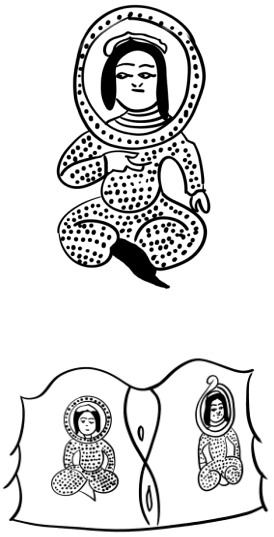
 **Katalog no: 23**	 **Katalog no: 24**	 **Katalog no: 25**	 **Katalog no: 26**
 **Katalog no: 27**	 **Katalog no: 29**	 **Katalog no: 30**	 **Katalog no: 31**



Katalog no: 32



Katalog no: 34



Katalog no: 38



Katalog no: 40



Katalog no: 41

Çizim Tablosu 8: Katalogda yer alan İnsan Figürlerinin Çizimleri

Hayvan ve Efsanevi Hayvan Figürleri;

Selçuklu kâşi sanatında hayvan ve efsanevi hayvan figürleri, dönemin kültürel sembolizmini yansıtan önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Katalogda on dokuz eserde hayvan ve efsanevi hayvan figürleri tespit edilmiştir. (Kat:6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 19, 21, 23, 27, 29, 30, 31, 32,33, 35). Kat: 33' deki kâşi fil formunda ve kobalt sırlama tekniği ile yapılmış özel bir eserdir. Kat: 35'teki bitkisel motifleri arasında yer alan kuş figürlü tabak ise diğer kâşi eserlerinden ayrılan farklı bir örnektir.

Katalogda genellikle insan figürleri ile beraber kullanılan hayvan ve efsanevi hayvan figürleri Minai (Kat: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15), lüster (Kat: 19, 21, 23, 27, 29, 30, 31, 32) ve tek renk sırlı (Kat: 33, 35) teknikleri ile süslüdür.

Katalogda hayvan figürleri olarak at, kuş, balık, geyik yer alırken, efsanevi figürlerden sfenks (Kat: 19) ile çita ve tavşan karışımlı hayvan (kat: 32) tasvir edilmiştir.

At; Katalogda yer alan at figürleri (Kat: 6, 8, 9, 10, 12, 13,15, 19,29) genellikle saray yaşamının, güç ve statü simgelerinden biri olarak betimlenmiştir. At, Selçuklu toplumunda savaşçı ve hükümdar gücünü ve kuvvetini pekiştiren, aynı zamanda av ve atlı etkinliklerle ilişkilendirilen önemli bir figür olmuştur.

Selçuklu sanatında at figürü, sahip olduğu anlam derinliğiyle dikkat çeker. At, güç ve hükümranlık simgesi olarak öne çıkar ve pek çok destan ve efsanede kahramanların en yakın dostu, zaferin ortağı ve kıymetli bir varlık olarak tasvir edilmiştir. Savaş meydanlarında sağladığı avantajlarla at, sadece fiziksel bir araç değil, aynı zamanda gücün ve kudretin bir simgesi haline gelmiştir. At sürüleri de Selçuklu toplumunda zenginliğin göstergesi olarak kabul edilmiştir. Özellikle beyaz atlar üzerindeki benekler, uğurlu sayılmış ve çeşitli mitolojik inançlarda özel bir yere sahip olmuştur[236]. Bu figür hem fiziksel anlamda hem de kültürel bağlamda önemli bir rol oynamaktadır

Kataloğumuzda 15, 19 ve 29 numaralı eserlerdeki atların üzerindeki benek motifleri dikkat çekicidir. Kat: 15'te kobalt mavisi atın üzerinde beyaz benek motifi yer almaktadır. Kat: 19 ve 29'da kahverengi atın üzerinde beyaz benek bulunmaktadır.

Katalogda yer alan at figürleri, büyük bir özen ve incelikle tasvir edilmiştir. Bu figürlerde atların koşum takımları, nalları, yeleleri ve kuyrukları detaylı bir şekilde resmedilmiş ve gerçeğe oldukça yakın bir görünüm sunulmuştur. Bazı atların kuyrukları, Türk geleneklerine uygun olarak düğümlü şekilde betimlenirken (Kat: 6, 8, 9, 12, 13, 15, 29), Kat: 19'da yer alan kompozisyonda hem düğümlü hem de düğümsüz kuyruklu at figürleri bir arada görülmektedir. Bu çeşitlilik, sanatçının üslup ve sembolik anlatımda farklı yaklaşımlar kullandığını ortaya koymaktadır. Ayrıca, katalogda yer alan at figürlerinin renkleri kobalt mavi, kahverengi ve mangan tonlarıyla çeşitlilik göstermekte, bu da dönemin kâşi sanatında kullanılan renk zenginliğini yansıtmaktadır.

At figürleri, küçük ve çekik gözlerle etkileyici bir görünüm sunar. Kulaklar, zarif ve orantılı bir biçimde tasvir edilmiştir. Hücuma hazır, hareketli pozisyonda resmedilen atlar, belirgin sağrıları ve uzun yeleleriyle dikkat çeker. At tasvirlerinin karakteristik özelliklerinden

[236] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları,* 2006, s. 144.

biri de süslemeli eyer, dizgin ve üzengi detaylarıdır[237]. Bu ögeler hem dönemin zengin tasarım anlayışını hem de işlevsellik vurgusunu yansıtan önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Kuş; Büyük Selçuklu kâşilerinde kuş figürleri, dönemin sanatsal zenginliği ve ikonografik anlatımı açısından önemli bir yere sahiptir. Büyük Selçuklu kâşilerinde kuşlar hem saray hayatını hem de doğayla ilişkiyi simgeler. Özellikle av sahnelerinde avcı figürleri, süvari pozisyonlarında veya çeşitli av hayvanları ile tasvir edilmiştir. Lüster ve Minai gibi tekniklerle işlenen bu eserler, detaylı desenler ve minyatür üslubu ile dikkat çeker.

Kâşân'da üretilen lüster seramiklerindeki avcı tasvirleri, figüratif anlatımı ile bilinir. Avcılar genellikle taht veya saray eğlencelerini içeren kompozisyonların bir parçası olarak görünürler. Bu eserlerdeki av sahneleri, sadece dekoratif değil, aynı zamanda hükümdarın gücü gibi sembolik anlamlar taşır. Kuş figürleri, özellikle Rey ve Kâşân'da üretilen lüster kâşilerde yoğun olarak işlenmiştir.

Katalogdaki eserlerde kuş figürleri, genellikle bitkisel motiflerle bir arada tasarlanmış ve kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Bu tasvirlerde kuşların detaylı tüy işçilikleri ve doğal dikkat çekmektedir.

Kobalt mavi, mangan, kahverengi, beyaz tonlarında boyanmış olan kuş figürleri, döneminin teknik ustalığını yansıtan örneklerdir. Bu detaylar, Selçuklu sanatında doğaya olan estetik bakışı ve kuşların mistik anlamlarını vurgulayan birer sembol olarak öne çıkmasını sağlar.

Kataloğumuzda on adet kuş figürü bulunmaktadır (Kat: 5,6,7,10,11,13,21,23,27,35). Bu kuşlardan iki tanesi avcı kuşlardan şahin ya da doğandır (Kat: 6,10, 35).

Kuş figürlerinden Kat: 5, 6, 7, 10, 11,13'tekiler minai tekniği ile, Kat: 21, 23, 27 'tekiler lüster tekniği ve Kat: 35'teki turkuaz sırla süslenmiştir.

Kat: 6'da yer alan doğan ya da şahin figürü avcını elinde tasvir edilmişti. Turkuaz renkli bu kuşun üzerinde kahverengi benek bulunmaktadır.

Selçuklularda doğan, şahin ve sungur gibi yırtıcı kuşlar, avcılık faaliyetlerinde sıkça kullanılan avcı kuşlar arasında yer alıyordu. Av, yalnızca eğlence ve spor değil, aynı zamanda dini törenlerin bir parçası olarak da büyük önem taşımaktaydı. Bu kuşlar, özel bir eğitimden

[237] Muharrem Kesik, "Selçuklularda At Eğitimi", s. 180-183.

geçirilerek avcılıkta kullanılır ve dönemin sosyal yaşamında değerli bir armağan olarak kabul edilirdi[238]

Kat: 35'te yer alan kuş motifi farklı tarzı ile dikkat çeker. Turkuaz sırlı tabağın merkezinde yer alan bu kuş figürü, Selçuklu Devleti'ne bağlı Mengücek Beyliği döneminde inşa edilen Divriği Ulu cami üzerindeki şahin/doğan figürüne benzemektedir. Aynı şekilde başı eğik biçimde tasvir edilmiş kuş figürünün kanadındaki detaylar ve etrafında yer alan kıvrımlı dallar üzerine yerleştirilmiş münhanili islimiler ve islimi motifler göz alıcıdır.

Tasavvufta da yer alan kuş metaforunun, özellikle d*oğan, şahin* ve *kartal* gibi yırtıcı kuşların kıymetli bir yeri olduğu ve asaleti, yüceliği ile sulatanlara dost oldukları bilinmektedir. [239] Bu tabakta yer alan Kuş figürünün de pençelerinden yırtıcı kuş grubuna girdiğini söyleyebiliriz.

Katalogda yer alan diğer kuş figürleri genellikle kanatlarında benekli detaylarla tasvir edilmiş ve uçuş halinde betimlenmiştir.

Katalogda sadece 31 numaralı eserde **ördek** figürüne rastlanmıştır. Lüster tekniği ile süslü ve muhtemelen bir kâsenin parçası üzerinde tasvir edilen ördek figürü, karşılıklı oturan iki insan figürünün alt ve orta kısmında yer almaktadır. Gaga kısmından ördek figürü olduğu anlaşılmaktadır.

Budist dönemde ördek, mutluluğun ve refahın bir sembolü olarak kabul edilmiştir. Dede Korkut destanlarında ise göllerin güzelliğini temsil eden bir figür olarak öne çıkar ve aynı zamanda av hayvanı olarak da değerlendirilir. Selçuklu sanatında ördek, özellikle saray kâşilerinde sıkça kullanılmış bir motif olup avcılığı simgelediği gibi, eğlence ve vakit geçirmeyi de ifade etmektedir[240].

Balık; Balık, özellikle göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk toplulukları için bereket, refah ve bolluk anlamına gelmiştir. Bu sembolizm, hem doğa ile iç içe olan yaşamı hem de toplumun maddi ve manevi zenginliğini simgeler. Aynı zamanda evlilikte de mutluluğun ve üremenin bir simgesi olarak kabul edilmiştir[241].

[238] Mine Ülkü ÖZTÜRK, Yağmur Arısoy, "Selçuklu Dönemi Seramik Sanatında Hayvan Sembolizmi", İdil, 2018, Cilt / volume 7, sayı, Ankara, s. 377
[239] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s. 273
[240] Murat Koyuncu, *Türk Süsleme Sanatlarında Kuş Figürü ve Büyük Selçuklu Dönemi Seramik Yorumları*, s. 21
[241] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları,* 2006, s. 144.

Tasvirlerde, servinin altında yer alan su ve balık figürleri, yer altını simgelerken, üst kısmında yer alan kuş figürü ise göğü temsil eder[242] Balık figürleri genellikle su kenarındaki sahnelerde yer alır ve suyun yaşam kaynağı olarak önemini vurgular. Özellikle gölet veya havuz kenarında betimlenen balık figürleri, doğayla iç içe bir yaşamı ve suyun sağladığı zenginliği sembolize eder. Bu figürler hem bireysel hem de toplumsal refahın ve bereketin kaynağı olarak tasvirlerde yer alırlar.

Kataloğumuzda yer alan balıkların hepsi göletlerin içerisinde tasvir edilmiş ve lüster tekniği ile süslenmiştir. Kat: 27'de irice üç balık yer almaktadır. Kat: 30'daki tasvirde ise bir tane balık görülmektedir.

Hem sembolik hem de süsleme amacıyla tasvirlerde yer alan balık figürleri, dış mekanlarda yer aldıkları için saray bahçelerine dikkati çeker. Saray yaşamının, saray bahçelerinin nasıl göründüğü hakkında bize önemli bilgiler sunar.

Geyik: Büyük Selçuklu kâşi sanatında yer alan av sahnelerinin önemli figürlerinden biri, Kat: 10'da tasvir edilen geyiktir. Minai tekniğiyle süslenmiş bu kâse, diğer atlı figürlü tasvirlerden farklı olarak, doğrudan bir av anını yansıtmaktadır. Avcının elindeki ok ve yay gerilmiş ve geyiğe doğru yöneltilmiştir. Geyik ise hareket halindedir ve kaçma pozisyonundadır. Üzerinde beyaz benekleri bulunmaktadır.

Geyik, Türk kültüründe yol gösterici, uğurlu ve kutsal bir ruh olarak kabul edilmiştir. Özellikle sürek avlarında izi sürülen geyik, bu yönüyle adeta bir rehber gibi kabul edilirken, boynuzlarının yeniden çıkması ise yeniden doğuşun simgesi olarak görülmüştür. Ayrıca Anadolu'daki Bektaşilik gibi tarikatlarda, geyik figürü kutsal kabul edilen bir varlık olarak kabul edilmiştir. Geyikli baba efsanesinde de tarikat üyeleri için bir yol arkadaşı ve rehber olarak kabul edilmiştir. Türk edebiyatında ise geyik, doğanın zarif ve ürkek bir figürü olarak, genellikle ulaşılması zor sevgili ile özdeşleştirilmiştir. Bu figür, genellikle iyilik ve merhametle ilişkilendirilir ve zorlukların aşılmasında yardımcı olan bir yol gösterici olarak görülür. Moğol ve Tatar kültürlerinde de geyik, yol gösterici olarak kabul edilmiş; tarih öncesi Akdeniz uygarlıklarında ise hız sembolü olarak kullanılmıştır[243].

[242] Belkıs Doğan, "İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar", s. 73
[243] Ökkeş Hakan Çetin, Nurşen Özkul Fındık, Muhammet Görür, "Simgesel ve Biçimsel Özellikleri ile Türk Kültür ve Sanatında Geyik Figürü", s.149-151.

Efsanevi hayvanlar:

Kataloğumuzda iki adet efsanevi hayvanlara rastlanılmıştır. Her iki eser de lüster tekniği ile süslüdür.

Sfenks: Kat:19'da yer alan sfenks figürü, şişenin gövde kısmında madalyon içerisinde sıra halinde yer almaktadır. Madalyon içerisinde ve atlı figürlerin üzerinde tasvir edilmesi, figürün önemini ve koruyuculuk simgesini vurgulamaktadır.

Sfenks, insan başlı, aslan gövdeli ve kanatlı bir hayali figür olarak ilk kez Mezopotamya'da kullanılmış ve zamanla Saka, Hun, Kırgız, Göktürk, Karahanlılar, Gazneliler ve Selçuklular gibi birçok Türk ve Orta Asya devletinde tanınmış ve kültürlerinde yer bulmuştur. Bu sembol, aynı zamanda güneşin, hükümdarlığın ve bazen de hayat ağacının koruyucusu olarak kabul edilmiştir[244].

Selçuklu sanatında, sfenks figürü sarayın koruyucusu olarak kâşi sanatındaki tasvirlerde kullanılmıştır. Sarayların iç ve dış mekanlarında yer alan sfenks figürleri hem koruma sağlamak hem de hükümdarın gücünü ve otoritesini sembolize etmek amacıyla tercih edilmiştir. Ayrıca, sfenksin kanatları hem yüceliği hem de göksel gücü ifade ederken, aslan gövdesi ise güç ve cesareti simgelemektedir. Sfenksin zamanla birçok kültürde farklı anlamlar kazandığı, ancak her zaman bir koruma ve kudret simgesi olarak kullanıldığı söylenebilir.

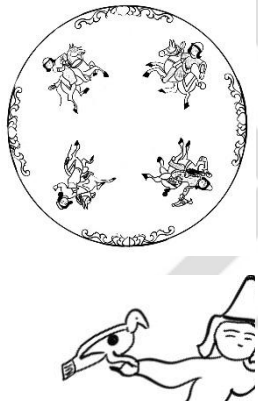
Tavşan Başlı, Pars/Çita Vücutlu Hayvan: Katalog 32'de yer alan bu figür eşine pek rastlanılmayan bir figürdür. Kâşân Ulusal Müzesinde sergilenen ve lüster tekniği ile yapılmış olan bu kâsede toplam otuz bir adet bu orijinal figüre rastlanılmıştır.

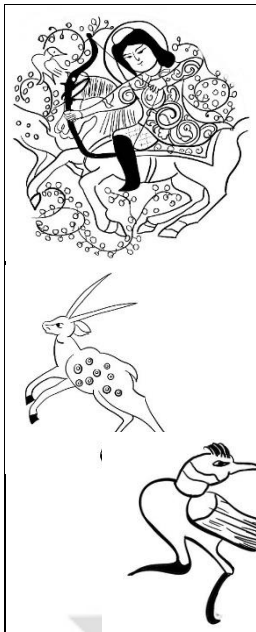
Kâsenin her alanında kullanılan bu figür, uzun kulaklarıyla tavşan, çevik bedeni, kuyruğu ve benekleriyle ise çita ya da pars gibi hayvanlarla benzerlik göstermektedir. Bu hayvanlar, koşar vaziyette tasvir edilmiş olup, birbirlerini takip eden bir düzen içinde sıralanmıştır. Tasvir edilen figürler, çeviklik ve hızı simgelerken, hayvanların ardışık dizilişi de bir hareket ve süreklilik hissi oluşturmaktadır.

Selçuklu kâşi sanatında sanatçılar bazen hayvan figürlerine başka bir bakış açısıyla yaklaşmışlar ve farklı hayvanların özelliklerini birleştirerek yeni kompozisyonlara imza atmışlardır.

[244] DENİZ, Yavuz, "Kubad Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Betimlemelerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları", s. 49-50.

Bu figürde, tavşanın uzun kulakları ve çita ya da pars hayvanının benekli ince, zarif vücut yapısı birleştirilmiş gibi görünmektedir. Tavşanlar genellikle doğurganlık, hızlı hareket ve dikkat sembolü olarak kullanılmışlardır. Uzun kulaklar, tavşanın hassasiyetini ve çevresindeki seslere duyarlılığını simgeler. Bu detay, figüre hem sevimlilik hem de estetik bir zenginlik katmaktadır. Çita ya da pars hayvanının ince, zarif ve esnek vücutları, hız ve çeviklikle ilişkilendirilmiştir. Bu da figürün hareketli ve dinamik yapısını öne çıkarmaktadır. Selçuklu sanatında bu tür vücut özellikleri, genellikle hükümdarların ya da savaşçıların güç ve çevikliklerini temsil ettiği düşünülmüştür. Sanatçının, hayvanların en belirgin özelliklerini bir araya getirerek, çeviklik, hassasiyet, güç ve zarafeti aynı figürde buluşturduğunu düşünebiliriz.

			
Katalog no: 6	**Katalog no: 7**	**Katalog no: 8**	**Katalog no: 9**



Katalog no: 10



Katalog no: 11



Katalog no: 12



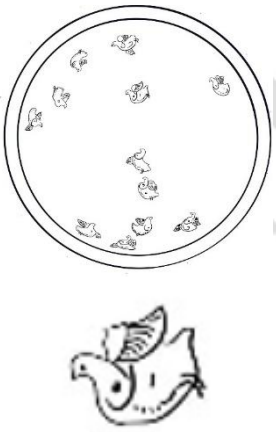
Katalog no: 13



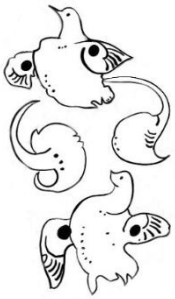
Katalog no: 15



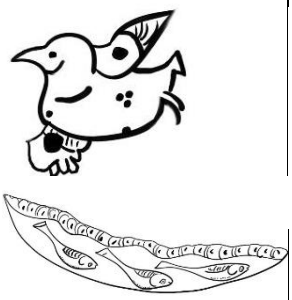
Katalog no: 19



Katalog no: 21



Katalog no: 23



Katalog no: 27



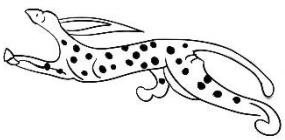
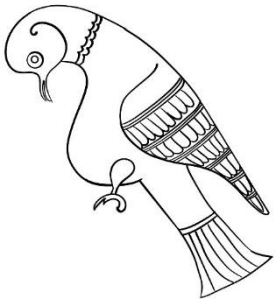
Katalog no: 29



Katalog no: 30



Katalog no: 31

 **Katalog no: 32**	 **Katalog no: 33**	 **Katalog no: 35**	

Çizim Tablosu 9: Katalogda yer alan Hayvan Figürlerinin Çizimleri

3.2. Bitkisel Tezyinat

Büyük Selçuklu kâşilerinde kullanılan bitkisel motifler, dönemin sanat anlayışını ve sembolik zenginliğini ortaya koyar. Bu motifler hem doğanın güzelliğini yüceltmek hem de derin anlamlar taşımak amacıyla eserlerde kendine yer bulmuştur.

İslimi, hayat ağacı, palmet, nar ve haşhaş gibi bitkisel unsurlar, Selçuklu sanatının süslemesinde önemli bir yere sahip olmuş ve kataloğumuzda da yer almıştır. Bu motifler, bazen sonsuzluk, bereket ve yaşamın döngüsünü sembolize ederken bazen de saray kültürünün zarif ve anlamlı süsleme anlayışını yansıtmaktadır. Büyük Selçuklu sanatındaki bu zengin bitkisel desenler hem yerel hem de kültürler arası etkileşimlerin bir yansıması olarak dikkat çeker.

İslimi:

Katalogda, Kat: 7, 15, 22, 33 eserleri hariç tümünde islimi motifler yer almaktadır. Düz, tepelik, ayırmalı ve ortabağ gibi çeşitleriyle katalogda yer alan islimi motifler çeşitli renklerle de bezelidir.

Hayat Ağacı Motifi:

Hayat ağacı motifi, Selçuklu sanatında hem dini hem de kültürel anlamlar taşıyan önemli bir süsleme unsurudur. Kökleri Mezopotamya ve Orta Asya kültürlerine dayanan bu motif, genellikle yaşamın kaynağını, sonsuzluğu ve ilah, düzeni sembolize ettiği düşünülmektedir.

Hayat ağacı, birçok kültürde yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu simgelemektedir. İslam dünyasında ise bu motif ölümsüzlük, cennet gibi ifadelerin bir temsili olarak kullanılmıştır. Gövdesi, dalları ve kökleri ile gökyüzünü, yer altını ve yer yüzünü birleştiren hayat ağacı,

kozmik düzenin önemli bir temsilcisidir. Hayat ağacının dalları, yaşamın bereketi ve sürekliliğini simgelerken; ağacın kökleri, toprakla olan bağı ve yaşamın başlangıcını ifade eder[245]. Gövdesi ise hem maddi hem de manevi dünyalar arasındaki geçişi simgeleyen bir eksen olarak yorumlanabilir. Bu motif, bazen hayvan figürleriyle birlikte betimlenerek av sahnelerine veya saray bahçelerinde oturmuş figürlerin arasında görülmektedir.

Kataloğumuzda yer alan toplam sekiz adet hayat ağacı motifi bulunmaktadır (Kat: 5, 7, 11, 15, 19, 29, 30, 41). Selçuklu kâşi sanatında hayat ağacı çok çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir.



Kat: 5'te yer alan hayat ağacı motifi, üzerindeki yaldızlı islimi bezemeleriyle estetik bir zenginlik sunar. Açık kahve gövdesi bulunan ağacın süslemeleri koyu kahve üzerine beyaz renkte yapılmıştır. İslimilerin arasında yer alan kuş motifi ise dikkat çekici bir detaydır ve tasarıma dinamik bir hareket kazandırır.



Kat: 7'de yer alan nar meyveli hayat ağacı motifi, iki figür arasında konumlanarak tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon, figürlerin karşılıklı sohbet ettiği bir sahneyi yansıtarak anlam bakımından zengin bir görsel sunmaktadır. Hayat ağacının gövdesi kahverengi tonlarında olup, üzerindeki nar meyveleri kobalt mavi, kahverengi ve kâsenin genel renklerine uygun şekilde kiremit kırmızısı tonlarında betimlenmiştir. Bu renk uyumu, Minai tekniğinin karakteristik özelliği olan zengin ve çok katmanlı anlayışı sergilemektedir.

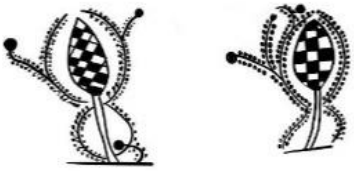
Nar, özellikle doğurganlık, bereket ve hayatın sürekliliği gibi anlamlar taşıdığı için, bu kompozisyonda hem estetik hem de sembolik bir öğe olarak önemli bir yer tutar. Ağaç ve meyveler hem doğanın canlılığını hem de Selçuklu sanatında yaygın olan metaforik anlatımları barındırmaktadır. Bu tasarım, kataloğun özgün örneklerinden biri olarak, dönemin sanatsal ve kültürel anlayışını detaylarıyla yansıtmaktadır.

[245] Mehmet Öztürk, "Konya ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi", s.47



Kat: 11'de yer alan hayat ağacı motifi, minai tekniğiyle süslenmiş olup lale formuna benzemektedir. Kiremit kırmızısı gövdesi bulunan ağacın ana kısmı turkuaz renkte, içindeki kafes biçimindeki çizgiler ise siyah renktedir. Bu motif, muhtemelen saray bahçesinde oturan müzisyenlerin ortasında tasvir edilmiştir. Ağacın lale formundaki farklılık, Büyük Selçuklu kâşi sanatındaki çeşitliliği gözler önüne sermektedir.

Kat 15'te yer alan iki hayat ağacı, simetrik bir şekilde karşılıklı olarak gölet üzerine tasvir edilmiştir. Ağaç olduğu net bir şekilde anlaşılmayan bu formun gövdesi kahverengi, kendisi ise turkuaz renktedir. Benzerlerine pek rastlamadığımız bu karşılıklı iki ağaç motifi, diğer eserlerden farklılık göstermektedir.



Kat 19 ve Kat 29'da yer alan hayat ağacı motifleri, her iki eserde de damalı bir biçimde tasvir edilmiştir. Nar bitkisi ile atlılar arasında yer alan bu motifler, lüster tekniğiyle süslenmiştir. Bu örneklerden ve dünya müzelerindeki benzer eserlerden yola çıkarak, lüster teknikli pek çok eserde atlı süvarilerin arasına bu tarz hayat ağacı motiflerinin yerleştirildiği görülmektedir.



Kat: 30'da yer alan hayat ağacı servi ağacına benzemekte olup karşılıklı oturan iki figürün ortasında betimlenmiştir. Lüster tekniği ile yapılan bu ağacın ortasında zigzag desenine benzer motif bulunmaktadır. Katalogdaki diğer örneklerden farklıdır.

Kat: 41: Kobalt mavisi renkle bezeli bu ağaç da servi ağacına benzemektedir. Karşılıklı oturan figürler arasında tasvir edilen ağacın üzerinde islimi motifler yer almaktadır. Turkuaz sırlama tekniği ile yapılan bu eser de Selçuklu kâşi sanatının zarif eserleri arasındadır.

				
Kat: 5	**Kat: 7**	**Kat: 11**	**Kat: 19-29**	**Kat: 30**

Çizim Tablosu 10: Katalogda yer alan Hayat Ağacı Çizimleri

Nar motifi:

Kataloğumuzda toplam altı adet nar motifi bulunmaktadır (Kat: 7, 9, 10, 15, 19, 29). Sembolik olarak bolluk ve bereket gibi anlamlar taşıyan nar motifi, katalogdaki eserlerde sıkça kullanılmıştır. Bu motifin bazen boş kalan alanları süslemek, bazen de sembolik bir anlam taşımak amacıyla kullanıldığını düşünmekteyiz.

Haşhaş motifi:

Türk-İslam sanatında sıkça kullanılan nar ve haşhaş motifleri, Büyük Selçuklu kâşi sanatında önemli bir yer tutmakta ve ardılı olan Anadolu Selçuklu kâşilerinde de yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Haşhaş motifi hem estetik bir unsur hem de sembolik bir anlam taşıyan bir motif olarak değerlidir. Bu motif, genellikle doğanın bereketini, yaşam döngüsünü ve zenginliği temsil eden temalarla ilişkilendirilir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde, kâşi süslemelerinde bu tür motiflerin sık kullanımı, sanatçılarının doğaya ve sembolizme verdikleri önemi gözler önüne sermektedir.

Kataloğumuzda toplam iki tane haşhaş motifi bulunmaktadır. (Kat: 11 ve Kat: 39) Nar motifleri genellikle haşhaş motifleri ile karıştırılır. Bazen bu ayırımı yapmak çok güçleşir. Ancak biz doğadaki halleri göz önünde bulundurularak tek daldan çıkan motifleri haşhaş olarak değerlendirdik.

Palmet:

Katalogda yer alan palmet motifi, yalnızca Kat: 18'deki lüster tekniğiyle süslenmiş insan formundaki kapta görülmektedir. Bu kâşi eser, Selçuklu üslubuna özgü stilize edilmiş insan tasvirine sahiptir. Çekik gözleri, dolgun yanakları ve küçük ağzı ile karakterize edilen

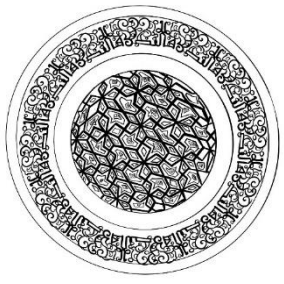
figür, dizlerine kadar inen uzun saçları, süslü başlığı ve bitkisel motiflerle bezeli kaftanı ile dikkat çeker. Özellikle başlığında yer alan palmet motifi, figürün saraylı ya da önemli bir kişi olduğunu düşündürmektedir. Bu tür detaylar, Selçuklu sanatında toplumsal hiyerarşiyi ve seçkin bireylerin betimlenme biçimini yansıtan sembolik unsurlar olarak değerlendirilebilir.

3.3. Geometrik Tezyinat

Büyük Selçuklu kâşi sanatında geometrik bezemeler, düzenli ve detaylı kompozisyonlarıyla dikkat çekmektedir. Dönemin sanatçıları, bu motiflerde genellikle sekizgen, altıgen, yıldız ve çokgen formları tercih etmiş; bu formları kusursuz bir şekilde birleştirerek birbirini tamamlayan desenler oluşturmuşlardır. Geometrik bezemeler hem yüzeyleri süsleme hem de İslam sanatının soyut ve düzen anlayışını yansıtma açısından önemli bir rol üstlenmiştir. Bu süslemelerde turkuaz, kobalt mavisi, beyaz ve bazen siyah renklerin uyum içinde kullanıldığı, kâşilere hem estetik bir zarafet hem de görsel bir derinlik kattığı görülmektedir.

Katalogda toplam on adet geometik desenli eser bulunmaktadır (Kat: 1, 4, 7, 11, 16, 30, 32, 36, 37, 38). Bu eserlerin çoğunda geometrik desenler bordür şeklinde görülmektedir.

Kat 1'de yer alan kâsenin merkez kısmı tamamen geometrik desenlerden oluşmaktadır. Diğer kısımlar ise zarif islimi desenlerle bezenerek tabağa farklı bir hava katılmıştır. Selçuklu kâşi sanatında geometrik desenler, bitkisel motiflerle sıkça birlikte kullanılarak eserin estetik gücü artırılmıştır.

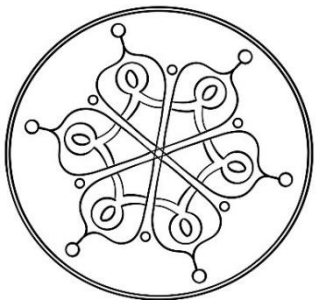


Bu kâsenin merkezindeki geometrik desen, iç açıları 22,5 derece olan ve katlardan oluşan dörtlü bir yapıdır. Desende yer alan tekrarlayan parçalar, geometrik desenlerin tipik özelliği olarak sınıra kadar yayılmaktadır. Desen dikkatle incelendiğinde, iki temel motiften oluştuğu görülmektedir. İlk motif, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu geometrik bezemelerinde sıkça karşılaşılan bir desendir. İkinci motif ise, desenin açı çizgilerinin farklı renkteki çizgilerle zenginleştirilmesiyle dikkat çekmektedir.

Bu kâse, tüm geometrik özellikleriyle Büyük Selçuklu'nun izlerini taşırken, aynı zamanda Anadolu Selçuklu sanat üslubunun da etkilerini yansıtarak, bu dönemin devamı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Kat:4’te yer alan eserin hem içi hem de dışı geometrik desenlerle bezelidir. Kâsenin dış kısmı, kiremit kırmızısı rengindeki iki çizgi arasında yer alan geometrik desenlerden oluşmaktadır. İslam sanatında özellikle Selçuklu döneminde sonsuzluğu, düzeni ve birliği simgelediği düşünülen geometrik desenler kâsenin hem iç hem de dış kısımda kullanılmıştır. Bu kâsede daireler, dörtgenler, çizgilerden oluşan kafes desenleri ve altıgen petek desenleri bulunur. Petek deseni, doğada sıkça rastlanan matematiksel bir düzeni ve simetrisiyle dengeyi simgeler. Kâsenin iç kısmında, on iki bölümden altısında tamamen altıgen petek desenleri, diğer altısında ise kafes biçimli, içi dörtgenler ve yuvarlak beneklerle dolu geometrik desenler yer alır.

Kat: 16 ise diğerlerinden farklıdır. Kâsenin ortasından başlayarak kenarlara kadar uzanan desen, geometrik bir düzen içinde tasarlanmıştır ve diğer Selçuklu minai süslemeli örneklerinden farklılık göstermektedir. Desende ilk göze çarpan unsur, simetrik bir şekilde sıralanmış damla biçimindeki motiflerdir. Damla biçimli motiflerin uç kısımlarındaki kıvrımlar bitkisel formları andırmakta; bu da desene hem doğal bir estetik kazandırmakta hem de geometrik yapıyı güçlendirmektedir



Bu damla biçimli motifler altı kez tekrarlanarak, merkezde Davud Yıldızı (Süleyman Mührü) deseni oluşturulmuştur. Her bir damla motifinin içinde yer alan düğüm motifi, diğer damlaların düğümleriyle birleşerek yıldız biçimli bir kompozisyon meydana getirmiştir. Damla motiflerinin üzerlerinde, tepelik olarak ve iç alanlarda boşlukları doldurmak amacıyla kırmızı benekler kullanılmıştır. Bu detaylar, Büyük Selçuklu sanatında sıkça görülen, geometrik düzen ile bitkisel unsurların estetik bir uyum içinde bir arada kullanıldığını açıkça göstermektedir.

Kat 30’da yer alan eser, geometrik bir formda olup sekiz kollu yıldız şeklindedir. Selçuklu kâşi sanatında sıklıkla karşılaşılan bu eser, lüster tekniğiyle süslenmiştir ve tüm katalogdaki yıldız biçimli tek eserdir. Kâşinin üzerinde, karşılıklı oturan figürler, gölet, balık ve hayat ağacı tasvirleri bulunmaktadır.

Kat: 37’deki eser Turkuaz Sırlı, Sır Altı Dekorlu, Ajurlu ve Çift Cidar teknikleri ile yapılmış bir İbriktir. Bu ibriği orijinal kılan göz alıcı geometrik zencerek motifinin kullanılmasıdır.

Çizgisel desenlerden zencerek motifi hem ana gövdenin tamamında hem de boyun ile gövdeyi birleştiren dar alanda yer almaktadır. Zencerek motifi, İbrik üzerindeki ajurlu kısımdan oluşmaktadır. Farsça'da 'birbirine geçmiş küçük halkalar (zincir)' anlamına gelen zencerek, 'Zencir-ek' kelimesinden türetilmiştir. Zencerekli desenlerde, şeritler alttan ve üstten geçerek

zincir biçiminde desenler meydana getirir. Bu motifler, düzenli bir tekrar hissi verirken aynı zamanda hareketli bir görüntü sağlamaktadır. İslam sanatında sonsuzluk kavramını yansıtan bu tür zincir veya örgü desenler, çok sık kullanılmıştır.

Katalogda yer alan 5, 8, 9, 15, 21, 22 ve 10 numaralı eserlerdeki insan figürlerinin kaftan, kıyafet ve içliklerinde geometrik desenler görülmektedir. Bu desenler, sadece sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda dönemin modasının da bir yansımasıdır. Büyük Selçuklu kâşi sanatında, figürlerin giysilerindeki geometrik desenler, dönemin estetik anlayışını ve toplumsal yaşamını yansıtırken, aynı zamanda sanatçının sosyal ve kültürel etkileri kâşi sanatına nasıl aktardığını da ortaya koymaktadır. Geometrik desenler, İslam sanatında sıkça kullanılan bir motif olup, bu eserlerdeki kullanımı hem dönemin sanat dilinin hem de modasının bir göstergesidir. Bu tür detaylar, sadece estetik değil, aynı zamanda dönemin giyim tarzı, sosyal statü farkları ve kültürel etkileşimleri hakkında da değerli bilgiler sunmaktadır. Böylece, dönemin modası ve sanatı hakkında daha derin bir anlayışa sahip olurken, bu eserlerin birinci el kaynaklar olarak tarihsel değerini de pekiştirmiş oluruz.

4. Büyük Selçuklu ile Dönemin İslam Devletlerinin Kâşi Sanatlarının Karşılaştırılması

Orta çağ İslam medeniyetlerinde kâşi sanatı, mimarinin estetik ve sembolik bir unsuru olarak öne çıkmış ve çeşitli kültürler arasında bir ortak dil oluşturmuştur. Bu dönemdeki kâşi sanatının gelişimi, ticaret yolları ve fetihler aracılığıyla farklı coğrafyalardan gelen teknik ve estetik unsurlarla zenginleşmiştir. Büyük Selçuklu kâşi sanatı, bu kültürel etkileşimlerin yoğun yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmış ve kendine has özellikleriyle Abbasilerden Fatimilere, Memlüklerden Anadolu Selçuklularına ve Mağrip bölgesine kadar geniş bir coğrafyadaki sanat gelenekleriyle karşılıklı bir etkileşim içinde olmuştur. Bu çalışmada, Büyük Selçuklu kâşi sanatının çevresindeki medeniyetlerle olan ilişkisi, benzerlikler ve farklılıklar üzerinden ele alınacaktır.

4.1. Abbasi Dönemi (750-1258)

Abbâsîler dönemi, 750-1258 yılları arasında hüküm süren ve İslam dünyasının önemli medeniyetlerinden olup özellikle siyasi ve sanat alanlarında derin izler bırakmıştır. Abbâsîler, Emevîler'in yerine geçerek, İslam İmparatorluğu'nun yönetimini elinde bulundurmuş, başkentlerini Bağdat olarak belirlemişlerdir.

Kültürel ve Bilimsel Etkiler açısından, Abbâsîler, Altın Çağ olarak bilinen dönemin başlangıcını işaret eder. Bu dönemde bilim, felsefe, matematik, astronomi, tıp, kimya ve coğrafya gibi alanlarda büyük gelişmeler yaşanmıştır. Abbâsîler, Beyt el-Hikme (Bilgelik Evi) gibi büyük entelektüel merkezler kurarak, Yunan, Hint ve Pers bilimlerini Arap dünyasında yeniden şekillendirmişlerdir246. Bu dönemde pek çok bilim insanı ve filozof yetişmiş, İbn Sina, Fârâbî ve El-Harezmi gibi isimler, Abbâsîlerin kültürel mirasına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Sanat alanında ise, Abbâsîler özellikle mimari ve kaligrafi ile tanınan bir devlet olmuştur. Bağdat, büyük bir kültürel merkez haline gelirken, Abbâsîler camiler, medreseler ve hastaneler inşa ettirmişlerdir.

Kâşi sanatı da bu dönemde büyük bir ilerleme kaydetmiş, özellikle geometrik desenler ve bitkisel motifler ön plana çıkmıştır. Abbâsîler, kâşi üzerine sır altı boyama ve sır üstü boyama teknikleriyle oluşturulan tasarımlarıyla kâşi sanatının gelişmesini sağlamış ve ardından gelecek olan devletlere de kâşi sanatında derin etkide bulunmuştur. Lüster gibi yapımı zor olan tekniği kullanarak önemli eserler vermişlerdir. Abbâsî kâşi sanatında geometrik desenlerin yanı sıra, bitkisel motifler ve hat sanatı gibi öğeler de kâşi sanatında kullanılmıştır.

Kâşi üretimi bu dönemde Orta Doğu'da gelişmiş, mimari ve dekoratif unsurların bir parçası haline gelmiştir. Abbâsîlerin başkenti Bağdat, sanat ve zanaat merkezlerinden biri olarak öne çıkarken, Abbâsî dönemi kâşi sanatında özellikle Irak ve İran'da görülen teknik ve stil özellikleri belirgin hale gelmiştir.

Abbâsî döneminin kâşi eserleri, Çin seramiklerinin prestijinden etkilenerek yerel üretimle bu zarif sanatı İslam coğrafyasına taşıma çabasını yansıtmaktadır. Çin porselenlerinin taklidi amacıyla geliştirilen kâşi kaplamalar ve beyaz sır kullanımı, yerel malzeme yetersizliğinden ötürü değişik tekniklerle uygulanmıştır. Özellikle lüster tekniği, metalik bir parlaklık sağlamak için metal oksitler ve sülfür karışımı ile elde edilen dekoratif yüzeyler oluşturmuş, bu teknikle düşük ısıda fırınlanan kâşiler sanata yeni bir derinlik katmıştır. Lüster kâşiler, Semerkant'tan İspanya'ya kadar geniş bir bölgede bulunmuş ve gezici sanatkârlardan ziyade eserlerin taşımacılığın veya ihracatın önemini göstermektedir. Abbâsîler, günlük kullanım için sınırlı süslemelere sahip olan basit çanak çömlekten, göz alıcı yüzey dekorasyonlarına sahip, estetik açıdan zengin seramiklere geçiş yapmıştır. Çin porselenlerinin yerel seramik üzerinde oluşturduğu etki, ayrıca dini nedenlerle altın ve gümüş kullanımının

[246] Mahmut Kaya, "Beytülhikme", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992), VI, 88-90.

kısıtlanmasından doğan ihtiyacın da katkısıyla, yüksek nitelikli seramiklerin gelişimini teşvik etmiştir. Çömleklerdeki figürlü ve geometrik süslemeler, bitkisel motifler ve Kûfi yazılar, Abbâsî sanatçılarının teknik ve sanatsal becerilerini sergilemektedir. Bu sanat eserlerinde boş alan kullanımı ve stilize edilmiş hayvan figürleri öne çıkar; renk paletinde ise krem, koyu kahverengi, mor ve kırmızı gibi tonlar baskındır. Çin'in dayanıklı seladon seramikleri, zehirli yiyecek konulduğunda çatlama gibi koruyucu özelliklere sahip olduğuna inanıldığından İslam dünyasında ve Abbasiler döneminde kullanılmıştır[247].

Abbasi halifesi Halife Mu'tasım-Billâh tarafından 836'da İran'a yakın bir bölgede siyasi ve askeri etkilerinden dolayı sadece Türk askerleri için kurulan Sâmerrâ şehri[248] önemli bir kâşi üretim yerlerinden olmuştur. Sâmerrâ kâşileri, Abbâsî dönemi kâşi sanatının detaylı bir resmini sunmaktadır. Özellikle devrim niteliğinde olan lüster teknikli kâşiler, metalik yansımaları ve parlaklıkları ile döneme damgasını vurmuştur. Sâmerrâ'daki kazılarda, hem lüster tekniği ile yapılan seramikler hem de sırlı seramik parçaları bulunmuştur.

Abbâsî döneminde kullanılan kâşi teknikleri, bu sanatın estetik gelişimi ve zenginleşmesini sağlamıştır. Bu dönemde en yaygın kullanılan teknikler olarak Lüster (Perdah) Tekniği, Sır Altı Tekniği, Sgrafitto (Kazıma), kalıp baskı tekniğini söyleyebiliriz.

Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatının Abbasi dönemi kâşi sanatından bazı benzerlikleri ve farklılıkları bulunmaktadır. Tasarım yönünden ele alındığında Abbâsî kâşilerinde geometrik ve bitkisel motiflerin yanı sıra hayvan figürlü süslemeler öne çıkmaktadır. Büyük Selçuklu kâşilerinde ise genellikle daha yoğun, çok renkli, hikâye anlatımına dayalı sahneler ve stilize edilmiş figüratif kompozisyonlar göze çarpar. Bu farklılık, Selçuklu sanatının kendine özgü bir üslup ve estetik anlayış geliştirdiğini ve İslam sanatı içinde özgün bir yere sahip olduğunu gösterir.

Teknik bakımından incelendiğinde lüster tekniğinin Abbasiler döneminden sonra Selçuklu kâşi sanatında da kullanıldığını görmekteyiz. Zor bir teknik olan lüster tekniği Büyük Selçuklu sanatında gelişerek devam etmiş, karışık tasarımlar ve betimlemelerle kendine özgü sanat eserlerini üretmişlerdir.

---

[247] Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı, Sanat Dünyası: 8, Çev.: Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitapevi, İstanbul, 2005, s. 52-60*

[248] Mustafa Demirci, "Sâmerrâ", *DİA*, C: 36, 2009, *s.70*

Büyük Selçuklu Kâşi sanatı ve Abbasi dönemi kâşi sanatındaki benzerlikler ve farklılıklar;

Abbasi ve Büyük Selçuklu dönemlerine ait kâşi sanatı, İslam sanatında oldukça belirgin iki üslubu temsil eder; her iki dönemde de figüratif ve soyut desenler, özellikle lüster (perdah) ve taş hamuru (fritware) gibi teknikler öne çıkmaktadır.

Benzerlikler; Abbasi döneminde, 9. yüzyıldan itibaren lüster tekniğiyle üretilen kâşiler dikkat çekmiştir. Bu teknik, İran'a taşınarak Selçuklular döneminde de yaygınlaşmıştır. Lüster kâşileri, özellikle parlak ve metalik yüzeyleri ile hem Abbasi hem de Selçuklu sanatında yoğun kullanılmıştır. Selçuklu seramiklerinde ise İran'daki Kâşân şehrinde mina'i (mineli boyama) ve taş hamuru üzerine uygulanan desenlerle sanatın zenginleştirildiği görülmektedir. Her iki kültür de figüratif detaylara, insan ve hayvan figürlerine yer verirken, geometrik desenler ve yazı da sıkça kullanılmıştır.

Teknik bakımından incelendiğinde benzer kâşi teknikleri kullanılmıştır. Sır altı, kazıma, kabartma ve lüster gibi benzer teknikler her iki devletin sanatında görülmektedir.

Farklılıklar: Abbasiler genellikle daha sade ve büyük figüratif motiflere odaklanırken, Büyük Selçuklular saray yaşamı ve av sahneleri gibi konular içeren minyatür tarzı ince detayları tercih etmişlerdir.

Abbasi seramikleri, Bağdat ve Samarra merkezli atölyelerden yayılarak geniş bir etki oluşturmuş ve genellikle lüster eserler üretmişlerdir. Selçuklu döneminde Kâşân ve Rey gibi merkezlerde ise kâşilerin şiirsel yazılar ve tasvirlerle bezendiği görülür, bu da eserlere daha mistik bir hava katmıştır.

Teknik bakımından incelendiğinde Selçuklu döneminde ortaya çıkan Minai tekniği Abbasi kâşi sanatından farklılığını ortaya koyan en önemli unsur olmuş ve sanatsal ifadenin genişlemesini sağlamıştır. Büyük Selçuklu döneminde Kâşân'da gelişen mina'i tekniği bu dönemin sanatsal yeniliklerinden biridir. Abbasi kâşi sanatında minai tekniği görülmez. Büyük Selçuklu kâşilerinde minai, kazıma, tek renk sır gibi teknikler öne çıkmaktadır.

Bu farklılıklar, her iki dönemin toplumsal ve sanatsal eğilimlerini yansıtırken, Abbasi etkisinin Selçuklu sanatı üzerindeki devamlılığı da belirgindir.



Fotoğraf 7: Abbasi dönemine ait üzerinde horoz figürü bulunan lüster tekniği ile süslü kâse, Çap: 16 cm, 10. yüzyıl, Irak,
Ashmolean Müzesi, Oxford, İngiltere[249]

4.2. Fatimiler Dönemi (909-1171)

Fatımîler, 10. yüzyılın başlarında kurulan ve 1171 yılına kadar hüküm süren, bir devlettir. Kuzey Afrika'da başlayıp, Mısır, Levant, Tunus ve Libya gibi geniş bir coğrafyada hüküm süren Fatımîler, Mısır'ı başkent yaparak Kahire'yi bir kültür ve eğitim merkezi haline getirmiştir. Bu dönemde, Abbâsîler'e karşı bağımsızlık ilan eden Fatımîler, idari ve askeri kadrolarını etnik çeşitlilikle oluşturmuş, merkezîyetçi bir yönetimle devleti güçlü bir şekilde yönetmişlerdir.

Sanat ve kültür açısından Fatımîler mimari alanda, özellikle camiler, medreseler ve köprüler gibi yapılar inşa edilmiştir. Kaligrafi ve el yazmaları gibi alanlarda da önemli eserler bırakmışlardır. Seramik alanında da önemli eserleri bulunan Fatimilerin özellikle lüster sır tekniği ile yapılan kâşileri dikkat çekmektedir.

Lüster süslemesi konusunda bazı araştırmacılar, bu tekniğin Abbâsî dönemi Samarra seramiklerinden ilham aldığını, bazıları ise cam işçiliğinden türediğini düşünmektedir. Ancak tekniğin kökeni ne olursa olsun, Fâtımî lüster seramikleri, İslam dünyasında yüksek kaliteli ve görsel açıdan etkileyici seramiklerin ilk örnekleri olarak kabul edilmiş ve etkileri Mısır sınırlarını aşarak geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Fâtımî lüster seramikleri, önceki dönemlerde kullanılan figüratif ve soyut süslemeleri geliştirerek daha çeşitli figürlü temalar içermektedir.

[249] https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-353188

İlk kez zürafalar, horoz dövüşü gibi sahneler ve dans eden figürler gibi sahneler işlenmiştir. Hayvan figürleri arasında astrolojik anlam taşıyan semboller bulunmaktadır ve bazı sahnelerin dönemin hükümdarlarına gönderme yaptığı düşünülmektedir[250].

Fâtımî sanatı, tasarımlarında dikkat çekici derecede zengin ve ayrıntılıdır. Kâşilerinde geometrik ve bitkisel motiflerin yanı sıra saray yaşamını yansıtan sahneler ve günlük yaşamı anlatan kompozisyonlar da yaygın olarak görülür. Aslan, kuş gibi gerçek hayvan figürleri yanında, grifon gibi mitolojik figürler de betimlenmiştir. Bu figüratif süslemeler, dönemin sosyal ve kültürel yapısını yansıtan sahnelerle Fatımi kâşi sanatının diğer İslam sanatı örneklerinden farkını ortaya koymaktadır.

Fâtımî kâşi sanatında, sanatkarların Yunan ve Roma figüratif temsilinin antik formlarından ilham aldıkları ve bunları Emeviler ve Abbasiler'in erken İslam sanatında denenen figüratif olmayan tasarımlarla birleştirerek yeni bir tasarım ortaya koydukları düşünülmektedir[251].

Fâtımî sanatkarlarının eserlerini imzalaması bu dönemde yaygınlaşmış, "Misr" imzası (muhtemelen Kahire kastedilmiştir, ama Mısır da olabilir) ve Müslim isimli bir ustanın çalışmaları öne çıkmıştır. Ayrıca, Fâtımî kâşilerinde yazılı dilekler, "iyi şans" gibi temennilerle süslenmiş motifler yaygın olarak kullanılmıştır. Kâşilerde kullanılan renkler altın sarısından koyu kahverengiye kadar değişiklik göstermektedir. Üretim, Fâtımîlerin Mısır'da hâkimiyetini kaybettiği 1171 yılına kadar devam etmiştir[252].

12.yüzyılın başlarında, Fatımi Hanedanı'nın sona ermesiyle, bazı seramik ustaları Suriye'ye göç ederek Orta Suriye'de yer alan Tell Minis bölgesinde bir seramik üretim merkezi kurmuşlardır. Bu merkezde, Fatımi atölyelerinin dekoratif üslubunu yansıtan lüster tekniği kullanılarak seramik-kâşi üretimi yapılmaya başlanmıştır. Aynı dönemde, Kahire'den Rey'e göç eden Mısırlı sanatçılar aracılığıyla Büyük Selçuklular, lüster tekniğini öğrenmiştir. Bu tekniği, Nişabur, Rey ve Kâşân gibi Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun İran'daki önemli seramik üretim merkezlerinde kullanarak çeşitli lüster eserler ortaya koymuşlardır[253].

Büyük Selçuklu Kâşi sanatı ve Fâtımî dönemi kâşi sanatındaki benzerlikler ve farklılıklar;

---

[250] Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı,* s. 81-82
[251] https://artfarida.co.uk/ceramic-arts-of-the-islamic-world/
[252] Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı,* s. 84-85
[253] Gönül Öney, Zehra Çobanlı, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 180

Benzerlikler: Her iki medeniyet de Abbasilerde ortaya çıkan *lüster tekniğini* kullanarak kâşi üretiminde ustalaşmıştır. Lüster tekniği, metal oksitlerin sır tabakasına eklenmesiyle seramiklere metalik, parlak bir yüzey kazandırır. Bu teknik hem Büyük Selçuklu hem de Fatımi seramiklerinde estetik değeri yüksek eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fatımiler, lüster tekniğini önce Mısır'da geliştirirken, Selçuklular da bu tekniği benimseyerek İran'daki Nişabur, Rey ve Kâşân gibi merkezlerde lüster kaplamalı eserler üretmişlerdir. Bu tekniğin yanında her iki devletin kâşi sanatında sır altı, sgrafitto (kazıma), kalıp baskı gibi teknikler kullanılmıştır.

Ayrıca, her iki sanat tarzında da bitkisel motifler ve geometrik desenler gibi İslam sanatının karakteristik süslemeleri yaygın olarak kullanılmıştır. Ayrıca hem Büyük Selçuklu kâşilerinde hem de Fatimi kâşilerinde insan ve hayvan figüleri de üslup olarak farklı olsa da yer almaktadır.

Farklılıklar: Fatımi kâşileri figüratif öğelere, özellikle insan ve hayvan figürlerine daha fazla yer vermiştir. Bu figürler, Mısır'daki Fatımi eserlerinde bazen idealize edilerek veya stilize edilerek gösterilmiştir. Buna karşın, Büyük Selçuklu kâşi sanatında figüratif unsurlar daha soyut veya sembolik olarak işlenir. Selçuklu kâşi sanatında genellikle saray hayatı, av sahneleri, kuş figürleri ve stilize bitkisel motifler göze çarpar.

Malzeme açısından da farklılıklar mevcuttur. Fatımi seramikçileri, Mısır'da kuvars katkılı özel bir kil karışımı olan taş hamuru kullanarak, daha beyaz ve pürüzsüz bir yüzey elde etmişlerdir. Bu malzeme, detaylı süslemeler için uygun bir zemin sağlamıştır. Selçuklu seramik sanatı ise İran'daki yerel kil kaynaklarını kullanarak, farklı bir doku ve renk zenginliği elde etmiştir[254]. Özellikle Nişabur, Rey ve Kâşân gibi Selçuklu şehirlerinde, bölgesel malzeme ve tekniklerle özgün bir seramik tarzı geliştirilmiştir.

Teknik bakımından Fatımi kâşi sanatında sır altı, kazıma ve sır üstü tekniklerinin yanında yüksek kalite lüster tekniği dikkat çeker. Büyük Selçuklu kâşilerinde ise minai, kazıma, tek renk sır ve sırlama gibi teknikler öne çıkar. Özellikle kazıma tekniği, Selçuklu kâşilerinde daha yaygın kullanılmış ve derinlik hissi oluşturmak amacıyla tercih edilmiştir.

Bu farklar, her iki medeniyetin kendine özgü kültürel ve sanatsal kimliklerini yansıtır. İki medeniyet arasındaki kültürel etkileşim, her iki geleneğin de zenginleşmesini sağlamış ve İslam sanatında kalıcı bir miras bırakmıştır.

[254] https://www.iwamag.org/2015/10/06/ceramic-arts-of-the-islamic-world/



Fotoğraf 8: Fatımi Dönemine ait Lüster tabak; damat eşliğinde bir zürafayı tasvir etmektedir. Mısır, 10-11. yüzyıl. Y. 0,078 m., Ağız çapı 0,24 m, Benaki Müzesi, Yunanistan[255]



Fotoğraf 9: Fatımi Dönemine ait Lüster tabak; Mısır, 11. yüzyıl – 12. yüzyılın başları, Y: 5,5; Çap: 20,5 cm, David Samling Müzesi, Danimarka[256]

4.3. Mağrip Bölgesi ve Endülüs Dönemi

Mağrip, 8. yüzyılda Emevîlerle başlayan ve Endülüs ile Kuzey Afrika'da gelişen İslam sanatının kendine özgü bir kolunu oluşturur.

Günümüzde Endülüs, Libya, Tunus, Cezayir, Fas ve Moritanya devletlerini içeren Mağrib coğrafyası[257] Orta çağ 'da siyasi ve kültürel anlamda önemli izler bırakmıştır. Çok katmanlı bir kültürden oluşan mağrip sanatında ana tema, İslam'ın soyutlama ve figüratif temsillere olan yasakları doğrultusunda, geometrik desenler, bitkisel motifler ve yazı unsurlarından oluşmaktadır.

Mağrip sanatı, tarihsel olarak, Endülüs'ten gelen etkilerle şekillenmiş, aynı zamanda İran ve Osmanlı sanatlarından da etkilenmiştir. Endülüs'teki El-Hamra Sarayı'nın etkisi, Mağrip mimarisinde de kendini gösterirken, bu etkileşimler yerel geleneklerle harmanlanarak özgün bir sanatsal üslup ortaya çıkmıştır. Mağrip'in dışa dönük ticaret bağlantıları da sanat ve kültür alışverişini güçlendirmiştir.

Mağrip sanatı mimari, kâşi sanatı, yazı sanatı, ahşap işçiliği ve metal işçiliği ile öne çıkmaktadır. Mağrip mimarisi, özellikle minareler, camiler, saraylar ve medreselerle tanınır. Kâşi, ahşap oymacılığı, sıva süslemeler ve geometrik desenlerin öne çıktığı mimari yapılar dikkat çeker. Endülüs mimarisinin en göz alıcı eserlerinden El Hamra Sarayı Mağrib sanatının

[255] https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=117160&Itemid&lang=en
[256] https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/keramik/item/81
[257] İbrahim Harekât, "Mağrip", *DİA*, İstanbul, 2003, C: 27, 314

tüm güzelliklerini gözler önüne sermektedir. Mukarnaslı süslemeler, alçı süslemeler, sırlı kâşiler, mermer ve ahşap süsleme ile hat sanatı bu yapıyı eşsiz kılmaktadır. Zengin bezemeleri, at nalı şeklindeki kemerler ve birçok sütundan oluşan Endülüs mimarisinin en güzel örneklerinden bir diğeri de Kurtuba Camii'dir. Yine Fas'ta bulunan Kurtuba CamHassan Camii (Rabat, Fas) ve El-Karaviyyin Camii (Fas) gibi önemli yapılar, Mağrip mimarisinin zarif detaylarını ve ince işçiliğini gösterir.

Hassan Camii 'sinin minaresinde kültür ve sanat etkileşiminden kaynaklı Endülüs sanatının etkisini görmek mümkündür. Yine Endülüs sanat esintilerinin yoğun hissedildiği El-Karaviyyin Camii'nde Kurtubalı sanatkârlar tarafından yapılan ahşap minber, alçı süslemeler, mermer oymacılık, bitkisel ve geometrik bezemeler güzellikleri ile dikkat çekicidir[258].Bu önemli dini mimari yapılar genellikle yıldız motifleri, kemerler ve dörtlü geometrik desenler gibi süslemelerle bezenmiştir. Ayrıca mukarnas gibi bezemeler de yaygın olarak kullanılmıştır.

Mağrip sanatında, ahşap ve metal işçiliği önemli bir yer tutar. Ahşap oymacılığı, cami minberleri ile kapı ve pencere süslemelerinde görülür ve genellikle geometrik desenler ya da bitkisel figürler ile bezelidir. Ayrıca, Tunus ve Cezayir gibi bölgelerde bakır, gümüş ve altın gibi metallerle yapılan sanat eserleri dikkat çeker; bu metallerle üretilen kaplar, kandiller ve tepsiler, Mağrip sanatının zarif örnekleri arasında yer alır.

Mağrip yazı sanatı, özellikle Kûfi hat türünün geliştiği bir bölgedir. Kûfi yazısı, geometrik şekillerle uyumlu, sert hatlardan oluşan yazı biçimiyle dekoratif bir anlam kazanmıştır. Camilerde, medreselerde ve saraylarda Kûfi yazılar sıklıkla kullanılmıştır.

Mağrip kâşi sanatına geldiğimizde özellikle 11. yüzyılda Endülüs'te, lüster tekniğinin geliştirilmesiyle büyük bir ivme kazandı. Bu dönemde Malaga, Paterna, Valencia gibi şehirler kâşi alanında önemli merkezler haline geldi. Lüster tekniğiyle yapılan kâşiler, özellikle Elhamra Sarayı gibi prestijli yapıların süslemelerinde kullanılarak geniş bir coğrafyaya yayılan bir etki oluşturdu.

Lüster tekniğiyle üretilen kâşiler, özellikle Paterna ve Malaga (Endülüs'ün önemli merkezleri) gibi İspanyol şehirlerinde yoğun olarak yapılmış ve büyük tabaklar ile eczacı kavanozları (albarellos) şeklinde yaygın olarak ihraç edilmiştir. Bu teknikte üretilen en önemli parçalar ise yalnızca Gırnata'da üretilen dev kaplar, Elhamra vazoları olarak bilinmektedir. Bu vazolar, 1,20 metreden uzun olup, amfora şeklinde tasarlanmış ve lüster ve mavi sırla

[258] Lütfi Şeyban, Sümeyra Ocak Ahmed, *Yaşayan Endülüs Mağrib Fas'ta Endülüs Mirası ve İlişkiler,* Muhit Kitap, İstanbul, 2023, s. 212,232

kaplanmışlardır. Birçok vazo, etrafında "mülk" (güç) kelimesinin tekrarlanmasıyla süslenmiş, bazıları ise "Güç Allah'ındır" gibi yazılarla bezeli olmuştur. Ayrıca bazı vazolar, sağlık, zenginlik ve şans dilekleri taşıyan yazılarla süslenmiştir ve bazıları da kendi kendilerine övgü dolu ifadeler içerir. Bu tür süslemeler, geç dönem İslam İspanya'sında yaygın bir gelenek halini almıştır[259]. Bu eserler, Akdeniz çevresinde ve Kuzey Avrupa'da büyük ilgi görmüş ve ithal edilmiştir. 14. yüzyıldan itibaren ise üretim, İspanya'nın doğu kıyısına kaymıştır. Bu dönemde, İtalyan tüccarlar lüster tekniğiyle yapılmış seramikleri İtalya'ya getirerek, Floransa'daki zengin ailelere satmıştır. Aslında 12. Yüzyıldan beri benzer kâşi eserler İtalya'da üretilse de İspanya'dan gelen bu yeni kâşiler daha popüler olmuş ve bu seramiklere "mayolika" denilmeye başlanmıştır[260]. Endülüs'te lüster olarak uygulanan ama daha sonraki dönemlerde İtalya'da farklı teknik ve renklerle gelişim göstererek farklılaşan mayolika tekniği, 17. Yüzyıla kadar önemini korumuştur.

Mağrip kâşi sanatında özellikle Endülüs'te popüler olan lüster tekniğinin yanı sıra mozaik, sır üstü, sgraffito ve slip boyalı teknikler yoğun olarak kullanılmış ve önemli eserler ortaya konulmuştur.

Fas'ta kâşi sanatı ağırlıklı olarak mozaik kâşi tekniği üzerine olmuştur. Tarih boyunca oldukça önemli bir yere sahip olan Fas'ın, bu alandaki üretimi Endülüs'ten büyük ölçüde etkilenmiştir.

Özellikle yeşil tonlarının baskın olduğu çok renkli mozaik ve karo kâşilerle süslenen yapılar, Fas'ın geleneksel estetik anlayışını yansıtmaktadır. Fas'taki kâşi ve kâşi sanatı, Endülüs dışında Suriye, Irak, İran ve Mısır gibi İslam dünyasının çeşitli kültürlerinin etkilerini barındırmakla birlikte, yerel bir yorumla özgün bir tarz oluşturmuştur. Beyaz üzerine mavi renk kullanılan geometrik ve bitkisel desenler ile yazı ve semboller içeren eserler, Fas kâşi sanatının en bilinen örnekleri arasında yer almaktadır. Bu tarz eserlerde kullanılan renkler arasında beyaz, mavi, yeşil ve kahverengi öne çıkmakta olup, bu palet Fas'ın kendine özgü sanatsal dokusunu vurgulamaktadır[261].

---

[259] Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı, s. 197-198*

[260] Ömer Cenker Ilıcalı, "Xv-Xvıı. Yüzyıl İznik ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2013, s.

[261] Engin Beksaç, "Mağrip", *DİA*, 2003, C: 27, s. 321

Özellikle Fas'ın Fez şehri daha çok yerel tarzlarla gelişmiş özellikle çok renkli mozaik karo kâşiler ve geometrik desenlerin kullanıldığı zellige sanatında tanınmıştır. Zellige sanatı, Mağrip bölgesine özgü bir mozaik kâşi tekniğidir ve geometrik desenlerle yapılan çok renkli seramik karolardan oluşur. Bu sanat, renkli seramik parçaların (genellikle kırmızı, beyaz, mavi, siyah ve yeşil) belirli kalıplarda kesilip bir araya getirilmesiyle yapılır. Zellige karoları, genellikle ellerle şekillendirilir veya özel kalıplar kullanılarak kare, dikdörtgen veya altıgen gibi geometrik şekillerde kesilir. Çokgen parçalar düzenli bir desen oluşturacak şekilde yan yana yerleştirilir ve sonrasında bir sıva tabakasına yerleştirilir. Desenler genellikle sekizgen, altıgen ve yıldız formlarından oluşur.

Bu kâşi sanatı Fas'ta oldukça yaygın olarak kullanılır ve en belirgin örnekleri Fez, Marakeş, Rabat gibi şehirlerdeki cami, medrese, saray ve hanların iç dekorasyonlarında bulunur. Fas dışında, Tunus, Cezayir gibi Kuzey Afrika ülkelerinde ve Endülüs İspanya'sında da zellige örneklerine rastlanır. Özellikle Endülüs'teki Elhamra Sarayı, zellige sanatının en bilinen örneklerinden birini sergiler.

Büyük Selçuklu Kâşi sanatı ve Mağrib bölgesi kâşi sanatındaki benzerlikler ve farklılıklar;

Büyük Selçuklu ve Mağrip dönemi seramik sanatı, benzer teknikler ve estetik özellikler gösterse de her iki kültürün kendine özgü üretim anlayışları ve özellikleri vardır.

Benzerlikler: Her iki sanat geleneğinde de sırlama teknikleri kullanılmıştır. Büyük Selçuklu kâşilerinde ve Mağrip kâşilerinde yüzeye ışıltı veren lüster teknikli süslemeler kullanılmıştır. Her ikisinde de sgraffito, slip boyalı teknikler ve farklılıklar olsa da Mozaik teknikleri uygulanmıştır. Her iki gelenekte de geometrik desenler ve bitkisel motifler tercih edilmiştir.

Farklılıklar: Büyük Selçuklu seramiklerinde, özellikle minai tekniği öne çıkar. Bu teknik, seramik yüzeylerinin üzerine detaylı figüratif sahnelerin boyanması ve ardından sırlanması ile yapılan bir süsleme tarzıdır. Ayrıca, bu dönemde sır altı boyama ile hayvan ve insan figürleri işlenmiştir. Mağrip sanatında ise, lüster tekniği daha baskın olup, metalik parlaklık için gümüş ve altın içeren sırlar kullanılmıştır. Ayrıca, zellige adı verilen çok renkli mozaik tekniğiyle yapılan seramikler de Mağrip'te yaygındır. Büyük Selçuklu kâşi sanatında mozaik tekniği firuze veya kobalt mavisi tek renkli sır ile yapılmış daha sonraları siyah ve beyaz da eklenmiştir. Dolayısı ile renkler bakımımdan önemli farklar vardır. Büyük Selçuklu kâşileri

daha çok saray hayatı sahneleriyle süslenirken, Mağrip seramiklerinde geometrik ve stilize bitkisel desenler öne çıkar.



Fotoğraf 10: Mağrip dönemi lüster tekniği ile yapılmış, üzerinde bitkisel motiflerin yer aldığı sekiz kollu karo. Malaga, İspanya, 15.yüzyıl, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika[262]



Fotoğraf 11: Endülüs Emevi dönemine ait geometrik desenlerden oluşan kâşi mozaik duvar karosu, 15. yüzyıl, İspanya
Detroit Sanat Enstitüsü, Michigan, Amerika[263]

4.4. Anadolu Selçukluları (1075-1308)

Anadolu Selçuklu Devleti, Büyük Selçuklu Devleti'nin devamı niteliğinde olup 1071 Malazgirt Savaşı sonrası Anadolu'ya başlayan Türk akınlarıyla kurulmuştur. Kutalmışoğlu Süleyman Şah tarafından 1075 yılında İznik merkez alınarak temelleri atılan Anadolu Selçuklu devleti kısa sürede Anadolu'nun büyük bir kısmında hâkimiyet kurmuştur. Devlet, Bizans ve Haçlılar ile mücadele ederken Anadolu'yu Türkleştirip İslam kültürünü yaymış ve Anadolu'nun ilk İslam-Türk devleti olarak tarih sahnesine çıkmıştır.

Anadolu Selçukluları, Anadolu'ya Türk sanatının güçlü izlerini kazandıran önemli bir medeniyet kurmuştur. Bu dönemde, özellikle mimarideki eserler, Anadolu'nun kültürel kimliğinin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Başlangıçta, siyasal karmaşalar ve batıya doğru sürekli hareket nedeniyle İran'daki gelişkin sanat anlayışlarını Anadolu'ya tam anlamıyla taşıyamamışlardır. Ancak, zamanla bölgedeki diğer Türk beylikleri olan Danişmentliler, Saltuklular ve Mengücekliler'in katkılarıyla Anadolu Selçuklu sanatı kendi karakterini kazanmış ve zenginleşmiştir. Bu beyliklerin mimari eserleri, Anadolu Selçuklu sanatının oluşumunda belirleyici bir etkide bulunmuştur[264].

[262] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450456
[263] @tarih_ve_sanat.history_art
[264] Şerare Yetkin, Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No 1681, İstanbul 1986, s. 2

Anadolu Selçuklu Devleti mimarinin yanında başta kâşi olmak üzere pek çok sanat alanında önemli eserler ortaya koymuşlardır. Kendisinden önce gelen ve bir dönem bağlı olduğu Büyük Selçuklu Devleti'nin mirasını, diğer yandan ise beyliklerin ve Anadolu coğrafyasının kültürel zenginliklerini kendi sanat anlayışına ekleyerek yeni bir üslup oluşturmuştur. Bu yeni üslup, mimari yapılar ve el sanatlarında kendine özgü, özgün eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Anadolu Selçukluları, geliştirdikleri bu sanatsal üslupla kervansaraylar, medreseler, saraylar, camiler, köprüler gibi mimari yapılar; kâşi, ahşap, metal işçiliği ve dokumacılık gibi el sanatları alanında dikkat çekici eserler üretmiştir. Bu eserler, Selçuklu sanatının estetik zenginliğini yansıtarak Anadolu'da Türk-İslam kültürünün yayılmasına ve yerleşmesine katkıda bulunmuştur. El sanatlarında önemli bir yeri olan kâşi hem Büyük Selçuklu hem de Anadolu Selçuklu sanatında bezeme unsuru olarak yoğun biçimde kullanılmıştır.

Anadolu Selçuklu Devletinde, kâşi bezmeler cami, mescit, türbe gibi dini yapılarda ve saray gibi sivil yapılarda kullanılmıştır. Bu yapılardaki zengin kâşiler iç ve dış mekanların süslemesinde kullanılmıştır. Kâşi sanatında geometrik ve bitkisel desenler tercih edilmiş ve bu desenler özellikle camilerde, medreselerde, türbe ve mescit gibi dini mimaride kullanılmıştır. Saray mimarisinde de kullanılan bu motiflere ayrıca figürlü motifler de eklenerek farklı bir üslup meydana getirilmiştir. Kâşiler, mimaride kullanıldığı kadar evani grup dediğimiz kap/kacaklarda da sıklıkla kendini göstermiştir.

Anadolu Selçulu kâşi sanatında farklı teknikler kullanılarak zengin tasarımların yüzeylere aktarılması sağlanmış ve ortaya muazzam eserler çıkmıştır. Bu teknikler, Anadolu Selçuklu kâşi sanatında birbirini tamamlayan yöntemler olarak kullanılmış ve Selçuklu eserlerinde canlı, dayanıklı, göz alıcı süslemeler oluşturulmuştur. Her bir teknik, kâşilerin kullanıldığı eserlerin estetik bütünlüğünü güçlendirirken, sanatsal ifadenin derinliğini de artırmıştır.

Büyük Selçuklular devirlerinde görülen sırsız, sırlı, tek renk sırlı, tek renk yaldızlı, kabartma, kâşi mozaik, lüster, minai, renkli sır, sıraltı teknikleri, Anadolu Selçuklu devri kâşilerinde geniş bir teknik bilgi, desen ve tasarım zenginliği sunmaktadır[265].

Zaman içinde gelişen teknikleri ve zengin renkleri ile dikkat çeken Anadolu Selçuklu kâşi sanatının ilk örnekleri tek renkli, genellikle firuze, lacivert, yeşil ve mor tonlarında sır

[265] Gönül Öney; Zehra Çobanlı, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* s.107.

levhalarıdır[266]. Bu dönemde, İran'daki Moğol istilaları nedeniyle Anadolu'ya gelen ustaların etkisiyle sırlı tuğla (tek renk sır) bezeme sanatında ileri bir düzey elde edilmiştir. İran'da bile uzun bir süre boyunca erişilemeyecek bir teknik ve tasarım seviyesi, bu ustaların katkısıyla Anadolu Selçuklu sanatına kazandırılmıştır[267].

Mozaik kâşiler ise iki ana türde görülür: küçük parçaların birleştirilmesiyle oluşturulan kâşiler ve büyük, tek renkli levhaların istenen şekillerde kesilerek bir araya getirildiği örnekler. Mozaik kâşilerde her renk, ayrı ayrı fırınlandığı için kâşilerin renkleri daha canlı ve kalitelidir; ancak, bu zorlu teknik daha sonra yerini çok renkli levha kâşilere bırakmıştır[268].

Saray ve köşklerde, daha özgün figürlü ve dekoratif kâşiler tercih edilirken, dinî yapılarda mozaik üslubu ön plana çıkar; genellikle mihraplar, duvarlar ve kubbe içleri mozaik kâşilerle süslenmiştir. Bu yapılarda, mavi, firuze, lacivert ve mor gibi tonlar yaygındır ve geometrik desenler ile bitkisel motifler, yazılarla birlikte görülür.

Selçuklu dönemine ait en eski mozaik kâşi örneği, 1058 yılında İran'da inşa edilen Damgan Camii'nin minaresinde bulunmaktadır. Geometrik desenlerle bezeli olan bu tuğla minare, firuze renkte sırlanmış Kûfi yazıya sahiptir[269]. Bu dekoratif unsur, mozaik kâşi sanatında Selçuklu ustalığının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir. Firuze tonlarındaki sırlı yazı, minareye estetik bir değer katarken Selçuklu dönemi mimarisinin özgünlüğünü de yansıtmaktadır.

Anadolu Selçuklu sanatına ait diğer bir teknik de kabartma tekniğidir. Özellikle yazı kuşaklarında görülen bu teknik önemli yapıların bezemelerinde kullanılmıştır.

Kabartma tekniğinde iki farklı uygulamaya gidilmiştir. Birinci uygulamada, tek renk sır uygulanarak yazı bezemeleri yapılmıştır; örneğin, Konya Mevlâna Türbesi'ndeki kâşili sandukalarda ve Konya Sahip Ata Türbesi'ndeki sandukalarda bu teknik görülür. İkinci uygulamada ise, koyu zemin (genellikle lacivert veya siyah) üzerinde beyaz kabartmalı yazılar yer alır ki bu örnekler daha yaygın olarak görülür[270]. Bu tür örnekler arasında Konya Alâeddin

---

[266] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı, (Selçuk ve Osmanlı Halıları Çini, Minyatür Sanatı)*, Doğan Kardeş Yayınları A.Ş., İstanbul, s. 87

[267] Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı,* s. 127

[268] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı, (Selçuk ve Osmanlı Halıları Çini ve Minyatür Sanatı)*, s. 87

[269] Nevin Ayduslu, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Çini Mozaik", Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum, 2012, s. 6

[270] Çeken, Muharrem, "Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tesbitler", (Ed. Rüşhan Arık- Oluş Arık), *Anadolu Toprağının Hazinesi Kâşi*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 20

Camii'nin kuzey girişindeki kitabe, Sivas İzzettin Keykavus Şifahanesinin cephesindeki yazılar ve Konya'daki çeşitli türbelerdeki sandukalar sayılabilir.

Anadolu Selçuklu kâşilerinde lüster tekniği Büyük Selçuklu kadar olmasa da kullanılmıştır. Sır üstü dekor tekniği olan lüster yani perdah, kullanılan yüzeyler üzerinde ışıltı etkisi oluşturarak eseri göz alıcı hale getirir.

Özellikle saraylarda görülen perdah veya lüster tekniği, altın ve gümüş tozları içererek kâşilere metalik parlaklık kazandırır. Bu teknikteki kâşiler altın sarısı, kahverengi ya da kırmızı tonlarında görülür[271].

Minai tekniği, Anadolu Selçuklu kâşiciliğinde öne çıkan bir diğer tekniktir. Sır içi/üstü tekniği olan bu süsleme Büyük Selçuklu' bulup geliştirdiği bir tekniktir. Saray duvarlarının bezemelerinde kullanılan ve genellikle figürlü olan bu kâşiler Anadolu Selçuklu kâşi sanatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Konya'da II. Kılıçarslan tarafından yaptırılan 1160 tarihli Alaaddin Köşkü'nden çıkan minai tekniğinde yapılmış sekiz kollu yıldız biçimindeki karo kâşilerde, altın yaldız kullanımı dikkat çekicidir. Bu kâşilerde oturan figürler, müzikal sahneler, tahtta oturan hükümdar betimlemeleri ve zengin bitkisel süslemeler görülür[272].

Anadolu Selçuklu Devleti sultanlarından I. Alaeddin Keykubad yaptırılmış olan Kubâdâbâd Sarayı ise duvar süslemesinde kullanılan muhteşem kâşi bezemeleri ile çağa damgasını vurmuştur. Beyşehir Gölü kıyısında yaptırılan Kubadabad Sarayı'nda yapılan kazılarda farklı tekniklerle yapılan çok sayıda insan ve hayvan figürlü kâşi parçası bulunmuştur. Anadolu Selçuklu kâşi sanatında bu kâşiler sanat anlayışını yansıtması bakımından son derece önemlidir.

Konya, Kubadiye ve Kubadabad gibi Selçuklu saraylarında minai, lüster ve özellikle sır altı tekniğiyle yapılmış figürlü seramikler yaygın şekilde kullanılmış, bu yapılar sanatın zengin örnekleriyle donatılmıştır.

1252 yılında inşa edilen ve günümüzde Konya'da Selçuklu Kâşi Müzesi olarak kullanılan Karatay Medresesi, zengin kâşi süslemeleriyle dikkat çeker. Medresenin kubbe ve duvarlarını kaplayan firuze renkli, yıldız şeklinde desenler, yapıya derin bir gökyüzü etkisi kazandırmaktadır[273].

---

[271] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı, (Selçuk ve Osmanlı Halıları Çini ve Minyatür Sanatı)*, s. 88
[272] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı, (Selçuk ve Osmanlı Halıları Çini ve Minyatür Sanatı)*, s. 88-89
[273] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı, (Selçuk ve Osmanlı Halıları Çini ve Minyatür Sanatı)*, s. 91

Kubbeyi çevreleyen yazı kuşağı, zarif bir üslupla işlenmiş küfi yazılar içerir ve özellikle ilk dört halifenin isimleriyle süslenmiş bölümler öne çıkar. Duvarların bir zamanlar tamamen kâşi ile kaplı olduğu, ancak bazı parçaların zamanla döküldüğü ve kaybolduğu bilinmektedir. Karatay Medresesi, Anadolu Selçuklu kâşi mozaik sanatının gelişmiş örneklerinden biri olup, geometrik desenlerin yanında yazı dekoru da önemli bir yer tutmaktadır. Bitkisel süslemeler daha geri planda kalsa da genel tasarım Selçuklu sanatında sembolik ve estetik bir doruk noktasını yansıtır.

Konya'daki 1220 tarihli Alaeddin Camii, Sahip Ata Camii, Sadrettin Konevi Camii ve Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii gibi yapılarda Selçuklu kâşiciliğinin en zarif örnekleri görülebilir. Konya dışında da Sivas, Kayseri, Malatya, Ankara ve Akşehir gibi şehirlerde de Selçuk devri kâşilerinden diğer çeşitli örnekler görülür. Anadolu Selçuklu devrinin kâşi sanatı Osmanlı dönemi kâşilerine etki ederek ilham kaynağı olmuştur.

Anadolu Selçuklu sanatı 13. yüzyılda oldukça çeşitli, zengin ve ihtişamlı kâşi eserleri üretmişken, 14. yüzyıl başlarında yani Beylikler döneminde bir duraklama yaşanmıştır. Bu dönemin başlıca örneklerinden biri, İzmir Birgi Ulu Cami'sindeki (Aydınoğlu Mehmet Bey Camisi) mozaik kâşi mihrabı ve Karaman Gaferyat Ulu Camii'ndeki (Kazımkarabekir Ulu Camii) benzer örneklerdir. Dönemin sonlarında ise 1382 tarihinde yapılmış olan Karamanoğlu Hatuniye Medresesi'nde kıble eyvanında bulunan kâşiler bu dönemin nadide eserleri arasındadır.

Ancak, bu geçici duraklama Osmanlı dönemiyle yepyeni bir kâşi sanatının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Osmanlı kâşi sanatı hem teknik hem de estetik açıdan önceki dönemleri gölgede bırakan bir gelişim göstermiştir.

Büyük Selçuklu Kâşi sanatı ve Anadolu Selçuklu dönemi kâşi sanatındaki benzerlikler ve farklılıklar;

Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatları arasında çeşitli benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Her iki dönemin sanatı, ortak kültürel ve dini temellere dayanmakla birlikte, coğrafi, siyasi ve sosyal farklılıklar nedeniyle kendine özgü sanat anlayışları geliştirmiştir.

Benzerlikler: Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatlarında İslam sanatının temel unsurları belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Her iki dönemde de mimari ve süsleme sanatlarında geometrik desenler, bitkisel motifler ve hat sanatı önemli bir yer tutar. Figüratif öğeler açısından da büyük benzerlikler gözlemlenir: çekik gözler, dolgun yanaklar ve yarımay

biçimli kaşlar gibi Uygur tarzı insan tasvirleri her iki sanat anlayışında da ortak bir kimlik taşır. Ayrıca Türklere özgü bağdaş kurarak oturma pozisyonu, el ile yüzlerdeki benler, tiraz adı verilen kollardaki bantlar gibi detaylar ortak kültürel izleri yansıtır. Efsanevi figürler ve hayvan figürleri ise her iki sanatta sembolik anlamlar taşıyarak kullanılmıştır.

Büyük Selçuklu döneminde geliştirilen kâşi teknikleri, Anadolu Selçukluları tarafından benimsenmiş ve özgün yorumlarla devam ettirilmiştir. Özellikle *Minai*, *lüster* ve *sır altı* teknikleri, her iki sanat geleneğinde de önemli bir yer tutmuştur. Bu tekniklerin yanı sıra, kabartma uygulamaları da her iki dönemde yaygın şekilde kullanılmıştır.

Büyük Selçuklu sanatının etkisiyle Anadolu Selçuklularında kâşi mozaik tekniği geliştirilmiş ve zenginleştirilmiştir. Bu teknik, özellikle Konya ve çevresindeki yapılarda belirgin bir şekilde izlenebilir. Renk kullanımı açısından, turkuaz rengi her iki dönemde de çok önemli bir yer tutmaktadır.

Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu kâşi sanatları arasındaki bu devamlılık ve gelişim hem teknik hem de estetik açıdan birbirini tamamlayan bir sanat geleneği oluşturmuştur.

Farklılıklar: Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatları arasında belirgin benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklar, özellikle kullanılan üslup, malzemeler, motifler ve tekniklerde kendini gösterir.

Büyük Selçuklu sanatı, İran ve Orta Asya etkilerini yoğun bir şekilde taşırken, Anadolu Selçuklu sanatı Bizans, Ermeni ve Gürcü sanatlarından da etkilenmiştir. Bu etkileşimler, her iki devletin de kendi sanat üslubunu oluşturmasında önemli rol oynamıştır.

Büyük Selçuklular mimaride daha çok İran, Orta Asya ve Horasan'ın kaynaklarına bağlı olarak tuğla ve alçı kullanırken Anadolu Selçukluları, Anadolu'nun yerel kaynaklarını ve malzemelerini kullanarak taş süslemeye yönelmiştir. Kullanılan motifler aynı olsa da malzeme farklılaşmıştır. Taş işçiliğinde kullanılan çeşitli desen ve motiflerde kâşi kullanılarak yapı renklendirilmiştir.[274].

Büyük Selçukluların kâşi sanatında tasvir ettiği insan ve hayvan figürlerinin yer aldığı saray hayatı, çoklu figürler, saray eğlenceleri, av sahneleri ve mitolojik hayvanlar gibi tasarımlar Anadolu Selçuklu sanatında çok fazla görülmez. Figüratif ögeler Büyük Selçuklu sanatında yoğun olarak kullanılmış olsa da Anadolu Selçuklu sanatında sadece saray

[274] Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,* s. 22

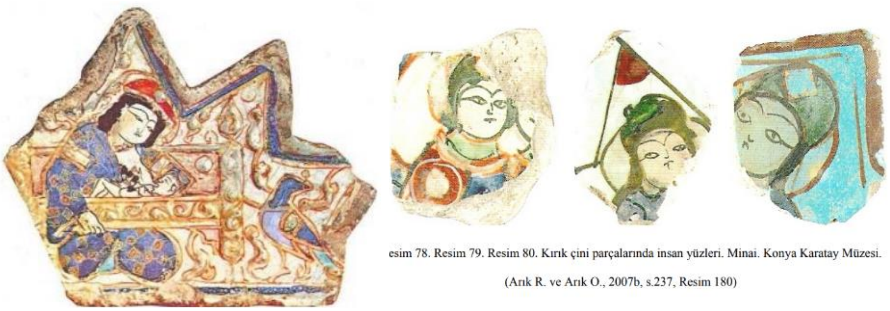
duvarlarının bezemelerinde görülmüştür. Büyük Selçuklu sanatında figürler ve sembolik anlatımlar daha yoğun şekilde yer alırken, Anadolu Selçukluları daha çok geometrik ve bitkisel motiflerle süslemeler yapmıştır.

Büyük Selçukluların geliştirdiği kâşi teknikleri, özellikle minai ve lüster gibi teknikler, Anadolu Selçuklu sanatında da benimsenmiş olsa da bu tekniklerin kullanımı daha sınırlı kalmıştır. Anadolu Selçuklu sanatında, bu teknikler daha çok saray ve köşklerde yer alırken, Büyük Selçuklu sanatında ise daha yaygın olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte, Büyük Selçukluların kâşi mozaik tekniğini devralan Anadolu Selçukluları, bu tekniği geliştirmiş ve özgün bir üslup meydana getirmişlerdir.

Bu benzerlikler ve farklılıklar, her iki devletin sanatı üzerinde hem ortak bir kültürel mirasın hem de bulundukları coğrafyaların ve toplumların etkisinin izlerini taşır.



Fotoğraf 12: Kubadabad Sarayı lüster tekniği ile süslü figürlü duvar kâşileri, 13. Yüzyıl, Beyşehir, Konya Karatay Medresesi Kâşi Eserler Müzesi[275]



esim 78. Resim 79. Resim 80. Kırık çini parçalarında insan yüzleri. Minai. Konya Karatay Müzesi.

(Arık R. ve Arık O., 2007b, s.237, Resim 180)

Fotoğraf 13: II. Kılıçarslan Köşk'ğnde ortaya çıkarılan ve Konya Karatay Müzesi'nde sergilenen minai tekniğinde yapılmış, küçük yıldız kâşi parçaları[276].

[275] ARIK, Rüçhan, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri,* Ankara: 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, Akara, s.124-150

[276] Rüçhan Arık, "Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri", 2007b: s. 237.



Fotoğraf 14: Mozaik Kâşiler, Konya Karatay Müzesi (Fot: Nisa Sağkaya)

5. Dünya Müzelerindeki benzer Büyük Selçuklu kâşileri ile karşılaştırma

İran, Büyük Selçuklu döneminde kâşi sanatının en özgün ve ileri formlarının geliştiği bir merkez olarak öne çıkmıştır. Selçukluların başkenti olarak İran, minai tekniği gibi yenilikçi tekniklerin ortaya çıktığı, zengin motif ve tasarımlarla dolu eserlerin üretildiği bir coğrafya olmuştur. Özellikle dönemin çok önemli kâşi merkezleri olan Kâşân, Rey ve Gürgan'da üretilen kâşi eserlerin estetik, teknik ve figüratif unsurlar bakımından önemi çok büyüktür. Kâşi sanatı bakımından değerli bu eserler zaman içerisinde çeşitli şekillerde dünyanın pek çok yerine dağılmıştır. Dünyanın önemli müzelerinde görülen bu kâşi eserler bazen Türk-İslam bazen Selçuklu bazen de İran sanatı başlıkları altında sergilenmektedir.

Çalışmamızın bu bölümünde, İran'daki müzelerde sergilenen ve kataloğumuza konu olan Büyük Selçuklu dönemi kâşi eserlerinin, dünya çapında farklı müzelerde bulunan benzer örnekleriyle karşılaştırmalı bir değerlendirmesi yapılacaktır. İran ve dünya müzelerindeki Büyük Selçuklu kâşilerinin karşılaştırılması için öncelikle dönem, boyut ve teknik özellikler göz önünde bulundurulmuştur.

Bu karşılaştırma, İran'daki Selçuklu kâşilerinin dünya müzelerindeki benzer örneklerle aynı estetik, üslup ve teknik özellikleri taşıyıp taşımadığını araştırmak amacıyla yapılmaktadır. İran'daki eserler ile dünya müzelerindeki benzer eserlerin dönem, boyut ve teknik özellikleri açısından karşılaştırılması, Selçuklu sanatının evrensel etki alanını ve kültürel izlerini daha iyi anlamamıza olanak sağlayacaktır. Bu analiz, İran Selçuklu kâşi sanatının uluslararası sanat mirası içindeki konumunu incelemeye katkıda bulunacaktır. Ayrıca, dünya müzelerinde bulunan eserlerin İran'daki eserlerle benzerliklerinin analiz edilmesi, Selçuklu kâşi sanatının farklı bölgelerde nasıl yorumlandığını ve estetik değerlerin nasıl korunduğunu ya da değişime uğradığını da gösterecektir. İran'daki Büyük Selçuklu kâşilerinin dünya çapındaki

sanat mirası içindeki yerine dair bu analiz, sanat tarihi çalışmalarına yeni bir perspektif kazandıracaktır.

Bu bağlamda hazırlanan tabloda, her iki gruba ait eserlerin dönem, boyut ve teknik özellikler gibi faktörler sistematik bir biçimde sunulacaktır. Böylece, İran'daki Büyük Selçuklu kâşileri ile dünya müzelerindeki örneklerin estetik ve sanatsal özelliklerinin paralellikleri veya farklılıkları daha açık bir biçimde gözler önüne serilecektir. Bu karşılaştırmalı analiz, Selçuklu kâşi sanatının teknik inceliklerini ve sanat anlayışını daha kapsamlı bir biçimde ortaya koymayı amaçlamakta ve bu eserlerin hem kendi dönemleri içindeki estetik önemini hem de günümüz sanat tarihindeki yerini daha iyi kavramamıza yardımcı olmayı sağlamaktadır.

			
Kat. No:	**2**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Christie's Müzayede Evi, İngiltere	Sam Fogg Sanat Evi, İngiltere
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 1180-1200
Teknik	Yeşil Turkuaz Sırlı, Minai Tekniği	Yeşil Turkuaz Sırlı, Minai Tekniği	Yeşil Turkuaz Sırlı, Minai Tekniği
Boyutlar	-	Çap: 21 cm	Çap: 20,7 cm
Link	-	https://www.christies.com/lot/a-minai-ware-turquoise-glazed-pottery-dish-4692146/?intObjectID=4692146&lid=1	https://www.samfogg.com/artworks/10460-minai-dish-with-floral-interlace-over-turquoise-glaze-c.-1180-1200/

			
Kat. No:	**3**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Harvard Sanat Müzesi, Amerika	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12-13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12-13. yüzyıl
Teknik	Minai Tekniği	Minai Tekniği	Minai Tekniği
Boyutlar	-	8.5 x 22,1 cm	Çap: 20,3 cm
Link	-	https://harvardartmuseums.org/collections/object/160274?position=160274	https://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/447957?rpp=30&pg=2&rndkey=20151121&ft=%2A&when=A.D.+1000-1400&pos=40

			
Kat. No:	**7**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Toledo Sanat Müzesi, Ohio, Amerika	Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu**,** 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu**,** 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12- 13. yüzyıl
Teknik	Minai Tekniği	Minai Tekniği	Minai Tekniği
Boyutlar		Y: 8,7 cm; Çap: 21,0 cm	Y: 8 cm; Çap: 21,5 cm
Link		http://emuseum.toledomuseum.org/objects/56165/bowl-with-falconer?ctx=6a11065b-4d40-4b3f-8ac6-903fdfa762e6&idx=1	https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52108

			
Kat. No:	**11**		
Müze	Cam ve Seramik Müzesi, Tahran	Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Amerika	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12- 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12- 13. yüzyıl
Teknik	Minai Tekniği	Minai Tekniği	Minai Tekniği
Boyutlar	Çap: 21 cm	8.9 × 21 cm	
Link		https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52213	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447215

			
Kat. No:	**13**		
Müze	Cam ve Seramik Müzesi, Tahran	British Müzesi, İngiltere	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 1175-1225	
Teknik	Minai Tekniği (Turkuaz Sırlı)	Minai Tekniği	
Boyutlar	Çap: 20- 22 cm	Çap: 21 cm	
Link		https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1930-0719-64	

			
Kat. No:	**14**		
Müze	Cam ve Seramik Müzesi, Tahran	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12-13. yüzyıl	
Teknik	Minai Tekniği	Minai Tekniği	
Boyutlar		Çap: 18,4 cm	
Link		https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446899	

			
Kat. No:	**17**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Brooklyn Müzesi, New York, Amerika	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. Yüzyıl öncesi	
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	
Boyutlar		14 x 10.2cm	
Link		https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/124888	

			
Kat. No:	**18**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Oriental Art Auctions Müzayede Evi	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12- 13. yüzyıl	
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	
Boyutlar		Y: 13 cm	
Link		https://www.orientalartauctions.com/object/artunc35769-a-kashan-lustre-pottery-vessel-in-the-form-of-a-seated-female-ruler-persia-12th-13th-century	

			
Kat. No:	**19**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika	Portland Sanat Müzesi, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu**,** 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu**,** 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu**,** 13. yüzyıl
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği
Boyutlar	49 cm x 26 cm	33 cm x 19,1 cm	26,7 cm x 12,7 cm
Link		https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451878	http://www.portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=60450;type=101

			
Kat. No:	**20**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Fitzwilliam Müzesi, İngiltere	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu**,** 12-13. yüzyıl	Büyük Selçuklu 12. yüzyılın sonu/1170-1199	Büyük Selçuklu**,** 12-13. yüzyıl
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği
Boyutlar	Çap: 25 cm	Yükseklik: 6,2 cm; Ağırlık: 201 gr; Genişlik: 16,7 cm	-
Link		https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/71652	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447112

			
Kat. No:	**21**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran		
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12- 13. yüzyıl	
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	
Boyutlar	Çap: 20 cm	Çap: 19,8 cm	
Link		https://www.davidmus.dk/islamic-art/the-seljuks-and-their-successors/item/853?culture=en-us	

			
Kat. No:	**22**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Berlin Eyalet Müzeleri, Almanya	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu**,** 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu**,** 13. yüzyıl	
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	
Boyutlar	Çap: 19-21 cm	11,3 cm x 8,8 cm	
Link		https://recherche.smb.museum/detail/1851270	

			
Kat. No:	**25**		
Müze	Cam ve Seramik Müzesi, Tahran	Memorial Sanat Galerisi, Rochester, New York, Amerika	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 1200-1299	
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	
Boyutlar	Çap: 35-36 cm	8 x 33,1 cm	
Link		https://magart.rochester.edu/objects-1/info?query=Exhibitions%20%3D%20%22822%22&sort=0&page=36	

			
Kat. No:	**26**		
Müze	Cam ve Seramik Müzesi, Tahran	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	
Boyutlar	Çap: 46 cm	Çap: 49,8 cm	
Link		https://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/448672	

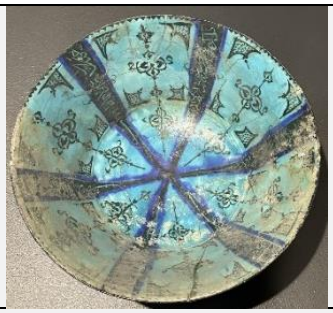
			
Kat. No:	**28**		
Müze	Cam ve Seramik Müzesi, Tahran	Idemitsu Sanat Müzesi, Japonya	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	
Boyutlar			
Link		https://idemitsu-museum.or.jp/special2024/en/introduction01.html	

			
Kat. No:	**30**		
Müze	Mukaddem Müzesi, Tahran	Kars Müzesi, Türkiye	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12- 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 1211–1212
Teknik	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği	Lüster Tekniği
Boyutlar	Çap: 20 cm		Çap: 32,1
Link		file:///C:/Users/N%C4%B0SA/Downloads/13%20(8).pdf	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450358

			
Kat. No:	**33**		
Müze	Tahran Ulusal Müze, İran	Smithsonian Enstütüsü bünyesindeki Arthur M. Sackler and Freer Sanat Galerisi, Washington, Amerika	Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıldan önce	Büyük Selçuklu, 11-12. yüzyıl
Teknik	Kobalt Renkli Tek Sırlı Figür	Turkuaz Renkli Tek Sırlı Figür	Turkuaz Renkli Tek Sırlı Figür
Boyutlar	Yükseklik: 36; Genişlik: 22 cm	22.9 x 8,5 cm	26.7 x 15.2 x 27,9 cm
Link		https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1967.26/	https://collections.mfa.org/objects/19069

			
Kat. No:	**34**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Los Angeles Bölge Sanat Müzesi (LACMA), Amerika	Harvard Sanat Müzesi, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl
Teknik	Turkuaz Sırlı, Kalıp Kabartma	Kobalt Mavi Sırlı, Kalıp Kabartma	Kobalt Mavi Sırlı, Kalıp Kabartma
Boyutlar	-	8,73 x 12,22 cm	10.8 x 14,2 cm
Link		**https://collections.lacma.org/node/204775**	**https://harvardartmuseums.org/collections/object/161013**

			
Kat. No:	**35**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Amerika	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu**,** 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu**,** 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl
Teknik	Kalıp Kabartma Teknikli Turkuaz Sırlı Tabak	Kalıp Kabartma Teknikli Turkuaz Sırlı Tabak	Kazıma Teknikli Turkuaz Sırlı Tabak
Boyutlar		Y: 7,94 cm; Çap: 35,88 cm	Y: 9,2 cm; Çap: 34,4 cm Ağırlık: 1162,5 g
Link		https://art.nelson-atkins.org/objects/19677/bowl-with-doubleheaded-bird	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448264

			
Kat. No:	**36**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika	M.Sackler and Freer Sanat Galerisi, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu**,** 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu**,** 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu**,** 13. Yüzyıl öncesi
Teknik	Sır Altı Dekorlu Tek renk Turkuaz Sırlı Kâse	Sır Altı Dekorlu Tek renk Turkuaz Sırlı Kâse	Sır Altı Dekorlu Tek renk Turkuaz Sırlı Kâse
Boyutlar	-	Y: 9,8 cm; Çap: 21,6 cm;	Y: 8,9 cm; Çap: 21,6 cm
Link	https://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/446205?rpp=90&pg=6&rndkey=20141121&ft=%2A&where=Iran&what=Ceramics&pos=531		https://www.si.edu/object/bowl:fsg_F1967.2

			
Kat. No:	**37**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Nasser David Khalili İslam Sanatları Koleksiyonu, Londra, İngiltere	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl sonları-13. yüzyıl başları	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl sonları-13. yüzyıl başları	
Teknik	Turkuaz Sırlı, Sır Altı Dekorlu, Ajurlu ve Çift Cidarlı İbrik	Turkuaz Sırlı ve Sır Altı Dekorlu, Çift Cidarlı	
Boyutlar		28.2 x 14.3cm	
Link		https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-double-shelled-ewer-pot773/	

			
Kat. No:	**38**		
Müze	Cam ve Seramik Müzesi, Tahran	Okayama Şark Müzesi, Japonya	Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. Yüzyıl öncesi
Teknik	Turkuaz Sırlı, Sır Altı Dekorlu, Ajurlu ve Çift Cidarlı İbrik	Turkuaz Sırlı, Sır Altı Dekorlu, Ajurlu ve Çift Cidarlı İbrik	Turkuaz Sırlı, Sır Altı Dekorlu, Ajurlu ve Çift Cidarlı İbrik
Boyutlar			35 x 20.6cm
Link		https://www.city.okayama.jp/orientmuseum/0000047971.html	https://collections.mfa.org/objects/21589/doubleshelled-ewer?ctx=a1247972-fe2d-45f1-a779-2322d668d72a&idx=33

			
Kat. No:	**40**		
Müze	Cam ve Seramik Müzesi, Tahran	Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika	
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 12-13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 12- 13. Yüzyıl öncesi	
Teknik	Turkuaz Sırlı, Sır altı dekorlu ve Kalıp Kabartma Teknikli Kap	Turkuaz Sırlı, Sır altı dekorlu ve Kalıp Kabartma Teknikli Kap	
Boyutlar		Y: 20,5	
Link		https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451809	

			
Kat. No:	**41**		
Müze	Tahran Ulusal Müzesi, İran	Smithsonian Enstütüsü bünyesindeki Arthur M. Sackler and Freer Sanat Galerisi, Washington, Amerika	Smithsonian Enstütüsü bünyesindeki Arthur M. Sackler and Freer Sanat Galerisi, Washington, Amerika
Dönem ve Tarih	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl	Büyük Selçuklu, 13. yüzyıl
Teknik	Şeffaf Turkuaz Sırlı ve Sır altı Dekorlama Teknikli	Şeffaf Turkuaz Sırlı ve Sır altı Dekorlama Teknikli	Şeffaf Turkuaz Sırlı ve Sır altı Dekorlama Teknikli
Boyutlar		10,8 x 20,3 cm	10.5 x 20 cm
Link		https://www.si.edu/object/bowl:fsg_F1967.24	https://www.si.edu/object/bowl:fsg_F1967.25

Tablo 5: Katalog Eserlerinin Dünya Müzelerindeki Benzerleri ile Karşılaştırılması

B. Sonuç

Bu çalışmada, İran'ın Tahran şehrindeki Tahran Ulusal Müzesi, Cam Seramik Müzesi, Mukaddem Müzesi ve Kâşân şehrinde yer alan Kâşân Ulusal Müzesi gibi önemli müzelerde sergilenen Büyük Selçuklu dönemi kâşi eserleri incelenmiştir. Toplamda kırk bir adet Büyük Selçuklu kâşi eseri üzerinden yapılan detaylı analizler, dönemin sanatı, toplumsal yapısı ve kültürel mirası hakkında önemli bulgulara ulaşmamıza olanak sağlamıştır. Bu eserlerin her biri, yalnızca görsel birer obje olmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin sosyal ve kültürel dokusunu anlamamıza katkı sağlayan önemli birer belge işlevi görmektedir.

Büyük Selçuklu kâşi sanatının en yoğun üretildiği bölgeler olarak tezimizden de yola çıkarak kuzey İran'daki Rey ve Kâşân şehirleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu bölgelerde, özellikle 12. ve 13. yüzyıllarda, kâşi üretimi büyük bir ivme kazanmış ve Moğol istilasından önceki en güçlü üretim merkezleri haline gelmiştir. Bu coğrafyada ve benzer bölgelerde yapılan keşifler, Büyük Selçuklu sanatının sadece İran ile sınırlı kalmadığını, aynı zamanda daha geniş bir coğrafyada etkili olduğunu da gözler önüne sermektedir. Örneğin, Suriye'deki Rakka ve İran'daki Sultanabad gibi bölgelerde de figüratif tezyinatlar içeren seramik buluntuları bulunmuştur[277]. Bu buluntular, Selçuklu sanatının geniş bir kültürel etkileşim ağına sahip olduğunu ve çeşitli coğrafyalar arasında bir kültürel köprü işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır.

Çalışmamızda, Büyük Selçuklu kâşi eserleri teknik, yazı ve bezemeler açısından detaylı bir şekilde incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler, Büyük Selçuklu sanatının estetik ve işlevsellik açısından zenginliğini ortaya koyarken, aynı zamanda dönemin kültürel ve toplumsal yapısına dair önemli veriler sunmuştur.

Teknik açıdan, Büyük Selçuklu kâşi sanatı minai, sır altı, kabartma ve tek renk sırlı gibi çeşitli tekniklerle üretilmiştir. Özellikle minai tekniği, dönemin sanatsal zenginliğini ve yenilikçi üslubunu yansıtan en dikkat çekici yöntemlerden biri olmuştur. Lüster tekniğiyle yapılan zengin tasvirli eserler ise hem teknik üstünlüğü hem de estetik derinliğiyle Selçuklu sanatının ve sanatkârlarının önemini gözler önüne sermektedir. Bu tekniklerin her biri, dönemin estetik ve işlevsel gerekliliklerini karşılayacak şekilde

[277] Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009, s. 174.

geliştirilmiş olup, aynı zamanda günümüz restorasyon projeleri ve sanat eğitimi için değerli bir rehber sunmaktadır.

Büyük Selçuklu kâşi sanatında yazı, sanatsal ifade ve anlam katmanlarını güçlendiren önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Kûfi yazısının farklı biçimlerinin yanı sıra, Selçuklu Sülüsü ve Talik yazılarının kâşilerde yer alması, dönemin kültür birikimini ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. Bu yazılar, Selçuklu sanatında hem görsel dengeyi sağlamak hem de derin bir anlam dünyası oluşturmak için tercih edilmiştir. Yazının sanatsal bir üslup olarak kullanımı, Selçuklu sanatının çok katmanlı yapısını ortaya koymakta ve bu eserlerin önemini vurgulamaktadır.

Çalışmamızda, figüratif tasvirler en önemli unsurlardan biri olarak ele alınmıştır. Saray hayatı, av sahneleri ve eğlence temalarını betimleyen figürlü tasarımlar, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda dönemin sosyal yapısını ve kültürel normlarını yansıtan önemli görsel kayıtlar olarak değerlendirilmiştir. Bu figürler, Selçuklu toplumunun yaşam biçimlerine ve kültürel değerlerine dair zengin bir anlatı sunmaktadır.

Figüratif unsurların yanı sıra, Büyük Selçuklu kâşi eserlerinde geometrik desenler de dikkat çekici bir yer tutmaktadır. Matematiksel düzen ve simetri anlayışıyla kurgulanan geometrik motifler, İslam sanatındaki soyutlama eğilimini ve sonsuzluk kavramını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

Bitkisel motifler ise Selçuklu sanatının hem sembolik hem de dekoratif yönlerini ortaya koymaktadır. Hayat ağacı, nar, haşhaş ve islimi üslubu gibi motifler, dönemin sanatsal estetiğini yansıttığı gibi, sembolik anlamlar da taşımaktadır. Sembolik anlam taşıyan unsurdan biri de kadeh motifi olmuştur. Kadeh motifi hem Orta Asya Türk geleneklerinde hem de İslam sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Orta Asya'daki Türk kültüründe kadeh, hükümdarın gücü, "âb-ı hayat" ve "hayat sembolü"(2) olarak kabul edilmiş ve suyun kutsallığını yansıtan bir sembol olmuştur. Kutadgu Bilig'in şiirinde kadeh şöyle tanımlanır; "Kadehin içindekini sen alıp içtiğin için/kendinin ve soyunun hayatı uzun olacaktır"[278](3) Bu semboller, sadece sanatsal anlam taşımakla kalmayıp, dönemin sosyal yapısını ve kültürel değerlerini de yansıtmaktadır. Bu motiflerin sanatsal anlamlarının yanı sıra, toplumsal ve kültürel bağlamları da dikkatlice

[278] Bahaddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, 2022, s. 182

incelenmiş ve sembolizm üzerine yapılan yorumlar, Selçuklu sanatının çok boyutlu yapısını ortaya koymuştur.

Çalışmamızda incelenen bezemeler, teknik, yazı unsurları ve sembolik anlam taşıyan bazı öğeler, Büyük Selçuklu sanat üslubunu belirleyen en önemli unsurlar olmuştur. Bu üslubun etkileri, yalnızca Selçuklu coğrafyasıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda Anadolu Selçuklu, Timurlu ve İlhanlı dönemlerine de miras bırakmış ve diğer İslam sanat akımları üzerinde kalıcı etkiler oluşturmuştur. Bu etkiler, sanat tarihindeki sürekliliği ve kültürel aktarımı anlamamız açısından büyük önem taşımaktadır. Selçuklu sanatında kullanılan teknikler ve üslup, sonraki dönemlerin kâşi sanatına ilham kaynağı olmuş ve bu sanatlar için sağlam bir temel oluşturmuştur.

Sonuç olarak, Büyük Selçuklu dönemi kâşi sanatı, yalnızca sanatsal bir değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda sosyal, kültürel ve tarihsel açıdan önemli bilgiler sunan birincil kaynak niteliği de taşımaktadır. Bu eserler, Selçuklu toplumunun kültürel yapısını ve günlük yaşamını anlamamız için eşsiz bir kaynak oluştururken hem sanat hem de tarih açısından derinlemesine incelenmesi gereken önemli bir miras bırakmaktadır. Geçmişi anlamamıza yardımcı olmanın yanı sıra, bu eserler geleceğe de şekil verecek bir miras sunmaktadır.

Tezden Çıkarımlar ve Etkiler

Bu tezde Büyük Selçuklu kâşi sanatı, teknik, yazı ve bezeme özellikleriyle kapsamlı bir şekilde incelenmiş ve değerlendirilen eserlerin farklı alanlara sağladığı katkılar ortaya konmuştur. Çalışmamız, öncelikle kültürel mirasın korunması ve restorasyonu açısından önemli bir kaynak niteliğindedir. Büyük Selçuklu dönemi kâşi eserleri üzerine yapılan bu detaylı inceleme hem dönemin sanatsal mirasını anlamak hem de bu eserlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılması için rehberlik edebilecek bilgi birikimini sunmaktadır.

Sanatsal üretim ve eğitim alanında ise tezimiz, geleneksel teknik ve motiflerin modern sanatla buluşturulmasına olanak sağlamaktadır. Selçuklu kâşi sanatından esinlenerek yapılacak yeni eserler, bu tarihi mirasın çağdaş sanatla entegrasyonunu destekleyebilir. Ayrıca, sanat eğitimi alanında öğrencilere dönemin sanat anlayışını tanıtmak ve yorumlama yetilerini geliştirmek için değerli bir kaynak sunmaktadır.

Bu çalışmanın tarih ve kültür araştırmaları açısından da önemli bir katkı sunduğu düşünülmektedir. Büyük Selçuklu kâşi eserlerinde yer alan figüratif ve sembolik unsurlar,

dönemin toplumsal yapısını, kültürel değerlerini ve günlük yaşamını anlamaya yönelik birer belge niteliği taşımaktadır. Bu eserlerin incelenmesi, sanat tarihçileri, arkeologlar ve kültürel araştırmacılar için yeni bakış açıları sunmaktadır.

Sonuç olarak, Büyük Selçuklu kâşi sanatını ele alan bu çalışma, yalnızca geçmişi anlamamıza değil, aynı zamanda gelecekte bu Tük mirasını daha geniş kitlelere tanıtacak ve koruyacak projelere zemin hazırlamaya da hizmet etmektedir. Bu bağlamda, tezimizin hem akademik dünyada hem de sanat ve kültür alanında etkili bir referans olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

AÇIKGÖZOĞLU, Ahmet Sacit, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı, Hat ve Tezhip Sanatı", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2015, s. 181-202.

AĞATEKİN, Mustafa, *Selçuklu Dönemi Seramik Yüzeylerde İnsan Betimlemeleri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2003.

AĞDEMİR, Banu, *Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramiklerinde Kullanılmış Sırların Özellikleri ve Uygulamaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2019.

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

AKYÜZ, Merve, *Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzade Makberelerinde Kâşî / Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımal*arı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2023.

ALGAN, Nusret, *Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi ve Seramik Yorumları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 2008.

ALTUN, Ara, *Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü*, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., İstanbul 2002.

ALTUNDAĞ, Melahat, "Sıtkı Olçar'ın Yorumuyla Selçuklu Çini ve Seramikleri", *Kalemisi Dergisi*, 6 (13), DOI: 10.7816/kalemisi-06-13-01, s. 363-379.

ARIK, Rüçhan, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Rüçhan Arık ve Oluş Arık (Ed.), Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul 2007b.

ARIK, Rüçhan, *Kubad Abad-Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi, No: 514, İstanbul 2000.

ARIK, Rüçhan, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, Ankara 2000.

ASLANAPA, Oktay, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Seri V, Sayı: 1, İstanbul 1965.

ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı (Selçuk ve Osmanlı Halıları Çini ve Minyatür Sanatı)*, Doğan Kardeş Yayınları A.Ş., İstanbul 1962.

ATASOY, Nurhan – RABBY, Julian, *İznik Seramikleri*, Türkiye Ekonomi Bankası Yayınları, İstanbul 1989.

ATASOY, Nurhan ve RABY, Julian, *İznik: Pottery of Ottoman Turkey*, Alexandria Press, Londra 1989.

ATIL, Esin, *Ceramics From The World of Islam: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution*, Washington 1973. Link.

AVŞAR, Lale, "Bazı Selçuklu Seramik Tekniklerinin Teşekkül ve Tasnif Meselesi Üzerine Bir Değerlendirme", *Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü İdil*, 76 (2020 Aralık): doi: 10.7816/idil-09-76-07, s. 1841–1854.

AYDUSLU, Nevin, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Çini Mozaik*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum 2012.

BEKSAÇ, Engin, "Mağrip", *DİA*. C: 27, s. 318-322. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2003.

BİROL, İnci A., *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, Kubbealtı Neşriyat No: 216, 4. Baskı, İstanbul 2023

BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek, *Türk Tezyini Sanatlarda Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı Yayınları: 26, 8. Baskı, İstanbul 2011.

BÜYÜKÇANGA (EREN), H. Hilal, *Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Ana Bilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2006.

ÇAĞIL, Huriye, *12. ve 13. Yüzyıllarda İran ve Anadolu'da Üretilmiş Minai Seramikleri Üzerine Bir İnceleme*, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar 2019.

ÇAĞLITÜTÜNCİĞİL, Ersel, "Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken ve İkonografik Anlamı", *İzmir Türklük Bilim Araştırmaları: Dergi Park Dergisi*, 3(33), 2013, s. 61-92.

ÇAYCI, Ahmet, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

ÇAYCI, Ahmet, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Palet Yayınları, Konya 2017.

ÇAYCI, Ahmet, *Selçuklularda Egemenlik Sembolü*, İstanbul 2008.

ÇEKEN, Muharrem, "Minai Tekniği Üzerine Bir Değerlendirme", *Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu*, 15-17 Ekim 2008, Bildiriler, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayımları No: 98, İzmir-2010, s. 374-379.

ÇEKEN, Muharrem, "Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tesbitler", (Ed. Rüşhan Arık- Oluş Arık), *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s. 13-23.

ÇETİN, Ökkeş Hakan, ÖZKUL FINDIK, Nurşen, GÖRÜR, Muhammet, "Simgesel ve Biçimsel Özellikleri ile Türk Kültür ve Sanatında Geyik Figürü", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, Bahar- Mart 2024, Sayı 109, s. 149-186.

ÇETİNTAŞ, Özgür, *13. Yüzyıl Anadolu Selçuklu Mimarisinde Selçuklu Sülüsü*, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Isparta 2017.

ÇOBANLI, Zehra, *Seramik Astarları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1996.

ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2024.

ÇORUHLU, Yaşar, *M. Uğur Derman Armağanı: Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler*, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000.

ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2006.

ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2011.

DEMİRCİ, Mustafa, "SÂMERRÂ", *DİA*. C: 36, s. 70-71., Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2009.

DEMİRİZ, Yıldız, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2017.

DENİZ, Yavuz, *Kubad Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Betimlemelerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Malatya 2012.

DERMAN, M. Uğur, "Ta'lik", *DİA*. C: 39, s. 507-508. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2010.

DİYARBEKİRLİ, NEJAT, "Diyarbakır Müzesindeki Tunç Sfenks", *Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları*, VI. No. 66, Ankara, 1968, s. 367-369.

DOĞAN, Belkıs, *İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2023.

DOĞANAY, Aziz- AKYÜZ, Merve, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", *Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE)*, 2024; 3(1): 31-77, ISSN: 2651-4257, DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.10.

DOĞANAY, Aziz, "Çini Sanatı", *İslâm Sanatları Tarihi*, Anadolu Üniversitesi İlâhiyat Önlisans Programı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2084, Açık Öğretim Fakültesi Yayını No: 1117, Eylül 2010, s. 171-193.

DOĞANAY, Aziz, "Tezyinat", *DİA*. C: 41, s. 79-83. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2012.

DOĞANAY, Aziz, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları Ya da Çintamani Yanılgısı", *Dîvân İlmî Araştırmalar*, sy. 17 (2004/2), s. 193-218.

ERDEM, Mine, *Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2011.

ERGİNSOY, Ülker, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1978.

ETTINGHAUSEN, Richard- GRABAR, Oleg- JENKINS, Marilyn- MADİNA, *Islamic Art and Architecture 650-1250*, Yale University Press Pelican History of Art, Penguin Books, 1987.

GÖKÇE, Ezgi, "Büyük Selçuklu Dönemi Çift Cidarlı (Double Walled), Ajur Dekorlu Seramikler ve Güncel Yorumlardan Örnekler," *Journal of Turkish Studies*, vol. 17, no. 5, pp. 1033-1053, 2022.

HAREKÂT, İbrahim, "Mağrip", *DİA*. C: 27, s. 314-318. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2003.

HERGÜL, Çağlayan, "Türk Sanatında Deve ve Fil Figürleri", *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü III. Genç Bilim Adamları Sempozyumu 16-17-18 Mayıs 2011*, s. 25.

HILLENBRAND, Robert, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, Sanat Dünyası: 8, Çev.: Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitapevi, İstanbul, 2005.

ILIÇALI, Ömer Cenker, *XV-XVII. Yüzyıl İznik ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013.

İRDELP, İbrahim Vefa, *Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Teknikleri ve Uygulamaları*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Uşak, Kasım 2012.

KANSOY, Umut, "Fil Binit Takımları II: Âîn-I Ekberî'de Yer Almayan Savaş Fili Binit Takımları", *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 54 (Aralık 2021): 77-148.

KAYA, Mahmut, "Beytülhikme", *DİA*. C: 6 s. 88-90. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1992.

KESİK, Muharrem, "Selçuklularda At Eğitimi", *Z dergisi*, ISSN 1307-1815, Zeytinburnu Belediye Başkanlığı, s. 180-183.

KIRTAY, Koza Kurt, *Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Kanatlı Figür Betimlemelerinin Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumları*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 2019.

KOYUNCU, Murat, *Türk Süsleme Sanatlarında Kuş Figürü ve Büyük Selçuklu Dönemi Seramik Yorumları*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2019.

KUBAN, Doğan, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)*, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 1993.

KUBAN, Doğan, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009.

LAPÉROUSE, Jean-François De vd., "Re-examination and Treatment of Mina'i Ceramics at The Metropolitan Museum of Art", Ed. Lisa Pilosi. *Glass and Ceramics Conservation 2007: Preprints of the Interim Meeting of the ICOM-CC Working Group*, Nova Gorica, Slovenia: Goriski Muzej Kromberk, 2007, s. 112-119. (https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/invisible-visible)

LARIMPOUR, Sevil, *İran Pigment Lüsterleri ve Uygulamalı Araştırılması*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarım Anasanat Dalı, Seramik Tasarımı Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012.

MERCİL, Erdoğan, *Selçuklular'da Saraylar ve Saray Teşkilatı*, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul Şubat 2011.

MERÇİL, Erdoğan, *Büyük Selçuklu Devleti (Siyasi Tarih)*, Nobel Yayın No: 737, 1. Basım, Ankara Ocak 2005.

MERÇİL, Erdoğan, *Kirman Selçukluları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989.

MUTLU, Hikmet Serdar ve ÖZDEMİR, Semra, "Selçuklu Yapılarını Süsleyen Mitolojik Varlıklar", *Mythological Ingredients Adorning Seljuk Buildings, International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences* (JOSHAS JOURNAL), Vol: 8, Issue: 57, Year: 2022 October, s. 1386-1406.

MÜLAYİM, Selçuk, *Selçuklu Çağı Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süsleme*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.

Norris, Dana- Watson, Oliver, "Illuminating the Imperceptible, Researching Mina'i Ceramics with Digital Imaging Techniques", *file:///C:/Users/NİSA/Downloads/jimaging-07-00233-v3.pdf*.

OKTAY, Jale Özlem, *Türk Sanatında Grifon Tasvirleri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.

ÖGEL, Bahaddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, IV/A-1.8. Dizi-Sayı: 8d, Cilt IV, Ankara 2022.

ÖGEL, Semra, "Türk Heykelciliğinde İnsan Figürü", *Türk Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Sayı:4, 1963, s. 15-20.

ÖGEL, Semra, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No: 58, İstanbul 1994.

ÖNDER, Mehmet, "Selçuklu Devri Kadın Başlıkları", *Türk Etnografya Dergisi*, sy. 63 (Ocak 1973): 5-12.

ÖNEY, Gönül- ÇOBANLI, Zehra, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007.

ÖNEY, Gönül, "Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sy. 2, 1968, s. 142-168.

ÖNEY, Gönül, "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", *Sanat Tarihi Dergisi* Sayı, Cilt 13, Sayı 1, 2016, s. 61-82.

ÖNEY, Gönül, "Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın", *Sanat Tarihi Dergisi*, S. XVII/I, Nisan, 2008, s. 55-75.

ÖNEY, Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1992.

ÖNEY, Gönül, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir 1987.

ÖNEY, Gönül, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

ÖNEY, Gönül, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976.

ÖZKAN, Nurhan- DURAN, Remzi, *Türk Süsleme Sanatında Nar*, Eğitim Yayınevi, İstanbul 2022.

ÖZTÜRK, Mehmet, *Konya ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2008.

ÖZTÜRK, Mine Ülkü- ARISOY, Yağmur, "Selçuklu Dönemi Seramik Sanatında Hayvan Sembolizmi", *İdil*, 2018, Cilt/Volume 7, sayı, Ankara, s. 375-381.

PALA ÇALIŞICI, İrem, "Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler", *21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum, Sergi, Konser, Çalıştay Bildiriler Kitabı*, (ed. Doç. Ruhi Konak), 2018, s. 347-368.

SERİN, Muhittin, "Sülüs", *DİA*. C: 38, s. 128-130. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2010.

SEVİM, Ali ve MERÇİL, Erdoğan, *Selçuklu Devletleri Tarihi*, Gazi Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1995.

SÜMER, Faruk, "Anadolu Selçukluları (1075-1308)", *DİA*. Cilt 36, s. 380-384. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2009.

SÜMER, Faruk, "Irak Selçukluları", *DİA*. Cilt 36, s. 387. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2009.

SÜMER, Faruk, "Kirman Selçukluları", *DİA*. Cilt 36, s. 377-379. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2009.

SÜMER, Faruk, "Suriye Selçukluları", *DİA*. Cilt 36, s. 385-386. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2009.

SÜSLÜ, Özden, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, sayı: 35, Ankara, 1989.

ŞEYBAN, Lütfi- OCAK, Sümeyra- AHMED, *Yaşayan Endülüs Mağrib Fasta Endülüs Mirası ve İlişkiler*, Muhit Kitap, İstanbul 2023.

ŞİMŞİR, Zekeriya, *Konya Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 1990.

TURAN, Osman, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Ötüken, Ondokuzuncu basım, İstanbul 2015.

TURAN, Osman, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Turan Neşriyat Yurdu, 2. baskı, İstanbul 1969.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, "*Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı", Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

VURAL, Feyzan Göher, *Selçuklu Seramiklerinde Müzik, Ateşte Büyüyen Devletin, Ateşte Açan Çiçekleri*, Kömen Yayınları, Konya Mart 2018.

YETKİN, Şerare, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 1681, İstanbul 1986.

YÜCELİ, Mehmet, SANAL, Şule, "Selçuklu Dönemi Eserlerinde Hayvan Sembolleri: Ahlat Müzesi Örneği", *Lokman Hekim Dergisi*, 2021;11 (3), s. 535-545.

ZENNÛN, Yûsuf; SERİN Muhittin, "Kufî", *DİA*. C: 26, s. 342-345. Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 2002.

İnternet Kaynakları

https://collections.vam.ac.uk/item/O88418/ewer-unknown/

https://sh-kashan.kashanu.ac.ir/article_111003_5879480ecbd417553683664857c3d188.pdf

https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-353188

https://artfarida.co.uk/ceramic-arts-of-the-islamic-world/

https://www.iwamag.org/2015/10/06/ceramic-arts-of-the-islamic-world/

https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=117160&Itemid&lang=en

https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/keramik/item/81

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450456

https://www.si.edu/object/tile:fsg_F1911.319 (ejder)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453850 (Sfenk

https://harvardartmuseums.org/collections/object/216920 (Grifon)

https://harvardartmuseums.org/collections/object/216883?position=216883 (Simurg)

@tarih_ve_sanat.history_art