

SARAY VE KOZMOS

Selçukluların Muhteşem Çağı

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

SARAY VE KOZMOS
Selçukluların Muhteşem Çağı

Başlangıçta mütevazı bir Türk boyu olan Selçuklular, Orta Asya'dan Doğu Akdeniz'e uzanan güçlü ve kültürel açıdan üretken bir imparatorluk kurmuş ve 11. yüzyıldan 14. yüzyıla dek İslam dünyasına hükmetmişlerdir. *Saray ve Kozmos: Selçukluların Muhteşem Çağı*, Selçuklu yönetimi altında vuku bulan sanatsal ve kültürel canlanmanın birer kanıtı niteliğindeki yaklaşık 250 objeye yer vererek bu heybetli hanedanın köken ve etkilerini inceliyor.

Saray ve Kozmos imparatorluğun İran ve Kuzey Irak'taki erken dönem ilerleyişinden başlayarak hâkimiyetini Anadolu ve Kuzey Suriye'ye genişletmesine dek genel bir tarihini sunduktan sonra, Selçuklu saray yaşamının ihtişamını gözler önüne seriyor. Bu şatafatlı yaşam tarzı, ince zevklere sahip yeni bir seçkinler sınıfına da sirayet etmiş, sultanlar kadar şehirliler de göz kamaştırıcı sırlı seramikler ve gümüş, bakır ve altın kakmalı madeni eserler edinmiştir. Bilim ve teknolojideki ilerlemelere koşut olarak kitap sanatlarına ilginin de artması, Selçukluların bilim ve edebiyata verdikleri önemin bir göstergesiydi. Bununla birlikte, Selçuklular ile düşmanları arasındaki savaşların yol açtığı huzursuzlukların yanı sıra doğal felaketler ve açıklanamayan gökyüzü olayları, insanları büyü ve astrolojide teselli aramaya yöneltmiş, bu arayış burç tasvirleri ve tılsımlı imgelerle bezenmiş objelerde ifade bulmuştur. Bu halk inanışları, zarif Kur'an yazmalarının ve Kur'an'dan ayetler içeren çok sayıda kitabe ve mezartaşının da gösterdiği gibi, İslam dinine içten bir bağlılıkla yan yana var olmuştur.

Selçukluların muhteşem çağı, gerek bu dünyanın gerek gökler âleminin görkemini yücelten bir çağdı. *Saray ve Kozmos* Selçukluların sanatsal başarılarını bütün boyutlarıyla ortaya koyarken İslam dünyasının kültürel mirasına yapmış oldukları katkının da eşsiz bir kaydını sunuyor.

380 SAYFA, 462 RENKLİ GÖRSEL, HARİTA, SÖZLÜK, KAYNAKÇA, DİZİN



SARAY VE KOZMOS
Selçukluların Muhteşem Çağı

Sheila R. Canby, Deniz Beyazıt, Martina Rugiadi ve A. C. S. Peacock

Katkıda bulunanlar: Alzahraa K. Ahmed, Maryam Ekhtiar, Michael Falcetano, Abdullah Ghouchani, Pınar Gökpınar-Gnepp ve Renata Holod

Çeviren: Erdem Gökyaran

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 6080
Sanat - 281

SARAY VE KOZMOS
Selçukluların Muhteşem Çağı

Sheila R. Canby, Deniz Beyazıt, Martina Rugiadi ve A. C. S. Peacock

Katkıda bulunanlar: Alzahraa K. Ahmed, Maryam Ekhtiar, Michael Falcetano, Abdullah Ghouchani, Pınar Gökpınar-Gnepp ve Renata Holod

Çeviren: Erdem Gökyaran
Arapça beyit çevirileri: Abdulkadir Coşkun
Farsça beyit çevirileri: Banu Ateş Korkut

Kitap editörü: Pelin Aykut
Düzelti: Filiz Özkan

Türkçe grafik uygulama: Arzu Yaraş

Baskı: Promat Basım Yayım San. ve Tic. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673. Sokak, No: 34 Esenyurt / İstanbul
Sertifika No: 44762

1. baskı: İstanbul, Kasım 2022
ISBN 978-975-08-5474-3

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2017
Sertifika No: 4 4719
Copyright © 2016 The Metropolitan Museum of Art, New York.
Bu kitap The Metropolitan Museum of Art, New York, izniyle yayımlanmıştır.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
facebook.com/yapikrediyayinlari
twitter.com/YKYHaber
instagram.com/yapikrediyayinlari

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Bu katalog, The Metroplitan Museum of Art, New York'ta 27 Nisan - 24 Temmuz 2016 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Saray ve Kozmos: Selçukluların Muhteşem Çağı" başlıklı sergiyle bağlantılı olarak yayımlanmıştır.

Sergi, NoRuz at the Met Fund'ın katkılarıyla gerçekleştirilmiştir.

Katalog, The Andrew W. Mellon Foundation, Doris Duke Fund for Publications ve Marshall and Marilyn R. Wolf Foundation'ın katkılarıyla gerçekleştirilmiştir.

The Metropolitan Museum of Art, New York tarafından yayımlanmıştır.
Mark Polizzotti, Yayıncı ve Baş Editör
Gwen Roginsky, Ortak Yayıncı ve Yayınlar Genel Müdürü
Peter Antony, Baş Üretim Sorumlusu
Michael Sittenfeld, Kıdemli Yönetici Editör

Yayına hazırlayan: Marcie M. Muscat; Harriet Whelchel'in yardımlarıyla
Üretim: Lauren Knighton; Paul Booth'un yardımlarıyla
Tasarım: Steven Schoenfelder
Görsellerin elde edilmesi ve izinlerinin alınması: Josephine Rodriguez-Massop
Kaynakçayı hazırlayan: Penny Jones
Harita: Anandaroop Roy

Metropolitan Museum koleksiyonunda yer alan eserlerin fotoğrafları The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art tarafından hazırlanmıştır; yeni fotoğraflar aksi belirtilmedikçe Anna-Marie Kellen'e aittir. Diğer fotoğrafların kaynakları s. 365'te verilmiştir.

İçindekiler

vi Direktörün Önsözü

viii Teşekkür

xii Sergiye Ödünç Verenler

xiii Sunuş

GİRİŞ

2 Selçukluların Muhteşem Çağı

A. C. S. Peacock

KATALOG

38 Doğunun ve Batının Sultanları

72 Saray Yaşamı

166 Bilim, Tıp ve Teknoloji

198 Astroloji, Büyü ve Hayvanlar Âlemi

250 Din ve Kitabet

290 Mezar Sanatları

309 Notlar

336 Kaynakça

355 Sözlük

357 Dizin

365 Görsel Kaynakça

Direktörün Önsözü

Büyük imparatorlukların yükseliş ve çöküşleri, Orta Asya'dan Doğu Akdeniz'e uzanan toprakların tarihini kalıcı bir biçimde şekillendirmiştir. Kyros'un ve Büyük İskender'in fetihleri Eskiçağ tarihi öğrencileri tarafından iyi bilinir. Lakin Ortaçağ'da Selçukluların yapmış olduğu fetihler daha az ilgi görmüştür. Bununla birlikte, 1030'lu yıllarda –yani, Moğolların Asya boyunca batıya doğru ilerlemeye başlamasından 200 yıl ve Timurlenk'in İran, Doğu Anadolu ve Kuzey Hindistan'a hâkim olmasından 300 yıl önce– Orta Asya kökenli bir Türk boyu olan Selçuklular İran ve Kuzey Irak'a gelerek burada yerleştiler. Mirasçıları, Anadolu'yu ve Kuzey Suriye'nin bazı kısımlarını da topraklarına kattılar ve antik çağlarda Kuzey Mezopotamya, günümüzde ise Cezire adıyla bilinen bölgeye hâkim olmak için rekabet eden ardıl devletler kurdular.

"Saray ve Kozmos: Selçukluların Muhteşem Çağı" Selçukluların İran, Anadolu, Kuzey Irak ve Kuzey Suriye'de ürettikleri sanatı bütün yönleriyle ele alan ilk büyük sergidir. Selçuklular İran'a geldiklerinde, farklı dallarda köklü bir sanatsal üretim geleneğine sahip yerli bir nüfusla karşılaştılar. Fakat seramik gibi malzemelerdeki yeniliklerin ve kâğıt kullanımının yaygınlaşmasının yeni imgeleme biçimleriyle buluşması, Selçuklu yönetimi altında gelişen yeni bir seçkinler sınıfının satın aldığı son derece dekoratif kullanım objeleri yaratılmasını sağladı. Anadolu'da, yüzyıllardır süren Bizans hâkimiyeti nedeniyle karşılarında büyük çoğunluğu Hıristiyan bir toplum bulan Selçuklular, kendi hâkimiyetlerini simgeleyen ve İslam mimarisinin özelliklerini taşıyan saraylar, camiler, hastaneler, okullar ve kaleler inşa ettiler. İran Selçuklularının sanat eserlerinde hükümdarların isimleri nadiren yer alırken, Anadolu ve Cezire'de üretilen çok sayıda lüks objenin üzerinde hanedan kitabeleri vardır. Bu kitabeler, Selçukluların Yunanca veya Süryanice konuşan Hıristiyan tebaa üzerindeki egemenliğinin bir diğer simgesiydi. Selçuklular, iktidarları tehlike altında olduğunda bile, kendi yönetimlerini yüceltmek amacıyla etkileyici güzellikte resimli yazmalar ve gümüş ve altın kakmalı pirinç eşyalar yaptırmak için hiçbir masraftan kaçınmamışlardır.

Tematik olarak düzenlenmiş altı bölümden oluşan sergi ve ona eşlik eden katalog, Selçukluların, Selçuklu ardıl devletlerinin ve yönetimleri altındaki toplumların çeşitli ilgi ve uğraşlarını yansıtıyor. Geniş Selçuklu coğrafyasının bir ucundan diğerine paylaşılan ortak bir imge dünyasının yanında, İran, Anadolu ve Cezire'de üretilen sanat eserleri arasında belirgin üslup farklılıklarına yol açan yerel tercihler de söz konusuydu. Yaşama sevincinin yanı sıra dini inancın da ifade bulduğu bu eserlerin bazıları, 11 ila 13. yüzyıllarda bölgeye damgasını vuran mezhep bölünmelerine işaret etmektedir. Nitekim çoğu Selçuklu objesinin bezemeleri, düzenli bir yaşam sürme, istikrarsızlıktan ve kontrol edilemeyen olaylardan korunma arzusunu açığa vurur. Moğollar ve Timurluların son

derece yıkıcı istilalarıyla kıyaslandığında, Selçukluların fetihleri mevcut kültürel yapıyı temel alıp geliştirmiş ve Batı Asya'da Ortaçağ sanatının en yaratıcı dönemlerinden birini başlatmıştır.

Bu çaptaki bir sergi, ödünç eser verenlerin cömertliği olmaksızın gerçekleştirilemezdi. Dünya genelindeki 50'den fazla özel koleksiyoncu ve kuruluş, Sergiye Ödünç Verenler listesinde teşekkürlerimizle birlikte sıralanmıştır. Önemli sayıda eser ödünç verenlerin başında Sheikh Nasser ve Sheikha Hussah al-Sabah; Museum of Islamic Art, Doha; Musée du Louvre, Paris; David Collection, Kopenhag; Museum für Islamische Kunst, Berlin; Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra; Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç ve Los Angeles County Museum of Art yer alıyor. Sergide, bugüne dek Birleşik Devletler'de hiç sergilenmemiş olan bazı eserler de var. Bunların arasında, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze'den İran'ın ulusal destanı *Şahname*'nin en eski tarihli nüshası ve Türkmenistan müzelerinden 13 eserlik bir grup yer alıyor. Bizim adımıza gösterdiği çabalardan dolayı Türkmenistan'daki Birleşik Devletler elçiliğine minnettarız.

Sergi, NoRuz at the Met Fund'ın katkılarıyla gerçekleşti. Müzenin mütevelli heyeti üyesi Bijan Mossavar-Rahmani ve eşi Sharmin'e, NoRuz at the Met Benefit'teki kararlı liderlikleri ve bu sergiye verdikleri coşkulu destekten ötürü büyük teşekkür borçluyuz. Nitekim bu projenin hayata geçmesi, onların ve NoRuz at the Met Committee'nin Müze'ye olan sarsılmaz bağlılıklarının bir kanıtıdır. Ayrıca, bu projenin ilk planlama aşamalarında gösterdiği nazik cömertlikten dolayı American Institute of Iranian Studies'e; bu kataloğa katkılarından dolayı The Andrew W. Mellon Foundation, Doris Duke Fund for Publications ve Marshall and Marilyn R. Wolf Foundation'a; sergiyle birlikte düzenlenen sempozyuma katkılarından dolayı Roshan Cultural Heritage Institute ve Soudavar Memorial Foundation'a; ve serginin eğitim programlarına desteğinden dolayı Doris Duke Foundation for Islamic Art'a müteşekkiriz. Metropolitan Müzesi İslam Sanatı Bölümü'nden Patti Cadby Birch Başküratörü Sheila R. Canby ile Asistan Küratörler Deniz Beyazıt ve Martina Rugiadi'ye hem sergiyi hem kataloğu hazırladıkları için teşekkür ederim. Onların çabaları, Ortaçağ İslam dünyasının en büyük kültürel ve sanatsal miraslarından birine –bu mirasın tehlikede olduğu ve korunmasının her zamankinden fazla önem taşıdığı bir zamanda– yeni bir ışık tuttu.

Thomas P. Campbell
New York Metropolitan Sanat Müzesi Direktörü

Teşekkür

Bütün büyük sergilerde olduğu gibi, "Saray ve Kozmos: Selçukluların Muhteşem Çağı" çalışmasının salt bir temenni olmaktan çıkıp bir gerçekliğe dönüşmesi birkaç yıl sürdü. Bunun için çok sayıda unsurun bir araya gelmesi gerekti – eser ödünç veren kişi ve kuruluşlar, kitap ve sergi tasarımcıları, fotoğrafçılar ve editörler, Kuzey Amerika, Avrupa, Ortadoğu ve Orta Asya'dan araştırmacılar ve Metropolitan Sanat Müzesi'nin gerek İslam Sanatı Bölümü'nde gerek diğer bölümlerinde çalışanlar. Zaman, bilgi ve uzmanlıklarını esirgemeyen herkese ve desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen direktörümüz Thomas P. Campbell'e sonsuz teşekkürlerimizi sunarız. Serginin özel destekçisi NoRuz at the Met Fund'a ve bu kataloğa katkılarından dolayı The Andrew W. Mellon Foundation, Doris Duke Fund for Publications ve Marshall and Marilyn R. Wolf Foundation'a da büyük teşekkür borçluyuz.

Kuzey Amerika'da Aga Khan Museum, Toronto'dan Henry Kim ve Filiz Çakır Philip; American Numismatic Society, New York'tan Ute Wartenberg Kagan, Elena Stolyarik, Michael L. Bates ve Peter Donovan; Brooklyn Museum, New York'tan Caitlin McKenna; Corning Museum of Glass, N.Y.'den Karol B. Wight; Dallas Museum of Art'tan Sabiha Al Khemir ve Tricia Dixon; New York'tan Roy Davis ve Cecily Langdale; New York'tan Dr. Rina ve Dr. Norman Indictor; Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.'den Gudrun Bühl, Elizabeth Williams ve Marta Zlotnick; Los Angeles County Museum of Art'tan Linda Komaroff; Museum of Fine Arts, Boston'dan Laura Weinstein; Philadelphia Museum of Art'tan Dilys Blum, Sara Reiter, Kristina Haugland, Felice Fisher, Hiromi Kinoshita, Melissa Meighan ve Darielle Mason; Royal Ontario Museum, Toronto'dan Karin Ruehrdanz, Lisa Golombek ve Robert Mason; Seattle Art Museum'dan Sarah Berman ve Lauren Barach; University of Pennsylvania's Kislak Center for Special Collections, Rare Books, and Manuscripts, Philadelphia'dan David McKnight ve Abby Lang; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology , Philadelphia'dan Renata Holod ve Anne Brancati; Walters Art Museum, Baltimore'dan Amy Landau; ve Yale University Art Gallery, New Haven'dan David Sensabaugh ve Lynne Addison'a teşekkür ederiz.

Avrupa'da Benaki Museum, Atina'dan Mina Moraitou; Georgian National Museum, Tiflis'ten David Lordkipanidze ve Irina Koshoridze; Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford'dan Francesca Leoni; Bodleian Libraries, University of Oxford'dan Alasdair Watson ve Bruce Barker-Benfield; British Museum, Londra'dan Venetia Porter, Ladan Akbarnia ve Jonathan Tubb; Fitzwilliam Museum, Cambridge'den Victoria Avery ile birlikte Londra'dan Helen Loveday; Victoria and Albert Museum,

Londra'dan Tim Stanley, Mariam Rosser Owen, Moya Carey ve Victor Borges; Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra'dan Nasser David Khalili ve Nahla Nasser; Sarikhani Collection, Birleşik Krallık'tan Ina Sandmann; Chester Beatty Library, Dublin'den Elaine Wright; Keir Collection'dan Richard ve Glen de Unger; Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan'dan Cesare Pesini; Galleria Estense, Modena eski çalışanları Stefano Casciu ve Davide Gasparotto; Museo Civico Medievale, Bologna'dan Massimo Medica ve Mark Gregory D'Apuzzo; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze'den Luca Bellingeri ile eski meslektaşları Maria Letizia Sebastiani ve Mario Vitalone; Museo Galileo–Istituto e Museo di Storia della Scienza, Floransa'dan Paolo Galluzzi ve Giorgio Strano; Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci," Roma'dan Gabriella Di Flumeri; Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma'dan Andreina Draghi; David Collection, Kopenhag'dan Kjeld von Folsach ve Mette Korsholm; Furusiyya Art Foundation'dan Rifat Sheikh al-Ard, Bashir Mohamed ve Dr. Noël Adams; Musée des Tissus et Musée des Arts Décoratifs de Lyon'dan Maximilien Durand; Institut du Monde Arabe, Paris'ten Eric Delpont; Musée du Louvre, Paris'ten Yannick Lintz, Gwenaelle Fellinger, Charlotte Maury, Annabelle Collinet, Carine Jurine, Hélène Bendejacq ve Delphine Miroudot; Bibliothèque Nationale de France, Paris'ten Annie Vernay-Nouri; Linden-Museum Stuttgart'tan Annette Krämer, Bekhruz Kurbanov ve Inés de Castro; Museum Fünf Kontinente, Münih'ten Jürgen Wasim Frembgen; Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin'den Stefan Weber, Julia Gonnella ve Gisela Helmecke; Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin'den Christine Waidenschlager; Staatsbibliothek zu Berlin'den Christoph Rauch; Orientalisches Münzkabinett, Universität Jena eski çalışanı Stefan Heidemann; ve Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck'tan Wolfgang Meighörner'e teşekkür ederiz.

Ortadoğu ve Orta Asya'da The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyya, Kuveyt'ten Sheikh Nasser al-Sabah, Sheikha Hussah al-Sabah, Salam Kaoukji, Deborah Freeman, Katie Marsh ve (eski çalışanlardan) Sophie Budden; Museum of Islamic Art, Doha eski çalışanı Leslee Michelsen; Türkmenistan Kültür Bakanlığı ve katılımcı müzeler: Museum of History and Local Lore of Mary Province, Museum of Kone-Urgench State Cultural and Historical Park, State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan, Aşkabat ve Aşkabat'taki Birleşik Devletler elçiliğinden Maya Meredova, Maren Payne-Holmes ve Nargiza Metyakubova'nın yanı sıra eski meslektaşları Michael L. Cavey'e müteşekkiriz. Türkmenistan müzelerinden gelen bu

tarihsel önemde ve benzersiz ödünçler için Metropolitan Müzesi adına gösterdiği çabalardan ötürü Sayın Meredova'ya özellikle teşekkür ederiz.

Konuk yazarlar A. C. S. Peacock, Renata Holod ve Pınar Göktepe-Gnepp'in katkıları, kataloğa büyük bir zenginlik kazandırdı. Kitabın editörlüğünü üstlenen Marcie Muscat, müthiş yeteneğinin bir göstergesi olarak, bu sürecin yazarlar açısından mümkün olduğunca sıkıntısız geçmesini sağladı. Lauren Knighton ise, kitabın üretim aşamasını itina ve sabırla yönetti. Josephine Rodriguez-Massop ve Jane S. Tai katalogda yer alan görselleri edinmek için azimle çalışırken, Fotoğraf Stüdyosu'ndan Anna-Marie Kellen müze koleksiyonundaki objelerin fotoğraflarını hazırlamak için zamana karşı yarıştı. Kitabın tasarımını Steven Schoenfelder yaptı. Penny Jones notları ve kaynakçayı düzenledi. Mark Polizzotti, Gwen Roginsky ve Michael Sittenfeld de kataloğun başarıyla hazırlanmasına katkıda bulundu.

Christopher Noey ve Paul Caro, sergi için Selçuklu sanatının üretildiği bağlamı konu alan filmler hazırladı. Dijital Departman'dan Sree Sreenivasan ve ekibi, sergiyle ilgili bilgilerin Müze'nin internet sitesi üzerinden duyurulmasını sağladı. Staci Hou ve Nina Diamond da sesli rehberin hazırlanmasını üstlendi. Grafik tasarımcısı Mortimer Lebigre'nin yardımları ve Michael Langley'in tavsiyeleriyle Katherina Weistroffer tarafından hazırlanan zarif sergi tasarımı, eserlerin daha elverişli bir ortamda yorumlanmasına olanak tanıdı. Bütçeye göz kulak oldukları için Linda Sylling ve Patricia Gilkison'a, en çetrefilli ödünçleri soğukkanlılıkla çözüme kavuşturduğu için Aileen Chuk'a minnettarız. Jennifer Russell ve Martha Deese de tüm süreç boyunca pozitif ve destekleyici oldular. Jean-François de Lapérouse, Vicky Parry, Mark Wypyski, Florica Zaharia, Janina Poskrobko ve Yana van Dyke, bu sergide Metropolitan Müzesi koleksiyonlarından teşhire sunulan çoğu objenin stabilizasyon ve restorasyon çalışmalarını gerçekleştirdi. Federico Carò, Elena Basso ve Parviz Holakooei de üst düzey bilimsel uzmanlıklarıyla katkı yaptı.

İslam Sanatı Bölümü'nden meslektaşlarımız Küratör Navina Najat Haidar ve Yardımcı Küratör Maryam Ekhtiar, İslam sanatının diğer dönem ve ekollerini dışarıda bırakarak Selçuklu sanatına odaklandığımız süre zarfında olağanüstü bir sabır gösterdiler. Abdullah Ghouchani ve Hagop Kevorkian Curatorial Fellow Alzahraa K. Ahmed, sergideki objeler üzerinde yer alan çok sayıdaki zor kitabeyi okudu ve böylelikle bu objelerin Selçuklu dönemindeki anlam ve önemine ışık tuttu. Maryam Ekhtiar, Farsça kitabeleri zarif bir dille İngilizceye çevirdi. Araştırma Asistanı Michael Falcetano, tekstil

ürünleriyle ilgili maddeleri kaleme aldı ve olağanüstü bilgisayar becerilerini sergileyerek objelerin, fotoğrafların ve hem ödünç eserler hem de kataloğun hazırlanmasıyla bağlantılı sayısız ayrıntının takibini gerçekleştirdi. Ayrıca, Selçuklular ve arkeolojik kalıntıları hakkında fikir ve bilgi alışverişinde bulundu. Müze çalışanları dışında, cömertçe bilgi, görsel ve kaynakça paylaşımında bulunan meslektaşlarımızın sayısı o kadar çok ki, isimlerine burada yer vermek imkânsız. Kendilerinden kataloğun çeşitli yerlerinde bahsedilen bu kişiler, bu çabanın entelektüel temelini meydana getiriyor. Birçoğu, Metropolitan Müzesi'nde 2014 yılında düzenlenen ve bu yayımın başlangıç noktasını oluşturan bir atölyeye katılarak, Selçuklular ve bıraktıkları miras hakkında bize yeni fikirler aşıladı.

Sheila R. Canby
Patti Cadby Birch Başküratörü, İslam Sanatı Bölümü, New York Metropolitan Sanat Müzesi

Deniz Beyazıt
Asistan Küratör, İslam Sanatı Bölümü, New York Metropolitan Sanat Müzesi

Martina Rugiadi
Asistan Küratör, İslam Sanatı Bölümü, New York Metropolitan Sanat Müzesi

Sergiye Ödünç Verenler

The Aga Khan Museum, Toronto
The American Numismatic Society, New York
The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford
Benaki Museum, Atina
Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
Bibliothèque Nationale de France, Paris
The Bodleian Libraries, University of Oxford
The British Museum, Londra
Brooklyn Museum, New York
Chester Beatty Library, Dublin
The Corning Museum of Glass, N.Y.
The David Collection, Kopenhag
Roy and Cecily Langdale Davis
Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
Fitzwilliam Museum, Cambridge
Furusiyya Art Foundation
Gallerie Estensi, Modena
Georgian National Museum, Tiflis
Rina and Norman Indictor
The Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra
Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Lawrence J. Schoenberg Collection of Manuscripts, Kislak Center for Special Collections, Rare Books, and Manuscripts, University of Pennsylvania Libraries, Philadelphia
Linden-Museum Stuttgart
Los Angeles County Museum of Art
Musée de l'Institut du Monde Arabe, Paris
Musée des Tissus et Musée des Arts Décoratifs de Lyon
Musée du Louvre, Paris
Museo Civico Medievale, Bologna
Museo Galileo – Istituto e Museo di Storia della Scienza, Floransa
Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci," Roma
Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma
Museum Fünf Kontinente, Münih
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Museum of Fine Arts, Boston
The Museum of History and Local Lore of Mary Province, Türkmenistan
Museum of Islamic Art, Doha
The Museum of Kone-Urgench State Cultural and Historical Park of Turkmenistan
Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Orientalisches Münzkabinett, Universität Jena
Philadelphia Museum of Art
Royal Ontario Museum, Toronto
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt
The Sarikhani Collection, Birleşik Krallık
Seattle Art Museum
The State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan, Aşkabat
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia
Victoria and Albert Museum, Londra
The Walters Art Museum, Baltimore
Yale University Art Gallery, New Haven

Sunuş

Büyük bir sergiyi planlayıp tasarlamaya girişmeden önce, yanıtlanması gereken birtakım sorular vardır. Bu sanat türü veya tarihsel dönem neden önemli? Neden şimdi ele alınmayı gerektiriyor? *Saray ve Kozmos: Selçukluların Muhteşem Çağı*, İran, Anadolu, Cezire ve Suriye'deki Selçuklu istilası ve hâkimiyetinin, 11. yüzyıldan 14. yüzyıl başına dek bu bölgelerin sanat ve mimarisinde yarattığı kalıcı etkiyi gözler önüne sermeyi amaçlıyor. Selçuklular 12. yüzyıl sonunda İran'da siyaset sahnesinden silindikten sonra bile, Selçuklu beğenisini yansıtan sanat eserleri muzaffer Harezmşahlar döneminde üretilmeye devam etmiştir. Selçuklu hanedanı artık iktidarda olmadığına göre, bunun da Selçuklu sanatı sayılamayacağı şeklinde bir itiraz dile getirilebilirse de, bizler, İran'da Büyük Selçuklu hanedanının son bulduğu 1194'ü takip eden 25 yıl boyunca, Selçuklu yönetimi altında yerleşmiş olan farklı sanat dallarındaki üslup ve tekniklerin bir süreklilik gösterdiğini ileri sürüyoruz. Yine aynı şekilde, Selçukluların Anadolu, Cezire ve Suriye'deki atabegleri ve ardılları da, ürettikleri mimari eserler ve lüks objeler vasıtasıyla, 14. yüzyıl başına dek bu bölgelerin sanatına kalıcı bir etkide bulunmuşlardır. Selçukluların kendine özgü ikonografik tercihlerini, bu bölgelerle ilişkilendirilen her türden görsel sanat eserinde ayırt etmek mümkündür. Bu da, ne denli güçlü bir kültürel katkıda bulunmuş olduklarının göstergesidir.

Bu katalog ve eşlik ettiği sergi, Selçukluların sanatsal yeniliklerine ve Selçuklu coğrafyasının doğusu ile batısı arasındaki sanatsal farklılıklara odaklanıyor. *Saray ve Kozmos*, farklı sanat dallarındaki üslupsal gelişmenin izini sürmektense, Selçukluların imge dünyasını mercek altına alıyor ve iktidardaki sultanlar ile onların İranlılar, Ermeniler, Kürtler, Araplar ve diğerlerinden oluşan yerli tebaasının yaşamlarında bu imgelerin nasıl bir rol oynadığını inceliyor. Büyük Selçukluların kendine özgü ortak yönetim anlayışının, bir hükümdarın bireysel kimliğinin ailesininkinden daha az önem taşıdığı bir hanedan tasavvuru oluşturmaya katkıda bulunup bulunmadığını sorguluyor. Selçuklu devrinde önemli ilerlemelerin kaydedildiği bilimlerle etkileşim ve doğaüstü güçlere duyulan inanç, Selçuklu sanatını belirleyen bir diğer entelektüel ve duygusal özelliktir. Nihayet, Selçukluların İslamiyet'i benimsemeleri ve bunun sonucunda Kur'an yazmalarının hazırlanmasına ve dini yapıların inşasına verdikleri destek, yeni bezeme formlarının benimsenip gelişmesiyle at başı gitmiştir. Mezar sanatlarında da, çeşitli mezar taşları ve sandukalar, bunları üreten sanatçıların hüsnühat ve oymacılık alanındaki ustalıklarını sergilemektedir. Bu sanatçıların kendileri Türkmen-Selçuklu olsun ya da olmasın, Selçuklu devrinin sanatı kendine özgü bir farklılık gösterir ve bu özelliğiyle de dikkate değerdir. *Saray ve Kozmos*, Selçuklu eserlerinin Suriye ve Irak'ta hunharca tahrip edildiği bir dönemde, Batı Asya'nın büyük bölümünün kültürel mirasına Selçukluların katkısını yeniden hatırlama fırsatı sunuyor.

Sheila R. Canby
New York Metropolitan Müzesi, İslam Sanatı Bölümü, Patti Cadby Birch Başküratörü

Clifford Edmund Bosworth'un (1928–2015) Hatirasina

Selçukluların Muhteşem Çağı

A. C. S. Peacock

11. yüzyılda Selçuklu Türklerinin istilası, Ortadoğu'nun tarihinde önemli bir kırılma noktası olmuştur. Bölgedeki gerek Müslüman gerek Hıristiyan devletleri ortadan kaldıran veya zayıf düşüren göçebe Türkler, en parlak devrinde bugünkü Çin'in batı sınırlarından Doğu Akdeniz'e dek uzanan bir imparatorluk kurdu. İstilalarla birlikte Ortadoğu'ya yerleşen ilk Türk toplulukları, nihayetinde hem günümüz Türkiyesi'nin hem de bugün İran, Irak ve Kafkasya'da Türkçe konuşan önemli miktardaki nüfusun temellerini atmış oldu.

Selçukluların Anadolu ve Filistin'e ilerleyişi, Haçlı Seferlerini harekete geçiren etkenlerden biriydi. Dönemin Hıristiyanları, Selçuklu istilalarını ilahi gazabın bir alameti olarak değerlendirmiştir. Fakat diğer yandan Müslümanlar da, yeni efendileri için benzer şeyler düşünmüştür. Selçuklu İmparatorluğu'nda yaygın olarak bilinen bir hadiste, Allah'ın şöyle dediği aktarılır: "Benim bir ordum vardır, ona Türk adını verdim ve onları doğuya yerleştirdim. Bir halka kızarsam, Türkleri o halk üzerine musallat ederim."[1] Yine aynı dönemde yaşamış bir Müslüman'ın, yerleşik halkların göçebeler karşısında duyduğu o her zamanki korku ve hayranlıkla karışık nefreti içinde, Selçukluları şöyle betimlediği söylenir: "savaştan ve savaşmaktan başka bir şey bilmeyen bir halk. [...] Selçuklular, geniş topraklara sahip olmalarına karşın, mahvolmayı ya da ölmeyi umursamaksızın gözü dönmüş haydutlar ve başıboş serseriler gibi dolanıp duruyorlar. [...] Atlıları ölüme korkusuzca meydan okuyor. Bunların insan olduklarını söylemek zor."[2]

Bununla birlikte, adını hanedanın kurucusu Selçuk Bey'den (öl. yak. 1000) alan Selçuklu İmparatorluğu, seçkin atalara sahipti. Selçukluların anavatanı, Karadeniz'in kuzey kıyılarından Moğolistan'a dek uzanan ve birçok imparatorluğa beşiklik yapmış olan Avrasya bozkırıydı. Burada nüfus yoğunluğu son derece düşüktür ve az sayıda şehir vardır. Bozkır halkları, çadırlarda yaşayan ve geçimleri için yeni otlaklar bulmak amacıyla sürüleriyle birlikte bazen büyük mesafeler kateden göçebe çobanlardan oluşur (Resim 1, 2). Etnik açıdan çoğu Türk veya Moğol olan bu göçebeler, eski çağlardan beri askeri yetenekleriyle nam salmışlardı. 4. yüzyılda Attila, 13. yüzyılda Cengiz Han ve 14. yüzyılda Timurlenk gibi karizmatik liderler tarafından birleştirilmiş ve zaman zaman Orta Asya, Çin, Avrupa ve Ortadoğu gibi güneyde ve batıda kalan yerleşik dünyaya taarruzlara girişmişlerdir. Selçukluların mensup olduğu Türk kavmi Oğuzların kökeni, 6. ve 7. yüzyıllarda Moğolistan'dan Karadeniz'e dek uzanan Gök Türk İmparatorluğu'na dayanıyordu. Ayrıca Selçuklular, kökenlerini bu bozkır imparatorluklarından bir diğerine, kendilerini Gök Türklerin ardılları olarak gören Hazarlara dayandırmakla da övünüyordu.[3]





Resim 1. Bir derede çamaşır ve bulaşık yıkayan göçebeler, arkada Ağrı Dağı, günümüz Türkiyesi, yak. 1986.

Resim 2. Göçebe Torkaşvandlar, Poldohter yakınındaki kışlaklarına giderken, Luristan Eyaleti, İran, yak. 1987.

Selçukluların kendi Türk kimliklerine dair bu farkındalıkları, bir yanda uzun bir geçmişe dayalı emperyal siyasi kültüre sahip bozkır gelenekleri ve diğer yanda fethettikleri toprakların İran ve İslam geleneklerini harmanlayan uygarlığı arasında kurdukları kendine özgü sentezde belirleyici bir rol oynadı. Selçuk Bey'in soyundan gelenlerin Orta Asya, İran, Irak ve Suriye'de kurduğu Büyük Selçuklu İmparatorluğu, yaklaşık olarak 1040'tan 1157'ye kadar yüz yıldan biraz daha uzun bir süre boyunca varlığını korudu. Fakat bu imparatorluğun bağrından çıkan hanedanlar Suriye ve Kuzey

Irak'ta 13. yüzyıla, Anadolu'da ise 14. yüzyıl başlarına ve hatta günümüz Türkiyesi'nin güneydoğusundaki bazı bölgelerde 15. yüzyıl başına dek hüküm sürmeye devam etti. Bu ardıl devletler –Artuklular, Zengiler ve Anadolu Selçuklu Sultanlığı– siyasi teşkilat ve kültür bakımından benzer özelliklere sahipti. Türklerden oluşan askeri seçkinlerin yönetimindeki bu devletlerde nüfus, göçebe Türklerin yanı sıra etnik ve dini köken bakımından büyük çeşitlilik gösteren çiftçi köylüler ve yerleşik şehirlilerden oluşuyordu. Hanedanlık ve yönetim yapıları da birbirine benzerdi. İktidar tek bir kişinin elinde toplanmaktan ziyade, yönetici bir ailenin farklı bölgelerdeki fertleri arasında paylaşılmıştı.

Selçuklu çağına geniş çaplı toplumsal, dinsel ve sanatsal değişimler damgasını vurmuştur. İslamiyet'i benimseyenlerin sayısındaki artış, medrese gibi kurumların yaygınlaşması ve Sufiliğin giderek artan bir popülerlik kazanması, İslam dinine yeni bir çehre kazandırmıştır. Edebiyat büyük bir gelişme göstermiş, İran şiirinin Ömer Hayyam, Nizami ve Rumi gibi en önemli bazı isimleri Türklerin hamiliğinden yararlanmıştır. 12. yüzyıldan itibaren, hem taşra saraylarının hem orta sınıf tüketicilerin yatırımları sanatsal üretimin gelişmesini teşvik etmiş, sanatta ve mimaride büyük yeniliklerin yaşandığı bir dönem başlamıştır. Dolayısıyla Selçuklular ve ardılları, İslam dünyasının sadece siyasetini ve demografik yapısını değil, sanatsal ve kültürel mirasını da şekillendirmiştir.

Selçukluların Kökeni ve Yükselişi

Selçuklu hanedanının ataları hakkında kesin bilgilere sahip değiliz.[4] 11. yüzyıl sonunda saray çevrelerinde hâkim bir rivayete göre Selçuk Bey, kuzeyde Karadeniz ile Aral Gölü arasındaki bozkırlarda hüküm süren Türk imparatorluğu Hazarların hizmetinde bir kumandanın oğluydu. Hazar devletinin 10. yüzyıl sonlarında çökmesiyle birlikte, Selçuk Bey'in babası Hazar hükümdarıyla yollarını ayırdı ve Selçuk Bey, beraberinde küçük bir topluluk ve göçebelerin tipik malvarlığını oluşturan deve, at ve koyunlarıyla birlikte Cend şehrine göç etti. Bugünkü Kazakistan'ın batısında bulunan Cend, İslam dünyasının bozkır sınırında ücra bir ileri karakolu konumundaydı. Burada Selçuk Bey ve beraberindekiler İslamiyet'i kabul etti ve bir süre sonra da, İslam Orta Asyası'nda (kabaca bugünkü Özbekistan, Güney Kazakistan, Türkmenistan ve Doğu İran'da) hüküm süren ve etnik açıdan İran kökenli bir hanedanın yönettiği Samani devletinin ordularında görev aldı. Selçuk Bey ve adamları art arda askeri başarılar kazandıkça, onlara katılan Türklerin sayısı da giderek arttı ve liderlerine atıfla Selçuklular olarak anılmaya başladılar. Selçukluların büyük kısmı, Batılı Türk göçebelerin oluşturduğu Oğuzlar (Arapça ve Farsçada, *Guz*) adıyla bilinen konfederasyona mensuptu. Fakat İslamiyet'i benimseyen Oğuzlara daha ziyade Türkmen adı veriliyordu. Orta Asya şehirlerinde ve bozkırın çeperlerinde yaşayan bazı yerleşik Türk grupların aksine, Oğuzlar ve Türkmenler –bu iki terim çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmıştır– özellikle göçebe Türkleri ifade etmektedir.

Selçukluların kökeniyle ilgili bu yarı efsanevi hikâye, yazarı bilinmeyen ve ancak çok daha sonraki bir tarihe ait Farsça bir yorumuyla günümüze ulaşan *Melikname*'ye

dayanmaktadır. Anlatılanların doğruluğunu teyit etmek mümkün değilse de hiçbiri ihtimal dışı değildir. 10. yüzyıl sonu ile 11. yüzyıl başında, Avrasya bozkırındaki diğer birçok göçebe Türk grubu da benzer şekilde göç ediyor, din değiştiriyor ve askeri görevlerde istihdam ediliyordu. O dönemde İslam uygarlığının merkezlerinden biri ve yeni bir İran-İslam kültür sentezinin beşiği durumundaki Orta Asya, bozkır Türklerinin göç dalgalarıyla sarsılmış, bunların etkileri batıda bazı Oğuzların göç ettiği Bizanslı Balkan topraklarında bile hissedilmiştir. Bu çalkantıya neyin yol açtığı tam olarak bilinmiyor. İklim değişikliği nedeniyle göçebelerin geleneksel otlaklarının yaşanmaz hale geldiği ileri sürülmüşse de bu varsayım henüz kanıtlanmamıştır.[5]

Askeri alandaki yetenekleriyle tanınan göçebe Türkler, 8. yüzyıldan beri Müslüman ordularda çoğu zaman köle olarak istihdam ediliyordu. Tercih edilmelerinin bir nedeni de, çevrelerindeki toplumla hiçbir bağı bulunmayan yabancı bir grup olduklarından, efendilerine tam bir sadakatle bağlı olacaklarının düşünülmesiydi – ancak pratikte her zaman böyle olmamıştır. Türkler 11. yüzyıldan önce de Doğu İslam dünyasının pek çok yerinde orduların bir unsuru olmuş, bazı Türk kumandanlar sivrilerek kendi hanedanlarını kurmuştur. Samani hizmetindeki bir grup Türk köle-asker, kendi yönetimlerini ilan ederek Kabil'in güneyindeki Gazne'de Gazneliler hanedanını kurdu ve eski efendileri için bir tehdit oluşturdu. Bu sırada Karahanlılar adıyla bilinen diğer bir göçebe Türk grubu da, 999'da Samanileri devirmeyi başardı ve Samani toprakları bundan böyle iki yeni Türk imparatorluğu arasında paylaşıldı – doğuda göçebe Karahanlılar, güneyde ve batıda ise asker-köle kökenli Gazneliler. Samanilerin çöküşünü takiben 11. yüzyılın ilk on yılında, Selçuk Bey'in torunlarının hem Karahanlılar hem Gazneliler tarafından asker olarak kullanıldığı anlaşılıyor. Fakat her iki devlet de, Selçukluların göçebeler nezdindeki desteğinin ileride istikrarsızlığa yol açabileceği endişesiyle, giderek daha temkinli davranmaya başladı. Bu arada, Selçuk Bey'in soyundan gelenler arasında amansız bir liderlik mücadelesi baş gösterdi ve nihayetinde bu mücadeleden Selçuk Bey'in torunları Tuğrul ve Çağrı Beyler galip çıktı.

Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun kurulmasına yol açan olay, her şeyden önce bir çaresizlik sonucu gerçekleşmiş gözükmektedir. Karahanlılar tarafından Buhara çevresindeki kamp yerlerini terk etmeye zorlanan ve Harezm'deki otlakları diğer göçebe hasımların saldırılarına maruz kalan Tuğrul ve Çağrı Beyler, 1035'te takipçileriyle birlikte bugünkü Türkmenistan'ın büyük kısmını kaplayan Karakum Çölü'nü aşarak güneyde Kopet Dağları'nın eteklerine ulaştı. Burada, kuzeyde bozkır ile güneyde İran dünyası arasında yer alan bir dizi şehir, kentsel İslam uygarlığının sınırlarını belirliyordu. Güneydeki Horasan bölgesi Doğu İran, Kuzey Afganistan ve Güney Türkmenistan'ı içine alıyordu. Horasan, Gazneliler devletinin göz bebeği, en zengin ve en gelişmiş eyaleti ve İslam dünyasının kültürel ve ekonomik açıdan en ileri merkezlerinden biriydi. Lakin beş yıl içinde bütün bölge, Tuğrul ve Çağrı Beylerin göçebe kuvvetlerine boyun eğdi.[6]

Dönemin Gazneli tarih yazarları bu felaketten, eğlenceye düşkün ve Selçuklu tehlikesine aldırışsız biri olarak betimledikleri hükümdarları Sultan Mesud'u sorumlu tutarlar. Bununla birlikte, Gaznelilerin en azından başlangıçtaki kayıtsızlığını anlamak kolaydır. Ne de olsa Tuğrul ve Çağrı Beyler, Buhara ve Harezm'den daha yeni

kovulmuştu. Aynı Gazneli tarihçiler, Selçuklu kuvvetlerinin sarsaklığından dem vuruyor, onları yarı aç yarı susuz haydutlardan ibaret bir ayaktakımı olarak betimliyordu. Horasan'ın sahip olduğu öneme rağmen, Gazneliler stratejik açıdan Hindistan'la daha çok ilgileniyordu. Hindistan'a hemen her yıl düzenledikleri askeri seferlerden büyük ganimetlerle dönüyorlardı. Başkentleri Gazne, Horasan'a kıyasla Hindistan'a çok daha yakındı. Ne var ki Sultan Mesud'un öngördüğü kolay zafer asla gerçekleşmedi: Gaznelilerin hantal ordusu, hafif silahlı ve son derece hareketli olan ve gerektiğinde çöle kaçarak bozguna uğramaktan kolaylıkla kurtulan Selçuklularla baş etmekte zorlandı. Fakat Selçukluların başarısındaki belki de en önemli etken, Horasan'ın kilit öneme sahip pek çok şehrindeki yerel seçkinlerin işbirliğiydi. Gaznelilerin ağır vergilerle, baskıcı casus ağıyla ve dinsel hoşgörüsüzlükle meşhur kötü yönetiminden bezmiş olan çoğu Horasanlı için, Selçuklular rahat bir nefes alma imkânı sunuyordu. Gaznelilerin 1040 yılında eyaleti yeniden ele geçirme yönündeki son bir girişimi de Dandanakan Muharebesi'nde Çağrı Bey tarafından geri püskürtüldü ve Horasan'ın bellibaşlı şehirleri Selçukluların eline geçti.

Büyük Selçuklu İmparatorluğu, 1040–1157

Tuğrul ve Çağrı Beyler, kurdukları imparatorluğu sağlamlaştırdıktan hemen sonra, fethedilen ve gelecekte fethedilmesi hedeflenen bölgeleri kendi aralarında paylaştı. Çağrı Bey, halihazırda Selçuklu denetimi altındaki toprakların büyük kısmını aldı ve Dandanakan zaferini kazandığı yere çok da uzak olmayan Merv şehrini başkenti yaptı. Tuğrul Bey'in payına ise batıda henüz fethedilmemiş olan İran ve Irak toprakları düştü. Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nda uzun süre varlığını koruyan bu doğu-batı bölünmesi, hükümranlığın tek bir kişiden ziyade yönetici boya ait olduğu bozkır imparatorluklarının bir özelliğiydi. Benzer düzenlemeler, Selçukluların çağdaşı Türk Karahanlı hanedanında ve selefleri Gök Türklerde de görülebilir. Çağrı Bey'in Horasan'ın doğusundaki saltanatı hakkında çok az şey biliyoruz, zira Ortaçağ tarihçileri daha ziyade Tuğrul Bey'e odaklanmıştır. Sonraki on yıl içinde İran'ı peyderpey fetheden Tuğrul Bey, her zamanki emir unvanını bıraktı ve bir İslam hükümdarı olarak tanınma arzusunu dile getiren sultan payesini kullanmaya başladı. 1055'te Abbasi halifelerinin merkezi Bağdat'ı ele geçirdi. Hz. Muhammed'in soyundan gelen Abbasi halifeleri, bu şanlı soyları sayesinde tüm İslam dünyasına hükümdarlık etme iddiasında bulunabiliyordu. Fakat 11. yüzyıla gelindiğinde bu iddia büyük ölçüde teoride kalmıştı, zira halifelerin kendileri de Irak'ta yönetimi ele geçiren ve en son örneğini Selçukluların oluşturduğu askeri seçkinlerin denetimi altına girmiş bulunuyordu. Dolayısıyla Tuğrul Bey, 1063 yılında ölmeden önce, kabaca günümüz İran ve Irak topraklarını içine alan geniş bir alanda hüküm sürmekteydi.[7]

Tuğrul Bey başarısını kendi askeri üstünlüğü kadar düşmanlarının siyasi bölünmüşlüğüne de borçluydu. İran ve Irak'ın büyük kısmına hâkim olan etnik açıdan İran kökenli Büveyhi hanedanı, farklı eyaletlerde rakip kollara bölünmüştü ve bunlar hem birbirlerine hem de yerel güçlere karşı üstünlük mücadelesi veriyordu.[8] Kendi

aralarındaki çekişmelerde avantaj sağlamak için Türklerin askeri gücünden yararlanmak isteyen yerel seçkinler, çoğu kez Tuğrul Bey'in kuvvetlerini davet ediyordu. Bu nedenle Selçuklu fethi, etkileri başlangıçta muhtemelen pek de fark edilmeyen tedrici bir nüfuz etme şeklinde gerçekleşmiştir. Türkler, makul bir haraç ödemeye tabi kıldıkları mevcut yerel hanedanlara genelde dokunmamış, vergi tahsildarı ve idareci olarak da halihazırdaki bürokratları kullanmaya devam etmiştir. Bu nedenle Büyük Selçuklu İmparatorluğu bünyesine tabi hanedanların sayısı şaşırtıcı bir çeşitliliğe ulaşmıştı.

Dolayısıyla Selçuklu fetihleri çoğu kez barışçıl bir şekilde ve yerel nüfusun –ya da en azından seçkinlerin– rızasıyla gerçekleşmiştir. Tuğrul Bey'in Bağdat'ı zaptı bile halifenin veziri tarafından önceden ayarlanmıştı. Vezir, en azından görünürde Sünniliğe bağlı olan ve dolayısıyla Abbasileri meşru halifeler olarak tanıyan Türklerin yönetimini tercih ediyordu. Büveyhiler ise Şii'ydi ve Abbasilerin halifelik iddiasını reddediyordu. Fakat bu, Selçuklu fetihlerinin hiçbir zorlukla karşılaşmadığı anlamına gelmez. Tuğrul Bey'in bazen özellikle İsfahan gibi uzlaşmaya yanaşmayan şehirleri kuşatma altına aldığı da oluyordu. Ayrıca orduları, büyük ölçüde yağmacı Türkmen çetelerinden oluşmaya devam ediyordu ve bunların kontrol edilmesi hiç de kolay değildi. Tuğrul Bey'in bu göçebe gruplarla arası giderek açıldı. Takipçilerini otlaklar bulmaya ve yağmacılık yapmaya götüren geleneksel bir Türkmen beyi rolünü, İran-İslam geleneğinde bir hükümdar olarak görülme arzusunu yansıtan yeni edindiği sultan unvanı ile uzlaştırmak gitgide zorlaşıyordu. İmparatorluğun Anadolu ve Kafkas sınırlarında Hıristiyanlara karşı düzenli olarak girişilen askeri seferler, göçebelerin yağmalama ihtiyacını bir ölçüde karşılıyor, onları Tuğrul Bey'in yeni ele geçirdiği Müslüman toprakları talan etmeye kalkışmaktan alıkoyuyordu. Buna rağmen, Tuğrul Bey ve ardıllarına karşı bazı Türkmen ayaklanmaları patlak verdi. Bu isyanlar, yeni hanedan için her türlü dış tehlikeden daha büyük bir tehdit oluşturuyordu. Selçuklu dönemi boyunca, Türkmenler ile Türk yöneticiler arasındaki ilişkileri karşılıklı bağımlılık, nefret ve sadakat duyguları arasındaki gerilim belirlemiştir.

Tuğrul Bey'in çocuk bırakmadan ölmesi üzerine, imparatorluğun doğu ve batı kısımları Çağrı Bey'in oğlu Alp Arslan (hd. 1063–73) yönetiminde birleştirildi. Bu sıra dışı düzenleme, Alp Arslan'ın oğlu Melikşah (hd. 1073–92) devrinde de devam etti. Dolayısıyla bu iki sultanın hükümdarlık dönemi, genellikle Selçuklu sultanlığının doruk noktası olarak değerlendirilir. Alp Arslan on yıl süren sultanlığının büyük kısmını askeri seferlerde geçirdi. Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun sınırlarını Orta Asya, Suriye ve Anadolu'ya doğru daha da genişletti ve 1071 Malazgirt Muharebesi'ndeki büyük zaferiyle Bizans imparatoru Romanos Diogenes'i tutsak aldı.[9] Bu dur durak bilmeyen yayılma Melikşah zamanında da devam etti ve imparatorluğun toprakları bir yanda Filistin'den diğer yanda Türk Karahanlı devletinin tabi bir devlet konumuna indirgendiği Orta Asya'ya dek genişledi. Arap tarihçi İbnü'l-Esir'in (öl. 1233) anlattığına göre, Alp Arslan'a ve Melikşah'a vezirlik etmiş Horasanlı bir bürokrat olan Nizamülmülk, İran'a gönderilen talihsiz bir Bizans elçisini, Asya seferleri sırasında Melikşah'a eşlik etmeye zorlamış ve günümüz Çin sınırları dahilindeki Kaşgar'a kadar sürüklemiştir:

Nizamülmülk onu da yanına alıp Maveraünnehir'e götürdü. Bizans elçisi de Maveraünnehir'in fethinde hazır bulundu. Kaşgar'a varınca, Nizamülmülk elçinin ülkesine dönmesine izin verdi ve şöyle dedi: "Tarih kitaplarının, Bizans imparatorunun Sultan Melikşah'a cizye ödediğini ve elçinin de bu cizyeyi, sultanın hâkimiyet sahasının genişliğini görüp efendisine bildirmesi, onun da sultandan daha fazla korkması için Kaşgar kapılarına kadar götürdüğünü yazarak bizden bahsetmelerini istiyorum."[10]

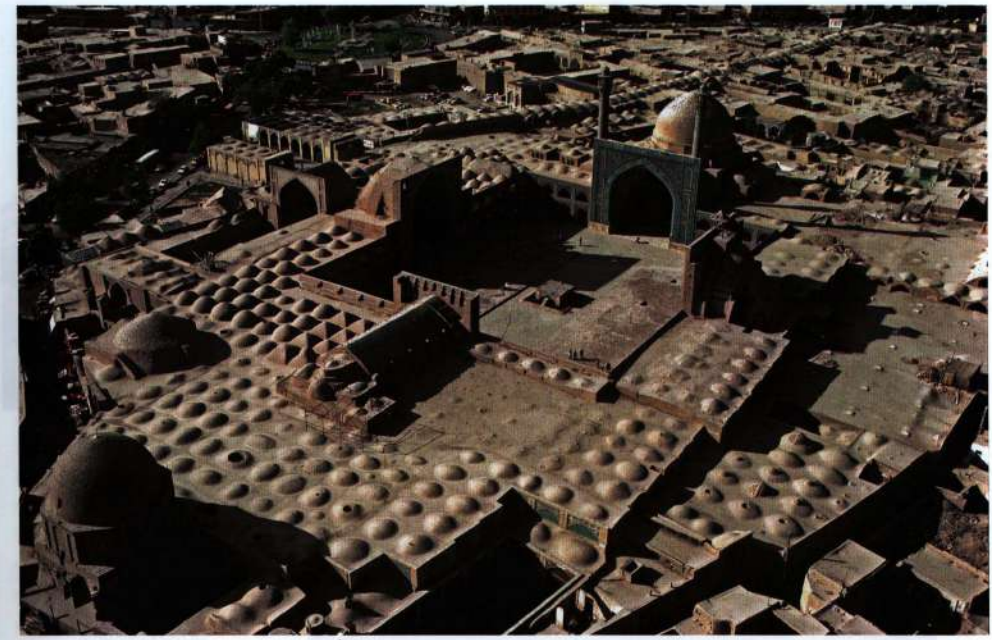


Resim 3. İsfahan'daki Mescid-i Cami'nin vezir Tacülmülk tarafından yaptırılan kuzey kubbesi. (H. 481/M. 1088–89)

Resim 4. İsfahan'daki Mescid-i Cami'nin havadan görünüşü. Dört eyvan ile kuzey ve güneydeki kubbeli mekânlar Selçuklu döneminde (11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl başı) eklenmiştir.

Güneyde Yemen ve batıda Kahire'ye de seferler düzenlendiyse de, bu bölgeler hiçbir zaman imparatorluğun bir parçası olmamıştır. Bu seferlerde çoğu zaman, Selçukluların yayılmasında öncü kuvvet vazifesi gören Türkmenler başı çekiyordu. Fakat Selçuklu ordularında artık başka türden birlikler de istihdam edilmekteydi. Bunların arasında, diğer Ortadoğu devletlerinin tercih ettiği köle-askerler de bulunuyordu. Bu da, Türkmenlerin askeri rolünün azaldığı anlamına geliyordu.

Melikşah yönetiminde imparatorluk başka bakımlardan da değişmeye başladı. Tuğrul ve Alp Arslan, zamanlarının çoğunu askeri seferlerde geçirdiklerinden resmi bir başkente sahip olmamışlardı. Melikşah ise daha yerleşik bir yaşam tarzını benimsedi. Saltanatının neredeyse yarısını geçirdiği Batı İran'daki İsfahan'ı Selçuklu topraklarının merkezi yaptı ve inşa ettirdiği büyük çaplı yapılarla şehre hanedanın damgasını vurdu (Resim 3, 4).[11] Seleflerinin aksine Melikşah, bir Türkmen beyinden ziyade bir İslam sultanı olma konusunda çok daha net bir tavır sergilemiştir. Bu dönüşümün arkasında genellikle Nizamülmülk'ün olduğu düşünülür. Vezir Nizamülmülk, özellikle nispeten genç Melikşah'ın döneminde, sadece bürokratik konularda değil, dini ve askeri meselelerde de geniş yetkilere sahip oldu. Çağdaşları onun için "Selçuklu devletini kuran adam" diyordu. Bir tarih yazarının belirttiğine göre, Nizamülmülk'ün konumu "vezirliğin çok ötesinde, sultanlığın bile üstündeydi!"[12] Nizamülmülk'ün gücü, kontrolü altındaki geniş patronaj ağına çok şey borçluydu. Bu sayede, imparatorluğun üst düzey



mevkilerine Horasanlı müttefiklerini ve kendi soyundan gelenleri yerleştirebiliyordu. Batı İran ve Arap topraklarındaki Selçuklu tebaasının çoğu için, imparatorluk ne kadar Türkse bir o kadar da Horasanlıydı ve Horasanlı seçkinlerin hâkimiyeti altında yaşamaktan hiç de memnun değillerdi.[13]

Sonraki nesillerin gözünde Nizamülmülk ideal veziri temsil etmiştir. Bunda her şeyden önce *Siyasetname* adlı eserinin payı vardır. Ortaçağ İran nesrinin bir başyapıtı olan *Siyasetname*, bir imparatorluğun nasıl yönetilmesi gerektiği konusunda Melikşah'a tavsiyelerde bulunmak amacıyla yazılmıştır ve daha önce Sâmâniler ile Gazneliler gibi Horasanlı hanedanların benimsemiş olduğu geleneksel İran-İslam modelini esas alır. Ne var ki İranlıların ağır bastığı düşünülen bürokrasi alanında bile, Selçuklu sistemi öncekilerden bir hayli farklıydı ve Selçukluların Türk mirasını yansıtan yeni makamlar ve uygulamalar getirmişti. Hanedanlık sembolü, tuğra adı verilen stilize bir ok ve yay işaretinden oluşuyordu. Bozkır üzerindeki hâkimiyetin bu simgesi, sikkelerde ve resmi belgelerde kullanılmıştır.[14] Devletin en yüksek bürokratik makamlarından biri, belgelere bu mührü basmakla görevli olan *tuğrai* idi – bu, Selçukluların icat ettiği tümüyle yeni bir memurluktu. Bir diğer yenilik de atabeglik müessesesiydi. Genellikle üst düzey Türk kumandanlar arasından tayin edilen atabegler, şehzadelerin savaş ve hükümdarlık sanatlarındaki eğitiminden sorumluydu. Ancak Nizamülmülk'ün kendisi de bu unvanı taşımıştır.[15]



Resim 5. Alamut Vadisi, Deylem bölgesi, İran.

Resim 6. Ortaçağ Selçuklu şehri Merv ve iç kalesi Şehriyar-Erk'in havadan görünüşü. İç kale duvarlarıyla çevrili alanın merkezinde sarayın kalıntılarını görmek mümkündür.

Eski yerel kurumların aynı isim altında varlığını devam ettirdiği yerlerde bile, işlevleri Selçuklu döneminde önemli ölçüde değişikliğe uğramıştır. Dolayısıyla Selçuklu siyasi sistemi, Nizamülmülk'ün düşündürdüğünden daha fazla Türk ve daha az İranlıydı. Ne yazık ki bu döneme ait günümüze ulaşan kaynakların çoğu, Farsça konuşan bürokratlar tarafından kaleme alınmıştır. Bu kişiler, geçmişin saygın hanedanlarının uygulamalarından kaynaklandığını düşündükleri Selçuklu yönetiminin İranlı ve İslami yönlerini vurgulamış, kendileri için yabancı olan Türk ve bozkır unsurlarının üzerine perde çekmişlerdir. Bu yüzden, hem kurumlar hem çalışanlar bakımından Türk, İran ve İslam unsurları bir arada varolsa da, Türklerin katkılarını tam anlamıyla değerlendirmek zor olabilir. Dönemin bir Türk deyişinin de dile getirdiği gibi: "Tatsız Türk bolmas, başsız börk bolmas [Başsız börk olmayacağı gibi, İranlı olmadan da Türk olmaz]."[16]

Nizamülmülk'ün Melikşah dönemindeki baskın nüfuzu, sultanların iktidarının saray hizipleri tarafından giderek artan şekilde sınırlandırıldığı bir sürecin başlangıcıydı. Melikşah saltanatının son yıllarında Nizamülmülk'ün aleyhine dönmüş görünse de, vezirinden tümüyle vazgeçmeyi göze alamıyordu. Melikşah'ın ardılları daha da güçsüzdü. Sultanlık için rekabet eden dört aday, veraset tartışmalarını kendi iktidarlarını pekiştirmek amacıyla kullanan bürokratlar ve emirlerin birbirine rakip hiziplerine bel bağlamış, bu durum bir iç savaşa yol açmıştı (1092–1104). Dönemin diğer İslam monarşilerinde olduğu gibi, veraset konusunda belirli bir düzenleme bulunmuyordu. Teoride, Selçuklu ailesinin herhangi bir erkek üyesi sultan olabilirdi. Hükümdarlar henüz hayatta iken bir veliaht belirleseler bile, ölümlerinden sonra bu karara nadiren itibar ediliyordu. Bu yüzden de sultanlık üzerinde hak iddiasında bulunan çok sayıda aday ortaya çıkıyor ve sarayda hüküm süren bürokratik ve askeri hizipler kolaylıkla manipüle edilebilecek genç ve deneyimsiz adayları desteklemeyi tercih ediyordu. İç savaş sırasında Türkmen kuvvetlerin farklı taraflarca kullanılmış

olmasına karşın, Türkmenlerin kendilerinin iktidar mücadelesinde önemli bir rol oynamaması, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'ndaki güç kaymasının bir göstergesidir.

Kendi iç çekişmelerine odaklanan sultan adayları, sınırlarına dayanmış bulunan ve 1098'de Antakya'yı zapt eden Haçlıları yeterince dikkate almamıştı. Haçlı Seferlerinin, kökleri hem Ortaçağ Avrupası hem de Ortadoğu tarihinde yatan birçok nedeni vardır. Fakat Birinci Haçlı Seferi'nin en temel gerekçesi Selçukluların ilerleyişi, özellikle de 1071'de Malazgirt'te Bizanslıları yenilgiye uğratmaları ve 1072'de Kudüs'ü ele geçirmeleriydi. Papa VII. Gregorius daha 1074'te Bizanslılara yardım için bir sefer düzenlemeyi planlamış, fakat bunun gerçekleşmesi için yirmi yıl geçmesi gerekmişti. Sonunda 1095'te Papa II. Urbanus, kutsal toprakları "Doğu'da Tanrı'nın kiliselerini istila edip yağmalayan kudurmuş barbarların" elinden kurtarmak amacıyla Birinci Haçlı Seferi'ni başlattı.[17]

Haçlı Seferlerinden en çok etkilenen Anadolu ve Suriye bölgeleri, Büyük Selçuklular açısından özel bir önem taşımıyordu. İmparatorluk daha ziyade Irak, Batı İran ve Horasan'da yoğunlaşmıştı. Dönemin yazarları, yeni ortaya çıkan bu Frenk tehdidinden neredeyse hiç bahsetmez. Örneğin, Selçuklu himayesinden yararlanan ve çağının en büyük Müslüman entelektüeli olan Ebu Hamid Gazali (1058–1111), ciltler dolusu eserlerinde Haçlılardan tek kelimeyle olsun bahsetmez; daha ziyade, İslam'ın kendi içinde yenilenmesi ve canlandırılmasıyla ilgilenir. Selçuklu idaresi, aslında Haçlı ilerleyişini bazı bakımlardan kolaylaştırmıştır. İç savaş Türk emirler arasındaki amansız rekabeti iyice kızıştırmış, bu yüzden istilacılara karşı birlik içinde hareket etmekten çoğu kez âciz kalmışlardır.[18] Dahası, Suriye'nin büyük bir kısmı, Selçuklular arasındaki iktidar mücadelesinin mağluplarından biri olan Tutuş'un soyundan gelenlerin kontrolündeydi ve bunlar Melikşah'ın ardıllarıyla mesafeli bir ilişki içindeydi. Suriye Selçukluları bazen Haçlılarla ittifak kurma arayışına bile girmişlerdir. Suriyeli Müslümanlar Bağdat'a heyetler göndererek Haçlılara karşı yardım istemiş, fakat Selçuklu saray şairi Muizzi'nin (1048–1125) sultana "Frenklerin başını çevgan topu yapma" yönündeki tavsiyesine rağmen bir karşılık bulamamışlardır.[19]



İç savaşın kargaşasından nihayet Sultan Muhammed Tapar (hd. 1105–18) Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun yegâne hükümdarı olarak çıktı. Ortaçağ Müslüman tarihçileri Muhammed'i İslam için savaşan dindar biri olarak övseler de, o da Suriye'deki Frenk hâkimiyetine fazla aldırış etmedi. Vaktiyle Selçuklu toprakları olan Antakya, Kudüs ve Urfa'da şimdi artık Haçlı prenslikleri kurulmuş bulunuyordu. Muhammed'in din savaşları daha ziyade içeride, Şii İslam'ın Nizari İsmaili koluna karşı yürütülüyordu. İsmaili liderleri,



Resim 7. Sultan Sancar türbesi (ortada) ve Büyük Kızkale ile Küçük Kızkale.

Resim 8. Ribat-ı Şerif kervansarayı, Horasan. (12. yüzyıl)

iç savaşın yol açtığı karışıklıktan yararlanarak, İran'da bazı stratejik mevkilerin denetimini ele geçirmeyi başarmıştı. Bu noktalardan biri de, Muhammed'in başkenti İsfahan'ın hemen dışında yer alıyordu. Ne var ki Muhammed burada bile ancak kısmi bir başarı sağlayabildi. İsmaililerin Elburz Dağları'ndaki ücra kalelerini, özellikle de Selçuklu toprakları dahilinde bir İsmaili devleti için üs vazifesi gören Alamut Kalesi'ni almayı hiç başaramadı (Resim 5). Nitekim İsmaili devleti Büyük Selçuklu İmparatorluğu'ndan daha uzun ömürlü oldu ve en sonunda 1256'da Moğollar tarafından yıkıldı.[20] İsmaililer Suriye'nin kuzeyinde de güçlü bir varlığa sahipti. Burada Selçuklu hanedanının Suriye koluyla, yani Tutuş'un soyundan gelenlerle sık sık işbirliği içine girmişlerdir.

Muhammed Tapar, batıdaki son Büyük Selçuklu hükümdarıydı. Ölümüyle birlikte, büyük sultan (*es-sultanü'l-muazzam*) unvanı da, vali olarak bulunduğu Horasan'ı kendine merkez edinen küçük kardeşi Sancar'a (hd. 1118–57) geçti. Sancar dönemi bazı bakımlardan Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun ikinci bir doruk noktası olarak anılmıştır. Sultanın Merv'deki ihtişamlı sarayı, dönemin önde gelen şair ve bilginlerini himaye etmekteydi (Resim 6). Merv'de kendisi için inşa ettirdiği muazzam türbe (Resim 7) ve Horasan'ın dört bir yanında hem saltanat konutu olarak kullanmak hem de ticareti kolaylaştırmak için yaptırdığı çeşitli kervansaraylar (Resim 8), Sancar'ın cömert baniliğine tanıklık etmektedir. Ne var ki 1130'lardan itibaren hem içeride hem dışarıda, imparatorluğu nihayetinde yıkıma sürükleyecek olan ciddi krizler baş gösterdi. Müslüman kaynakların Karahıtay, Çinlilerin ise Batı Liao adını verdikleri bir diğer göçebe hanedan, 12. yüzyıl boyunca anavatanları Mançurya'dan adım adım batıya doğru ilerledi ve yolları üzerindeki diğer göçebe grupları da yerlerinden etti. Karahıtaylar 1130'ların sonlarında İslam Orta Asyası'nın doğu sınırlarına ulaşmış, Selçuklulara tabi Karahanlı devletinin göçebe tebaası arasında kargaşaya yol açmıştı. Karahanlıların yardımına koşmaya mecbur kalan Sancar, 1141'de (Semerkant yakınlarındaki) Katvan Muharebesi'nde ağır bir yenilgiye uğradı. Savaş alanından utanç içinde kaçmak zorunda kalan sultan, Karahıtaylara büyük miktarda ganimet bıraktı. Esir düşenler arasında karısı da bulunuyordu. Bozgun

haberi Avrupa'ya ulaştığında, pagan Karahıtay lideri Yehlü Taşi'nin, aslında Doğu'nun efsanevi Hıristiyan kralı Prester John olduğu yönünde bir umut uyandı. Ortaçağ'da Avrupalılar, bu kralın Hıristiyanlığı Türklerin tahribatından kurtaracağına dair bir inanç besliyordu.

Katvan'da alınan bu küçük düşürücü yenilgiye rağmen, Sancar ve imparatorluğu ayakta kaldı. Fakat Karahıtaylar hiçbir yere gitmedi ve Selçuklu İmparatorluğu'nun sınırlarındaki mevcudiyetleri bir istikrarsızlık kaynağı olmaya devam etti. Harezm'de Sancar'a bağlı bir hükümdar olan Atsız, Karahıtayların varlığını fırsat bilerek bağımsız davranmaya başladı ve hatta kısa bir süreliğine sultan unvanını kullandı – ilk kez Selçuklu ailesinden olmayan bir isyancının buna cesaret ettiği görülüyordu. Karahıtay hükümdarıyla kurduğu ittifak, şüphesiz ki ihtiraslarını körüklemişti. Sancar arka arkaya düzenlediği seferlere rağmen, Atsız'a kalıcı bir şekilde boyun eğdirmeyi başaramadı ve Atsız'ın soyundan gelenler onun bu kısa ömürlü sultanlık heveslerini 12. yüzyıl sonlarında bu kez Harezmşah hanedanı adına yeniden canlandırdı. Ayrıca Atsız'ın, bozkır göçebelerinin gözünde kendini Sancar'a alternatif bir lider olarak sunmayı başardığı gözükmektedir. Sancar'ın göçebelerle ilişkilerinin bozulması, Harezm'in güneyinde, bugünkü Afganistan sınırları dahilindeki Belh şehrinde bir krize yol açtı. Karahıtaylar tarafından topraklarından sürülen ve Sancar'ın valisinin ağır vergi talepleri karşısında öfkelenen Belh Türkmenleri 1151'de ayaklandı ve ertesi yıl Sancar'ın ordusunu yenilgiye uğratarak Merv'i işgal etmekle kalmayıp sultanın kendisini de esir aldı.

Horasan'daki bu Türkmen ayaklanması, Selçuklu İmparatorluğu'na öldürücü bir darbe indirdi. Dönemin kaynakları, göçebe grupların ortalığı kasıp kavurduğunu ve



Horasan'da tam bir yıkım yaşandığını anlatır. Türkmenlerin elinde üç yıl boyunca esir tutulan Sancar, özgürlüğüne kavuştuktan kısa süre sonra 1157'de öldü. Tahta talip olan birkaç Selçuklunun Horasan'da imparatorluğu yeniden kurma girişimleri de sonuçsuz kaldı. Bölge, 12. yüzyılın geri kalanının büyük kısmında, birbiriyle mücadele eden rakip güçler arasında parçalanmış bir şekilde kaldı. Bazı şehirlerde Sancar'ın emirleri kendi hükümdarlıklarını ilan etti – diğerleri ise Türkmen beylerine tabiydi. Atsız'ın soyundan gelenler ise, Horasan'da Harezmşah İmparatorluğu'nu kurdu ve bir sonraki büyük göçebe istilasına, yani 1220'ler ve 1230'lardaki Moğol istilasına dek buraya hâkim oldu.

Lakin Selçuklu sultanlığı Batı İran'da ve Irak'ta, bu bölgenin kendine özgü siyasi tarihi sayesinde bir yarım asır daha varlığını sürdürdü. Saltanatının ilk dönemlerinde Sancar, İran ve Irak'ı doğrudan egemenliği altına alarak Alp Arslan ve Melikşah devrindeki üniter imparatorluğu yeniden canlandırmak amacıyla ordusunu batıya sürmüştü. Fakat bu arzusunu gerçekleştirmenin imkânsız olduğu ortaya çıktı. Batıdaki askeri ve bürokratik seçkinler, Sancar'ı kendileri için bir tehdit olarak görüp Muhammed Tapar'ın oğulları etrafında birleşti. Yenilgiye uğrama ihtimaliyle karşı karşıya kalan Sancar, Irak ve Batı İran topraklarında hüküm sürecek ikincil bir sultanın varlığını onaylamak zorunda kaldı. Bu Irak Sultanlığı, imparatorluk tarihinin büyük kısmında yürürlükte olan fiili bölünmeye resmi bir nitelik kazandırıyordu. Muhammed'in oğulları Mahmud (hd. 1118–31) ve Mesud (hd. 1134–52), Irak sultanları olarak siyasi ve mali sorunlarla kuşatılmıştı. Sancar da bu sorunları ağırlaştırmak için elinden geleni yaptı. Irak Sultanlığı'nın zayıflıkları, temelde ikta sisteminden kaynaklanıyordu. Bu sistemde askeri ve bürokratik görevlilerin maaşları, kendilerine tahsis edilen bir arazinin gelirleriyle ödenmekteydi. İktalar tek bir şehir gibi nispeten sınırlı bir alanı kapsayabileceği gibi, bütün bir eyaletten de oluşabiliyordu. İkta sahibi, bir bakıma, belirli bir bölgenin vergi mülteziminden başka bir şey değildi. Fakat uygulamada, bir valiyle aşağı yukarı aynı konuma sahipti; iktasında ikamet eder ve oranın yönetiminden sorumlu tutulurdu. Selçuklu şehzadelerine genelde bir eyalet ikta olarak tahsis edilirdi. Böylelikle hem onlara bir gelir sağlanıyor hem de bir atabeg gözetiminde hükümdar olarak yetiştirilmelerine imkân tanıyacak bir talim sahası sunuluyordu. Fakat bu, şehzadelerin genellikle çocuk yaşta oldukları düşünüldüğünde, fiili yönetimin çoğu zaman bir Türk emiri olan atabege teslim edilmesi anlamına geliyordu.

İktalar prensipte imparatorluğu ucuz ve kendi kendini finanse eden bir şekilde yönetmeyi sağlıyordu, zira bu sistemde hazinenin ikta sahiplerine maaş ödemek için nakit para bulmasına gerek yoktu. Fakat işin kötü yanı, ikta olarak tahsis edilen topraklar arttıkça, devletin gelir elde edebileceği toprak miktarı da azalıyordu. İmparatorluğun (ya da sultanın – ikisini birbirinden ayırmak zordur) gelirlerinin büyük kısmı topraktan sağlanıyordu. Mahmud ve Mesud sultanlar, kendilerini tahta çıkaran hiziplere çok şey borçluydu ve bu hiziplerin liderlerine iktalar şeklinde ödeme yapılıyordu. Bu durum, sultanın hem gelirini azaltıyor hem de iktidarını zayıflatıyordu. Öyle ki, bir Ortaçağ tarihçisinin ifade ettiği gibi, sonunda "sultanın sahip olduğu her şey ikta olarak veriliyordu."[21] Çoğu ikta sahibi, fiilen bağımsız bir hükümdar gibi hareket ediyordu. 12. yüzyılın ortasına gelindiğinde Selçuklu sultanlığı, topraklarının büyük kısmında merkezi denetimi yitirmişti – İran'daki Fars ve Azerbaycan eyaletlerinin yanı sıra Cezire (Kuzey Irak, Kuzey Suriye ve Güneydoğu

Türkiye'de Fırat ve Dicle nehirleri arasında kalan "ada") gibi bellibaşlı eyaletlerin sultanlıkla bağlantısı tam anlamıyla kopmuş ve sultanlık Batı İran'la sınırlı kalmıştı. Abbasi halifeleri de, Selçukluların zayıflığından yararlanarak Bağdat ve çevresinin kontrolünü ele geçirdi. Sultanlar, ellerinde kalan Batı İran topraklarında bile, bağımsız hareket etme imkânına sahip değildi. 1150'lerden itibaren Selçuklu sultanları, Nahçivanlı Türk atabeg-emirlerin İldenizoğulları hanedanına (hd. yak. 1135–1225) meşruiyet sağlamak için görevde bırakılmışlardır. Anadolu Selçuklu sultanlığının bilfiil hükümdarları olan İldenizliler, kendilerini sultan olarak adlandırmaya cesaret edemiyordu – bu, Selçuklu hanedanının ismini çevrelemeye devam eden gizemli auranın ne denli güçlü olduğunun bir kanıtıydı. Batıdaki son Selçuklu sultanı III. Tuğrul'un (hd. 1176–94) kendi bağımsızlığını savunma yönündeki son bir çabası da, Abbasi, İldeniz ve Harezmşah kuvvetlerinin ittifakı karşısında yenilgiye uğradı. III. Tuğrul'un savaş meydanında ölmesiyle birlikte, Irak Selçuklu Sultanlığı tarih sahnesinden silindi ve İldenizliler nihayet sultan unvanı üzerinde hak iddia etmeye başladı.

Dolayısıyla 12. yüzyılın ikinci yarısında Selçuklu toprakları ya da evvelce Selçuklulara ait olan topraklar büyük bir siyasi parçalanmışlık içindeydi.[22] Her şeye rağmen, bölgenin kültürel bütünlüğü muhafaza edilmişti. Gerek Horasan'da gerek batıda çoğu eyalet ve şehir, önceden Selçuklu ordusunda görev yapmış Türk emirlerin kontrolündeydi. Bu emirlerin bazıları açgözlü ve zorba olsa da, diğerleri uzun vadeli düşünüyor ve ellerindeki eyalet ya da iktayı kalıcı bir güç merkezi olarak görüyordu. Örneğin 12. yüzyıl sonlarında, eskiden Sancar'ın bir kölesi olan Nişabur emiri Müeyyed Ayaba, ticareti kolaylaştırdığı ve şehrin refahını artırdığı için Ortaçağ tarihçileri tarafından övülmüştür.[23] Ayrıca bu emirler saygınlık kazanmak amacıyla Selçuklu örneğini model alan mahalli saraylar da kurmuş, bu saraylar sanatın ve kültürün himaye edildiği merkezler olmuştur. Nitekim 12. yüzyıl sonları, yazılı kaynaklarda bitmez tükenmez savaşların ve siyasi kargaşanın hüküm sürdüğü bir dönem olarak anlatılsa da, sanatsal üretimde dikkate değer bir gelişmeye tanıklık etmiştir. Bu gelişmenin temelinde, itibar ve meşruiyet peşindeki çok sayıda küçük sarayın birbiriyle rekabeti yatıyordu. Dahası, sanat eserleri için saray dışında yeni bir izleyici kitlesinin ortaya çıktığı görülür; orta sınıflara yönelik olduğu tahmin edilen daha düşük nitelikli eserler kimi zaman seri halde üretilmiştir. Bu durum, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun çöküşü akabinde ortaya çıkan çalkantılı siyasi koşullara rağmen, bölgenin çoğu kısmının refah içinde olmaya devam ettiğini –ya da refaha kavuştuğunu– düşündürmektedir.[24]

Selçuklu Ardıl Devletleri, 12. ve 13. Yüzyıllar

Büyük Selçukluları, hâkim oldukları neredeyse tüm topraklarda, kökenleri bir şekilde Selçuklu İmparatorluğu'na dayanan hanedanlar takip etti. Horasan'da Harezmşahlar (1183–1231), kendi imparatorluklarını kurarken Selçuklularla bağlarını vurgulamamış olsalar da, Melikşah'ın Harezm valisi olarak atadığı bir köle-askerin soyundan geliyorlardı. Mısır ve Suriye'de hüküm süren Kürt Eyyubi hanedanı (1174–1260), başlangıçta Selçukluların hizmetinde emirler olarak ön plana çıkmıştı. Hanedanın kurucusu olan ve Haçlılara karşı verdiği mücadeleyle ün kazanan Selahaddin (öl. 1193),

Irak'ın Tikrit şehrinde doğmuştu ve babası Selçukluların Tikrit valisiydi. Eyyubiler, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun çöküşünden kaçarak İran ve Irak'tan gelen çok sayıda bürokratı istihdam etti. Bu nedenle Eyyubilerin yönetsel ve örgütsel yapısı birçok bakımdan Selçuklularınkini andırıyordu.[25]

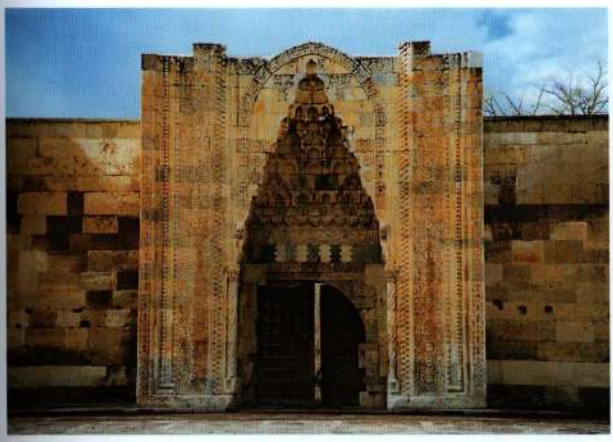
Fakat Selçuklu mirasının en güçlü şekilde korunduğu yerler Anadolu ve Cezire olmuştur. Biz de burada bu bölgelere odaklanıyoruz. Anadolu'nun bazı kısımları 11. yüzyıl sonundan beri Selçuklu ailesinin bir kolu tarafından yönetilmekteydi. Cezire'de ise Büyük Selçuklu Devleti'nin bağrından çıkan iki Türk hanedanı hüküm sürüyordu: Artuklular ve Zengiler. Artuklular Türkmen kökenliydi. Zengi atabegler ise, tıpkı Harezmşahlar gibi, köle-askerlerin soyundan geliyordu.[26] Her iki hanedan da meşruiyetini Büyük Selçuklularla olan bağına dayandırıyordu. Siyasi örgütlenmelerinin pek çok özelliğini Büyük Selçuklulardan ödünç almışlardı ve yine benzer şekilde, aynı ailenin farklı şehirlerdeki fertlerine paylaştırılmış toprakların bir toplamından oluşuyorlardı. Aynı durum, değişen derecelerde olmakla birlikte, Selçuklu Anadolusu'nda da söz konusuydu.[27] Büyük Selçukluların aksine, tüm bu hanedanlar İslam coğrafyasının çeperlerinde ya da az çok sınırında yer alıyor, önemli miktarda Hıristiyan nüfusa hükmediyor, Bizans ve Haçlılarla -bazen dostça bazen düşmanca- yakın ilişki içinde bulunuyorlardı. 1220 ve 1230'larda Ortadoğu'nun siyasi haritasını yeniden şekillendiren Moğol istilalarıyla birlikte, Selçuklu ardıl devletleri siyasi önemlerini kaybetmeye başladı. Yeni döneme iki süper güç arasındaki rekabet damgasını vurdu: Bir yanda, Cengiz Han'ın soyundan gelen bir kolun liderliğinde İran merkezli bir Moğol devleti olan İlhanlılar (1256-1339), diğer yanda ise, Mısır ve Suriye'ye hükmeden Memlükler (1250-1516). 13. yüzyılın ortasına gelindiğinde, Selçukluların siyasi bir güç olarak miadı dolmuş bulunuyordu.

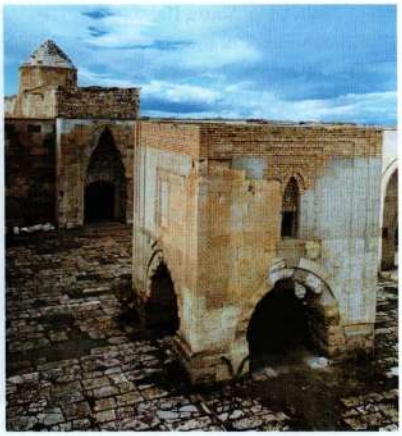


Resim 9. Konya'da Alaeddin Tepesi üzerinde yer alan cami-türbe kompleksi.

Anadolu Selçukluları (yak. 1081-1307)

Selçuklu ardıl devletleri arasında en itibarlısı, Anadolu'daki Selçuklu Sultanlığı'ydı (Arapça ve Farsçada Anadolu'ya *Rum* denildiğinden, bazen Rum Selçuklu Sultanlığı olarak da adlandırılır). Türkmen boyları 1040'tan beri Anadolu'ya sızmaktaydı. Fakat Türk hâkimiyeti, Büyük Selçuklu sultanı Alp Arslan'ın 1071'de Bizanslıları yenilgiye uğrattığı ünlü Malazgirt Muharebesi sonrasında oluşmaya başlamıştır. Muharebenin ardından Bizans'ın iç savaşa sürüklenmesi, Türkmen grupların





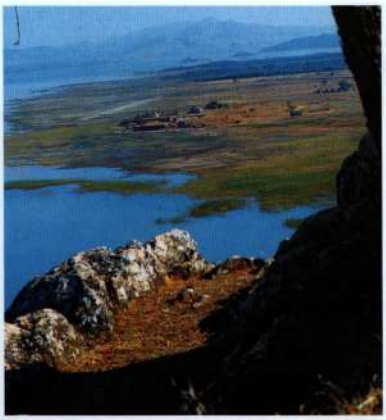
Resim 10, 11. Aksaray yakınlarında, 1229 yılında yaptırılan Sultan Han kervansarayının taçkapısı (solda) ve avlusu (sağda).

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde kendilerini kabul ettirmelerini kolaylaştırdı. Alp Arslan'ın kuzeni Süleyman b. Kutalmış'ın 1081'de Batı Anadolu'daki Nikaia (İznik) şehrini ele geçirmesi, Anadolu Selçuklu hanedanının başlangıcı olarak kabul edilir. Anadolu Selçuklularının Büyük Selçuklularla ilişkileri gergindi. Ayrıca, İslam dünyasının bu uç sınırını yurt edinen diğer Türkmen gruplarla da baş etmek zorundaydılar. Selçuklu idaresi başlangıçta Batı ve Orta Anadolu ile sınırlıydı. Kıyılar Bizans'ın elinde kalmaya devam ederken, doğuya Türkmen Danişmendliler devleti hâkimdi.

Müslüman tarih kaynaklarında bu döneme dair neredeyse hiçbir bilgi yoktur. Anadolu'da 12. yüzyıl sonuna kadar Arapça ya da Farsça yazılmış herhangi bir esere de rastlanmaz. Ayrıca bu bölge, Büyük Selçuklu tarihçilerinin ilgi alanı dışında kalmıştır. Anadolu Selçuklularının erken dönemi hakkında bildiğimiz nispeten az sayıdaki ayrıntıyı Müslümanlara değil, yerel Hıristiyan (Yunan, Ermeni ve Süryani) kaynaklara borçluyuz. Latin Haçlı tarihleri de bu bakımdan önemlidir, zira Anadolu, Kutsal Topraklar'a düzenlenen Birinci ve İkinci Haçlı Seferlerinin güzergâhı üzerinde yer alıyordu ve Haçlılar sık sık Türklerle çatışmışlardı.[28] Türklerin oluşturduğu bu yeni etnik unsura atıfla, Anadolu'dan ilk kez Türkiye diye bahsedenler de işte bu Latin kaynaklardır.

Kaynaklar yetersiz olsa da Selçuklu Anadolusu'nun 11. yüzyıl sonları ile 12. yüzyıl başlarında İslam uygarlığının tipik özelliklerinden yoksun bulunduğu açıktır. Göründüğü kadarıyla Anadolu Selçuklu devleti başlangıçta son derece sınırlı bir yönetim yapısına sahipti. İlk hükümdarlardan pek azı kendi sikkesini bastırmıştır. İran ve Irak'taki Selçuklu hükümdarlarının benimsemiş olduğu türden İrani bir bürokrasi de muhtemelen yoktu. Anadolu'da bu döneme ait neredeyse hiç cami bulunmamaktadır. Bu da, Müslüman nüfusun çok az olduğuna işaret eder. Haçlıların 1097'de Nikaia'yı zapt etmesinin ardından Selçuklu başkenti olan Konya, civar ovalardaki yoğun Türkmen nüfusa rağmen, muhtemelen ağırlıklı olarak bir Hıristiyan şehri olmaya devam etmiştir.

Bu tablo, Sultan II. Kılıç Arslan (hd. 1156–92) döneminde değişmeye başladı. Selçuklular batıda Bizans ve doğuda Danişmendliler karşısında genişleyerek 1170'lerde Anadolu'daki hâkim Müslüman güç haline geldi. Konya'daki ilk Müslüman yapıları –cami, saray ve hanedan türbesi– bu döneme aittir (Resim 9). Edebiyat, özellikle de Farsça edebiyat, II. Kılıç Arslan'ın himayesi altında gelişmeye başladı. Anadolu kültürel açıdan İslam dünyasıyla çok daha bütünleşmiş bir niteliğe büründü. İran'daki Selçuklu sultanlığının 1194'te III. Tuğrul'un ölümüyle son bulması, Anadolu Selçuklularını Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun yaşayan son mirasçıları yapınca, hanedanın saygınlığı daha da arttı. 1220'lerde Anadolu'nun hem Karadeniz hem Akdeniz kıyılarında hâkimiyet kurulması, ticaretin gelişmesini sağladı. Dönemin ileri gelenleri tarafından (büyük ihtimalle sultanın emri üzerine) yaptırılan kervansaraylar da (Resim 10, 11) ticaretin gelişmesine katkıda bulundu.[29] Mükellef çinilerle bezenmiş sarayların inşasıyla birlikte, ince zevklere sahip bir saray kültürü gelişti (Resim 12; ayrıca bkz. kat. 20a–g). Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın (hd. 1219–37) hükümdarlığında Anadolu Selçuklu devleti en parlak dönemini yaşadı. Cezire ve Kırım gibi uzak yerlere seferler düzenlendi. Alanya'da bir donanma tersanesi inşa etmeleri, Selçukluların bir Akdeniz gücü olarak ciddiye alınmak istediklerini gösterir (Resim 13). Ne var ki bu yayılmacı eğilimler her zaman için dikkatli bir şekilde dizginleniyordu. Bizans'la sınırlar büyük ölçüde sabit kaldı. Daha önce Büyük Selçukluların yaptığı gibi, Anadolu Selçuklu sultanları da kullandıkları unvanlarda bir cihan hükümdarı olma iddialarını dile getirmiş olsalar da, Keykubad'ın veya 13. yüzyıldaki herhangi bir sultanın İran ve Irak'taki Selçuklu İmparatorluğu'nu yeniden canlandırmayı amaçladığını gösteren hiçbir şey yoktur.[30]

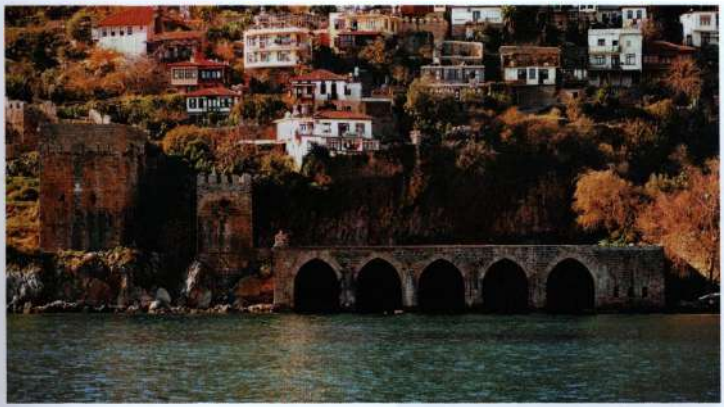


Resim 12. Anadolu Selçuklu sultanı I. Keykubad'ın Beyşehir Gölü kıyısındaki Kubadabad saray kompleksi.

Resim 13. Alanya tersanesi.

Keykubad'ın saltanatının son yılları, Ortadoğu'daki Moğol istilalarının gölgesinde geçti. Sultanın ölümünden önce bile, bir Moğol keşif birliği Orta Anadolu'ya dek ilerlemişti. Keykubad'ın Moğollara hediyeler göndermesiyle Anadolu istilaya uğramaktan kurtuldu. Ama bu durum uzun sürmeyecekti. Anadolu Selçuklu döneminin en önemli tarihçisi İbn Bibi'nin aktardığı bir şiirde ifade edildiği gibi: "Ulu Keykubad'ın öldüğü günden beri kimse sevinmeyi aklına dahi getirmedi / Her şey kötüye gitti, halk ve asker çaresizlik içinde kaldı / Sultanın tahttan ayrılmasıyla her türlü mutluluk unutulmaya yüz tuttu."[31]

Anadolu Selçuklu devleti iç çatışmalarla sarsıldı. Tartışmalı bir taht değişikliğinin ardından, peygamberlik iddiasındaki Baba İshak liderliğinde büyük çaplı bir ayaklanma başlatan Türkmenler birkaç yıl boyunca Anadolu'yu birbirine kattı. Moğolların Anadolu'ya artan bir ilgi duyması, bu krizleri daha da derinleştirdi. Keykubad'ın bahtsız ardılı II. Giyaseddin Keyhüsrev (hd. 1237–46) 1243 Kösedağ Muharebesi'nde Moğollara



karşı ağır bir yenilgi aldı. Savaş alanından kaçarak canını kurtaran sultan, galiplerle bir anlaşmaya varmak için pazarlık yapma işini memurlarına havale etti.[32] Moğol boyunduruğu başlangıçta nispeten tahammül edilebilir bir seviyedeydi. Selçukluların, Moğol İmparatorluğu'na tabi, haraç ödeyen bir devlet olarak hüküm sürmelerine izin verilmişti (bu, Moğolların Gürcistan gibi Ortadoğu'nun başka yerlerinde de uyguladıkları bir yöntemdi). Fakat yeni bir sultanın tahta geçmesi, Moğol hanının onayına bağlanmıştı. Kösedağ Muharebesi'nden üç yıl sonra bölgeyi ziyaret eden bir Batı Avrupalı, keşiş Simon de Saint-Quentin, ülkenin zenginliği ve sultanın serveti karşısında hayranlığını dile getirir. Anadolu'da yüz kadar şehir, çok sayıda gümüş, bakır ve demir madeni ve ürünlerini Fransa ve İngiltere gibi uzak yerlere ihraç eden bir tekstil sanayii olduğundan bahseder.[33]

Fakat 1250'lerden itibaren, Anadolu üzerindeki metbûluğun el değiştirerek Altın Orda'dan İlhanlılara geçmesiyle birlikte, Moğol hâkimiyetinin etkileri daha şiddetli bir şekilde hissedilmeye başlandı. Altın Orda, Güney Rusya ile Karadeniz'in kuzeyindeki bozkırlarda hüküm süren bir Moğol devletiydi. İlhanlılar ise Cengiz Han'ın soyundan geliyordu ve kendilerini İran hükümdarları olarak kabul ettirmişlerdi. Doğu Anadolu'ya yakın bir konumdaki Tebriz'i başkent yapan İlhanlılar, Van Gölü'nün kuzeyindeki Aladağ'da bir de yazlık saray inşa etmişti. Moğolların en büyük stratejik sorunu, savaş makinelerinin temelini oluşturan atları için elverişli otlaklar bulabilmekti. Ortadoğu'daki en büyük rakiplerine, Mısır ve Suriye'deki Memlük sultanlığına karşı verdikleri savaşı ancak bu şekilde sürdürebilirlerdi. Bölgenin çoğu kısmında otlaklar yetersizdi; Kuzey İran ve Anadolu ise geniş otlaklara sahipti. Bu nedenle İlhanlılar Anadolu'ya büyük birlikler yerleştirdi. Bunun iki sonucu oldu. Birincisi, Anadolu Moğollar ile Memlükler arasında bir nevi cephe hattına dönüştü; 1277'de bir Memlük saldırısı Anadolu'nun içlerine kadar ilerleyerek merkezi bir konumdaki Kayseri'yi zapt etti. İkincisi, Moğolların Anadolu otlaklarını kullanmaları, Anadolu Türkmenlerinin istikrarsızlaşmasına yol açtı. Kendi otlaklarını terk etmek zorunda bırakılan Türkmenler, bir kukla durumundaki Selçuklu

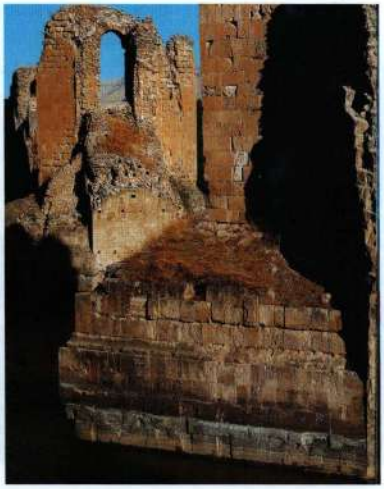


Resim 14. Çifte Minareli Medrese, Sivas. (1271 yılında İlhanlı veziri Şemseddin Cüveyni tarafından yaptırılmıştır.)

sultanı adına hareket ettiklerini ileri sürerek ve hatta bazen Memlüklerle ittifak kurarak, İlhanlılara karşı sık sık ayaklandı. İlhanlı ordularından kaçarak Anadolu'nun uzak noktalarına sürüklenen Türkmenler, 14. yüzyılda Anadolu'ya hâkim olacak beylikler oluşturmaya başladı. Osmanlılar da bu beyliklerden biriydi.

13. yüzyılın ikinci yarısı boyunca iktidar Selçuklu sultanlarında değil (İlhanlıların aynı anda üç farklı sultan atadıkları da oluyordu[34]), Moğol yetkililerin elindeydi. Bunların arasında, 1277'ye dek Anadolu'nun gerçek hükümdarı olan Pervâne Muineddin Süleyman gibi, Moğolların Selçuklu sarayında atadığı bürokratların yanı sıra, Anadolu'ya gönderilen İlhanlı askeri ve mali görevlileri de yer alıyordu. Sivas kadılığı yapan İranlı ünlü bilim adamı ve filozof Kutbeddin Şirazi (öl. 1311) gibi din görevlileri de İran'dan tayin ediliyordu. Buna ek olarak, İlhanlı seçkinlerinden bazılarının Anadolu'da yatırımları vardı; camiler, hastaneler, medreseler yaptırıyor (Resim 14), böylelikle Anadolu şehirlerine çok daha İslami bir görünüm kazandırıyorlardı.[35] Dolayısıyla Moğol hâkimiyetindeki Selçuklu Anadolusu'nun kültürel ve sanatsal bir gelişmeye tanıklık ettiği söylenebilir. Nitekim Anadolu Selçuklu tarihi hakkında elimizdeki en eski eser olma özelliği taşıyan ve Keykubad devrini idealleştiren *el-Evâmirü'l-Alaiyye*, Selçuklu hizmetinde bir bürokrat olan İbn Bibi tarafından, üst düzey İlhanlı devlet adamı Ata Melik Cüveyni'ye sunulmak üzere yazılmıştır. Selçuklu geçmişinin idealleştirilmesi 14. yüzyılda da devam etmişse de, elimizdeki kaynaklarda Anadolu Selçuklu sultanlığının sonundan neredeyse hiç bahsedilmemesi, siyasi önemini artık yitirmiş olduğunu göstermektedir. Göründüğü kadarıyla son Selçuklu sultanı yaklaşık olarak 1307 yılında öldü ve İlhanlılar yeni bir sultan atamaya gerek bile görmedi.

Artuklular (yak. 1102–1409)



Anadolu Selçuklularının aksine Artuklular, Müslümanların 7. yüzyıldaki fetihlerinden beri İslam dünyasının bir parçası olan topraklarda hüküm sürdü. Fakat yine de burada önemli bir Hıristiyan nüfus yaşamaya devam ediyor, hatta belki de çoğunluğu oluşturuyordu. Artuklu hanedanının merkezi, Cezire'nin kuzeyinde, bugünkü Türkiye'nin güneydoğusunda kalan bölgeydi. Artukluların soyu, 11. yüzyıl sonlarında Suriye ve Cezire'de faaliyet gösteren Türkmen beyi Artuk'a dayanıyordu. Fakat Artuklu iktidarının gerçek anlamda tesis edilmesi, 12. yüzyılın ilk yıllarında, Artuk Bey'in oğulları Sökmen, Yakuti ve Necmeddin İlgazi'nin Cezire'deki Hısn-ı Keyfâ (Hasankeyf; Resim 15, 16), Mardin (Resim 17) ve Meyyafârikîn (Silvan) şehirlerinde hâkimiyet kurmalarıyla gerçekleşti. O sırada iç savaşla meşgul olan Irak'taki Selçuklu sultanları, bu oldubittiyi kabullenmek zorunda kaldı.[36] İlk Artukluların Büyük Selçuklularla ilişkileri ikircikliydi. Artuklular Selçuklu otoritesini hiçbir zaman açıktan açığa reddetmedi. İlgazi (Mardin'de hd. 1107–22), Sultan Muhammed Tapar'ın emri üzerine Suriye'de Frenklere karşı savaştı. Ne var ki İlgazi, kendisine bir çıkar sağlamadığı sürece, bu seferlere katılmakta kimi zaman gönülsüz davranıyordu. Aslında bağımsız bir hükümdar sıfatıyla hareket edecek güce sahipti. Muhammed Tapar'ın İlgazi'ye zorla boyun eğdirme girişimleri

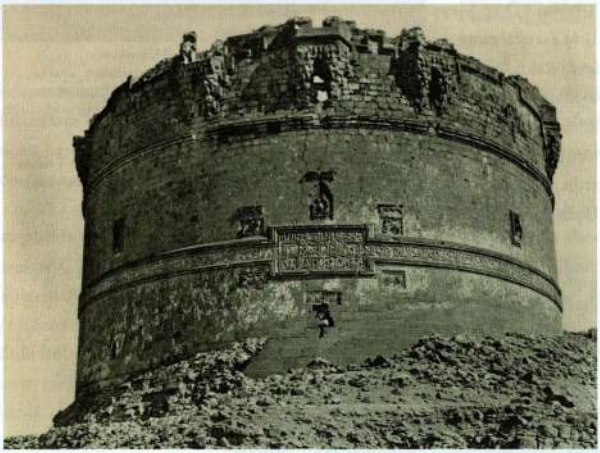
Resim 15. Hısn-ı Keyfâ (Hasankeyf) köprüsünden, ayakta duran iki hizmetkâr kabartmasının görüldüğü ayrıntı.

Resim 16. Hısn-ı Keyfâ (Hasankeyf) köprüsü ve şehrinin genel görünümü.





Resim 17. Mardin'in yak. 1899 yılına ait bir fotoğrafı.



Resim 18. Artuklu hükümdarı Mahmud tarafından 1208-09'da yaptırılan ve Amid (Diyarbakır) surlarının bir parçasını oluşturan Ulu Beden Burcu'nun yak. 1930 yılına ait bir fotoğrafı.

de başarısızlıkla sonuçlandı. İlgazi 1122'de öldüğünde Cezire'nin büyük kısmına hükmetmekteydi ve kuzeyde Gürcistan ile güneyde Suriye'ye dek uzanan seferlere katılmıştı. Önemli bir bölgesel güce dönüşen Artuklular, görünüşte Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun bir parçası olmakla birlikte, fiiliyatta bağımsızdı.

Fakat İlgazi'nin ölümünün hemen ardından Musul'da Zengilerin yükselişe geçmesi, Artukluların genişleme arzusuna set çekti. Zengiler önemli miktarda toprak kaybettiler ve sonunda onlara tabi duruma düştüler. Yine de Artuklular, dönemin hâkim gücünün metbûluğunu tanımaları sayesinde, hem Zengilerden hem de diğer birçok hanedandan daha uzun ömürlü oldu. Zengilerin ardından önce Suriye'deki Eyyubilere, sonra da

Anadolu Selçuklularına tabi oldular. Selçuklular ile Eyyubiler arasında sıkışıp kalan Artuklular, 1230'lardaki Moğol istilalarının arifesinde topraklarının çoğunu kaybetmiş bulunuyordu. Buna rağmen, hanedanın bir kolu Mardin'de 1409'a dek varlığını korumayı başardı. Eyyubilerin bir diğer kolu ise, Hasankeyf yakınlarında 1516'ya dek tutundu ve nihayetinde Osmanlılara teslim oldu.[37] Dolayısıyla Cezire bölgesinin bu kısmı, Selçuklu ardıl devletlerinin en uzun süre varlık gösterdiği yer olmuştur.

Artuklular Türk kimliğinin güçlü bir şekilde vurgulandığı bir yönetim sistemine sahipti. Necmeddin İlgazi, Mardin çevresindeki kışlaklara bağımlı olan göçebe Türkmen birliklerine dayanmaya devam etti. Bu yüzden de askeri seferlerin bu çevresel zorunluluk dikkate alınarak düzenlenmesi gerekiyordu.[38] Ayrıca hanedan, hükümdarların kitabelerde düzenli olarak Türkçe unvanlar kullanmalarıyla da kendi Türk kimliğine vurgu yapmıştır (Resim 18).[39] Diğer Türk hanedanlarda olduğu gibi, egemenlik tek bir kişiden ziyade Artuklu ailesinin elinde bulunuyordu ve ailenin çeşitli kolları farklı şehirlerde hüküm sürüyordu. Artuklu devleti İlgazi devrinden sonra küçük ve zayıf bir devlet olarak kalsa da Artuklu sarayları sanatsal üretimin önemli merkezleri haline geldi. Nitekim Artuklu hükümdarlarını savaşmaktan ziyade sanat hamiliği yoluyla İslam'ı savunmaya yönelten şey, siyasi ve askeri zayıflıkları olabilir.[40]

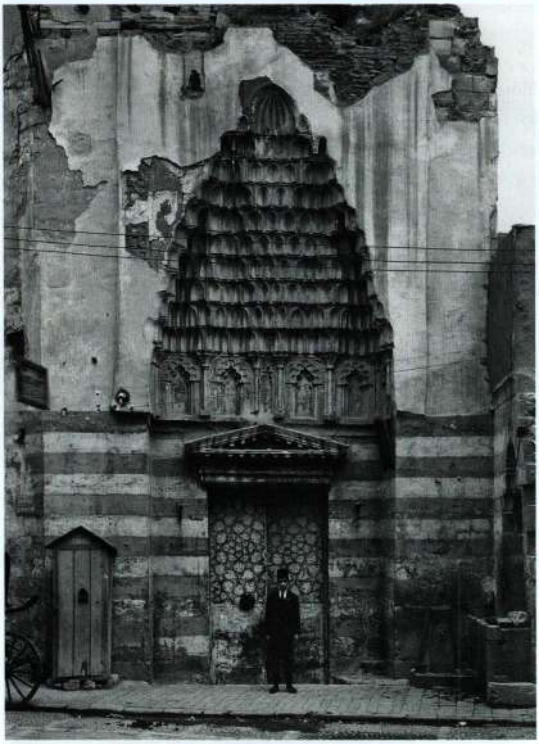
Zengiler (1127–1251)

Haçlıların Suriye'de karşılaştıkları en önemli Müslüman güç, Zengiler olmuştur. Zengiler, isimlerini hanedanın kurucusu İmadeddin Zengi'den (hd. 1127–46) alıyordu.[41] Zengi'nin kariyeri, Ortaçağ İslam dünyasının nispeten mütevazı bir aileden gelen Türk kumandanlara sunduğu fırsatları göstermesi bakımından iyi bir örnektir. Melikşah'ın emrinde bir köle-asker olan babası, Halep valiliğine kadar yükselmişti. Zengi ilk olarak Musul'da çeşitli Türk emirlerinin hizmetine girdi ve 1127'de hem Musul valisi hem de iki Selçuklu şehzadesine atabeg oldu. Zengi, Suriye ve Cezire'yi denetimi altına almak için Musul'u bir üs olarak kullandı. 1145'te Haçlıların Edessa (Urfa) kontluğunu fethederek Frenklere karşı en büyük başarısını kazandı. Frenklerin bir felaket gözüyle baktıkları bu olay, İkinci Haçlı Seferi'nin fitilini ateşledi. Lakin Edessa'nın zaptı, Zengi'nin hükümdarlık döneminin sonlarına rastlar; aslında fetihlerinin çoğunu diğer Müslüman hükümdarlara karşı yapmıştır. Önemli bir siyasi ağırlığa sahip olduğu Irak Selçuklu Sultanlığı'nın iç işlerine müdahale etmekten de geri kalmamıştır.

Zengi'nin bir İslam savaşçısı olarak tanınmasına karşın, İslam tarihçileri onu çoğu kez açıkça olumsuz terimlerle tasvir etmişlerdir. Zengi, şiddetin ve sarhoşluğun Türk emirleri için bir zorunluluk olduğu bir çağda, genç erkeklere düşkün, gaddar bir psikopat olarak ön plana çıkar. Bir tarihçinin anlattığına göre, sarhoş olduğu bir sırada maiyetindeki köleler tarafından öldürülmüştür – bu köleler, Hıristiyan soyluların tutsak alınan çocuklarından oluşuyordu ve genç görünümlerini uzun süre korumaları için Zengi tarafından hadım ettiriliyordu.[42] Zengi'nin oğlu Nureddin Mahmud b. Zengi (hd. 1146–74) biraz daha iyi bir şöhretle anılır. Nureddin, Zengi'nin Haçlılara karşı mücadelesini sürdürdü, fakat babası gibi o da her şeyden önce kendi hâkimiyetini sağlamlaştırmakla ilgilendi. 1154'te Şam'ı ele geçirdi ve nihayet Suriye'nin büyük kısmını yönetimi altında

birleştirdi. Ancak bu başarısı kısa ömürlü oldu, zira Nureddin'in ölümünü müteakip Suriye'nin çoğu Eyyubilerin eline geçti. Bununla birlikte Zengiler Cezire'de hüküm sürmeye devam etti ve ailenin farklı kolları Musul, Sincar, Şehrizor ve Cezire-i İbn Ömer'i (Cizre) Moğol istilasına dek yönetimleri altında tuttu. Musul'daki Zengiler, kendi kumandanlarından biri olan Bedreddin Lülü (hd. 1211–59) adındaki Anadolulu-Ermeni bir köle-asker tarafından devrildi. Bedreddin Lülü kendini Zengi şehzadelerinin atabegi olarak kabul ettirdiyse de, gerçekte bağımsız bir hükümdar olarak hareket etti ve Musul'u ihtişamlı bir saltanat ve sanatsal üretim merkezine dönüştürdü (Resim 20). 13. yüzyıl başlarında Musul özellikle maden sanatıyla ün kazandı.[43]

Zengi yönetiminin belki de en önemli mirası, Suriye ve Cezire'yi uzun bir gerileme devrinin ardından ekonomik bir dönüşüme uğratması olmuştur. Özellikle Nureddin Zengi, kentsel alanlarda muazzam bir imar faaliyeti başlattı. Çok sayıda sur, tahkimat, hastane, cami, eğitim kurumu ve çarşı inşa edildi. Terk edilmiş olan topraklarda ziraat yeniden başladı, cam ve seramik gibi yeni sanayiler gelişti ve devlet politikaları ekonomiyi ve toplumu şekillendirmede çok daha etkin bir rol oynadı.[44] Dolayısıyla Zengi hâkimiyeti sadece ekonomiyi değil, bölgedeki şehirlerin fiziksel görünümünü de değiştirdi.



Resim 19. Şam'daki Bimaristan-ı Nuri'nin taçkapısı. (Zengi hükümdarı Nureddin tarafından 1154'te yaptırılmıştır.)

Resim 20. Musul'un Kara Saray'dan 20. yüzyıl başlarına ait bir görünümü. Dicle Nehri, şehir surları ve İmam Yahya türbesi görülüyor.



Selçuklular Çağında Din

Selçuklular çağında İslam dünyası dinsel açıdan köklü değişimlere sahne oldu. Giderek artan sayıda gayrimüslim, gerek inanarak gerekse de kişisel ikbal arzusuyla veya ekonomik nedenlerle (Müslüman olmayanlar daha yüksek vergi ödemek zorundaydı) İslam'ı benimsiyordu.[45] Mühtediler arasında en önemli grubu oluşturan Türkler, İslam coğrafyasının sınır bölgelerinden ya da daha ötede, İslami kuralların geçerli olmadığı bozkırlardan geliyordu. İslamiyet öncesinde Türkler, aralarında şamanizmin de bulunduğu çeşitli inançlara sahipti. Selçukluların kökenlerinin dayandığı Hazar devletinde Yahudilik seçkinler arasında yaygın bir dindi ve Selçuklu ailesinin ilk kuşakları Mikail, Davud veya İsrail gibi Eski Ahit'i çağrıştıran isimler taşıyordu. Sonraki kuşaklarda bunların yerini –Arapça-Türkçe bir terkip olan Muhammed Tapar örneğinde görüldüğü gibi– bütünüyle Müslüman ya da Türk isimleri aldı. Bu da, en azından bazı Selçukluların, İslamiyet'e şamanizmden değil, Yahudilikten geçtiğini düşündürür. Ayrıca Hıristiyanlık da çeşitli Türk gruplar arasında yayılmıştı ve İslam dinine geçişlerin yaşandığı bu dönemde bazı göçebe Türkler –görünüşe göre içlerinde bazı Oğuzlar da vardı– Hıristiyanlığı benimsemiştir.[46]

Selçuk Bey ve takipçilerinin Müslüman olma kararını, dönemin diğer bozkır Türkleri de takip etti. Arap tarihçi İbnü'l-Esir (öl. 1233), 1043 yılında gayrimüslim Türklerden on bin çadır halkın toplu halde Müslüman olduğunu anlatır.[47] Dönemin kaynaklarında, özellikle de Orta Asya'yla ilgili olanlarda, bazı pagan Türk gruplardan bahsedilse de, Selçuklularla ilişkilendirilen Türklerin büyük çoğunluğunun İslam'ı kabul etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ne var ki Selçukluların ve çoğu Türk'ün bağlı olduğu Hanefi mezhebi, mühtediler için çıtayı hayli düşük tutuyordu: Hanefiler, İslam'a inandığını dile getiren herkesi, Kur'an hakkında hiçbir şey bilmeseler ve dini vecibelerden tümüyle habersiz olsalar bile, Müslüman olarak kabul ediyordu.[48] Dolayısıyla, ihtida eden Türklerin çoğu İslamiyet'le ilgili muhtemelen çok ilkel bir anlayışa sahipti. Ayrıca, 20. yüzyıl Türkiyesi'ndeki Müslüman Türkmenler üzerine yapılan çalışmalar, İslam öncesi inanışların modern zamanlara dek varlığını koruduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu tür inanışların, 11 ila 13. yüzyıllarda çoğu Türkmen'in dünya görüşünün çok daha belirgin bir parçasını oluşturduğunu –kanıtlayamasak bile– tahmin edebiliriz.

Ortaçağ'da Müslüman dünya, İslam'ın Sünni ve Şii kollarına mensup olanlar arasında dini ve siyasi bir bölünmüşlük içindeydi. Bu bölünmenin başlangıcı, Hz. Muhammed'in halefinin kim olacağıyla ilgili 7. yüzyılda yaşanan anlaşmazlıklara dayanıyordu. 11. yüzyılda bu anlaşmazlıklar, her iki tarafın öğretileri kadar kurumları arasındaki farklılıklar nedeniyle de iyice belirginlik kazanmıştı. Sünniler ile Şiiler arasındaki gerilim, özellikle Bağdat'ta sık sık toplumsal kargaşaya yol açıyordu. Selçuklular, Şii Büveyhileri devirdikten sonra, kendilerini Sünni İslam'ın ve Abbasi halifeliğinin koruyucusu olarak konumlandırdılar. Eski tarihli çalışmalar, Selçukluların bu yöndeki iddialarını kabul etme eğiliminde olmuş, Selçuklu devrini 10. yüzyılda Şiiliğin İslam dünyasına büyük ölçüde hâkim olduğu bir dönemin ardından gelen bir "Sünni canlanma" olarak tanımlamıştır. Fakat yeni araştırmalar, Selçukluları Sünniliğin koruyucusu olarak yansıtan bu imgeye büyük ölçüde ihtiyatla yaklaşılması gerektiğini ortaya koyuyor. Daha önce belirttiğimiz gibi, Selçuklular Haçlıların ilerleyişini engellemek için çok az şey yapmış, sultanlık için rekabet edenler bazen İsmaililerin desteğine başvurmuş ve Selçukluların Abbasi halifeleriyle ilişkileri çoğu zaman gergin, hatta açıktan açığa düşmanca olmuştur. Şiiler Selçuklu topraklarında (özellikle Batı İran'da, Irak'ta ve Suriye'nin Halep civarındaki bölgesinde) genellikle rahatsız edilmeden yaşamış, bazıları yüksek mevkilere gelerek büyük güç ve nüfuz sahibi olmuş, hatta Seçluklulara vezirlik yapmıştır. Tuğrul Bey işine geldiğinde Şiiliğe göz kırpmaktan ve camileri yıkmak gibi küfür niteliğinde eylemlerde bulunmaktan çekinmemiştir. Bununla birlikte, Selçuklular asla halifelerden vazgeçemedi, zira halifelerin Peygamber'in soyundan gelmeleri, istilacılara bir dereceye kadar meşruiyet kazandırıyordu. Diğer yandan halifeler de, faaliyetlerinin Selçuklular tarafından kısıtlanmış olmasına içerlemekle birlikte, yeterli askeri kuvvete ve ekonomik kaynağa sahip olmamaları ve Şii güçlerin arz ettiği tehlike nedeniyle, hiçbir zaman Selçuklu otoritesine kafa tutmaya cesaret edemediler. Abbasi halifesinin meşruiyetini tümüyle reddeden bu Şii güçler arasında hem Irak dahilindeki mahalli hanedanlar hem de Mısır'daki Fatımi hanedanı (909–1171) yer alıyordu.

Ayrıca Selçuklular'ın, kendilerine yakıştırılan dindar Müslümanlar sıfatına pek de uygun bir yaşam sürdükleri söylenemezdi. İslam'daki alkol yasağına rağmen, içki içmek seçkinlerin yaşam tarzının önemli bir parçasıydı; Selçuklular ve ardıllarının saraylarında olduğu kadar, çağdaşları ve atalarının saraylarında da bu böyleydi. Arapça ve Farsça tarihler, hükümdarların sarhoşluk hikâyelerle doludur: Alp Arslan, Sancar ve Zengi gibi çok sayıda hükümdarın içki âlemleriyle ilgili anlatılanlar günümüze kadar ulaşmıştır. Nitekim bir araştırmacı, Selçukluların dindarlık konusundaki şöhretini bir "Selçuklu hanedan efsanesi" olarak adlandırmıştır.[49]

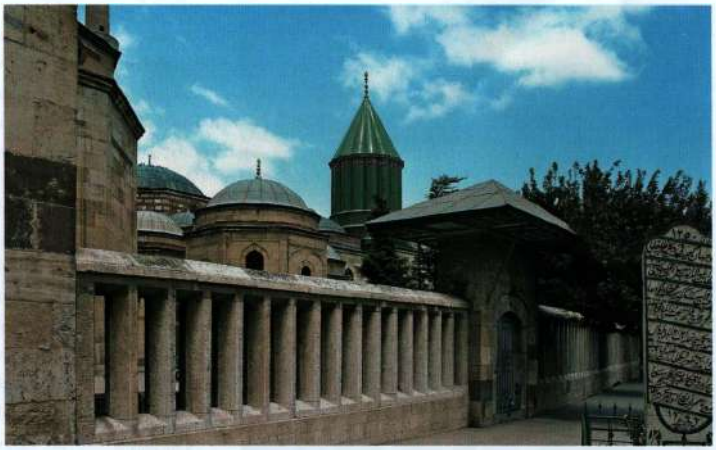
Pratikte daha ziyade uzlaştırıcı bir tavır sergilemelerine karşın, Zengiler de benzer bir siyaset izleyerek kendilerini Sünni İslam'ın savunucusu olarak sundular. Haçlı devletleriyle sınırdaş topraklara hükmeden İmadeddin ve Nureddin Zengi, devletin başlıca şehirlerinden biri olan Halep'te Şiiler nüfusun önemli bir kısmını, belki de çoğunluğunu oluştursa da propagandalarında kendilerini birer Sünni hükümdar olarak sundular. Bunu da İslam hukukunun öğretildiği medreseler inşa ederek somutlaştırdılar (gerçi bu medreselerde öğrenciler edebiyat, ilahiyat ve tarih gibi çeşitli konularda



Resim 21. Gümüştekin Medresesi, Busra. (1136 yılında bir Zengi kumandanı tarafından yaptırılmıştır.)

öğrenim görebiliyordu). İlk olarak 11. yüzyılda İslam dünyasının doğusunda ortaya çıkan ve daha sonra batıya doğru yayılarak Müslümanların en önemli eğitim kurumuna dönüşen medreseler (Resim 21), evvelce Büyük Selçuklu topraklarında Nizamülmülk tarafından desteklenmişti. Nizamülmülk'ün amacı, göründüğü kadarıyla, medreseleri kendi patronaj ağının bir parçası olarak, müttefiklerine iş ve fırsat sağlamak amacıyla kullanmaktı. Şiilere karşı Sünnilerin kayırılmasında ise medreselerin herhangi bir rol oynamadığı açıktır.

Başlangıçta medreselerin en ateşli muhalifleri, eserci yaklaşıma sahip Hanbeli mezhebine bağlı Bağdatlı Sünniler olmuştur.[50] Lakin medreseler kısa süre içinde Bağdat'ta ve diğer pek çok Selçuklu şehrinde yaşamın alışıldık bir parçası haline geldi. Bazı yerlerde medrese kurumu dönüşüme uğradı. Örneğin Iraklı Şiiler, *havza* adını verdikleri benzer bir kurum geliştirdi. Bazı bölgelerde medreseler İslamlaştırma için bir araç vazifesi görmüş olabilir.[51] Fakat diğer yandan, giderek artan bir şekilde, devletin baskıcı bir İslam anlayışını dayatma girişimlerinin bir parçası olarak da algılandıkları görülmektedir. En azından Suriye'de medreselere yönelik algı buydu: Sünni hükümdarların Halep'te yaptırmak istediği medreseler gündüzleri inşa edilirken, geceleri Şii halk tarafından yerle bir ediliyordu. Bununla birlikte Zengiler, yönetimleri altındaki Şii nüfusa genellikle hoşgörülü davranmışlardır. Nureddin'in Şii karşıtı tedbirlere başvurması, göründüğü kadarıyla mahalli seçkinlerin –özellikle de, şehri almak ve elinde tutmak için desteğine ihtiyaç duyduğu Şamlı Sünnilerin– baskısının bir sonucuydu.[52] Benzer şekilde, Büyük Selçuklu sultanı Muhammed Tapar'ın İsmaili karşıtı politikaları ve hatta yaptırdığı medreseler, İsfahanlı seçkinlerin desteğini sağlama ihtiyacından kaynaklanıyor görünür.[53] Her iki örnek de bu Ortaçağ Türk hükümdarlarının, iktidarlarını sürdürebilmek için mahalli seçkinlerin onayına ve fiili işbirliğine muhtaç olduklarını gösterir.



Resim 22. Mevlana Külliyesi, Konya.

Resim 23. Kaşgarlı Mahmud'un *Divanü Lugati't-Türk*'ünde yer alan "Dünya Haritası," 1076. Millet Genel Kütüphanesi, İstanbul. (Ali Emiri, Arabi no. 4189, fol. 22–23)

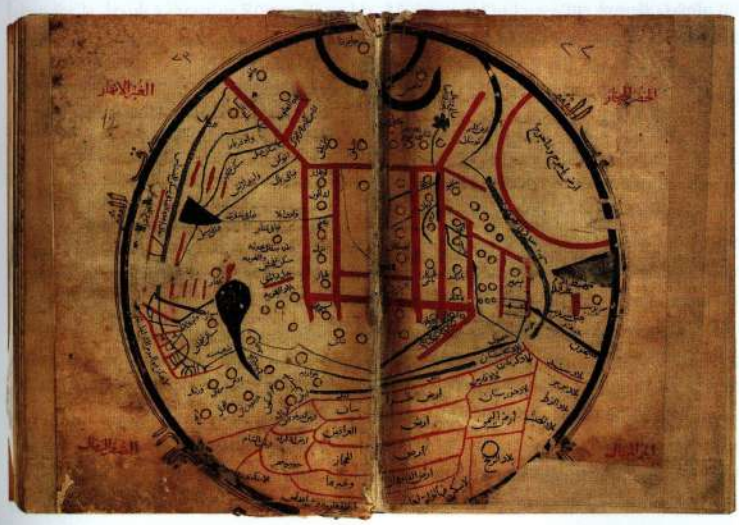
Bu dönemde halkın bir dereceye kadar desteğini sağlamaya duyulan ihtiyaç, hükümdarlar ile başta Sufiler olmak üzere din adamları arasında giderek yakınlaşan ilişkide de kendini göstermekteydi. İslam'ın mistik bir yorumu olan Sufilik, inanan kişiyi bir Sufi'nin rehberliğinde Allah'ın bilgisine ve nihayetinde Allah'la birleşmeye ulaştırmayı vaat ediyor ve toplumun her kesiminden Müslüman'ı giderek artan bir şekilde kendine çekiyordu. Bazı Sufilerin incelikli felsefi spekülasyonları, Platoncu düşünce geleneğine dayanarak, entelektüel seçkinlere insanın ilahi yaratılıştaki yeri hakkında yeni bir kavrayış sunuyordu. Bu türden bir Sufiliğin en ünlü temsilcisi, Endülüslü bir göçmen olan İbnü'l-Arabi'dir (1165–1240). En büyük İslam düşünürleri arasında yer alan İbnü'l-Arabi, bir süreliğine Konya'da Selçuklu sarayında da bulunmuştur. Öte yandan diğer bazı Sufiler daha geniş bir halk kitlesine hitap ediyor, Arapça yerine yerel konuşma dilinde vaazlar veriyor ve ilahi gücü yönlendirdiklerine inanılan kutsal kişiler sıfatıyla nüfuz sahibi oluyordu. Göründüğü kadarıyla Selçuklular, hem halk nezdinde meşruiyet elde etmek hem de kutsal bir kişinin sunma gücüne sahip olduğu nimetler (*bereket*) şeklindeki manevi mükâfatlara kavuşmak amacıyla, Sufilerin desteğini kazanmaya çalışan ilk hükümdarlar olmuştur. Sufiler açısından, hükümdarın desteği hem maddi bir getiri sağlıyor hem de kendilerinin manevi olduğu kadar dünyevi otoritesini de pekiştiriyordu.[54] Dönemin en ünlü Sufisi, Anadolu Selçukluları devrinde Konya'da yaşamış olan Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin (1207–1273) kariyerinde tüm bu özellikler açık bir şekilde görülebilir (Resim 22). Rumi, Farsça kaleme aldığı şiirlerinde lirik şiirlerinin yanı sıra en büyük tasavvufi eseri *Mesnevi*'de manevi gerçekliği kavrama konusunda yol gösterir. Gerek Selçuklu Sultanları gerek Moğolların atadığı devlet görevlileri gibi Anadolu Selçuklu devletinin üst düzey isimlerine yazdığı mektuplarında takipçileri için vergi indirimi istemek, hediye ve bağış talebinde bulunmak gibi dünyevi meselelerle de meşgul olur. Rumi gibi Sufilerin önde gelen kişilerden önemli miktarda mali kaynak sağlama

becerisi ve öğretilerinin tartışılmaz popüler cazibesi; Selçuklu çağında Sufiliğin giderek kurumsallaşması sonucunu doğurdu ve belirli bir şeyhe bağlı Sufilerden oluşan tarikatlar ortaya çıktı – Mevleviler (Rumi'nin takipçileri), bu tarikatların en bilinenleri arasında yer alır. Şeyhler ve tarikatlar, Anadolu'da ve İslam dünyasının diğer sınır bölgelerinde İslamiyet'in gayrimüslimler arasında yayılmasında önemi yeterince anlaşılmamış bir rol oynamışlardır.[55]

Selçuklular ve Ardılları Çağında Toplum, Dil ve Kültür

Ortadoğu'daki Türk yerleşimleri daha ziyade Kuzey İran, Anadolu ve Kuzey Suriye'de yoğunlaşıyordu. Bu bölgeler, göçebelerin yaylacı yaşam tarzlarını sürdürebilmek için ihtiyaç duydukları zengin otlaklara sahipti. Orduda ve sarayda günlük dil Türkçe olmakla birlikte, Selçuklular ve ardılları resmi devlet işlerinde Arapça, Farsça ya da bu ikisinin bir karışımını kullanmıştır. Bu nedenle, Selçuklu topraklarında Türkçe yazılmış hemen hemen hiçbir eser üretilmemiştir; günümüze ulaşan tek örnek, 11. yüzyılda Bağdat'ta halife Muktefi'ye ithafen hazırlanan Türkçe-Arapça sözlüktür. Sözlükte, halifeye fatihlerin dilini öğrenmesi tavsiye edilir, "çünkü onların saltanatı uzun sürecektir."[56]

Lakin Türkçe için bu hiç de kaçınılmaz bir durum değildi, zira 11. yüzyıl sonunda Orta Asya'daki Karahanlı topraklarında Türkçe bir İslam edebiyatı geleneği pekâlâ ortaya çıkmıştır (Resim 23).[57] İtibar meselesi bir yana, açıklamayı Türklerin Ortadoğu'daki statüsünde aramak gerekir. Selçuklu İranı üzerine araştırmaların önemle belirttiği gibi, Türk askeri seçkinleri ile takipçileri yerleşik nüfustan ayrı yaşama eğiliminde olmuş, çoğu kez şehirlerin dışında sürülerini otlatabilecekleri kamplar kurmuşlardır.[58] Sivil ve askeri



nüfusu birbirinden ayırmanın avantajları olduğu açıktı, zira bazı Türk askerlerini şehirlere yerleştirme girişimleri asayiş sorunları yaşanmasına yol açmıştı. Nitekim Selçuklular Bağdat'ı ilk kez ele geçirdiklerinde bu tür sorunlar ortaya çıkmıştı. Dolayısıyla, Türk ve yerli nüfuslar birbirlerinden oldukça ayrı yaşamlar sürmekteydi. Şehirlilerin çoğu kez Türkmenlerden hayvansal ürünler, göçebelerin de şehirlilerden kendi üretemedikleri çiftlik ürünlerini satın almaları bile bu durumu değiştirmiyordu.[59] Dahası, Türklerin sayısı büyük olasılıkla nispeten azdı. Anadolu'da 13. yüzyıl ortalarında bile, yaklaşık 200 yıllık Türk hâkimiyetine rağmen, dönemin bir tahminine göre nüfusun sadece onda biri Müslüman'dı; geri kalanlar da muhtemelen Hıristiyan Rum ve Ermenilerden oluşuyordu.[60] Bu koşullar altında Türkçenin göçebeler, askeri seçkinler ve yöneticiler dışında yayılma imkânı bulamamış olması gayet doğaldır. Türk seçkinler kendilerini Arapça ve/veya Farsçada giderek daha rahat hissetmeye başladı. I. Tuğrul sadece Türkçe biliyor ve Horasanlı veziri Kündüri'nin çevirilerine bel bağlıyorken, sonraki sultanlar iyi düzeyde Arapça öğrenmişler, hatta III. Tuğrul Farsçada iyi bir şair olmakla ün yapmıştır. Cezire ve Suriye'de, Zengiler ve Artuklular idari ve edebi dil olarak Arapçayı kullandılar; Hıristiyan nüfusun tercih ettiği Süryanice (Aramicenin bir lehçesi) ise, bilimsel kitapların Arapçaya aktarılmasında önemli bir araç vazifesi gördü.[61] Anadolu'da durum daha da karmaşıktı. Çoğu yerde Yunanca muhtemelen ortak dil olarak konuşulmaya devam etmiştir – Anadolu'da yazılmış Farsça şiirlerde kimi zaman Arap harflerine uyarlanmış Yunanca dizelere rastlanması, Müslümanların da bu dili kullandığına işaret eder. Anadolu'daki Selçuklu arşiv dairesinde, komşu hükümdarlarla münasebetler için Yunanca yazışmaları yürüten bir bölüm bulunuyordu ve muhtemelen bir tane de Ermenice için vardı. Lakin edebi eserler söz konusu olduğunda, tercih edilen dil Farsçaydı. Arapça ise, Ortadoğu'nun diğer kısımlarında olduğu gibi, dinsel, bilimsel ve felsefi eserlerin standart dili olmaya devam etti.

Selçukluların genişlemesinden en çok faydalanan dil Türkçe değil, Farsça olmuştur. Farsça 10. yüzyılda Orta Asya'da bir edebiyat dili halini almış, fakat devlet yönetiminde kullanımı konusunda başlangıçta mutabık kalınamamış ve Arapça, İran'ın özellikle batısı olmak üzere büyük kısmında, Selçuklu dönemine kadar hâkim yazı dili olmaya devam etmiştir. Selçukluların Horasan'dan batıya bürokrat ithal etmelerinin en önemli sonuçlarından biri de, Horasan'da ortak iletişim dili olan Farsçanın diğer bölgelerde de popülerleşmesi olmuştur. Selçukluların Farsçaya sahip çıkmasıyla bu dil Anadolu'ya da yayılarak 14. yüzyıl boyunca başlıca edebiyat ve yönetim dili olmuş ve daha sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda da önemli bir rol oynamaya devam etmiştir.

Selçuklu döneminde Farsça edebiyat büyük bir gelişme gösterdi. İran, Irak ve Orta Asya'da Selçuklu sarayları şairlere cömert bir himaye sundu. Nitekim bu dönemde yazılan şiirler, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun en kalıcı kültürel mirasları arasında yer alır. *Rubailer*'i 19. yüzyılda Edward Fitzgerald'ın İngilizceye serbest çevirisiyle popülerlik kazanan Ömer Hayyam (öl. 1131), İran'da her şeyden önce bir matematikçi ve gökbilimci olarak başardıklarıyla tanınsa da (bkz. s. 166–167), dünyanın geri kalanında ismi en fazla bilinen İranlı şair olmaya devam etmektedir. Sarayca desteklenen ve sultanları, bürokratları, bazen de emirleri idealleştiren Farsça manzum methiyeler zengin

bir geleneğe sahiptir. Diğer yandan, didaktik şiirin de geliştiği görülür. Ayrıca, bilimsel ve dinsel konularda eser veren yazarlar, sarayın ilgisini çekmek istediklerinde Farsçayı kullanmışlardır. Örneğin Gazali, Sufiliği savunduğu *İhyaü ulumi'd-din* adlı kitabını Arapça yazdığı halde, belli ki Selçuklu hamileri için bir de Farsça özet kaleme almıştır.

Daha sonraki hanedanların aksine, Selçuklu devrinde tarih yazıcılığının gelişme kaydetmediği görülür. Yukarıda bahsettiğimiz *Melikname* dışında (bkz. s. 5), Selçukluların tarih yazıcılığını desteklediğini gösteren çok az kanıt vardır. Günümüze eksiksiz ulaşan en erken yazılı kaynak, Zahirüddin Nişaburi'nin Farsça *Selçukname*'sidir. 12. yüzyıl sonlarına ait bu kısa eser, muhtemelen atalarının davranışlarını kendine örnek alsın diye genç Sultan III. Tuğrul için yazılmıştı. Anadolu'da da, Anadolu Selçuklularının siyasi önemini yitirdiği 13. yüzyıl sonuna dek, tarih yazımına çok az rastlanır. Meyyafârikîn doğumlu İbnü'l-Ezrak el-Fariki'nin Arapça yazdığı mahalli bir yazılı kaynak Artuklulardan bahseder, fakat anlaşıldığı kadarıyla Artukluların kendileri herhangi bir tarih eseri için görevlendirme yapmamıştır. Zengiler ise, Musullu ünlü tarihçi İbnü'l-Esir'in bir tarih kitabının konusunu oluşturur. İbnü'l-Esir, aynı zamanda, Bedreddin Lülü tarafından *el-Kamil fi't-Tarih* adında Arapça bir genel tarih kitabı yazmakla da görevlendirilmişti.[62] Yine de toplamda, bu hanedanların yönetimi altında üretilen tarih eserlerinin miktarı çok azdır ve araştırmacılar bu hanedanlar hakkında bilgi edinmek için daha geç kaynaklara başvurmak zorundadır.

Selçuklular ve ardılları, tarih yazıcılığını himaye etme konusundaki bu eksikliklerine rağmen, kayda değer bir geçmiş bilincine ve merakına sahipti. Tüm bu hanedanların manzum methiyelerde ifade bulan kamusal retoriği, İslamiyet öncesi İran geçmişine ve kadim kahramanlar ile hükümdarlara yoğun göndermelerde bulunur.[63] Örneğin saray şairi Muizzi, Sancar'ın muzaffer Gazne seferini överken, sultanı Makedonyalı fatih Büyük İskender'le, İranlı kahraman Rüstem'le ve Hz. Muhammed'in kuzeni ve damadı, İslam geleneğinin yiğitlik timsali Hz. Ali b. Ebu Talib'le (599–661) kıyaslar:

> İskender'in ruhu cihan sultanı Sancar'ı kıskanır, çünkü cihan sultanı Sancar'ın şanı İskender'inkinden daha büyüktür.
> İskender tüm hayatı boyunca, cihan sultanı Sancar'ın bu yıl içinde yaptığı kadar fetih yapmamıştır. [...]
> Onun Gazne ve Kabil'de gösterdiği kahramanlığın bir benzerine ne İranlılar arasında Rüstem ne de Araplar arasında Haydar [Hz. Ali b. Ebu Talib] sahiptir.[64]

Anadolu'da 13. yüzyıl Selçuklu sultanları, Keykubad ve Keykavus gibi eski İran hükümdarlarının isimlerini almaya başladı. Diğer yandan Anadolu için *Rum* tabirinin kullanılması, Eski Roma ve ardılı Bizans'ın mirasını çağrıştırıyordu (Bizanslılar kendilerini *Rhomaioi*, yani Romalılar olarak adlandırmaya devam ediyordu). Klasik Yunan ve Roma mirası, sanata ve özellikle mimariye de damgasını vurmuştu. Anadolu, Suriye ve Cezire'de klasik mimarinin unsurları yeniden kullanıldı (Resim 24, 25). Sikkelerde Roma ve Bizans figürlerine yer verildi (bkz. kat. 14a–l).[65] İskender kültü, Ortadoğu genelinde yaygındı; İranlı şair Nizami'nin (öl. 1209), *İskendername* adında ünlü bir mesnevisi vardır. İskender'e duyulan bu ilgi, Artuklu sikkelerinde kullanılan klasik motiflere de





Resim 24. Aspendos'ta Anadolu Selçuklularının saray olarak kullandığı antik Yunan-Roma tiyatrosu.

Resim 25. Aspendos tiyatrosundaki merdiven kulesinin ön cephesinden ayrıntı. Selçukluların, kendilerine ait saray yapılarını belirtmek üzere kullandıkları zikzak deseni görülüyor.

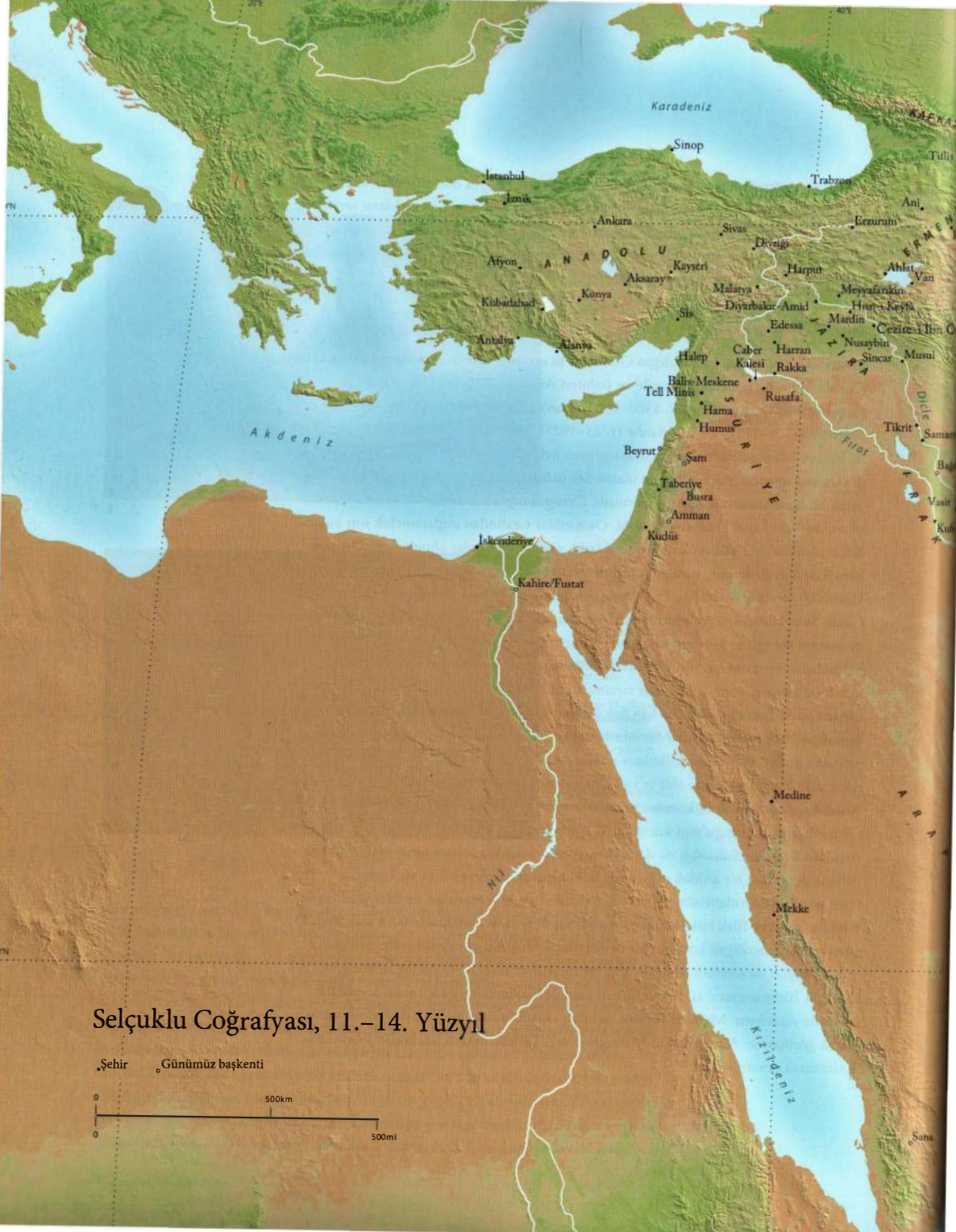
yansımıştır.[66] Yunan ve İran gelenekleri, filozof Şihabeddin Yahya Sühreverdi'nin (öl. 1191) eserlerinde bir arada harmanlanmıştır. Bir Artuklu hükümdarına ve belki Anadolu Selçuklularına da hizmet etmiş olan Sühreverdi, Arapça ve Farsça yazdığı eserlerinde Platon'un engin bilgi sahibi filozof-kral idealinden esinlenen bir hükümdar tasavvuru ortaya koyar.[67] Nitekim bu dönem mimarisindeki bazı yenilikler, Türk hükümdarların yeni bir statüye kavuşma arzusunu yansıtıyor gözükmektedir. Örneğin Artuklu topraklarındaki camilerde kullanılan İran tarzı kubbeler, ibadet sırasında hükümdara çok daha ayrıcalıklı bir konum sağlıyordu.[68] Selçuklu ardıl devletlerinden bazılarında kullanılan Türkçe unvanlar, Türklerin geçmişine ait kahramanlık efsanelerine de atıfta bulunur. Fakat Büyük Selçuklu sultanları gibi kendilerini cihan sultanı olarak gören hükümdarlar, Artuklular gibi daha küçük mahalli hanedanların tercih ettiği

Türkçe unvanları kullanmaktan kaçınmış, onun yerine Arapça unvanlarda ısrar etmiştir. Dolayısıyla cihan hâkimiyeti iddiasındaki sultanlar bu iddialarını sadece İslami terimlerle ifade ederken, Türkçe unvanların kullanımı esasen ikincil konumdaki hükümdarlarla sınırlı kalmıştır ve bu durum, İslami değerlerin Türk değerlerine baskın geldiği kültürel bir hiyerarşinin varlığına işaret etmektedir.[69]

Selçuklu Mirası

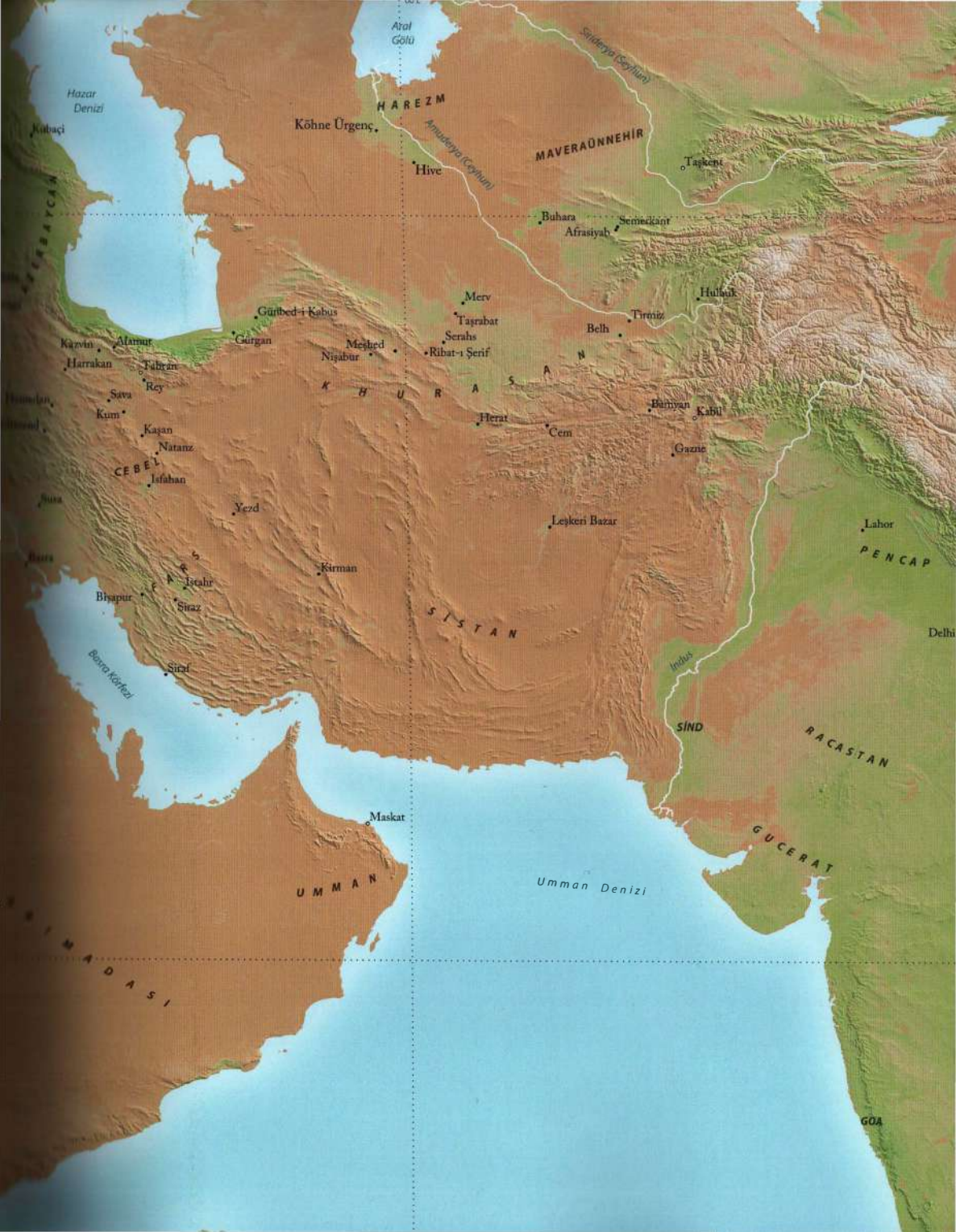
Selçuklular, 20. yüzyıl başına değin Ortadoğu'ya egemen olan Türk hanedanlar dizisinin ilk halkasıdır. Bu hanedanlar içinde en ünlüleri Anadolu, Balkanlar ve Arap topraklarında Osmanlılar (yak. 1300–1923), İran'da ise Timurlular (1370–yak. 1507), Safeviler (1501–1722) ve Kaçarlardır (1785–1925). Tüm bu hanedanlar, Türk gelenekleri ile İran ve İslam geleneklerini bir araya getiren Selçuklu sentezini değişen ölçülerde devam ettirmiştir. Ortadoğu'da ilk olarak Selçukluların başlattığı kurumlar, daha sonra gelen bu hanedanlarca da benimsenmiştir. Örneğin tuğra adı verilen ve aslen stilize bir ok ve yaydan oluşan kaligrafik sembol, Osmanlılar tarafından imparatorluk son bulana dek kullanılmıştır. Atabeglik müessesesi farklı şekiller ve isimler altında hem Osmanlı hem Safevi devletlerinde varlığını korumuş, hatta bizzat atabeg unvanı Kaçarlar devrinde kullanılmıştır. İkta sistemi de 19. yüzyıla dek çeşitli biçimlerde varlığını sürdürürken, ilk olarak Selçukluların yaygınlaştırdığı medreseler İslam dünyasının pek çok yerinde bugün de önemli bir eğitim kurumu olmaya devam etmektedir.

Selçuklular, hem dindar Sünniler olarak bilinmeleri hem de bizzat Selçuklu isminin itibarı dolayısıyla, sonraki kuşaklar tarafından idealleştirildi. Moğol İlhanlı devletinin hizmetindeki İranlı bürokratlar için Selçuklular, göçebe bir hanedanın İran-İslam uygarlığını benimsemeye nasıl özendirileceği konusunda bir model teşkil etmiş olmalı. Selçuklu devletleri ortadan kalktıktan sonra, Anadolu'da çeşitli yazarlar hanedanı yâd eden tarih kitapları kaleme aldı ve siyasi parçalanmışlık içindeki 14. yüzyıl Anadolusu'nda birçok hükümdar Selçuklu soyundan geldiği iddiasında bulundu. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşuyla ilgili efsaneler, Osmanlı hanedanının kökenini Anadolu Selçuklu Sultanlığı'na dayandırıyor, son Selçuklu sultanı tarafından atanmak yoluyla doğrudan bir ardıllık iddiasında bulunuyordu. Benzer bir çaba, Timurlu İranı'nda da gözlemlenebilir. Burada da Selçuklularla ilgili manzum tarihler yazılmış ve bunların mevcut Türk hükümdarlara sunulmuş olması, bu hükümdarların atalarının 15. yüzyıla dek güncelliğini koruyan bir örnek oluşturduğunu göstermektedir. Selçuklu mirası, bugün de modern devletler için bir meşruiyet aracı olma özelliğini koruyor. Örneğin Türkmenistan'da, Selçukluların hatırası banknotlar gibi kamusal semboller üzerinde yaşatılıyor. Modern Türkiye, kendini Anadolu'daki ilk Türk devletinin mirasçısı olarak görüyor ve Alp Arslan'ın Malazgirt zaferi Türkiye devleti tarafından bugün bile kutlanmaya devam ediyor.[70]

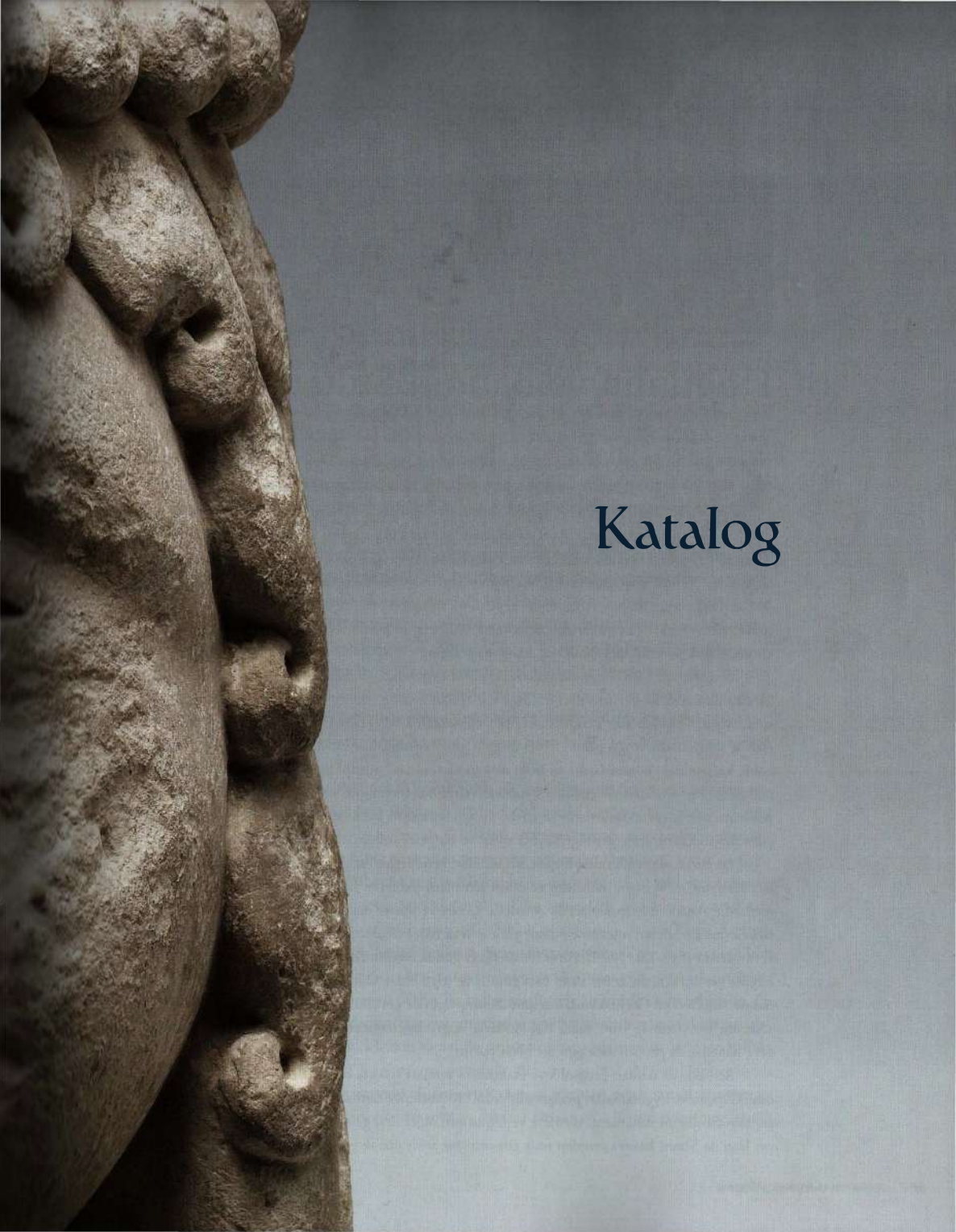


Selçuklu Coğrafyası, 11.–14. Yüzyıl

•Şehir ◦Günümüz başkenti


Aral Gölü
Hazar Denizi
Kıbaçi
HAREZM
Köhne Ürgenç
Amuderya (Ceyhun)
Sırderya (Seyhun)
MAVERAÜNNEHİR
Taşkent
Hive
Buhara
Semerkant
Afrasiyab
AZERBAYCAN
Merv
Hulbuk
Gümbed-i Kabus
Taşrabat
Tirmiz
Belh
Gürgan
Serahs
Kazvin
Mamur
Meşhed
Nişabur
Ribat-ı Şerif
Harrakan
Fahran
Rey
KHURASAN
Sava
Kum
Bamyan
Kabul
Herat
Kaşan
Cem
Natanz
Gazne
CEBEL
İsfahan
Yezd
Leşkeri Bazar
Lahor
PENCAP
Kirman
İstahr
Bişapur
Şiraz
SİSTAN
Delhi
Basra Körfezi
Siraf
Indus
SİND
RACASTAN
Maskat
GUCERAT
UMMAN
Umman Denizi
GOA





Katalog



Doğunun ve Batının Sultanları

Selçuklular Orta Asya ve İran'ın önemli bir kısmını fetheden ilk Türkler olmadıkları gibi, İslamiyet döneminde batıya ilerleyerek Anadolu'ya kadar gelen yegâne Türkler de değillerdi. Gazneli İmparatorluğu yaklaşık 1030 yılında en geniş sınırlarına ulaştığında, Kuzey Hindistan'dan İran'ın batısında Hemedan'a dek uzanıyordu ve Türk göçebeler Selçuklulardan çok daha önce Anadolu'ya yerleşmeye başlamıştı. Ayrıca Arap dünyasında, Bağdat ve Samarra'daki halife saraylarında, Türk köleler Abbasi ordusunun önemli ve bazen de zaptedilmesi zor bir kısmını oluşturmaktaydı. Bu Selçuklu öncesi Türkler, Selçukluların hem kendi iktidarlarını kurma hem de kendilerini ayrı bir kimlik olarak tanımlama biçimlerini etkilemiş olabilir.

Selçuklular, Müslüman dünyasındaki rejim değişikliği geleneklerine uygun bir şekilde, kendi adlarına sikke bastırmışlardır.[1] Bu sikkelerde dönemin halifesinin isminin de yer almasına karşın, Selçukluların kendi isimlerine "*es-sultanü'l-muazzam* (büyük sultan), *şahanşah* (şahlar şahı), *rüknü'd-din* (dinin temel direği)" gibi özel unvanlar eklemeleri (bkz. kat. 4a–h), halife karşısındaki konumlarına ve belki de kendilerini nasıl gördüklerine dair bir ipucu sunmaktadır. Bu unvanlar Selçuklulara halifeler tarafından verilmiş ve sultanların statüsünün yükselmesiyle birlikte unvanların sayısı da, Sultan Sancar'ın 1118'de tahta çıkışına ve 12. yüzyılda Selçukluların içine düştüğü sayısız siyasi ve bölgesel anlaşmazlığa dek giderek artmıştır.

En parlak dönemlerinde Büyük Selçuklular, kendilerini bir yandan dünyevi hükümdarlar, bir yandan da İslam inancının ve onun temsilcisi halifenin koruyucuları olarak tanımlamışlardır. Anadolu Selçukluları ile Anadolu, Cezire ve Suriye'deki Artuklular ve Zengiler ise, sikkelerinde madenin niteliğine –altın, gümüş veya bakır olmasına– göre değişen bilgilere yer vermişlerdir (bkz. kat. 14a–l). Altın sikkelerin çoğunda hükümdarın ismini de içeren epigrafik bilgiler yer alırken, en az bir altın, bazı gümüş ve çoğu bakır sikkede Yunan, Roma, Bizans ve Sasani sikkeleri gibi kaynaklardan ödünç alınmış figürler görülür. Lakin bu figürlerin pek azı, sikkenin ön yüzünde ismi yazılı hükümdarla doğrudan bağlantılıdır; çoğunun hükümdarı veya hanedanını simgelemek gibi bir işlevi yoktur.

Selçuklular iktidar, zenginlik ve inançlarını mimari yoluyla da sergilemiş, kendilerinden önceki biçim ve uygulamaları pekiştirmişlerdir.[2] Kitabeler ve tarihsel kaynaklar, birçok önemli yapının baniliğini sultanlara, vezirlere ve toplumun diğer ileri gelenlerine atfeder. Selçukluların İran'da Sünni İslam'ı yeniden tesis etmenin bir aracı olarak yaptırdıkları medreseler üze-

rinde çokça durulmuştur. Fakat camiler, minareler, kümbetler ve kervansaraylar da Selçuklu sultanlarının baniliğine birer örnektir. Selçuklu ardıl devletleri 12. ve 13. yüzyıllarda Cezire, Suriye ve Anadolu'da cami, medrese ve türbelerin yanı sıra hastane, hamam, köprü, han ve hangâhların da aralarında yer aldığı çok sayıda yapı inşa ettirmiştir. Bu yapılar bir yandan halkın pratik ihtiyaçlarını karşılarken, bir yandan da bu topraklardaki Selçuklu hâkimiyetini simgeliyordu.

Büyük Selçuklu hükümdarlarının saraylarını nasıl dekore ettikleri, hatta yapılı çevrelerde ne kadar vakit geçirdikleri hakkında çok az şey biliyoruz.[3] Bununla birlikte, neredeyse gerçek boyutlu figürlerden küçükbaşlara dek çeşitlilik gösteren stuko heykeller (kat. 1a–j), saray işlerinin görüldüğü odalarda, daha küçük hanedanların meliklerine, emirlere veya gulamlara sultanın üstün konumunu hatırlatan objeler bulunduğuna işaret etmektedir. Günlük kullanım eşyalarında olduğu gibi, bu heykellerin boyutlarındaki çeşitlilik de, sultan saraylarının iç dekorasyonunun emirler veya varlıklı kişilerce daha az gösterişli bir düzeyde taklit edildiğini veya küçük figürlerin ikincil konumdaki saray hizmetkârlarını temsil ettiğini gösteriyor olabilir.

Anadolu Selçukluları ile Anadolu, Suriye ve Cezire'deki diğer Selçuklu ardıl devletlerinde, hükümdarlarla ilişkili bazı lüks eşyalar, Bizans ve diğer Hıristiyan ülkelerin sanatlarının güçlü etkisini yansıtır (kat. 6). Bazıları ise, İran'ın veya Suriye ve Irak'taki Arap dünyasının üslup gelenekleriyle daha uyumludur. Şatafatlı kumaşlar (kat. 5), kakma tekniğiyle süslenmiş madeni eserler (kat. 8, 12a, b, 13a, b) ve zengin tezhipli el yazmaları (kat. 2a–c, 9–11) yoluyla hükümdarlar, siyasi konumları tehlikede olduğunda bile, sadece otoritelerini değil, incelikli zevklerini ve geniş bilgilerini de sergiliyordu. Büyük Selçukluların günümüze ulaşan taşınabilir objelerinin aksine, ardıl devletlere ait olanların üzerindeki kitabeler, hükümdarların isim ve unvanlarına yer verir ve onları İslam inancının adil ve bilge savaşçıları olarak yüceltir.

Orta Asya ve İran'daki Selçukluların sanatı ile Selçuklu ardıl devletlerinin sanatı arasındaki farklılıklar nereden kaynaklanıyordu? İran'daki ortam şüphesiz ki Anadolu, Suriye ve Cezire'dekinden çok farklıydı. İran'da Selçukluların başlıca amacı, Büveyhileri ve İsmailileri yenilgiye uğratmak ve halife tarafından tanınmayı sağlamaktı. Anadolu, Suriye ve Cezire'de ise, Selçuklular ve ardılları Moğollar, Bizanslılar ve diğer Hıristiyan güçlerle çarpışıyor veya kimi zaman da uzlaşıyordu. Selçuklular ve onların atabegleri, Anadolu ve Cezire'deki yerleşik Hıristiyan ve Türk nüfuslar vasıtasıyla, Büyük Selçuklulara kıyasla Doğu Akdeniz kültürüyle çok daha yakın bir temas içindeydi. Selçuklu coğrafyasında bir yandan yerli İran halkı ve diğer yandan Türkler, Selçuklulara içlerinde yetenekli mimar ve zanaatkârların da yer aldığı bir işgücü sağlıyor, sanatsal fikirler bu kişiler aracılığıyla bir imbikten geçiriliyordu. Bu etkileşimlerin yanı sıra, aradan geçen zamanın etkisi ve fetihlerin çeşitli aşamalarında karşılaşılan farklı koşullar, Büyük Selçuklu sanatı ile Anadolu Selçuklularının ve ardıl devletlerin sanatı arasındaki ayrılıklara bir açıklama getirebilir. Bununla birlikte, 12. ve 13. yüzyıllarda Batı Asya'da Selçuklular sayesinde oluşan ortak mimari formlar, ortak zanaat ölçütleri ve ortak temsil biçimleri, son derece dinamik ve yaratıcı bir sanatsal üretim dönemine zemin oluşturmuştur. **SRC**



a



b

1a–j

Iran'dan Dokuz Stuko Figür ve Bir Figür Parçası

Değerli Taşlarla Bezenmiş Başlıklı Ayakta Duran Figür (a)
Iran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Alçı; elle şekillendirme, oyma, çok renkli boyalı, yaldızlı
143,5 x 51,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Bay ve Bayan Lester Wolfe bağışı, 1967 (67.119)

Sorguçlu Başlıklı Ayakta Duran Figür (b)
Iran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Alçı; elle şekillendirme, oyma, çok renkli boyalı, yaldızlı
119,4 x 52,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Cota Timken Burnett Collection of Persian Miniatures and Other Persian Art Objects, Cora Timken Burnett bağışı, 1956 (57.51.18)

Iran'dan gelme bu dokuz figür ve bir figür parçasının, bir saray ortamına ait oldukları düşünülmektedir.[1] Ikonografilerinin –değerli taşlarla süslü başlıklar, silahlar, zengin kıyafetler– ve in situ ele geçen benzer tasvirlerin işaret ettiği gibi, muhtemelen saray yerleşimlerinin kabul salonlarında duvarları süslüyor ve tahtın her iki yanında ya da karşısında yer alıyorlardı. Büyük ihtimalle bir hükümdarın –bir Selçuklu sultanının ya da onun



Resim 26. Gazneli sarayı Leşkeri Bazar'da, ayakta duran hizmetkârların tasvir edildiği duvar resmi (11. yüzyıl ortası). Fotoğraf 1950'lerde, resimler National Museum of Afghanistan, Kabil'e taşınmadan önce çekilmiştir (fakat resimler bugün müzede değildir).

mahalli tabilerinden veya ardıllarından birinin– özel muhafızlarını, vezir veya emirlerini ve maiyetini temsil eden bu figürler, hâkimane ve muktedir duruşlarıyla, Büyük Selçuklular ile ardıllarının görsel sanatlarında ifade bulan hükümdarlık ve otoriteyi yansıtmaktadır.

Bilindiği kadarıyla bu hükümdarlar kendi dönemlerinde hiçbir şekilde tasvir edilmemiştir (ancak daha sonra, onların tarihlerini anlatan minyatürlerde boy gösterirler; bkz. kat. 2a–c). Hükümdarlıkları, kendileri veya tebaları tarafından inşa ettirilen yapıların kitabelerine yazılan ya da sikkelere basılan isim ve unvanları yoluyla ifade edilip yüceltilmiştir. 11. yüzyılın görsel dağarcığı, hükümdarların otoritesini simgelemek amacıyla onların silahlı muhafızlarının tasvirlerine başvurmuş, sonraki yüzyılda ise makam işaretleri taşıyan emir veya vezirlerin tasvirleri kullanılmıştır. Ayrıca, aralarında müzisyenler ile dansçıların da yer aldığı saray maiyetini temsil eden betimlemeler, hükümdarın sarayındaki şatafatı ifade ediyordu.

Günümüze ulaşan stuko figürlerin üzerinde herhangi bir ibare bulunmaması ve ne anlam ifade ettiklerine açıklık getiren tarihsel bir kaynağın da olmaması, bazı araştırmacıları ayakta duran büyük boyutlu figürlerin (örn. kat. 1a, b) kimliğini sorgulamaya –bunların saray muhafızları, melikler olduğu, hatta bir tanesinin bir Nasturi rahibesi olduğu ileri sürülmüştür– veya sarayla bağlantılarından şüphe duymaya yöneltmiştir. Fakat aynı döneme ait saltanat yapılarının duvar resimleri ve taş kabartmalarındaki benzer tasvirler, bu figürlerin hükümdarın özel muhafızları (Farsça *gulaman-ı hassagi*, Arapça *el-gılman el-hassa*) veya vezirleri/emirleri olarak yorumlanmasını desteklemektedir.[2] Bu tür tasvirlerin en erken örneği, Leşkeri Bazar'daki Gazneli sarayındadır (11. yüzyıl ortası). Buradaki bir duvar resminde, ellerinde sopalar bulunan tören kıyafetleri içindeki sakalsız askerler –muhtemelen Türk gulamlar (burada, köle hizmetkâr veya muhafızlar)– ana kabul salonunda hükümdarın karşısına gelecek şekilde konumlanmıştır (Resim 26).[3]

Aynı şekilde yorumlanabilecek diğer insan figürlerinin sergilediği cepheden duruş, stuko figürlerle (kat. 1a–d) daha da büyük bir benzerlik taşır: Bunlar, Gazne'de mermere oyulmuş ve her biri elinde bir sopa tutan figürler (11. yüzyıl–12. yüzyıl başı Örneğin, Resim 27), Hısnı Keyfâ köprüsünde (Muhtemelen 12. yüzyıl ortası. Resim 15, 16) ve Sincar'da bir saray yapısındaki nişte (Gu Kummet, 13. yüzyıl başı) taşa oyulmuş, ellerinde çeşitli nesneler tutan figürlerdir (Resim 30).[4] Bu nesnelerin her biri –gürzler, yaylar, kavisli kılıçlar, kuşlar, sırıklar, çevgan sopaları, kadehler ve mendiller– saraydaki belirli bir görevi simgeliyordu. Hükümdarın yakınındaki gulamlar bu nesneleri taşıyor ve törenlerde daima hazır bulunuyorlardı.

Gu Kummet nişinin kabul salonunda hükümdarın bizzat oturduğu bir yer olduğu düşünülmektedir. Bu da, bu tür tasvirlerin, törenleri tam da gerçekleştikleri yerde yeniden üretip pekiştirdiğini gösterir. Ayrıca, yukarıda bahsettiğimiz diğer örneklerin de hükümdarın otoritesiyle doğrudan bağlantılı oldukları fikrini destekler. Resmi kıyafetler içindeki bu figürler, hükümdarı betimleme amacı taşımıyordu; kişilerin tekrarlanması ve aynı veya farklı özelliklere sahip olması da buna işaret eder. Daha ziyade, hükümdarın ayrıcalıklı konumunu ve fiili hâkimiyetini simgeliyor, otoritesini ve nüfuzunu açığa vurarak onun mevcudiyetini duyurmaya hizmet ediyorlardı.[5]

Bununla birlikte bazen, tek başlarına ve orijinal bağlamlarından kopuk bir şekilde karşımıza çıkan bu stuko örneklerin, değerli taşlarla süslü başlıkları nedeniyle, melikleri temsil ettikleri ileri sürülmüştür. Fakat bunlar, bir hükümdarlık tacından ziyade, Gazneliler ve Selçuklularda Türk muhafızların giydiği *külah* adı verilen kendine özgü başlıklardır. Muhafızların rütbesini gösteren bu külahlar bazen gümüş ve altınla süslenirdi.[6] Askeri rütbeyi belirtmek için bir kemer ve kaftanın (*kabâ*) yanı sıra, mücevherlerle süslü külahların kullanılması muhtemelen Selçuklulara özgü bir yeniliktir, zira daha öncesinde başlıkların daha



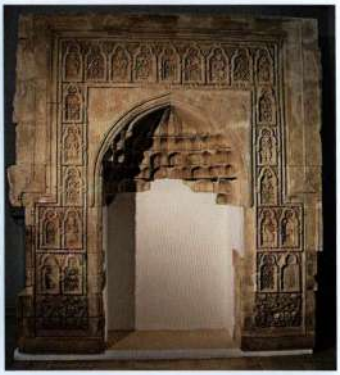
Resim 27. Çift başlı kartallar ve elinde bir değnek tutarak ayakta duran bir hizmetkâr tasvirli mermer kabartma, Gazne (11. yüzyıl–12. yüzyıl başı). Daha önce National Museum of Afghanistan, Kabil'de.



Resim 28. Karakuş yakınlarındaki Süryani manastırı Mar Behnam'ın girişi (13. yüzyıl ortası).



Resim 29. Karakuş yakınlarındaki Süryani manastırı Mar Behnam'da, Aziz Behnam'ın tasvir edildiği stuko pano (13. yüzyıl ortası).



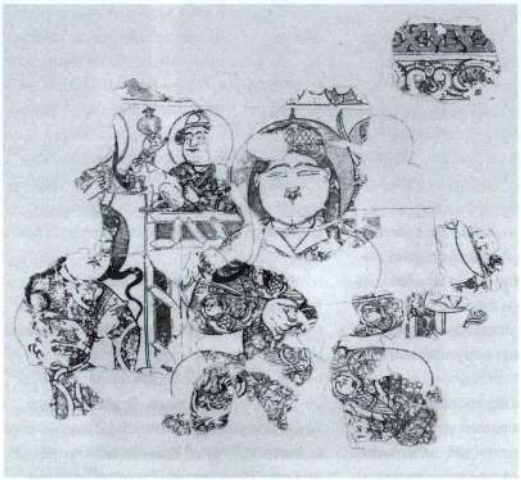
Resim 30. Sincar Gu Kummet sarayının kabul salonundan, hizmetkârlar kabartmalı taş niş (13. yüzyıl başı). Bugün Bağdat'taki Irak Ulusal Müzesi'ndedir (A3105).

ziyade mensup olunan aşirete ve mesleğe işaret ettikleri anlaşılmaktadır.[7]

Figürlerimizle yakından ilişkili iki başka örnek, mimari bağlamları dolayısıyla doğrudan doğruya hükümdarlıkla bağlantılı bir anlama sahiptir. Her iki örnek de küçük bir sarayın veya köşkün kabul salonuna aittir ve her şeyden önemlisi, bir hükümdarın kabul salonundaki süsleme programının çok yönlülüğünü de ortaya koyar. Ilk örnek, Musul'daki Kara Saray'dandır (H. 631/M. 1234 sonrası; Bedreddin Lülü'ye atfedilir). Burada, bir haleyle çevrelenmiş olan küçük stuko büstlere bitkisel motifler, kartallar ve diğer kuşlar, kitabeler ve ucu hayvan ve kuş başlarıyla son bulan bir kıvrım eşlik etmektedir (Resim 31).[8] Ikinci örnek ise, Semerkant'taki kabul köşkünden bir resimdir (12. yüzyıl sonu) ve konumuz açısından daha da aydınlatıcıdır, zira daha zengin bir figür çeşitliliğine sahiptir ve her figürün boyutu, kompozisyondaki rolüne göre farklılık gösterir.[9] Bu örnek, grupta yer alan daha



Resim 31. Musul Kara Saray'ın kabul salonunun stuko bezemeleri (H. 631/M. 1234 sonrası). Küçük büstlerin oluşturduğu sıra, kitabenin altında yer alır.



Resim 32. Semerkant'taki kabul salonundan, tahtta oturan bir figür ve hizmetkârını gösteren 12. yüzyıl sonuna ait bir duvar resminin çizimi. Yuri Karev'in nazik yardımlarıyla temin edilmiştir.



c



d

küçük boyutlu alçı figürlerin (kat. 1c, d), sadece saray muhafızlarını değil, çeşitli faaliyetlerde bulunan saray maiyetini de içine alan daha geniş bir kompozisyonun parçası olduğu varsayımını desteklemektedir.

Arkeolojik çalışmaların konusu olmaya devam eden Semerkand duvar resimlerinde çeşitli hayvanların sıralandığı şeritlerde; bir kar leoparı, bir panter ve fantastik yaratıklar, kanatlı bir figür, bir kartal, insan başlı bir hayvan, orta büyüklükte insanlar, daha küçük dansçılar ve atlılar ile yer yer kuş resimlerinin yer aldığı bir zemin üzerinde Arapça ve Farsça yazılar bulunur. Kabul salonunun odak noktasında, Karahanlı hükümdarının bütün salonu görecek şekilde tahtında oturduğu *suffe* (küçük bir eyvan) bulunuyordu. Buranın her iki tarafı, ayakta duran büyük boyutlu figürlerle ayrıca resimlendirilmişti. Buradaki dört figürden, elinde ok tutan bir muhafız veya saray mensubu olduğu düşünülen figür restore edilmiştir. Ayrıca yan duvarda açığa çıkarılan ve bir hükümdarı tasvir ettiği anlaşılan resim özellikle aydınlatıcıdır – tahtta oturan bu figür, başında pul motifli bir başlık ve elinde bir okla gösterilmiştir (Resim 32). Ok taşıyan ayaktaki figürden daha küçük olmasına karşın, üstün konumuna işaret eden küçük figürlerle çevrelenmiştir.[10] Yerinde yürütülen araştırmalar, figürün kimliğine dair daha net bir bilgi sağlayacaktır. Fakat konumu ve boyutları, saraylardaki süsleme programlarının karmaşıklığı hakkında bir fikir vermektedir.

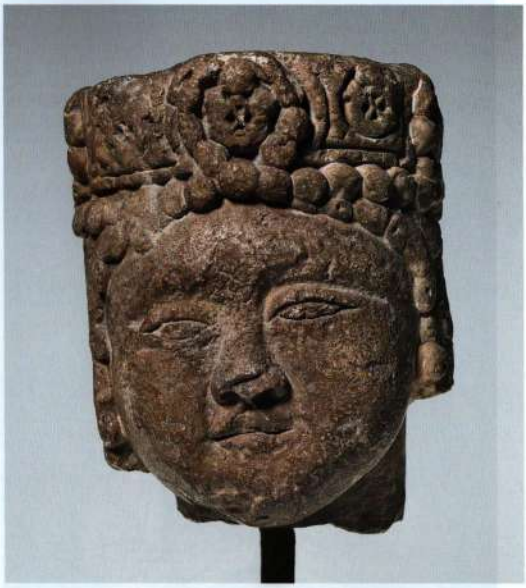
Figürlerin salon boyunca dağılımı ve orantıları, stuko figürlerin orijinal ortamlarında nasıl sergilendiklerine dair muhtemel bir model sunuyor. Büyük figürler tıpkı muhafızlar gibi hükümdarın yakınında konumlanırken, küçük olanlar (kat. 1 c, d) hükümdarı eğlendirmek için çeşitli etkinliklerde bulunan ya da bu etkinlikleri seyreden saray maiyetini temsil ediyordu. 13. yüzyıl başı ve ortasına ait minyatürlü yazmalar da, büyük boyutlu stuko figürlerin hükümdarın özel muhafızlarını ve emirlerini temsil ettiği varsayımını destekler: *Kitabü't-tiryak* ve

Değerli Taşlarla Bezenmiş Başlıklı Oturan Figür (c)
İran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Alçı; elle şekillendirme, oyma, çok renkli boyalı
Victoria and Albert Museum, Londra (A.20-1928)

Değerli Taşlarla Bezenmiş Başlıklı Ayakta Duran Figür (d)
İran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
42,5 x 22,5 cm
Alçı; elle şekillendirme, oyma, çok renkli boyalı
Victoria and Albert Museum, Londra (A.21-1928)



e



f

Boncuklu Başlık Giymiş Bir Figür Başı (e)
Iran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Fosilli kireçtaşı; oyma, delme
25,4 x 16,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1933 (33.111)

Boncuklu Başlık Giymiş Bir Figür Başı (f)
Iran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Alçı; elle şekillendirme, oyma
20,5 x yak. 16 cm
Linden-Museum Stuttgart (A 37.662 L)

Boncuklu Başlık Giymiş Bir Figür Başı (g)
Iran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Alçı; elle şekillendirme, oyma
20 x 20 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (MXD 12)

Sivri Uçlu Başlık Giymiş Bir Figür Başı (h)
Iran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Alçı; elle şekillendirme, oyma
21,6 x 13,7 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Abby Aldrich Rockefeller bağışı, 1942 (42.25.17)

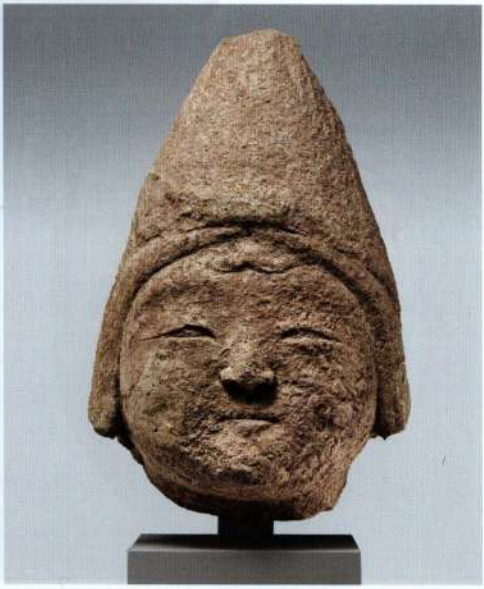
Kitabü'l-egani'de, muhafızlar ve görevlilerle çevrili bir şekilde tahtta oturan hükümdar tasvirleri vardır.[11] Ayrıca Kahire'deki Memlük saraylarında, divanda (kabul salonunda) sultanı ve rütbeleriyle birlikte emirlerini tasvir eden resimlerin yer aldığı aktarılır.[12]

Hükümdarın otoritesiyle ilişkili mevcut resimler arasında, ayakta duran figürler kronolojik bir gelişme gösterir. Yukarıda bahsettiğimiz Gaznelilere ait erken dönem örnekler aynı duruşa, aynı Türkmen tarzı kemer ve çantalara ve aynı türden sopalara sahiptir (Resim 26, 27). Sonraki örneklerin ise zaman içinde farklılaştığı görülür. Her biri farklı bir nesne veya işaret taşır ve çoğu kez farklı başlıklar giymişlerdir (kat. 1a, b; Resim 28, 30). Bu ikonografik gelişme, muhtemelen saray görevlilerinin statü ve konumundaki değişimi yansıtmaktadır. 11. yüzyıl ortasında, Gazneli devletindeki Türk gulamlar arasında katı bir hiyerarşi yoktu. Selçuklular ve ardıllarının 12. yüzyıl ile 13. yüzyıl başlarında Iran ve Anadolu'da yönettiği devletlerde ise, saray görevlileri ve emirler çok daha ayrıntılı bir şekilde sınıflandırılmıştı. İlk kez bu dönemde şehzadelere atabeg olarak atanan eski gulam komutanlar, daha sonra kendi hanedanlarını kurmuştur.[13]

Bu değişikliklerle eş zamanlı olarak, saray görevlilerinin tasvirleri de sadece hükümdarlıkla ilişkili olmaktan çıkmıştır. Musul'un kuzeybatısında, Bahdida/Karakuş'taki Mart Şmuni Kilisesi'nin Kral Kapısı'nda (13. yüzyıl başı), ortada iki aslana hükmeden oturur vaziyette bir figür ve yonca biçimli nişlerde ayakta duran görevliler görülür. Bu kompozisyon, iktidarla ilgili çağrışımlar taşımaya devam etmekle birlikte, bir Suriye Ortodoks kilisesinde nefi kutsal mekâna bağlayan kapıya bekçilik etme anlamında koruyucu bir işlev üstlenmiştir.[14] 12. yüzyıl ortalarında, ayakta duran saray mensupları eşliğinde tahtta oturan figürler, kakma tekniğiyle süslenmiş madeni eserlerde ve minâi seramiklerde sıklıkla görülmeye başlar (bkz. kat. 37, 68, 155). Bu nesneler seçkin bir zevke hitap etmekle birlikte, kentsel alanlarda çok sayıda bulunmalarının da gösterdiği gibi, sarayın ayrıcalığında değildi ve toplumun orta sınıf kesimleri tarafından kolaylıkla edinilebiliyordu. Bu yaygınlık, saray yaşamıyla ilişkilendirilen şatafatlı aurayı korurken hükümdarlık imgelerinin etkisini azaltmış olabilir.[15]



g



h

Stuko ve Taş: Arkeolojik Bulgular, Geleneklerin Devamlılığı

Burada incelediğimiz objeler, Iran ve çevresindeki bölgelerde kesintiye uğramaksızın devam eden iki ayrı mimari gelenek bağlamında ele alınabilir: Figürlü tasvir ve stuko bezeme. Bu ikincisi, Part ve Sasani dönemlerindeki oyma ve elle şekillendirme stukonun, özellikle Iran ve Cezire'de örneklerine rastlandığı üzere, İslamiyet devrinde de sürekliliğini koruduğunu gösterir.[16] Bununla birlikte, 12. yüzyılda yeni bir stuko kullanımı ortaya çıkmıştır; bu dönemde Mâverâünnehir'den Doğu Afganistan ve Horasan'a, Iran'ın kuzey ve orta bölgelerinden (burada günümüze ulaşan çok sayıda stuko, "Kaşan ekolü" adlandırmasına yol açmıştır) Cezire (özellikle Musul) ve Anadolu'ya kadar birçok yerde, çok sayıda stuko, mihrap ve bitkisel motifli veya yazılı pano karşımıza çıkar.[17] Bu stukolarda daha belirgin bir hacim kullanımı göze çarpar ve bu eğilim 14. yüzyılda daha da artacaktır.[18]

Mimari süslemelerde figürlü tasvir geleneğine gelince, İslamiyet'in erken dönemlerine ait zengin bulgularla –örneğin Iran'da Çal Tarkan, Tepe Mel ve Nizamabad'da ve Suriye-Filistin bölgesindeki Emevi yerleşim ve tarım alanlarında (örneğin üç boyutlu, neredeyse bağımsız figürlerin de yer aldığı Hırbetü'l-mefcer'de) bulunanlarla– karşılaştırıldığında, kat. 1a–j ile benzerlik gösteren oyma ve elle şekillendirme tekniğiyle yapılmış stuko örneklerin sayısı azdır.[19] Yine de, hiçbir zaman tümüyle terk edilmemiş bir geleneğe tanıklık etmektedirler. Samarra'daki Abbasi sarayını deve figürlü frizler süslüyordu. Akdeniz'e doğru uzandığımızda ise, Tunus'taki Sabra el-Mansuriye sarayında (10. yüzyıl ortası ila 11. yüzyıl ortası) çeşitli insan ve hayvan tasvirleri açığa çıkarılmıştır.[20]

Figürlere, hem coğrafya hem zaman bakımından daha yakın yani Horasan ve Orta Iran'dan 11. ve 12. yüzyıla ait figürler şunlardır; Tirmiz'deki kazılarda ele geçen fantastik yaratıklarla tasvir edilmiş panolar. Hulbuk'tan hayvan figürleri, biri Bişapur'dan sarıklı (Resim 33) ve diğeri Nişabur'dan değerli taşlarla bezenmiş başlıklı iki baş; her ikisi de Rey'den olmak üzere bir ördeğe saldıran şahin kabartması (bkz. resim 97) ve büyük bir figürün eli (kat. 1j).[21] Batıda, Musul bölgesinde, figürlü stukolara 13. yüzyıl başına ait Kara Saray'da ve Hıristiyan yapılarında rastlanmaktadır. Mar Behnam manastırındaki stuko bir pano, Aziz Behnam'ı at sırtında meleklerle birlikte tasvir ederken, bir diğeri de kız kardeşi Mart Sara'yı ayakta ve cepheden gösterir (Resim 28, 29).[22]

Stuko bezemelerin 12. yüzyılda Iran'da yaygınlık kazanması, figürlü tasvirlerin bu malzemeyle de yapılmasını muhtemelen teşvik etmiştir. Benzer bir itkiye diğer temsil araçlarında da rastlanır; örneğin, daha önce bahsettiğimiz Leşkeri Bazar ve Semerkant'taki veya Hulbuk ve Nişabur'daki duvar resimlerinde olduğu gibi.[23]

Taş söz konusu olduğunda, kat. 1e gibi yüksek kabartma oymalara Iran mimari süslemelerinde çok az rastlanır. Iran'da bilinen az sayıdaki örnek, yassı alçak kabartmalardan oluşur. Taş oymalar Anadolu'da, Musul bölgesinde ve muhtemelen Bağdat'ta (örneğin, Tılsımlı Kapı) yaygın şekilde kullanılmıştır. Gazneli ve Gurlu hanedanlarının başkenti Gazne'de ise, yerel olarak çıkarılan beyaz bir mermerden geniş ölçüde yararlanılmıştır.[24] Ilginçtir ki kat. 1e'nin tekniği, Afganistan'ın batı bölgelerindeki taş işçiliğine özgü dişli aletlerin kullanıldığını gösteren bir iz barındırmaz. Bukleler için kullanılan delgiye ise Afganistan'da rastlanmaz. Dolayısıyla, bu figürün Iran menşeli olması akla yatkındır.[25]



i



j

Teknik Analiz ve Üretim Teknikleri

Kat. 1a–j'deki figürlerin çoğu, Selçuklu dönemine mal edilen bazı stuko figürler ve figürlü panolarla birlikte (bkz. kat. 16), 1910'ların ortası ile 1930'ların başı arasında sanat piyasasında boy gösterdi.[26] O sıralarda, dönemin piyasa estetiğini karşılamak amacıyla, üzerlerine boya eklendi: Figürlerin üçünde kullanılan mavilerin sentetik lacivert olduğu yakın zaman önce anlaşıldı ve kırmızılardan bazılarının da modern bileşenler içerdiği sanılıyor. Geri kalan pigmentler –siyah, diğer kırmızılar ve yaldız– Ortaçağdan kalma olabileceği gibi modern döneme de ait olabilir. Bu da, boyanın zaten mevcut olan çok renkliliği (Ortaçağ bezeme programlarının önemli bir unsuru) pekiştirmek için mi eklendiğini yoksa tümüyle modern bir ekleme mi olduğunu belirlemeyi zorlaştırıyor.[27]

Boya eklemenin yanı sıra eksik kısımların onarılması ve tamamlanması da 20. yüzyıl başlarında alışılmış restorasyon yöntemleri arasında yer alıyordu. Bu yöntemler, burada gösterilen tüm objeler de dahil olmak üzere (Rey'de bulunan arkeolojik parça 1j dışında), eski eser ticaretinde geniş ölçüde uygulanmıştır. Dolayısıyla, gözlemde bulunurken ihtiyatlı davranmak gerekir. Nitekim bazı stuko figürlerin sahte olduğu yönündeki söylenti ve iddialar doğru çıkmıştır.[28] Figürlerin orijinal bağlamlarından kopuk olması ve yapıldıkları alçının tarihinin bilimsel analizler tarafından kanıtlanamaması (en azından, analizi yapılmış olanlarda), durumu daha da zorlaştırmaktadır. Bu nedenle, her figürün ikonografik değerlendirmesi öncelikle menşeini dikkate almalı, bileşimindeki unsurları –farklı konservasyon girişimlerine ait olanlar da dahil– saptamalıdır. Bu sergi dolayısıyla başlatılan yakın zamanlı ve sürmekte olan araştırmalar, malzemelerin bileşimini, kullanılan teknikleri ve müdahale katmanlarını ortaya koymanın yanı sıra, sanat piyasası yoluyla gelen objelerin bileşimini kontrollü arkeolojik kazılarda bulunanlarınkiyle karşılaştırmayı amaçladı. Elde edilen sonuçlar hem kullanılan alçının bileşimi için bir referans tablosu oluşturmayı sağladı hem de yapım tekniklerine dair başlangıç varsayımlarına olanak tanıdı.

Örneklerin alındığı objeler şunlardır: Rey'deki kazılarda bulunan, aralarında kat. 1j'nin de olduğu altı parça; kat. 1b–d ve kat. 1i; Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt'teki The al-Sabah Collection'dan bir figür (LNS2ST); Worcester Art

Bir Figür Başı (i)
İran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Alçı; elle şekillendirme, oyma
17,5 x 13,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Friends of Islamic Art Gifts, 2014 (2014.529)

Bir Figüre Ait El (j)
Buluntu yeri Rey, Hüseyinabad (RD2790), 11. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Alçı; elle şekillendirme, oyma
18 x 13
Philadelphia Museum of Art, Üniversite Müzesi ile takas yoluyla edinme, 1940 (1940-51-1)

Museum'dan bir figür (1932.24); Philadelphia Museum of Art'tan kat. 16'da görülen büyük bir pano. Ayrıca Museum of Islamic Art, Doha ile yapılan işbirliği de, koleksiyonlarındaki bir panoyla (SW.160.2011) görsel karşılaştırmaya imkân tanıdı.[29] Tüm bu objeler alçıdan yapılmıştır. Alçının bileşimi ve üretim tekniği çoğu kez tutarlıdır. Bu da hammaddelerin yetersiz kontrollü veya "geleneksel" bir yolla pişirildiğini gösterir.[30] Bu teknoloji alçının eşit olmayan bir şekilde pişmesine yol açar. Alçının içinde yanmamış alçı taşından yüksek derecede yanmış anhidrite kadar farklı kalsinasyon kertelerine ait kalıntıların yanı sıra, yakıttan, fırın yüzeyinden ve çevreden bulaşılar ve kullanılan alçı taşından kaynaklı katışkılar vardır.[31] Figürlerin ve Rey'den gelme arkeolojik parçaların iç katmanında genellikle kaba ve iyi ayıklanmamış bir karışım kullanılmıştır. Yüzey katmanı ise daha rafine bir karışımla yapılmıştır, fakat bol miktarda yanmamış alçı parçaları (kat. 1b) veya karmaşık bileşimli bir kum katkısı (kat. 1c, d) barındırabilir.

Modern bir döküm olduğu ortaya çıkan Worcester Art Museum figüründe ve diğer bazı figürlerin (kuşkusuz modern dönemde eklenmiş olan) arka katmanında, daha kontrollü bir pişirimle üretilmiş daha saf ve rafine bir alçı kullanılmıştır.[32] Nitekim kat. 1b'den bu katman çıkarıldığında, altında İngilizce bir gazete parçası olduğu görüldü. Modern müdahaleleri tespit etmek her zaman mümkün değilse de söz konusu figürün arka kısmının ve kat. 1c ile 1d'nin stratigrafisi, birkaç restorasyon aşamasını açığa çıkardı. Bu restorasyonların aynı laboratuvarda ve/veya farklı zamanlarda mı gerçekleştirildiği ise kesinlik kazanmamıştır.



Resim 33. Bişapur'da, muhtemelen "medrese"de açığa çıkarılan, sarıklı bir baş şeklinde stuko kabartma. Museum of the Bishapour Research Center, Bişapur (74).

Figürlerin iç katmanlarını oluşturan kaba alçı, genel hatlarıyla şekillendirildikten sonra kurumaya bırakılıyordu. Bazı figürlerin (örneğin kat. 1b) arka kısımlarının stratigrafisinin gösterdiği gibi, bazen bu işlem arzulanan boyut elde edilene dek birkaç kez tekrarlanabiliyordu. En azından bir örnek, Victoria and Albert Müzesi'ndeki bağdaş kurarak oturan figür (kat. 1c), alçının kuruduğu sıradaki akış yönünü gösteren izlerden anlaşıldığı üzere, yatay bir yüzeyde yapılmış olabilir. Yassı fakat pürüzlü olan işlenmemiş arka yüzeyler, Ortaçağ İslam dünyasındaki figürlü stuko süsleme geleneğine uygun bir şekilde, figürlerin bir duvara yapıştırılmak üzere yapıldığını gösterir.[33] Victoria and Albert örneğinde olduğu gibi, diğer figürlerin de (örneğin kat. 1b) kuruma esnasında yüzeylerine temas edilmediği anlaşılıyor. Bu, iç katmanın şekillendirmesinin bir duvarda gerçekleştirilmediğine işaret eder – nitekim alçının yatay akışına dair bir bulgu yoktur. Boşluklar ise, yoğun ve kaba alçının duvarda uygulanmasından kaynaklanıyor olabilir. Her halükârda, iç katman istenilen şekil ve boyutta kuruduktan sonra, daha ince bir alçıdan oluşan dış katman (1–5 cm) ön yüze uygulanıyor ve figüre son görünüşünü kazandırmak üzere elle şekillendiriliyor ve yontuluyordu. Gruptaki tek arkeolojik buluntu olan el parçası (kat. 1j), özellikle küçük kömür ve kurum parçaları içeren kil modülleri gibi katışkıların miktarına göre farklılık gösteren, iki ayrı gri tona sahip ince alçıdan yapılmış gibi gözükmektedir.

Şekillendirme tekniği Orta İran ve Musul'daki insan figürlü örneklerle tutarlıdır ve Sasani döneminde uygulanan tekniği devam ettirir.[34] İlginçtir ki bilinen bazı figürlü stukolar, örneğin Musul Kara Saray'daki büstler, ayrı olarak şekillendirilmiş ve alçı kabartmaya sabitlenmiştir.[35] Benzer şekilde, ördeğe saldıran şahin levhası (Resim 97) sadece ince alçıdan yapılmış olup kaba bir iç katmana sahip değildir ve kenarları inceltilmiştir; dolayısıyla, daha büyük bir kompozisyonda yer almak üzere yapılmış olabilir.

Genel olarak bakıldığında, bu incelemeler çok sayıda müdahale ve eklemeyi açığa çıkardı. Bunlar arasında modern zamanlara ait olanlar, endüstriyel olmayan benzer bir üretim tekniğiyle yapıldığı varsayılan diğer örneklere kıyasla, belirgin şekilde daha saf ve tutarlı bir bileşime sahip çok daha rafine bir alçıyla nitelenmiştir. Kazılarda çıkarılan materyallerle ve in situ benzer örneklerle karşılaştırmalar, hem genel bileşimin hem şekillendirme tekniklerinin benzer olduğunu gösterdi. Alçı kristallerinin yapısında ve karışımdaki mineral ve kaya parçalarının tipoloji ve miktarında görülen farklılıklar, farklı zamanlarda üretilen nesneleri birbirinden ayırt etmede kullanılabilir. **MR**



a



b

2a–c

Hafız-ı Ebru'nun *Mecmaü't-tevarih*'inden Üç Sayfa

Tahtta Oturan Sultan Berkyaruk b. Melikşah (a)
Bugünkü Afganistan, Horasan, Herat, yak. 1425
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
42,9 x 33,6 cm
Yale University Art Gallery, New Haven, Wilson P. Foss, Jr. bağışı, Ph.B., 1913 (1952.51.9)

Tahtta Oturan Sultan I. Gıyaseddin Muhammed b. Melikşah (b)
Bugünkü Afganistan, Horasan, Herat, yak. 1425
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
42,9 x 33,6 cm
Yale University Art Gallery, New Haven, Mary Burns Foss bağışı (1983.94.6)

Tahtta Oturan Sultan III. Tuğrul (c)
Bugünkü Afganistan, Horasan, Herat, yak. 1425
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
42,9 x 33,6 cm
Yale University Art Gallery, New Haven, Mrs. Wilson P. Foss, Jr bağışı (1965.51.5)

Selçuklu Iranı'ndan günümüze kadar ulaşmış minyatürlü bir yazma eser yoktur. Anadolu veya Cezire Selçuklularının topraklarında hazırlanan yazmalarda ise, Büyük Selçuklu sultanlarının bir tasviri yer almaz. Sikkeler ve mimari kitabeler dışında, hükümdarlar sadece Moğolların 13. yüzyılda gelişinden sonra kaleme alınan tarih kitaplarında yâd edilmiştir. Buradaki üç minyatür, tarihçi Hafız-ı Ebru'nun 1423 ile 1425 yılları arasında, Timurlu hükümdarı Şahruh'un Herat'taki sarayında yazdığı *Mecmaü't-tevarih* adlı eserindendir. Sayfaları bugün farklı yerlere dağılmış bulunan bu yazma, İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde (H.1653) H. 6 Muharrem 829/M. 18 Kasım 1425 tarihini taşıyan ve Şahruh'un oğlu Baysungur için hazırlanmış olan minyatürlü nüsha ile yakından ilişkilidir.[1] Her iki yazma da Şahruh'un mührünü taşımaktadır. Resimlerin ve kaligrafinin üslup açısından benzerliği, iki yazmanın da Herat'taki bir hükümdarlık atölyesinde aynı sanatçı grubu tarafından hazırlandığına işaret eder.[2] Sıklıkla belirtildiği gibi, taht sahnelerinin kompozisyonları hep birbirini tekrarlar ve bir hükümdarı diğerinden ayırt etmeyi sağlayacak çok az ayrıntı içerir.[3] Fakat buradaki minyatürlerden ikisi, genel hatlarıyla, Ilhanlı veziri Reşiddüddin'in dört ciltlik dünya tarihi *Camiü't-tevarih*'inde yer alan bir Moğol prototipini temel almıştır. *Camiü't-tevarih*'in ilk cildi, Selçuklular da dahil olmak üzere Türk ve Moğol boylarının tarihini anlatır. Vakfiye şartnamesine göre, yazmanın her yıl biri Arapça diğeri Farsça olmak üzere iki resimli nüshası Ilhanlı Imparatorluğu'nun çeşitli yerlerine gönderilmek üzere kopyalanacaktı. Buna karşın Reşiddüddin döneminden, 1314 yılına tarihlenen Arapça tek bir resimli yazmanın sadece iki kısmı günümüze ulaşmıştır ve bunlardan biri Selçuklu sultanlarının resimlerini içermektedir.[4]

Melikşah'ın en büyük oğlu Sultan Berkyaruk 1092 yılında 13 yaşındayken tahta çıktı. Timurlu minyatüründe Berkyaruk, altın bir arkalığı ve alev



c

şeklinde bir tepeliği olan bir taht üzerinde, bir bacağını kıvırmış ve diğerini tahttan aşağı sarkıtmış bir şekilde otururken tasvir edilmiştir. Sakalsız yüzü, gençliğine delalet eder. Başındaki tacı ve muhtemelen de tahtın alevli tepeliği, hükümdarlığının meşruiyetini simgelemektedir. Resmin yukarısındaki metinde anlatıldığı gibi, Berkyaruk'un üvey annesi Terken Hatun, altı yaşındaki oğlunu Bağdat'ta sultan ilan ettirerek Selçuklu tahtına oturtmaya çalıştı.[5] Ancak müteveffa Nizamülmülk'ün oğulları ve adamları, Terken Hatun'un amacına ulaşmasını engellemek için derhal harekete geçti. Berkyaruk'u kaçırarak Isfahan'dan Rey'e götürdüler ve orada sultan ilan ettiler. Berkyaruk'un tahta çıkması, bazı aile fertleriyle arasında bir iç savaş yaşanmasına yol açtı. Ancak buradaki minyatürde, tuhaf bir Moğol başlığı giymiş oturan bir görevlinin karşısında, sözleri sağdaki bir kâtip tarafından bir tomara kaydedilirken tasvir edilmiştir. Moğol başlıkları da kâtip de *Camiü't-Tevarih*'teki minyatürde mevcuttur, fakat oradaki resim daha karmaşıktır. Altı yerine on figür vardır ve bir kalemdan gibi burada bulunmayan bazı ayrıntılara yer verir. Timurlu nakkaş, Ilhanlı prototipi nedeniyle bu sahneyi resmetmeyi seçmiş olabilir. Ancak Berkyaruk zaten pek az seçenek sunuyordu, zira sultanlığını savaşarak geçirmiş ve 25 yaşında ölmüştü.

Sultan Berkyaruk'un ikinci minyatürde tasvir edilen üvey kardeşi ve ardılı, resmin yukarısındaki kırmızı yazıda Gıyase'd-dünya ve'd-din Ebu Şuca Muhammed b. Melikşah b. Muhammed b. Çağrı Bey b. Mikail b. Selçuk olarak tanımlanmıştır. I. Gıyaseddin Muhammed veya Muhammed Tapar adıyla bilinen sultan, Berkyaruk'un hükümdarlık döneminde Azerbaycan'a yerleşerek kardeşine karşı sürekli bir savaş yürüttü ve 1105 ile 1118 yılları arasında hükümdarlık yaptı. Bu resimde Gıyaseddin Muhammed, sağ elini göğsüne kaldırmış olması dışında, Berkyaruk ile aynı duruşa sahiptir. İki ağaç ve çiçeklerden oluşan bir manzara içine yerleştirilen sahnede, tahtta oturan hükümdar, sağda ayakta duran bir doğancı ve solda diz çökmüş bir figür görülür. Bu grubun, resmin altında Gıyaseddin Muhammed'in savaş ve zaferlerini anlatan metinle neredeyse hiçbir ilişkisi yoktur. Gıyaseddin Muhammed Iran'da barışı bir ölçüde sağlamakla kalmamış, Iran, Cezire ve Şam'da bazı dini yapılar inşa ettirmiş, bazılarını da onartmıştır. Berkyaruk minyatüründe olduğu gibi, nakkaş burada da kompoziyonu *Camiü't-Tevarih*'ten almış, fakat figürler arasındaki etkileşimi sadeleştirmiş ve sahneyi manzara unsurlarıyla ayrıntılandırmıştır.[6]

Üçüncü minyatürün altında ismi zikredilen III. Rükneddin Tuğrul, Batı Iran'da hüküm süren son Büyük Selçuklu sultanıydı. 1176'da sekiz yaşındayken tahta çıktıysa da ancak 1186'da atabeginin ölümüyle birlikte ülkesinin kontrolünü eline alabildi. Bir sonraki atabeg, Selçuklu başkenti Hemedan'ı ele geçirdi ve Abbasi halifesinin desteğini arkasına aldı. Fakat Tuğrul 1188'de Abbasi ordusunu yenilgiye uğrattı. Lakin çok geçmeden yeniden savunmaya çekilerek halifenin ve bölgesel hükümdarların desteğini sağlamaya çalıştı. Ancak 1190'da Tebriz yakınlarında atabeg tarafından yakalanıp hapsedildi. Kaçmayı başardı ve kısa bir süreliğine Isfahan'ı ele geçirdi. Rey'de direniş gösterdiyse de, 1194'te büyük bir Harezmşah ordusu tarafından yenilgiye uğratıldı ve öldürüldü. Böylelikle Büyük Selçuklu soyu son bulmuş oldu.

III. Tuğrul'un Farsça şiirler yazdığı biliniyor. Fakat baniliğini yaptığı söylenebilecek günümüze kalmış bir yapı yoktur. Berkyaruk gibi, o da hükümdarlık döneminin büyük kısmını savaşarak, şehirleri alarak ve onları yeniden inşa etmeye fırsat bulamadan kaybederek geçirdi. Nitekim Rey kalesinin yıkılmasından da o sorumludur. Siyasi kargaşaya rağmen, 12. yüzyılın son çeyreğinde Iran'da el sanatları büyük gelişme göstermiştir. Ancak göründüğü kadarıyla Sultan III. Tuğrul'un bunda bir etkisi olmamıştır. **SRC**





3

"Sultan Tuğrul" Heykelciği

Iran, 13. yüzyıl sonu (?)

Fritli hamur; kalıplama, sır altı siyah ve beyaz kil astar boyama, sır içi turkuaz ve siyah boyama

Yükseklik: 43 cm

Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (POT 1310)

Başlığın çevresinde Arapça:

مولانا طغرل السلطان العالم العادل // سنة ثلث و ثمانين وخمس مائة

Âlim ve adil efendimiz Sultan Tuğrul//sene 583.[1]

Fritli hamurdan yapılma bu büyücek heykelcik, dizleri üzerine oturmuş bir erkeği tasvir ediyor. Şapkanın kenarlarındaki yazıda "Sultan Tuğrul" ismi ve unvanı ile H. 583/M. 1187–88 tarihi yer almaktadır. Heykelciğin üslubu göz önüne alındığında bu tarih fazlasıyla erken olduğundan, bunun II. Tuğrul'u (hd. 1132–34) temsil eden 13. yüzyıl sonlarına ait bir satranç taşı olduğu düşünülmüştür. Bu sultanın satrançla ilişkilendirilmesi, kardeşi Mesud devrinin tarihçisi Ravendi'nin satrançtaki ustalığı savaş becerisiyle kıyasladığı bir metinden kaynaklanır.[1] Lakin heykelciğin kitabesindeki tarih, III. Tuğrul devrine (1176–94) tekabül etmektedir.

Ne var ki heykelciğin parçalı durumu, daha da karmaşık bir geçmişe sahip olduğuna işaret ediyor. Bezeme üslubu ve üzerindeki yazılar, farklı zamanlarda yeniden düzenlenip boyandığını göstermektedir. Sırt kısmındaki bitkisel motif, su bitkisi gibi diğer desenlerden daha geç bir tarihe aittir. Omuzdan aşağı doğru uzanan Farsça yazı, "kan dalgaları üzerindeki kalbinle" diye biten bir şiir olabilir.[2]

Heykelciğin bazı özellikleri, en başta da kimilerince namaza durmak şeklinde yorumlanan diz üstü duruş ve sivri uçlu başlık (*kalensüve*), 13. yüzyıl sonu hükümdar tasvirleri açısından sıra dışıdır; bağdaş kurarak oturma ve kürklü yüksek başlıklar (*serpuş*) veya bazen sarık ve taç, bu dönem tasvirlerinde daha yaygındır.[3] Heykelciğin orijinal işlevini veya gerçekten Sultan II. Tuğrul'un bir portresi olup olmadığını bilmesek de Selçuklu sultanlarının kendi hükümdarlık dönemlerinden sonra da ilgi odağı olmaya devam ettiklerini göstermektedir. **MR**



4a–h

Büyük Selçuklu Sikkeleri

Dinar, Tuğrul Bey (hd. 1040–63) (a)
Darp yeri Rey, H. 440/M. 1048–49
Altın, Çap: 2,5 cm; Ağırlık: 4,1 gr
American Numismatic Society, New York (1922.211.126)
Kufi yazıyla Arapça:
محمد رسول الله/ السلطان المعظم / شاهانشاه / طغرل بك/ابو طالب
Allah'ın elçisi Muhammed. Büyük Sultan, Şahanşah Tuğrul Bey/Ebu Talip
Ön yüz, ortada: Kur'an 9:33
Arka yüz, ortada:
لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له/ القائم بأمرالله
Ilah yoktur ancak/yalnız Allah/ortağı yoktur/Allah'ın emirlerini yerine getiren
Arka yüz, iç çevrede:
بسم الله ضرب هذا الدينار بالرى سنة اربعين واربع مائة
Allah'ın adıyla. Bu dinar Rey'de, 440 senesinde basılmıştır.
Arka yüz, dış çevrede: Kur'an 30:4–5

Dinar, Tuğrul Bey (hd. 1040–63) (b)
Darp yeri Nişabur, H. 444/M. 1052–53
Buluntu yeri Nişabur, Tepe Medrese, C, üst tabaka
Altın, Çap: 2,2 cm; Ağırlık: 2,8 gr
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1939 (39.40.127.513)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz, ortada:
الله/ محمد رسول الله/ السلطان المعظم/ شاهانشاه الاجل/ركن الدين طغرل/بك
Allah/Allah'ın elçisi Muhammed/Büyük Sultan/Yüce Şahanşah/dinin esası Tuğrul/Bey
Ön yüz, çevrede: Kur'an 9:33
Arka yüz, ortada:
لا اله الا/الله وحده/ لا شريك له/ القائم بأمر الله
Ilah yoktur ancak/yalnız Allah/ortağı yoktur/Allah'ın emirlerini yerine getiren
Arka yüz, iç çevrede:
بسم الله ضرب هذا الدينر بنيشابور سنة اربع اربعين واربعماة
Allah'ın adıyla. Bu dinar Nişabur'da, 444 senesinde basılmıştır.[1]
Arka yüz, dış çevrede: Kur'an 30:4–5

Dinar, Alp Arslan (hd. 1063–73) (c)
Darp yeri Rey, h. 457/M. 1064–65
Altın, Çap: 2,5 cm; Ağırlık: 2,7 gr
American Numismatic Society, New York (1922.211.131)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz, ortada:
الله/محمد رسول الله/ السلطان المعظم/شاهانشاه/ملك الاسلام/ابو ارسلان
Allah/Allah'ın elçisi Muhammed/Yüce Sultan/ Şahanşah/Islam'ın hükümdarı/Alp Arslan.
Ön yüz, çevrede: Kur'an 9:33
Arka yüz, ortada:
عدل/لا اله الا/ الله وحده /لا شريك له/ القائم بأمر الله
Adalet/Ilah yoktur ancak/Yalnız Allah/ortağı yoktur/ Allah'ın emirlerini yerine getiren.
Arka yüz, iç çevrede:
بسم الله ضرب هذا الدينار بالرى سنة سبع و خمسين و اربع مائة
Allah'ın adıyla. Bu dinar Rey'de, 457 senesinde basılmıştır.
Arka yüz, dış çevrede: Kur'an 30: 4–5

Dinar, Melikşah (hd. 1073–92) (d)
Darp yeri İsfahan, H. 475 / M. 1082–83
Buluntu yeri Rey (RH5284)
Altın, Çap: 2,5 cm
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-271)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz, ortada:
فتح/ محمد رسول الله/ السلطان المعظم/شاهانشاه/ محي الدين/ملك شاه/بن محمد
Fetih/Muhammed Allah'ın elçisidir/Yüce Sultan/ Şahanşah/Dini ihya eden/Melik Şah/b. Muhammed.
Ön yüz, çevrede: Kur'an 9:33
Arka yüz, ortada:
الله/ لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له/ المقتدي بامرالله
Allah/Ilah yoktur ancak/Yalnız Allah/ortağı yoktur/ el-Muktedî bi emrillâh (Allah'ın emirlerini yerine getiren)
Arka yüz, iç çevrede:
[بسم الله] ضرب هذا الدينار باصفهان سنة خمس و سبعين و اربع مائة
Allah'ın adıyla. Bu dinar İsfahan'da, 475 senesinde basılmıştır.
Arka yüz, dış çevrede: Kur'an 30: 4–5



e



f

Dinar, Mahmud b. Melikşah (hd. 1092–94) (e)
Darp yeri İsfahan H. 486/M. 1093–94
Altın, Çap: 2,7 cm; Ağırlık: 4,5 gr
American Numismatic Society, New York (1922.211.119)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz, ortada:

ايل ارسلان/محمد رسول الله/السلطان الاعظم/محي الدنيا و الدين اسمعيل(؟) بن الب/سنقر بك

Il Arslan/Allah'ın elçisi Muhammed/En Büyük Sultan/Dünya ve dini ihya eden Ismail (?) b. Alp/Sungur Bey.
Ön yüz, çevrede: Kur'an 9:33
Arka yüz, ortada:

فتح/لا اله الا الله/المقتدى بامرالله/السلطان المعظم/محمود بن ملكشاه/ناصر الدنيا/و الدين

Fetih/Allah'tan başka ilah yoktur/el-Muktedî bi emrillâh (Allah'ın emirlerini yerine getiren)/Ulu Sultan/Mahmud b. Melikşah/Dünyanın koruyucusu/ve dinin.
Arka yüz, iç çevrede:

بسم الله ضرب هذا الدينار باصفهان سنة ست و ثمنين واربع مائة

Allah'ın adıyla. Bu dinar Isfahan'da, 486 senesinde basılmıştır.
Arka yüz, dış çevrede: Kur'an 30:4–5

Dinar, Berkyaruk b. Melikşah (hd. 1094–1105) (f)
Darp yeri İsfahan, H. 488/M. 1095–96
Altın, Çap: 2,5 cm; Ağırlık: 4,2 gr
American Numismatic Society, New York (1924.999.44)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz, ortada:

الله/محمد رسول الله/السلطان المعظم/ركن الدنيا و الدين/ملك الاسلام و/ المسلمين ابو المظفر/بركيارق/معز/الدولة

Allah/Allah'ın elçisi Muhammed/Yüce Sultan/Dünya ve dinin esas/İslam'ın hükümdarı ve/Müslümanların Ebu'l-Muzaffer/Berkyaruk/Mu'iz/ed-Devle (devleti kuvvetlendiren).
Ön yüz, çevrede: Kur'an 9:33



g

Arka yüz, ortada:

عدل/لا اله الا/الله وحده/لا شريك له/المستظهربالله/امير المؤمنين

Adalet/Ilah yoktur ancak/Yalnız Allah/ortağı yoktur/el-Mustazhir billah (Allah'ın yardımını dileyen)/Emirü'l-Mü'minîn (Müminlerin emiri).
Arka yüz, iç çevrede:

بسم الله الرحمن الرحيم ضرب هذا الدينار باصفهان سنة ثمان و ثمنين و اربع مائة

Allah'ın adıyla, bu dinar Isfahan'da 488 senesinde basılmıştır.
Arka yüz, dış çevrede: Kur'an 30:4–5

Dinar, Sancar (hd. 1118–57): Bal peteği desenli (g)
Darp yeri Belh, H. 5[12–29]/M. 11[18–35]
Soluk altın, Çap: 2,2 cm; Ağırlık: 2,3 gr
American Numismatic Society, New York (1979.213.1)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz:

لا اله الا الله/محمد رسول الله/السلطان المعظم/معز الدنيا و الدين ابو/الحارث(؟) پادشاه [...]

Allah'tan başka ilah yoktur/Muhammed Allah'ın elçisidir/Yüce Sultan/Dünya ve dini aziz kılan Ebü'l-Hâris (?) Padişah
Arka yüz, ortada:

[...] الامام/المسترشد/بالله/امير/المؤ/منين

Imam/el-Müsterşid billah (Allah'tan doğru yolu isteyen)/Emirü'l-Mü'minîn
Arka yüz çevrede:

و خمس مائة/نصرمن الله و فتح [قريب ...]

Ve 500/Yardım Allah'tan ve fetih [yakındır]

Dinar, Sancar (hd. 1118–57): Çift düğümlü ejder motifli (h)
Darp yeri Belh, H. 5[12–29]/M. 11[18–35]
Soluk altın, Çap: 2,2 cm; Ağırlık: 2,3 gr
American Numismatic Society, New York (1979.213.1)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz:

محمد رسول الله/السلطان المعظم/شاهانشا (sic) الاعظم/معز الدنيا و الدين/بن ملكشاه [...]

Muhammed Allah'ın elçisidir/Büyük Sultan/Yüce Şahanşah/D[in]i ve dünyayı aziz kılan/b. Melikşah [...]
Arka yüz, ortada:

الرحمن الرحيم [...]

Rahman ve Rahim (Rahmet ve merhamet sahibi)
Arka yüz çevrede:

هراة/لا اله الا/الله وحده لا/شريك له الامام/المسترشد بالله

Herat/Ilah yoktur ancak/Yalnız Allah, yoktur/ortağı, Imam/el-Müsterşid-billâh (Allah'tan doğru yolu isteyen).







h

Büyük Selçuklular ve dönemin diğer hanedanları için sikkeler, siyasi mesaj vermenin ve kendi otoritelerini kabul ettirmenin önemli bir aracıydı. Anadolu Selçukluları ile Zengilerin aksine, Büyük Selçuklu hükümdarlarının figürlü tasvirleri ve isimlerini taşıyan objeler yok denecek kadar az olduğundan, bu hükümdarlarla tek doğrudan bağlantıyı –mimari yapılar üzerindeki kitabelerle birlikte– bastırdıkları sikkeler oluşturmaktadır. Altın sikkelerin (dinar) basımında belirli bir standart yoktu, dolayısıyla sayılarından ziyade ağırlıkları önemliydi. 11. yüzyılda Iran'da ve batıdaki darphanelerde basılanların hepsi saf altındandır (kat. 4a–f).[1] Doğudaki darphanelerde ise Selçuklular, kendilerinden önce Gazneli Mahmud'un (hd. 998–1030) başlattığı düşük ayarlı altın kullanımını devam ettirmiştir – bu durum, yönetimin el değiştirmesine rağmen, para basma yöntemlerindeki sürekliliğe işaret eder (kat. 4g). Düşük ayarlı dinar basımı 12. yüzyılda Selçuklu dinarlarının çoğunda uygulanmıştır. Halife Müsterşid (hd. 1118–35) zamanında Sancar (hd. 1118–57) tarafından bugünkü Afganistan sınırları içindeki Belh'te bastırılan kat. 4g ve Herat'ta bastırılan kat. 4h, Sancar döneminde yaygınlaşan soluk altın dinarlara örnektir.[2] İçlerindeki altın miktarı çok düşüktür (% 15–20) ve alaşımları büyük ölçüde gümüşten oluşur.

Selçuklu dinarlarının genellikle her iki yüzü de benzer kompozisyona sahiptir. Ortadaki alan, bir veya iki sıralı dairesel lejand, yani çevre yazısıyla çevrelenmiştir. Ön yüzde kelime-i şehadetin tadil edilmiş bir şekli ve Bağdat'taki mevcut Abbasi halifesinin ismi ile unvanı yer alır; içteki çevre yazısında darp yeri ve yılı, dıştaki çevre yazısında ise Kur'an'dan ayetler yazılıdır. Arka yüzde kelime-i şehadetin devamı ve Büyük Selçuklu sultanının (ileriki tarihlerde ise yerel emirlerin) ismi ve unvanları, çevrede ise bir diğer ayet bulunur.

Kat. 4g iki farklı kompozisyona sahip ender örneklerden biridir. Arka yüz bir bal peteği şeklinde bölümlere ayrılmıştır. Peteklerden on ikisinde Sancar'ın ismi, geri kalan yedisinde ise Müsterşid'in ismi ve unvanları yer alır. Herat darphanesi, kat. 4h üzerindeki çift düğümlü ejderlerin de işaret ettiği gibi, özellikle Sancar döneminde oldukça yaratıcıydı.[3] Ön yüzde Sancar'in ismini ve unvanlarını çevreleyen düğümlü ejder motifi, bir zamanlar Orta Asya'da sahip olduğu koruyucu güçlerini veya ayın yörüngesi üzerindeki sözde gezegen düğümleriyle bağlantılı kozmolojik anlamını muhafaza etmiş olabilir. Burada aslında bu motifin oldukça erken bir örneğiyle karşı karşıyayız. Daha geç tarihli örneklerine 12. yüzyılda Bağdat'taki Tılsımlı Kapı ve Halep Kalesi'nin kapısı (Resim 91) gibi girişlerde ve daha sonra Anadolu'daki kapı tokmaklarında (bkz. kat. 159) sıklıkla rastlanır.[4] Muizzi'nin vezir Tacülmülk'ü övdüğü bir şiirinden de anlaşıldığı üzere, sikkelerin tasarımına büyük önem veriliyordu.[5]

Halifeler hükümdarlara resmi meşruiyet bahşetme yetkisine sahipti. Dolayısıyla, halife adına darp edilen sikkelerde Selçuklu sultanı için kullanılan unvanların çoğu halife tarafından verilmiştir. Unvanlardaki herhangi bir değişiklik, Selçuklu hükümdarının belirli bir yılda belirli bir bölgede hissettiği veya arzuladığı bağımsızlık düzeyine işaret eder. Benzer şekilde, Abbasilerin başkenti Bağdat'ta halife adına darp edilen sikkeler de tahtta olan sultanın ismini zikredebiliyor ya da hiç anmayabiliyordu.[6] Burada sunulan en eski sikke (kat. 4a), Selçukluların erken dönem başkenti Rey'de, hanedanın kurucusu Tuğrul Bey'in (hd. 1040–63) saltanatının ilk yıllarında basılmıştır. Tuğrul Bey'in ismiyle birlikte *es-sultanü'l-muazzam şahanşah* unvanı yer alırken, halife Kaim bi-Emrullah'ın (hd. 1031–1074) ismine hiçbir unvan eşlik etmez. Gruptaki ikinci en erken tarihli sikke (kat. 4b) sadece dört yıl sonra Nişabur'da basıldığında, Tuğrul Bey'den *es-sultanü'l-muazzam şahanşah el-ecell rüknü'd-din* diye bahsedilmesi, bu süre içinde fazla bir şey değişmediğini gösterir.

Selçuklu dinarlarında çoğu kez bir veya daha fazla sayıda küçük motif bulunur. Bunlar genellikle ön ve/veya arka yüzde, orta alanın üst kısmında yer alır ve sıklıkla üç noktadan oluşan soyut çizimler, çeşitli "kap"lar ve kalp şeklinde düğümlerden meydana gelir. Seçilebilen diğer tasvirler arasında çiçekli kıvrımlar, vazolar, çeşitli ok ve yaylar, düz ve kavisli kılıçlar ve baltalar bulunmaktadır. Araştırmacılar bunların anlamlarını henüz açıklayabilmiş değil. Yazılı kaynaklar, bunların birer *tamga* –Türkmen boylarının kullandığı damgalar– olarak yorumlanmasını desteklemiyor. Ayrıca anlamlarının zaman içinde değişmesi de bu yöndeki araştırmaları zorlaştırıyor.[7] Tarihsel kaynaklarda Selçuklu hükümdarlarıyla ilişkili olarak tamgalardan değil, kişisel semboller olarak kullanılan diğer bazı araçlardan bahsedilir: Bunlar stilize edilmiş bir imza olan *tuğra* ve imza yerini tutan *alamet*'tir.[8] Tuğranın sembolik gücü öylesine büyüktü ki, Muizzi devletin yapıtaşlarını korumakla görevli veziri överken hükümdarlık sarayı (*darü'l-memleket*) ve hazinenin yanı sıra tuğrayı da sayar.[9]

Sikkelerdeki ok ve yay tasvirleri üzerine yapılan araştırmalar, bunların Türk kaynaklı olabileceğini, Türklerin oku bir otorite sembolü olarak kullanmasıyla bağlantı kurulabileceğini gösteriyor.[10] Daha önceki Samani ve Büveyhi sikkelerinde görülmeyen bu ok ve yay tasvirlerine Selçukluların çağdaşı Karahanlılarda da rastlanır.[11] Ancak diğer motifler, özellikle diğer hanedanların sikkelerinde kullanılanlar, köken ve anlam bakımından farklılık gösterebilir. Araştırmalar Büveyhi sikkelerindeki bazı motiflerin, bu sikkeleri basan ve yeteneklerini bir yerden diğerine giderek icra eden kişilerle ilişkili olabileceğini ortaya koydu.[12] Nitekim Selçuklu devrinde aynı yerde ve aynı yılda basılan sikkeler birbiriyle aynı veya benzer motiflere sahip olma eğilimindedir. Ancak bu durum, aynı hükümdar tarafından aynı yıl içinde fakat farklı yerlerde bastırılan sikkeler için her zaman geçerli değildir. Dolayısıyla aynı veya benzer bir motifin farklı darphanelerde görülmesi, sikke kalıplarını hazırlayan ustaların yer değiştirmesiyle açıklanabilir.[13] **MR**



5

I. Alaeddin Keykubad'ın İsmini Taşıyan Kumaş Parçaları

Anadolu, 13. yüzyılın ikinci çeyreği
İpek, altın iplik; atkı yüzlü birleşik dimi örgü
Bütünü: 101 x 74,5 cm
Musée des Tissus et Musée des Arts Décoratifs de Lyon (23475)
Kufi yazıyla Arapça:
[علاء الدنيا] والدين ابو الفتح كيقباد بن كيخسرو برهان امير المؤمنين
[Alâu'd-dünya] ve'd-Din (Dünya ve dini yücelten) Ebu'l-Feth Keykubad b. Keyhüsrev Emîrü'l-[Müminin'in] burhanı (apaçık delili).[1]



Resim 34. I. Alaeddin Keykubad'ın mührü

Parlak kırmızı zemin üzerine altın kılaptan işlemeli bu ipek kumaş parçaları, Anadolu Selçuklu topraklarını Karadeniz'den Akdeniz'e dek Anadolu'nun büyük kısmını kapsayacak şekilde genişleten I. Alaeddin Keykubad'ın ismini taşır. Bitkisel motifler ve aslan çiftleriyle bezenmiş olan bu parçalar, bir Selçuklu sultanı için üretilmiş mevcut en eski tekstil örneklerinden biridir (Resim 35).

Kumaş, 12 madalyondan oluşan ana motifte görüldüğü üzere, Pers ikonografisinden yoğun etkiler taşımaktadır. Madalyonların her birinde sırt sırta duran, arka ayakları üzerinde yükselmiş, geriye doğru bakan ve stilize bir Hayat Ağacı'nı yalayan bir çift aslan tasvir edilmiştir. Fakat bu motif, kökeni İran ve Orta Asya'nın İslam öncesi ve İslamiyet dönemi dokuma geleneklerine dayanmakla birlikte, burada tümüyle Anadolu'ya özgü bir tarzda kullanılmıştır. Hayat Ağacı'nın son derece soyut olmasının dışında, hayvanların kaslarına yapılan vurgu ve iyice açılmış pençeler, Anadolu Selçuklu üslubuna ait özelliklerdir ve daha önceki Doğulu örneklerden farklıdır.

Anadolu Selçuklu beğenisi, ikonografi tercihinde de kendini belli eder. Motifin her ne kadar Doğu İslam coğrafyasında ortaya çıktığını söylemek mümkünse de ve aslanlar hükümdarlığın neredeyse evrensel bir sembolü olsa da aslanların hükümdarlıkla ilgili çağrışımları Büyük Selçuklular ve ardından Anadolu Selçukluları için özel bir önem taşımış, aslan figürleri mimari yapılarda, sikkelerde ve saray sanatlarında yaygın olarak kullanılmıştır. Bu durum, I. Keykubad örneğinde daha da belirgindir. Çocukluk yıllarını Bizans sarayının yanı sıra Artuklu ve Eyyubi saraylarında sürgünde geçiren ve bu sayede kozmopolit bir bakış açısı edinen I. Keykubad'ın baniliği, Anadolu ve Cezire'deki hükümdarlık sembolleriyle yakın tanışıklığını yansıtır.[1] Nitekim bulgular, I. Keykubad'ın aslanı kişisel bir amblem olarak kullandığına işaret etmektedir. Onun yaptırdığı Kayseri'deki Sultan Han ve Alanya'daki Alara Han gibi yapılarda aslan figürleri belirgin şekilde göze çarpar.[2] Belki daha da önemlisi, ön yüzünde Keykubad'ın ismi ve unvanlarının, diğer yüzünde ise arka ayakları üzerine kalkmış bir aslan tasvirinin yer aldığı kurşun bir mühürdür (Resim 34). Bu mühür, devletin başı ile aslan arasında açık bir bağlantı kurmaktadır.[3] **MF**



Resim 35. Kat. 5'in dijital rekonstrüksiyonu; kitabe dahil edilmemiştir.



6

Rüknüddevle Davud'a Ait Tabak

Anadolu veya Kafkasya, 12. yüzyılın ilk yarısı (1114–44)
Bakır; yaldız, emaye işi, mine işli
Y. 5,1 cm; Çap 27 cm
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (K 1036)

Ağız kenarının iç kısmında nesih yazıyla Arapça:

الامير الاسفهسلار الكبير المؤيد المنصور ناصر الدين ركن الدولة وصمصام الملة وبهاء الامة زعيم الجيوش تاج الملوك والسلاطين قاتل الكفرة والمشركين الب ساونج سنقريك ابا (sic) سليمان داود (sic) ابن ارتق سيف امير المؤمنين

Emir, Ispehsâlâr (büyük komutan), Allah tarafından desteklenen, kendisine yardım edilen, dini koruyan, devletin direği, milletin keskin kılıcı ve ümmetin güzelliği, orduların komutanı, kralların ve sultanların tacı, kâfir ve müşriklerin katili Alp Sevinç Sungur Ebâ Süleyman Davûd b. Artuk, Emîrü'l-Müminîn'in kılıcı.

Ağız kenarının dış kısmında nesih yazıyla Farsça: Okunaksız, muhtemelen bir şiir.[1]

Bu nadir tabak, Hısn-ı Keyfâ'nın (bugünkü Hasankeyf) Artuklu hükümdarı Rüknüddevle Davud b. Sökmen (hd. 1114–44) adına yapılmıştır. Ortaçağ'a ait mineli objeler arasında, Müslüman bir hükümdarın ismini taşıyan yegâne örnektir. Yapım tarihi, yeri ve amacı hakkındaki tartışmalar yüz yıldan uzun bir süredir devam ediyor.[1]

Tabağın hem iç hem dış kısmı emaye ve mine tekniğiyle bezenmiştir. Bu sofistike tekniklere, mücevher gibi küçük objeler haricinde, Ortaçağ İslam dünyasında rastlanmaz. Fakat Avrupa, Bizans ve Kafkasya'daki Hıristiyan gelenekler-de köklü bir geçmişleri vardır. Doğu Hıristiyan dünyasında emaye tekniği daha büyük bir gelişme göstermiştir. Kelt ve Gal geleneklerine dayalı eski bir teknik olan mine işi ise, Ortaçağ Avrupası'nda, bazen de emaye tekniği ile birlikte kullanılmıştır.[2]

Tabağın ikonografisi ve bezeme programı merkezdeki daha büyük bir yuvarlağı çevreleyen altı madalyondan oluşur. Figürler madalyonların içine veya aralarına yerleştirilmiştir. Kıvrımdallar ve kalpler gibi çeşitli motifler, hem figürlerin ve hayvanların bedenlerini süsler hem de geri kalan alanları doldurur. İç kısmın ortasındaki yuvarlakta Makedonya kralı Büyük Iskender'in göğe yükselişi tasvir edilmiştir. Bu tasvirin çevresinde ve tabağın arka yüzünde müzisyen, dansçı, canbaz ve güreşçi gibi saray eğlencelerine ait figürler, hayvan mücadelesi sahneleri, tavus kuşları ve ağzında yılan tutan bir kartal gibi hükümdarlık sembolü kuşlar, grifonlar ve kanatlı bir at gibi fantastik yaratıklar yer alır. Bu figürlerin her birinin tam olarak ne ifade ettiği tartışmaya açık bir konu olsa da bir bütün olarak ele alındıklarında iktidarı, saltanatı ve (Ortaçağ'ın hem Müslüman hem Hıristiyan dünyasında geçerli) bir *dolce vita* anlayışını simgeledikleri söylenebilir. Ancak figürlerde ve bezemelerde kullanılan üslup, daha ziyade Bizans geleneğiyle yakınlık gösterir.[3] İçteki kompozisyonu çevreleyen Arapça kitabe, Rüknüddevle Davud'a ithaf edilmiştir. Hükümdarın ismi, şeceresi ve unvanları, 12. yüzyılda Artuklular ile diğer Müslüman hanedanların kullandığı genel sıra ve protokole uygun şekilde verilmiştir.[4]



Tekniği, ikonografisi, işçiliği ve renkleri bu Selçuklu hükümdarının ismini taşıyan tek sanat eseri olma özelliğindeki tabağın kalitesini ortaya koymaktadır. Nerede yapıldığı ve nasıl kullanıldığı konusunda kesin bir bilgiye sahip değiliz. Fakat araştırmalar, pratik bir kullanımdan ziyade, dekoratif ve sembolik bir amaçla üretildiğine işaret ediyor.[5] Muhtemelen Hıristiyan Bizans'ta, Gürcistan'da veya Bizans kültürünün etkisindeki bir başka bölgede, Rüknüddevle Davud için bir hediye olarak tasarlanmıştır.[6] İkonografisi ve epigrafisi –yani, Ptolemaios'un gezegen sistemini çağrıştıran eşmerkezli kompozisyon, (Rüknüddevle Davud'u temsil ettiği düşünülebilecek) Büyük İskender ve çevresinde iktidarı ve saray zevklerini ifade eden alegoriler, Rüknüddevle Davud'u yücelten kitabe– bu muhteşem tabağı yaptıran kişinin hırslı Artuklu hükümdarı için ideal bir saltanat ve saray yaşamı temenni ettiğini gösteriyor.[7] Bu şaheser, 12. yüzyılın ilk yarısında Akdeniz'in kuzeydoğusunda Hıristiyanlara karşı toprak ve güç kazanarak, İslam coğrafyasının çeperlerinde kendi hâkimiyetlerini kuran Selçuklu ardıl devletlerinin yükselen gücünü de yansıtıyor olabilir. **DB**

7

Ebulfazl Artuk Şah'ın Tılsımlı Aynası
Doğu Anadolu, yak. 1220–30'lar
Bronz; döküm
Çap: 24 cm
David Collection, Kopenhag (4/1996)
Dıştaki dairede nesih yazıyla Arapça:
عز لمولانا السلطان العالم العادل المؤيد المنصور الملك المعز نور الدنيا والدين ابى الفضل ارتق شاه بن الخضر بن ابراهيم بن ابى بكر بن قرا ارسلان بن داود بن سكمان بن ارتق نصير امير المؤمنين
İzzet Sultan, âlim, adil, Allah tarafından desteklenen, kendisine yardım edilen, aziz kılınan hükümdar, dünya ve dinin nuru Ebü'l-Fazl Artuk Şah b. el-Hızır b. İbrahim b. Ebu Bekr b. Kara Arslan b. Davud b. Sukmân b. Artuk, Müminlerin emirinin yardımcısı efendimiz içindir.
İçteki dairede:
بسم الله العظيم عيس طلسم كل شخص تلقا [... ستميه؟] زيج ونجمية
Azîm olan Allah'ın adıyla. [... sihirli sözcük?] her alan şahsın astronomik levha ve burç olarak gizli tılsımıdır.[1]

Bu yuvarlak bronz ayna, Harput Artuklu hükümdarı Ebulfazl Artuk Şah (hd. 1225?–34) için yapılmıştır.[1] Merkezindeki delikli topuzuyla, Ortaçağ İslam sanatının "Çin" tipi aynaları arasında yer alır.[2] Fakat boyutu ve ağırlığı bakımından, türünün alışılmadık şekilde büyük bir örneğidir.

Aynanın bir yüzü, yazılar ve astrolojik kabartmalarla bezenmiştir. Bu bezemeler, Ptolemaios sistemini çağrıştıran bir şekilde, ortada yırtıcı bir kuşun yer aldığı eşmerkezli üç daire halinde düzenlenmiştir.[3] En içteki dairede, (muhtemelen gezegenleri temsil eden) yedi büst ve büstlerin arasında astroloji ve büyüyle ilgili kelimeler vardır. Ortadaki dairede, geçmeli madalyonlar içindeki on iki burç, yönetici gezegenleriyle birlikte tasvir edilmiştir.[4] En dıştaki dairede ise uzun bir kitabe, Ebulfazl'ın ismi ve unvanlarının yanı sıra, Harput Artuklularının şeceresini hanedanın kurucusu Artuk Bey'e (öl. 1090) dek geri giderek verir.[5]

2,3 kilogram ağırlığındaki ayna, pratik kullanımı bir yana, sahibinin zenginliğini ve bölgedeki bakır kaynaklarının bolluğunu yansıtmaktadır.[6] Aynanın ikonografik programı, iktidar ve koruyuculuk gibi hükümdarlık vasıflarını hayvanlar, astroloji ve büyü aracılığıyla ifade eder (bkz. "Astroloji, Sihir ve Hayvanlar Âlemi" başlıklı bölüm, s. 198–249). Yırtıcı kuş, evrenin merkezinden yeryüzüne ve kozmosa hükmeden saltanatın kudretini, hükümdarın kendisini ve/veya güneşi ya da aynı anda bunların üçünü birden temsil ediyor olabilir.[7] Böylelikle Ebulfazl'a ideal ve kozmik bir güç atfedilirken, kitabedeki soy silsilesi yoluyla bu güç Harput Artuklularına da genişletilir ve hanedanın yönetimine meşruiyet kazandırılır. İç dairedeki kitabenin anlaşılamayan kelimeleri, büyük ihtimalle gezegenler ve burçlarla ilgili tılsımlı bir formüldür.[8] Bu ayna, ayna falına bakmak ve böylelikle kehanette bulunup geleceği kontrol altına almak amacıyla kullanılmıştır.

Ebulfazl, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun diğer bölgesel güçlerin –Orta Anadolu'dan Anadolu Selçukluları, Suriye'den Eyyubiler ve İran'dan Harezmşahlar'ın– saldırılarına maruz kaldığı bir dönemde hüküm sürdü.[9] Harput 1226'dan 1234'e dek Anadolu Selçuklu sultanı I. Alaeddin Keykubad'ın (hd. 1219–37) kuşatması altında kaldı. Keykubad nihayet 1234'te Ebulfazl'ı tahttan indirmeyi başardı ve Artukluların Harput koluna son verdi. Böylesine tehditkâr bir ortamda bu devasa ayna, hem hükümdarın kendisinin hem de Artuklu hanedanının giderek artan güç ve korunma ihtiyacını karşılamak amacıyla yapılmış olabilir. **DB**

8

Sultan Kara Arslan b. İlgazi'ye Ait Leğen

Cezire, Suriye veya Mısır, 13. yüzyıl sonları (yak. 1289–92)
Pirinç; çekiçleme, kazıma, çalma, gümüş kakma
Y. 12,8 cm; Çapı 32,5 cm
Museum of Islamic Art, Doha (2013.65)
Gövde çevresinde sülüs yazıyla Arapça:

عز (sic) لمولانا السلطان الملك المالك العالم العادل المجاهد المرابط
المؤيد المنصور الملك المظفر فخر الدنيا والدين سيد الملوك
والسلاطين محي العدل في العالمين القائم باوامر الدين حامي بلاد
المسلمين ناصر الحق بالبراهين ابي الحارث قزا ارسلان ابن ايل غازي

İzzet Sultan, kral, mülk sahibi, âlim, adaletli, cihad eden (gazi), murabıt, Allah tarafından desteklenen, kendisine yardım edilen, muzaffer hükümdar, dünya ve dinin iftiharı, kral ve sultanların efendisi, âlemlerde adaleti yaşatan, dinin emirlerini yerine getiren, Müslüman ülkeleri koruyan, hakkı burhanla destekleyen Ebü'l-Hâris Kara Arslan b. İl-Gazi efendimiz içindir.

Ağız kenarının dış kısmında kazıma olarak:

مما عمل بر سم العو لى الملك مجد الدين عيس ابن الساطان الملك
المظفر خلد الله [. . .] // برسم المولي امير داوود ابن الملك الصالح

Muzaffer hükümdar Sultanın, Allah onu ebedi kılsın [...] oğlu Efendi Hükümdar Mecdüddin İsâ'nın emri ile yapılmıştır // el-Melik es-Salih'in oğlu Efendi Emir Davud'un emri ile.[1]

Mardin Artuklu hükümdarı Sultan Kara Arslan (hd. 1260–92) için yapılan bu leğen, mütevazı boyutu ve yarımküre biçiminin sadeliği bakımından kat. 13a ile benzerlik gösterse de[1] dış yüzeyinin bezemesiyle dikkat çekmektedir. Dikey harflerin uzatıldığı sık ve zarif bir sülüs kitabe, leğenin çevresini boydan boya dolanır ve kıvrımdallardan oluşan bir zeminde yüzeyin büyük bir kısmını kaplar. Kitabe, leğenin tabanına doğru damla benzeri motifler halinde uzanan geçmeli bir arabesk bezemenin üzerinde yükselir. Dolayısıyla bu bezeme, yazıyı destekleyen bir kaide gibi işlev görür. Ayrıca, ince gümüş varakların raptedildiği diğer kısımların aksine, harfler kesme gümüş levhalarla kakılmış ve değerli madenin büyük kısmı kitabe için kullanılmıştır.[2]

En büyük emek, leğenin sahibini öven kitabeye sarf edilmiştir: "Yüce efendimiz sultan, melik, ... Kara Arslan b. Ilgazi." Unvanlar, o dönemde Cezire, Suriye ve Mısır'da yaygın olan sıralamayı takip eder.[3] Kaligrafinin ön planda olması, figürlü tasvirlere yer verilmemesi ve yazı üslubu, Memlük maden sanatının etkisine işaret etmektedir.[4] Dönemin iki başat gücü Memlükler ile Ilhanlılar arasındaki mücadelenin ticareti baltaladığı ve bölgenin ekonomisine zarar verdiği bir dönemde, Kara Arslan'ın başarılı diplomasisi ve Ilhanlı metbularına sadakati, Mardin Artuklu beyliğine istikrar ve refah getirmişti.[5] Hükümdarlığının sonlarına doğru Kara Arslan, H. 688/M. 1289–90'da bastırdığı sikkelerde ilk kez *es-sultan* unvanını kullanmasının da gösterdiği gibi, daha yüksek bir mevkie ulaşmış bulunuyordu.[6] Bu terfinin hangi koşullarda gerçekleştiği açık değilse de buradaki leğende Kara Arslan'ın sultan sıfatıyla yüceltilmesi, hükümdarlığının son yıllarında yapıldığını göstermektedir. Muhtemelen bir Memlük atölyesinde ya da Memlük geleneğinden ilham alan bir zanaatkâr tarafından Mardin'de veya başka bir yerde, Kara Arslan'ın artan siyasi gücünü ve bağımsızlığını yansıtmak üzere üretilmiştir.[7]

Artuklu hükümdarları Davud b. el-Melik es-Salih (hd. 1368–76) ile Mecdüddin İsa'nın (hd. 1376–1407) isimlerinin yer aldığı iki kazıma kitabeden anlaşıldığı kadarıyla bu leğen, Artuklu hanedanı ve hazinesinin malı olmuş, bir hükümdardan diğerine intikal etmiştir.[8] **DB**





2v 1r

9

Kur'an Cüzü
Kuzey Cezire, Sincar veya Nusaybin, 1198–1219
Kâğıt üzerine mürekkep, altın ve opak suluboya
22 x 15,6 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra
(QUR 497)

Bu el yazması Kur'an, Sincar ve Nusaybin hükümdarı Kutbeddin Muhammed b. Zengi b. Mevdud'un isteği doğrultusunda hazırlandığını belirten orijinal bir kayıt içermektedir.[1] Dolayısıyla, bir hükümdar tarafından ısmarlanmış olduğunu belli eden tüm gösterişe sahiptir. Küçük olmakla birlikte son derece nadide bir Kur'an'dır, zira "bırakın Sincar Zengilerini, tüm Cezire bölgesindeki Zengi hükümdarları için hazırlanmış" mevcut tek örnektir.[2]

İki sayfalık takdimin her sayfasında kare şeklinde, dilimli, altın ve mavi boyalı iki çift madalyon yer alır. Madalyonların içindeki kufi yazı, bunun 30 cüzden oluşan yazmanın 28'inci cüzünün başlangıcı olduğunu belirtir. Bu cüzlerden günümüze sadece yedisi ulaşmıştır.[3] Madalyonlar yatayda birbirlerine, dikeyde ise yarım palmet motifi içeren bir ovale bağlanır. Madalyonlar arasındaki alan, çini desenlerini andıran yıldızlar ve tripod geometrik şekillerle doldurulmuştur. Kenar boşluklarında kıvrım dal bezemeli altın yuvarlaklar, sayfa kenarına doğru bir çıkıntı yapar. Bu tür yuvarlaklara metin içinde, kırmızı kenarlı altın kufi hatla yazılmış sure başlıklarının yanında da rastlanır. Siyah mürekkeple tahrirlenmiş altın nesih de yazmaya ayrı bir zenginlik katar.

Bu örneğin ve *Sırrü'l-esrar*'ın (kat. 10) gösterdiği üzere, gösterişli kitaplar ısmarlamak Selçuklu sultanları kadar onların Cezire'de güçlü bir konumda bulunan atabeglerinin de bir ayrıcalığıydı. Oval formlar gibi bazı özellikler 11. yüzyıl örneklerini çağrıştırır. Fakat metnin her sayfada geniş aralıklı beş satır halinde yazılmış olması, 12. yüzyılda ortaya çıkan daha okunaklı, yuvarlatılmış bir yazı kullanma eğilimini yansıtmaktadır.[4] **SRC**

10

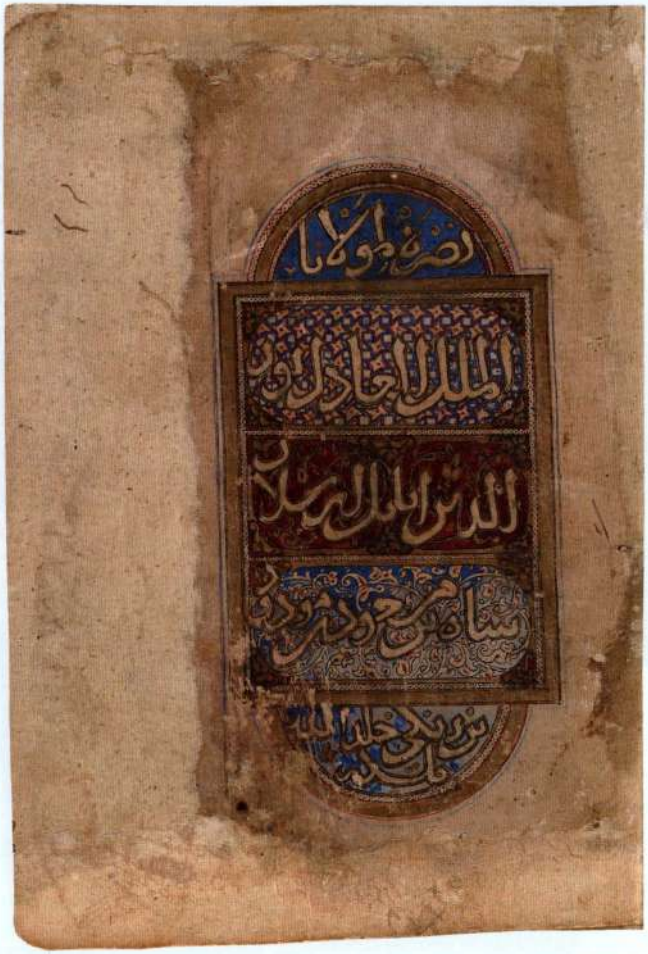
Sırrü'l-esrar

Musul, 1189–1211

Kâğıt üzerine mürekkep, altın ve opak suluboya

19 x 14 cm

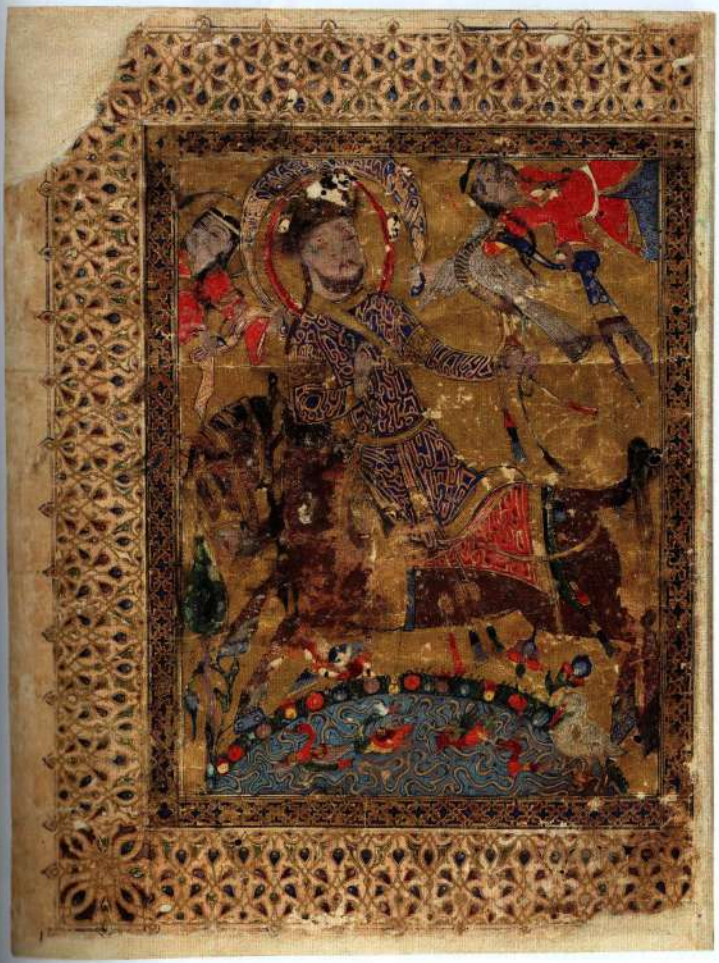
Lawrence J. Schoenberg Collection of Manuscripts, Kislak Center for Special Collections, Rare Books, and Manuscripts, University of Pennsylvania Libraries, Philadelphia (LJS 459; fol. 1r)



Bu el yazması, Aristoteles tarafından öğrencisi Büyük İskender'e yazıldığı iddia edilen mektuplardan oluşmaktadır. Tezhipli takdim sayfasında, Musul Zengi atabeglerinden I. Nureddin Arslan Şah'ın ismi yer alır. Eyyubilerin 1193'te Musul'u yönetmek üzere atadığı Arslan Şah, Ocak 1211'deki ölümüne dek bu görevini sürdürdü. Yaptığı en önemli işlerden biri, kölesi Bedreddin Lülü'yü göreve getirmek olmuştur. Daha sonra Musul'un yönetimini eline alan Lülü, eşine az rastlanır bir sanat hâmisi oldu (bkz. kat 12a, b). Arslan Şah'ın yaptırdığı kayda değer bir mimari yapının olup olmadığı ise, henüz araştırılmayı bekliyor.

Sırrü'l-esrar'ın takdim sayfası, kitabı ısmarlayan kişinin isminin zikredildiği dikey bir kartuş şeklindedir. Başlıca üç satırdan ve üstte ve altta birer yarım daireden meydana gelmiştir. Metnin ana kısmında şunlar yazılıdır: "Adil hükümdar Nur/eddin atabeg Arslan/Şah bin Mesud bin Mevdud." Yukarıda ve aşağıda ise, mavi zemin üzerinde, "onun zaferi efendimizindir" ve "İbn Zengi, Allah saltanatını devamlı kılsın" yazıları okunur. Tezhip ustası, altın harfleri tahrirlemiş ve her bölümde farklı bir zemin rengi ve süsleme kullanmıştır: En üstteki dikdörtgende mavi üzerine dört uçlu yıldızlar ve kareler, ortadakinde koyu kırmızı ve altın sarısı arabesk motifler, en alt kısımda ise mavi üzerine beyaz ve kırmızı kıvrımdallar görülür.

Sırrü'l-esrar'ın Yunancadan Arapçaya 9. yüzyıl başlarında, Abbasi halifesi Memun'un sarayında Yuhanna (Yahya) b. el-Bıtrık tarafından çevrildiği rivayet edilir. Fakat doğrudan Arapça yazılmış olması da muhtemeldir.[1] Kitaptaki on bölümden dokuzu hükümdarlık, yönetim ve askeri liderlikle ilgilidir. Onuncu bölüm ise tılsımlar, astroloji, taşların ve bitkilerin fiziksel özellikleri ve çeşitli doğa olayları hakkındadır. Kitaptaki tek resim, savaş sanatını konu alan bölümde, 108 numaralı yaprağın ön yüzündedir ve bir mancınığı tasvir eder. Bu yazma, I. Arslan Şah için muhtemelen bir "siyasetname" vazifesi görüyordu. Ancak son bölüm, dengeli bir toplum yaratmada tılsımların ve astrolojinin önemi hakkında bilgiler içerir. **SRC**



11

Ebu'l-Ferec el-İsfahani'nin *Kitabü'l-egani*'sinden Bedreddin Lülü'nün At Üzerinde Portresi

Musul, H. 614–16/M. 1217–19
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
28,6 x 21,5 cm
David Collection, Kopenhag
(D1/1990, Royal Library Cod. Arab. CLXVIII; fol. 2r)

Üç tarafı tezhipli bir şeritle çevrili bu sayfa, *Kitabü'l-egâni*'nin yirminci ve son cildinin karşılıklı iki takdim sayfasının büyük ihtimalle sol yarısını oluşturuyordu. Emevi halifelerinin soyundan gelen ve çok yönlü bir bilgin olan Ebu'l-Ferec el-İsfahani (897–967), elli yıl boyunca farklı şairlerin bestelenmiş şiirlerini toplayıp derlemiş ve 945 ile 967 arasındaki bir tarihte Suriye'deki Hamdani hükümdarına takdim etmiştir. *Kitabü'l-egani*'nin günümüze ulaşmış olan en eski takımı H. 526/M. 1131 tarihlidir. Fakat bu minyatürün ait olduğu yazma, 614/1217 ile 616/1219 yılları arasında hazırlanmıştır.[1] Elimizdeki mevcut yedi ciltten altısının takdim sayfası minyatürlüdür.[2] Biri hariç tüm minyatürlerde, tahtta oturan veya memurlarıyla görüşen ya da at sırtında koşturan başat bir erkek figürü görülür. Hepsinde de, figürün üzerindeki elbisenin bütün yüzeyi hareli ipeği andıran kıvrımlı bir desenle kaplıdır. Elbisenin kollarında, Bedreddin Lülü'nün isminin yazılı olduğu tiraz şeritleri vardır.

Vaktiyle I. Nureddin Arslan Şah'ın kölesi olan Musul Zengi hükümdarı Bedreddin Lülü (bkz. kat. 10), önce Arslan Şah'ın oğullarının atabegliğine yükseldi ve ardından da 1211'de çocukların babasının ölümü üzerine hükümdar naibi ve Musul'un fiili hükümdarı oldu. Ne var ki 20 yıldan fazla hüküm sürdükten sonra, ancak 1233'te Abbasi halifesi tarafından Musul hükümdarı olarak tanındı. Araştırmacılar, *Kitabü'l-egani*'deki minyatürlerin Bedreddin'in gerçek portresi mi yoksa hükümdarı çeşitli faaliyetlerde bulunurken gösteren sembolik tasvirler mi olduğunu anlamaya çalışmıştır. Figürün üstünde uçan melekler, elindeki heybetli doğan kuşu, başını çevreleyen halesi ve su kuşlarıyla dolu bir göletin üzerinden atlayan zengin koşumlu atı, bunun saray sporlarından birinin keyfini çıkaran Bedreddin'in kendisi olduğuna işaret etmektedir. Fakat onu fizyonomisinden ziyade, donatıları vasıtasıyla teşhis edebiliyoruz. **SRC**

12a, b

Bedreddin Lülü'ye Ait Kakmalı Pirinç Eserler



a

Tepsi (a)
Cezire, Musul, 13. yüzyıl ortası
Pirinç; çekiçleme, kazıma, çalma, gümüş kakma
Yükseklik: 5,8 cm; Çap: 49,8 cm
Victoria and Albert Museum, Londra (905-1907)
Dilimli ağız kenarı boyunca nesih yazıyla Arapça:

عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المويد المظفر المنصور المجاهد الجاهد المرابط بدر الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قاهر الخوارج والمتمردين قاتل الكفرة و المشركين حامي ثغور بلاد المسلمين قامع المشركين منصف المظلومين من الظالمين مبيد الطغاة و الملحدين محي العدل في العالمين ابو اليتامى و المساكين قسيم الدولة ناصر الملة جلال الامة فلك المعالى ملك ملوك الشرق والغرب ابو الفضائل لؤلؤ ناصر امير المؤمنين جعل الله عمرة اطول الاعمار بمحمد واله

İzzet Sultan, merhametli, adil, Allah tarafından desteklenen, muzaffer, kendisine yardım edilen, cihad eden, gayretli, murabıt hükümdar, dünya ve dinin dolunayı, İslam ve Müslümanların direği, hükümdarlar ve sultanların efendisi, hârici ve isyankârları kahreden, kâfir ve müşrikleri katleden, Müslüman beldelerin sınırlarını koruyan, müşrikleri defeden, mazlumların hakkını zalimlerden alan, azgınları ve dinsizleri yok eden, âlemlerde adaleti ihya eden, yetimlerin ve miskinlerin babası, devletin [imkânlarını] taksim eden, dini koruyan, ümmetin şerefi, yüce hilâfetin seçkini, cihan pehlivanı, Iran'ın hüsrevi, Alp Gazi Inanç Kutluğ Bey, Doğu ve Batı krallarının en yücesi, Ebü'l-Fezâil Lülü, Husam Emirü'l-Mü'minîn efendimiz içindir.

Ağız kenarının iç kısmında:

مما امر بعمله الفقير لؤلؤ احسن الله جزاه برسم الخاتون المصونه خواتراه

Masune (korunmuş) Havanrah Hatun'un emriyle fakir Lülü'nün yapımıdır. Allah ona ihsan etsin.

محمد بن عيسون

Muhammed b. Absûn.

Arkada kazıma olarak:

الحسن بن عيسون // برسم شراب خاناه البدرى // العبد الذليل ايبك الطويل

El-Hasan b. Absûn//Bedrî mutfağının emriyle//hakir kul Aybek et-Tavîl'in [yapımı].[2]

Tepsi (b)
Cezire, Musul, 13. yüzyıl ortası
Pirinç; çekiçleme, kazıma, çalma, gümüş kakma
Yükseklik: 6,8 cm; Çap: 61,5 cm
Museum Fünf Kontinente, Münih (26-N-118)
Ağız kenarında nesih yazıyla Arapça:

عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور بدر الدنيا والدين سيد الملوك والسلاطين محيى العدل فى العالمين سلطان الاسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامي ثغور بلاد المسلمين معين الغزاة والمجاهدين ابو اليتامى والمساكين فخر العباد ماحى البغى والعناد فلك المعالى قسيم الدولة ناصر الملة جلال الامة صفوه الخلافة المعظمة بهلوان جهان خسرو ايران الب غازى اينانج قتلغ بك اجل ملوك الشرق والغرب ابو الفضائل لؤلؤ حسام امير المؤمنين

İzzet Sultan, hükümdar, merhametli, âlim, adaletli, cihad eden, murabıt, [Allah tarafından] desteklenen, muzaffer, kendisine yardım edilen, dünya ve dinin dolunayı, kral ve sultanların efendisi, âlemlerde adaleti yaşatan, İslâm ve Müslümanların sultanı, mazlumların hakkını zalimlerden alan, hakkı burhanlarla destekleyen, kâfir ve müşrikleri öldüren, haricîler (hükme karşı çıkanlar) ve isyan edenleri kahreden, Müslüman ülkelerin sınırlarını koruyan, gazi ve mücahitlerin yardımcısı, yetim ve miskin babası, kulların iftiharı, azgınlık ve inadı yok eden, yücelerin zirvesi, devleti[n imkânlarını taksim eden], dini koruyan, ümmetin şerefi, yüce hilâfetin seçkini, cihan pehlivanı, Iran'ın hüsrevi, Alp Gazi Inanç Kutluğ Bey, Doğu ve Batı krallarının en yücesi, Ebü'l-Fezâil Lülü, Husam Emirü'l-Mü'minîn efendimiz içindir.

Ağız kenarının iç kısmında:

مما امر بعمله الفقير لؤلؤ احسن الله جزاه برسم الخاتون المصونه خواتراه

Masune (korunmuş) Havanrah Hatun'un emriyle fakir Lülü'nün yapımıdır. Allah ona ihsan etsin.

محمد بن عيسون

Muhammed b. Absûn.

Arkada kazıma olarak:

الحسن بن عيسون // برسم شراب خاناه البدرى // العبد الذليل ايبك الطويل

El-Hasan b. Absûn//Bedrî mutfağının emriyle//hakir kul Aybek et-Tavîl'in [yapımı].[2]

Bu tepsiler, Bedreddin Lülü için yapılmış olan ve günümüze ulaşan kakma tekniğiyle süslü beş pirinç eserden ikisidir. Ermeni asıllı Hıristiyan bir köle olan Bedreddin Lülü, özgürlüğüne kavuşarak önce Zengi hükümdarı I. Arslan Şah'ın oğullarının atabegi (1211–33), ardından da bağımsız bir hükümdar olarak (1233–59) Musul'u yönetti.[1] 12. yüzyılda Horasan eyaletinde ortaya çıkan ve burada 1220'lere dek gelişme gösteren pirinç üzerine kakma tekniği, ticaretin yanı sıra Moğol istilasından kaçarak göç eden zanaatkârlar vasıtasıyla batıya taşındı.[2] Kuzey Irak'ta Dicle Nehri üzerinde müreffeh bir şehir olan Musul, özellikle Bedreddin döneminde büyük gelişme kaydeden kakmalı maden işçiliğinin en önemli merkezlerinden biriydi. 1250'de Cezire ve çevresindeki bölgelere seyahat eden İspanyol Müslüman coğrafyacı Ibn Said, şu gözlemde bulunur: "[Musul] şehrinde çok sayıda el sanatı var, özellikle de, tıpkı burada dokunan ipekli giysiler gibi, hükümdarlara ihraç (ve takdim) edilen kakmalı pirinç kaplar (*evani en-nuhas el-mutaam*)."[3] Fakat belirtmek gerekir ki, "el-Mevsılî" nisbesini kullanan sanatçıların imzasını taşıyan çok sayıda obje bulunmakla birlikte, bunların hepsi Musul'da yapılmış değildir.[4]

Kakmalarla süslenmiş madeni objeler ancak saray erkânının sahip olabildiği lüks ürünlerdi. Kutlamalar ve törenlerde kullanılıyor, diplomatik ilişki ve müzakerelerde seçkin hediyeler olarak önemli bir rol oynuyorlardı.[5] Dönemin günümüze ulaşan az sayıdaki gümüş ve altın kaplarıyla karşılaştırıldığında, kakmalı pirinç eserler özellikle çok renkli etkileri, ayrıntılı tasarımları ve ince işlenmiş figürlü ve kaligrafik kompozisyonlarıyla dikkat çeker. Bunlar aynı zamanda minyatür sanatına da özgü niteliklerdir.

İki tepsiden küçük olanı (kat. 12a), daha sade bir bezemeye sahiptir. Ortadaki yuvarlak madalyonda, kıvrımdallardan oluşan yoğun bir zemin üzerinde üç sfenks yer alır. Sfenkslerin kuyrukları ejder başlarıyla sonlanır ve kanatlarının uçları birbirine düğümlenmiştir. Simetrik bir şekilde yerleştirilmiş birbirine geçmeli yarım palmetler, merkezden dışa doğru eksenler oluşturarak üç yuvarlak madalyona bağlanır. Bedreddin adına düzenlenmiş olan nesih kitabe, tepsinin hafif çentikli kenarları boyunca dolanır. Arka yüzdeki bir kazıma, tepsinin el-Bedri hanesinin saray mutfağı için yapıldığını belirtir. Bu tepsi muhtemelen kutlamalar sırasında yiyecek ve içecek sunmak için kullanılıyordu.



b

Büyük tepsi (kat. 12b), Bedreddin'e ait pirinç eserler arasında en kaliteli örnektir ve gümüş kakmalarının büyük kısmı günümüze kadar ulaşmıştır.[6] Eşmerkezli daireler halinde düzenlenmiş birbirinden çeşitli figürler, sanatçının yaratıcılığını bütün boyutlarıyla ortaya koyar. En içteki dairede, kanat uçlarıyla birbirine düğümlenmiş sfenkslerin etrafı, birbirini kovalayan grifonlarla çevrelenmiştir. Bu fantastik yaratıkların ardından, birbirine geçmeli çok-dilimli madalyonların yer aldığı iki kuşak gelir. Merkeze yakın kuşaktaki madalyonlarda astrolojiyle ilgili, kenara yakın kuşaktaki madalyonlarda ise saray yaşamıyla ilgili sahneler tasvir edilmiştir. Zemin dolgusu olarak T-meander motifli bir bezeme kullanılmıştır. Boyunları birbirine dolanmış dövüşen iki deve tasviri, eşine az rastlanan bir örnek olarak dikkati çeker. Figürlerin çeşitliliği ve canlılığı kadar bezeme üslubu da Musul'da yapılmış olan 1232 tarihli Blacas ibriğini (kat. 15) çağrıştırır.

Ortadaki dairenin çevresi ve tepsinin kenarları basit kıvrımdallarla bezenmiştir. Çiçekli kufi taklidi bir yazı kuşağı içinde, daha karmaşık bir T motifi içeren sekiz köşeli madalyonlar yer alır. Ağzın kenarında gümüş kakmalı kitabe, Bedreddin'in unvanlarını sıralayarak onu metheder. Yatay şeridin iç tarafına kazınmış bir kitabe, bu parçanın Bedreddin tarafından –muhtemelen kızları veya eşlerinden birinin çeyizinde yer almak üzere– Havanrah Hatun için ısmarlandığını belirtir. Yine iç tarafta, fakat tümüyle ayrı bir kitabede Muhammed b. Absun ismi yazılıdır.[7] Bu kişi ya damat ya da kakmaları yapan usta olsa gerek. Tepsinin arka kısmında başka isimler de kazılıdır, fakat bu isimlerin birbirleriyle nasıl bir ilişki içinde olduğu açık değildir. Evlilik hiç gerçekleşmediği veya son bulduğu için tepsinin tamamlanmamış ve daha sonra el-Bedri ailesinin saray mutfağına dahil edilmiş olması da bir ihtimaldir.[8] Bu büyüklük ve ağırlıktaki (4,8 kg) tepsiler, bir ayaklık üzerine yerleştirilerek (bkz. kat. 69) veya doğrudan yere konularak, ziyafetler sırasında yiyecek ve içecek sunmak üzere masa olarak kullanılıyordu.

Bedreddin'in pirinçten yapılma eşyaları Ortaçağ'da da meşhurdu. Tarihçi Sibt Ibnü'l-Cevzi, Bedreddin'in 1237'de Harezmşahlar karşısındaki yenilgisini anlatırken şöyle der: "Harezmliler onun kişisel eşyalarını, hazinesini ve ordusunun bütün mallarını yağmaladı. Duyduğuma göre, 20 dirhem değerinde gümüş kakmalı bir kalemdan beş dirheme gitmiş ve bir ibrikle leğen de 20 dirheme satılmış."[9] Günümüze ulaşan beş pirinç parçanın hepsinde de Bedreddin için *el-melik er-rahim* unvanı kullanılmıştır. Bu unvan, Bedreddin'e Abbasi halifesi tarafından Aralık 1233'te, kendi adına hutbe okutma ve sikke bastırma haklarıyla birlikte verilmiştir.[10] Dolayısıyla bu beş parça da 1233–59 yılları arasına tarihlenir. Kitabelerinde bunların Musul'da yapıldığı özellikle belirtilmemiş olsa da, figürlü sahneler içeren çok-dilimli madalyonlar ve Çin kumaşlarıyla bağlantılı bir bezeme şeması, Musul ekolünü çağrıştıran üslup özellikleridir. Musul'da ve bölgedeki diğer yerlerde alınıp satılan Çin kumaşları, belki de bir ilham kaynağı olmuştur.[11] Ayrıca zemin bezemesinde kullanılan T-meander motifli kompozisyon ve figürlü tasvirlerin bolluğu, özellikle de astrolojiyle ve saray yaşamıyla ilişkili zengin ikonografi (bkz. kat. 15), yine Musul ekolüne ait özelliklerdir. Bu objeler muhtemelen şehirde, büyük olasılıkla da hükümdarın sarayında yapılıyordu. Bu sayede, siparişi veren kişinin kendisi veya güvendiği bir temsilcisi, değerli gümüş ve altınları sanatçılara verirken, kullanımını da denetleyip sahtekârlığın önüne geçebiliyordu.

Kölelikten hükümdarlığa yükselişiyle özellikle dikkat çeken Bedreddin, Musul'a istikrar ve refah getiren yetenekli bir hükümdar olmakla kalmamış, döneminde sanat ve kültürün en önemli destekçileri arasında yer almıştır. Bedreddin'in hamiliği kakmalı maden işleriyle sınırlı değildi. İnce bir zevkle inşa edilmiş anıtsal mimari yapılar, Bedreddin'in geniş kapsamlı inşa projelerine desteğinin birer örneğidir (Resim 36). Zengin el yazmaları (bkz. kat. 11) ve ahşap süslemeler (bkz. kat. 193), onun döneminde farklı sanat dallarında çalışan atölyelerin kurulmuş olduğunu gösterir. Gelgelelim pirinç eserler, Bedreddin'in evrensel güç arzusunun en somut ifadesidir. Onu ebedileştiren kitabeleri ve ikonografik programları, hem zenginliği hem de gezegenler ve fantastik dünya üzerindeki iktidarıyla halkının koruyucusu olan bir hükümdar idealini yansıtmaktadır. **DB**



Resim 36. Bedreddin Lülü'nün Musul'da yaptırdığı Kara Saray'ın 20. yüzyıl başına ait bir fotoğrafı.



13a, b

Mahmud b. Sincar Şah'a Ait Kakmalı Pirinç Eserler

Leğen (a)
Cezire, muhtemelen 1220'ler
Pirinç; çekiçleme, kazıma, çalma, gümüş ve bakır kakma
Yükseklik: 15–16 cm; Çap: 41 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.3570)
Ağız kenarının altında sülüs yazıyla Arapça:

عز لمولانا الملك المعظم العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط معز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين ناصر الحق بالبراهين القائم باوامر الدين قامع الكفرة والمشركين محي العدل في العالمين نصر المجاهدين ملك امراء الشرق والغرب بهلوان جهان خسرو ايران اينانج قتلغ طغرلتكين اتابك ابو القاسم محمود بن سنجر شاه بن غازي ناصر امير المؤمنين

İzzet, yüce, âlim, adil, desteklenen, muzaffer, kendisine yardım edilen, cihad eden, murabıt, dünya ve dinin azizi, İslam ve Müslümanların esası, hakkı burhanlarla destekleyen, dinin emirlerini yerine getiren, kâfir ve müşrikleri def eden, âlemlerde adaleti ihya eden, mücahitlerin yardımcısı, Doğu ve Batı emirlerinin hükümdarı, cihan pehlivanı, Iran'ın hüsrevi hükümdar İnanç Kutluğ Tuğrul Tekin Atabeg Ebü'l-Kasım Mahmud b. Sencer Şah b.Gazi, Emirü'l-Mü'minîn'in yardımcısı efendimiz içindir.[1]

İbrik (b)
Cezire, muhtemelen Musul, 1220'ler
Pirinç; tornalama, çekiçleme, kazıma, çalma, kabartma, gümüş kakma
Yükseklik: 44 cm; Çap: 29,6 cm
Museum of Islamic Art, Doha (MW.466.2007)
Boyunda kufi ve nesih yazıyla Arapça:

عبد الرحمن // العز والاقبال والدولة والسعادة والعافية و(لـ) لصاحبه

Abdurrahman. İzzet ve ikbal, mülk, mutluluk ve afiyet ve [...] onun sahibi içindir.

Omuzda:

عز لمولانا الملك المعظم المالك العالم العادل المؤيد المظفر المجاهد المرابط السيد المنور ركن الدنيا والدين سلطان الاسلام والمسلمين معز الدنيا والدين ابو القاسم محمود بن سنجر شاه // العز الدائم الاقبال الزائد والدولة الباقية والسلامة/الشاملة و(لـ) لصاحبه // ملك احمد بن قاسم بن قيد(؟)

İzzet büyük, âlim, adil, desteklenen, muzaffer, cihad eden, murabıt, nurlu efendi, dünya ve dinin esası, İslam ve Müslümanların Sultanı, dünya ve dinin azizi hükümdar Ebü'l-Kasım Mahmud b. Sencer Şah efendimiz içindir. Daim izzet, artan refah, baki devlet, kapsayıcı selamet ve [...] bunun sahibi içindir. Ahmed b. Kâsım b. Kayd'in mülküdür(?).

Kaide üzerinde:

باليمن والبركة والدولة والسلامة والسرور(و) والسيادة والشكر(و) السيادة والتامة و [. . .] لصاحبه

Bahtiyarlık, bereket, mülk, selamet, sevinç, üstünlük, şükür, tam egemenlik bunun sahibi içindir.[2]

Bu leğen ve ibrik, Cezire-i Ibn Ömer'de (bugünkü Cizre) hüküm süren Zengi atabegi Mahmud b. Sincar Şah (hd. 1208–50/51) için yapılmıştır. Leğen (kat. 13a) basit bir yarımküre biçimine sahip olmakla birlikte, büyük boyutu ve sade süslemesiyle sıra dışıdır. Dış yüzeyindeki tüm bezeme çalışması, kitabeye odaklanmıştır. Yarım palmetler ve geçmeli düğümlerle süslenmiş bir sülüs yazı kuşağı, tasın gövdesinin üçte birlik üst kısmını dolanır ve geniş bir kitabe frizi meydana getirir.[1] Gövdenin geri kalan kısmında herhangi bir bezemenin bulunmaması ve dikey harflerin uzatıldığı yazı üslubu, kaligrafiyi ön plana çıkarırken, aynı zamanda kitabenin içeriğine de –yani, hükümdar Mahmud b. Sincar Şah'ın övülmesi ve unvanlarının sıralanması– dikkat çeker. Daha küçük bir iyi dilek kitabesi, birbirinden hilal motifleriyle ayrılan altı kuşak halinde ağız kenarını dolanır. Iran'da eski bir hükümdarlık sembolü olan hilal veya *hafir* motifinin kullanılması, bu leğenin heybetini daha da pekiştirir.[2] Leğenin iç kısmında, ortada stilize bir bitkisel kompozisyondan oluşan bir madalyon, madalyonun çevresinde birbirini kovalayan hayvanların yer aldığı bir kuşak ve kuşağın kenarından ışınlar halinde yayılan damla benzeri motifler bulunur.

İbriğin armudî gövdesi, uzun boynu ve kavisli kulpu (kat. 13b), antik Roma'ya uzanan bir Akdeniz geleneğinin izlerini taşır.[3] İbriğin sonradan yenilenmiş olan emziği, boyun bileziği ve kapağı dışında tüm yüzeyi gümüş kakmalıdır. Boyunda kabartma tekniğiyle yapılmış, iç içe geçmeli bitkisel kıvrımlardan oluşan iki şerit, Ortaçağ'ın kakmalı madeni eserlerinde alışılmamış olmakla birlikte, Irak mücevherlerini çağrıştırır.[4] İbriğin bezeme programı, ustasının olağa-



Resim 37. Cezire-i Ibn Ömer Ulu Camii avlusunun güney cephesinde, harim bölümüne açılan kapının 20. yüzyıl başına ait bir fotoğrafı. Kapı tokmakları, gövdeleri düğümlü karşılıklı iki ejder şeklindedir.



nüstü yeteneğini ortaya koyar. Çeşitli boyut ve üsluptaki nesih (sade, çiçekli veya insan başlarıyla canlandırılmış) ve kufi (çiçekli) yazılardan oluşan ayrıntılı kitabeler, kaligrafiye özel bir önem verildiğini gösterir. Geçmeli madalyonların içerisinde bitkisel ve geometrik motifler yer alır. Madalyonların dışındaki alanda ise, uzun boyunlu kuş (kaz?) çiftleri tekrarlanırken, her iki elinde yine benzer bir kuş tutan bir adamın ve karşılıklı içki içen veya müzik çalan iki kişinin görüldüğü figürlü sahneler sırayla birbirini takip eder. Koşan köpek motifleri ve yanında iki hizmetkârıyla tahtta oturan bir figürle birlikte, tüm bu figürlü ve hayvanlı sahnelerde saray yaşamıyla ilişkili temalar işlenmiştir. Fakat yakın zamanda ileri sürüldüğü gibi, buradaki kuş ikonografisini, fütüvvet kurumuyla bağlantılı kuş avcılığı çerçevesinde ele almak da mümkündür. Abbasi halifesi Nâsır'ın (hd. 1180–1225) yeniden düzenlediği, Müstansır'ın (hd. 1226–42) geliştirdiği ve Selçuklular ile diğer hükümdarların katılmak için can attığı bu tarikat benzeri kurumda, kuş avcılığı (*remyü'l-bunduk*) seçkin bir spor ve halifenin fütüvvet ehline tanıdığı bir ayrıcalıktı.[5]

Değerli madenlerle bezeli pirinç eşyalar saraylarda kullanılıyordu ve yönetici seçkinler arasında en çok arzu edilen hediyelerdendi. İbrikler ve leğenler el yıkamak için kullanılan işlevsel nesnelerdi gerçi. Ama zarif ve şatafatlı görünüşleriyle sahiplerinin zenginlik ve kudretini vurgulamaya ve ziyafetler, kutlamalar ve törenlerde konukları etkilemeye de yarıyorlardı.

İbrik de leğen de Mahmud için yapılmış ve muhtemelen bir arada kullanılmış olsa da, ikisi arasındaki süsleme ve üslup farklılıkları, birbirlerini tamamlamak üzere tasarlanmadıklarını gösteriyor. İbrik, Musul ekolüne mensup maden ustalarının özelliklerini sergiler ve muhtemelen ya Mahmud'un emri üzerine Musul'da yapılmış ya da Musul hükümdarı Bedreddin tarafından yaptırılarak kuzeydeki rakibi Mahmud'a hediye olarak gönderilmiştir.[6] Ancak bu, Mahmud'un sarayında çalışmak üzere çağrılan Musullu gezgin bir sanatçı tarafından yapılmış olabileceği ihtimalini ortadan kaldırmaz. Leğen ise, Musul'da veya Cezire'deki herhangi bir atölyede üretilmiş olabilir.

Cezire bölgesindeki çok sayıda küçük beylikten biri olan Cezire-i Ibn Ömer, Ulu Cami'nin yeniden inşasının da gösterdiği gibi, Mahmud döneminde büyük bir gelişme kaydetmiştir. Caminin harim bölümünün kuzey cephesinde yer alan incelikle işlenmiş süslemeler ve kitabeler günümüze kadar ulaşmıştır. Yine bu cephe için Mahmud tarafından girift bir geçmeli yıldız deseniyle bezeli, metal aplikeli muhteşem bir kapı (Resim 37) ve kötülüğe karşı koruyucu özelliğe sahip, düğümlü çift ejder şeklinde iki kapı tokmağı (bkz. Resim 87) yaptırılmıştır.[7] Zenginlik ve iktidarını çevresindeki yapı ve nesnelerin sanatsal niteliğiyle sergilemek isteyen Mahmud, tıpkı ibrik ve leğende olduğu gibi, kapının üstünde kendisini yücelten bir kitabeyle ölümsüzleşmiştir. **DB**

14a–l

Selçuklu Ardıl Devletlerinin Sikkeleri

Dinar, Nureddin Mahmud b. Zengi (hd. 1146–74) (a)
Darp yeri Iskenderiye, H. 567/M. 1171–72
Altın, Çap: 2,2 cm; Ağırlık: 5 gr
British Museum, Londra (1854,8-19.83)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz:

الامام الحسن // المستضي بامر الله امير المؤمنين // لا اله الا الله وحده لا شريك له ابو محمد // بسم الله الرحمن الرحيم ضرب هذا الدينر بالأسكندرية سنة سبع وستين وخمسماة

El-İmam el-Hasan el-Müstazî'u bi Emrillah (Allah'ın emriyle aydınlanan), Emirü'l-Mü'minîn. Allah'tan başka ilah yoktur, yalnız O vardır, ortağı yoktur. Ebu Muhammed. Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Bu dinar Iskenderiye'de, 567 senesinde basılmıştır.
Arka yüz:

عال / محمود/ بن زنكي/ غاية // وسلم تسليما الملك العادل // محمد رسول الله صلى الله عليه وعلى اله // محمد رسول الله ارسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون

Yükseklik. Mahmud b. Zengi. Gaye. Selam olsun. Adil Hükümdar. Muhammed Allah'ın elçisidir, ona ve ailesine salat ve selam olsun. Muhammed Allah'ın elçisidir, müşrikler istemese de Allah onu tüm dinlere üstün olması için hidayet ve hak din ile göndermiştir (Kur'an 9:33'ün bir varyasyonu).

Dirhem, II. Gıyaseddin Keyhüsrev (hd. 1237–46): Astrolojik Figür (Güneş-aslan) (b)
Darp yeri Konya, H. 638/M. 1240–41
Gümüş, Çap: 2,2 cm; Ağırlık: 2,8 gr
The Metropolitan Museum of Art, New York, Joseph H. Durkee bağışı, 1898 (99.35.2379)
Ön yüz, kufi yazıyla Arapça:

السلطان الاعظم/غياث الدنياوالدين/كيخسرو بن كيقباد

Büyük Sultan Giyâsu'd-Dünya ve'd-Din (Dünya ve dinin yardımcısı) Keyhüsrev b. Keykubad.
Arka yüz, nesih yazıyla:

الامام المستنصر بالله امير المؤمنين

El-İmam el-Müstansır billâh (Allah'tan yardım dileyen) Emirü'l-Mü'minîn.
Arka yüz, çevrede:

سنة ثمان ثلثين ستمائة

Sene 638.

Dirhem, IV. Kılıç Arslan (hd. 1248–65): Atlı Figürü (c)
Darp yeri Sivas, H. 646/M. 1248–49
Gümüş, Çap: 2,2 cm; Ağırlık: 2,8 gr
British Museum, Londra (1853,0406.100)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz:

الامام المستعصم بالله امير المؤمنين

El-İmam el-Müstasım billâh (Allah'a sığınan) Emirü'l-Mü'minîn.
Ön yüz, çevrede:

ضرب هذا الدرهم في سيفاس سنة ست واربعين وستمائة

Bu dirhem Sivas'ta, 646 senesinde basılmıştır.
Arka yüz:

السلطان الاعظم ركن الدنيا والدين قلج ارسلان بن كيخسرو قسيم امير المؤمنين

Büyük Sultan dünya ve dinin esası Kılıç Arslan b. Keyhüsrev, Emirü'l-Mü'minîn'in kasîmi (devletin imkânlarını taksim eden).



Dirhem, I. Büyük Hetum (hd. 1226–70) ve II. Keyhüsrev (hd. 1237–46): Atlı Figürü t (d)
Darp yeri Sis, H. 639/M. 1241–42
Gümüş, Çap: 2,4 cm; Ağırlık: 3 gr
American Numismatic Society, New York
(1917.215.911)
Ön yüz, Ermenice:
ՀԱՅՈՑ ԹԱԳԱՒՈՐ ՀՈՑՈՑ
Het'um, Ermenilerin Kralı
Arka yüz, kufi yazıyla Arapça:
السلطان الاعظم غياث الدنيا والدين كيخسرو بن كيقباد // ضرب
بسيس سنة تسع وثلاثين وستمائة
Büyük Sultan Giyâsu'd-Dünya ve'd-Din (Dünya ve dinin yardımcısı) Keyhüsrev b. Keykubad//Sis'te, 639 senesinde basılmıştır.

Modern öncesi Islam dünyasının diğer yerlerinde olduğu gibi, Selçuklu ardıl devletlerinde de sikkelerin başlıca iki işlevi vardı: Para olarak kullanılmak ve üzerlerinde yazılı olan hükümdarın ve/veya yönetici otoritenin ismi vasıtasıyla iktidarı simgelemek.[1] Bununla birlikte Artuklu, Zengi ve Anadolu Selçuklu sikkeleri, figürlü olmalarıyla diğerlerinden ayrılır. Bu sikkelerdeki ikonografinin gerçek anlamı ve işlevi bir tartışma konusu olmaya devam etse de, geniş bir yelpazede farklı model ve geleneklerle bağlantılı figürlü tasvirler Anadolu, Cezire ve Suriye'deki maddi üretimin önemli bir parçasını meydana getirir ve Selçuklu devrinde gerçekleşen sanatsal ve kültürel etkileşimlere tanıklık eder.

Altın sikkeler ve bir dereceye kadar da gümüş sikkeler, değeri yüksek paralardı ve toptan alım satımlarda, mali idarede ve devlet harcamalarında kullanılıyor, geniş bir coğrafyada el değiştiriyorlardı. Üst düzey devlet görevlileri de *ikta* adı verilen toprak vergilerini esasen bu sikkelerle öderdi. Farklı bölgeler arasında işlem görmeleri, diğer değerli paralarla rekabet içindeydiler. Bir sikkenin değeri genellikle madeni içeriğine bağlıydı, fakat aynı miktardaki işlenmemiş madene kıyasla daha değerliydi.

Bakır ve yüksek alaşımlı gümüş sikkeler ise yerel olarak tedavül eden ve şehir pazarlarında tüccar, esnaf ve işçilerin günlük alımlarında kullandıkları ufak paralardı.[2] Islam hukukuna göre, mal ve hizmet alışverişinde sadece altın ve gümüş para kullanılabilirdi.[3] Bununla birlikte yasalar, bakır sikkelere kıyasla altın ve gümüş sikke darbını daha fazla sınırlandırmıştır. Bu bakımdan, yasaları hazırlayıp yorumlayan Islam ilahiyatçılarının figürlü tasvire olumsuz yaklaştığı bir toplumda, Anadolu Selçuklu altın ve gümüş sikkelerinin (kat. 14b–d) figürlü olması daha da dikkat çekicidir.

Az miktarda sikkenin basıldığı yaklaşık 150 yıllık bir dönemin ardından, 11. yüzyıl sonları ile 12. yüzyılın ilk yarısındaki ekonomik gelişme, Selçuklu ardıl devletlerinin kontrolündeki bölge ve şehirlerde artan para talebini karşılamak amacıyla daha fazla sikke basılmasına yol açtı.[4] Zengiler, Artuklular ve Anadolu Selçukluları altın (dinar), gümüş (dirhem) ve bakır (*fels* veya bakır dirhem) sikkeler bastırdılar. Fakat her hanedan veya her hükümdar, aynı anda tedavülde her üç madenden de sikkeye sahip olmamıştır. Birkaç istisna dışında, bakır sikke darbına 1140'larda başlandı.[5] Bu sırada Selçuklu ardıl devletlerinin hâkimiyetindeki bölgelerde Fatımi, Büyük Selçuklu ve Haçlı altın sikkeleri, Bizans bakır sikkeleri ve diğer bazı sikkeler de kullanılmaya devam etmiştir. Bu alternatif para birimleri zamanla yerini ardıl devletlerin bastırdığı yeni altın, gümüş ve bakır sikkelere bıraktı.[6]

Altın Sikkeler

Ekonomik, siyasi ve hukuki meseleler bir yana, sikke darbı her şeyden önce belirli bir madenin temin ve tedarik edilebilir olmasına bağlıydı. Dolayısıyla Cezire'de, özellikle de zengin Diyar-ı Rabia bölgesinin merkezi Musul'da, Imadeddin Zengi'den (hd. 1127–46) itibaren Zengilerin ve Lülülerin (Bedreddin Lülü'nün soyundan gelenler) altın sikkeler bastırmış olması şaşırtıcı değildir.[7] Değerli madenler bakımından fakir olan Suriye'de ise dinar basılmamıştır. Fakat Nureddin Mahmud b. Zengi'nin Kürt komutanı Selahaddin Eyyubi, zengin altın madenleriyle ünlü Mısır'ı Şii Fatimilerden aldıktan sonra, H. 567–69/M. 1171–73'ten itibaren Mısır'da Nureddin Mahmud adına dinar bastırmıştır (kat. 14a).[8] Anadolu Selçukluları 573/1177–78'den itibaren başta Konya olmak üzere Sivas ve Kayseri gibi Anadolu'nun çeşitli yerlerinde dinar bastırmıştır. Fakat 609/1212'ye dek sadece birkaç Anadolu Selçuklu sultanı, o da ancak bir kereye mahsus olmak üzere, altın sikke kestirmiştir. Anadolu Selçuklu altın sikkelerinin azlığı, bunların prestijli paralar olduğuna işaret eder.[9] Değerli maden yatakları bakımından fakir olan Diyar-ı Bekir'e (Kuzey Cezire) ve Doğu Anadolu'nun bazı kısımlarına hükmeden Artuklular ise hiç dinar bastırmamıştır.

Selçuklu ardıl devletlerinin altın sikkeleri epigrafik içerik ve tasarım bakımından muhafazakârdır. Yeni sikkelerin benimsenmesini kolaylaştırmak ve tedavülünü garanti altına almak amacıyla basit tutulan kompozisyon, Abbasi ve Fatımi geleneğini takip eder.[10] Anadolu'da ve Fırat Nehri'nin doğusundaki bölgelerde, Abbasi tasarımı temel alınmıştır. Halife Memun (hd. 813–33) döneminde kabul edilen ve Büyük Selçuklular tarafından da benimsenen bu tasarım, merkezde dairesel bir alan ile onu çevreleyen bir şeritten oluşuyordu (bkz. kat. 4a–h). İşçiliğin niteliği kadar kullanılan çeşitli işaret, tamga ve kartuşlar da bölgeden bölgeye değişiklik gösterir. Yazılarda sikkeyi bastıran hükümdarın ismi ve unvanları, kelime-i şehadet ve Abbasi halifesinin veya bölgesel metbunun ismi ve unvanları yer alır. Bazen darphane ismi ve/veya darp yılının yanı sıra Kur'an'dan ayetler, en sık da Tevbe Suresinin 33. ayeti yazılıdır.[11] Hükümdarlar bu sikkeler vasıtasıyla kendi iktidarlarını, Sünni inançlarını ve hizmetinde olup vergi ödedikleri Abbasi halifesine ve/veya bölgesel metbuya bağlılıklarını ifade etmiş oluyordu.[12]

Fakat Mısır ve Suriye'de halk, Fatımi dinarına alışkındı. Şam'da Böriler (1104–54), Zengi hükümdarı Nureddin, Nureddin'in Kürt komutanı ve Eyyubi hanedanının kurucusu Selahaddin Eyyubi, Selahaddin'in ardılları (Melik el-Kamil'e dek, hd. 1218–37) ve hatta Haçlılar, Fatımi dinarını model almıştır. Örneğin Selahaddin'in Mısır'da Nureddin adına bastırdığı altın sikkelerde, yazının üslubu ve ortadaki bir alanı çevreleyen eşmerkezli üç daire halinde tanzimi, açıkça Fatımi örneğini takip eder; içerik ise, Selçuklu ardıl devletlerinin diğer altın sikkeleriyle benzerlik gösterir.[13] Selahaddin, bu sikkelerin ilk örneklerinden biri olan kat. 14a'da (H. 567/M. 1171–72), tabisi olduğu ve adına Mısır'ı Şii Fatımilerden aldığı Zengi hükümdarına sadakatini dile getirir, fakat daha sonra bastıracağı sikkelerin aksine, kendi ismine yer vermez. Sikkenin bir yüzünde, ortada dönemin Şam'daki Zengi hükümdarı Nureddin'in ismi ve çevresindeki üç lejandda Tevbe Suresi 33. ayet ile Nureddin için bir hayır duası yer alır. Diğer yüzde, halifenin ismi ve unvanları ve kelime-i şehadet vardır; bunlar, Abbasi halifesinin üstün otoritesinin Zengiler tarafından tanındığını ifade eder. Sikkenin kenarında ise, H. 561 senesinde İskenderiye'de darp edildiği yazılıdır.



e



f

Gümüş Sikkeler

11. yüzyıl ile 12. yüzyılın büyük bölümüne ait gümüş sikkelerin azlığı ve bunların çoğunun düşük ayarlı olması, Artuklu, Zengi ve Anadolu Selçuklu toprakları dahil olmak üzere Yakın Doğu İslam dünyasının büyük kısmında bir "gümüş kıtlığı" yaşandığına işaret etmektedir. Dolayısıyla, Selçuklu ardıl devletlerinin 12. yüzyılın ilk çeyreğinde bastığı ilk gümüş sikkeler, *dirhem esved* (kara dirhem) adı verilen, içindeki gümüş miktarı düşük, nispeten küçük ebatlı ve koyu renkli sikkelerdi.[14] Bunun, gümüşün az bulunmasından mı yoksa bu madenin günümüzde sadece birkaç örneğine sahip olduğumuz başka objelerin yapımında kullanılmasından mı kaynaklandığı açık değildir. Fakat nedeni ne olursa olsun, 12. yüzyılın son çeyreğinde durum tümüyle değişti. Bunda meskûkât reformlarının yanı sıra, Saksonya (Freiberg, Almanya), Styria ve Karintiya'da (Avusturya Alpleri) yeni gümüş madenlerinin keşfedilmesini müteakip Kuzey İtalya'daki tüccar cumhuriyetlerin Levant'a büyük miktarda gümüş ihraç etmeleri de rol oynamıştır.[15] Büyük ebatlı, neredeyse saf ve ağırlığı düzenlenmiş en erken sikkeler Suriye'de, önce Eyyubilerin yönetimindeki Şam'da Selahaddin tarafından H. 570/M. 1174'te ve ardından Zengilerin yönetimindeki Halep'te Nureddin tarafından 571/1175–76'da bastırıldı. Anadolu Selçukluları da Anadolu'da 580/1184'ten itibaren normal büyüklükte gümüş sikkeler bastırmıştır. Artukluların farklı kollarına gelince, muhtemelen tabi oldukları Anadolu Selçuklularının ve Eyyubilerin yeni gümüş sikkelerini kullanıyorlardı. Sadece Mardin kolu, 624/1227'den itibaren önce Düneysir'de, ardından Mardin'de dirhem bastırmıştır.[16]

Daha saf bir gümüşten kesilen bu dirhemler, *dirhem esved*'in aksine, haksız kazancı (*ribâ*) yasaklayan İslam hukukuna daha uygundu ve dolayısıyla, ekonomik ve parasal mübadelede kullanılmaya yasal açıdan daha elverişliydi.[17] 13. yüzyıl başında Anadolu Selçuklu topraklarında gümüş madenlerinin keşfedilmesi, bir "gümüş tufanı"na yol açtı. Anadolu Selçuklularının Anadolu'da çok sayıda dirhem bastırması, Eyyubi yönetimindeki Suriye'de olduğu gibi burada da yüksek değerli başlıca para biriminin altından ziyade gümüş sikkeler olduğunu gösterir. Buna karşılık Zengiler çok daha az gümüş sikke kestirmiştir. Musul ve çevresinde en değerli para altındı. Bununla birlikte, Suriye Zengileri muhtemelen Eyyubi altını ve yaygın olarak gümüş para da kullanmaktaydı. Zengi, Artuklu ve Anadolu Selçuklu gümüş sikkelerinin çoğu epigrafiktir ve yukarıda bahsettiğimiz altın sikkelere benzer tasarım ve içerik standartlarına sahiptir. Ancak Anadolu Selçuklu dirhemlerini ince işçilikleri bakımından dinarlarla karşılaştırmak mümkündür; ikisi de çoğu kez aynı kalıplar kullanılarak darp ediliyordu.[18] Dirhemlerin kalitesi ve üstünlüğü, 13. yüzyılın ilk yarısında Selçuklu gümüş sikkelerini hanedanın zenginlik kaynaklarından biri haline getirdi ve bölgedeki "para topluluğu" için bir tür dayanak noktası yaptı. Nitekim Trabzon Rum ve Kilikya Ermeni devletlerinin gümüş sikkelerinde Anadolu Selçuklularının ayar ve ağırlık standartları kullanılmıştır.

13. yüzyıl ortasındaki Moğol hâkimiyetinden önce basılan bazı dirhemler, figürlü olmaları bakımından da sıra dışı bir özellik taşır. Moğol hâkimiyeti altında ise Anadolu Selçuklu sikkeleri İslami açıdan daha geleneksel bir nite-

Dirhem, Fahreddin Kara Arslan (hd. 1148–74): Victoria Figürü, Büyük Konstantin'in (hd. 307–337) Siscia'da (Pannonia, Hırvatistan) Bastırdığı Altın Sikke Model Alınarak (e)
Darp yeri muhtemelen Hısn-ı Keyfâ, tarihsiz
Bakır, Çap: 3 cm; Ağırlık: 12,2 gr
American Numismatic Society, New york (1917.216.891)
Ön yüz, kufi yazıyla Arapça:
الملك العالم العادل /فخرالدين/قرا ارسلان /بن داود /بن ارتق
Adil [ve] âlim hükümdar, Fahreddin (Dinin iftiharı) Kara Arslan b. Davud b. Artuk.
Arka yüz, Latince: VOT XXX / VICTORIA CONSTANTINI AVG
Otuzuncu yıl adağı / Konstantin Augustus'un Zaferi.

Dirhem, Necmeddin Alpi (hd. 1152–76): *Ön Yüz*: Bakire Meryem'in Bizans İmparatoru III. Romanos'a (hd. 1028–34) Taç Giydirmesi (altın bir sikke model alınarak); *Arka Yüz*: Seleukos İmparatoru VII. Antiokhos'un (hd. MÖ 138–129) Karşılıklı İki Portresi (gümüş bir sikke model alınarak) (f)
Darp yeri Muhtemelen Mardin, tarihsiz
Bakır, Çap: 3,2 cm; Ağırlık: 16,3 gr
American Numismatic Society, New York
(1917.215.1072)
Nesih yazıyla Arapça:
Ön yüz:
نخم الدين /ملك ديار بكر
Diyarbakır Meliki Necmeddin.
Arka yüz:
ابو المظفر الپي /بن /تمرتاش بن ايل غازي بن /ارتق
Ebü'l-Muzaffer Alpı b. Timurtaş b. Il Gazi b. [...] Necm.



g h

liğe bürünmüş, yani figürsüz olarak basılmış ve üzerlerindeki yazılarda kelime-i şehadete ve uydurma bir halifenin veya diğer bir otoritenin isim ve unvanlarına yer verilmiştir.[19]

Anadolu Selçuklu figür repertuarında atlı ve güneş-aslan figürleri ön plana çıkar.[20] Kat. 14c'de elinde gerili bir yay tutan ve hazırda iki ok daha bulunduran atlı tasviri, Selçukluların Muhteşem Çağı'nda ("Saray Yaşamı" başlıklı bir sonraki bölümde ele alınacağı gibi) iktidar ve hâkimiyetin somut bir ifadesiydi ve ideal hükümdarı simgeliyordu. Anadolu Selçuklu sikkelerine 12. yüzyıl sonlarında giren bu figüre ilkin bakır sikkelerde rastlanır.[21] Atlı figürünü gümüş ve altın sikkelerde ilk kez kullanan kişi II. Rükneddin Süleyman (hd. 1197–1204) olmuştur.[22] Bastırdığı bütün sikkelerde bu figüre yer vermesi, bunu iktidarının kişisel bir sembolü olarak kullanıp kullanmadığı sorusunu gündeme getirir. Ancak bu, daha fazla araştırılması gereken bir konudur.

Atlı figürü, IV. Kılıç Arslan (hd. 1248–65; kat. 14c) gibi diğer Anadolu Selçuklu hükümdarlarının yanı sıra komşu Hıristiyan bölgelerde de kullanılmaya devam etti. Örneğin kat. 14d'de, Kilikya Ermeni kralı I. Büyük Hetum'un atlı bir portresi görülmektedir. Başında sarık yerine bir taç vardır. Elinde ise, bir yay ve üç ok ya da bir gürz değil, Hıristiyanlıkta krallığı simgeleyen ucu zambak şeklinde bir asa tutmaktadır.[23] Anadolu Selçuklu sikkelerinde sıklıkla görülen ve muhtemelen Selçuklu hükümdarlık sembolleri arasında yer alan yıldız veya hilal gibi küçük işaretler (kat. 14c), bu sikkede yerini bir haça bırakmıştır.[24] Figürün çevresinde Ermenice olarak "Hetum, Ermenilerin kralı" yazılıdır. Sikkenin tümüyle epigrafik olan arka yüzünde ise Arapça "Es-Sultanü'l-azam Gıyase'd-dünya ve'd-din Keyhüsrev [b.] Keykubad" yazısı yer alır. Bu sikke bir Hıristiyan ülkesinde basılmış olmakla birlikte, Hetum'un Anadolu Selçuklu sultanına siyasi bağlılığını dile getirmektedir. Ermeni ve Anadolu Selçuklu geleneklerini yansıtan kat. 14c ve 14d, Doğu Akdeniz'deki diğer bölgelerle (Bizans, Haçlı devletleri ve diğer Selçuklu ardıl devletleri) ortak ikonografik özellikleri dolayısıyla, Anadolu ve çevresindeki ticari faaliyetlerde kullanılmaya elverişli bir nitelik taşıyordu.

Güneş ve aslan figürünü (kat. 14b) sadece II. Gıyaseddin Keyhüsrev (hd. 1237–46) kullanmış, H. 637/M. 1239 ile H. 643/M. 1246 arasında genellikle güneş ve altında tek bir aslanın görüldüğü sikkeler bastırmıştır.[25] Bu figür, Anadolu Selçuklu hükümdarının çağdaşları üzerinde derin bir etki bırakmış olmalı, zira Selçuklu ardıl devletlerinin tarihi açısından en önemli kaynaklardan biri olan Süryani piskoposu Bar Hebraeus (1225–86) tarafından da bahis konusu edilmiştir: "[Keyhüsrev,] Gürcistan kralının kızıyla evlendi ve ona büyük bir tutkuyla bağlandı. Ona öylesine çılgınca âşıktı ki, bastırdığı dirhemlerin üzerine onun bir resmini koydurmak istedi. Fakat kendisine, talihini (yani yükselen yıldızını, zayiçesini) simgelemek üzere bir aslan ve üzerinde bir güneş tasviri kullanması önerildi ve o da böylelikle muradına ermiş oldu."[26] Gerek Osmanlı tarihçileri gerek modern tarihçiler, Bar Hebraeus'un anlattıklarını temel alır ve/veya güneş-aslan figürünü sultanın "arma"sı olarak yorumlar.[27] Yeni araştırmalar, sikkelerde, mimari yapılarda ve diğer yerlerde karşımıza çıkan bu figürün Keyhüsrev'in yükselenini yani güneş evindeki Aslan burcunu sim-

Dirhem, II. Seyfeddin Gazi (hd. 1170–80): Dörtte Üç Profilden Bir Portrenin Üzerinde Kanatlı Figürler (g)
Darp yeri muhtemelen Musul, H. 567/M. 1172–73
Bakır, Çap: 2,9 cm; Ağırlık: 12 gr
American Numismatic Society, New York (1917.215.1003)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz:
الملك العادل / العالم ملك/امرا / الشرق والغرب/طغرلتكين اتابك/غازي بن / مودود /ابن زنكي
Adl'il [ve] âlim Hükümdar, Doğu ve Batı Emirlerin Hükümdarı Tuğrul Tekin Atabeg Gazi b. Mevdûd b. Zengi.
Arka yüz:
سبع وستين / وخمسمائة
567.

Dirhem, Nureddin Muhammed (hd. 1167–85): Tahtta Oturan Bir Figürün Üzerinde Kanatlı Figürler (h)
Darp yeri muhtemelen Hısn-ı Keyfâ, H. 576/M. 1180–81
Bakır, Çap: 2,9 cm; Ağırlık: 11,9 gr
American Numismatic Society, New York (1925.13.1)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz:
ملك الامرا محمد / بن قرا ارسلان بن / داود بن سكمان / بن ارتق نصير /امير المومنين الامام/الناصر/لدين الله
Emirlerin Hükümdarı Muhammed b. Kara Arslan b. Davud b. Sukmân b. Artuk, Emirü'l-Mü'minîn'in yardımcısı el-İmam en-Nâsır li Dinillah (Allah'ın dinini koruyan).
Arka yüz:
سنة ست / وسبعين / وخمس مائة
Sene 576.

Dirhem, Hüsameddin Yuluk Arslan (hd. 1184–1200): Matem Sahnesi (i)
Darp yeri muhtemelen Mardin, H. 589/M. 1193
Bakır, Çap: 3,3 cm; Ağırlık: 14 gr
American Numismatic Society, New York (1927.999.106)
Ön yüz, kufi yazıyla Arapça:

الامام الناصر لدين/اميرالمؤمنين

Dinin koruyucusu İmam Nâsır Emirü'l-Mü'minîn.
Arka yüz, nesih yazıyla:

حسام الدين ملك ديار بكر يولق/ارسلان بن ايل غازي بن ارتق/سنة تسع وثمانين وخمس/مائة

Hüsameddin (dinin kılıcı), Diyarbekir hükümdarı Yuluğ Arslan b. Il Gazi b. Artuk. Yıl 589.

Dirhem, Nasıreddin Mahmud (hd. 1201–22): Çift Başlı Yırtıcı Kuş (j)
Darpyeri muhtemelen Hısn-ı Keyfâ, H. 615/M. 1218–19
Bakır, Çap: 2,9 cm; Ağırlık: 11,3 gr
The Metropolitan Museum of Art, New York, Joseph H. Durkee bağışı (99.35.2376)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz:

الملك الصالح/محمود بن ارتق/الملك العادل/ابوبكر/الامام/الناصر/امير/المؤمنين

Sâlih Hükümdar Mahmud b. Artuk, Adil Hükümdar Ebu Bekr el-Imam en-Nâsır Emirü'l-Mü'minîn.
Arka yüz:

ضرب بالحصن/سنة ٦١٥

Hısn'da, 615 yılında basılmıştır.

Dirhem, Nasıreddin Artuk Arslan (hd. 1203–39): Pars Binicisi (k)
Darp yeri Mardin, H. 606/M. 1209–10
Bakır, Çap: 2,8 cm; Ağırlık: 12,6 gr
American Numismatic Society, New York (1917.216.1058)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz, çevrede:

الملك العالم العادل ناصر/الدنيا والدين ارتق ارسلان/ملك ديار بكر

Adil [ve] âlim hükümdar, dünya ve dinin yardımcısı, Diyarbekir hükümdarı Artuk Arslan.
Arka yüz:

الامام الناصر/لدين الله امير/المؤمنين

Dinin koruyucusu İmam Nâsır Emirü'l-Mü'minîn.
Arka yüz, çevrede:

الملك العادل سيف الدين ابو/بكر بن ايوب ضرب بماردين/سنة/ستة/وستة/مائة

Adil Hükümdar Seyfeddin (dinin kılıcı) Ebu Bekr b. Eyyûb. Mardin'de, 606 senesinde basılmıştır.

Dirhem: Nasıreddin Mahmud (hd. 1219–34): Elinde Hilal Tutarak Oturan Bir Figür Olarak Ay (l)
Darp yeri Musul, H. 627/M. 1229–30
Bakır, Çap: 2,7 cm; Ağırlık: 7,6 gr
American Numismatic Society, New York (1911.105.177)
Kufi yazıyla Arapça:
Ön yüz:

لا اله الا الله/محمد رسول الله/الامام/المستنصر بالله/امير المؤمنين

Allah'tan başka ilah yoktur. Muhammed Allah'ın elçisidir. El-Imam Müstansır billah (Alah'tan yardım dileyen) Emirü'l-Mü'minîn.
Ön yüz, çevrede:

ناصر الدنيا والدين اتابك/محمود الملك الكامل الملك/الاشرف

Nâsiru'd-Dünya ve'd-Din (dünya ve dini koruyan), övülen [ve] mülkü tam olan en şerefli Atabeg.
Arka yüz:

ضرب بالموصل سنة سبع وعشرين و ستمائة

Musul'da, 627 senesinde basılmıştır.



gelediğini, fakat aynı zamanda sultanın koruyucu ve avcı hayvanlarolarak aslanlara duyduğu özel ilgiyi de yansıttığını ileri sürer. "İnsan yüzlü güneş, insanlara da hayvanlara da hükmeden ve 'yeryüzüne Allah'ın gölgesini' salan sultanı temsil etmektedir."[28]

Bakır Sikkeler

Selçuklu ardıl devletlerinin hâkimiyetindeki topraklarda başlıca iki tür ufak para kullanılıyordu: *Dirhem esved* ve Bizans bakır sikkeleri. Bu ikincisi, bölgenin gelişen ekonomisinin ihtiyaç duyduğu sikke miktarını karşılamak amacıyla, 11. yüzyılın ikinci yarısı ile 12. yüzyılın başları arasında ithal edilmişti. Bizans bakır sikkeleri Selçuklu ardıl devletlerinde 1180'lere kadar kullanımda kaldı. Artuklu ve Zengi yönetimindeki Diyar-ı Bekir ve Diyar-ı Rabia'da ise 1220'lere kadar kullanıldı.[29] Ne var ki tedavüldeki ufak para miktarı, ekonominin taleplerini karşılamaya yine de yetmiyordu. Üstelik *dirhem esved*'in İslam hukukuna göre tümüyle yasal bir para sayılmaması, durumu daha da kötüleştiriyordu. Selçuklu ardıl devletlerinin kontrolündeki topraklarda, özellikle de Artuklu ve Zengilerin hâkim olduğu bölgelerde bakır bol miktarda bulunduğundan, bu madenle oldukça özel türde sikkeler üretilmiştir. 12. yüzyılın ortasından 13. yüzyılın ortasına dek, çeşit çeşit figürün yer aldığı sıra dışı büyüklük ve ağırlıkta çok sayıda bakır sikke basıldı. Darp faaliyeti yaklaşık olarak H. 542/M. 1147–48'de Mardin Artuklu hükümdarı Hüsameddin Timurtaş (hd. 1122–53) tarafından başlatıldı. Onu 555/1160'ta Musul Zengi hükümdarı Kutbeddin Mevdud (hd. 1149–70) ve 556/1161'de Hısn-ı Keyfâ Artuklu hükümdarı Fahreddin Kara Arslan (hd. 1144–67) takip etti.[30] Sikke darbının yanı sıra mevcut yolların ıslah ve/veya yeni köprülerin inşa edilmesi, Cezire'deki bu erken dönem Türk hükümdarlarının ticarete verdiği önemi göstermektedir.[31]

Bu yeni sikkelerin "dirhem" olarak adlandırılması, *dirhem esved*'in yerini almak üzere üretildiklerine işaret eder. Sikkelerin bir yüzünde Arapça yazılar bulunur. Figürlü olan diğer yüzün kenarlarında, bazen sikkeyi bastıran hükümdarın ve/veya halihazırdaki metbunun ismi ve unvanları, kimi zaman da ayrıca darp yeri ve tarihi yazılıdır. Bu sikkelerin nispeten büyük ebatları (yaklaşık 2,4–3 cm), figürlü oluşları ve tasvir edilen temalardan bazıları, birlikte kullanıldıkları yaygın Bizans bakır sikkelerini çağrıştırır.[32] Fakat ikonografileri Antik Roma (kat. 14e), Yunan, Bizans (kat. 14f), Sasani ve İslam (kat. 14g,h) dünyalarını kuşatan çok daha kapsamlı bir görsel geleneğe dayanmaktadır. Hatta bazı örnekler, farklı dönemlere ait sikkeleri taklit eder. Örneğin kat. 14f'nin ön yüzü bir Bizans altın sikkesini, arka yüzü ise bir Seleukos gümüş sikkesini model almıştır.[33] Din ve astrolojinin (kat. 14l) yanı sıra iktidar sembolleri ve armalar (kat. 14h, j), en önemli temalar arasındadır.[34]

Bazı sikkeler eşine az rastlanan sıra dışı bir ikonografiye sahiptir. Örneğin "matem sahnesi" (kat. 14i) veya "pars binicisi" (kat. 14k) gibi figürlerin görsel kaynaklarını ve sanatsal modellerini tespit etmek zordur.[35] Fakat genelde, yazma eserlerdeki minyatürlerin etkisini bir yana bırakırsak, başlıca kaynağı antik ve çağdaş sikkelerden seçilen motifler oluşturuyordu (büstler veya başlar ve Hıristiyanlığın yaygın temaları tercih edilirken, pagan tanrılar ve yapılar dışarıda bırakılmıştır).[36] Bazı figürlerin neredeyse bire bir kopya edilmiş olması, darp kalıplarını hazırlayanların elinde bir model bulunduğunu düşündürür. Yani Bizans bakır sikkelerinin yanı sıra büyük ihtimalle antik sikkeler de ellerinin altındaydı. Altın ve gümüş antik paralar muhtemelen mimari yapıları onarır veya inşa ederken meydana çıkarılmıştı. Nitekim Artuklu ve Zengilerin ele geçirdiği çoğu şehir ve kasaba, Antikçağ'ın önemli merkezleri arasındaydı. Fakat bazı örnekler model aldıkları sikkelere büyük ölçüde benzese de (örneğin kat. 14e'de, orijinal Latince yazı bile muhafaza edilmiştir), darphaneciler bazı ayrıntıları değiştirip yeni özellikler ekleyerek kendi yorumlarını katma eğiliminde olmuştur. Bu yaratıcı özgürlük, oldukça etkileyici ve sıra dışı örneklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Araştırmacılar en az 250 yıldır bu sikkelerin zengin ikonografisini klasisist ideolojiler, astral çağrışımlar ve diğer sembolizm türleri bağlamında tartışmıştır. Bir yoruma göre, sikkeler üzerindeki figürler hükümdarların kendi portreleri değil, hükümdarlık sembolleri veya kavramlarıdır; bu durumda, Artuklular ile Zengilerin, egemenlik tasvirlerinden oluşan sistemli bir hanedan dağarcığı kurmayı hedeflemiş olduğu söylenebilir.[37] Ne var ki ikonografiye dayalı genel sonuçlar tartışmaya açıktır. Tek tek örnekleri ele almak ve belirli bir hükümdarla ve bağlamla ilişkili kanıtları değerlendirmek, bir figürü ve anlamını kavramak açısından muhtemelen daha verimli bir yaklaşım olacaktır. Örneğin kişisel veya hanedana ait bir iktidar sembolü olarak kullanıldığı anlaşılan çift başlı kartal (kat. 14j; ayrıca bkz. kat. 148a, b), gövdesinde yer alan isim, unvan veya tamgalar sayesinde belirli hükümdarlarla ilişkilendirilebilecek az sayıdaki figürden biridir.[38]

Yine de bazı figürlerin varlık ve yaygınlık nedenlerine bir açıklama getirmek mümkün. Bakır sikkeler tam anlamıyla yasal bir para olarak görülmüyordu ve yerelde kullanılmak üzere üretiliyordu. Dolayısıyla bu sikkeler üzerindeki figürlerin sansüre uğrama ihtimali daha düşüktü ve figürsüz, ortodoks İslami standartlardan uzaklaşmaları daha kolaydı. Ekonomik açıdan, kullanımdaki mevcut Bizans sikkelerini andıran figürlü sikkeler basılması, hükümdarların kolayca tedavül edebilecek güvenilir bir sikke çıkarmayı amaçladığına işaret eder.[39] Her yeni emisyondan mali bir kazanç sağlama güdüsü, sikke emisyonlarındaki çeşitliliğin nedenlerinden biri olabilir, fakat ikonografik zenginliği açıklamak için yeterli değildir.[40] Küçük beylikler arasındaki siyasi, kültürel ve sanatsal rekabet, figürlerin çokluğunu ve çeşitliliğini açıklayan bir diğer etken olabilir. Bu büyük bakır sikkelerin figür dağarcığı, her şeyden önce dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Serbest fikirli, yeniliklere açık ve meraklı hükümdarların varlığı, sadece bu sikkelerde değil, hiç şüphesiz diğer mecralarda görsellik kazanan deneysel çabaları da kamçılamıştı. Cezire bölgesi, yeni ilhamlara kaynaklık eden fikirlerin gelişip yayıldığı bir sanat platformu niteliğindeydi. **DB**



Saray Yaşamı

Büyük Selçuklu sanatı, sultanlar ve ileri gelenleri çeşitli etkinliklerde bulunurken gösteren idealize edilmiş tasvirlerle doludur. Lakin İran veya Orta Asya'daki Selçuklu hükümdarlarının sahip oldukları ya da günlük yaşamda kullandıkları objeler günümüze ulaşmamıştır. Övgü şiirleri ve siyasetnameler –hükümdarlara yol gösterip nasihatlarda bulunan metinler– Selçuklu sarayının fiziksel ortamı ve teşrifat kuralları hakkında ipuçları sunsa da, romantik bir üslupla kaleme alınmış olan bu eserlerde, saraylara ve Selçuklular ile tebaalarının çeşitli türdeki eşyalarına dair güvenilir betimlemeler yer almaz. Anadolu'da ise, Anadolu Selçuklularının günümüze ulaşan taş ve tuğla saray yapıları, sultanların devlet yönetimini icra ettikleri binaların türü ve dekorasyonu hakkında aydınlatıcıdır (kat. 20a–g). Benzer şekilde Artuklular ve Zengiler de köşkler ve saray kompleksleri inşa etmiş[1] fakat bu yapıların yanı sıra çadırlarda da oturmuşlardır. Nitekim yeni araştırmalar, Büyük Selçuklu sultanları ve onların askerler veya diğer saray hizmetlilerinden oluşan Türkmen maiyetlerinin çoğu zaman şehir ve saraylardan ziyade, başkentlerin bitişiğindeki çadırlarda ikamet ettiğini ortaya koymaktadır.[2]

Ordugâhlar büyük ve masraflı olabileceğinden, sabit meskenlerde kullanıldığı düşünülen eşyaları Selçuklular kuşkusuz seyyar yaşamlarında da kullanmış olmalı. Şehir merkezlerinde kullanılan objeler bile, stilize bahçelerde yiyip içen veya eğlenen figürlerle bezelidir (örneğin kat. 15). Gösterişli kıyafetler ve mücevherler (kat. 23–33) ve bir dizi banyo eşyası, zarif ve alımlı görünmeye verilen öneme tanıklık eder. Şehirlerde inşa edilen hamamlar hem yerleşik hem göçebe nüfusa hizmet ediyor, insanlar buralarda yıkanıp keselenmenin yanı sıra tıraş olup masaj da yaptırıyordu (kat. 36a–c).[3] Dönemin el sanatlarının dikkat çekici bir özelliği de, sultanlar ve maiyetlerine özgü saray etkinliklerine doğrudan atıfta bulunan bezemelerin kullanılmış olmasıdır. Selçuklu sultanları avlanmak veya savaşmak üzere başkentlerinden ayrılsalar bile, tahta çıkma törenleri ve resmi törenler gerçekleşmeye devam etmiştir. Vezir Nizamülmülk'ün (1018–92) dediği gibi, "memleketin ve hükümdarlığın alayiş ve nümayişini muhafaza etmek gerekir, zira bir hükümdarın zarafeti ve inceliği onun üstün konumuna ve yüce amacına uygun olmalıdır."[4]

Zengin bezemelere sahip çok sayıda seramik ve madeni kâse, yiyecek sunmak ve yemek için kullanılan araç gereçler, şişeler ve kadehler, ziyafetlerin ve işret meclislerinin toplumun her kesimi tarafından sevildiğini göstermektedir. Bu kutlamalarda davet sahibinin tüm yiyecek ve şarabı kendi kilerinden karşılaması, konuklardan bir şey beklememesi, cömertlik ve misafirper-

verliği ön plana çıkaran bir görgü kuralıydı.[5] Nevruz (ilkbahar ekinoksunda gerçekleşen İran yeni yılı), mevsimlik bayramlar, doğum günleri, sünnetler, düğünler ve askeri zaferlerde özel ziyafetler düzenleniyordu. Bu kutlamalarda insanlar hediyeleşmekle kalmıyor, aynı zamanda dans ediyor, şiir okuyor, müzik çalıyor ve yemeğin ardından bol miktarda şarap içiyordu. Fars edebiyatında *bezm* olarak adlandırılan, Artuklu, Zengi ve Lülülerin *meclis* adını verdiği bu resmi şölen ritüeli, Selçuklu coğrafyasının doğusunda da batısında da seçkinlerin ayrıcalıklarından biri olarak görülüyordu.

Selçuklu sultanları ve yakın çevresindekiler zamanlarının önemli bir kısmını avlanarak ve savaşarak geçiriyordu. Bunların her ikisi de yiğit ve usta bir binici olmayı gerektiriyordu. Selçuklu silahlarından pek azı günümüze ulaşmış olsa da (örneğin kat. 75, 76) aslan, geyik ve ejder avlayan atlı tasvirleriyle bezenmiş çok sayıda madeni ve seramik obje vardır. Doğancılık ve avcılık, Selçuklu topraklarının her köşesinde rağbet gören pahalı ve uzmanlık gerektiren sporlardı. Selçuklular için avlanmak başlı başına bir zevkti. Bununla birlikte, avlanırken kullandıkları beceriler, *fürusiyet* adı verilen ve mızrak, kılıç, gürz ve yay talimlerini içeren askeri eğitimle yakın benzerlik gösteriyordu. At üzerindeki maharetlerini sergiledikleri bir diğer yer de çevgan sahasıydı. Çevgan, Orta Asya ve İran'da İslamiyet öncesinde de iyi bilinen bir oyundu ve *meydan* adı verilen çevgan sahaları Selçuklu döneminde İran şehirlerinin önemli bir özelliğiydi. Dolayısıyla Selçuklu objelerini süsleyen çevgan oyuncuları (kat. 78, 79), binicilikle yakından bağlantılı olan yiğitlik anlayışının görsel dağarcığıyla da uyum içindedir.

Binicilik sporları erkeklerin uzmanlık alanına giriyordu.[6] Tavla ve satranç gibi oyunları ise erkekler de kadınlar da oynuyordu. Rey ve Nişabur'da ele geçen arkeolojik bulgular, bu oyunların ne denli popüler olduğunu göstermektedir (kat. 80–82).[7] Selçukluların lüsterli kaplar, minâi çömlekler ve kakmalı madeni eserler üzerinde tasvirlerine sıklıkla yer verdikleri gibi, şiir okumak ve müzik çalıp dinlemek, binalar, çadırlar ve bahçelerde gerçekleştirilen diğer "kapalı alan" etkinlikleri arasında yer alıyordu. Selçuklular müziklerini notaya dökmediğinden, şarkıları hakkında bir fikrimiz yok. Yine de dönemin İran şiiri ve Arap nesri, bize el yazmaları şeklinde ulaşmıştır. Ayrıca seramikler ve madeni eşyalar üzerindeki kitabelerde de şiirler vardır. 10. yüzyıldan itibaren kâğıt kullanımının artması, edebiyatın Selçuklu coğrafyasının dört bir yanına yayılmasına büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.

Selçukluların hem kendi aralarında hem dış düşmanlarla sık sık savaşmalarının yol açtığı istikrarsızlık ortamında, konutların iç mekânları ve kullanım eşyaları saray yaşamını ve zevklerini yücelten bezemelerle donatılmıştı. Bu eşyaların çoğunun kimlere ait olduğu konusunda pek az şey biliniyor. Dolayısıyla, sahiplerinin günlük yaşamları nasıl olursa olsun, ziyafet, av, savaş ve eğlence sahneleriyle bezenmiş bu objelerin ancak hoş ve çekici bir yaşam tarzını ifade ettiği varsayımında bulunabiliriz. Bu eserlerin biçim ve boyutlarındaki çeşitlilik, son derece ayrıntılı sosyal davranış kurallarına sahip, hangi ortamda nasıl davranılması gerektiğini bilen bir topluma işaret etmektedir.[8] Bu objeler saray mensupları için yapılmış olsun ya da olmasın, saraylıların örf ve âdetlerini yansıtmaktadır. **SRC**



15

Blacas İbriği

Ustası: Şuca b. Mana el-Mevsili
Cezire, Musul, H. Receb 629/M. Nisan-Mayıs 1232
Pirinç; kabartma, kazıma, bakır ve gümüş kakma
Yükseklik: 30,4 cm; Çap: 22 cm
British Museum, Londra (1866,1229.61)
Boyunda nesih yazıyla Arapça:

بالموصل نقش شجاع بن منعه الموصلى فى شهرالله المبارك شهر رجب في سنة تسع وعشرين وستمائة

Musul'da, Allah'ın mübarek Recep ayı, 629 senesi, Musullu Şuca' b. Man'a'nın nakşı.[1]

Formu bakımından sıradan olan bu ibrik, kakma tekniğiyle işlenmiş bezemesinin zenginliğiyle dikkat çeker.[1] Musul maden sanatının en önemli parçaları arasında yer alır ve bu şehirde yapıldığını belirten bir kitabeye sahip iki objeden biridir.[2] Üzerinde çok sayıdaki figürlü tasvirin yanı sıra, yapraklı kufi ve nesih yazıyla Arapça iyi dilek kitabeleri yer alır. Figürlü sahneler, irili ufaklı madalyonlar içine yerleştirilmiştir. Madalyonların geçmeli ve çok-dilimli tasarımı, kompozisyona simetrik, geometrik ve ritmik bir düzen kazandırır. Figürlü vinyetler için bir zemin dolgusu olarak veya yazı ve figür frizlerinin arasında dekoratif madalyonlar halinde kullanılan meander motifleri, geometrik düzeni daha da pekiştirir. Blacas ibriği, meander motiflerinden oluşan bir zemin üzerinde tümüyle geometrik bir tasarıma sahip en erken tarihli örnektir. Benzer özelliklere sahip Çin kumaşları, bu tasarıma ilham kaynaklığı yapmış olabilir.[3] İbriğin boyun kısmında, ustası Şuca b. Mana el-Mevsili'nin ismi yazılıdır. Şuca'nın figürleri bitkisel arabeskler arasında tasvir etme geleneğinden ayrılması, daha okunaklı bir görsel kompozisyonu tercih ettiğini –ve belki de başlattığını– gösterir. 1230'larda ortaya çıkan bu eğilim, yüz yıldan uzun süre boyunca popülerliğini korumuştur.[4]

İbriğin üzerinde saray yaşamıyla ilişkili çeşitli figürler yer almaktadır. Bunlar arasında avlanma, spor ve askeri idmanlar, yemeli içmeli, çalgılı çengili eğlenceler, edebiyattan alınma sahneler vardır. Örneğin *Şahname*'den, deve sırtında avlanan Behram Gur ve terkisinde oturmuş harp çalan Azade'nin hikâyesi, kakma tekniğini Musul'a getiren Horasanlı ustaların maden sanatı geleneğini çağrıştırır.[5] Temalardaki büyük çeşitlilik, bu ibriği farklı kılan bir özelliktir. Bu temalardan bazıları maden sanatı açısından sıra dışıdır ve daha ziyade minyatürlerle ve diğer sanat dallarıyla ilişkilidir. Örneğin, toplumun üst tabakasından kadınların tasvir edildiği sahneler bunlar arasındadır: Yüzü peçeli bir kadın ut çalar (Resim 38), bir diğeri deve üzerinde bir tahtırevandadır ve bir üçüncüsü bağdaş kurarak oturmuş, büyük bir aynada hayranlıkla kendini seyreder. Başında bir serpuş (kürklü bir başlık) ve huzurunda emirleriyle, bir bacağını bükerek oturan hükümdar figürü (Resim 39), *Kitabü'l-egani* ciltlerinin Bedreddin Lülü'yü farklı duruş ve etkinliklerde betimleyen takdim sayfası minyatürleriyle yakın bir benzerlik taşır (ayrıca bkz. kat. 11). Bu ibrik acaba Bedreddin Lülü için mi yapılmıştı? Belki de Şuca, Bedreddin'in sarayında bu yazmalara erişme imkânına sahipti. İbriğin kakmalı bezemelerinin ihtişamı ve yapım tarihi (Bedreddin'in resmen tahta çıkışından yaklaşık bir yıl önce), Musul maden kakmacılığının arkasındaki itici güç olan Bedreddin tarafından, bölgedeki güç ve itibarının arttığı bir dönemde ısmarlandığına işaret etmektedir.[6]

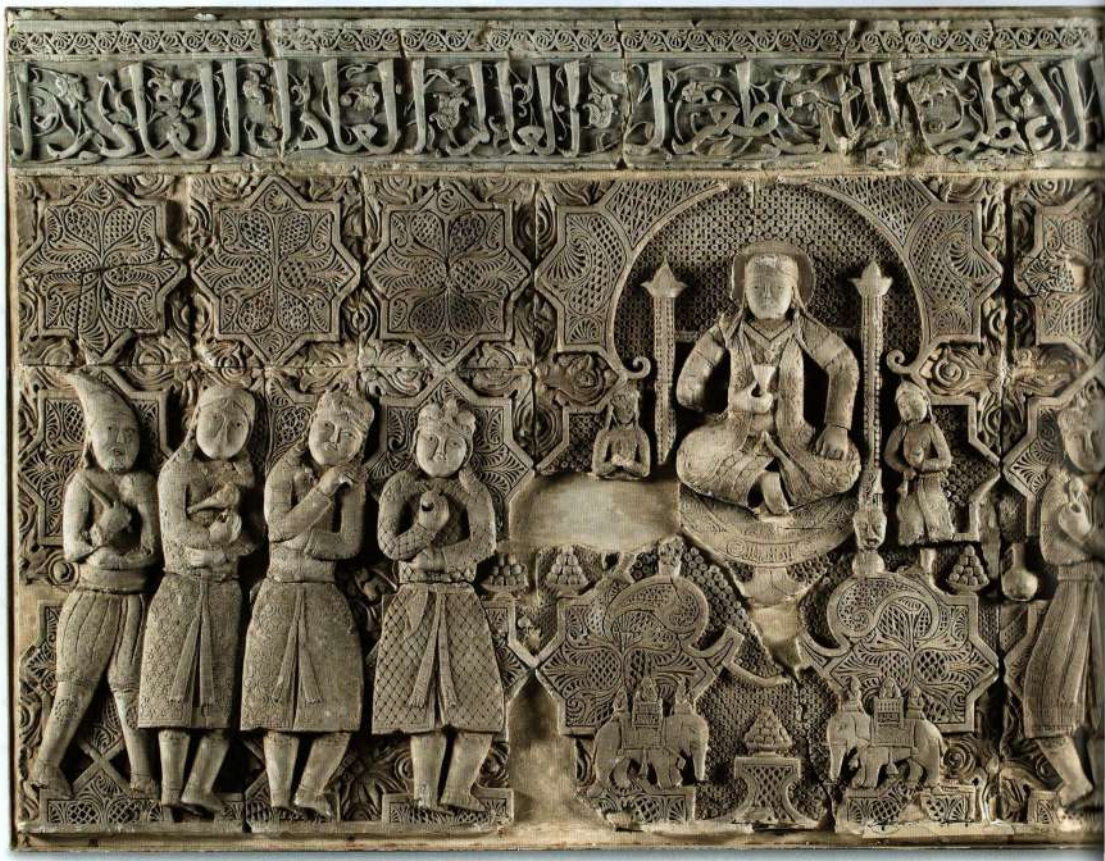
Şuca sahnelere canlılık, samimiyet ve cazibe kazandırmak amacıyla figürlerin jest, ifade ve duruşlarında incelikli ayrıntılar kullanır. Bu sayede vinyetler, Ortaçağ Musul aristokrasisinin yaşamına açılan birer pencere işlevi görür. Daha genel anlamda ibrik, sadece ikonografisi değil, amacıyla da Selçukluların saray dünyasını temsil etmektedir. Kakmalı madeni eserler saraylarda kullanılıyor ve sahibinin servet ve azametini yansıtıyordu. Bu örnektekine benzer ibrikler, eğlencelerde ve resmi veya dini törenlerde insanların sadece ellerini yıkamaları için değil, aynı zamanda hayran kalmaları için de üretiliyordu.[7] **DB**



Resim 38: Kat. 15'ten, ut çalan peçeli bir kadını gösteren ayrıntı.



Resim 39: Kat. 15'ten, oturan bir hükümdar ve emirlerini gösteren ayrıntı.



16

Tahtta Oturan Hükümdar ve Maiyeti Tasvirli Pano

Iran, muhtemelen Rey yakınları, 12. yüzyılın ikinci yarısı
Alçı; kalıplama, oyma, boyama
172 x 323 cm
Philadelphia Museum of Art, Satın alınma, 1929 (1929-69-1)
Üst panoda Arapça nesih yazıyla:

السلطان الملک الاعظم ال[ـمـ]لک طغرل العالم العادل القادر ال[...]

Sultan, Büyük Hükümdar, Âlim, Adil, Kâdir [...] Hükümdar Tuğrul.[1]

Oturan figürün altında, tahtın üzerinde:

الملک المظفر العادل

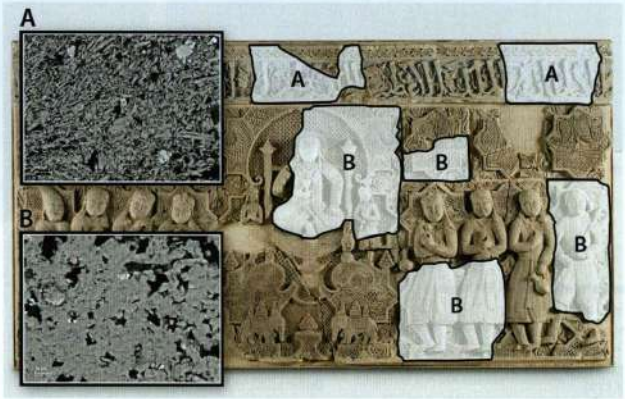
Muzaffer [ve] adil Hükümdar.

Orta Iran platosunun kuzeyinde, Rey yakınlarındaki bir kazıda açığa çıkarıldığı söylenen bu pano,[1] muhtemelen bir saray yapısına aitti. Büyük Selçuklu devrinde önemli bir merkez olan Rey, bazı sultanlar tarafından başlıca ikametgâh olarak kullanılmış, 12. yüzyılda ise bu sultanların ardılları arasında bir çekişme konusu olmuştur.

Oturan figürün altındaki bir kitabe kuşağında, bunun bir hükümdar olduğu belirtilir. Üstteki daha uzun kitabede ise Tuğrul ismi geçmektedir.[2] Figürün kimliği kesin olmamakla birlikte (bkz. aşağıda ve not 6), otoritesi tartışmasızdır. Saray efradı veya gulamlar, huzurunda ayakta durmaktadır. Bazıları ellerinde muhtemelen görevlerini simgeleyen ibrik, sopa ve mendil gibi nesneler taşır. Egemen iktidarın bir ifadesi olan bu tür sahneler, benzer tasvirlere sahip diğer bazı eserlerin de işaret ettiği gibi, muhtemelen saray yapılarının kabul salonlarını süslüyordu (benzerleri için bkz. kat 1a–j).

Pano çok sayıda parçanın yeniden birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Panonun nispeten müdahale edilmemiş haliyle görüldüğü fotoğraflardan, birkaç restorasyon aşamasına maruz kaldığı anlaşılıyor. Taht sahnesindeki dolgu





Resim 40: Kat. 16'nın dijital haritası. Alçının SEM-EDS analiziyle tespit edilen farklı dokuya sahip bölgeleri görülüyor.

farklılıkları da, bu restorasyon girişimlerine işaret etmektedir.[3] Panonun 1929 yılında Philadelphia Museum of Art tarafından satın alınmasından kısa süre sonra, orijinalliği konusunda bazı şüpheler uyandı.[4] İran'daki Selçuklu ve Selçuklu sonrası sultanları için alışılmadık olan üst kitabedeki unvanlar, frizin sonradan eklendiğini ve Tuğrul ismi tahtta oturan figürle aynı hizaya gelecek şekilde hizalandığını düşündürür; hâlâ görülebilen bir kalem izi ve çentik, kuşkusuz bu amaca hizmet etmiştir.[5] Ayrıca SEM-EDS ve petrografi analizleri, üstteki kitabeden ve figürlü sahneden alınan örneklerde alçı dokusunun tutarlı şekilde farklılık gösterdiğini ortaya koydu. Dolayısıyla bu iki kısım, farklı zamanlarda üretilmiş ve aslen birbiriyle ilgisiz olabilir (Resim 40).[6]

Taht sahnesindeki yüzey anomalileri de, figürlerin yüz ayrıntılarının düzeltilmesi veya yeniden oyulması gibi modern müdahalelere işaret ediyor olabilir. Bu konu da, farklı restorasyon aşamaları gibi, daha fazla araştırılmayı bekliyor.[7] Eldeki bulgular tarihlendirme meselesine şu an için bir yanıt getirmiyor. Ancak panonun tümüyle modern bir üretim olması söz konusu değildir. Daha ziyade, müdahaleci rekonstrüksiyon yöntemlerinin sıradan bir uygulama olduğu ve bazen de eski eser görünümü kazandırma çabalarıyla birlikte uygulandığı 20. yüzyıl başı piyasasını yansıtmaktadır. **MR**





Kat. 17, iki ayrı görünüş

17

Kutlama Sahnesi Tasvirli Ev Modeli
İran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; kalıplama, elle şekillendirme, şeffaf turkuaz sır
7 x 18,1 x 11,4 cm
The Metropolitan Museum of Art, New Yor, Rogers Fund, 1967 (67.117)

18

Âşık Çift Tasvirli Ev Modeli
İran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; kalıplama, opak beyaz sır, lüster boyama
4,1 x 16,2 x 11,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Grinnell Collection, William Milne Grinnell bağışı, 1920 (20.120.66)
Üst kenarda nesih yazıyla Arapça:
[.....] الغالب [.....] العز الدائم(؟)
Daim izzet?[...] Galip gelen [...][1]

Bu objeler, İran'daki yöresel âdetler ve yapılar hakkında bir fikir veren, fakat orijinal işlev ve anlamları henüz anlaşılamamış ev modellerinin oluşturduğu bir gruba dahildir. Kimilerince duvar süsü, oyuncak veya Budist tapınak sunusu olarak tanımlanmışlardır. Fakat günümüzde araştırmacılar bunları daha ziyade evlilik, Nevruz (İran yeni yılı) ya da bayram gibi kutlamaları temsil eden ve bu özel günlerde muhtemelen hediye olarak verilen objeler olarak yorumlama eğilimindedir.[2]

Buradaki iki örnekte, biri açık bir avluya (kat. 17) , diğeri ise çatı olarak figürlü bir levhaya (kat. 18) sahip başlıca iki tür ev modeli görülmektedir. Kat. 17'de delikli parapetleri olan açık bir avlu ve köşelerdeki çatı uzantıları, bu modellerin yöresel mimariyi yansıttığını düşündürür. Nitekim Siraf, Nişabur ve Gazne'deki kazılarda açığa çıkarılan sıradan evlerin çoğu avluludur.[3] Arkeolojik buluntular arasında yuvarlak delikli parapetlere rastlanmasa da, İslamiyet öncesine uzanan eski geleneklere uygun şekilde, Orta Asya'dan Mezopotamya'ya dek kurumsal binalar bazen mazgal siperleriyle süslenmiştir.[4] Evlerin de parapet veya çatılarının muhtemelen tuğla ya da sıkıştırılmış toprak gibi yaygın kullanılan ucuz malzemelerden yapılma süslemelere sahip olması imkânsız değildir.[5] Ev modellerindeki dekoratif korkuluklar ve çatı dikmelerinin, kutlamalarda kullanılan süslemeleri simgelediği de düşünülebilir.

Kat. 18'in çatısındaki levhada, bir kadın ile sarıklı bir erkeğin kıvrımlı veya şeritli bir örtünün altında birlikte yattıkları erotik figür, bu ve diğer ev modellerinin evlilikle ilişkilendirilmesine ve bunların düğün hediyesi olarak kullanıldığı varsayımına yol açmıştır.[6] Aynı varsayımı, bir kutlamayı çağrıştıran toplantı sahnelerinin tasvir edildiği avlulu tipte ev modelleri (örneğin bkz. kat. 43) için de yapmak mümkündür. Bu tip ev modellerinde, ellerinde kadehler veya müzik aletleriyle oturan figürler ve ortada muhtemelen yiyecek ve içecek için yuvarlak tepsiler ve sürahiler görülür.[7] Kat. 17'deki kutlama sahnesinde, elinde kadeh tutan figürler kadın olabilir, çünkü saçları uzundur ve yüzlerinde peçeye benzer bir şey vardır.

Lakin kat. 17'de tasvir edilen sahne tümüyle benzersizdir. Her zamanki kadehli figürlere ek olarak, bir merdiven veya kürsünün üzerinde ayakta duran sarıklı ve sakallı bir erkek ve onun karşısında, yüksekçe bir platform



Kat. 18

veya *suffe* üzerinde iki figür vardır. Kürsüdeki erkek bir değneğe yaslanmıştır ve yaşlı, bilgili, eğitimli bir kişinin veya bir din adamının özelliklerine sahiptir.[8] Suffedeki iki figürden biri, sol elini havaya kaldırmış ve sağ elinde bir değnek veya alet tutmaktadır. İkinci figür ise iki elini birden havaya kaldırmıştır. Yeni çalışmalar bu sahneyi bir evde gerçekleştirilen bir evlilik töreni olarak yorumlama eğilimindedir. Yine de bazı ayrıntılar gizemini korumaya devam ediyor.[9] Bir kere, kadın ve erkek figürlerini başlık veya peçe yoluyla birbirinden ayırt etmek mümkünse de (kat. 18'de olduğu gibi),[10] burada evlenen çift (eğer bu iki figür gerçekten de gelin ve damatsa) tümüyle aynı yüz özelliklerine sahiptir. Başlarının tepesindeki sırsız yüzey, başlangıçta –tıpkı kürsüdeki figürün sarığı gibi– ayrıca yerleştirilmiş bir başlık taşıdıklarına işaret eder.[11] Eksik başlıkların biçimi ne olursa olsun, iki figürde de ne kadehli ve peçeli figürlerin uzun saçları ne de kürsüdeki figürün sakalı vardır. Dolayısıyla bunlar, iki genç erkeği temsil ediyor olabilir. Genellikle bir dua pozisyonu olarak yorumlanan havaya kaldırılmış kollar, büyük ihtimalle dansla ilişkilidir. Aynı duruşa, aynı şekilde gizemli ve muhtemelen bağlantılı bir heykelcik grubunda da rastlamak mümkündür. Kalıplama tekniğiyle yapılmış bu sırsız heykelcikler arasında müzisyenler de yer almaktadır (örneğin bkz. kat. 89).[12]

Sahnenin tam olarak ne anlama geldiğini bilemesek de bu ev modeli, bu tür objelerin süslemelerle donatılmış yapılarda gerçekleştirilen ve yiyecekle içeceğin önemli bir yere sahip olduğu kutlama veya anmalarla ilişkili olduğunu gösteriyor. Tarihsel metinlerde, hükümdarlara hediye olarak getirilen altın ve gümüş kasırlardan, balmumu "evler, bahçeler ve diğer benzer şeyler"den bahsedilmesi, bu tür objelerin hediye olarak verildiği yaygın bir geleneği yansıtmaktadır.[13] İbn Bibi'nin (1281'den önce yazdığı) aydınlatıcı bir metni, Ortaçağ'da düğünlerde verilen geleneksel hediyeler arasında mimari modellerin de yer aldığını ortaya koyar: 1227'de Eyyubi melikesi Gaziye Hatun ile Anadolu Selçuklu sultanı I. Keykubad'ın evliliği münasebetiyle, değerli taşlarla bezeli altın ve gümüş yedi kasır (*kusûr*) sunulmuştur.[14] Bu sultanlara yaraşır hediyelere kıyasla, seramik ev modelleri muhtemelen çok daha hesaplı bir seçenekti. **MR**



19.

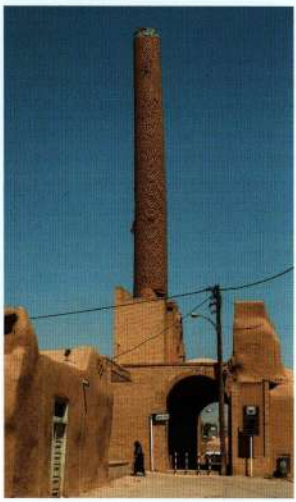
Binici Figürlü Dokuz Köşeli Yıldız Çini
Türkmenistan, Köhne Ürgenç, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, sır içi ve sır üstü boyama
13 x 15,3 x 1,3 cm
Museum of Kone-Urgench State Cultural and Historical Park of Turkmenistan (237[15])

Sırlı çiniler, mozaikler ve benzerleri, 12. yüzyıl mimari süslemesinde hâkim bir eğilimi temsil etmektedir. Üzerinde tamamlanmamış bir binici figürü bulunan bu dokuz köşeli çininin ve aynı binici motifli bir diğer yakın benzerinin Köhne Ürgenç'in kuzeydoğusunda tesadüfen keşfedilmesi, bu çinilerin mimari yapılardaki orijinal kullanımı ve köken, üretim ve ticaretiyle ilgili sorular akla getirmektedir.[1]

Orta Asya ve Iran'da saray mensuplarına veya seçkinlere ait 11. ve 12. yüzyıldan kalma bilinen az sayıdaki konut yapısı, çeşitli malzemelerin şaşırtıcı derecede canlı ve çok renkli bir etki yaratmak üzere bir araya getirildiği zengin süslemeli duvarların revaçta olduğunu gösterir. Abbasilerin lüster boyamalı çini üretiminin 9. yüzyıldan sonra devam edip etmediği bilinmiyor. Fakat 11. yüzyılın ikinci yarısında Iran'da anıtların dış cephelerinde sırlı unsurlar görülmeye başlamış (Resim 41), hemen hemen aynı sıralarda Gazne'deki bir sarayda (düz veya kalıp bezemeli) sırlı pişmiş toprak çiniler kullanılmıştır.[2] 12. yüzyıl sonlarından itibaren Iran ve Orta Asya'da mimarlar, çömlek atölyelerinde geliştirilen yeni tekniklerden yararlanmaya ve projelerinde fritli hamurdan yapılma minâi çiniler kullanmaya başladılar.[3] Bu uygulamanın Anadolu'ya Iranlı zanaatkârlar tarafından getirildiği düşünülmektedir. Konya'daki sarayda minâi çiniler in situ olarak bulunmuş (yak. 1160'lar–70'ler; bkz. kat. 20a), fakat bunlar bugüne dek karşılaştırmalı bir arkeometrik incelemeye tabi tutulmamıştır.[4]

Iran veya Orta Asya'da orijinal bağlamında ele geçirilmiş bir minâi çini yoksa da, daha geç tarihli örneklerle ve Anadolu'dakilerle bir karşılaştırma, bunların stuko ya da tuğla panoların arasına yerleştirildiğini veya iç içe yıldız ve çokgenlerden oluşan geometrik kompozisyonlarda haç biçimli çinilerle bir arada kullanıldığını gösterir.[5] Kompozisyonların çoğu altıgen ve sekizgenlerden oluşur; on kenarlı çokgenlere ise 12. yüzyıl başından itibaren rastlanır.[6] Bu örnekteki gibi dokuz köşeli bir yıldız, büyük ihtimalle tek sayılara dayalı karmaşık bir geometrik kompozisyonun bir parçasıydı.

Bu çini Iran'dan getirilmiş olmalı; zira bildiğimiz kadarıyla minâi sadece Kaşan'daki çömlek atölyelerinde üretiliyordu.[7] Dolayısıyla, tamamlanmamış bir minâi parçayla Harezm'de karşılaşmak şaşırtıcıdır. Bu da, ticareti yapılmaya değer bir ürün olarak görüldüğüne işaret eder. **MR**



Resim 41: Turkuaz sırlı seramik kitabesinden kalıntılar görülen bir minare



a

20a–g

Konya Köşkü Mimari Süslemeleri

Anadolu, Konya, inşası: II. Kılıç Arslan (hd. 1156–92) dönemi yak. 1160–70'ler, yenilenmesi: Alaeddin Keykubad (hd. 1219–37) dönemi

Sfenks Figürlü Altıgen Çini Kompozisyonu (a)
Fritli hamur; sır üstü ve sır altı boyama, yaldız
23,5 x 21 x 2,9 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Mr. Mrs. Jack A. Josephson bağışı, 1976 (1976.245)

Iran'da Büyük Selçuklu saray mimarisine tanıklık eden arkeolojik bulguların azlığına karşılık, Selçuklu ardıl devletlerinin hüküm sürdüğü Büyük Suriye, Cezire ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde önemli sayıda saray kompleksi, köşk ve diğer bazı saray yapıları günümüze kadar ulaşmıştır.[1] Bunların en dikkate değer örneklerinden biri Konya'da, Alaeddin Köşkü veya Konya Köşkü adıyla bilinen saraydır. Anadolu Selçuklu coğrafyasında tarihlenebilen en eski saray yapısı olan bu köşk,[2] aynı zamanda erken dönem Anadolu Selçuklu mimarisinin günümüze ulaşan az sayıdaki örneklerinden biridir. Yapı ve süslemesi, genel anlamda Anadolu Selçuklu saray mimarisinin estetiğini yansıtırken, bir yandan da Anadolu'nun görsel ve sanatsal dağarcığına özgü çeşitli motiflerden örnekler sunar. Ayrıca Konya Köşkü, Anadolu Selçuklularının Iran ve Orta Asya'dan miras aldıkları sanat geleneklerini Bizans ve antik Doğu Akdeniz kökenli yerel üsluplarla harmanlayarak, kendine özgü melez bir maddi kültür yarattıklarını da ortaya koymaktadır. Son olarak, Anadolu Selçuklularının yaşam tarzı bağlamında ele alındığında, Anadolu Selçuklu sultanları ve maiyetlerinin neden sürekli bir yerden diğerine hareket halinde olduklarına da bir açıklama getirmektedir.

Antikçağ'dan beri Ikonion veya Ikonium adıyla bilinen Konya, Sultan I. Kılıç Arslan (hd.

1092–1107) döneminde Anadolu Selçuklularının başkenti oldu. Fakat şehrin asıl zenginleşmesi ve siyasi önem kazanması, Anadolu Selçuklularının diğer Anadolu beyliklerine boyun eğdirdiği II. Kılıç Arslan (hd. 1156–92) döneminde gerçekleşti. Anadolu Selçuklu Sultanlığı'nın toprakları, güneyde Antalya (1207) ve kuzeyde Sinop (1214) gibi liman şehirlerinin ele geçirilmesiyle en geniş sınırlarına ulaştı. Anadolu'nun neredeyse tamamında Selçuklu hâkimiyetinin kurulması, 13. yüzyıl ortasına dek süren ve özellikle I. Alaeddin Keykubad (hd. 1219–37) döneminde doruk noktasına ulaşan ticari, sanatsal ve kültürel bir altın çağ başlattı.

Sultanlığın başkenti olması dolayısıyla Konya, bu gelişimin merkezinde yer alıyordu. II. Kılıç Arslan döneminde 1160–70'lerde inşa edilen Konya Köşkü,[3] 13. yüzyılın ikinci çeyreğinde I. Keykubad tarafından onarılıp yenilendi. İçinde Ulu Cami, bir türbe ve bir medrese bulunan külliyeyle birlikte bu köşk, Konya ve Anadolu'da günümüze kadar ulaşan en eski Anadolu Selçuklu mimari anıtlarından biridir (bkz. Resim 9, 42, 43, 46).[4] Bugün Alaeddin Tepe adı verilen eski bir höyüğün yarı yamacında, iç kalenin bir burcu veya kulesi üzerinde iki katlı bir yapı olarak inşa edilmiştir. Ortaçağ'da Doğu Akdeniz'de bu tür "iç kale sarayları" çoğunlukla hükümdar konutu olarak kullanılmış, Anadolu Selçuklularında genellikle şehrin dış mahallelerinde ya da kırsal bölgede yer alan bahçe köşkleriyle bütünlenmiştir.[5] Nitekim I. Keykubad'ın sayılamayacak kadar çok sayıda saray ve köşk yaptırdığı rivayet edilir. Bunlardan günümüze kadar ulaşanlar içinde en ünlüsü ve hakkında en fazla yazılıp çizilmiş olanı, sultanın bizzat hazırladığı plan doğrultusunda Beyşehir Gölü kıyısında inşa edilen Kubadabad Sarayı'dır (bkz. Resim 12, 44–45).[6]

Köşkün alt katmanlarında, antik kalıntı ve malzemeler devşirilerek yeniden kullanılmıştır.[7] Bu, Selçuklu ardıl devletlerinde ve özellikle Anadolu'da hiç de sıra dışı bir uygulama değildi. Örneğin Aspendos'ta, Roma tiyatrosunun kalıntıları I. Keykubad'ın bir diğer sarayına dahil edilmiştir. Buradaki merdiven kulelerinden birinin iç kesimindeki figürlü çiniler, Kubadabad'da ele geçenlerle benzerlik taşır (Resim 44) ve her iki merdiven kulesinin dış



b

cephesi, kırmızı ve beyaz renkte dama ve zikzak motifleriyle bezelidir. Anadolu Selçuklu yöneticileri bu ayırt edici motifi, saray yapılarının dış cephelerinde kullanmıştır (Resim 24, 25).[8] Bundan başka, Konya surları da antik heykellerle donatılmıştır. Örneğin şehir kapılarından birinde başsız bir Herkül heykeli yer alır. Helenistik dönemin kahramanı Büyük İskender'in ismi, binaların üzerindeki kitabelerde ve resmi belgelerde sık sık geçer. I. Keykubad için kaleme alınmış bir siyasetname olan *Hadaiku's-siyer*, Büyük İskender'den ideal ve adil bir hükümdar olarak bahseder. Tüm bunlar, Anadolu Selçuklularının kendilerini Antikçağ'ın ihtişamıyla özdeşleştirdiğini gösterir.[9]

20. yüzyıl başlarına gelindiğinde Konya Köşkü büyük ölçüde harabeye dönmüş bulunuyordu (Resim 42, 43). Fakat çini (kat. 20a) ve stuko kabartma (kat. 20b–g) parçalarının yanı sıra *opus sectile* (kesme taş mozaik) yer döşemesi ve oturur vaziyette taştan bir aslan heykeli (muhtemelen iki heykelden teki[10]), köşkün bir zamanlar sahip olduğu sanatsal inceliğe ve çok renkli zengin bezemelere ta-

Kuş Figürlü Bir Kemer Köşeliği Parçası (b)
Stuko; kalıplama
14 x 15 cm
Victoria and Albert Museum, Londra (A.77-1925)

Binici Figürlü Bir Parça (c)
Stuko; kalıplama
12 x 8 cm
Victoria and Albert Museum, Londra (374:1-1906)

Çiçekli Kufi Yazıyla Kitabe Parçası (d)
Stuko; kalıplama
15 x 13 cm
Victoria and Albert Museum, Londra (374:42-1906)

nıklık etmektedir. Üst kattaki eyvan, Iran saray mimarisinin tipik bir unsurudur. Kökeni Ktesiphon'daki Sasani sarayına dek giden eyvanlar, Islam saray mimarisinde Islamiyet'in erken dönemlerinden itibaren görülmeye başlamıştır. Konya Köşkü'ndeki eyvanın üç tarafı, şehre hâkim bir balkonla çevrilmişti. Dolayısıyla burası hem bir cihannüma işlevi görüyor hem de sultana hâkimiyeti altındaki toprakları gözleme imkânı sunuyordu. Bugün kayıp olan, koyu mavi zemin üzerine beyaz nesihle yazılı kitabe kuşağı, II. Kılıç Arslan'ın ismini ve unvanlarını içeriyor ve eyvanın Iran tarzındaki kemerini çevreliyordu. Her iki yandaki kemer köşelikleri (ve muhtemelen yapının diğer kısımları da) haç ve yıldız biçimli ve çokgen çinilerin iç içe geçtiği karmaşık bir kompozisyonla doldurulmuştu (kat. 20a; Resim 42).[11]

Dolayısıyla bu çiniler, II. Kılıç Arslan dönemindeki ilk inşa aşamasına aitti. Minâi tekniğiyle yapılmış (Resim 46) ve altın yaldızlı bu çini kompozisyonları, Kaşan'daki çömlekçilerin geliştirip ürettiği lüks seramik kapları çağrıştırır. Çinilerden ziyade kaplarda uygulanan minâi tekniği, Konya'ya muhtemelen Iran'dan getirilmiştir.[12]

Iran sanatının etkisi, köşkün kalıplama tekniğiyle yapılmış çok sayıdaki stuko kabartmasında da âşikardır. Başlıca örnekleri kat. 20b–g'de görülen bu kabartmaların arkeolojik bağlamları bilinmediğinden, kesin olarak tarihlendirilmeleri zordur. Berlin Islam Eserleri Müzesi'ndeki bir parçada (I.4263) boya izleri olması, daha kapsamlı ve çok renkli bir süsleme programına işaret eder. Kabartma bezemeli bu panolar, kat. 20b ve 20g'deki parçaların kemer köşeliğine benzer şekillerinin gösterdiği gibi, duvarların yanı sıra nişler ve kapılar (ve muhtemelen pencereler[13]) gibi açıklıkları da çevreliyordu. Üstte ve altta ince şeritlerle çevrelenmiş figürlü ve yazılı friz kalıntıları (kat. 20f, g) diğer sanatlarda, özellikle de kakmalı madeni eserlerde olduğu gibi, kompozisyonun en azından kısmen bölümlere ayrıldığını gösterir. Bitkisel kıvrımlardan oluşan bir zemin üzerinde geyik, kuş, kedi, sfenks ve harpi gibi gerçek ve fantastik hayvan figürleri, aslanla mücadele eden atlı sahneleri ve çeşitli astrolojik göndermeler, Iran örneklerini çağrıştırır. Ayakta duran ve her iki elinde birer balık tutan figür, Balık burcunu simgeliyor olabilir.[14] Bu büyük ölçüde Iran kaynaklı malzeme, üslup ve ikonografi, geniş Selçuklu coğrafyasının hem doğu hem batı bölgelerinde serpilip



c



d

gelişen ortak figür dilini temsil etmektedir. Bununla birlikte, ay tutulmasını simgeliyor olabilecek düğümlü ejder, at üzerinde ejderle mücadele eden hükümdar, kudret ve koruyuculuk sembolü çift başlı kartal gibi bazı motifler, batı bölgesinin maddi kültürüne özgüdür.[15]

Konya'da bulunan stuko süslemeler, 12. ve 13. yüzyıllarda Anadolu Selçuklu coğrafyasının sınırlarını aşarak komşu Hıristiyan ülkeleri de etkisi altına alan bir sanat dilinin gelişip yaygınlaştığını ve farklı bölgeler arasında "uluslararası bir üslup" meydana getirdiğini de göstermektedir. Iran, Doğu Akdeniz, Kafkasya ve diğer geleneklerin bu harmanlanmasının bir sonucu olarak, 12. yüzyılda Konstantinopolis'te Selçuklu etkisinden izler taşıyan bir saray inşa edildi. Ani'de 13. yüzyıla ait bir sarayın stuko kabartmaları –içlerinde tavus kuşu figürlü bir kemer köşeliği de vardır– Kubadabad'dakilerle neredeyse aynıdır ve Konya'dakilerle de yakın benzerlik gösterir. Anadolu Selçuklu tarzı mukarnasın (stalaktit benzeri mimari süsleme) Trabzon ve Ermenistan'a yayılması da, bu sanatsal etkileşimin bir sonucudur.[16]

Parçaların orijinal düzen ve yerleşimleri bilinmemekle birlikte, seçkinlerin taşınabilir lüks objeleriyle ikonografik benzerlikleri, bunların yapılış amacı hakkında bir fikir verir: Bir yeryüzü cenneti yaratmak veya hükümdarın ideal yaşamını ve nihayetinde gökler âlemini



Resim 42: Konya Köşkü'nün yaklaşık 1905 yılına ait bir görünümü.



e

de içine alan adil yönetimini canlandırmak. Kendine özgü başlığıyla diğerlerinden ayırt edilen hükümdar, maiyeti eşliğinde tahtında oturur, atı üzerinde doğancılıkla uğraşır (Resim 46) veya zengin ve bereketli bir doğa içinde avlanır, savaşır ve ziyafet çeker (*bezm ve rezm*). Birbirini kovalayan hayvanlar av sahnelerine canlılık katarken, avcı kuşlar ve tavus kuşları asaleti ve iktidarı simgeler. Bu ikonografik tema, sultanın aslanları ve ejderleri yenilgiye uğratmasıyla daha da pekişir.[17] Fantastik ve melez yaratıkların yanı sıra iyi dilek kitabeleri de, uhrevi ve sihirli bir koruyuculuk sunar.[18] Bu süslemelerle Konya Köşkü, kentsel bir çevrede konumlanmış olmasına karşın, sultanı kırlardaki köşklerde bekleyen ideal doğa ortamını ve göklerde bekleyen cennet

Kuş Figürlü Bir Kemer Köşeliği Parçası (e)
Stuko; kalıplama
11,4 x 9,4 cm
Los Angeles County Museum of Art, The Madina Collection of Islamic Art, Camilla Chandler Frost bağışı (M.2002.1.675)

Geyik Figürlü Bir Kemer Köşeliği Parçası (f)
Stuko; kalıplama
Yükseklik: 14,9 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.7632)



f



Resim 43: Alaeddin Camii Külliyesi (ortada) ve Konya Köşkü'nün (sağda) yaklaşık 1905 yılına ait bir görünümü.

idealini çağrıştırır. Kozmosa riyaset eden hükümdar, otoritesiyle ahenk ve düzenin devamını sağlar. Konya Köşkü'nün zengin renk paleti ve figürlü tasvirleri, İran ve Orta Asya'da 11. ve 12. yüzyılda inşa edilen anıtsal yapılarınkinden çok da farklı değildir. Muhtemelen bu yapıların estetiği Anadolu'ya taşınmıştır.

Zemindeki *opus sectile* kalıntıları, renkli ve geometrik bir yıldız motifi kullanılmış olduğuna işaret eder. Burada belki de bir çeşme bulunuyordu. Geç Antikçağ'dan miras kalan kesme taş mozaikler Cezire, Suriye ve Mısır'da Artuklu, Eyyubi ve Memlük mimarisinde, özellikle de sarayların kabul salonlarında (Arapçada *ḳâ'a*) ve/veya banyo ve çeşmelerde kullanılmıştır.[19] Zemin katın dış cephesindeki nişlerde oturur vaziyetteki iki aslan heykeli, burada bir giriş olduğunu düşündürür, zira Anadolu ve Cezire'de şehir kapılarının veya bina girişlerinin iki yanında çoğu kez koruyucu hayvan figürleri bulunurdu.[20] Dolayısıyla bu ikonografik program ve eyvanın ön plandaki konumu, buranın bir selamlık alanı –Anadolu Selçuklu sarayına gelen ziyaretçi ve elçiler için, kudret ve görkemin doğrudan bir ifadesi– olarak tasarlanmış olabileceğini akla getirir.[21] Günümüze ancak kısmen korunmuş olarak ulaşan tek aslan heykeli, natüralist üslubuyla Selçuklu döneminden ziyade Antik Çağ'a özgüdür ve muhtemelen devşirmedir. Yine de aslan, Selçuklu çağında önemli bir hükümdarlık ve iktidar sembolü olmuş, Konya Köşkü'nün banisi de dahil olmak üzere çoğu Selçuklu sultanı tarafından isim olarak kullanılmıştır (bkz. kat. 136a–d). Konya Köşkü'nün ikonografisi, siyasi bir söylemin görsel bir ifadesi olarak değerlendirilebilir ve köşkün Anadolu Selçuklu başkentinde yer alması, bu ifadeyi daha da etkili kılmaktadır.

Konya Köşkü Anadolu Selçuklu sultanlarının resmi sarayı olsa da, sultanlar ve maiyetleri çoğu zaman hareket halinde olmuş, bazen Kayseri veya Alanya gibi diğer bazı şehirler de saltanat merkezi olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte, Konya her zaman için önceliğini korumuş, çeşitli kaynaklarda "kraliyet şehri" (*civitatem regiam Yconium*), "hükümet merkezi" ve "devlet tahtının evi" (*müstakarr-ı serir-i devlet*) olarak anılmıştır.[22] Ayrıca Anadolu Selçuklu sultanlarının birçoğunun, başka



g

Birbirini Kovalayan Hayvanlar Tasvirli Bir Frizden Sekiz Parça (g)
Stuko; kalıplama
Yükseklik: yak. 5,7 cm
Los Angeles County Museum of Art, The Madina Collection of Islamic Art, Camilla Chandler Frost bağışı (M.2002.1.683a–h)



Resim 44: Kubadabad, Büyük Saray kabul salonunun kuzeydoğu köşesindeki in situ çinilerin 20. yüzyıl başlarına ait görünümü.

yerlerde vefat eden akrabalarının cenazelerini Konya'daki hanedan türbesine naklettirmesi, şehrin siyasi önemini gösteren sembolik bir davranıştır.[23] Fakat başkentin sahip olduğu tüm ağırlığa rağmen, Anadolu Selçuklu sultanlarının burada fazla vakit geçirdikleri söylenemez. I. Keykubad'ın sık sık yer değiştirmesi, bu yönde başkaca bir kanıt bulunmasa da, gezginci bir yaşam tarzına sahip olduklarını göstermektedir. Kış aylarını Akdeniz kıyısındaki Alanya veya Antalya'nın ılıman ikliminde geçiren I. Keykubad, bahar ve yaz aylarını Orta Anadolu'nun yüksek ve genelde dağlık ovalarında geçirmeyi tercih ediyordu. Bahar seferleri için bir üs işlevi gören Kayseri, Selçuklu ordusunun önemli bir toplanma noktasıydı.[24] Konya ise, sultanın tahta çıkması veya yabancı elçi ve devlet adamlarının kabulü gibi önemli törenlerin mekânı olmaya devam etti. Fakat gerçekte bu faaliyetler pekâlâ başka yerlerde de yapılabiliyordu.

Bir sultan yeni bir şehre yerleştikten sonra da seyahat etmeyi sürdürüyor, bu kez şehirdeki saraydan kırdaki konutlarına geçiyor ve buralarda avlanıyor, çevgan oynuyor, ziyafet veriyordu. Maiyeti ve hizmetkârları, onu eğlendirmek ve rahat ettirmek için daima yanındaydı. İbn Bibi'nin aktardığı gibi,[25] sultanın yolculuğu sırasında seyyar köşkler (*kuşkha-yı revan*) veya çadırlar kurulduğu da oluyordu. Bunların neye benzediğini maalesef bilmiyoruz. Çadırlar sadece askeri seferler veya yolculuklar sırasında değil, saray ve köşk yakınlarında da kuruluyordu; Zira "Sultanın gezginci bir yaşam sürmesi, eğlence kadar siyasetten de kaynaklanıyor, ona hem Türkmenlerle ilişkilerini güçlendirme hem de 'düşmanlarını yok etme' (*düşman-güdazi*) fırsatı sunuyordu. Bu düşmanlar dik başlı göçebeler ya da sultanın göçebeleri kullanarak bertaraf etmeye çalıştığı diğer tehditler olabiliyordu."[26] Nitekim Türkmen nüfusun artmasıyla doğru orantılı bir şekilde, yağma, isyan ve diğer istikrarsızlaştırıcı faktörler de daha büyük bir tehlike arz ediyordu. Sultan bu göçebe grupları denetim altına almak amacıyla, onları Orta Anadolu ovalarında –kabaca Konya ile Kayseri arasında uzanan bölgede– göç ettikleri sırada bir ölçüde takip ediyor ve otoritesini kabul ettirip liderlerinin güvenini kazanıyordu. Örneğin Kubadabad'daki cömert ziyafetler, aşiret liderleriyle ittifaklar kurmaya ve onlara güven telkin etmeye yarıyordu.

En azından bazı sarayların konumu, özellikle de Alanya gibi şehirlerin çevresindeki bahçe kompleksleri, tarımsal faaliyetlerin önemine işaret eder. Bunlar, yönetici seçkinlerin hoşça vakit geçirdikleri yerler veya av mevsiminde durak noktaları olmanın yanında, faal tarım işletmeleri olarak idari ve ekonomik işleyiş açısından yıl boyunca hayati bir öneme sahipti.[27] Bu bağlamda, sultan ve maiyetinin yer değiştirmesinin temelinde, siyasi nedenlerin ve avlanmanın yanı sıra muhtemelen ekonomi, tarım ve vergi ile ilgili nedenler de yatıyordu. **DB**



Resim 45: Kubadabad Büyük Saray'dan mozaik çini pano. Bugün Konya Karatay Müzesi'ndedir.



Resim 46: Konya Köşkü'nden, binici figürlü minâi kare çini.

21a–c

Aydınlatma Araçları

Üç Ayaklı Kandil Kaidesi (a)
İran veya Afganistan, Horasan, 11.–12. yüzyıl
Bronz; delik işi, kazıma, sırlı seramik kakma
Yükseklik: 60 cm; Çap: 36 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (MTW 1080)
Kufi yazıyla Farsça:
ابملک (اب ملک) ااایران بر آتش او آنک زیر او آب بر او // عمل مظفری(؟)
Iran topraklarının suyu onun ateşini söndürsün, aleyhinde olanın üzerine su olsun. // Muzafferi'nin (?) yapımı.[1]

Şamdan (b)MUstası Şirin b. Evhed el-Kuvayi
Anadolu, 13. yüzyıl sonu–14. yüzyıl
Pirinç; kazıma, gümüş ve altın kakma
Yükseklik: 19,7 cm; Çap: 20,5 cm
Museo Civico Medievale, Bologna (2092)
Boyun kısmında Arapça:
عمل شیرین بن اوحد القوینی
Şîrîn b. Evhad el-Kuveyî'nin yapımı.[2]

Elektriğin olmadığı dönemlerde, aydınlatma için hayvansal veya bitkisel yağlar ya da balmumu gibi organik maddeler yakılıyor, bunların kokusunu bastırmak amacıyla da ayrıca buhur ve amber yakılıyordu. Alevin ışığını sürekli kılmak için gereken düzenli yakıt tedariki, kimi zaman lojistik bir düzenleme gerektirebiliyordu. Örneğin kamusal alanlar, camiler ve medreselerin yanı sıra zenginlerin, hanedan mensuplarının ve seçkinlerin büyük malikânelerini aydınlatmak için, kişisel veya evsel kullanıma kıyasla çok daha büyük miktarda yakıta ihtiyaç duyuluyordu. Özellikle bayramlar ve şenlikler sırasında, aydınlatma araç ve malzemelerine talep daha da artıyordu.[1]

Selçuklu döneminde büyük çoğunluğu madenden yapılma çeşitli aydınlatma kapları ve araçları kullanılmıştır. Bunlar arasında kandiller, kandil kaideleri ve şamdanlar özellikle popülerdi.[2] Üç ayaklı uzun gövdeli kaideler (kat. 21a), kandili veya mumu daha yüksek bir seviyeye kaldırdıkları için daha etkili bir aydınlatma sağlıyordu. Üç ayaklı kandil kaideleri büyük olmalarına karşın sökülüp taşınabiliyordu, dolayısıyla da hareket halindeki bir toplumun ihtiyaçlarına uygundu. Fakat tek bir kaide üzerine sadece bir kandil veya mum konulabildiğinden, geniş mekânlarda fazla işe yaramıyorlardı. Minyatürler, bunların evlerde ve özel alanlarda, örneğin okuma lambası olarak kullanıldığına



a

işaret eder.[3] İlk örneğine Bizans'ta rastlanan bu tipteki aydınlatma araçları İslam dünyasının batısında da doğusunda da rağbet görmüş ve İslamiyet'in erken dönemlerinden başlayarak, kesik koni gövdeli şamdanların yaygınlık kazandığı 13. ve 14. yüzyıllara dek kullanımda kalmışlardır.[4]

Kat. 21 a'nın altıgen gövdesi, yuvarlak tablası, boğumları ve yarımküre biçimli altlığı delik işi bezemelerle kaplıdır. Asma kandiller ve buhurdanlarda sıklıkla uygulanan delik işi tekniği (kat. 34, 136a), duman ve/veya ışığın yayılmasına olanak tanıyordu. Ancak bu örnekte, yüzeyin delikli olması sadece süsleme amacı taşımaktadır.[5] Gözleri turkuaz renkte kakmalı stilize üç aslan, bağlantı ve destek parçalarında yaygın bir figürdür ve buhurdanlarda da karşımıza çıkar.[6] Fakat ismi bilinmeyen birinin (belki de bir tiranın) ölümünü temenni eden kitabe –çoğu kez iyi dilek ifadeleri içeren Horasan işi madeni eserlerde nadir rastlanan bir beddua– bu kandil kaidesinin özel bir sipariş üzerine yapıldığını düşündürür. Altlıktaki aslanlar ve tavus kuşları, hükümdarlığı simgeler ve büyük ihtimalle sahibini kötülüğe karşı koruyucu bir işlev taşır.[7] Kitabe ise, batıl itikadın önemini ve kara büyüye duyulan inancı yansıtmaktadır.

Kesik koni gövdeli şamdanlar ilk olarak 12. yüzyılda Horasan ekolünde ortaya çıkmış, 13. yüzyıl başlarında batıya doğru hızla yayılarak Selçuklu ardıl devletlerinin hâkimiyetindeki topraklara ulaşmış[8] ve erken modern döneme dek İslam dünyasının genelinde popülerliğini korumuştur. Günümüze ulaşan çok sayıdaki şamdan, biçimlerine ve süslemelerine göre bölgesel ve kronolojik gruplara ayrılır ve üretildikleri sayısız atölyenin varlığına tanıklık eder. Kat. 21b iç bükey gövdesi, dikey ayağı ve düz omzu ile Anadolu ekolünün özelliklerini taşır.[9] İmzalı nadir eserlerden biridir. Sanatçının "el-Kuvayi" nisbesi şimdilik belirli bir yerle ilişkilendirilmiş olmasa da kakmalı maden işleriyle ünlü Siirt'in dışında başka önemli üretim merkezleri de bulunduğuna işaret etmektedir.[10] Figürlerin çoğunun Avrupa tarzı saçlar ve şapkalarla betimlenmiş olması, Ayların İşleri ikonografisi, çeşitli hayvanlarla mücadele eden at sırtında avcı tasvirleri, bu şamdanın Anadolu'ya özgü niteliklerindendir. Hayvanlar arasında aslanların yanı sıra yılan veya ejder benzeri bir yaratığın yer alması (Resim 47), Hıristiyan-



b



Resim 47: Bir yılan-ejderi öldüren süvari. Kat. 21 b'den ayrıntı.



Resim 48: Bir *Varka ile Gülşah* yazmasından, mum ışığıyla aydınlatılmış bir çadırın görüldüğü ayrıntı (fol. 34b). Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

lıktaki ejder öldüren Aziz Georgios tasvirlerini çağrıştırır.[11]

Anadolu, Büyük Suriye ve Cezire'de zengin kakmalı şamdanlar, saray eşyaları arasında yer alıyordu. Hükümdarların zenginlik ve iktidarını simgeleyen bu şamdanlar, belirli törenlerde kullanılmıştır. Örneğin Mardin Artuklu sarayında, Sultan Şemseddin Salih (hd. 1312–63) döneminde saray divanının akşam meclisleri mumlarla aydınlatılıyordu. Saray şairi Safiyüddin el-Hilli, bu mumların teşrifatla getirilip yakılmasından ilhamla mum konulu altı şiir kaleme almıştır.[12] Ortaçağ yazmalarında kesik koni gövdeli şamdanlar ev içlerinde, dini yapılarda, mezarlarda ve hatta bir çadırın ortasında (Resim 48) boy gösterir.[13] Memlük Suriyesi ve Mısır'ı ile 14. ve 15. yüzyıl Anadolusu mezar taşları ve sandukalarında, mihrap nişleri içindeki kandillerin her iki yanında çan gövdeli birer şamdan yer alır.[14] Bu da, Nur Ayeti'ni (24:35) akla getirir: "Allah, göklerin ve yerin nurudur. O'nun nurunun temsili şudur: duvarda bir hücre, içinde bir kandil. [...] Nur üstüne nur. Allah dilediği kimseyi nuruna iletir."

Askılı aydınlatma araçları arasında küre biçimli, dışa çekik boyunlu bir kandil tipi Selçuklu döneminde özellikle yaygındı (Resim 49). Kahire'deki Memlük camilerinin mineli ve çoğu kez ayet kitabeli fenerlerine nisbetle, bunlara cami kandili denirdi.[15] Bu kandiller çoğunlukla dini yapılarda ve mezarlarda kullanılmış, ya bir mihrap nişine asılmış ya da mezar taşları, mihraplar ve stellerde tasvir edilmiştir.[16] Yine de, bu kandillerin Selçuklu dönemindeki orijinal bağlamını bilmek her zaman mümkün olmayabilir. Cam örneklerin çoğu



Resim 49: Kandil. Nişabur, 10–12. yüzyıl. Yeşil cam; aplike bezeme. Yükseklik: yak. 11,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1948 (48.101.59)



c

oldukça küçüktür ve geniş bir mekânda kullanılmaya elverişli değildir. Yuvarlak bir kaide üzerine oturtularak, sabit bir şekilde asılarak ya da seyyar lambalar olarak kullanılmış olabilirler. El yazmalarındaki tasvirler, bu küre biçimli kandillerin mezarlar ve dini yapıların yanı sıra evlerde ve özel alanlarda da kullanıldığını göstermektedir.[17]

Kat. 21c, Selçuklu dönemine ait bilinen az sayıdaki polikandelondan biridir ve Avrupa tarzı avizelerin bir prototipidir.[18] Buradaki örnek üç ayaklıdır. Aydınlatma, yuvarlak boşluklara yerleştirilen küçük cam kaplar vasıtasıyla sağlanıyordu. Dönemin tipik bir özelliği olarak, muhtemelen kötülüğe karşı koruyucu işleve sahip çift kuş tasvirleriyle bezenmiş olan bu aydınlatma aracı, hayvan figürlerinin önemini ve Selçuklu döneminde kullanılan objelerin çok işlevliliğini yansıtmaktadır. **DB**

Polikandelon (veya Kandil Kaidesi?) (c)
Horasan, söylendiğine göre Bocnurd, 12–13. yüzyıl
Bronz; döküm, kazıma, dövme, bakır kakma
Yükseklik: 28,5 cm; Çap: 44 cm
Linden-Museum Stuttgart (A 36.069 a L)



22

Bahçede Oturan Çift Tasvirli Kâse

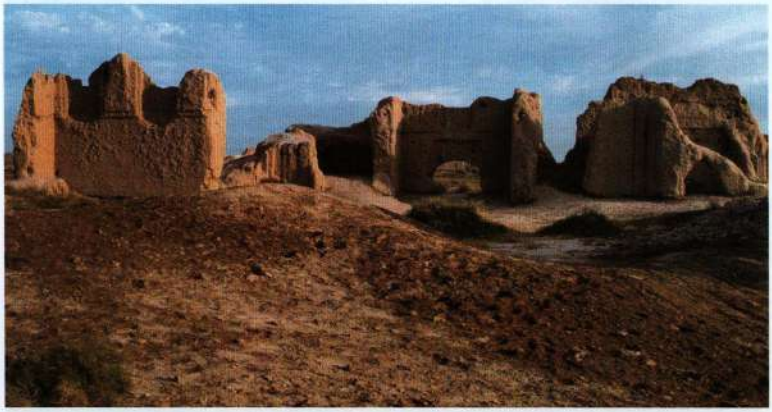
İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı

Fritli hamur; opak beyaz sır, sır içi ve sır üstü boyama

Çap: 18,8 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York, Robert Lehman Collection, 1975 (1975.1.1643)

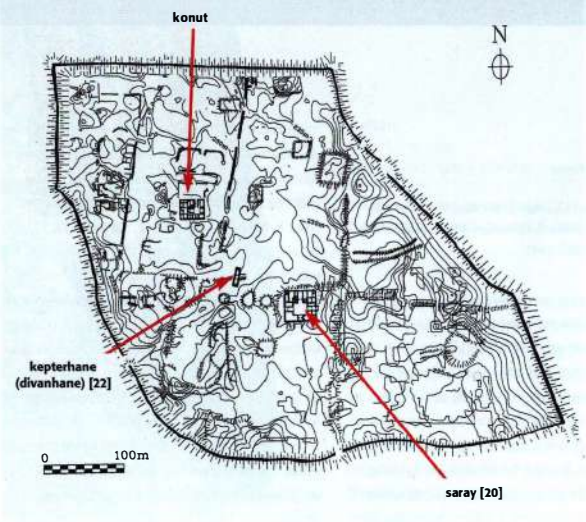
Bir çift, ayaklarının dibinde serinletici bir su birikintisi ve başlarının üzerinde uçan kuşlarla, yeşillikler içindeki bir bahçede otururken görülüyor.[1] Bahçeler, Selçuklu dönemi ve sonrasının saray mimarisinde merkezi bir öneme sahipti. Avlanma, ziyafet ve eğlence gibi saray etkinliklerinin mekânı olan bahçeler, resmi toplantılara da sahne oluyordu.[2] İslamiyet öncesinin, özellikle de Sasani döneminin Pers bahçe geleneğini devam ettiren Selçuklular, bahçeleri ya mimari komplekslerin bünyesine dahil etmiş ya da hükümdar ve maiyetinin hoşça vakit geçirdiği meyveliklere ve avlanma alanlarına sahip geniş, müstakil araziler olarak şehirlerin dışında kurmuştur.[3] Büyük Seçuklu döneminin hükümdar konutlarına dair tarihsel kaynaklar ve arkeolojik bulgular yetersiz olsa da Sultan Melikşah'ın (hd. 1073–92) başkent İsfahan çevresinde bahçeler yaptırdığını biliyoruz. Bunlar, Bağ-ı Deşt-i Gur isminin de işaret ettiği gibi, muhtemelen avlanma alanlarıydı. Bahçelerde köşkler bulunduğundan bahsedil-



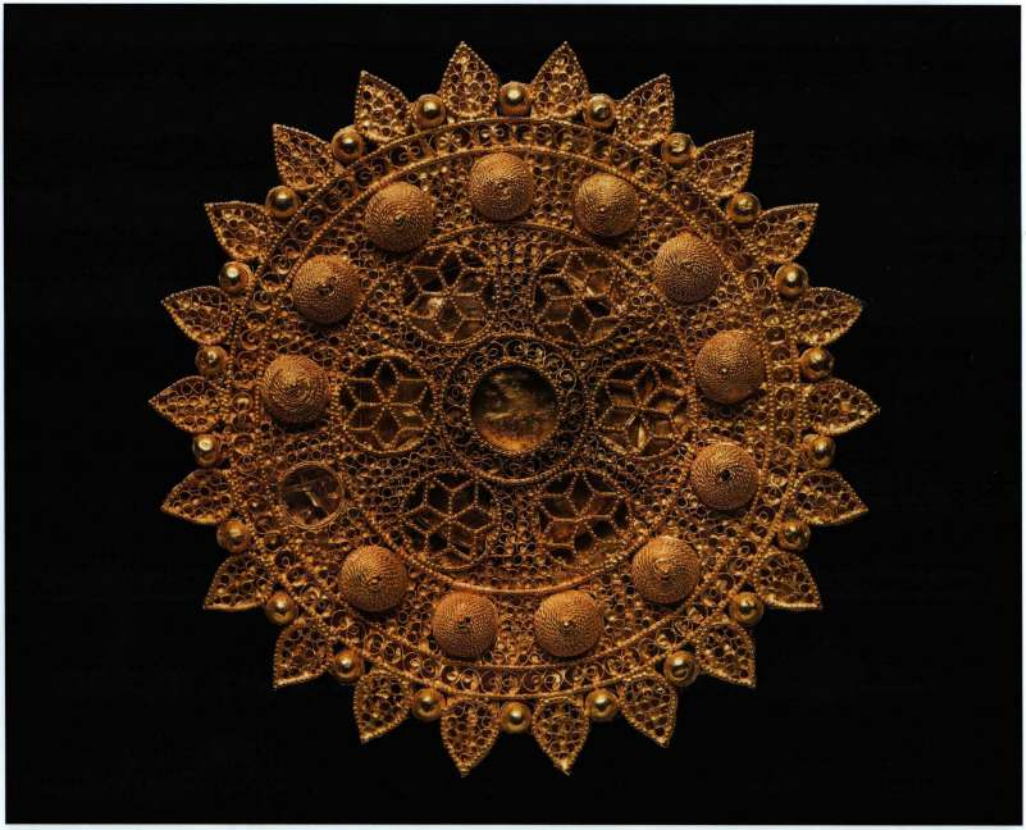
Resim 50: Merv Sarayı'nın kabul salonunun avlusu. Ortada, kapısı bir odalar kompleksine açılan kuzey eyvanı kalıntıları, solda ise batı eyvanı kalıntıları görülüyor.

mesi, buralarda çok daha çeşitli etkinliklerin gerçekleştirildiğini gösterir. Bahçeler, şüphesiz ki sultanın yaşamının ayrılmaz bir parçası ve çok sayıdaki ikametgâhından biriydi (Resim 50, 51).[4]

Bahçelere duyulan ilgi, dönemin Arap ve İran şiirinde daha da belirgindir. Ağaçları, çiçekleri, havuzları ve dereleriyle bahçeler, şiirlerin metaforik çağrışımlarla dolu önemli bir temasını oluşturur. 11. ve 12. yüzyılların methiyelerinde bahçeler, bir hamiyi yüceltmek ya da hükümdarın ve saray yaşamının ihtişamını vurgulamak için şiirsel bir sembol olarak kullanılmış, böylelikle refah devlet metaforuna dönüşmüştür.[5] Muizzi (1048–1125), hamilerinden biri olan güçlü vezir Tacülmülk (1046–93) ile ilişkisini bir şiirinde bahçe imgesi yoluyla alegorize eder: "Benim doğam, şiir sayesinde, çiçeklerin açtığı harikulade bir bahçedir, çünkü o bahçeye seni övmenin ağacını diktim."[6] Dünyevi ve mistik şiirlerde bahçe çoğu kez bir yeryüzü cenneti, arzulanan aşkın sembolik mekânı, hatta bizzat Cennet için bir metafordur – yer adları bile bu anlayışı yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu kâsede bir çiftin tatlı tatlı sohbet edip içki içtiği samimi sahne, bir bahçede geçmesi nedeniyle daha geniş anlamlar içeriyor olabilir. Bahçenin zenginliği ve canlılığı, çiftin kuş ve bitki motifleriyle bezeli kıyafetlerine de yansımıştır. Su birikintisinin içinde resmedilen figür, muhtemelen başka anlam katmanları da ekliyordur.[7] **MR**



Resim 51: Merv'in iç kalesi Şehriyar Erk'in planı ve Selçuklu sarayının konumu [konut, saray, kepterhane]



23

Madalyon
İran, 11. yüzyıl
Altın; telkâri, güherse
Çap: 7,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Alice and Nasli Heeramaneck Collection, Alice Heeramaneck bağışı, 1980 (1980.344)

Bu görkemli altın madalyon, işçiliği ve uygulanan teknikler bakımından, Selçuklu kuyumculuğunun ne denli gelişmiş olduğunu gösteren bir örnektir. Yuvarlak şekli ve çevresindeki yaprak biçimli parçalarda bulunan küçük delikler, bir zamanlar etrafına belki de bir inci dizisi geçirilmiş olabileceğini düşündürür. Eğer böyleyse, bir kolye ucu olarak değil, bir kıyafete ya da daha büyük ihtimalle bir başlığa takılarak kullanılmış olabilir. Bu durumda, madalyonun yapraklarının bir yüzeye dikilmesi gerekecektir.[1] Alçıdan seramiğe kadar çeşitli malzemelerle üretilmiş eserlerde hükümdar figürleri ve maiyetlerinin, başın üst kısmından yukarıya doğru yaprak şeklinde bir uzantıya sahip başlıklar taşıdığı görülür. Fakat daha ayrıntılı tasvirlerde, bu uzantılara bir rozet veya diğer bir süs eşyasının iliştirilmiş olduğu fark edilir.[2] Selçuklu topraklarında bu tür rozetlerin daha basit formlarda, belki de aplike altın olarak üretildiğini, Halep'te ele geçen taş bir mücevher kalıbından anlıyoruz. Bu kalıptan üretilen ve kazıma tekniğiyle bezenen rozetler, merkezde yuvarlak girintili bir daire ve onu çevreleyen yedi daire ile dokuz yapraktan oluşuyordu.[3]

Mücevher kalıbının Suriye'de üretildiği varsayılırsa, Fatımi Suriyesi ile Selçuklu Iranı altın takıları arasında bir başka bağlantı daha kurmak mümkündür. Her iki gelenekte de telkâri, altın şeritlerden oluşan bir zemin üzerine uygulanıyordu. Buradaki madalyonda bu şeritler incedir ve eş merkezli daireler şeklinde düzenlenmiştir. Fatımi örneklerinde ise daha kalın ve muhtelif ebat ve düzendedir.[4] Etkileyici boyutu, bezemeleri ve göz alıcı yüzeyi dikkate alındığında, bu madalyonun güneşi ve gezegenleri temsil ettiği söylenebilir. Ortadaki yuvarlakta muhtemelen değerli bir taş, belki de yıldızlar ile dıştaki yapraklar arasında kalan kuşaktaki parçalara benzer, kubbe şeklinde fakat daha büyük bir altın vardı. Güneş ve çevresinde altı gezegenin tasvir edildiği kat. 123'teki minâi kâsede olduğu gibi, burada da merkezdeki bugün kayıp taşın etrafını kuşatan yıldızlar, güneşin etrafında dönen gezegenleri simgeliyor olabilir. Bu obje, ayrıcalıklı birinin başlığını süslemeye layık bir ziynetti ve onu taşıyan kişiye muhtemelen şans getiriyordu. **SRC**



24

Kaftan

Iran, 11.–12. yüzyıl
İpek; atkı yüzlü birleşik dimi örgü
Boy: 124 cm
Sarikhani Collection, Birleşik Krallık (I.TXT.1021)
Madalyonların etrafında Arapça kufi kitabe:
عز واقبال ونصر
Izzet ve ikbal ve yardım.[1]

Abbasi devrinde yazılan eserler, saray kültürüne duyulan büyük ilgiye tanıklık etmektedir. Örneğin 10. yüzyılda yazan Veşşa, *Kitabü'z-zarf ve'z-zürefa* adlı kitabının önemli bir kısmını giyim kuşamla ilgili konulara ayırmıştır.[1] Bu harikulade ipek kaftanın da gösterdiği üzere, Selçuklular da bu saray pratiklerini benimsemişti. Iran geleneklerinden beslenen bu zengin işlemeli ve sembolik anlamlarla yüklü kaftan, Selçuklu dönemi saray modasının tipik bir örneğidir.



Resim 52: Yıldız biçimli çini (ayrıntı). İran, Kaşan, H. 608/M. 1211–12. Fritli hamur; opak beyaz sır, sır içi ve lüster boyama. Çap: 32,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, Horace Havemeyer bağışı, 1940 (40.181.1)

Sekiz parça kumaştan dikilmiş olan kaftan, dönemin Tatar tarzı (*akbiye-i tatariyye*) adı verilen hâkim modasına uygun olarak, sağ taraftan –bir kuşak ve dört düğüm vasıtasıyla– ilikleniyordu.[2] Kaftanın deseni, tekrarlayan madalyonlardan oluşmuştur. Madalyonların içinde, bir Hayat Ağacı'nın iki yanında karşılıklı duran ve ağacın birer dalını gagalarında tutan kazlar vardır. Madalyonları çevreleyen kufi yazı, "izzet, ikbal ve nusret" dileyen Arapça bir iyi dilek kitabesidir ve iki kez normal yönde (üst sol ve alt sağ çeyrekler), iki kez de ters yönde (üst sağ ve alt sol çeyrekler) tekrarlanmıştır.[3] Madalyonların arasındaki alan, bir palmet haçının iki yanında simetrik olarak dizilmiş karşılıklı iki çift attan oluşan bir motifle doldurulmuştur.[4] Atkı yüzlü dimi örgü tekniği, aynı desenin kaftanın her iki yüzünde –dışta mavi üzerine beyaz, içte beyaz üzerine mavi– görülmesini sağlar.

Kaftanın ikonografisi, 8. yüzyıl veya öncesinin Soğd kumaşlarından etkiler taşır.[5] Benzer ördek figürleriyle bezeli bir kaftan giymiş oturur vaziyette bir hükümdarın tasvir edildiği H. 608/M. 1211–12 yılına ait bir yıldız çini (Resim 52), Selçuklu döneminde bu tür figürlerin yaygın olarak kullanıldığını gösterir. Bu, seçkinlerin belki de özellikle tercih ettiği bir motifti. Fakat şunu kesin olarak biliyoruz ki, bu kaftan daha sonra bir cenaze elbisesi olarak kullanılmıştır. Aynı kumaştan bir yastık ve yüz örtüsünün (Resim 53a, b) yanı sıra, naaşın çürümesiyle tutarlı bir şekilde kaftanın neredeyse sadece sırt kısmında görülen bozulmalar da buna işaret etmektedir.[6] **MF**





Resim 53a, b: Yastık ve yüz örtüsü, İran, 11.–12. yüzyıl. İpek; atkı yüzlü birleşik dimi örgü.
Yastık: 38 cm x 20 cm x 3 cm; örtü: 53 x 59 cm. Sarikhani Collection, Birleşik Krallık (I.TXT.1021)



25

Binici Kıyafeti

Doğu İslam ülkeleri, muhtemelen İran, 13. yüzyılın ilk yarısı

İpek; atkı yüzlü birleşik dimi örgü (samit)

Boy: 175 cm; En: (iki kol arası) 128 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Director's Fund ve Oscar de la Renta Ltd. bağışı, 2008 (2008.346a–c)

Kat. 24 ile benzer şekilde, bu kaftan da *okbiye-i tatariyye* veya "Tatar tarzı" adı verilen bir tarzda, soldan sağa doğru kapanır.[1] Bel kısmındaki bir ilmik, buraya bir kuşak geçirilmiş olabileceğini düşündürür. Kollardaki iki küçük ilmik, muhtemelen katlandıklarında sabit durmalarını sağlamak içindi. Etek kısmının genişleyerek devam etmesi, kat. 24'te de görülen bir özelliktir ve her iki kıyafetin de büyük ihtimalle ata binerken giyilmek üzere yapıldığına işaret eder.

Stilistik açıdan, kumaşın ikonografisinin en sıra dışı yanı kuşlardır. Nispeten sade bir üslupla tasvir edilmiş olan kuşların bir ayakları havada, dıştaki kanatları kalkık ve içteki kanatları kalp benzeri bir şekil meydana getirecek şekilde ortada birleşmiştir. Kuyruklarının "kanca" şeklinde sonlanması, İran kuş tasvirleri açısından aynı derecede sıra dışıdır. Bunun yakın bir benzerine, karşılıklı kuş figürlerinin başları geriye dönük ve kuyrukları içe doğru kıvrımlı bir şekilde tasvir edildiği yaklaşık 1200 yılına ait bir İspanyol kumaşında ve bazılarınca Orta Asya, Kuzey Afrika veya Sicilya'ya mal edilen grifon motifli bir kumaşta rastlanır.[2] Kuşların üzerinde durduğu yuvarlak madalyon da yine Endülüs kumaşlarıyla, özellikle III. Fernando'nun (hd. 1217–52) lam-



Kat. 25, sırt

pas harmanisiyle yakından ilişkilidir.[3] Kat. 25 çok daha yoğun bir bezeme düzenine sahip olmakla birlikte, bir rozeti çevreleyen sekiz köşeli bir yıldız ve bu yıldızdan çıkan palmetler şeklindeki motif, harmanideki motifle dikkat çeken bir benzerliğe sahiptir.

Ancak bu kıyafeti Selçuklu dönemi bağlamında düşünmek yine de mümkündür. Selçuklu veziri Nizamülmülk zamanında yükselişe geçen devlet görevlileri sınıfı, *edeb*'e büyük önem veriyordu. Bu durum, yeni giyim kuşam tarzlarının gelişmesine ve lüks kumaşlara, özellikle de ipeğe olan ilginin artmasına yol açtı.[4] Ayrıca Islam dokumalarında Güney Avrupalı motiflere yer verilmesi de daha önce görülmemiş bir şey değildir. Iran veya Orta Asya'ya mal edilen ve 14. yüzyılın ikinci yarısına ait bazı dokumalar, Ispanyol, Italyan, Doğu Islam ve Çin motiflerini kaynaştırarak "uluslararası bir bezeme repertuarı" oluşturur.[5]

Selçuklular genellikle *akbiye-i türkiyye* adı verilen "Türk tarzı" soldan iliklenen kaftanlarla ilişkilendirilir ve dönemin minyatürlerinde daha çok bu tarz kaftanlar görülür. Bununla birlikte, Selçuklu dönemine ait sağdan sola kapanan belki sadece tek bir kaftan günümüze eksiksiz olarak ulaşmıştır.[6] Kat. 24 de dahil olmak üzere diğerlerinin hepsi soldan sağa kapanır. Fakat *edeb* bağlamında ele alındığında, varlıklı ve yerleşik Pers nüfusunun "Tatar tarzı" kaftanları benimsemesinin bilinçli bir tercih olduğu düşünülebilir, zira bu şekilde kendilerini Selçuklu Türklerinden daha kolay ayırabiliyorlardı. Bu tür bağlantılar, Selçuklu döneminin sonlarına doğru Harezmşah istilalarıyla muhtemelen giderek önem kazanmış ve Moğol istilasının başlarında göçebe grupların batıya hareketiyle birlikte belki daha da yakıcı bir hal almıştır. **MF**



Kat. 26

26

Kolye
İran, 11.–12. yüzyıl
Altın varak; güherse, tel bükme
Uzunluk: 40 cm; Boncukların her birinin çapı: 1,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Hess Foundation bağışı, 1972 (1972.188.3)

27

Kolye
İran, 11. yüzyıl
Altın; güherse
Uzunluk: 40,6 cm; Büyük boncukların çapı: 2,2 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Mrs. Jacob M. Kaplan bağışı, 1972 (1972.218.1)

Selçuklu devrinde erkekler de kadınlar da altın ve gümüş takı kullanıyordu. Kur'an'da buna dair açık bir yasak yoksa da hadislerde Hz. Muhammed'in erkeklere altın yüzük takmayı yasakladığı, fakat gümüş yüzüklere izin verdiği belirtilir. Bir diğer hadise göre, altın takılar ve ipek giysiler erkeklere haram, fakat kadınlara helaldir – ki kadınlar da sadece kocalarına gözükebiliyordu.[1] Erkek ve kız çocuklar ise baştan çıkarıcı sayılmadıklarından, bunların süs eşyası kullanmasında bir sakınca görülmemiştir.[2] Kur'an'da, Cennet'e gidenlere ellerinde gümüş kaplar taşıyan, gümüş bilezikle süslenmiş gençlerin hizmet edeceği söylenir (76:15, 21). Dolayısıyla, kişinin saf ve temiz bir ortamda değerli bir madenle süslenebileceği fikri, bu iki kolyenin üretildiği dönemde yerleşmiş bulunuyordu. Kolyelerin işçiliği, Selçuklu devrinde İranlı kuyumcuların

ulaştığı üst düzey sanatsal yeteneği ve teknik beceriyi yansıtmaktadır.

Modern dönemde yeniden dizilmiş olan bu kolyeler, büyük ihtimalle kadınlar tarafından kullanılıyordu.[3] Konya'da 13. yüzyıl ortalarında hazırlanan *Varka ile Gülşah* yazmasının bazı minyatürlerinde, Gülşah'ın iki boncuk dizisi takmış olduğu görülür. Bunların biri inci, diğeri ise göründüğü kadarıyla altındandır.[4] Minyatürlerdeki kolyeler gerdanlığı andırır, dolayısıyla genel biçimleri itibarıyla bu İranlı örneklerle benzerdir. Kat. 26, altın varaktan yapılmış 23 adet içi boş boncuktan oluşmaktadır. Her boncuğun on iki yüzü ve her yüzün ortasında bir delik vardır (kolyenin orijinal halinde, bu deliklere değerli taşlar yerleştirilmiş olabilir). Delikler, burgulu ince bir altın tel şeridiyle çevrelenmiştir. Yüzlerin kenarlarına, burgulu altın teller üzerine uygulanmış güherselerle beşgen formu verilmiştir. Beşgenlerin buluştuğu noktalarda daha büyük ebatta tek güherseler yer alır. Normalde boncuklar, altın levhaların bir heştek tablasında, yani üzerine farklı boyutlarda yarımküreler oyulmuş bir taş kütlesinde dövülmesiyle şekillendirilmiş olmalı.[5] Fakat buradaki boncuklarda, iki yarımkürenin bitişme yeri gözükmemektedir. Belki yüzeye uygulanan altın teller ve güherseler tarafından gizlenmiş olabilir.

İkinci kolye (kat. 27), yivli küçük altın boncuklardan oluşan bir kolye ve bu kolyeye kısa saplarla tutturulmuş küre biçimli on altı altın boncuktan meydana gelmektedir. Her büyük boncuğun arasında dört küçük boncuk yer alır. Küçük boncuklar ve kopça, küre biçimli boncuklardan daha sonraki bir tarihe aittir. İlk kolyenin aksine, bu kolyenin boncuklarının birbirine lehimlenmiş iki yarımküreden meydana geldiği açık bir şekilde görülmektedir. Her yarımkürede birbirine teğet beş çember, içinde burgulu tellerden yapılma eşmerkezli halkaların yer aldığı altıncı bir çemberin etrafını kuşatır. Teğet beş çemberin içinde küçük bir kabartma kubbe ve kubbenin üzerinde üç küçük çemberden oluşan alçak kabartma bir bezeme yer alır. Güherse ve aplike tekniğiyle yapılmış olan bu süsleme, tüm soyutluğuna karşın astrolojik bir anlam taşımış olabilir, zira çemberlerin toplam sayısı –on iki– burcun sayısına denktir.

Ortaçağ İranı'nda yapılmış olan altın takıların önemli bir kısmı büyük ihtimalle eritilmiştir. Yine de, altın takı ve eşya kullanımı şüphe yok ki kültürün ayrılmaz bir parçasıydı. Firdevsi'nin 11. yüzyılda yazdığı *Şahname*'de Sinduht'un, kocası Mihrab'ın ülkesine saldırmaması için Sam'ı ikna etmeye hazırlandığı bölüm, lükse olan bu düşkünlüğü yansıtmaktadır:



Kat. 27

> Ardından [Sinduht] cesurca tehlikeyi göze alarak, altın simli elbiseler kuşandı, başını inciler ve mücevherlerle donattı. Hediye olarak hazineden üç yüz bin dinar çıkardı. Otuz tane de gümüş eyerli Arap ve Acem atı getirdiler. Altın gerdanlıklı altmış kölenin her birinin elinde kâfur, misk, altın, firuze ve her türlü mücevherle doldurulmuş altın bir kadeh vardı. Kırmızı tüylü yüz dişi deve ve yüz tane de yük katırı, padişahlara layık değerli taşlarla bezenmiş bir taç, kolçaklar, gerdanlıklar, küpeler, çeşit çeşit değerli taşla işlenmiş altın bir taht [...][6]

SRC



28

Çokgen Tokalı Bir Çift Bilezik veya Halhal
Bugünkü Türkmenistan, Meruçak (Merverud), 11. yüzyılın ikinci yarısı
Altın varak; kazıma, güherse aplike
Çap: yak. 8,6 cm
State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan, Aşkabat (ÖWS-GZB 1614, 1615)

29

Güherseli Bilezik
Bugünkü Türkmenistan, Meruçak (Merverud), 11. yüzyılın ikinci yarısı
Altın varak; burgu tel, güherse aplike
Çap: yak. 7,3 cm
State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan, Aşkabat (ÖWS-GZB 1613)

Selçuklularda altın takılar hem erkekler hem kadınlar tarafından kullanılıyordu. Altın süs eşyalarının toplumun hemen her kesiminde yaygın olarak kullanıldığını gösteren bulgular mevcutsa da kıyafetlerin yanı sıra mücevherler de önemli bir zenginlik ve statü simgesi olmaya devam etmiştir.[1] Bu gelenek bir ev sahibinin malı sayılan diğer hane halkı için de geçerliydi: Örneğin gulamlar ve köleler de, özellikle törenlerde, efendilerinin statüsüne uygun şekilde giyiniyor ve mücevherlerle süsleniyordu. Takı ve giysi hediye etmek, halife ile tebaası arasında veya sultanlar ve valiler ile onların tebaası –şairler, aydınlar, saray mensupları, elçiler veya misafirler– arasında önemli bir toplumsal ve siyasi pratikti, zira hem hediye veren ile alan arasındaki yakın ilişkiyi simgeliyor hem de tabi olanın payelendirilmesi anlamını taşıyordu. Bu hediyeler resmi törenlerle veriliyor ve alınır alınmaz hemen giyinip kuşanılıyordu.[2] Bazı takıların muhtemelen özel bir toplumsal anlamı vardı. Örneğin halka şeklindeki küpeler, kölelik işaretiydi. Buna karşın, 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başına ait resimler, bu tarz küpelerin diğer çeşitli kişiler tarafından da kullanıldığına işaret etmektedir.[3]

Buradaki üç bilezik (kat. 28'dekiler halhal da olabilir), Selçuklu yönetimi altında gelişen Ortaçağ şehri Merverud (bugünkü Meruçak) yakınlarında ortaya çıkarılan bir gömüye aittir. Gömüde ele geçenler içinde, H. 443 ile 474 (M. 1051–52 ile 1081–82) arasında çoğu Alp Arslan (hd. 1063–73) ve Melikşah (hd. 1073–92) adına soluk altından basılmış iki yüz kadar sikke yer almaktadır.[4]

Bilezikler her iki cinsiyet tarafından da kullanılmakla birlikte,[5] burada görülen bilezik çifti, uçlara doğru incelen gövdeleri ve büyük küre biçimli bezemeleri veya tokalarıyla, 11. yüzyıl kadın tasvirlerinde karşımıza çıkan bir türün örneğidir. Aynı forma, gümüş veya altın varak kaplamalı madeni gövdeli takılarda da rastlanır.[6] Buradaki çokgen parça, kazıma tekniğiyle yapılmış basit bir geometrik bezemeye sahiptir ve güherseli bir halkayla çevrelenmiştir. Bu iki bilezik, Abdurrahman es-Sufi'nin *Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite* adlı kitabının H. 400/M. 1009–10 tarihli bir yazmasında, Cassiopeia ve Andromeda'yı temsil eden insan figürlerinin her iki kolundaki bileziklerle benzerlik gösterir.[7] Aynı kitabın Bağdat'ta 519/1125 yılında hazırlanan bir nüshasında Andromeda ve Virgo, taçyaprağı şeklinde dört boncuğa sahip halhallar takmıştır. 566/1170–71'de Musul'da hazırlanan bir diğer nüshada (kat. 117) ise, Cassiopeia sade bir bilezikle resmedilmiştir.[8]

Güherse bezemeli ve tokasında dört yarımküre bulunan altın bilezik (kat. 29), yine popüler tarzda bir süs eşyasıdır. Gümüşten ve altından yapılma çok sayıda benzer bilezik ele geçmiştir. Fakat buradaki örnek, gövdesinin varak üzerine aplike edilmiş burgulu teller yerine sadece tellerden oluşması nedeniyle eşsizdir. Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki yakın bir örnek (57.88a–c), buradaki bileziklerden daha eskidir ve 11. yüzyılın ilk yarısına tarihlenir, zira tokasının her iki yanındaki levhalar, 999–1000, 1007 ve 1028 yıllarında basılan sikkelere benzeyen bir sikke üzerinde, çekiçle vurularak şekillendirilmiştir.[9] **MR**



30

Yüzük
İran, 12. yüzyıl
Altın; döküm ve varak, bitüm vurgulu kazıma, turmalin taşı
Yükseklik: 2,4 cm; Çap: 1,9 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Alice and Nasli Heeramaneck Collection, Alice Heeramaneck bağışı, 1980 (1980.541.6)

31

Hayat Ağacı ve İnsan Figürlü Yüzük
İran, 12. yüzyıl
Altın; döküm ve varak, güherse, telkâri, altın tel
Çap: 2,5 cm
Benaki Museum, Atina (ΓΕ 1888)



Kat. 30

Bu yüzükler, Selçuklu Iranı'nda yaygın olan ve birçok kişi tarafından kullanılan iki farklı tarz ve biçimi temsil etmektedir. Turmalin taşlı yüzüğün tasarımı (kat. 30), kesik koni biçimli bir yüzük kaşı ve kaşın dış kısmına lehimlenmiş dört tırnak vasıtasıyla sabitlenen kabaşon kesim oval taşlı bazı Selçuklu örnekleriyle uygunluk içindedir.[1] Her tırnağın alt kısmında telkâri teknik ile yaratılmış ajurlu bir bezeme vardır. Bunların arasında ve halkadaki bezemenin altında, siyah bitümlü bir malzemeyle doldurulmuş kazıma kıvrımlardan oluşan dar bir şerit yer alır. Yüzüğün arkasındaki küçük çıkıntıya dek uzanan alana yine altın bir bezeme aplike edilmiştir. Düz ve üzeri yazılı bir taşa sahip olup mühür olarak kullanılan yüzükler de, bu yüzüğün farklı çeşitleri arasında yer alır. Bu tür yüzükler büyük ihtimalle erkekler tarafından takılıyordu. Fakat *Varka ile Gülşah*'ta anlatılan bir hikâyenin ve bu hikâyeyle ilişkili bir minyatürün işaret ettiği gibi, erkekler veya aracıları tarafından kadınlara bir aşk simgesi olarak da sunuluyordu. Varka, yüzüğünü içi süt dolu bir kaba atar ve Gülşah'ın hizmetçisinden bu kabı hanımına götürmesini ister. Gülşah sütü içtiği sırada içindeki yüzüğü fark eder ve bunun "Varka'nın mührü" olduğunu anlar. Minyatürde, yüzüğün altından yapılmış ve taşlı olduğu görülmektedir.[2]

Dikdörtgen kaşlı yüzüğün (kat. 31) telkâri ve güherse işçiliği, Fatımi takılarıyla yakın bir benzerlik gösterir.[3] Fakat bir Hayat Ağacı'nın iki yanındaki insan figürleri, çift kuşlar ve yanlardaki taç giymiş insan başı nedeniyle Selçuklu'ya mal edilmiştir. Fatımi küpe ve kolyelerinde kuş motifleri görülse de insan figürleri nadirdir ve telkâri ve güherseden ziyade kabartma tekniğinde yapılmıştır.[4] Fatımi hanedanının 1171'de çökmesinin ardından bazı kuyumcular Mısır ve Suriye'den İran'a göç etmiş ve getirdikleri teknikleri burada yeni tasarımlara uygulamış olabilirler. **SRC**



Kat. 31

32

Oturan Aslan Figürlü Yüzük
İran, 12. yüzyıl
Altın; siyah organik bir bileşimle savat kakma
Yükseklik: 2,2 cm; Çap: 2,2 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Friends of Islamic Art Gifts, 2007 (2007.344)
Üst ve alt kenarlarında kufi yazıyla Arapça:

العز و الاقبال

Izzet ve ikbal.





Altıgen kaşı, aşağıya doğru giderek incelen halkası ve arkadaki küçük oval çıkıntısı (döküm deliğinde katılaşan maden kalıntısı) ile bu yüzük, 12. yüzyıl İran üretiminin tipik bir örneğidir. Kaşın ortasında kabartma olarak verilmiş güç ve iktidar sembolü oturan bir aslan figürü, savat işlemeli çarpı motiflerinden oluşan bordür ve üst ve alt kenarlarda *el-izz ve'l-ikbal* kelimeleri, yüzüğün taşıdığı olumlu nitelikleri ve takan kişiye koruma ve fayda sağlama potansiyelini vurgular. Yüzüğün omuzlarında gövdeleri birbirine dolanmış ikili yılanlar, şifa taslarının ve diğer tılsımlı objelerin kötülüğe karşı koruyucu yılan tasvirleriyle karşılaştırılabilir. Savat zemin üzerine kıvrımlı bir bitkisel desen, üstte yılanlar ve altta iç içe yapraklardan oluşan altın kabartma bezemenin sadeliğiyle kontrast oluşturur.

Aslanın kuyruğu havada ve başı eğik bir şekilde oturur vaziyetteki duruşu, aynı döneme ait ve aynı şekle sahip çok benzer gümüş bir yüzüğün yanı sıra, kalıplama tekniğiyle yapılmış sırlı seramik ibriklerde de karşımıza çıkar (bkz. kat. 136c).[1] Bu ibriklerde aslanın kuyruğu sap ve sırtı da ağız kısmını meydana getirir. Fakat oturan bir aslanın ayakta bir aslana kıyasla daha zayıf bir güç timsali olduğu düşünülmemelidir. Kakmalı bir pirinç şamdanda, oturan aslan figürleri ve boğaya saldıran aslan sahneleri bir arada kullanılmıştır (bkz. kat. 142). Ayrıca, bazı pirinç ibriklerin ağızlarını oturan aslan figürleri süslemektedir. Bu ibrikler ayrıca burçlar ve harpiler gibi uğur getirici sembollerle donatılmıştır (bkz. kat. 118, 143). Dolayısıyla, belki sinmiş veya sakin gözükebilecek bir aslan da tıpkı bu yüzükteki yılanlar gibi diğer uğurlu motiflerle aynı sembolik anlama sahiptir. **SRC**



33

Kemer veya Koşum Tokası
Cezire, Anadolu veya Iran, 12.–13. yüzyıl
Bronz; döküm, kazıma, yaldız
Çap: 6,4 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 28 M)

Bu yaldızlı ve dilimli toka, arkasında yer alan ve bugün sadece izleri mevcut olan dört halka vasıtasıyla muhtemelen bir erkeğin kemerine ya da bir atın koşumuna takılıyordu.[1] Islamiyet öncesi dönemlerden beri, Iran ve Orta Asya'da çoğu kez değerli taşlarla bezenmiş olan kemerler, kişinin bir hükümdara ya da beye güven ve bağlılığını gösteren bir saygınlık alameti sayılıyordu. Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Abbasilerde bu tür kemerler saray muhafızlarının tören kıyafetlerinin bir parçasını oluşturuyordu. Ayrıca, birini onurlandırmak için hediye olarak veya bir hükümdarlık sembolü olmak üzere, mücevherler ve giyim eşyalarıyla birlikte sunuluyorlardı. Selçuklu Türkleri, kültürler arası etkileşimin bir sonucu olan bu geleneği, Anadolu da dahil fethettikleri tüm bölgelere taşımıştır.[2]

Delik işi tekniğiyle yapılmış olan motif, bir ejderle mücadele eden bir atlıyı tasvir etmektedir. Anadolu sanatında 12. yüzyıl sonlarından itibaren yaygın olarak kullanılan bu motif, Hıristiyan ikonografisinin ejder öldüren Aziz Theodoros ve Aziz Georgios temalarını çağrıştırır (bkz. kat. 21 b). Ayrıca muhtemelen Bizans, Arap ve Iran efsanelerinde ejderle çarpışan kahramanların –örneğin, *Şahname*'nin Rüstem'i– bir uyarlamasıdır. Bunun yanı sıra, Islam astrolojisinde güneş ve ay tutulmalarından sorumlu sözde-gezegen Cevzeher'i ejderle özdeşleştiren inanışları da yansıtıyor olabilir.[3] Cezire'de aynı döneme ait Hıristiyan yapılarında benzer motiflere rastlanır. Örneğin Mar Behnam manastırının 13. yüzyıl ortasına ait taş ve stuko panolarında, Aziz Georgios'un yanı sıra manastıra ismini veren Aziz Behnam'ın kahramanlıkları tasvir edilmiştir.[4] Lakin kat. 33'ün Cezire'ye veya Anadolu'ya mal edilmesi kuşkuludur.[5] Gerçi figürlerin kompozisyonu Anadolu'daki örnekleri andırır. Fakat Anadolu'da, daha önceki Hıristiyan örneklerden değiştirilmeden alınmış ve yerleşmiş olan teamül, atlının ejderi bir mızrakla öldürmesidir. Oysa burada, atlının yaratığa yay ve okla nişan aldığı görülüyor. Bu, bir Anadolu Selçuklu şamdanında karşımıza çıkmakla birlikte, Iran'da ve Anadolu'da çok nadir rastlanan bir durumdur.[6]

Toka her nerede yapılmış olursa olsun, ejder öldüren atlı –ve atın sağrısındaki çita (bkz. kat. 70)– hiç şüphe yok ki bir soyluya yaraşır özellikleri temsil etme amacı taşıyordu.[7] Dolayısıyla, küçük objelerden saray mimarisine dek her yerde karşımıza çıkan av ikonografisinin bir diğer örneği olan bu figür, bir kemer veya koşum için gayet yerinde bir sembol niteliğindeydi. **MR**



34

Avcı Kuş Biçimli Buhurdan

Muhtemelen Doğu Iran, Horasan, 11.–12. yüzyıl
Bronz; döküm, delik işi, dövme, kazıma, opak turkuaz cam kakma
22,5 x 8,2 cm
Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris (OA 4044)
Baş kısmında nesih yazıyla Arapça:

العز الدائم والدولة

Daim izzet ve mülk.[1]

Islam dünyasında ıtriyat her zaman için önemli bir rol oynamış, Cennet kokularıyla ya da insan vücudunun temiz ve kirli halleriyle ilişkilendirilmiştir. Parfümler hoş bir koku vermek gibi pratik bir işlevin yanı sıra, bir mekânı ya da kişiyi arındırmak için ve bazen de tıbbi amaçlarla kullanılmıştır.[2] Buhur ve ıtriyatın pahalı olması, aromatik maddeleri altın, değerli taşlar ve kölelerle aynı ölçüde kıymetli bir hammadde yapıyordu. Geniş bir coğrafyada alınıp satılan hoş kokulu maddeler, yönetici seçkinler tarafından hediye olarak veriliyor veya haraç ödemede kullanılıyordu.[3] Örneğin Iran destanı *Şahname*'de, bir saray daveti esnasında etrafa sikkelerin yanı sıra misk ve amber saçıldığından bahsedilir.[4]

Buhur, tütsü ve diğer maddelerin kokuları ancak yakıldıkları veya ısıtıldıkları zaman açığa çıktığından, evlerde ve dinsel veya resmi törenlerde kullanılmak üzere buhurdanlara ihtiyaç duyulmuştur.[5] Bunlar sade ve gösterişsiz olabildiği gibi, zengin bezemelerle de süslenebiliyordu. Büyük Suriye ve Cezire'de, özellikle de Musul'da, kubbeli ve üçayaklı, *pyksis* formunda buhurdanlar tercih ediliyordu (Resim 54). Doğu Selçuklu topraklarında ise, buradaki örneğe benzer hayvan biçimli buhurdanlar daha yaygındı.[6] Bunların arasında kuşlar ve kedi cinsinden hayvanlar en revaçta olanlarıydı. Avcı kuşlar da özel bir alt grup oluşturuyordu.[7] Bunlar daha ziyade seramiklerde ve diğer türdeki madeni eserlerde kullanılan ikonografik bir unsur olmuş, buhurdanlarda nadiren kullanılmıştır.

Kuşun göğüs, sırt ve baş kısımları, delik işi tekniğiyle yapılmış yıldız motifli girift bir kompozisyonla donatılmıştır. Buhurdandan çıkan hoş kokular, bu delikler vasıtasıyla etrafa yayılıyordu. Kat. 34'ün üslubu ve malzemesi, henüz tam tespit edilememiş (fakat muhtemelen Horasanlı) bir atölyenin maden işleriyle benzerlik gösterir.[8] Böylesine incelikli bir eşya, Selçuklu toplumunun muhtemelen varlıklı üyeleri tarafından, büyük ihtimalle de figürlü biçiminin ihtilafa yol açmayacağı seküler ve/veya kişisel bir ortamda kullanılmıştır. Avcı kuşun hükümdarlık, kudret ve koruyuculukla bağlantısı, bu buhurdanın zenginliği simgeleyen lüks bir obje olma özelliğini daha da pekiştirmektedir. **DB**



Resim 54: Kubbeli buhurdan. Musul, H. 641/M. 1243 tarihli. Pirinç; gümüş kakma. Yükseklik: 21 cm. British Museum, Londra (OA 78 12-30)



35

Parfüm Şişesi (*Kumkum*)
Muhtemelen Suriye, 11. yüzyıl–13. yüzyıl ortası
Yeşilimsi cam; üfleme, aplike üfleme kaide, aplike bezeme
26 x 13,4 x 8,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Richard S. Perkins bağışı, 1977 (1977.164)

Bu parfüm şişesinin halka biçimli gövdesi, tek bir cam balonun yassılaştırılması ve delinmesiyle oluşturulmuş, yukarıya doğru daralan boynu da aynı balondan yapılmıştır.[1] Aplike bezemesi, boynun alt kısmındaki büklümlerden ve pontilde şekillendirilmiş, dışa doğru genişleyen, tepesi yastıklı bir kaideden oluşur. Bu formun Suriye'de ilk olarak 12. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülmektedir.[2] Ancak madeni buhurdanların ve bazı küçük cam şişelerin gösterdiği gibi, parfüm koymak veya havaya güzel koku saçmak için kullanılan kaplar, Ortadoğu'da Roma ve Geç Antik dönemlerden İslamiyet dönemine dek uzanan bir süreklilik arz eder.

Ortaçağ İslam dünyasında misk, amber, sandal ve öd ağacı gibi maddeler sadece vücut parfümü olarak değil, yemek malzemesi, ilaç ve iksir hammaddesi, ağız kokusu giderici ve afrodizyak olarak da kullanılmıştır. Konsantre bir formda ve pahalı olduklarından, bu esanslar aromatik karışımlarda temel bileşen işlevi görmüş ve muhtemelen buradakine benzer parfüm şişelerinde seyreltilerek kullanılmışlardır.

Bu şişe, birçok farklı maddenin aromatik özünü ihtiva etmiş olabilir. Ancak bunlar arasında en muhtemeli gülsuyudur. İlk kez İslamiyet döneminde üretildiği sanılan gülsuyu, "taze gül yaprakları kaynatıldıktan sonra buharın damıtılmasıyla" elde edilyordu.[3] Çok sayıda gastronomik kullanımı da olan gülsuyu, kat. 35'teki gibi bir şişede muhafaza edildiği durumlarda, bir öğünün belirli aşamalarında kulanılmaktaydı. Örneğin yemekten sonra ev sahibi ve konuklar, ellerini ve ağızlarını gülsuyu gibi çeşitli maddelerle kokulandırılmış çöven otuyla yıkardı.[4] Sofradan kalkıp sedirlere geçildiğinde ise, konuklar ve ev sahibi gülsuyu dolu ibriklerden kıyafetlerine ve yüzlerine gülsuyu serper[5] ya da hizmetkârlar konuklar arasında dolaşıp üzerlerine gülsuyu serperek onları ferahlatırdı. **SRC**



a



b

36a–c

Banyo ve Hamam

Çift Kuş Figürlü Ponza (a)
İran, 12. yüzyıl
Pişmiş toprak, silisli kum; kalıplama
Yükseklik: 11 cm; Çap: 13 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 155 C a)

Çift Aslan Figürlü Ponza (b)
İran, 12. yüzyıl
Pişmiş toprak, silisli kum; kalıplama
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 155 C d)

Selçuklular ve ardıllarının hâkimiyetindeki topraklarda çok sayıda hamam bulunuyordu. Temelde bir Roma geleneği olan hamamlar, kadın ve erkeklerin kişisel temizliklerini yaptığı, abdest aldığı, tedavi gördüğü ve sosyal etkileşimde bulunduğu yerlerdi. Orta Asya ve İran'daki arkeolojik bulgular, Ortaçağ'da pek çok şehirde hamam olduğunu göstermektedir. Yazılı kaynaklar da zengin konutlarda özel banyolar bulunduğunu belgeler.[1] Halka açık hamamlar genellikle bir bekleme ve soyunma odası ile sıcak, ılık ve soğuk su kurnaları ve havuzcukları bulunan diğer odalardan oluşuyordu. Bu sular, bir kap vasıtasıyla alınarak vücuda dökülüyordu. Roma tarzı büyük *natationes*, yani yüzme havuzları ise yaygın değildi. Özel odalar, yıkanmak için kullanılıyordu.[2] Genellikle duvarlar ve kurnalar, İran'da *sarruc* adı verilen su geçirmez bir sıvayla kaplanıyordu. Fırınlar, hem *hypocaustum*'da (cehennemlik) dolaşan havayı hem de suyu ısıtıyordu. Bilinen bezemeli hamamlardan biri Nişabur'da Kanat Tepe'deki kazılarda ortaya çıkarılmıştır ve atlılar, kuşlar, kedi cinsinden hayvanlar ve bitkisel motiflerden oluşan duvar resimlerine sahiptir. Bu resimler sık sık yeniden boyanmış olmalı, zira ele geçen parçalarda boyalı on iki kadar kireç sıva katmanı olduğu görülmektedir.[3]

Hamamlar, bir işletmecinin yanı sıra, vestiyer görevlileri, temizlikçiler, külhancılar ve su taşıyıcılar gibi alt kademe çalışanları tarafından işletiliyordu.[4] Diğer görevliler ise masaj, tıraş ve kına gibi hizmetler veriyordu. Gürgan emiri Keykavus b. Iskender'in (doğ. 1021) *Kabusname* adlı eserinin hamam adabıyla ilgili bölümü, hamamların popülerliğini ve toplumun her kesiminden insan için önemini açıkça ortaya koymaktadır. Keykavus, oğlu ve ardılı için bir nasihatname tarzında kaleme aldığı ve H. 475/M. 1082 yılında tamamladığı eserinde, şu öğütte bulunur: "eğer hamam boşsa, bunu (bütün bilge kişilerin yaptığı gibi) büyük bir nimet olarak gör."[5] Bu, halka açık hamamlara emirlerin de gittiğini gösteriyor olabilir.

Hamamda gerçekleştirilen faaliyetler için, buradaki ponzalar ve bakraç gibi belirli kullanım nesnelerine ihtiyaç vardı. Bu örnekler, Ortaçağ boyunca maden kakmacılığı gibi tekniklerin gelişip yayılmasının ve bezemeye giderek daha



Resim 55: Aslan şeklinde ponza. İran, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl. Fritli hamur; kalıplama, kazıma, şeffaf mavi sırlı. 5,7 x 6,4 x 3,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Mrs. Charles S. Payson bağışı (69.212)



c

Burç Tasvirli Bakraç (c)
Iran, 12. yüzyıl
Pirinç; döküm, kazıma, kakma
Yükseklik: 31 cm; Çap: 21,1 cm
Walters Art Museum, Baltimore (54.523)
Ağız kenarının aşağısında figürlü ve alt gövdede kufi yazıyla Arapça iyi dilek kitabesi.

fazla önem verilmesinin, seçkinlere yönelik üretimin dar çevresiyle sınırlı kalmadığını ortaya koymaktadır. Tasvir edilen motifler uğurlu figürlere (buradaki bakraçta, burçlara) ilgiyi yansıtırken kitabelerin içeriği iyi dilek metinlerine ilginin devam ettiğini gösterir.

Ölü deriyi atmak için kullanılan ponzalar, oyma süngertaşı, kalıp halinde dökülmüş pişmiş toprak veya 11. yüzyıl sonlarından itibaren sırlı fritli hamur gibi farklı malzemelerden üretiliyordu.[6] Pişmiş topraktan yapılanlar (kat. 36a, b) yassı üçgen, kare veya daire şekline sahipti. Bir yüzlerinde kalıp tekniğiyle üretilmiş hayvan veya bitki tasvirleri yer alırken, diğer yüz silisli kumla pürüzlü bir hale getiriliyordu.[7] Fritli hamurdan yapılanlar ise, bir hayvan şeklinde kalıplanarak sırlanıyordu (Resim 55). Fritli hamurun bileşimindeki silis nedeniyle zaten aşındırıcı bir özelliğe sahip olan alt yüzeyleri, ızgara deseninde kazılarak daha etkili kılınıyordu.[8] Çoğu kez ikili kompozisyonlar oluşturan aslanlar ve kuşlar, bu objelerde en sık kullanılan motiflerdir. Her ikisi de uğurlu figürler, aslan ise astrolojik bir sembol olarak uzun bir ikonografik geçmişe sahiptir. Ancak o dönemde hâlâ böyle yorumlanmaya devam ediyorlar mıydı, söylemek zor.[9]

Hemedan'da yapıldığı söylenen bakraç (kat. 36c), küçük miktarlarda su ısıtmak ve taşımak için kullanılmış olmalı.[10] 11. yüzyıl ile 13. yüzyıl arasında Horasan ve civarında üretilen madeni eserlerde sık rastlanan bir forma sahiptir. Nitekim yakın zamanda, bir üretim merkezi olduğu düşünülen Gazne'de yüzlerce örnek açığa çıkarılmıştır.[11] Bu tür kaplar, daha geç tarihli İran minyatürlerinin hamam sahnelerinde de boy gösterir.[12] Seri üretim objelerde âdet olduğu üzere, kitabedeki iyi dilekler isimsiz birine – *li-sahibi*, yani "(bakracın) sahibine"– yöneltilmiştir.

Bu kullanım nesnelerinin daha lüks örnekleri arasında, kazıma tekniğiyle bezenmiş gümüş kutular içinde süngertaşından ponzalar (yüzyıllardır devam eden bir gelenek)[13] ve şaheser olarak nitelendirilmeyi hak edecek üst düzey bir işçilikle üretilmiş zengin kakmalı bronz bakraçlar yer alır. 1163 yılında Herat'ta yapılmış olan ve bugün Saint Petersburg'daki Hermitage Müzesi'nde bulunan Bobrinski bakracı (CA-12687), bunlar içinde en ünlüsüdür. Bu objelerin üretimi, geniş farklılığa sahip bir pazara ve farklı katmanlardan oluşan bir topluma işaret eder. Farklı refah düzeyleri ve yeni gelişen teknolojiler, bir objenin hem kapsamını hem de potansiyel alıcı kitlesini genişletiyordu. Hamamlarda toplumsal ayrımlar da söz konusuydu – Kabusname'deki nasihatlerin gösterdiği gibi sadece edep erkân açısından değil, kişisel eşyaların sergilenmesi bakımından da. **MR**



37

Tahtta Oturan Hükümdar ve Atlılar Tasvirli Kâse

İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, sır üstü boyama
Yükseklik: 8,3 cm; Çap: 20 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York,
Satın alma, Rogers Fund ve The Schiff Foundation bağışı, 1957 (57.36.3)
Dışta kufi yazıyla Arapça kitabe; sadece *ve'l-yümn* واليمن ("ve bereket") okunabiliyor.[1]

Bu kâse, geç Selçuklu ve Selçuklu sonrası dönemlerin ikonografisinde ayrıcalıklı yeri olan bir temayı tasvir etmektedir: Tahtta oturan hükümdar ve etrafında saltanatını bütünleyen motifler, yani ona hizmet eden ya da avcı kuşlar ve eğitimli çitalarla avlanmak gibi *bezm* etkinliklerinde bulunan emirler ve saray mensupları. Bunlar, 11. yüzyıla dek benzerine hiç rastlanmamış motifler değildir. Palermo'daki Cappella Palatina'nın tavan resimlerinden de anlaşılacağı üzere, sadece Selçuklu sanatına özgü de değillerdir.[2] Ne var ki bu dönemde, minâi seramikler ve kakmalı maden işleri gibi kullanım nesnelerinin hemen hepsinde boy gösterirler.

Tahtta oturan figürün altındaki tavus kuşları, Selçuklu döneminden önce de var olan bir diğer motiftir.[3] Fakat geleneksel olarak Cennet veya ölüm gibi çeşitli sembolik anlamlara sahip olan tavus kuşları, Selçuklu döneminde daha kesin bir şekilde hükümdarlıkla ilişkilendirilmiştir. Nitekim şair Esireddin Ahsikati, Irak Selçuklu sultanı Arslan b. Tuğrul (hd. 1161–76) için yazdığı şiirlerden birinde şöyle der: "[Sultan] eşsizliğiyle bir simurg (*anka*), çevikliğiyle bir şahin, zekâsıyla bir hüthüt, ihtişamıyla bir tavus kuşudur."[4] Tavus kuşunun hükümdarlıkla ilişkilendirilmesinin pek çok nedeni var. Yelpaze şeklindeki görkemli kuyruğu, tüylerindeki "gözler"in güneşi veya yıldızları simgelediğinin düşünülmesi, tavus kuşunu hükümdarlıkla yakından bağlantılı etkileyici bir figür yapmıştır. Ayrıca tavus kuşu, bir Cennet kuşu olduğu farz edildiğinden, hükümdarların ve seçkinlerin bahçelerinin vazgeçilmez bir unsuruydu. Güzellikleriyle bu bahçeler, Cennet bahçesinin adeta yeryüzündeki bir tezahürü olma iddiasındaydı. Dolayısıyla, içlerinde tavus kuşlarının bulunması gayet doğaldı.[5]

Hükümdarlıkla bağlantılı tüm bu figürlerin bir arada kullanılması, taht üzerindeki hükümdar tasvirini daha da kudretli kılma amacı taşıyordu. Böylesine anlam yüklü figürlerle bezenmiş olan kat. 37'nin, görünüşe göre sıradan bir iyi dilek kitabesine sahip olması şaşırtıcı gelebilir. Bu objelerin seri olarak üretildiğini, soylular ve saray çevresi dışında da yaygın olarak kullanıldığını gösteren standart tipte çok sayıda benzer kâsenin bulunması daha da şaşırtıcıdır.[6] Belki de, hükümdarı ve sahip olduğu ayrıcalıkları –hizmetkârlar, saray zevkleri, askeri eğlenceler– tasvir eden bu objelerin cazibesi, estetik değerlerinin ötesinde, bu sembollerin uğur getirdiğine dair yaygın bir inanıştan kaynaklanıyordu (örneğin bkz. kat. 39).

Bu varsayımı destekleyebilecek edebi metinlerin sayısı fazla değilse de hastalıktan koruyucu ve iyileştirici olduğuna inanılan ve şifa tası olarak adlandırılan objeler bir ipucu verebilir. Köpek ısırmasına, yılan ve akrep sokmasına karşı korunma sağlayan şifa taslarının üzerinde bu hayvanların figürleri ve sayılardan oluşan vefkler mevcuttur. Tasın sihirli özellikleri konusunda okuyucuyu bilgilendiren ayrıntılı kitabeler, genellikle gerçek veya hayali bir halife ya da sultanın ismine yer verir.[7] Bu tasların büyük kısmının menşei Mısır ve Suriye –örneğin, "Nureddin Mahmud b. Zengi" isminin yazılı olduğu tas (kat. 129)– veya Mekke'dir. H. 506/M. 1112 tarihli bir diğer örnek, Bağdat'ta ve "Benû Selçuk"tan (Selçuk Oğulları) hayali bir Emirü'l-müminin için üretildiğini belirten bir kitabeye sahiptir.[8] Kimi araştırmacılar, bu şifa taslarının üzerindeki tarihsel bilgilere dayanarak yapılan tarihlendirmelere şüpheyle yaklaşır ve bunları daha sonraki yüzyıllara atfeder.[9] Yine de bu taslar, hükümdarları bereketle ilişkilendiren bir halk inanışının varlığına dair geriye dönük bir kanıt sunabilir. **MR**



38

Taht Sahneli Küp (*Habb*) Parçası

Cezire, 13. yüzyıl

Pişmiş toprak; kalıplama, barbutin, delik işi, kazıma

Yükseklik: 29,2 cm; Çap: 34,3 cm

Brooklyn Museum, New York, Roebling Society bağışı (73.30.6)

Bu dikkat çekici pişmiş toprak parça, Mezopotamya'da yaygın olarak kullanılan ve *habb* adı verilen bir su küpünün üst yarısını oluşturuyordu.[1] Boyun kısmını çevreleyen ikinci bir seramik katmanı, bir hava boşluğu oluşturarak küpün soğutma özelliğini artıran bir yalıtım sağlıyor ve zengin bir bezeme programı için alan sunuyordu.[2]

Arabesk motifler benzeri bitkisel kıvrımlardan oluşan delik işi bir zemin üzerinde, simetrik olarak düzenlenmiş kemerli bir taht sahnesi tasvir edilmiştir. Figürler Selçuklu döneminin tipik özelliklerini taşır. Uzun saç örgüleri, yuvarlak yüzler ve badem gözler, Orta Asyalı kökenlerini çağrıştırır. Kaftanları soldan sağa kapanmıştır ve kollarında tiraz şeritleri vardır. Yüksek sınıftan olduklarını gösteren bir *serpuş*, yani üçgen biçiminde kürklü bir şapka giymişlerdir. Hükümdar, nispeten büyük boyutları, merkezi konumu ve taht üzerinde oturmasıyla diğerlerinden ayrılır. Taht, bu tür tasvirlerde genellikle görüldüğü üzere, bir çift ince uzun tepeliğe sahip basit bir formdadır. Yuvarlak bir mindere oturmuş olan hükümdar, göğüs hizasında bir kadeh ve sağ bacağı üzerindeki elinde katlanmış bir mendil gibi soyluluk alametleri taşımaktadır.[3] Başının üzerindeki iki tavus kuşu ve makam işaretleri (bir mızrak ve muhtemelen bir kupa) taşıyan iki görevli, diğer hükümdarlık sembolleridir.[4] Kuyrukları ejderha başlarıyla sonlanan iki sfenks, kötülüğe karşı koruyucu yaratıklardır ve tıpkı görevliler gibi, hükümdarın özel muhafızları işlevini görürler.

Tahtta oturan figürler komşu Hıristiyan dünyasından bilinmekle birlikte, maiyetleri veya emirleri eşliğinde oturan hükümdar tasvirli sahneler Cezire'ye muhtemelen 12. yüzyıl sonlarında, taht sahnelerinin farklı sanat dallarında kullanıldığı İran ve Orta Asya'dan gelmiştir.[5] Bu tür sahnelerin, bir su kaynağı olarak bereket ve muhafaza sembolizmiyle yüklü *habb*'ların üzerinde yer almaları, Selçuklularda popüler bir tema olan saray yaşamını temsil etmekle kalmadıklarını, aynı zamanda tılsımlı ve kötülüğe karşı koruyucu bir işlev de taşıdıklarını gösterir.[6] Nitekim uyumlu bir kompozisyon içinde maiyetiyle çevrili, dingin ve adil bir hükümdar ideali, *habb*'ın sahibine dirlik düzenlik, bolluk ve korunma sağlaması amacıyla tasvir edilmiş olabilir.[7] **DB**



39

Tahtta Oturan Hükümdar ve Maiyeti Tasvirli On İki Kenarlı Madalyon

İran, muhtemelen Rey, 12. yüzyıl
Stuko; oyma, pigment izleri
Çap: 20 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.2670)

Rey'in kentsel sit alanından geldiği söylenen bu stuko madalyon, muhtemelen mimari bir bezeme olarak kullanılmaktaydı. 11. ve 12. yüzyıl Orta Asya ve İran mimarisinde oyma stuko süslemeler, büyük dekoratif duvar panolarında (bkz. kat. 1a–j, 16) ya da tuğla panolara eklenen dikdörtgen ve baklava dolgular ve çokgen karolar şeklinde yaygın olarak kullanılmıştır.

Figürlü stuko karolar (genellikle bitkisel motifler ağır basmaktadır) hakkında in situ bir bulgu yoksa da, maiyetiyle çevrili olarak tahtında oturan hükümdar figürüne, 12. yüzyılın ikinci yarısına ait minâi seramikler ve kakmalı madeni eserlerde ve biraz daha geç tarihli yazmaların minyatürlerinde sıklıkla rastlanır. Ancak buradaki örnekte, taht daha basitleştirilmiş bir forma sahiptir ve altında yer alan veya bir parçasını oluşturan aslanlar nedeniyle de farklılık gösterir. Aslan, vahşi ve güçlü doğası ve güneşi simgelemesi nedeniyle, eski zamanlardan beri hükümdarlıkla ilişkilendirilmiştir.[1]

Selçuklular karşısında yenilgiye uğrayan Gaznelilerin tarihçisi ve kâtibi Beyhaki (öl. 1066), basit Türkmenlerin Büyük Selçuklulara dönüşümünü biraz da hor görerek anlatırken, bu işgalci güçlerin başlangıçta "[Gaznelilerin] alayiş ve nümayişiyle dalga geçtiklerini" ve Gazneli hükümdarı I. Mesud'un tören kıyafetleriyle birlikte gönderdiği "başlıkları, ayakları altına alıp ezdiklerini" söyler. Bu olaydan sadece birkaç yıl sonra, H. 429/M. 1037–38'de, Tuğrul Bey hükümdarlık alametlerinin önemini anlamış ve Nişabur'u ele geçirdikten sonra muzaffer bir edayla Mesud'un tahtına kurulmuştur.[2]

Taht sahneli tasvirler, Büyük Selçuklular ve ardıllarının tahtlarına dair tarihsel kaynaklardaki bir boşluğu doldurmaktadır.[3] Tahtta oturan figürün daima hizmetkârlar veya görevlilerle çevrili olması, bu kişilerin saraydaki rolünü anlamamız açısından son derece önemlidir.[4] Bu döneme ait bilinen tek taht tasviri, Gazne'de I. Mesud için yapılmış olan altın tahtınkidir ve ayakta durarak tacı hükümdarın başı üzerinde tutan dört görevlinin heykelsi tasvirlerini içermesi, bu saray mensuplarının önemini göstermektedir.[5] **MR**



40

Su Kenarında Meclis Sahneli Kâse

Ustası: Ebu Zeyd

Iran, H. 4 Muharrem 582/M. 27 Mart 1186 tarihli

Fritli hamur; opak turkuazsır, sır içi ve sır üstü çok renkli boyama

Yükseklik: 8,1 cm; Çap: 21,6 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1964 (64.178.1)

İçte Farsça:

ای تن غم عشق به کزینت نکند /[...] بجان و دینت نکند //در دام عافیت (عاقبت) شکر پای هوس/تا عشق سزاوار آستینت نکند

Ey vücut, aşk acısı seni bundan daha güzel yapmaz/ [..] canına ve dinine yapmaz/ sonunda hevesin ayağı tuzağa düştü/ böylece aşk seni kıyafete sığdırmaz.

Dışta Farsça ve Arapça:

دیدی که چه کرد برف با ما یارا!/ای برف بگفتمی ولی گو یارا!//بر آتش عاشقان [...] و سرد تو هم گرم گرفتی مارا

ey sevgili, gördün mü kar bize ne yaptı?/ ey kar, bana söyledin ancak sevgiliye de söyle/ âşıkların ateşine... ve soğuk/ sen de bizimle haşır neşir oldun

قالله کاتبه ابو زید بعد ما عمله کتبه في یوم الاربعاء الرابع من محرم سنة اثنی و ثمانین و خمسمائة هجریة عربیة بقا لصاحبه و کاتبه

Ebu Zeyd tarafından 4 Muharrem 582, Çarşamba günü yapıldı ve yazıldı. Sahibine ve şairine uzun ömür.

41

Su Kenarında Oturan Figürler Tasvirli Kâse

Iran, H. 608/M. 1211–12 tarihli

Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama

Yükseklik: 9,5 cm; Çap: 20,5 cm

Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford, Presented by Sir Alan Barlow, 1956 (EA1956.33)

Dışta Farsça:

ای روی تو بر مجلس جان زهره شده/با روی فلک یعنی (همه، مهر) [...]//از روی تو مهره شده

Senin yüzün, hayat meclisinin Zühre'si oldu / Bütün gökyüzüne mührolundu / Bu hizmetkârın senin yüzünden büyük umutsuzluğa sürüklendi / Kalbim ve gözlerim senin kederinden kan ağladı.

في شهور سنة ثمان ستمائة

608 yılı aylarında.

چاکر ز تو بسیار بجان گردیده است/ خون‌شد ز غم تو گر دل و گر دیده است//در سنگ دلی کنی و در بی آبی/مثل تو بخاک پای تو گردیده است

Bu hizmetkârın senin yüzünden büyük umutsuzluğa sürüklendi / Kalbim ve gözlerim senin kederinden kan ağladı // Kimsin sen, böylesine taş kalpli ve utanmaz? / Kimse senin kadar taş kalpli ve utanmaz değildir.

Bu kâselerin üzerindeki figürlü sahnelerden biri minâi, diğeri lüster tekniğiyle yapılmıştır. 12. yüzyıldan başlayarak Iran seramiklerinde sık tekrarlanan bu tür sahnelerde, bir grup insanın belirli bir şey yapmaksızın birlikte oturduğu görülür. Bazı örneklerde bir ya da daha fazla kişi bir taht üzerinde tasvir edilerek ön plana çıkarılmıştır.

12. ve 13. yüzyıl Iran seramiklerinin uzun kitabeleri, resmedilen sahneyle ilgili nadiren bir açıklama sunar. Bu kitabelerde genellikle kabın sahibi için iyi dilekler, Farsça ve Arapça bir veya birkaç şiirden dizeler, bazen de çömlekçinin ismi ve üretim tarihi yer alır. Dolayısıyla, sanatçının bu sahnelerle ne anlatmak istemiş olabileceğini çözmek zordur. Yine de araştırmacılar, bu sahneleri çoğu kez saray yaşamına özgü etkinliklerde bulunan kişilerin tasvir edildiği aynı döneme ait diğer taşınabilir objelerin ikonografik repertuarı bağlamında ele alarak, bu toplantıların edebi meclisleri temsil ettiği sonucuna varmışlardır.[1] Bu meclislerde saray mensupları ve edebiyatçılar bir araya gelerek şiirler okur, bazen de edebi bilgilerini ve doğaçlama şiir söylemedeki yeteneklerini yarıştırırdı. Kimi zaman bir dinleyici kitlesinin huzurunda gerçekleşen kimi zaman da müzik, dans ve ziyafet gibi eğlenceler içeren meclisler, Büyük Selçuklular ile ardıllarının en keyifli vakit geçirme yollarından biriydi. Fakat meclisler sadece saraylıların bir ayrıcalığı değildi. Saray dışında, sosyal ve entelektüel seçkinler de kendi aralarında meclisler düzenleyebiliyordu.[2]

Bu kâselerin üzerindeki dizeler, tasvir edilen sahnelerle doğrudan bir bağlantı taşımamakla birlikte, bir mecliste şiir söyleyenlerin adeta sesini temsil eder ve böylelikle de bu sahnelerin meclislerle olan benzerliğini pekişti-



rir. Aynı zamanda, kâseye bakan kişinin edebi bilgisini sınayarak, meclis deneyimini bizzat yaşamasını da sağlarlar.[3] Minâi kâse (kat. 40), resim ile metin arasındaki olası bir etkileşime örnek oluştururken, hem sözlü ifadenin hem de yazılı metnin önemini vurgular. Grubun geri kalanından ayrı oturan kişi, taht üzerindeki iki önemli figürün huzurunda şiir icra etmektedir. El hareketleri, içten ve etkili bir hitabete işaret eder. Tahtta oturan başlıca figür de benzer bir jestle ona mukabele eder gibidir.

Kâseyi yapan çömlek ustası Ebu Zeyd, yaklaşık kırk yıl boyunca hem lüster hem minâi tekniğinde muhteşem kaplar üretmekle kalmamış, aynı zamanda usta işi şiirler de kaleme almıştır. Eserlerinin çoğuna imza ve tarih atmanın yanında, şiirli kitabelerin arasına kat. 40'ta olduğu gibi kendi dizelerini de katmış olabilir.[4] Bu minâi kâse üzerindeki şiirlerden en az biri Ebu Zeyd'e aittir. Aşktan bahseden şiirlerin resimle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Yine de, meclis temasının tümüyle dışında değildirler ve şiir icra eden kişinin söylediği dizeler olarak yorumlanabilirler – sanki şairin kendisi, dizeler üzerinde sahiplik iddiasında bulunarak bu entelektüel gösteriyi kesintiye uğratmaktadır.[5] Ebu Zeyd'in bazı değişik versiyonlarını da yaptığı bu ustaca işlenmiş meclis sahnesindeki ayrıntılar, başka bakımlardan oldukça sıradan bir tasvire benzersiz bir gerçekçilik kazandırırken, aynı zamanda aşk şiirleriyle de bütünlük içindedir: Ayakta duran nedimlerden birinin hafifçe tahtın üzerine doğru eğilmiş olması, şiir performansının ortaklaşa bir duygu ve samimiyet ortamında deneyimlendiğine işaret etmektedir.[6]

"Kaşan tarzı" lüster kâsede (kat. 41) yine huzur dolu bir dış mekânda, bir gölet veya dere kenarında, kuşlar ve balıklarla çevrili bir toplantı tasviri yer alır.[7] Buradaki altı figür, yine bir meclis sahnesini temsil ediyor olabilir. Figürlerden beşi, gözyaşı damlası şeklinde diademli baş süsleri takmıştır ve dolayısıyla kadın oldukları söylenebilir. Dingin duruşları ve yuvarlak yüzleri, dönemin şiirlerinde ifade edilen güzellik idealini yansıtır[8] ve kâsenin kitabesindeki dizelerde geçen Venüs gezegeni (burada Arapçasıyla, *zühre*) metaforunu çağrıştırır. Dizelerde, sevgilinin varlığının önemini ifade etmek için "can meclisi" tabirinin de kullanılmış olması, kâsedeki sahnenin aşkın bir buluşma olarak da yorumlanabileceğine işaret eder. **MR**



42

Oturan Figürler ve Canbaz Tasvirli Bölmeli Tabak

İran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; içi opak beyaz, dışı şeffaf mavi sır, lüster boyama
Çap: 31,1 cm
Aga Khan Museum, Toronto (AKM739)
Dışta Arapça kitabe okunaksızdır.

Bu ayaklı kâsenin içindeki yedi küçük çukur, muhtemelen sofradakilere helva,[1] badem ezmesi, taze veya kuru meyveler ve çerez sunmaya yarıyordu. Ziyafetler ve dini bayramlarda bu tür tatlılar atıştırmalık olarak ikram ediliyordu. Özellikle helva, Ortaçağ Anadolusu'nda dini bayramlarla yakından ilişkiliydi.[2] Tasarımı sayesinde yiyeceklerin etkileyici bir şekilde düzenlenmesine olanak sağlayan bu tabak,[3] büyük ihtimalle sadece özel davetlerde kullanılıyordu. Yazılı kaynaklarda yiyecek sunumuyla ilgili fazla bir bilgi yoktur.[4] Fakat görsel sanatlarda meyve piramitlerinin bir motif olarak sık sık karşımıza çıkması, bu tür tasvirlerin en azından lezzetli yemekleri ve mükellef ziyafetleri çağrıştırdığını gösterir.

Bölmeli tabaklar, İslamiyet öncesi dönemde de kullanılmıştır.[5] Nişabur ve Gubayra'daki kazılarda ele geçen ve Rakka'da bulunan örneklere dayanarak, Büyük Selçuklular ve ardılları devrinde İran ve Cezire'de bu tabakların genellikle ya pişmiş toprak ya da fritli hamur bünyeden yapılmış olduğu söylenebilir.[6] Örneklerin çoğunda yedi çukur olması, Nevruz'la bağlantılıdır. 11. yüzyıl bilginlerinden Biruni, yılbaşında yedi farklı tahıl yetiştirme geleneğinden ve yedi küçük sütunla donatılmış bir kaptan bahseder.[7] Üç ya da beş bölmeli örnekler de vardır, fakat bunlar yedi bölmelilere kıyasla çok daha nadirdir.[8]

Üst kısmı çıplak olan ortadaki figür, gerek erken gerekse geç dönem İslam sanatında Orta Asya'dan Sicilya'ya dek yaygın olarak görülen güreşçi figürleriyle uygunluk içindedir.[9] Ancak bu bir canbaz da olabilir, zira İran'da güreşçilik (*zurhane*) canbazlığı da içeriyordu ve sarayda ya da sokakta izleyiciler önünde icra ediliyordu.[10] Diğer yandan, koyu teni ve çenesinin altında belli belirsiz seçilen bir tür aksesuar, maskeli dansçıların yer aldığı diğer popüler eğlencelere işaret ediyor olabilir.[11] Oturur vaziyetteki zengin giyimli üç figür, ellerinde bir meyve veya bir tatlı tutuyor gibi görünmektedir. Bu üç figür ve güreşçi/canbaz, belki de buna benzer bir tabakta çeşit çeşit yiyeceğin ikram edildiği keyifli bir meclis ziyafetini akla getirmektedir (bkz. kat. 40, 41). **MR**



43

Ziyafet Sahneli Ev Modeli

İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; kalıplama, elle şekillendirme, delik işi, opak beyaz sır, lüster boyama
Yak. 5,4 x 16,1 x 10,6 cm
Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris (MAO 492)

Bazı yorumlara göre bu ve benzer ev modelleri, yiyecek ve içeceğin birinci derecede önemli olduğu evlilik ve Nevruz gibi kutlamaları veya diğer bayramları tasvir etmektedir (bkz. kat. 17, 18). Buradaki örnekte, açık bir avlunun sundurması boyunca bağdaş kurarak oturan on kişi görülüyor. Bazılarının elinde müzik aletlerine benzer şeyler vardır. Bazıları da, dans eder gibi kollarını havaya kaldırmıştır. Her iki durumda da bir eğlencenin söz konusu olduğu anlaşılıyor (bkz. ayrıntı). Avlunun ortasına yerleştirilmiş vazo biçimli iki cisim (şarap küpleri?) ve geniş bir tepsi ile üzerindeki yedi yuvarlak obje (muhtemelen meyve tabakları) sahneyi tamamlamaktadır.

Araştırmacılar, diğer ev modellerinde de aynı sayıda yuvarlak obje taşıdığı görülen tepsinin, İran'daki *heft sin* geleneğini, yani Nevruz'da *sin* harfi ile başlayan yedi (*heft*) çeşit nesne sergileme geleneğini temsil ettiğini öne sürmüşlerdir.[1] Bununla birlikte, iyi dileklerde bulunmak için gelinin evine yedi sembolik obje götürme geleneğiyle de bir bağlantısı olabilir.[2] Bir diğer yorumla göre ise, vazo biçimli cisimler, evlilik törenleri ve Nevruz kutlamalarıyla ilişkili geleneksel ritüellerin bir parçası olan kelle şekerleridir.[3]

Bilinen ev modellerinin hepsi de fritli hamurdan yapılmıştır ve tek renk sırlı sade örneklerden sır altı ve lüster boyamalılara dek uzanan bir çeşitlilik gösterir. Dolayısıyla, 12. yüzyıl ile 13. yüzyıl başı arasındaki döneme tarihlenirler. Rey'deki kazılarda ele geçen en az iki parça, bu modellerin İran topraklarında üretilmiş olduğunu doğrulamaktadır. Her iki parça da açık avlu tipindedir. Birinde bir aslan görülür. Diğerinde ise, sırasıyla bir tabak ve bir müzik aleti veya şişe tutan ve bir ziyafet sahnesinin parçası olan iki kişi vardır (Resim 56).[4] Kat. 43'ün duvarlarına oyulmuş birbirini kovalayan dört ayaklı hayvanlar gibi, tüm bu motifler uğur ve bereket anlamı taşımaktadır.[5] **MR**



Kat. 43, ayrıntı



Resim 56: Rey'deki kazılarda ele geçen bir ev modeli parçası (RF3200). Fritli hamur; kalıplama, elle şekillendirme, opak turkuaz sır. Oriental Institute Museum, University of Chicago (A154238). Evin "avlu"sundaki bir figürün elinde ince uzun bir kap (veya bir müzik aleti ya da bir bebek) vardır. Burada, evin "dışında" görülen figür ise, iki eliyle yassı bir nesne (bir tabak?) tutmaktadır.



44

Tepsi (?)
İran veya Afganistan, 13. yüzyıl başı
Pirinç; kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 4 cm; Çap: 22,5 cm
Keir Collection, Ranros Universal S.A.'dan Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç (K. 1. 2014.72)
Kenarlarda hayvan figürlü kufi yazıyla Arapça:
العز والاقبال والدولة والسعادة والسلامة والعافية والقناعة والعناية والراحة والتامة والدولة
Izzet ve ikbal, mülk ve mutluluk, selamet ve afiyet, kanaat ve lütuf, rahatlık ve tamlık ve mülk.[1]

Bu zengin kakmalı obje, İran ve Batı Orta Asya toplumunun üst tabakasının lüks ev eşyalarına bir örnektir.[2] Kare şekli ve çok-dilimli gömme madalyonuyla, benzer objelerin oluşturduğu bir gruba dahildir.[3] Malzemesi, kompozisyonu, bezeme üslubu ve epigrafisi, Horasan ekolüne ait kakmalı madeni eserlerin tipik özelliklerini sergiler. Figürlü yazı, hilal motifi, küçük bir noktanın etrafında sekiz yapraklı dairesel çiçek motifi ve stilize yarım palmetlerden oluşan arabesk kompozisyon, bu ekolün özellikleri arasındadır.[4] Bu tipteki objelerin bilinen hiçbir örneği gerçek anlamda bir kaideye sahip değildir. Bu da, ne amaçla üretildiği sorusunu gündeme getirir. Muhtemelen ahşap bir masaya ya da daha büyük bir tepsiye yerleştirilerek kullanılıyordu.

İster bir sofrada kullanılmış olsun ister bir mobilya, kapı ya da mimari unsurun göz alıcı bir süslemesi olarak, figürlü kufi hatla yazılı iyi dilek kitabesinden sahibini koruma amacı taşıdığı açıkça anlaşılmaktadır. Köşelerin her birinde ve gömme madalyonun dilimlerini süsleyen simetrik bir bitkisel kompozisyonun ortasında, hilale benzeyen bir motif yer alır. Dönemin yaygın motiflerinden biri olan hilal, muhtemelen kadim İran'ın hükümdarlık sembolü *hafir*'le ilişkilidir. Büveyhilerin (932–1062) yeniden canlandırdığı bu sembol, Ortaçağ'da Selçuklu topraklarının hem doğusunda hem de batısında kullanılmaya devam etmiştir.[5] Hilal motifinin kakmalı madeni eserlerde karşımıza çıkması, varlıklı aileler için üretilen bu objelere bir saray havası verilmeye çalışıldığını gösterir. Dolayısıyla bu tepsi, lüks malzemesi ve zengin bezemeleriyle, kuşkusuz hayranlık uyandıran bir servet ve sosyal statü simgesiydi. **DB**

45

Katlanır Kaşık ve Çatal
İran veya Afganistan, 12. yüzyıl
Gümüş; döküm, kazıma, savatlama
14,8 x 3,2 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 104 M)
Dışta kufi yazıyla Arapça:
القوة لله الملك لله الشكار (الشكر؟) لله الكبرة لله العزة لله (البرة؟) لله
Kuvvet Allah içindir. Mülk Allah içindir. Şükür Allah içindir. Büyüklük Allah içindir. İzzet Allah'ındır. Iyilik? Allah içindir.[1]

46

Birbirine Dolanmış İki Ejder Tasvirli Kaşık
İran veya Irak, 12.–13. yüzyıl
Pirinç; döküm
Uzunluk: 20 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (MTW 1420)

47

İki Uçlu Kepçe
Türkmenistan, muhtemelen Merv, 11.–12. yüzyıl
Bronz; döküm
Uzunluk: 28,5 cm; Çap: oval kaşığın 6,7 cm, yuvarlak kaşığın 5,3 cm
Museum of History and Local Lore of Mary Province, Türkmenistan (KEK 15719)

Buradaki üç kaşık, en lüksünden en sadesine doğru sıralanmıştır. Bir ucunda bir kaşık ve diğerinde bir çatalı ustaca bir araya getiren kat. 45, gümüş üzerine savat işlemelidir ve tüm yüzeyi zengin süslemelerle bezelidir. Gövdesinde, katlanıp kolayca taşınmasını sağlayan iki menteşe bulunur. Kaşığın ortasında tavus kuşuna benzeyen, kuyruk tüyleri uzun bir kuş, dört yanında savatlı yuvarlaklar bulunan kafes taramalı gümüş bir şeritle çevrelenmiştir. En dıştaki şerit, Allah'ın büyüklüğünü dile getiren ve altı ibareden oluşan Arapça bir kitabeyle doldurulmuştur. Kaşığın arka yüzünde savat tekniğiyle vurgulanmış girift bir arabesk, birbirine dolanarak yüzeyi kaplayan kıvrımlı dallara zemin oluşturur. Sapın ortasındaki yuvarlakta, yürür vaziyette bir horoz kabartması vardır. Çatalın iki dişi altında ise, iki bezeme kıvrımı ile bir diğer kuş figürü –ön yüzde muhtemelen bir tavus, arka yüzde bir ördek– yer alır.

Bu örnek, Roma devri sonrasına ait bilinen ilk katlanır kaşıktır. Bu tür bir alete, seyyahların



Kat.45, ön ve arka yüz



Kat. 46

kendi sofra gereçlerini yanlarında taşımaya başladığı 1400'lere dek Avrupa'da rastlanmaz. Avrupa'da "*sucket fork*" adı verilen bir kaşık ve çatal kombinasyonu, koyu kıvamlı tatlıları yemek için kullanılmıştır ve muhtemelen çıkış noktası, tatlıların aynı şekilde çok sevildiği Ortadoğu'dur.[2] Bir diğer Selçuklu kaşığı değerli madenlerle bezenmiş olsa da günümüze ulaşan örneklerin çoğu kat. 46 gibi pirinç veya bronzdandır.[3]

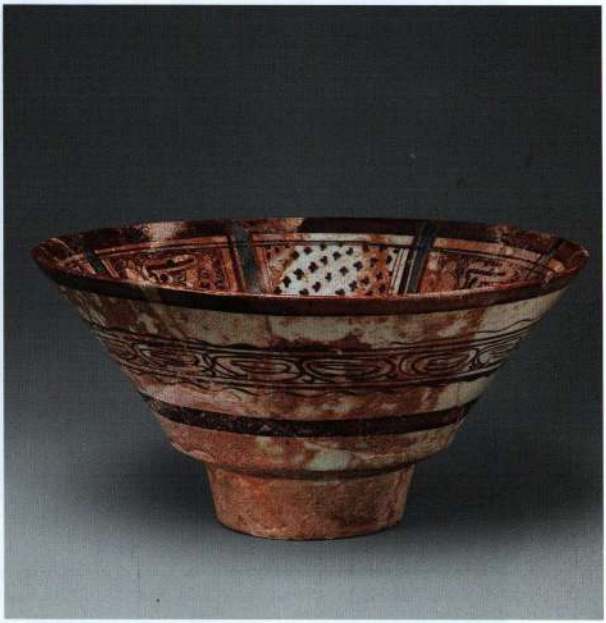
Kat. 46'yı diğerlerinden ayıran özelliği, bezemesidir. İki ejderin pullu gövdeleri birbirine dolanmıştır ve kuyruklarının arkasında tavşan başları görülür. Ejderlerin ağızları açıktır ve üst dudakları, birbirine değen kanatlarının üzerinde bir yay oluşturacak şekilde birleşir. Sapın iki ucunda, biri düz diğeri ters olmak üzere taç giymiş sakallı birer figür vardır. Kat. 45'teki kuşlar ve kitabe gibi bu kaşıktaki ejderler ve tavşanlar da bozuk gıdaların yol açabileceği hastalıklara, hatta zehirlenmeye karşı muhtemelen koruyucu bir işlev taşıyordu. Kaşığın İran'da mı yoksa Irak'ta mı üretildiği kesin olarak bilinmiyor. Fakat ikonografisi, büyük ihtimalle Irak'ta yapıldığına işaret etmektedir. Bağdat'ta 12. yüzyıla ait meşhur Tılsımlı Kapı'da görülen çift ejderlerin yanı sıra, Cezire yapımı madeni objeler de yine karşılıklı duran ve üst dudakları bitişen ejder çiftleriyle bezenmiştir (kat. 145).

Kat. 47'deki iki uçlu kepçe, yemek yeme dışında farklı bir amaçla kullanılmış olabilir. Muhtemelen Merv'de, Selçuklu devrinin bu gelişmiş ticaret merkezi ve bölgesel başkentinde ele geçmiş olan bu obje, bugün Tahran'da İran Ulusal Müzesi'nde muhafaza edilen bazı örneklerle benzerlik gösterir.[4] Kepçenin bir haznesi yukarıya diğeri aşağıya baktığından, aynı anda iki ucun birden kullanılması mümkün değildir. Bunun en mantıklı açıklaması, her ucun bir ölçü aleti olarak işlev görmesidir. Bugün aşınmış durumdaki hazne, diğer uçtakinden biraz daha büyüktür. Hassas ölçümler gerektiren kozmetik, iksir veya ilaç yapımında kullanılmış olabilir. Kepçenin formu, ecza kavanozlarının (*albarelli*) ve diğer saklama kaplarının içinden malzeme almayı muhtemelen kolaylaştırıyordu. **SRC**



Kat. 47





48

Seramik Kâse

Cezire, muhtemelen Rakka, 12. yüzyıl
Fritli hamur; sır altı boyama, (şeffaf renksiz) sır, lüster boyama
Yükseklik: 11,9 cm; Çap: 23,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, Horace Havemeyer bağışı, 1948 (48.113.6)
Ortada kufi yazıyla Arapça:

العز

Izzet.
Tabandan ağıza doğru uzanan dört dilim içinde:

بركة كاملة

Tam bereket.[1]

Buna benzer kâseler, sıvı veya katı yiyecekler için kullanılan tipik sofra eşyaları arasında yer alıyordu. Buradaki örnek, hafifçe koni biçimindeki yüksek kaidesiyle, bikonik bir gövdeye sahiptir. Bu form 12. ve 13. yüzyıllarda, Selçuklu topraklarının hem doğusunda hem batısında –yani Iran, Büyük Suriye ve Cezire'de, özellikle de Cezire'nin başlıca üretim merkezlerinden biri olan Rakka'da– üretilen seramiklerde yaygın olarak kullanılmıştır.[2] Kâsenin dış yüzeyi basit spiral desenlerle bezelidir. İçte ise tabandan ağıza doğru uzanan, birbirinden mavi şeritlerle ayrılmış sekiz dilim vardır. Küçük artı motifleriyle doldurulmuş dilimler ve *bereket kâmile* ibaresinin yazılı olduğu dilimler dönüşümlü olarak birbirini takip eder. Tabandaki bir şeritte *el-izz* kelimesi, spirallerden oluşan bir arka plan üzerinde ve zemin renginde bırakılmış olarak dört kez tekrarlanmıştır. Şeridin üstünde ve altında yine zemin renginde yarım palmetler, bir çiçek palmetini çevreler.

Bezeme unsurları, kitabeler, renk paleti ve lüsterli sırın tonu, Rakka seramiklerinin tipik özelliklerini taşır. Dolayısıyla bu kâse Rakka'da üretilmiş olabilir, fakat Büyük Suriye'nin diğer yerlerinde yapılmış seramiklerle de ortak yanlara sahiptir.[3] Nitekim bu tür kaplar, popüler bir malzemeden yapılmış yaygın bir sofra eşyasıydı. Ancak lüster bezeme tekniği, buradaki örneğe daha lüks ve göz alıcı bir nitelik kazandırmıştır. Hali vakti yerinde, orta sınıf mensubu biri olan sahibi, hem kendisini hem de ona sunulan yiyecekleri kutsayan kitabesiyle koruma ve övgü sunan bu kâseyi herhalde düzenli olarak kullanmaktaydı. **DB**



49

Necmeddin Ömer el-Maliki el-Bedri'ye Ait Kâse
Cezire, muhtemelen Musul, yak. 1233–59
Pirinç; döküm, kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 10,5 cm; Çap: 20,9 cm
Museo Civico Medievale, Bolonya (2128)
Dış yüzde nesih yazıyla Arapça:

مما عمل برسم الامير الكبير العالم الزاهد العابد الورع زين/الحاج
كهف الغربا عمده الملوك و/السلاطين نجم الدين عمر الملكى البدرى

Büyük âlim, zahit âbid, takva sahibi Zeynü'l-Hac Kehfü'l-Gureba (gariplerin sığınağı) hükümdar ve sultanların dayanağı, Emir Necmeddin Ömer el-Meliki el-Bedri'nin emriyle yapılmıştır.

Kaidede:

العز الدائم والعمر السالم والدهر السالم والاقبال الزائد والجد الصاعد
والدهر المساعد والامر والبقاء لصاحبه

Daim izzet, huzurlu ömür, salim zaman, artan ikbal, gayretli bilek, yardımcı zaman, emir ve beka bunun sahibi içindir.[1]

Bu pirinç kâse, Necmeddin Ömer el-Maliki el-Bedri için yapılmıştır. Necmeddin Ömer, 1233 ile 1259 arasında Musul'da bağımsız bir hükümdar olarak hüküm süren Bedreddin Lülü'nün bir emiriydi.[2] Kâse, Selçuklu topraklarının batısındaki saraylarda kullanıldığı bilinen zengin kakmalı pirinç kapların tipik bir örneğidir.[3] Bu tür lüks objeler, sahiplerinin statü ve zenginliğini yansıtıyor, dolayısıyla kişinin azametini bütün somutluğuyla gözler önüne seriyordu. Bu kâse de muhtemelen ziyafetlerde kullanılıyor ve tüm davetlilerde hayranlık uyandırıyordu.

Kâse, yüksek bir ayak üzerinde kesik koni biçimli bir gövdeye sahiptir. Günümüze ulaşan diğer madeni objelerde rastlanmayan bu form, 12. ve 13. yüzyıl İran, Büyük Suriye ve Cezire seramiklerinde yaygındır (bkz. kat. 48). Varlıklı sahibinin her gün sofrada kullandığı fritli hamur kâseleri biraz daha küçük ölçülerde taklit eden bir kalıpta yapıldığı sanılmaktadır.[4] Kâsenin kompozisyonu, kitabeleri, ikonografisi ve bezemeleri, Musul'da üretildiğine işaret eder. Blacas ibriği (kat. 15), Bedreddin Lülü'ye ait beş pirinç eser (bkz. kat 12a, b) ve diğer bazı parçalarla birlikte, İslam maden sanatının en önemli ekollerinden biri olan Musul ekolüne ait kakmalı madeni eserler arasında yer almaktadır.[5] Madalyonlar içindeki figürler, Musul ekolüne özgüdür. Kâsenin dış yüzündeki büyük ve çok-dilimli madalyonlar, Necmeddin Ömer'i öven zarif bir nesih yazıyla kaplanmış ana kitabenin arasına serpiştirilmiştir. Madalyonların içinde bir soylu figürü, kâh at sırtında (elinde bir doğan kuşuyla avlanır veya savaşırken) kâh yaya olarak (bir ayıyla mücadele eder veya mızrağını kedi cinsinden bir yırtıcıya saplarken) görülür. Ağız kenarının iç yüzeyini dolanan kuşakta, insan başlı kufi hatla yazılı bir iyi dilek kitabesi vardır. Bu kitabe şeridi, kesik koni biçimli bir şarap kadehi tutan bağdaş kurarak oturmuş bir figürün yer aldığı dört yuvarlak madalyonla kesilmektedir. Kâsenin dip kısmında, ellerinde bir doğan kuşu veya gürzle tavşan ve geyik (?) avlayan dört atlı, kıvrımlı ve yoğun bitkisel arabesklerden oluşan bir zemin üzerinde tasvir edilmiştir (Resim 57). Atlı av sahneleri saray yaşamının yaygın bir teması olmakla birlikte, madalyonlar içindeki figürlerin dairesel bir şekilde dizilmesi, daha ziyade birbirine dolanan veya birbirini kovalayan hayvanların olduğu kompozisyonlarda karşımıza çıkar.[6]

Benzersiz formu ve sahibinin ismine yer veren kitabesi, bu nadir ve lüks kâsenin, Bedreddin'in Mekke'ye hac ziyaretlerinden sorumlu subaylarından biri olan "Haccın süsü" Necmeddin Ömer için yapıldığını gösteriyor.[7] Muhtemelen ziyafetlerde, el yıkama kâsesi olarak veya meyve, ot, çerez gibi kakmalı yüzeyine yapışmayacak yiyecekleri koymak için kullanılmıştır.[8] Kitabesi ve ikonografisi, sahibine koruyuculuk ve övgü sunarken, ideal bir saray yaşamı dileğinde bulunur. İçki, avlanma ve binicilikle ilgili temalar, Selçukluların gözde saray eğlencelerini temsil etmektedir **DB**



Resim 57. Avlanan dört atlı. Kat. 49'un iç tabanından ayrıntı.



50

Çömelerek Oturan Erkek Şeklinde Sürahi
İran, 12. yüzyıl sonları
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
21,6 x 12,7 cm
Los Angeles County Museum of Art, The Nasli M. Heeramaneck Collection, Joan Palevsky bağışı (M.73.5.361)

Bu sürahi, İran ve Cezire'de yapılmış figürlü objelerden oluşan geniş bir gruba dahildir. Bunlar ya işlevsel kaplar ya da görünüşte pratik bir amacı olmayan heykelciklerdir. Figürler arasında insanlar, hayvanlar (kat. 134, 135, 136c, 140) ve fantastik yaratıklar bulunur. İnsan figürleri çoğunlukla oturur vaziyette (kat. 3), içki içerken, müzik aleti çalarken ya da kadınlar söz konusu olduğunda, bebek emzirirken betimlenmiştir.[1] Buradaki erkek ise çömelerek oturmuştur ve çizmeli bacaklarının arasında sürahinin ağzı yer alır. Bu sıra dışı duruşun benzerine sadece tek bir parçada, bir maymun figüründe rastlanır.[2] Nitekim figürlerin bazıları mizahi ve tuhaf bir özellik sergiler ve 1197'de bir "sürahi ustası"nın "Şişman" lakaplı Sultan Ebu'l-Heyca es-Semin'i tombul bir binici olarak tasvir ettiği karikatürü akla getirir.[3] Ayrıca sofralarda, yemekle ilgili edebi şakalar ve yiyecek isimleriyle kelime oyunları yapıldığını da biliyoruz.[4]

Bu tür kapların ne gibi sıvılar ihtiva ettiğine dair kaynaklarda kesin bir bilgi bulunmadığından, ancak tahmin yürütebiliriz: Elbette su ve şarap ama bunun yanı sıra muhtemelen çiçek veya meyve aromalı sular (zengin evlerde bunlar karla karıştırılırdı), süt, çeşitli *fukka* türleri de dahil olmak üzere mayalı içecekler (bkz. kat. 61, 62).[5] *Beng* –kenevir ve diğer uyuşturucu bitkiler için kullanılan bir terim– ile hazırlanan içeceklerin tüketildiği de dönemin İran şiirlerinden biliniyor.[6] 11. yüzyıl başlarında Horasan'a yerleşen ilk Selçuklu boyları kımız, yani mayalı kısrak sütü içmeye devam etmiş olabilirler belki ama kat. 50'nin üretildiği dönemde bu bozkır içeceği muhtemelen terk edilmiş bulunuyordu.[7] Son olarak, anne sütünün iyileştirici niteliklere sahip olduğuna dair eski bir inancın, İslamiyet döneminde de varlığını koruduğu ileri sürülmüştür. 12. yüzyıl sonlarına ait *Acaibü'l-mahlukât* adlı eserde, Lur bölgesinde süt damlatan bir heykelin hikâyesi aktarılır.[8] Dolayısıyla, bebek emziren kadın heykelciklerinin varlığı, bu gruptaki bütün figürlerin uğurlu ve koruyucu bir özellik taşıdığına işaret ediyor olabilir. **MR**



51

Oturan Figürlü Kâse

Iran, Kaşan, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 8,3 cm; Çap: 22 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 298 C)
Dış yüzeyde Arapça:

الإ[عز والاقبال والبقا والنعمة والاقبال والكرامة والنعمة والاقبال والسعادة والاقبال

Izzet ve ikbal, beka ve nimet, refah ve şeref, nimet ve ikbal, mutluluk ve ikbal.[1]

Bu lüster kâsenin merkezindeki oturan figür, elinde belki de bir meyve olan yuvarlak bir nesne tutar. Solda uzun boyunlu bir ibrik, lüsterli bir zemin üzerinde adeta havada süzülür gibi durmaktadır. Figürü çevreleyen silmede, ince bir şerit üzerindeki çemberler ve noktalar, beyaz zemin üzerine lüsterli dokuz yuvarlakla bölünmüştür. Bu şeridi, lüster boyalı bir diğer şerit kuşatır. Kâsenin dışa çekik ağzı, lüsterli tarak kabuğu motifiyle bezelidir. Kitabede, mutluluk gibi bazı olumlu hal ve keyfiyetler sıralanmıştır. Oturan figür, meyve ve ibrik ise, kâsenin yiyecekler ve belki de içecekler için bir kap olma işlevine, dolayısıyla sofra zevklerine işaret eder. İbriğin şekli 12. yüzyılda Iran'da üretilen madeni ibriklere benzememekle birlikte, el yıkamak için kullanılan bir su sürahisini temsil ediyor olabilir (bkz. kat. 85).

Bu kitabın başka bir bölümünde de değinildiği gibi (bkz. kat. 173), figürün cinsiyeti hakkında bir şey söylemek zordur, zira Selçuklularda erkekler de kadınlar da uzun saç kıvrımları, alçak başlıklar ve kollarında tiraz şeritleriyle tasvir edilmiştir. Figürün giysisi üzerinde tekrarlanan üç noktalar, çintemani adı verilen bir motiftir. Budizm kökenli uğurlu bir sembol olan çintemani, Bodhisattva'nin Budist niteliklerini temsil ediyordu ve daha sonra Osmanlı sanatında da popüler bir motif olarak kullanılmıştır.[2] Ancak genel kompozisyon ve diğer bezeme ayrıntıları, örneğin kâsenin ağız kenarındaki tarak kabuğu motifleri ve oturan figürün yanındaki ibrik, Fatımi lüsterleriyle ilişkilidir. Kahire'deki bir örnek, şekil itibarıyla bu kâsedekine benzer bir ibriğin yanında oturmuş, içki içen bir figürle bezelidir.[3] Fakat kat. 51'deki ibriğin ağzı, İslamiyet'in erken dönemlerinde Iran'da üretilen örnekleri veya seramik ve cam gibi maden dışındaki malzemelerden yapılan ibrikleri akla getirir. Gövdesindeki bezeme, madeni kaplardaki kakmalara veya toprak kaplardaki sırlı bezemelere işaret ediyor olabilir. **SRC**



52

Oturan Çift Tasvirli, Vezir Muhammed b. Abdullah'a İthaflı Kâse Parçası

İran, Kaşan, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, mavi vurgulu lüster boyama
17,1 x 17,1 cm
Los Angeles County Museum of Art, Madina Collection of Islamic Art, Camilla Chandler Frost bağışı (M.2002.1.187)

Ağız kenarının dış yüzünde nesih yazıyla Arapça:

[...] الوزراء محمد بن عبد الله اعز الله انصاره و ضاعف اقتداره

Vezirlerin [...] Muhammed b. Abdullah, Allah onun yardımcılarını aziz kılsın ve iktidarını artırsın.

Dışta, ayağın üst kısmında nesih yazıyla Farsça:

آنان سروران که نامه نکو کسب کردند /رفتند و یادگار ازیشان جزان نماند //نوشیدن روان اگرچه فروانش, گنج بود /جز نام نیک که از پس نوشین روان نما[ند]

iyi nam salmış o büyükler/ gitti ve ondan (iyi nam) başka bir anı kalmadı/ Nûşîn Revân'ın her ne kadar hazinesi olsa da/ ondan iyi namdan başka bir şey geriye kalmadı

İçte, ağız kenarının alt kısmında:

[...] ن که ان بد اندیشه چه برد از [...]

ki o kötü niyetli ne götürdü ...den ...

İçte, beyaz yüzey üzerine lüsterle:

[یارم دری که نگشود ببست /بگسست طناب صحبت ناپیوست //هیهات که وصل ناپدایش گم شد /فریاد که عهد نادرستش بشک[ست]

kapattı sevgilim açmadığı kapıları/ kopardı aralıklı sohbetlerin ipini/ yazıklar olsun gerçekleşmeyen vuslatı kayboldu/ eyvahlar olsun tutmadığı sözünü unuttu.[2]

Bu lüster kâse parçası, iki dörtlük ve bir yarım dizenin yanı sıra, ağız kenarının dış yüzündeki kitabede isminden vezir olduğu anlaşılan ve kâseyi sipariş ettiği düşünülen Muhammed b. Abdullah'ın ismini taşımaktadır.[1] Dış yüzeydeki dizeler bir kasideden alınmadır ve Sadi'nin (yak. 1213–1291) *Gülistan* adlı eserinde yer aldıklarından, ona ait oldukları düşünülmüştür. Ne var ki kâse, Sadi doğduktan kısa bir süre sonra üretilmiş olmalı. Dolayısıyla dizelerin, Harezmşah sultanı Atsız (1127–56) ve ardılı II Arslan (1156–72) döneminde başkâtiplik yapmış olan 12. yüzyıl şairi Reşidüddin Vatvat'a mal edilmesi gerekir.[2] Bu da, Selçukluların 1194'te yıkılmasının ardından, Harezmşahların lüster ustalarını himaye etmeyi sürdürdükleri ve kendi tarihlerine uygun kitabeler seçtikleri anlamına gelmektedir.

Şiirlerin içeriğinin, resmi bir saray toplantısını temsil ettiği düşünülebilecek figürlerle doğrudan bir bağlantısı yoktur. Ön plandaki iki figür yan yana oturmuştur ve bugün kayıp olan karşı tarafa veya kompozisyonun merkezindeki bir diğer figüre doğru bakmaktadırlar. Omuzlarına kadar inen uzun saçlarından ve yazıyla bezenmiş gibi görünen küçük yamalara sahip kubbe biçimli başlıklarından, mevki sahibi kişiler oldukları anlaşılıyor. Soldaki figürün sağ eli, bel hizasında durmaktadır ve başparmağı ile işaret parmağı bir C şekli oluşturur. Bu iki figürün arkasında ayakta duran iki refakatçi, uzun saç örgülü ve daha küçük yüzlüdürler. Bu, daha aşağı tabakadan veya daha genç olduklarına yorulabilir. Parçadaki dört figür ile bunlara doksan derecelik bir açıyla çizilmiş bir diğer figürün başı arasında, muhtemelen stilize bir servi olan ince ve hafif kavisli bir ağaç uzanır.

Kimsenin yiyip içmekle meşgul olmadığı bu grup, büyük ihtimalle bir hükümdarı ya da bir şairi dinlemektedir. Kitabelerin sunduğu edebi bağlam ve sipariş sahibinin bir hükümet görevlisi olduğu düşünüldüğünde bu kâse, figürlerin bazen farklı bir sosyal sınıfa işaret eden giysilere sahip şairler veya şarkıcıları (örneğin bkz. kat. 40), bazen de benzer boyut ve kıyafetteki konuşmacıları dinler göründükleri diğer benzer parçalara ışık tutabilir.[3] **SRC ve AG**

53

Aplike Bezemeli Şişe

Suriye, 11.–12. yüzyıl
Cam; kalıba üfleme, aletle şekillendirme, aplike bezeme, pontil üzerinde çalışma
Yükseklik: 17,5 cm; Çap: 8 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 1377 G)



Armudi gövdeli, yanları kaburgalı bu şişe, kalıpta şekillendirilmiş ve boynun dip kısmına kalın, dalgalı bir cam lifi aplike edilerek süslenmiştir. Tam bir benzeri bulunmamakla birlikte, Orta ve Kuzey Suriye'ye mal edilen 11. ve 12. yüzyıla ait cam eserler grubuyla ilişkili olduğu düşünülmektedir.[1]

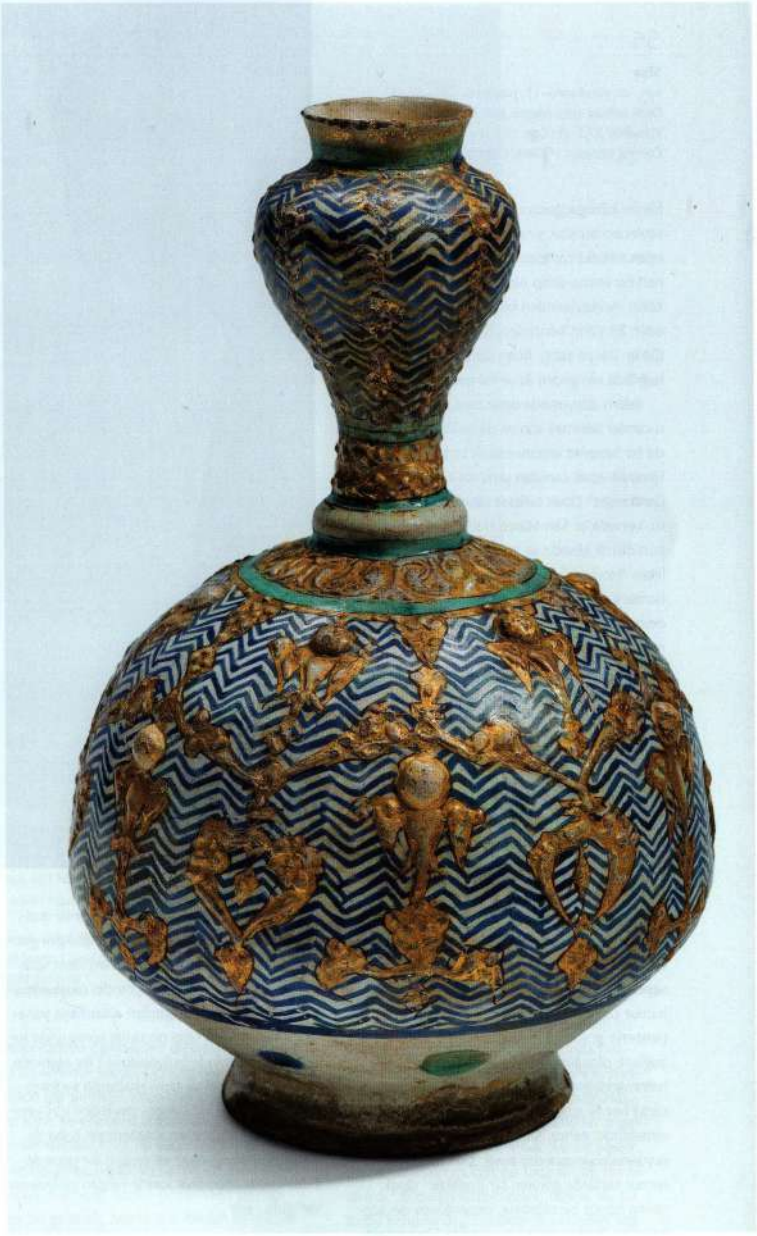
Bombeli cam kaplar Suriye'de 13. yüzyılda da üretilmeye devam etmiş ve mermervari tekniğiyle birlikte, renk kontrastını ve bombelerin hareli etkisini ön plana çıkaran daha zengin bir görsel etki sağlanmıştır. Bu tür şişeler, göründüğü kadarıyla Suriye'de sadece camdan yapılmıştır. Iran'da ise, cam ve seramik şişeler birbirine benzer formlara sahiptir. Minyatürlerde görülen armudi gövdeli madeni kapların aksine,[2] kat. 53'ün küçük boyutu, su ve şarap kadar çok tüketilmeyen, fakat parfüme kıyasla daha büyük miktarlarda kullanılan bir sıvı için tasarlandığına işaret eder. Örneğin süt böyle bir sıvıdır, çabucak ekşiyip kesilir ve mayasız haliyle hemen içilmesi gerekir. Bir diğer olasılık da, şişenin iksirler için kullanılmış olmasıdır. 11. yüzyıla ait Geniza belgelerinde, iksirlerin şişelerde satıldığından bahsedilir.[3]

Bu şişenin nasıl bir arkeolojik bağlamda bulunduğu bilinmiyor. Nişabur gibi şehirlerde, evlerin yemek odalarında ve mutfaklarında küçük ve orta büyüklükte cam kaplar açığa çıkarılmıştır.[4] Bu, kat. 53 ve benzeri şişelerin içecek, yağ veya şurup ihtiva ettiği fikrini doğrulasa da kesin bir sonuca ulaştırmaz. Muhtemelen cam ustaları bu şişelerin kullanım şeklini belirlemiyor, bunu sahiplerinin tercihine bırakıyordu. Lakin yüzeyindeki bezeme ve kendine özgü formu, bunun değerli bir şişe olduğunu ve varlıklı kişilerce kullanıldığını göstermektedir. **SRC**

54

Yaldız ve Minâi Bezemeli Şişe

İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, sır içi ve sır üstü boyama, silisli kil aplike, yaldız
Yüseklik: 21,9 cm; Çap: 7,6 cm
Los Angeles County Museum of Art,
Mr. Mrs. Allan C. Balch bağışı (M.45.3.118)



İlk olarak 12. yüzyılda üretilmeye başlandığı düşünülen soğan biçimli bir gövdeye sahip bu şişe, minâi tekniğiyle yapılmış, ayrıca silisli kilden kabartma bezeme ve yaldızla donatılmış, Ortaçağ'ın en incelikli ve göz alıcı seramikleri arasında yer alan küçük bir grup objeye dahildir.[1] Altın veya gümüş kaplar kadar lüks olmasalar da bu objeler seçkin sahiplerinin değerli eşyaları arasında yer alıyor ve ağırlanan konukların hayranlığını uyandırıyordu. Aynı gruptan bir şişe ve bir kâse, 12. yüzyılın son çeyreğinde Nişabur valiliği yapmış bir kişinin ismini ve unvanlarını taşır. Dolayısıyla bu tür kaplar, yönetici sınıflar tarafından da kullanılmaktaydı.[2]

Cepheden tasvirli kabartma harpiler ve kıvrımlar, silisli kilden yapılmış ve şişenin yüzeyine elle aplike edilmiştir.[3] Dantelvari bir desen oluşturan bu yaldızlı motifler, kırmızı bir çizgiyle konturlanarak ayrıca vurgulanmıştır. Mücevherleri hatırlatan bu zengin ve pahalı bezeme programı, ilk olarak şişenin opak beyaz sırla tamamen kaplandığı karmaşık bir üretim sürecinin son aşamasını oluşturuyordu. Sırlamanın ardından yüzey, kobalt mavisi şeritler ve bakır turkuazı kuşaklardan oluşan yoğun bir desenle boyanıyor ve pişirim sırasında bunlar sıra işliyordu (sır içi adıyla bilinen teknik). Kabartma bezeme, sır üstü boyama (minâi) ve yaldız, bu ilk pişirimin ardından ekleniyordu.[4] Böylesine gösterişli objeler belki de sadece ziyafetlerde kullanılmakla kalmıyor, sırf dekoratif amaçlı olarak duvar nişlerinde sergileniyordu. Nişabur'daki Tepe Medrese ve Horasan'daki özel konut kazılarında bu tür nişler açığa çıkarılmıştır.[5] **MR**

55

Şişe

İran, 10. yüzyıl sonu–11. yüzyılın ilk yarısı
Opak turkuaz cam; üfleme, kesme
Yükseklik: 27,3 cm; Çap: 15,5 cm
Corning Museum of Glass, Corning, New York (53.1.8)



İran'ın kuzeydoğusundaki Gürgan'dan geldiği söylenen bu şişe, sıra dışı bir materyalden, opak turkuaz camdan üretilmiştir. Fakat iyi bilinen bir forma sahip olması, cam üretiminin köklü merkezlerinden birinde yapıldığına işaret eder. En yakın benzerleri, biri Nişabur'da, diğeri Çin'in Tianjin şehri, Jixian ilçesindeki Dule Tapınağı'nda ele geçen iki şeffaf cam şişedir.[1]

İslam dünyasında opak cam, ya mermervari camlar üretmek için ya da aplike lifler şeklinde bir bezeme unsuru olarak kullanılmış fakat tümüyle opak camdan yapılma kaplar nadiren üretilmiştir.[2] Opak turkuaz objelerin en meşhuru, Venedik'te San Marco Hazinesi'nde bulunan dilimli kâsedir ve tabanında menşeini belirten "Horasan" ibaresi yazılıdır (Resim 58).[3] Bu tür kapların üretimine daha erken bir dönemde başlanmış olabilir. Fakat teknolojik yenilikler açısından en yaratıcı dönemlerden biri olan 11. yüzyılda daha yaygın bir şekilde görüldükleri kesin olarak söylenebilir. Buradaki şişenin 11. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmesini, benzer formdaki iki obje de desteklemektedir. Bunlardan ilki Çin'in İç Moğolistan bölgesindeki Naiman'da Prenses Chenguo'nun mezarında (1018), diğeri ise yukarıda bahsi geçen Dule Tapınağı'nda (1058) bulunmuştur.[4]

Opak turkuaz camın, pahalı bir taş olan firuzeyi taklit etmeyi amaçladığı ileri sürülmüştür.[5] Bununla birlikte, 11. yüzyılın bir diğer yeniliği olan fritli hamurla da birtakım benzerlikler taşımaktadır. Opak turkuaz camdan yapılma az sayıdaki bilinen obje, İran'da üretilen ilk fritli hamur kaplarla hem renk hem şekil açısından benzerlik gösterir.[6] Arada dolaysız bir teknolojik bağlantı olduğunu kanıtlamak zorsa da, ortak hammaddeleri (öğütülmüş kuvars ve ergimiş cam) her iki grup arasında bir ilişkiye işaret etmektedir. Ayrıca, San Marco kâsesinin iç köşeye yaslanan sıra dışı ayağı, sadece ilk fritli hamur kaplarda görülen bir özelliktir.[7] Opak camın büyük bir olasılıkla, seramiklerin ise şüpheye yer bırakmayacak bir şekilde Çin porseleniyle ilişkilendirildiği kaynaklar da her iki malzemeyle ortak bir estetiğin ifade edildiğini gösterir. Çin porseleni, hem opak cam hem seramikler için muhtemelen bir model oluşturmuştur. Zanaatkârların müşterileri aldatmaya yönelik bir niyetlerinin olup olmadığı konusunda ise ancak bir tahminde bulunulabilir.[8] Bu objelerin tanıklık ettiği yeni ve farklı malzeme ve form arayışının en iyi açıklaması, ziyafetleri için yenilikçi eşyalar talep eden müşterilerin daha da hareketlendirdiği canlı ve yaratıcı bir çevrede birbirleriyle yakın ilişki içinde çalışan atölyelerin varlığıdır. **MR**



Resim 58: Dilimli kâse. Horasan veya Mısır, 10–11. yüzyıl. Opak turkuaz cam, gümüş yaldız, altın, cloisonné emaye, taşlar. Yükseklik: 6 cm. Çap: 18,6 cm. San Marco Hazinesi, Venedik (140)



Kat. 56

56

Şarap Şiirli Kupa

İran, 10. yüzyılın ikinci yarısı–11. yüzyıl
Gümüş; ateşte yaldızlama, çekiçleme, çalma
Yükseklik: 8,3 cm; Çap: 12,7 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1964 (64.133.2)
Dışta, ağız kenarının altında kufi yazıyla Arapça:

اشرب فلليوم فضل لو علمت به / بادرت باللهو واستعجلت بالطرب//
إورد الخدود، وورد الروض قد جمعا / والغيم مبتسم، والشمس في الحجب//لاتحبس الكاس واشربها مشعشعة / حتى تموت بها موتا بلا سبب

İç, bugünün öyle bir fazileti var ki onu bilseydin eğlenceye koşar ve coşmak için acele ederdin. Yanakların ve bahçelerin gülleri bir araya gelmiş. Bulut gülümsüyor ve güneş örtünmüş. Saklama bardağı, sebepsizce ölene kadar kana kana iç onunla.[1]

57

Ördek Figürlü ve Şarap Şiirli Kâse

İran, Hemedan, Nihavend, 11. yüzyıl
Altın; çekiçleme, kazıma, dövme
Çap: 7,6 cm
British Museum, Londra (ME OA 1938.11-12.1)
Dışta, ağız kenarının altında yapraklı kufi yazıyla Arapça:

الخمر شمس في غلالة لاذ /تجري و مطلعها من الخردادى // فاشرب على طيب الزمان فيومنا /يوم التذاذ قد اتى برذاذ

İçki bir kılıfa bürünmüş güneş, dolanır ve doğuşu şişedendir. Güzel güne iç, çünkü bugünümüz serpilen lezzet günüdür.[2]

Şarap içmeye davet eden dizelerin yazılı olduğu bu sofistike kaplar, Ortaçağ İslamiyet döneminde üst sınıfların toplumsal pratiğinde şarap içme ile edebiyat arasındaki sıkı ilişkiyi yansıtmaktadır. Kültürlü seçkinlerin işret meclislerine şiirler, müzik ve bazen de dans eşlik ederdi. İslamiyet öncesi dönemden devralınan bu gelenek, Selçuklu sultanları ve maiyetleri kadar, şehirli seçkinlerce de sürdürülmüştür.[3] Yönetici sınıflardan beklenen entelektüel yeteneklerin ve ziyafet becerilerinin sergilenmesini gerektirmekle birlikte, Selçuklu devrinde her şeyden önce bir boş zaman eğlencesi gözüyle bakılan bu etkinlikler, İslamiyet öncesi Orta Asya ve Zerdüşti İran'daki hükümdarlık ve taht törenlerinin bir mirası olarak da görülebilir.[4]

Gümüş kupanın üzerindeki dizeler, içki içmeye davet ederek başlar ve sarhoşluğun aşırılıklarına teslim olma tavsiyesiyle son bulur. Bu şiir, 10. yüzyılın ikinci yarısında Bağdat'ta yaşamış hiciv şairi Ibn Sükkere el-Haşimi'nin (öl. 995) divanından alınmadır. Haşimi, 9. yüzyıl sonunda Basra ve Bağdat'ta gelişen ve şehvet düşkünü, ahlak dışı bir yaşam tarzını yücelten *mücûn* şiir türünün bir temsilcisiydi.[5] Kupanın kitabesindeki dizeler de bu türün kendine özgü estetiğiyle yakından bağ-



Kat. 57

lantılıdır. 11. yüzyılda bu tarz şiirler artık yazılmasa da Sealibi'nin (öl. 1038) hazırladığı ünlü antolojiye dahil edilmeleri dolayısıyla hâlâ iyi bilinmekteydi.[6]

Altın kupanın üzerindeki şiir ise, şarap içmeye davet etme konusunda daha ölçülüdür. Şarabı güneşe, Çin ipeğine ve bir kaynaktan çıkan bir dereye benzeterek yüceltir ve bu mecazlar yoluyla şarabın güçlü, duyusal, hayat verici özelliklerini vurgular. Ibn Sükkere'nin dizeleri gibi, bunlar da bir 10. yüzyıl şairi olan Ibnü't-Temmar el-Vasıti tarafından yazılmış ve Sealibi'nin antolojisine dahil edilmiştir.[7] Bu tesadüf, nereden kaynaklanıyor olursa olsun, şiirlerin seçkin çevreler dışında nasıl yayıldığına dair bir ipucu verebilir. Gerçi hakkakların, şiirleri bu veya başka bir antolojiden doğrudan doğruya kopya mı ettiklerini veya sözlü aktarım yoluyla mı bildiklerini kesin olarak söyleyemeyiz. Bir iddiaya göre, minâi objelerin üzerine yazılacak dizelerin seçilmesi için seramik atölyelerinde divanlar bulundurulmaktaydı.[8]

Her iki kupanın da şarap içmek için kullanıldığı, sadece kitabelerinden değil, şekillerinden de anlaşılmaktadır. Gümüş kupanın yukarıya doğru genişleyen düz kenarları ve dar, yassı tabanı, 11. ve 12. yüzyılların şölen sahnelerinde (örneğin kat. 17) tasvir edilen kâselerin şekliyle uyumludur.[9] Altın kupanın yarımküre biçimi ise çok eskiye dayanır ve örneğin Orta Asya'daki taş *baba*'larda (erken dönem Türklerin insan biçimli figürleri; bkz. kat. 190) ve Soğd duvar resimlerinde karşımıza çıkar.[10]

Her iki kupanın da değerli bir madenden ve ince bir işçilikle yapılmış olması, seçkin bir çevre için üretildiklerini gösterir. Gümüş kupanın ateşte yaldızlanmış iç yüzeyi, muhtemelen yağ kandillerinin ışığında parıldayan ve içindeki şaraba ayrı bir belirginlik kazandıran harikulade bir soluk altın rengindedir.[11] Dış yüzeye kazınmış olan harfler ve kıvrımlar –ağız kenarının altında, bitkisel kıvrımlardan oluşan bir zeminde, yapraklarla sonlanan zarif bir kufi yazı ve tabanın üst kısmında, tekrarlanan palmet motifleri– siyah konturla vurgulanmıştır ve inceden inceye işlenmiş pul desenli bir arka plan üzerinde daha da belirgindirler. Altın kupanın yapraklı kufi hatla yazılı harfleri de, bu kez noktalarla bezeli bir arka plan üzerinde, benzer şekilde vurgulanmıştır. Her iki örnekte de dizeleri ezbere bilmeyen biri, bunları kupaların üzerinden kolaylıkla okuyabilirdi. **MR**



58

Oturan Figürler Tasvirli Kâse

Buluntu yeri Rey (RH6057), üretim yeri muhtemelen Kaşan, 13. yüzyıl başları
Fritli hamur; opak beyaz sır, sır içi ve sır üstü boyama
Yükseklik: 10,9 cm; Çap: 18,9 cm
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-87)

Çok sayıda parçadan son derece az dolguyla restore edilmiş olan bu fritli hamur kâse, iki özelliğiyle dikkat çekmektedir. İlki, birbirlerine işaret eden oturur vaziyetteki figürlerin çiçek motifleriyle (*bota*) dönüşümlü olarak yer aldığı bezeme kuşağıdır. Bu tasvirler, bir bahçe meclisini ya da bir ziyafeti akla getirir. *Şahname* veya *Hamse* gibi epik ve romantik anlatıların kahramanları için iyi bir yaşam, ziyafet ve savaş (*bezm ve rezm*) ikilisiyle tanımlanıyordu.[1]

Bu kâsenin ikinci bir özelliği ise, seramik üretiminin aşamalarına dair ipuçları vermesidir. Kâse bir fritli hamur karışımından[2] ustaca şekillendirilmiş ve tüm yüzeyi, opaklaştırılmış kalaylı bir sırla dikkatlice kaplanmıştır. İkinci aşamada uygulanan minâi tekniği, bezemenin hassas bir elle boyanmasını ve ayrıca, mine benzeri renkleri (*heftreng*) sabitlemek için, pişirim esnasında fırın sıcaklığının özenle kontrol edilmesini gerektiriyordu. Oysa buradaki kâsede bunlara dikkat edilmediği görülüyor. Çizimler savsaklanmış ve renkler yanmıştır. Kısacası, bu olsa olsa "defolu" veya acemi işi bir parçadır. Muhtemelen Kaşan'dan getirilmiş ve pazarda satılmış olması, Rey'deki şehirli nüfusun bu tür seramiklere verdiği değeri ve gösterdiği ilgiyi yansıtmaktadır. **RH**



59

Ana Kalıp

İran veya Afganistan, 12.–13. yüzyıl
Pişmiş toprak; kalıplama
Yükseklik: 19,8 cm; Çap: 16,8 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 1039 C)
Dış tarafında muhakkak yazıyla Arapça:
عليك بمطبوخ التبيذ فانه حلال اذا لم يخطف العقل والفهما / عمل فقيه سمرقند // عيد
Şarapla pişirileni ye, zira o aklı ve anlayışı götürmezse helaldir. Semerkant'ın fakihinin yapımıdır. Kul[1]

İbrik yapımında kullanılan bu kalıp, muhtemelen her biri bir ibriğin yarısını oluşturan iki negatif kalıba kaynaklık ediyordu. Fakat dikey birleşme izinin işaret ettiği gibi, bu kalıbın kendisi de iki yarımın bir araya getirilmesiyle yapılmıştır ve dolayısıyla orijinal ana kalıp olamaz. Büyük ihtimalle, negatif kalıplar ve bunlardan üretilen kaplar satmaya devam etmek için çoğaltılmaya değecek, popüler bir tasarımı temsil ediyordu.[2] Kemerli dallarla birbirine bağlanan stilize yaprakların oluşturduğu bir bezeme kuşağı ve yukarısında ince bir örgü şeridi vardır. Üstteki daha geniş kitabe kuşağı, palmet kıvrımları ile tavşanlar, aslanlar, kuşlar ve diğer hayvanların yer aldığı bir zemin üzerine zarif bir muhakkak hatla yazılmıştır. Selçukluların kakmalı madeni eserlerinde sıkça rastlandığı üzere, harflerin bazıları insan başlarıyla sonlanır.

Hem Semerkantlı Fakih (yani, fıkıh âlimi) imzasını taşıması hem de Herat'tan geldiğinin sanılması, bu parçanın Horasan bölgesinde üretildiğine işaret eder. Kitabenin içeriği göz önüne alındığında, bu objeyi yapan kişinin hem fıkıh bilgisini hem de seramik becerisini bir arada kullanmış olduğu düşünülebilir. Kitabenin kaynağının 10. yüzyılda yaşamış Horasanlı şair Ebu'l-Feth Büsti olduğu saptanmıştır. Diğer yandan Büsti, bu dizesini Sünni İslam'ın dört mezhebinden biri olan Hanefi fıkıh ekolünün kurucusu Ebu Hanife'nin eserlerine dayandırır. Bu kalıptan veya bu kalıbın bir kopyasından yapılmış sırlı bir ibriğin boynunda Ahmed el-Semerkandi ismi yer alır. Fakat bu, Semerkantlı Fakih ile aynı kişi olabilir, zira *fakih* bir isim değil, bir meslektir.[3]

Kur'an'da, sarhoşluk verici maddelere karşı üç yasak vardır. Yasaklardan ikisi, bu maddelerden *hamr*, yani şarap diye bahseder.[4] Büsti'nin şiirinde ise, daha genel bir tabir olan *nebiz* kullanılmıştır.[5] İbriğin üzerindeki kitabe, alkolün algıyı çarpıtan olumsuz etkileri hakkında Kur'an'da söylenenleri tekrarlar. Mistik bir yoruma göre *nebiz* ya da kaynatılmış şarap, şarabın kanı temsil ettiği eski bir Pers ritüelinde henüz erginlenmemiş olanların içeceğiydi.[6] Ancak kat. 59'daki kitabe, Selçuklu devrinde şarap içmeyi cezalandırmaya yönelik giderek genişleyen yasal mevzuatı yansıtıyor görünmektedir.[7] **SRC**

60

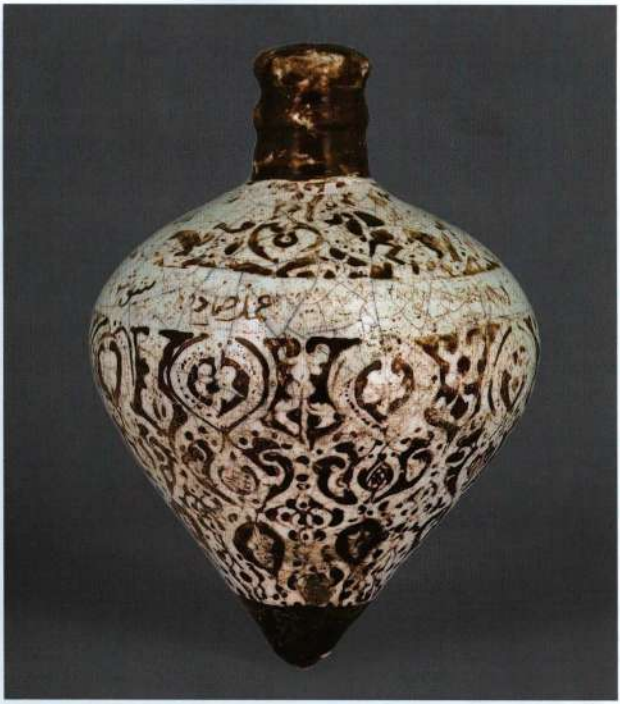
Küp (*Habb*)
Cezire, buluntu yeri iddiaya göre Meskene, Suriye, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Pişmiş toprak; kalıplama, barbutin, baskı, slip boyama
Yükseklik: 79 cm; Çap: 45,5 cm
Musée de l'Institut du Monde Arabe, Paris (AI91-04)



Bu anıtsal küp, Mezopotamya'da *habb* adıyla bilinen kapların tipik bir örneğidir.[1] Bu küpler erken ve Ortaçağ İslam dünyasında yaygın olarak kullanılmış ve çeşitli amaçlarla, en başta da soğuk içme suyu depolamak için büyük miktarlarda üretilmiştir.[2] Buradakine benzer örneklerin çoğu Cezire'de bulunmuştur. Genellikle ağır ve sırsız pişmiş toprak kaplar olan *habb*'lar, kalın ve gözenekli çeperlere sahipti. Uzun ve kimi zaman armut biçimli gövdelerinin alt kısmı yarı küreseldi. Dolayısıyla, dik durabilmeleri için desteklenmeleri ya da zemindeki bir oyuğa yerleştirilmeleri gerekiyordu.

Kat. 60'ın üst üçte birlik kısmı, boynun yarı çevresinde bir hava boşluğu yaratan ikinci bir dekoratif çeper veya perde yer alır. Bu çeper ve üzerinde açılmış olan çok-dilimli kemerler, küpün Zengi dönemine ait olduğuna işaret eder. O devirde bu tür pişmiş toprak kaplar, Cezire'nin gelişmekte olan şehir merkezlerinde büyük talep görüyordu.[3] Kemerlerden birinin arkasında, dekoratif çeperde ve gövdenin üst yarısında yer alan, barbutin tekniğiyle yapılmış küçük yuvarlak gözlü ve üçgen gövdeli stilize bir kadın figürü, bu kapların ve bu kaplarda kullanılan sembollerin kökenindeki eski gelenekleri çağrıştırır.[4] Bu kadın figürünün kaynağı, muhtemelen kadim Yakın Doğu'nun Ninmah veya Iştar gibi bir bereket tanrıçasıydı. İştar tapımı özellikle Cezire'de yaygındı.[5]

Küpün hiyerarşik kompozisyonu, bir zamanlar bir avlu köşesinde durduğunu düşündürür. Sadece kemerli kısım ile altındaki tanrıça figürlerinin görülmesi amaçlanıyordu. Görülmeyen arka ve alt kısımlar ise, zikzak benzeri baskılar ve barbutin spirallerle sade bir şekilde bezenmiştir. Tanrıçaların yanı sıra, muhtemelen yılan benzeri hayvanlar ve köpekler de küpün hem içindekileri hem sahibini korumaktaydı. Kemerlerin arkasında gölgede oturan köpekler, küpün bizzat içinde yer almış olabileceği mimari ortamı akla getirir. Küp ve ikonografisi, kitabeli bir örnekte dile getirildiği gibi, hayatın kaynağı olan suyu temin ve muhafaza ediyordu: "Ben, şifa veren bir su küpüyüm. İnsanların susuzluğunu gideriyorum. Bunu, kızgın alevlerin arasına atıldığım gün çekmiş olduğum acılar sayesinde başarıyorum."[6] **DB**



Kat. 61

61

Kürevi-Konik Kap

Afganistan, muhtemelen Herat, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 13 cm; Çap: 9,2 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 903 C)
Farsça şiir kitabeli. Sadece bazı kelimeler okunabiliyor:[1]
çözüm arayan [...] akik sevgili [...] yorgun [...]/ perişan [...] yine [...] Sadık tarafından yapıldı
شولش کر [...] عقیق یار [...] خسته [...] زارزار [...] همی [...]
عمل صادق؟]



Kat. 62

62

Kürevi-Konik Kap

Suriye veya Mısır, 12.–14. yüzyıl
Pişmiş toprak; kalıplama(?), kazıma, şeffaf yeşil sır
Yükseklik: 12,1 cm; Çap: 8,9 cm
Victoria and Albert Museum, Londra (C.365-1921)

63

Kanatlı Grifon Tasvirli, İyi Dilek Kitabeli Sehpa

Suriye, 12. yüzyıl
Pişmiş toprak; kalıplama, elle şekillendirme, turkuaz sır
Yükseklik: 20,6 cm; Çap: 25,4 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Henry G. Leberthon Collection, Mr. Mrs. Wallace Chauncey bağışı, 1957 (57.61.13)
Üç yüzünde Arapça:

العز الدائم

Daim izzet.

64

Elinde Kürevi-Konik Bir Obje Tutarak Oturan Figür Tasvirli Yıldız Çini

Iran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
13,5 x 12,9 x 1,2 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge (C.443-1991)



Kat. 63

Sıra dışı bir forma sahip bu iki kap (kat. 61, 62), muhtemelen içecek koymak için kullanılıyor ve kat. 63'teki gibi bir sehpanın yuvarlak deliklerine yerleştirilerek sunuluyordu. Bir lüster çini üzerinde, oturur vaziyetteki bir figürün elinde tuttuğu nesne, bu tür bir kaba benzemektedir (kat. 64). Eğer bu yorum doğruysa, ziyafet sahnelerinde ve diğer bazı tasvirlerde sık sık karşımıza çıkan ve saray yaşamının meziyetlerini temsil eden –meyveler veya tatlılar gibi– yuvarlak nesneler arasında bu kapların da yer aldığı söylenebilir.[2]

Kürevi-konik kapların ve sehpaların işlevi, uzun süredir üzerinde tartışılan bir konudur. Iran ve Suriye'nin çok ötesinde, Rusya'dan Mısır'a ve Kenya'ya uzanan geniş bir alandaki arkeolojik kazılarda, 10 ila 14. yüzyıllara ait çok sayıda pişmiş toprak kürevi-konik kap bulunmuştur. Bu kaplar sadece şekilleriyle değil, son derece sert seramik gövdeleriyle de sıra dışıdır. Yüksek ısıda pişirilmeleri, hamuru kısmen seramiğe dönüştüren camlaştırıcı bir etki yapmıştır. Çeperlerinin kalın olması ve tepelerinde küçük bir delik bulunması da yine ender rastlanan özelliklerdir. Sırlı ve sırsız, sade ve bezemeli örneklerin yanı sıra, aynı şekle sahip fakat cam gibi farklı bir malzemeden yapılmış objelerin varlığı, bu kapların yorumlanmasını daha da zorlaştırır. 11 ila 14. yüzyıllar arasında, Orta Asya ve Iran'da sade veya baskı motifli sırsız kaplar çoğunluktayken, Büyük Suriye'de (kat. 62'deki gibi) pul desenli sırlı kaplar daha yaygındı.[3] İmalat süreciyle ilgili arkeolojik bulgular nispeten az olsa da, yaygınlık ve çeşitlilikleri çok sayıda üretim merkezinin varlığına işaret etmektedir.[4]

Yazılı kaynaklarda bu objelerle ilgili doğrudan bir bilgi yer almadığından, araştırmacılar tartışmaya açık yorumlara bel bağlamak zorunda kalmıştır. Örneğin astroloji, astronomi, büyü ve tılsımlar üzerine metinlerden oluşan *Dekaikü'l-hakaik* adlı eserdeki (kat. 130) bir minyatürde,[5] bir kuş üzerindeki sakallı ve sarıklı bir erkeğin –ayın üçüncü menzilini temsil eden bir melek– elinde sırsız olduğu anlaşılan, kürevi-konik bir kap tuttuğu görülür (Resim 59). Kabın tepesindeki delikten çıkan çubuk, muhtemelen bir tıpadır, dolayısıyla da kabın bir sıvı için kullanıldığını doğrular, fakat bu sıvının ne olduğu hakkında bir fikir vermez. Meleğin diğer elinde tuttuğu (belki de ateşi körüklemek için kullanılan) hasır yelpaze ile bu kap arasında bir ilişki olup olmadığı belirsizdir.

Bu kapların aeolipil (buhar püskürterek ateşi körüklemeye yarayan aletler), cıva kabı (simya ve tıp preparatlarının yanı sıra pigment yapımında da cıva kullanılmıştır) veya pirit, parfüm, mürekkep gibi tehlikeli ya da değerli maddeler için bir kap, çekül ağırlığı, el bomba-



Kat. 64

sı veya Rum ateşi olarak kullanıldığı ileri sürülmüştür. Çok sayıda yazılı kaynağa ve kitabesinde sağlık için içmeye davet eden birkaç objeye dayalı ikna edici bir varsayım, bazı kürevi-konik kapların köpüklü ve mayalı içkiler için kullanılan *fukka* veya *kûzü'l-fukka* adındaki kaplarla ilişkili olduğunu ileri sürer.[6] Aslında bahsedilen bu varsayımların çoğunu destekleyecek yeterli kanıtlar mevcuttur. Ancak hiçbiri, bu tür kapların geneli için kesin bir yanıt sunmaz.[7] Günümüzde araştırmacılar malzeme, form ve bezeme özelliklerine göre bu kaplara farklı işlevler atfetme eğilimindedir.[8] Yine de, ele geçtikleri arkeolojik bağlamı, kronolojiyi ve malzeme analizini de dikkate alan daha kapsamlı bir araştırmaya ihtiyaç var.

Cam veya kat. 61 gibi lüsterli örnekler pekâlâ içecek, parfüm veya damıtık içkiler için kullanılmış olabilir. Ne var ki bunu destekleyen kanıtlar son derece azdır. Üzerinde içki içmeyle ilgili yazı bulunan az sayıdaki örneğin tümü İran'dandır. Bunlar kazıma veya baskı tekniğiyle sınırlı ölçüde bezenmiş, sırsız ve kürevi-konikten ziyade kürevi kaplardır. Suriye ve Mısır'da ise, çoğunluğu kat. 62 gibi pul bezemeli olan sırsız kürevi-konik kaplar, genellikle patlayıcılarla ve ateşle ilişkilendirilmiş ve hepsi olmasa da büyük kısmı kalelerde ele geçmiştir.[9] Kat. 61 'in göz alıcı lüster boyaması, içecekler veya parfüm gibi değerli sıvılar için bir kap olarak yorumlanmasını mümkün kılmaktadır.[10]

Üçgen sehpa, daha yaygın olan altıgen veya dikdörtgen sehpaların farklı bir çeşidi olarak karşımıza çıkıyor. Bunların bazılarında yuvarlak delikler vardır, bazılarında ise yoktur.[11] Büyük Suriye'de, örneğin Hama, Rakka ve Harran'daki kazılarda çok sayıda benzer örnek açığa çıkarılmıştır.[12] Dönemin fritli hamur objelerinin çoğu gibi, bunlar da genellikle sadece Rakka'ya mal edilir. Bununla birlikte, 12. yüzyılda fritli hamur kap üretimi aslında daha geniş bir coğrafyada yapılmaktaydı (bkz. kat. 108a–i).[13] Bu sehpaların sıvı ihtiva eden kapları taşımak için kullanıldığı, 13. ve 14. yüzyıllara ait *Makamat* yazmalarındaki minyatürlerden anlaşılmaktadır. Bu minyatürlerin hiçbirinde kürevi-konik bir kap görülmemekle birlikte, bir minyatürde aşağıya doğru daralan gövdeli büyükçe bir kap, bir sehpanın üzerinde bir deliğe yerleştirilmiş gibi durmaktadır. Bazı minyatürlerde ise, kapların sivri uçları sehpaların altında açıkça seçilebilmektedir (örneğin, Saint Petersburg'daki *Makamat* yazmasında).[14] Dolayısıyla Suriye'de, içeceklerin kürevi-konik kaplara konulduğunu ve sehpalar üzerinde sunulduğunu düşünmek akla yatkındır. Sahibine iyi dileklerde bulunan kitabeler ve uğurlu sayılan kanatlı grifon motifleri de bu fikri desteklemektedir.

MR



Resim 59: Elinde kürevi-konik bir obje tutan sarıklı bir adam. Dekaiku'l-hakaik (kat. 130), fol. 10r



Kat. 65

65

Aplike Bezemeli Küçük Kupa
İran, yak. 900–1199
Hafif sarımsı yeşil, renksize yakın cam; üfleme (iki ayrı fıska), aplike bezemeli
Yükseklik: 9 cm; Çap: 11,4 cm
Corning Museum of Glass, Corning, New York, Jerome Strauss bağışı (79.1.270)

66

Aplike Bezemeli Kadeh
İran, 11. yüzyıl–12. yüzyıl başı
Hafif yeşilimsi renksiz cam; üfleme, aplike bezemeli
Yükseklik: 11,4 cm; Çap: 7 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Friends of Islamic Art Gifts, 2000 (2000.279.2)

Bu zarif cam kaplar, Büyük Selçuklu döneminde İran'daki yeme içme alışkanlıklarına ışık tutmaktadır. Alçak ayaklı kupa (kat. 65), çevresinde yatay üç sıra halinde düzenlenmiş aplike küreciklerle bezelidir. Bunlar kupanın, üstte iki ince cam lifinden oluşan dar bir şerit ve altta tek bir lifle bordürlenmiştir. Kupanın düz gövdeli, alçak ve yayvan ayaklı formu, 10. yüzyılın kesme tekniğiyle yapılmış kabartma bezemeli cam kupalarına dayanıyor olabilir. Ancak 11. yüzyıl sonlarına ait bazı seramik kâseler de, yayvan yerine halka ayaklı olmalarına karşın, yine düz gövdelidir, (Resim 60) ve bu formun popülerliğine tanıklık ederler. Lakin Selçuklu seramikleri ve madeni eserleri üzerindeki tasvirlerde, içki içen figürlerin bu tür kupalar kullanmadıkları görülür. Bu, şarap kadehlerini ayaklı veya ayaksız konik kaplar olarak resmetme geleneğinden kaynaklanıyor olabilir. Ya da belki de seramiklerde ve madeni eserlerde tasvir edilen kişiler, düz gövdeli kupalar kullanmamaktaydı. Şarap tüketimi Kur'an tarafından yasaklanmış olsa da görsel kanıtların yanı sıra şiirler ve hukuk metinleri de Ortaçağ'da İran'da şarap içmenin yaygın olduğuna işaret eder. Üzümden üretilen kırmızı ve beyaz şarabın dışında, mayalı hurma, mayalı şeker, incir, kayısı, şeftali, böğürtlen, kiraz gibi meyveler ve bazı



Resim 60: Kâse. İran, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl başı. Fritli hamur; şeffaf mor ve turkuaz sır. Yükseklik: 9,5 cm; Çap: 15,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Grinnell Collection, William Milne Grinnell bağışı, 1920 (20.120.216)



Kat. 66

sebzelerden de alkollü içecekler üretiliyordu. Çeşitli tahıllardan bira yapılıyor ve Türklerin geleneksel içeceği kımız da fermente kısrak sütünden elde ediliyordu.[1]

Madeni eşyalar, seramikler ve stukolarda, içki içen figürlerin elinde konik kadehler vardır (bkz. kat. 16, 38). Fakat bu kadehlerin flanşı ve yayvan ayağı çoğu zaman görünmez ve buradaki örneklerden genelde daha büyüktürler. Objeler üzerinde tasvir edilmiş içki içen figürlerin hepsi de erkektir. Dolayısıyla, ayaklı kadehler sadece kadınlar tarafından veya mayalı sert içkileri küçük miktarlarda içmek için kullanılmış olabilir. Bununla birlikte, H. 575/M. 1179–80 tarihli bir lüster kâsede, flanşlı ve yayvan ayaklı bir kadeh görülmektedir (Resim 61). Bir bahçede taht üzerinde oturan sakalsız bir figürün huzurunda genç bir hizmetkâr, kadehi sakallı ve sarıklı bir erkeğe doğru uzatır.[2] Hizmetkârın baş parmağı flanşın kenarına, işaret parmağı ise altına temas etmektedir. Ancak kat. 66'nın gövdesindeki kıvrımlı cam ipliği bezeme, muhtemelen kadehin elden kaymasını önleme amacı taşıyordu.[3] İçki içen figürlerin çoğu, aslında gerçek anlamda içki içerken tasvir edilmemiştir. Bunun yerine, kadehi sapından tutarak sabit bir şekilde durmaktadırlar. Bu, hükümdarlara özgü bir ayrıcalığı ve Iranlıların *bezm* adı verilen ziyafetlerine özgü bir adabı temsil ediyor olabilir.

Kâsedeki kadehin dışa çekik geniş ağzı kat. 66'dakinden farklı olsa da, kâsedeki figürler ve kitabe, bu tür kadehlerin kullanıldığı dönem ve bağlam hakkında yararlı bilgiler sunar. Figürlerin altındaki şiirde, Maveraünnehir emirinin –muhtemelen sarıklı misafirine– şöyle dediği aktarılır: "Merv diyarında çalışıp mutlu ol, bol miktarda şarap edin ve onu ağzına kadar dolu kadehlerde sun."[4] Kâsenin yapıldığı 1179 yılında, Selçuklu sultanı III. Tuğrul artık Maveraünnehir'e hâkim değildi. Bu da, muhtemelen Kaşan'da üretilmiş olan kâsenin,[5] Sultan Sancar'ın Merv'den hüküm sürdüğü (1118–57) "eski güzel günler"in özlemini çeken bir Selçuklu tarafından mı, yoksa doğuda yükselen rakip hanedanlardan birine mensup biri tarafından mı yaptırıldığı sorusunu gündeme getirir. Cam kadehin üretim yeri Doğu Iran olmalı, zira benzer örnekler Afganistan, Kuzey Iran ve Türkmenistan'da bulunmuştur.[6]

Hariri'nin *Makamat* adlı eserinin 1237 tarihli minyatürlü bir nüshasında, hikâyenin başkahramanı Haris'in, hovarda Ebu Zeyd'i şarap içip sakiler ve müzik eşliğinde eğlenirken bulduğu bir meyhane sahnesi resmedilmiştir. Meyhanenin balkonunda içki içen figürlerden birinin, form itibarıyla kat. 65'e benzeyen bir kupa kullandığı görülür.[7] Bu figüre eşlik eden kişinin ise elinde konik bir bardak veya kupa vardır. Her iki kabın da yeşil renkte olmasına karşın, bardakların farklı şekillere sahip olması, gayriresmi ve/veya ticari ortamlarda şarabın çok çeşitli kaplarda tüketildiğini göstermektedir. Saplı veya sapsız konik bardaklar, sadece nüfuz sahibi kişilere mahsus değildi, toplumun her kesimi tarafından yaygın olarak kullanılıyordu. Diğer sanatlarda nadiren tasvir edilmiş olan düz gövdeli cam kupa ise, muhtemelen balkondaki figür gibi, zenginler veya güçlülerle doğrudan bağlantılı olmayan kişilerce kullanılıyordu. Başkaca kanıtlara sahip olmaksızın, farklı formdaki bardakların toplumsal anlamları üzerine ancak tahminde bulunulabilir. Fakat bardakları tutma şeklinin bile değişiklik gösterdiği düşünüldüğünde, içme kaplarının hepsi olmasa da bazıları için özel görgü kurallarının uygulanmış olduğu ileri sürülebilir. **SRC**



Resim 61: Lüster kâse. Iran, H. 575/M. 1179–80 tarihli. Çap: 16,9 cm. Özel koleksiyon



67

Dilimli Kâse

Rakka, 12. yüzyılın ikinci yarısı
Fritli hamur; şeffaf renksiz sır, sır içi ve lüster boyama, lüster içi kazıma
Yükseklik: 8,4 cm; Çap: 14,9 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, Horace Havemeyer bağışı, 1948 (48.113.9)
Dışta kufi yazıyla Arapça:

برکة

Bereket (tekraren).[1]

Bu dilimli kâse, 12. yüzyılda Büyük Suriye'de şehirli orta sınıflar ve seçkinlerin ziyafetlerde kullandıkları zarif sofra eşyalarına bir örnektir. Şehirlerde veya saray yapılarında ele geçen seramiklerin kırsal bölgelerdeki buluntularla karşılaştırılması da bu değerlendirmeyi doğrular niteliktedir.[2] Söylendiğine göre bu kâse 20. yüzyıl başında Rakka'da, bir zamanlar çömlekçilerin olduğu bir sokakta, muhtemelen bir tüccara ait büyük küpler içine gizlenmiş çok sayıda sağlam kabın ele geçtiği Büyük Keşif adı verilen buluntu grubuna aittir.[3] Mülteci bir Çerkes topluluğu tarafından, yapı malzemesi elde etmek için yapılmış olan kazının niteliği hakkında fazla bir şey bilinmiyor. Osmanlı idaresinin izniyle yapılmış olsa da o sıralar bu alanda hem yasal hem kaçak birçok kazı faaliyeti yürütülmekteydi. Yine de buluntu grubu ayrıntılı şekilde belgelenmiş ve bazı objeler kısa süre içinde piyasada boy göstermeye başlamıştır.[4] Grubun büyük kısmı sır altı ve lüster boyamalı fritli hamur kaplardan, özellikle de kâseler ve küplerden oluşuyordu. Tümünün de Rakka'da, 12. ve 13. yüzyıl fritli hamur üretiminin bu önemli merkezinde imal edildiğini düşünmek akla yatkındır. Kat. 67 ve aynı epigrafik motife sahip lüster boyamalı diğer dokuz kap, aynı nakkaşa mal edilmiştir.[5]

Kâsenin dilimli formu, 12. ve 13. yüzyıl Kuzey Mezopotamya ve Suriye kaplarından farklılık gösterir ve bir doğu etkisini yansıtıyor olabilir – tıpkı 11. yüzyıl sonunda İran'daki fritli hamur kaplarda görülmeye başlanan çoğu dilimli olmak üzere çeşitli formlarda söz konusu olduğu gibi. Bu dilimli formun kaynağı İran ve Orta Asya madeni eserlerine uzanıyor gibi gözükmektedir, zira 10. ve 11. yüzyıl Soğd bronzlarında ve Horasan'da üretilen yüksek kalaylı bronzlarda da karşımıza çıkar.[6] Cezire ve Suriye'de 12. ve 13. yüzyıllara ait fritli hamur kaplar daha ziyade standart formlara sahiptir ve bu da, muhtemelen, geniş fakat daha az talepkâr bir pazara yönelik yoğun üretimin bir sonucudur.[7] Dolayısıyla, bu kâsenin formu özellikle dikkat çekicidir. Seçkin tasarımı, fritli hamurun 11. yüzyıl sonlarında teknolojik bir yenilik ve lüks bir ürün olarak ortaya çıkmasından çok sonra, harcıâlem kapların hitap ettiğinden daha seçici ve zevk sahibi bir kitle için üretildiğine işaret etmektedir. **MR**





Resim 62: Bir bahçede oturan iki müzisyen. Kat. 68'den ayrıntı.

68

İbrik

Ustası: Yunus b. Yusuf en-Nakkaş el-Mevsili
Cezire, muhtemelen Musul, H. 644/M. 1246–47
Pirinç; yükseltme, kazıma, gümüş ve altın kakma
Yükseklik: 44 cm; Çap: 16,5 cm
Walters Art Museum, Baltimore (54.456)
Boynun alt kısmında kufi yazıyla Arapça:

عمل يونس(؟) ابن يوسف النقاش الموصلي في سنة اربعة واربعين وستمائة

644 senesinde Musullu Nakkaş Yunus (?) b. Yusuf'un yapımıdır.[1]

Bu ibrik meşhur el-Mevsili ekolüne mensup maden ustaları tarafından yapılmış, gümüş ve bazen de altın kakmalarla zengin bir şekilde bezenmiş armudi gövdeli ibrikler grubuna dahildir.[2] Kimin için yapıldığı bilinmemekle birlikte, "Efendimizin şanı yüce olsun, sultanımız, hükümdarımız" şeklindeki kitabesinden bir hükümdar için yapıldığı anlaşılmaktadır. Bir diğer kitabe, "Musullu Nakkaş" (*en-Nakkaş el-Mevsili*) Yunus b. Yusuf tarafından, H. 644/M. 1246–47 yılında üretildiği bilgisini verir. Meander motifli arabeskler, figürlü sahneler içeren çok-dilimli madalyonlar ve en önemlisi de taht üzerinde oturan ve başında *serpuş* bulunan bir hükümdarın elini öpmek için öne doğru eğilmiş bir figür, bu ibriği Musul işi kakmalı pirinçlerle ilişkilendirir (bkz. kat. 15, 72).[3]

Buna benzer ibrikler, Batı Selçuklu dünyasında yönetici seçkinlerin evlerini süsleyen zarif ve lüks objeler arasında yer alıyordu. Hem dekoratif hem işlevsel özelliğe sahip bu ibrikler muhtemelen leğenlerle bir çift oluşturuyor ve ziyafetlerde, dini ve resmi törenlerde el yıkamak için kullanılıyordu.[4] Ayrıca saray eğlencelerinde su, şarap veya başka bir içecek sunmak için de kullanılmış olabilirler. Bununla birlikte, pirincin hoş olmayan madeni bir tat verdiği, hatta bakır pası nedeniyle ölümcül olabilecek bir metal zehirlenmesine yol açabileceği biliniyordu. Bunun önüne geçmek için, pirinç kaplara ince bir kalay katmanı ekleniyordu.[5]

Ortaçağ İslam sanatında sofra eşyaları ve şişeler yaygın bir motifti. Nitekim buradaki örnekte, bir bahçede sedir üzerinde oturan iki müzisyenin yanında, üst kısmı Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki bir eseri (54.152.3) andıran bir şişe durmaktadır. Lakin buradaki ibriğe benzer bir tasvire çok az rastlanır ve olanlar da kullanım şekline dair bir açıklama getirmez.[6] Bu ve benzer kapların işlevi, araştırılması gereken bir konu olmaya devam ediyor. Bununla birlikte, müzik, av ve tahtla ilişkili zengin imgeler, sadece saray yaşamının ihtişamını çağrıştırmakla kalmaz, Selçuklu sultanları ve diğer Türk hükümdarlar arasında hâkim bir anlayışı da yansıtır. Bu anlayışı belki de en iyi dile getiren kişi, Gazneli şair Menuçihri Damgani'dir: "Bizler içki içmenin, ziyafet çekmenin ve şarkı söylemenin insanlarıyız. Yaşasın rebap, kebap ve şarap!"[7] **DB**



69

Tepsi Sehpası

Cezire veya Suriye, muhtemelen Musul, 13. yüzyıl ortası ile sonu

Pirinç; kazıma, gümüş kakma

Yükseklik: 25,1 cm; Çap: 25,7 cm

Museum of Islamic Art, Doha (MW.110.1999)

Üst ağız kenarında kufi yazıyla Arapça:

العز والبقا والسعا والجد [و]ا [و]ا والمجد والعلا(ء) والصـ (ا)لنصر على الاعدا لصاحبه

İzzet ve beka, mutluluk, gayret, [...],[...], yücelik ve ululuk ve düşmanlara karşı yardım bunun sahibi içindir.

Ayak kısmında:

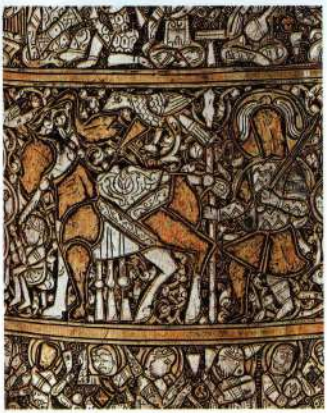
العز الدائم العمر السالم والاقبال الزائد والدولة(ا) (ا)لزائد والباقية والسلامة [. . .]

Daim izzet, barış içinde bir ömür, artan ikbal ve mülk, beka ve selamet.[1]

Eşine az rastlanır bir parça olan bu tepsi sehpası, ziyafetlerde yiyecek sunmak için kullanılıyordu. Zengin kakmalı bezemesi ve üst kenarında "sahibine düşmanları karşısında zafer" dileyen kitabesi, sarayda kullanıldığını göstermektedir.[2] Üzerindeki kitabeler üretim tarihi ve yeri hakkında bir bilgi vermese de özellikle gövde kısmındaki kakmaların ikonografisi ve üslubu, Bedreddin Lülü devrinde Musul'da serpilip gelişen ünlü el-Mevsıli ekolünün özelliklerini sergiler. Nitekim diğer benzerliklerin yanı sıra, zengin haşalı bir atın dizginini tutan oturur vaziyette bir seyis ile arkada ayakta duran bir süvarinin görüldüğü sahne (Resim 63), kat. 68'le yakın paralellik içindedir.[3]

Süvari figürü özellikle dikkat çekicidir. Kıyafeti (ya da zırhı) üzerindeki zikzak motifi, muhtemelen Haçlıların getirdiği ve/veya Bizans'tan alınma bir hükümdarlık alametiydi ve savaş veya av sırasında kullanılıyordu.[4] Silahları (bir mızrak veya kargı ile bir savaş baltası) ve saç stili, bir Haçlıyı ya da bir Bizans soylusunu işaret etmektedir. Bu figür, H. 657/M. 1259 yılında muhtemelen Musul'da, Ali b. Hamud el-Mevsıli tarafından Hakta b. Tuzra adında kimliği henüz bilinmeyen bir Hıristiyan için yapılan bir vazoda, yine zikzak motifleriyle süslenmiş bir zırh giyen koşar vaziyetteki figürle büyük benzerlik gösterir.[5] Bu durumda, bu tepsi sehpasının bir Haçlı veya Hıristiyan bir soylu için yapılmış olduğu söylenebilir mi? Sahibi kim olursa olsun, üzerindeki kitabeler bu kişiyi korumaktaydı. Ayrıca melekli taht sahnesi ve bu sahneyi çevreleyen dünyevi güç (avlanma, hayvanlarla mücadele), yeryüzü cenneti (müzik, içki, dans) ve gökler âlemi (dış ağız kenarında ve kaidede burçlar) tasvirleri de, sahibinin kudretini pekiştiriyordu.[6]

Hıristiyan ve Selçuklu-İslam ikonografisini harmanlaması, bu tepsi sehpasını bir Hıristiyan veya Müslüman sarayında kullanılmaya elverişli kılmakta, böylelikle de Selçuklu döneminde farklı dünyalar ve kültürlerin bir aradalığının altını çizmektedir. Örneğin bizzat Musul şehri de, Zengi atabeglerin kontrolünde olmakla birlikte, aslen Ermeni bir köle olan Bedreddin Lülü tarafından yönetiliyordu. Selçuklu dünyasında ziyafetlerin genel bir önemi vardı, zira "ağzına kadar dolu tepsiler ve çeşit çeşit yiyecekler," iyi bir hükümdarın zenginlik ve bereketini simgeliyordu.[7] **DB**



Resim 63: Oturan bir seyis, yürüyen bir at ve zırhlı bir süvari (muhtemelen bir Haçlı). Kat. 69'dan ayrıntı.



70

Atlı Avcı ve Çita
Cezire (veya Iran?), 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; parçalar halinde kalıplama, şeffaf turkuaz sır, sır altı siyah boyama
27,6 x 7,6 x 21
The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1966 (66.23)

Kalıplama tekniğiyle fritli hamurdan yapılmış olan bu içi boş kap, at sırtında bir avcı formundadır. Sağ elinde bir topuz ve sırtında bir kalkan gibi savaş gereçleriyle donatılmış olsa da terkisinde oturan yavru çitanın varlığı, onun bir avcı olduğuna işaret eder. Çitalar, vaşaklar ve diğer vahşi kediler, av seferlerinde yararlanılmak üzere yakalanarak özel çita terbiyecileri (*yûzdâr*) tarafından evcilleştirilip eğitiliyordu. İslamiyet öncesi Iran'da hükümdarların ve varlıklı seçkinlerin geleneksel bir eğlencesi olan avlanmak, İslamiyet'in ilk yüzyıllarında Araplarca da benimsenmiştir. Bu vahşi kediler, at üzerinde sahiplerinin terkisinde gitmeye alıştırılıyor, tavşan ve ceylan gibi hayvanların avlanmasında kullanılıyordu.[1] Hızlı ve güçlü oldukları için çitalar özellikle tercih ediliyordu.

11. yüzyıl başında yazılmış olmakla birlikte, kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan geleneksel destanlara dayanan *Şahname*'nin bir bölümünde, Sasani hükümdarı Hüsrev Perviz'in düzenlediği bir av partisi anlatılır. Av sırasında hükümdara zengin giyimli ve silahlı yüzlerce süvari ve piyade, doğancılar, evcilleştirilmiş vahşi kediler, müzisyenler ve hizmetkârlar eşlik etmektedir. Ayrıca çitalara yol gösteren üç yüz de atlı vardır.[2] Tüm bu tantana, hükümdarın üstün yeteneklerini sergilemesine fırsat sunan bir kraliyet avına yaraşır cinstendir. Iran geleneğinde hükümdarlığın özü, *Şahname*'de yüceltildiği gibi usta bir avcı ve savaşçı olmanın (*rezm*) yanı sıra, ziyafetlerde şiir, müzik, dans ve içkiden keyif alarak eğlenmekten (*bezm*) oluşuyordu.

Kat. 70'teki atlı figürü, içki içen bir figüre ait mevcut bir kalıbın değişikliğe uğratılmasıyla imal edilmiştir: Topuzu tutan aplike kol, orijinal kalıptaki kadeh tutan bükülü kolu örtüp gizlemektedir. Fakat heykelciği boyayan sanatçı, kadehi gizlemektense siyaha boyayarak vurgulamayı seçmiştir.[3] Bu tercihi keyfi gözükse de savaşı ve ziyafeti birbiriyle çelişen değil, birbirini bütünleyen etkinlikler olarak gördüğüne işaret ediyor olabilir.

Heykelciğin Iran menşeli olabileceği ileri sürülse de 12. yüzyılın ikinci yarısında Cezire ve Suriye'de faaliyet gösteren ve sır altı boyamalı fritli hamur kaplar üreten çok sayıdaki atölyeden birinde yapılmış olabilir. Nitekim sırdaki beyaz bozulmalar, genellikle "Rakka malları" olarak adlandırılan bu kaplara özgü bir özelliktir.[4] **MR**



71

Aslan Avı Sahneli Kâse
Iran, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl
Fritli hamur; kalıplama, kazıma, delik işi, (renksiz) sır, mavi renkli akıtma boyama
Yükseklik: 12 cm; Çap: 15 cm
Sarikhani Collection, Birleşik Krallık (I.CE.2164)
Dışta kitabe: Okunaksız.

Kalıplama tekniğiyle yapılmış olan bu kâsede, av ikonografisi tüm canlılığıyla sergilenmiştir. Tek renkli sahnedeki figürlerin hepsi de hareket halindedir. Bir atlı, kılıcını kaldırmış bir darbe indirmeye hazırlanırken, bir diğeri ok atmaktadır. Atlar dörtnala koşturur. Aslanların kalın kuyrukları havada savrulur. Ve bir tavşan, her an sıçramaya hazır gibi çömelmiştir. Ayakta duran hizmetkârlar içinde en korunaklı durumda olanı, elinde uzun bir sopayla ava iştirak eder. Kabartma bezemenin kıvrımdallar, palmetler ve kuşlardan oluşan yoğun desenli bir zemin üzerinde yükselmesi, zengin ayrıntılarla ustaca işlenmiş kompozisyonun dinamizmine katkıda bulunur.[1]

Aslan avı, Selçuklu sultanlarının gözde bir eğlencesiydi. Pers destanları yoluyla Selçuklulara aktarılan bu Sasani geleneği, etrafı çevrilmiş bahçelerde icra ediliyordu. Örneğin Melikşah'ın (hd. 1073–92) İsfahan civarında böyle birkaç bahçesi vardı.[2] Çok sayıda yazılı kaynak ve zengin bir ikonografi, aslan avının taşıdığı sembolik öneme tanıklık etmektedir. Aslanlar karşısında galip gelmek ve onlara boyun eğdirmek, hükümdarın hem üstünlüğünü ortaya koyuyor hem de yönetici soylular için elzem sayılan *rezm* (avlanma ve savaşma) becerilerini kanıtlıyordu.[3] Nitekim Melikşah, avcılık hünerlerinin bir göstergesi olarak, öldürdüğü ceylanların ve yaban eşeklerinin toynaklarından kuleler inşa ettirmişti.[4] Selçuklu sultanları için av seferlerinin doğasındaki hareketlilik hem ülke topraklarını kontrol altında tutmanın bir aracı hem de eski göçebe alışkanlıkların bir devamı niteliğindeydi. Selçuklular sultanların av partilerinde "Türklere özgü" becerilerini sergileyerek kendilerini Iranlı şehirli seçkinlerden ayırma olanağı buluyordu. Aynı zamanda avlar, hayırseverlik yapma fırsatı da sunuyordu: Melikşah'ın, öldürdüğü her hayvan için yoksullara sadaka dağıttığı rivayet olunur.[5]

Brooklyn Müzesi'ndeki bir minâi kâsede (Resim 64), sanatsal ve görsel açıdan farklı yollarla da olsa, av ikonografisine ait bir diğer önemli motif sergilenir. Turkuaz renkli bir zeminde bir doğancı, tam koşumlu bir atın üzerinde görülmektedir. Kendisini izleyenlerin seyir zevki için bir gösteri yürüyüşü yaparcasına hareketsizdir. Eldivenli eline tünemiş olan doğan kuşunun varlığı, hem avlanmaya hem de (birbirleriyle sohbet ediyor görünen izleyicilerin de işaret ettiği gibi) zengin veya saraylı bir ortama gönderme yapar, zira *beyzere*, yani doğancılık, çoğu zaman oldukça pahalı bir lükstü. Sadece ayrıcalıklı sınıflar değil, hükümdarlar da doğanla avlanmaya düşkündü ve bu iş için gösterişli masraflar yapmaktan kaçınmıyordu.[6] Bu konuya hasredilmiş çok sayıdaki eser ve son derece ayrıntılı Arapça ve Farsça terminoloji, doğancılığın üst düzey bir doğabilimsel bilgi gerektirdiğini ve eğitimli çevrelerde bir hayli sevildiğini göstermektedir.[7]

İki kâsenin farklı kalitede olması, muhtemelen farklı maddi olanaklara sahip müşteriler için üretildiklerinin bir göstergesidir. Ancak her iki kâse de farklı şekillerde olmakla birlikte saltanat çağrışımlarıyla yüklü bir ikonografik temayı kullanır. Bu ikonografi hem kâsenin sahibi hem de onun ziyafet sofrasındaki konukları için şüphesiz sembolik bir öneme sahipti. Her iki objede de atlı avcılarla birlikte tasvir edilen hayvanlar, av temasının uyandırdığı çağrışımları daha da pekiştirir, zira doğanlar da aslanlar da doğrudan doğruya saltanatla bağlantılıydı. Aslanın bu sembolik anlamı, binlerce yıl öncesine dayanıyordu ve İslamiyet döneminde de aynen benimsenmişti. Iran edebiyatındaki pek çok kaynaktan anlaşıldığı üzere, 11. yüzyılda aslanlar çoğu zaman saltanat sancaklarında arma olarak kullanılmışlardır.[8]

Dolayısıyla her iki kâsenin de üzerindeki tasvirler ve kitabeler, avlanmanın etik, faydalı ve eğlenceli yanlarını ifade eden karmaşık bir anlam çeşitliliğine sahiptir. Av temasının sunduğu hükümdarlık ideali, sadece savaşta cesaret ve ustalık göstermeyi değil, (Brooklyn kâsesinde, oturan saraylı figürlerin de işaret ettiği gibi) bir mecliste eğlenip keyif almayı da içeriyordu. Bu bakımdan her iki kâse de yemeli içmeli toplantılarda kullanılmaya uygundu. **MR**



Resim 64: Doğancı ve oturan figürler tasvirli kâse.
Iran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı. Fritli hamur; opak turkuaz sır, sır içi ve sır üstü boyama.
Yükseklik: 9,4 cm; Çap: 21 cm. Brooklyn Museum, New York (86.227.65)



72

Taht Sahneli Şamdan

Cezire, muhtemelen Musul, 13. yüzyılın ikinci çeyreği
Pirinç; kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 24,4 cm; Çap: 36,8 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Edward C. Moore Collection, Edward C. Moore bağışı, 1891 (91.1.563)
Üstte kazıma yazıyla Arapça:

علی بن احمد بن العباس

Ali b. Ahmed b. el-Abbas.[1]

Muhtemelen Musul'da üretilmiş olan bu zarif şamdan,[2] hükümdarın yeryüzü ve evren üzerindeki iktidarını tasvir eden çeşitli sahnelerle bezelidir. Hükümdarın bir aslanı öldürdüğü ve bir saray ziyafetinin keyfini sürdüğü sahnelere gezegen tasvirleri eşlik eder. Gövdedeki kompozisyona egemen olan çok-dilimli üç büyük madalyondan birinde, hükümdarın kudretini en belirgin şekliyle ortaya koyan taht sahnesi yer alır. Bu tür sahnelerde genellikle görüldüğü üzere hükümdar, yanları yüksek tepelikli bir tahtta, minder üzerinde oturmaktadır. Başındaki kürklü *serpuş* ve dizinin üzerindeki elinde tuttuğu katlanmış mendil, soyluluk sembolleridir.[3] Diğer figürlere kıyasla daha büyük boyutlara sahip olması, üstün konumunu ayrıca vurgular.

Cepheden, yandan ve dörtte üç profilden tasvirlerin bir arada kullanılması, Cezire işi kakmalı madeni eserlere özgü bir özelliktir ve genel tasvir programına dinamizm ve çeşitlilik kazandırmanın yanı sıra, bazı ayrıntılara odaklanma olanağı da sunar.[4] Sakallı bir figür, hükümdarın sol elini öpmek üzere eğilmiştir. Resmi törenlerde hazır bulunan saray görevlileri, muhafızlar, emirler ve vezirleri temsil eden diğer iki figür, ellerinde görev sembolleriyle ayakta durmaktadır: *emirü's-silah*, kuşak benzeri bir şeridin sekiz çizerek çevresinde dolandığı bir kılıç tutar. Muhtemelen *devâdâr* (devlet sekreteri) olan diğer figürün elindeki dikdörtgen kutu ise bir kalemdandır (bkz. kat. 174b). Bu sahne, hükümdarın elini veya huzurunda yeri öpme zorunluluğuna ve *nevbet* töreni gibi diğer saray teşrifatına göndermede bulunur.[5] Bu törenler, Zengilerin yönetimindeki Musul'da ve Bedreddin Lülü döneminde, ayrıca Selçuklu dünyasının diğer başka yerlerinde de yapılmış olmalı. Bu saygı gösterisi, hem hükümdarın üstünlüğünü hem de ona biat edenlerin sadakatini ortaya koyuyordu. Aksaray'ın kuruluşuyla ilgili bir metinde anlatıldığına göre, Anadolu Selçuklu sultanı II. Kılıç Arslan (hd. 1156–92) Kayseri'yi ve "bu vilayetteki bütün kaleleri ele geçirdi ve hepsini kendi emirlerinin yönetimine verdi. [...] Diyarbakır'da Artuklular sultan adına hutbe okuttu ve Nisanoğullarına mensup Amid hükümdarları sultanın elini öpmeye geldi. Erzurum ve Erzincan hükümdarları da bağlılıklarını sundular. Kısacası sultan, bölgenin tamamına hâkim oldu."[6] **DB**

73

Kabartma Doğancı Figürlü İbrik

Horasan, muhtemelen Herat, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı

Pirinç; yükseltme, kabartma, kazıma, gümüş kakma

Yükseklik: 44,8 cm; Çap: 19 cm

Gallerie Estensi, Modena (6921)

Boyunda figürlü yazıyla Arapça kitabe:

العز والاقبال ل/ والدولة والبقاء

İzzet ve ikbal, mülk ve beka

Omuzda:

العز والسعادة والسلامة والعناية والعافية والقادرة والبقاء الدائم والعلاء [ل]صاحبه وال[...]

İzzet, mutluluk, barış, inayet (lütuf), afiyet, kudret, daim beka ve ululuk bunun sahibi içindir

Kartuşlarda:

العز والاقبال والدولة والد/ والسعادة والسلامة و[...] العافية التامة وال/ وال/ لصاحبه / والو // العز و/ و/ والدولة/ والسعادة والد/ولة و/ لكرامة/ والعلاء/ و البقاء/ والع[...]

İzzet, ikbal, devamlılık, mutluluk, selamet, [...], tam kazanç, [...],[...], bunun sahibi içindir. [...] izzet, [...][...] mülk, mutluluk, devamlılık, şeref, ululuk, beka ve [...]

Kaidede:

باليمن والبركة والدولة والسرور والسعادة والسلامة والنعمة والثناء

Bahtiyarlık, bereket, mülk, sevinç, mutluluk, selamet, nimet ve övgüyle.[1]



Formu ve malzemesiyle bu ibrik, kakmalı madeni eserlerde güçlü bir ekolün 12. yüzyılda ortaya çıkıp 1220'lere dek gelişme gösterdiği Horasan'da, özellikle de Herat şehrinde üretilen ibriklerin tipik bir örneğidir.[2] Kompozisyonu vurgulayan kabartma tekniğinde hayvanlar ve figürler, Herat işi madeni eserlerin ayırıcı bir özelliğidir.[3] Bu ibriği özel kılan şey ise, boynun her iki yanında yüksek kabartma olarak işlenmiş at sırtında doğancı figürüdür. Binicinin kıyafeti ile atının koşumu ve düğümlü kuyruğu gibi ayrıntılar titizlikle verilmiştir.[4] Kabartma tekniğiyle yapılmış olan doğancı, ender rastlanan bir özelliktir (ayrıca bkz. Resim 64) ve bezemelerin odağındaki at sırtında av temasını görsel olarak vurgulama işlevi görür.

İbriğin gövdesini çevreleyen bombeli kaburgalarda, (vakvak motifini çağrıştıran) hayvan başlı arabesk kıvrımlar,[5] hareket halindeki bir atlıyı kuşatan geçmeli madalyonlar meydana getirir. Bunların her birinde, atlının kılıç ve kalkan kullandığı, Part atışı yaptığı veya bir çitaya saldırdığı görülür. Birbirini kovalayan hayvanlar da benzer şekilde ava gönderme yapar ve kompozisyona canlılık kazandırır. Aynı motifler, boyunda (doğancının altındaki frizde) ve emzikte tekrarlanmıştır. Boynun gövdeyle bitiştiği yerdeki bir diğer frizde, *bezm* ve *rezm* (ziyafet ve savaş) temalarının yanı sıra işret, müzik (bir arp ve bir lavta), dans (elbisesinin kolları uzun bir figür) ve dövüş sporu (kılıç ve kalkan kuşanmış iki savaşçı) sahneleri yer alır. Sapın kalp şeklindeki kaidesinde, bağdaş kurarak oturmuş bir figür kadeh kaldırmaktadır.

İbriğin ikonografisi, bir yandan Selçuklular ile diğer Türklerin yiğitlik geleneğini yansıtırken, diğer yandan Iranlıların cesur ve usta bir binici ve savaşçı olarak ideal hükümdar anlayışından izler taşır.[6] Iran destanı *Şahname*'de yüceltilen *bezm* ve *rezm* temaları da bu hükümdarlık anlayışının bir ifadesidir. Hükümdar av sırasında hünerlerini sergilerken (*rezm*), sonrasında bir ziyafetle gönlünü şenlendirir (*bezm*).[7] Boynun arka kısmında yer alan taht üzerindeki figürle, saltanat fikri ayrıca vurgulanmıştır. Göğüs hizasında bir kadeh tutarak bağdaş kurmuş olan bu figür, alıcı kuşlar ve iki doğancıyla çevrelenmiştir.

Figürlü iyi dilek kitabeleri, ibriğin ismi bilinmeyen sahibini koruma ve ona izzet, ikbal ve bereket dolu bir yaşam sağlama amacı taşır. Binicilik temasının ön planda olması ve ender rastlanan kabartma doğancı figürü, bu muhteşem ibriğin belki kendisi de usta bir binici, avcı ve savaşçı olan üst düzey bir kişi tarafından sipariş edilmiş olabileceğini düşündürür. **DB**

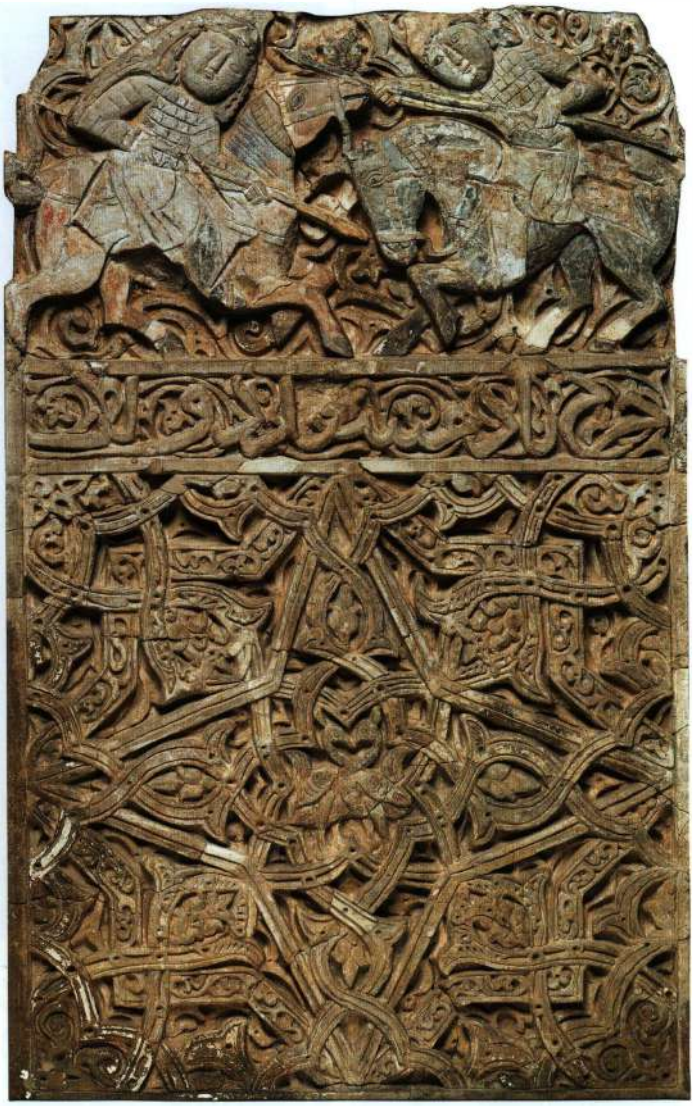
74

Savaşan İki Süvari Tasvirli Kabartma

İran, 12.–13. yüzyıl
Stuko; oyma, çok renkli boyama
109,5 x 50,2 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection (54.29)
Farsça kitabenin muhtemel okunuşu:

چرخ باد مسعاد دولت (؟)

güzel bahtı daim olsun



Bu stuko panoda tasvir edilen çarpışma sahnesi, madalyondaki tavus kuşları ve kitabeyle birlikte, Selçuklu ve Selçuklu sonrası dönemlerde, büyük ihtimalle İran'da, yönetici seçkinlere ait bir saray veya köşkü süslemiş olmalı.[1] Seramiklerde ve madeni eserlerde çoğu kez avlanırken görülen sayısız atlı tasviri arasında, savaşan veya mızrak dövüşü yapan atlılara çok az rastlanır.[2] Fakat Gazne'de bulunmuş, biraz daha erken bir döneme ait bir alçak kabartmanın (Resim 65) gösterdiği gibi, mimari yapılarda bir motif olarak kullanılmışlardır. Nispeten arkaik özelliklere sahip bu alçak kabartma, ikonografik açıdan Orta Asya'ya daha yakındır – uçarcasına ayakları yerden kesilmiş dörtnala koşan atlar, pullu zırh yerine kayışlı kemerler ve mızrak yerine kılıç.[3] Ancak burada da Cennet'i çağrıştıran bir tavus kuşu ve bir bahçeyi andıran bitkiler yer almaktadır.

Kat. 74'ün kitabesindeki şiir, bu cennetsi unsurlara bir yenisini eklerken ana temayı oluşturan çarpışma sahnesinin uyandırdığı azamet duygusunu da pekiştirir.[4] Bir soylunun savaşta kahramanlık göstermesinin önemi, hem yeni kurulan Türk Selçuklu yönetiminin hem de askeri becerileri İran destanlarındaki *rezm*'le ilişkilendiren mahalli tebaanın kültürel geleneklerinde köklü bir yere sahipti. *Rezm* her zaman için *bezm*'le, yani eğlenceli ve entelektüel meclislerde bulunma sanatıyla ayrılmaz bir bütün oluşturuyordu. Bu değerler, dönemin görsel dilinde ve şiirlerinde sık sık ifade edilmiştir. 11. yüzyıl saray şairi Muizzi'nin, himayesine girdiği Türkleri övmek için Farsça kaleme aldığı bir şiir, bunun açık bir örneğidir: "[Türkler] ellerinde şarap kadehleri varken sülünler gibidirler / ellerine kılıç ve mızrak aldıklarında ise aslanlara benzerler [...] / savaşta cehennem ateşinden daha yakıcıdırlar / ve meclislerde yer almaya Cennet hurilerinden daha layıktırlar."[5] **MR**



Resim 65: Savaşan iki atlının tasvir edildiği alçak kabartma. Gazne, 11.–12. yüzyıl. Mermer; oyma. 46 x 85 cm. David Collection, Kopenhag (23/1989)

75

Süvari Kılıcı

İran, 11.–12. yüzyıl
Su verilmiş çelik
Uzunluk: 78,4 cm
Furusiyya Art Foundation (R-249)
Nesih yazıyla Arapça kitabe:
والدولة والسعادة و الاقبال و العز
Mülk ve mutluluk, ikbal ve izzet.



Bu hafif kavisli, tek ağızlı kılıç namlusu,[1] İslamiyet'in ilk yüzyıllarındaki düz namlulu kılıçların süvari kılıcına evrimleşmesini temsil etmektedir. At sırtındaki savaşçılar, süvari kılıcını kesici darbeler indirmek için kullanıyordu.[2] Dolayısıyla bu kılıcı kullanmada ustalaşmak için, *fürusiyet* adı verilen binicilik eğitiminden geçmek gerekiyordu. Eli korumak amacıyla balçağın altına yerleştirilen bir siperlik, tasarımdaki yenilikleri yansıtan bir ayrıntıydı. Kılıcın kör tarafının bir yüzünde, birbirini kovalayan hayvanların yer aldığı iki friz bulunur. Bunların ilkinde, bir tavşanı kovalayan büyük bir köpek görülür. Ortası çıkıntılı bir oluğun ardından gelen ikinci kuşakta, nesih yazıyla Arapça olarak başaşağı yazılmış bir iyi dilek kitabesi ve köpekler, bir kaplan ve kanatlı bir dört ayaklının bir tavşanı kovaladığı daha uzun bir hayvan frizi vardır. Bu tür kitabeler ve hayvan frizleri, Selçuklu maden sanatının başlıca unsurları arasında yer alır ve kullanımları belirli bir obje türüyle sınırlı değildir.[3]

Mızraklar, yaylar, oklar ve topuzlar gibi, kılıçlar da Selçuklu askerlerinin önemli bir silahıydı. Savaşta olduğu kadar avda da kullanılan kılıçlar, Abbasiler döneminde yazılan ve Memlükler döneminde genişletilerek yeniden dolaşıma sokulan *fürusiyet* kitaplarının konuları arasında yer alıyordu. İbn Ahi Hizam Muhammed b. Yakub'un 9. yüzyılda yazdığı *fürusiyet* risaleleri, daha sonra binicilik, atçılık ve nalbantlığın yanı sıra, at sırtında mızrak ve kılıç kullanma teknikleri, silahlar, okçuluk ve çevgan hakkında kaleme alınan çok sayıda metin için bir temel oluşturmuştur.[4] Zaman içinde *fürusiyet*, Ortaçağ'ın büyük ölçüde Türk kölelerden müteşekkil Ortadoğu ordularındaki süvariler için bir eğitim kılavuzu olmanın ötesinde, bir atlının yüce gönüllü, cesur ve mert biri olması gerektiği yönündeki kahramanlık ideallerini, Selçuklu sanatının pek çok dalında ifade bulan bu saray paradigmalarını da içermiştir. **SRC**



76

Hançer

Büyük Suriye, buluntu yeri İsrail, 12.–13. yüzyıl
Namlu: çelik; kabza ve kın: gümüş; kazıma, savat kakma
Uzunluk: 38,8 cm
Furusiyya Art Foundation (R-937)
Kın üzerinde nesih yazıyla Arapça:

العز الدائم والاقبال الزائد

Daim izzet ve artan ikbal.

Bu sıra dışı hançerin kabzası ve kını üzerindeki bezemeler ve tasarımı,[1] Doğu Akdeniz'de hem Hıristiyanların hem Müslümanların silahlarında görülen form ve işlevleri bir araya getirmektedir. Kabzanın façetalı, hafif dışa çekik baş kısmı, hem Müslüman hem de Hıristiyan çevrelerde rastlanan hükümdar taçlarına benzetilmiştir.[2] Kabzanın baş ve gövdesinde eşkenar dörtgenlerin içindeki haç biçimli zambak motifleri, Avrupa'dan mülhem Haçlı örneklerine dayanır. Kabza başının diğer yüzündeki kanatlı grifon ise, hem Ortadoğu Hıristiyan hem İslam maden sanatında ve diğer sanatlarda karşımıza çıkar. Kabzanın svastika ve rozet gibi Hıristiyanlıkla bağdaştırılan ayrıntıları, aslında erken 13. yüzyılın Musul işi madeni eserlerinde kullanılan motiflerle yakından ilişkilidir.[3] Namlunun her iki yanında ağzı açık bir ejder başıyla sonlanan balçak, Anadolu, Cezire ve Sicilya'daki madeni, taş ve boyama eserlerde görülen çeşitli ejderleri çağrıştırır.

Kındaki dört bezeme kuşağından en üstteki, Arapça bir iyi dilek kitabesi içerir. Altındaki iki kuşakta, atının ayakları dibindeki ejderi öldürmek üzere kılıcını çekmiş bir ejder avcısı ve bir geyiğin sırtında avcı bir kuş görülmektedir. Atlının yüzü ve saçlarının yanı sıra tasvirin sağ üst köşesindeki "Tanrı'nın eli," başta ejder öldüren Aziz Georgios tasvirleri olmak üzere Avrupalı görsel kaynaklara dayanmaktadır. Kuş ve geyik motifi ise, İran, Anadolu ve Cezire'deki Selçuklu sanatında ve bazı Haçlı objelerinde yaygın olarak kullanılan bir hâkimiyet sembolüdür. Kın pabucundaki (kının alt kısmı) av köpekleri ve tavşan, Selçuklu süvari kılıcında (kat. 75) ve Selçuklu maden sanatının sayısız ürününde karşımıza çıkar. Bu hançerde ve süvari kılıcında birbirini kovalayan hayvan figürlerinin yer alması, avlanmayı akla getirir. Fakat böylesine lüks bir hançer, muhtemelen insan veya hayvan öldürmek için kullanılmıyor, üzerindeki beş halka vasıtasıyla Avrupa tarzı bir kayışa veya bir hamayıla asılarak sadece taşınıyordu. **SRC**



77

Süvari Madalyonlu Şamdan

Anadolu, 13. yüzyıl ortası
Bronz; döküm, kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 20,5 cm; Çap: 19,5 cm
David Collection, Kopenhag (2/1963)
Mumlukta nesih yazıyla Arapça:

السلامة/ البقا/ الكرامة

Selamet, beka, şeref
Boyunda:

العز الدائم والاقبال والسلامة

Daim izzet, ikbal ve selamet

Omuzda:

العز الدائم والاقبا ل والدولة والسعادة والسلامة والكرامة والعافية والراحة والرحمة والنصر على العدا والبقا الدائم لصاحبه

Daim izzet, ikbal, mülk, mutluluk, selamet, şeref, afiyet, rahatlık, merhamet, düşmanlara karşı yardım ve daim beka bunun sahibi içindir.
Kaidede:

العز الدائم والاقبال والدولة والسعادة والسلامة والكرامة والبقا الدائم لصاحبه والراحة والرحمة والعافية وا والنصر على اعدا العز الدائم والاقبال والدولة والسعادة والسلامة والكرامة والبقا الدائم لصاحبه

Daim izzet, ikbal, mülk, mutluluk, selamet, şeref ve daim beka bunun sahibi içindir. Rahatlık, rahmet ve afiyet, [...], düşmanlara karşı yardım, daim izzet, nimetler, devlet, mutluluk, selamet, şeref, daim beka bunun sahibi içindir.[1]

Bu Anadolu şamdanındaki süvari figürleri, Selçukluların uzun bir geçmişe dayanan binicilik geleneğini yansıtmaktadır.[2] Avrasya bozkırlarında mevsimlik otlaklar bulmak, yiyecek sağlamak ve stratejik ve siyasi amaçlara ulaşmak açısından at sırtında avlanmanın hayati bir önemi vardı. Ayrıca bu sayede, askerlerin savaşmaya hazır tutulması da sağlanıyordu.[3] Zamanla, avlanmanın yanı sıra çevgan ve atlı okçuluk gibi binicilikle ilgili diğer etkinlikler de asalet ve yiğitlik gibi saray değerlerinin bir ifadesine dönüştü. İslamiyet'in erken dönem-

lerinden itibaren avcılık, hem avlanma sahalarının inşa ve idamesi hem de yırtıcıların ve av hayvanlarının terbiye ve bakımı nedeniyle büyük miktarda mali ve lojistik kaynak gerektiren bir saray sporu olmuştu.[4] Çeşitli sanat eserlerinde görülen av ikonografisine ek olarak, Iran Selçuklularından devralınan bir gelenek uyarınca şehir merkezlerinin yakınında kurulan ve içlerinde bir *şikargah*, yani avlak bulunan çok sayıdaki sultan bahçesi de Selçuklu Anadolusu'nda avcılığa verilen önemi yansıtmaktadır. Anadolu Selçuklularının Alanya çevresinde inşa ettikleri av köşkleri gibi, bu bahçelerin de çoğu muhtemelen mevsimlik kullanılıyordu.[5]

Kat. 77'nin gövdesini süsleyen büyük yuvarlak madalyonların her birinde, avlanmakta olan bir soylu figürü yer alır. Bir sahnede, atını dörtnala fakat kontrollü bir şekilde süren bir doğancı olarak karşımıza çıkar. Bir elinde alıcı bir kuş, diğer elinde atının dizginleri vardır. Ayaklarının dibinde ona bir köpek (bir saluki veya tazı) eşlik eder. Sonraki sahnede, bir ejder avcısıdır ve atının terkisinde bir çita oturmaktadır. Üçüncü sahnede ise bir aslanla mücadele eder. Alıcı kuşlar, köpekler ve çitalarla avlanmanın yanı sıra aslan avları da Selçuklu sultanlarının gözde etkinlikleri arasındaydı.[6] Dolayısıyla, Selçuklu topraklarının doğusunda da batısında da bu tür tasvirlerle karşılaşmak şaşırtıcı değildir. Fakat ejder avcısı motifi, özellikle de ejderin kuyruğunun kıvrılarak bir düğüm oluşturması, Anadolu ve Cezire'ye özgüdür ve yönetici seçkinlerle ilişkili her türden objede görülür. Başlıca örnekler arasında, Konya Köşkü'nden kalıp tekniğiyle yapılmış bir alçı kabartma (bkz. kat. 20a–g), bugün İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan gümüş ve altın kakmalı çelik bir ayna (Resim 66) ve *Dekaikü'l-hakaik* içindeki bir minyatür (kat. 130) yer almaktadır.[7] Sikkeler ve mühürler üzerindeki örnekler, bu motifin bazı Anadolu Selçuklu hükümdarları tarafından bir kudret ve iktidar sembolü olarak kullanıldığını gösterir.[8] Ejder öldürme teması, görsel açıdan, Hıristiyan (Ermeni, Gürcü ve Bizanslı) modellere dayanır. Hıristiyanlıkta, başta Georgios ve Theodoros gibi azizlerin veya kutsal savaşçıların ejder karşısındaki mucizevi zaferi, kötülüğe karşı koruyucu ve büyülü bir anlam taşır. Fakat diğer yandan, bu temanın kökleri Bizans, Arap, Iran ve Türk destanlarına ve halk edebiyatına da uzanır. Iranlıların *Şahname*, Bizanslıların *Digenis Akritis* ve Anadolu Türklerinin *Battalname* ile *Danişmendname*'si bunlar arasındadır. Selçuklu Anadolusu'ndaki pek çok kültür, kutsal ve kahraman ejder avcısının sembolik anlamını belli ki kavramış, onu bir iktidar, zafer, üstünlük ve muhtemelen de koruyuculuk sembolü olarak benimsemiş ve sarayla ilişkili imgeler arasına dahil etmiştir. Buradaki şamdanda, diğer av etkinlikleriyle ve (altı küçük kartuş içindeki) müzik, dans ve işret sahneleriyle birlikte yer alması, ejder avının da diğer pek çok saray eğlencesinden biri olarak görüldüğüne işaret etmektedir. **DB**



Resim 66: Ayna. Muhtemelen Anadolu, erken-orta 13. yüzyıl. Çelik; altın kakma. Yükseklik: 41,3 cm; Çap: 20,9 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul (2/1792)



78

Çevgan Oyuncusu Figürlü Tabak
İran, muhtemelen Kaşan, H. 604/M. 1208
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Çap: 35,2 cm
Victoria and Albert Museum, Londra, National Art Collections Fund ve Bryan Bequest desteğiyle satın alma (C.51-1952)

İçte, iç dairede Farsça:

ای دل ز طرب هیچ نشان می بینی/وز دیده بجز گهر فشان می بینی//
در آرزوی دمی خوشم تا که زیم/مردم همه اینند که تو شان می بینی

ey gönül mutluluktan hiç bir eser görüyor musun?/ gözyaşından başka gözden akanı görüyor musun?/ yaşayacağım süre içinde mutlu bir ânı görme dileğindeyim/ bütün insanlar senin gördüğündür.[1]

ای دل ز طرب چرات بیگانگیست/ مردن ز غم عشق نمردانگیست//
با این همه صبر این چه رسوا شدنست / کو ان همه عقل این چه دیوانگیست

Ey gönül neden mutluluğa yabancısın?/ aşkın ıstırabından ölmek yiğitlik değildir/ bunca sabra rağmen bu nasıl bir rüsvalıktır/ nerede onca akıl, bu nasıl deliliktir?[2]

İçte, dış dairede:

زان حین که با تو عازم آید گفتن / آزرده چنانک که چه شاید گفتن //
من روح گدازم و تو . . . عشوه دهی / گر می رود از ماست بباید گفتن

gideceğini söylediğin zaman/ öyle üzüldüm ki nasıl dile getireyim/ benim ruhum eridi ve sen ... cilve yapıyorsun/ ruhum ölse bile benim bunu söylemem gerek.[3]

هر گریه که بر سر شتر می کردم / در پای شتر ز دیده دُرّ می کردم //
چاه که کاروان تهی کرد ز آب / من باز ز آب دیده پر می کردم

devenin başına döktüğüm her gözyaşı/ onun ayaklarına gözden dökülen birer inciydi/ kervanın bitirdiği kuyudaki suyu/ ben tekrar gözyaşı ile doldururdum.[4]

Devamında Arapça:

في رجب سنة اربع و ستمائة

604 yılı, Recep [ayın]da

Dışta, Farsça:

گیرم که صبا زلف تو در تاب کشد/لعل تو ز جام می ناب کشد//
زنگی بچه بر کنار گلزار تو کیست/کز چاه زنخدان تو می آب کشد

diyelim ki saba rüzgarı saçlarını dalgalandırır/ al dudaklarını saf şarabın kadehinden içer// gül bahçenin (yüzünün) yanındaki zenci çocuk kimdir?/ çenenin kuyusundan su çeken?

عادت نبود مرا که از روی هوس / درد دل خویشتن بگویم با کس //
با این همه یک سخن بخواهم گفتن / در عشق تو مردم بفریادم رس//

alışkanlığım değil hevesten dolayı/ söyleyemem gönül acımı kimseye/ buna rağmen tek bir söz söyleyeceğim/ aşkından öldüm, feryadıma yetiş.

Muhtemelen Kaşan'da üretilmiş olan ve H. 604/M. 1208 tarihini taşıyan bu tabak, 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başının sofistike lüster seramiklerinin ustalıklı bir örneğidir.[1] Tabakta çevgan oynayan bir atlı tasvir edilmiştir. Atlının elinde ucu kıvrık bir sopa vardır ve bileği bir vuruş yapmaya hazırlanırcasına bükülmüştür. İnce ayrıntılar, görünüşte hareketsiz bir anın betimlendiği bu sahneyi, yaklaşmakta olan eylemin beklentisiyle doldurur. Oyuncu, çerçevenin dışındaki topa odaklanmıştır ve ön ayaklarıyla yeri eşeleyen at, sahibinin emrini beklemektedir. Atlının zengin bezemeli kıyafeti, üzeri yazılı tiraz şeridi ve süslü çizmeleri, atın benekli örtüsü ve gösterişli koşum takımı, bitkilerin, kuşların ve spirallerin oluşturduğu yoğun bir arka planla bütünlenmiştir.

Tek başlarına veya grup halinde çevgan oynayan figürler, Iran'da ilk olarak 12. yüzyılda görülmeye başlanır.[2] 14. yüzyıldan itibaren ise, çevgan maçları yazma minyatürlerinde sıklıkla işlenen bir konu olmuştur. Genellikle at sırtında oynanan çevgan, Persler tarafından icat edilmiş ve Islamiyet'in erken dönemlerinde batıya yayılmıştır. Samarra'daki Cevsakü'l-hakani, Caferiye ve Belkuvara gibi Abbasi saraylarında, çoğunlukla bitişiğinde ahırlar ve izleyici locaları bulunan büyük meydanların çevgan sahaları olduğu düşünülmektedir.[3] Ancak bu meydanlar, *fürusiyet* kapsamında binicilik idmanları için de kullanılmış olabilir. Edebiyatta çevgandan çoğu kez hükümdarlar ve maiyetleri ile bağlantılı bir şekilde bahsedilir. Nizami'nin *Hüsrev ile Şirin*'inde anlatılan, saray kadınları ile hükümdar arasındaki ilginç bir çevgan maçı özellikle kayda değerdir.[4] Çevgan son derece masraflı olduğundan, bu oyunu ancak en zenginler oynayabiliyordu. Gerektirdiği beceriler de bir soyludan beklenen niteliklerin çoğuyla aynıydı.

Tabak kapsamlı bir şekilde Farsça şiirlerle kitabelendirilmiştir. Genellikle şiirler tasvirlerle doğrudan bağlantılı olmaktan ziyade saray ortamını çağrıştırma vazifesi görse de buradaki dizelerin çevgan oyuncusunu erişilmesi imkânsız bir arzu nesnesi olarak sunma amacı taşımış olabileceği ileri sürülmüştür. **MR**



79

Çevgan Oyuncuları Tasvirli Kutu

Cezire, muhtemelen Musul, 13. yüzyıl başı
Pirinç; kazıma, gümüş ve bakır kakma
Yükseklik: 7,2 cm; Çap: 10,1 cm
Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris (OA 3446)

Üst kuşakta nesih ve alt kuşakta kufi yazıyla Arapça:

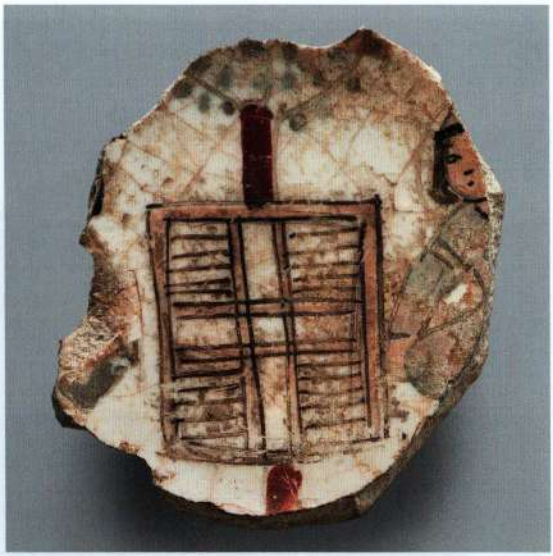
العز الدائم و الاقبال الزائد الدولة الباقية والسلامة الشاملة النعمة السابغة و الكرامة لسعادة [...] الكاملة و الـ[غدارة] التا // العز الدائم و الاقبال [و] اليمن [...] و السلامة و الكرامة ا(؟) لصاحبه

Daim izzet, artan ikbal, baki devlet, kapsayıcı selamet, bol nimet, şeref, tam mutluluk, [...] güç, daim izzet, ikbal, bereket, selamet ve şeref bunun sahibi içindir.[1]

Bu kutunun üzerinde, Selçuklu yönetici seçkinlerinin en heybetli eğlencelerinden biri betimlenmiştir. Aslen bir İran oyunu olan çevgan, İslamiyet'in erken dönemlerinde Müslüman saraylarına girmiş ve muhtemelen bu oyun için özel olarak düzenlenen sahalarda oynanmıştır.[2] Avcılık ve okçuluğun yanı sıra çevgan da başta asalet ve cesaret olmak üzere hükümdarlık ideallerini gerçekleştirme fırsatı sunan bir boş zaman faaliyetiydi.[3] Selçuklular için bu binicilik sporları, barış dönemlerinde bir tür askeri eğitim işlevi görüyordu.[4]

Kutunun gövdesinde, iyi dilek kitabelerinin yer aldığı iki kuşak arasında, bir ellerinde dizgin diğerinde kıvrık uçlu çevgan sopası, topun ardınca dörtnala at koşturan sekiz figür görülür. Anadolu ve İran'da çevgan oyuncuları daha ziyade tek başlarına tasvir edilmiştir. Grup halinde maç yapan çevgan oyuncularına ise Selçuklu devrinde –Cezire ve Suriye'de üretilen kakmalı madeni eserler hariç olmak üzere– daha seyrek rastlanır.[5] Bakır ve gümüş kakmaların kattığı çok renkli vurgu, eylemin dinamizmine canlılık kazandırmıştır. Bu madenlerin kullanımı ve figürlerin üslubu, Horasan geleneğine ait kakmalı madeni eserleri akla getirir. Bu geleneğin izlerini, el-Mevsılı ekolünün muhtemelen Musul'da yapılmış bazı erken dönem örneklerinde görmek mümkündür.[6] Paris Louvre Müzesi'nde, İbrahim b. Mevaliye imzasını taşıyan bir ibriğin (13. yüzyıl başı) alt gövdesinde yine çok renkli benzer çevgan oyuncuları yer alır. Kat. 79'un bezemeleri de bu usta tarafından veya aynı atölyede yapılmıştır.[7]

Bu kutunun her ne kadar bazı parçaları eksikse de üstteki kitabe kuşağını iki yanda kesintiye uğratan delikler, kat. 168b'dekine benzer bir mekanizmaya sahip bir kapağın varlığına işaret eder.[8] Kutunun sabun, ıtriyat veya diğer bazı lüks ürünler ya da belki bir mürekkep hokkası koymak için üretilmiş olması mümkündür. Kullanım amacı ne olursa olsun, kakma işçiliğinin inceliği ve soylu ikonografisi, bu kutunun bir hükümdar veya bir saray görevlisi için bir zenginlik ve statü sembolü olduğunu göstermektedir. **DB**



80

Tavla Oyunu Tasvirli Kâse Dibi
Buluntu yeri Rey, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl
Fritli hamur; sır, sır içi ve sır üstü boyama
Çap: yak. 8 cm
Museum of Fine Arts, Boston, University Museum–M.A Persian Expedition (39.380)

81

Zar
Buluntu yeri Rey (RG3448), 11.–12. yüzyıl
Kemik; oyma

University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-208)

82

Zar
Buluntu yeri Rey (RH6090), 11.–12. yüzyıl
Ahşap; oyma

University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-210)



Seramik bir kâsenin dip kısmına ait bu parçada (kat. 80), bir tavla tahtası ve karşılıklı oturan iki oyuncu görülüyor. Tavlanın her iki tarafındaki 12 bölme, yılın aylarını temsil eder. Tahta üzerinde hareket ettirilen 30 taş ise, ayın günlerini simgeler.[1] Tavlanın yukarısı ve aşağısındaki kırmızı şeritler, görünüşe göre bir ağaç gövdesidir ve parçanın üst kısmındaki yapraklı dallarla birleşir. Tavla tahtasının ağaç gövdesi üzerinde veya ona bağlı durduğu ileri sürülmüşse de, bu doğal ayrıntı, oyunun açık havada bir bahçede oynandığını göstermektedir.

Tavla oynamak için gerekli bir diğer unsur da zarlardır. Daha küçük boyuttaki kemik zarın (kat. 81) her yüzünde bulunan ortası delikli çukur yuvarlaklar, günümüzde olduğu gibi 1'den 6'ya kadar bir sayıyı temsil eder. Ahşap zar ise (kat. 82) sıra dışı bir özelliktedir. Bazı yüzlerinde sayılar eşmerkezli dairelerle gösterilirken bir diğer yüzünde ortadaki bir dairenin çevresine dokuz küçük daire sıralanmıştır. Bu şekildeki bir düzenleme, muhtemelen dünyanın çevresinde dönen gezegenleri simgeleme amacı taşıyor ve Nevbeher ile Cevzeher adındaki iki sözde-gezegeni de içeriyordu. Tavla için kullanılan *nerd* kelimesi, aynı zamanda her türlü zar oyununu ifade etmektedir. Dolayısıyla ahşap zar, tahtasız oynanan bir oyun için kullanılmış olabilir. Bazı din yetkilileri tavlayı ve diğer zar oyunlarını eleştirse de tavlanın satrançtan daha üstün bir oyun olduğu düşünülüyordu, zira sadece şansa dayanıyor, dolayısıyla da Allah'a daha büyük bir tevekkül anlamına geliyordu. **SRC ve RH**



83

Behram Gur ve Azade Tasvirli Kâse

İran, muhtemelen Kaşan, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; sır (opak tek renk), sır içi ve sır üstü boyama, yaldız
Yükseklik: 8,7 cm; Çap: 22,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Rogers Fund ve The Schiff Foundation bağışı, 1957 (57.36.2)

Bu kâse üzerindeki sahnede, yüzyıllar boyu sözlü olarak aktarıldıktan sonra şair Firdevsi (öl. 1020) tarafından yazıya geçirilen İran destanı *Şahname*'den meşhur bir hikâye tasvir edilmiştir.[1] Hikâyede, Behram Gur ile cariyesi Azade'nin bir av gezintisi anlatılır. Hükümdar okçuluk sanatındaki ustalığını sergilerken, Azade de devenin terkisinde oturmuş arp çalmaktadır – bu da, bir hükümdarın birbirinden ayrılmaz iki meşgalesi *bezm* ve *rezm*, yani eğlence ve savaşı akla getirir. Azade, Behram Gur'dan bir erkek ceylanı bir dişi ceylana ve bir dişi ceylanı da bir erkek ceylana dönüştürmesini, bir diğer ceylanın da kulağını ve ayağını tek bir okla vurmasını ister. Burada Behram Gur, ceylanın kulağına bir taş fırlatıp ayağını kaldırmasını sağladıktan sonra, Azade'nin üçüncü isteğini yerine getirirken görülüyor. Hikâyenin sonunda hükümdarın bu acımasız ustalığını küçümseyen Azade'nin Behram Gur tarafından deveyle ezilerek öldürülmesi, kâsenin alt tarafında betimlenmiştir.

Bu hikâye, çeşitli minâi kâseler ve daha seyrek olmak üzere madeni eserler üzerinde karşımıza çıkar. Anlatının genel şeması –deve sırtında Behram Gur ve Azade– korunurken, tasvir ediliş biçiminde farklılıklar görülür. Hikâyenin sadece başlangıç kısmını konu alan bazıları, iki âşığın nispeten basit tasvirleridir. Bazıları da, buradaki örnekte olduğu gibi, aynı anda hem Behram Gur'un okçuluk hünerlerini hem de Azade'nin trajik ölümünü gösteren daha karmaşık bir kompozisyona sahiptir.[2] Bu tür farklılıklar, bir yandan hikâyenin popülerliğine tanıklık ederken –çok az sayıdaki ikonografik ipucu bile, bakan kişinin hikâyeyi tanıması için yeterliydi– bir yandan da zanaatkârın yaratıcılığını gözler önüne serer.[3] Bu çeşitliliğin bir özgünlük talebinden kaynaklandığı da ileri sürülmüştür.[4] Her halükârda, öyküleyici ve edebiyattan alınma sahnelerin tasvir edildiği minâi kâseler, diğer başka konuların işlendiği kâselere kıyasla genellikle daha kalitelidir. Bu da, farklılaşmış bir pazarın varlığına işaret eder (arkeolojik bir örnek için bkz. kat. 58). Hem saray erkânı hem de seçkin olmayan çevreler için üretilen eserlerde *Şahname*'den sahnelerin canlandırılmış olması, bu destansı hikâyelerin gerek yazılı gerek sözlü aktarımlarının yaygınlık ve popülerliğini ortaya koyarken, her yerde karşımıza çıkan saray ikonografisinin de ne denli uyarlanabilir olduğunu göstermektedir.[5] **MR**





84

Bir *Şahname* Yazmasından İki Sayfa

İran veya Anadolu, H. 30 Muharrem 614/M. 9 Mayıs 1217 tarihli

Beyaz parlak İran kâğıdı üzerine mürekkep

48 x 32,1 cm

Biblioteca Nazionale Centrale, Floransa (MS Magl. Cl III. 24; fol. 125v–126r)

Ebu'l-Kasım Firdevsi'nin 1010 yılında tamamlayarak hamisi Gazneli Mahmud'a sunduğu *Şahname*'nin 11. yüzyıldan günümüze ulaşan bir nüshası yoktur. Fakat 13. yüzyıldan kalma üç elyazması, İran'ın tarih öncesi dönemlerden 651'deki Arap işgaline dek tarihini anlatan bu manzum destanın popülerliğine tanıklık etmektedir.[1] 14. yüzyıl başından öncesine ait minyatürlü bir *Şahname* yazması bilinmiyor. Buradaki iki sayfa (125v–126r), 1217 tarihli en eski *Şahname*'ye aittir. Toplamda 265 yapraktan oluşan yazmanın, Anadolu Selçuklu şehirlerinden birinde hazırlanmış olduğu düşünülüyor.[2] 264 numaralı yaprağın arka yüzündeki kısmi ketebede, Ahi Muhammed b. Ahi'nin ismi geçer. Kitabın müstensihi olduğu sanılan bu kişinin "Ahi" lakabı taşıması, "13.–14. yüzyıllarda Anadolu'da loncalar halinde örgütlenen genç erkeklerden müteşekkil cemiyetlerin, *fütüvvet* ideallerini benimsemiş ve ekseriyetle zanaatkârlar arasından seçilen liderleri"nden biri olduğuna işaret etmektedir.[3]

Anadolu ve Cezire'deki atabegler ve yerel liderler Türk, Arap, Kürt ve Ermenilerden oluşuyordu. İranlı olmadıkları halde, Firdevsi'nin eserine gösterdikleri ilgi kayda değerdir. Bu ilginin temelinde, belki de, nasıl davranmaları gerektiği konusunda hükümdarlara yol gösteren eserlere düşkün olmaları yatıyordu. Aynı şekilde, *Kelile ve Dimne* gibi "nasihatnameler" de iktidar sahibi kişileri ve onların çocuklarını doğru yola sevk etme amacı taşıyordu. Ayrıca, birçoğu *Şahname*'deki hükümdarların isimlerini taşıyan Anadolu Selçukluları, *Şahname*'nin yazılmasına hamilik etmiş olan Orta Asyalı Türk hükümdar Gazneli Mahmud'a öykünmek istemiş olabilir.[4] Anadolu Selçukluları, Büyük Selçuklu saraylarında uygulanan bir geleneği takip ederek, anadili Farsça olan şair ve bilginleri istihdam etmiş ve onların dehasından faydalanmıştır. Metnin arasına saygı ifadeleri içeren dikdörtgen kartuşlar dahil edilmesi son derece sıra dışı bir özelliktir ve yazmanın, *Şahname* üretiminde bölüm başlıklarının henüz tanzim edilmediği bir tarihte istinsah edilmiş olmasına bağlanabilir.[5] **SRC**

85

İbrik

Ustası: Mahmud b. Muhammed el-Herevi
Horasan, Herat, H. Şaban 577/M. 10 Aralık 1181–7 Ocak 1182
Pirinç; yükseltme, kabartma, kazıma, bakır ve gümüş kakma
Yükseklik: 38,6 cm
Georgian National Museum, Simon Janashia Museum of Georgia, Tiflis (19-2008:32)
Gövdede kufi yazıyla Arapça:

البركة والدولة والباقية والبر والبركة والدولة واليمن [الرّ؟] والبركة والدولة

Bereket, mülk, beka, iyilik, bereket, devlet, bahtiyarlık, [...] bereket ve devlet

Nesih yazıyla Farsça:

[آفتابه چون دهر زیبا که مراست/مانند این بدهر امروز کراست // هرکس که ورا بدید گفت نیک زیباست/همتاش ندید کس که اَیز بی همتاست // آفتابه ببین کی روح ازین بفزاید/و این آب حیاتست کی زو می آید // هر آب کی زو بدست می برآید/هر ساعت راحت دیگر بنماید //آفتابه ببین کین همه کس بستاید/در خدمت چون تو مهتران آبی ساید //هر دیده بدیدی کی می بگشاید/نتواند گفت هیچ کی به زین [آید] // این جامهٔ آب در هراتش (هر آتش؟) سازند/مانند این بدهر کی پردازند //

رحمت بادا بر آن کس کی چنین سازد/سیم [و] زر بخشد [و] چنین پردازد // هفت اختر چرخ اگر چه سرافرازند/آنکس کی چنین سازد با او سازد // بختش اید بدوستی بنوازد/صحبت بر نمود بدشمنش در سازد // العمل النقش محمود بن محمد الهروی/بتاریخ شعبان سنة سبع و سبعین و خمسمائة

güzel ve uzun zamana benzer ibriğim / bunun gibi bu zamanda kimde var/ gören herkes çok güzel olduğunu söyledi/ benzerini kimse görmedi çünkü eşi yok// bak ibriğe, ruh bundan doğuyor/ içinden akan su ise hayat suyudur// ondan ele dökülen her damla su ise / hep yeni bir rahatlık yaratır// bak ibriğe, herkes onu metheder/ senin gibi büyüklere hizmet eder// onu gören herkes şaşkın kalır/ ondan daha iyisini dile getiremez// bu su sürahisi Herat'ta yapıldı/ benzerini dünyada kim yapabildi?// böyle bir şeyi yapabilene rahmet yağsın/ gümüş ve altın bağışlayıp ve böyle yapabilene// feleğin yedi yıldızı ne kadar isyankarlarsa da/ bu ibriği yapabilene uyum sağlarlar// bahtı açıksa bir dost onu okşar/ sevgi eteğini çekerse düşmanın eline düşer



Bu ibrik, zengin maden ve mineral kaynaklarıyla ünlü bir bölge olan Horasan'da üretilmiş kakmalı madeni eserlerin mükemmel bir örneğidir. 12. yüzyıl boyunca ve yaklaşık 1220'ye dek, madeni eser üretimi Herat'ta büyük gelişme gösterdi. Herat, 12. yüzyılda Gurlular yönetiminde zenginleşen, fakat zaman zaman Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Harezmşahlar gibi diğer hanedanlarla çekişmelere sahne olan önemli bir ticaret merkeziydi ve tüccar sınıfının kontrolündeki maden kakmacılığının kalitesiyle nam salmıştı. Burada üretilen madeni eşyalar, üst düzey dini ve siyasi yetkililerin de dahil olduğu eğitimli ve burjuva müşterilerden oluşan yeni bir kitleye satılıyor ve ihraç ediliyordu. Selçuklu topraklarının batısında ise kakmalı madeni objeler sadece soylular ve yönetici seçkinler tarafından kullanılmak üzere üretiliyordu.[1]

Kitabesinde Herat'ta 577 yılının Şaban ayında (10 Aralık 1181 ile 7 Ocak 1182 arasında) yapıldığı belirtilen bu ibrik ve Saint Petersburg'daki State Hermitage Museum'da bulunan 1163 tarihli Bobrinski bakracı (CA-12687), kakmalı madeni eserler arasında Herat'ta imal edildiklerini doğrulayan kitabelere sahip yegâne iki objedir. Bu ikisi birlikte, Herat'ın İslam dünyasının doğusundaki en önemli üretim merkezi olduğu iddiasının temelini teşkil eder. Kakma tekniğiyle süslenmiş diğer pek çok madeni obje, bu ibrik ve bakraçla stilistik ve epigrafik

benzerliklerine dayanılarak Herat'a mal edilmiştir.[2]

İbrik hem madeni hem seramik örnekleri görülen Horasan işi ibriklerin tipik özelliklerine sahiptir: Yivli uzun bir gövde, dışa doğru genişleyen bir ayak, düz bir omuz, silindirik bir boyun ve gaga benzeri yüksek bir emzik.[3] Horasan ekolünün bir diğer özelliği de hayvan ve insan figürlerine kabartma tekniğinin uygulanmasıdır. Buradaki örneğin de dahil olduğu bu tür ibriklerde, genellikle boynun her iki yanında –gövdesi profilden, başı cepheden verilmiş– bir aslan ve en tepede ya da emziğin ucunda uzanmış vaziyette bir diğer aslan görülür. Ancak bu ibriği diğerlerinden ayıran özellik, kaburgalar üzerine almaşık düzende yazılmış Farsça uzun bir şiirdir.[4] İbriğin güzelliğini öven ve ustasının yedi gezegen tarafından gözetileceği söylenen şiirde, bu kabın el yıkamak için su dökmek amacıyla yapıldığı da belirtilir. Gerçek ve fantastik hayvan tasvirlerinin ve gezegenlerin genel anlamda maddi ve manevi dünyaları temsil ettiği söylenebilir. İkonografisi ve kitabeleri, bu ibriğin hem ustasına hem de sahibine sunacağı koruyucu ve tılsımlı özellikleri pekiştirirken, Ortaçağ'da Horasan'da yaşayan şehirli zenginlerin sofra eşyalarında bu tür bir sembolizmin ne denli önemli olduğunun da altını çizmektedir. **DB**



86

Hariri'nin *Makamat*'ından "Haris'in Basra'da Bir Kütüphanede Ebu Zeyd ile Karşılaşması"
Kuzey Cezire, Diyarbakır, 13. yüzyıl ortası
Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya
32 x 21,5 cm
Bibliothèque Nationale de France, Paris
(MS Arabe 3929; fol. 2v)

Kısaca Hariri olarak bilinen Ebu Muhammed el-Kasım b. Ali el-Hariri el-Basri'nin (1054–1122) *Makamat* (toplantılar, meclisler) adlı Arapça eseri, secili bir üslupla yazılmış elli bölümden oluşur. Kitabın ana çatısını Haris ile Ebu Zeyd es-Seruci arasındaki karşılıklı ilişki meydana getirir. Haris, gittiği her yerde eğitimli kişilerle düşüp kalkan gezgin bir satıcıdır. Ebu Zeyd ise, dil canbazlıklarıyla bilgin ve aristokratların kelime oyunlarını gölgede bırakan dilenci kılıklı bir düzenbaz. Basra'da yaşayan Hariri, kitabı 1108'de tamamlayarak Abbasi halifesi Müsterşid'in bir vezirine ithaf etmiştir. Akıcı ve incelikli anlatımının yanı sıra kâğıt kullanımındaki artışın da sayesinde *Makamat*, 12. yüzyıl ile 13. yüzyıl başlarında büyük popülerlik kazanmış ve Arapça konuşan dünyada geniş bir kitleye ulaşmıştır. Fakat 13. ve 14. yüzyıllara ait yüzlerce *Makamat* yazmasından sadece 13'ü minyatürlüdür.[1]

Buradaki yazmanın başlangıç sayfaları ve ilk *makame*'si kayıp olduğundan, elimizdeki ilk minyatür ikinci *makame*'ye aittir. Minyatürde Haris, Basra'da bir kütüphanede tasvir edilmiştir. Etrafında kitaplar hakkında fikir alışverişinde bulunan kişiler vardır. Bu sırada içeri pejmürde kılıklı yaşlı bir adam girer ve oradakilerden biriyle okumakta olduğu kitap hakkında konuşmaya başlar. Lakin tüm yaptığı, karşısındakinin sözlerini allayıp pullayıp tekrarlayarak yanıt vermekten ibarettir. Böyle birkaç belagat gösterisinin ardından nihayet, burada eliyle yaşlı adamı işaret ederken görülen Haris, bu kişinin Ebu Zeyd olduğunu fark eder. Fakat onu selamlamasına fırsat kalmadan, düzenbaz Ebu Zeyd oradan sıvışır.

Hariri'nin *Makamat*'ı başarısını dildeki ustalığına borçlu olduğundan, kat. 86 gibi bir minyatür, tasvir edici olmaktan ziyade bir anıştırma işlevi görür. Yine de, bir kütüphane için gerekli olan unsurlar basitleştirilmiş bir şekilde betimlenmiştir: Temsili bir mimari çerçeve içine yerleştirilmiş kitap dolu raflar ve kitap okuyan figürler. Kollarında altın tiraz şeritleri taşıyan iyi giyimli figürler, Ortaçağ'da Irak, Suriye ve Cezire'de yaşayan varlıklı, eğitimli ve edebiyat tutkunu sınıfı temsil eder. Aynı yazmadaki bir diğer minyatürde görülen mezar taşlarının şekil itibarıyla Kuzey Irak'takilere benzemesi nedeniyle, bu *Makamat*'ın Kuzey Irak menşeli olduğu ileri sürülmüştür.[2] Fakat figürlerin çizimi, kenar çizgilerinin bulunmaması, zeminin boyasız olması ve soldan ikinci figürün Türklere özgü kürklü bir başlık olan serpuş benzeri bir başlık taşıması gibi özellikleri dikkate alan bazı yeni araştırmalar, Diyarbakır'daki Artuklu sarayına işaret etmektedir.[3] **SRC**

87

Bir Bahçede Müzisyenler Tasvirli Kâse

İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 8,9 cm; Çap: 21,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, Horace Havemeyer bağışı, 1956 (56.185.13)
Ağzın iç kenarında düğümlü kufi yazıyla Arapça:

السعادة

Mutluluk.
İçte süslü kufi yazıyla Farsça:

هر جهان تنگ آید باید که ز ناجنس وخش تنگ آید //
یا هر گهر لب گرچه هم رنگ آید فریاد بر آورد چون سنگ آید

Bu cihan bıkarsa, kötü niyetli ve hazırcevaplar utanmalılar// dudak ne kadar da cevher ile aynı renkte olsa da bir taş ile karşılaştığında feryat eder
Dışta nesih yazıyla:

ای دوست مجوی گر خردمندی خاصیت رازیانه از زیره // از مردم
سفله مردمی ناید / به دیه نفت روغن شیره(؟)

Ey dostum aklın varsa kimyondan rezenenin faydalarını sorma// alçak insanlarda yiğitlik arama/ petrol kabında yağ olması ...

88

Lavta Çalgıcısı ve Dinleyiciler Tasvirli Kâse

İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak turkuaz sır, sır içi ve sır üstü boyama, yaldız
Yükseklik: 8.9 cm; Çap: 19,7 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Henry G. Leberthon Collection, Mr. Mrs. A. Wallace Chauncey bağışı, 1957 (57.61.16)
İçte kufi yazıyla Arapça: İyi dilekler.
Dışta Farsça: Okunaksız; son üç kelime "sahibine sonsuz yardım."
Dışta nesih yazıyla:

[. . .] هر دم همه ساله مي نود در تک و تاز/يک چند بناخوشي //
جهد مرگ/کوتاه کند همه حديثان(؟) دراز [. . .]

[...] her an, her yıl koşup saldırıyor/ bir müddet nahoş bir şekilde// ölümün telaşı bütün uzun sözleri kısaltır (?)
Devamında Arapça:

عز دائم و الاقبال الزائد النصر الغالب لصاحبه

Daim izzet ve artan ikbal ve galip getiren yardım bunun sahibi içindir.



Kat. 87, üstten ve yandan görünüş

Bu kâselerde, seçkinlerin yaşam tarzını temsil eden müzikli eğlenceler ve ziyafetler konu alınmıştır. Lüster kâse (kat. 87) üzerindeki müzisyenler –bir lavta çalgıcısı ve büyük ihtimalle bir şarkıcı– bir dış mekânda tasvir edilmiştir. Damalı serviler, noktalı uzun dallar, küçük bir gölgelik ve başlarının üzerinde uçan bir kuş, güzel havalarda bu tür etkinliklerin gerçekleştirildiği bahçeleri ve köşkleri simgelemektedir. Minâi kâsede (kat. 88) ise, kalabalık bir toplantı tasvir edilmiştir. Biri dışında hepsi oturur vaziyette on kişi, bir lavta çalgıcısının çevresinde dizilmiştir. Bu kişiler, dinleyicileri veya bir şarkıcı grubunu temsil ediyor olabilir.[1] Meyve dolu ayaklı kâseler, bu toplantının bir ziyafet niteliği taşıdığını düşündürür. Her iki kâsenin de kitabelerinde şiirlerin yer alması, müzik ile şiir arasındaki yakın ilişkiye işaret eder. Nitekim sosyal etkinliklerde ve meclislerde çoğu kez şiir de okunurdu (bkz. kat. 40, 41).

Tasvir edilen müzik aletleri birer lavta çeşididir. Kat. 87'deki, tek parça ahşaptan oyularak yapılan ve İslam sanatında en sık karşılaşılan



Kat. 88

berbat adlı enstrümandır. Kat. 88'deki ise, gövdesi ve sapı ayrı ayrı imal edilen *ud*'dur.[2] Dinsel yasaklamalara rağmen, müziği konu alan çok sayıda Arapça metin yazılmıştır. Bunların bazıları Geç Antikçağ'da seslerin fiziksel nitelikleri ve etkileri hakkında yazılan felsefi incelemelerin bir devamı niteliğindeyken, bazıları da müzik kuramı ve müzik dinlemenin mistik boyutları üzerinedir.[3] Müzisyenler erkek veya kadın olabiliyordu. Kat. 88'dekiler erkektir. Kat. 87'dekiler ise, başlıklarındaki damla biçimli diademleri ve kınalı dövmelerinden anlaşıldığı üzere kadındır.[4] Şarkıcının elinin tersinde ve muhtemelen lavta çalgıcısının kolunda görülen madalyon veya çiçek şeklindeki kınalar, örneklerine Ortaçağ şiirinde de görsel sanatlarında da rastlanan, büyük ölçüde kadınlara özgü bir kozmetik uygulamaydı (örneğin bkz. kat. 22'deki kadın figürü).[5]

Hem samimi bir havadaki bahçe sahnesinde hem de kalabalık müzik meclisinde görülen şatafatlı kıyafetler ve mücevherler, lüksün hüküm sürdüğü bir çevreye işaret etmektedir. Sosyal ve kültürel seçkinler ve yüksek tabakadan kişiler de belki kendi aralarında bu tarz eğlenceler düzenliyordu. Ancak bu sahneler özellikle bir saray ortamını betimleme amacı taşıyor olabilir. Nitekim müzisyenlerin ve tahtta oturan figürlerin çoğu kez bir arada tasvir edildiği görülür.[6] Bu sahnelerin buradaki kâseler gibi zarif fakat kullanıma yönelik objeler üzerinde yer alması ve kitabelerde dile getirilen iyi dilekler, dönemin görsel dilinde saraylara ve hükümdarlara özgü yaşamın uğur getirici sembolik bir değere sahip olduğunu göstermektedir. **MR**

89

Lavta Çalgıcısı Heykelcik
İran, 11. yüzyıl sonu–13. yüzyıl
Pişmiş toprak; kalıplama, demirce zengin astar boyama
33 x 15,2 x 2,6 cm
Royal Ontario Museum, Toronto (958.118.2)



Bu heykelcik, İran'da Susa ve Gürgan, Irak'ta Vasit gibi çeşitli yerleşimlerdeki kazılarda ele geçen benzer objelerin oluşturduğu bir gruba dahildir.[1] Bu objelerin hepsi de kalıplama tekniğiyle yapılmıştır ve sırsızdır, fakat bazılarının kollar gibi muhtelif kısımları elde şekillendirilerek eklenmiştir.[2] Araştırmacılar bunların oyuncak, dekoratif obje, hatta mimari bezeme unsuru olabileceğini ileri sürmüştür. Vasit'teki bir çömlek atölyesinde bu heykelciklerden yaklaşık 400 adet bulunmuştur.[3] Bu da, büyük miktarlarda üretildiklerini ve müşteri kitlesinin seçkinlerle sınırlı olmadığını gösterir.

Vasit grubundaki figürlerin çeşitliliği, bu objelerin üretildiği kültürel bağlam hakkında bir fikir verir. Heykelciklerin çoğu, son derece süslü başlıklar taşımaktadır. Bu sıra dışı gözüken durumun nedeni, çoğunun eğlencelere özgü etkinliklerde bulunurken tasvir edilmiş olmasıdır (Resim 67).



Resim 67. Lavta çalgıcısı. Anadolu, 13. yüzyılın ilk yarısı; oyma, 36 x 20 cm. Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.7168)

Bu etkinlikler, Selçukluların ve yerel hükümdarların saraylarında düzenlenen, davetliler ile muhafızların gösterişli kıyafetler kuşandığı ziyafet ve şölenleri çağrıştırır. Heykelcikler arasında çok sayıda çalgıcı vardır. Bazıları flüt, bazıları davul çalar. Bazı heykelciklerin de ellerinde bir testi ve yuvarlak bir çanak tuttuğu görülür. Yiyecek ve içecek sunmaya veya davetlilerin ellerini yıkamaya hazırlanır gibidirler. Bazıları ise ellerini kaldırmış ve kat. 89'da görüldüğü gibi, elbiselerinin geniş dökümlü kolları aşağıya sarkmış bir şekilde betimlenmiştir. Araştırmacılar bu duruşu genellikle bir dua pozisyonu olarak yorumlasa da büyük ihtimalle dansla ilişkilidir ve dolayısıyla diğer figürlerin eylemlerini bütünler.[4] Kimi heykelciklerin de kucağında bir bebek vardır.

Bu objeler, anlamlandırılması aynı derecede güç olan minyatür ev modelleriyle ilişkilendirilebilir (kat. 17, 18, 43). Çalgı çalan, kadeh tutan veya kollarını havaya kaldıran figürlerin yer aldığı bu ev modellerinin, Nevruz veya evlilik kutlamalarında hediye olarak verildikleri sanılıyor. Pişmiş toprak heykelciklerin de benzer bir kullanıma sahip olduğu düşünülebilir.[5] **MR**



90

Madalyonlar İçinde İkişer Çalgıcı Tasvirli Tabak

Cezire, muhtemelen Musul, yak. 13. yüzyıl ortası
Pirinç, bronz; kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 6 cm; Çap: 36 cm
Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç (K.1.2014.77)

91

Lavta Çalgıcısı Figürlü Altı Köşeli Yıldız Çini

Anadolu, Konya, yak. 1160'lar–70'ler
Fritli hamur; sır içi ve sır üstü boyama, yaldız
Çap: 11,3 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.936a–f)

İslam dünyasında müzik, saltanatla yakından bağlantılıydı, zira hükümdarların saraylarda yaratmaya çalıştığı yeryüzü cennetinin tensel zevklerini temsil ediyordu. İslamiyet'in ilk dönemlerinden itibaren ziyafetlerde, dini ve resmi törenlerde, savaş ve av gibi saray yaşamının diğer alanlarında müziğin başat bir rolü olmuştur.[1] Kat. 90 ve 91'deki çeşitli müzisyen tasvirleri bu kişilerin toplumsal önemine işaret ederken Selçuklu ardıl devletlerinin sarayların-

da icra edilen müzik ve kullanılan çalgı çeşitliliğini de gözler önüne sermektedir.

Kat. 90'ın üzerindeki tek kitabe, ağız kenarı boyunca çepeçevre dolanan sözde-nesih yazı, herhangi bir üretim tarihi belirtmez. Fakat tabağın tekniği ve figürlü ve bitkisel bezemelerinin üslubu, 13. yüzyılın ikinci yarısında Bedreddin Lülü yönetimindeki Musul'da gelişen el-Mevsılî ekolünün kakmalı madeni eserleri arasında yer aldığını gösterir.[2] Tabağın merkezinde kanat uçlarından birbirine düğümlenmiş sfenksler, Bedreddin'in ismini taşıyan beş pirinç kaptan ikisini, özellikle de kat. 90 ile aynı grifon motifine sahip bir tepsiyi (kat. 12b) akla getirmektedir. Vakvak yaprakları arasında ördeğe benzeyen kuşlar, el-Mevsılî ekolünün diğer pirinç kaplarındaki (örneğin Homberg ibriği, kat. 168a) kuşlara benzer. Ağız kenarının altında, içlerinde iki müzisyenin karşılıklı oturur vaziyette görüldüğü yuvarlak madalyonlar ise, Blacas ibriğindeki (kat. 15) müzisyen çiftleriyle benzerlik gösterir.[3]

Figürler genel özellikleriyle verilmiştir. Buna karşın, çaldıkları aletlerin her biri kendine özgüdür. Flüt (muhtemelen ney) ve tef, üç madalyonda birlikte yer alır. Diğer üç madalyonda ise, bir arpçı ile bir tefçi, bir tefçi ile elinde marakas tutan bir figür ve yine bir marakas çalgıcısı ile bir kadehi dudaklarına götüren bir kişiden oluşan ikili figür grupları vardır. İçki içmeye yapılan bu göndermenin yanı sıra meyve tabakları, ağaç benzeri dallar ve *tazza* tipi kaplar, güzel havalarda bahçelerde verilen ziyafetleri çağrıştırır. Bu ziyafetlerde, hükümdar ve konukları için müzik icra eden çalgıcıların bulunması âdettendi. Dolayısıyla bu büyük tabağın, bir parçası olduğu lüks sofra eşyalarını temsil ettiği ve seçkin sahipleri tarafından şenlik ve şölenlerde meyve veya diğer bazı katı yiyecekler sunmak için kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Parçalı haldeki yıldız çinide (kat. 91), bir lavta çalgıcısı tasvir edilmiştir. Bu ve buna benzer çini kompozisyonları, birbirine geçmeli yıldızlar ve çokgenlerden oluşan daha büyük kompozisyonların bir parçasını oluşturuyor ve Anadolu Selçukluları tarafından inşa edilen saray yapısı Konya Köşkü'nün duvarlarını süslüyordu (Resim 45).[4] Minâî tekniğiyle ve altın yaldızla bezenmiş olan bu kompozisyonlar, Kaşan'da üretilen lüks seramik kapları andırmaktadır.[5] Çalgıcının yüz hatları ve saçı, genel olarak renkler ve stilize bir yarım palmete dayalı bitkisel bezeme, üslup açısından İran geleneğine bağlıdır. Mavi ve kırmızı yapraklarla ağaca benzeyen iki bezeme unsuru ise, daha geniş bir coğrafyanın estetiğine aittir ve müzikli saray eğlencelerinin gerçekleştiği bahçelere göndermede bulunur.[6]

Kompozisyonun geneline uygun bir şekilde, çalgıcı ve müzik aleti koyu renkte birkaç basit çizgiyle resmedilmiştir. Bu da, lavtanın türü gibi bazı ayrıntıları ayırt etmeyi zorlaştırır. En yaygın lavta türleri arasında *berbat* ve *ud* yer alıyordu.[7] Kökeni çok eskilere dayanan lavta, farklı sanat dallarındaki tasvirlerin de gösterdiği gibi, İslam dünyasında en önemli çalgılardan biri olmaya devam etmiştir.

Her iki objede de müzisyenlerin cinsiyeti açık değildir. Saraylarda erkekler de kadınlar da müzik icra ediyordu. Ancak görsel ve tarihsel kaynaklar, 13. ve 14. yüzyıllarda kadın köle müzisyenlerin özellikle ünlü olduğunu ve Cezire'deki Artuklu ve Zengi saraylarında müzik icra ettiklerini göstermektedir.[8] Diğer örneklerin aksine, figürlerin kadın olduğunu belirten özelliklerin –başlıkta damla biçimli diadem veya eller, kollar ve yüzde kınalı dövmeler– hiçbiri burada mevcut değildir (bkz. kat. 87). Kadınları peçelerinden de ayırt etmek mümkünse de kadın müzisyenler ve dansçılar aynı zamanda cariye ve/veya köle olduklarından örtünmek zorunda değillerdi. Bu da, peçeli müzisyen tasvirlerine neden bu kadar az rastlandığını açıklayabilir.[9] **DB**





92

Şamdan
Anadolu, 13. yüzyıl–14. yüzyıl başı
Pirinç; kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 21 cm
Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma
Arapça iyi dilek kitabeleri okunaksızdır. Dıştaki kitabe kuşaklarında العز الدائم *(el-izzü'd-daim)* gibi bereket ifadeleri tekrarlanmıştır.[1]

Islamiyet'in erken dönemlerinden itibaren, müzik eşliğinde dans etmek saray eğlencelerinin önemli bir parçası olmuştur.[2] Anadolu'da ve Selçuklu ardıl devletlerinin hâkimiyetindeki diğer bölgelerde, dansçılar her zaman uzun kollu giysiler içinde ve çalgıcılarla birlikte tasvir edilmiştir.[3] Anadolu şamdanları içinde, kat. 92'nin de dahil olduğu küçük ve birbiriyle uyumlu bir grup şamdanda görülen toplu dans sahneleri, Selçuklu sanatı dışında nadir rastlanan bir özelliktir.[4]

Bu şamdanlar üzerindeki dans sahneleri, genellikle ayakta el ele tutuşmuş üç ila beş figürden oluşan üç veya daha fazla sıra içerir.[5] Bu dansçı sıralarının arasında, hareket halinde bir biniciyi çevreleyen üç büyük ve yuvarlak madalyon yer alır. Bu kompozisyon, Musul'da Bedreddin Lülü için hazırlanan *Kitabü'l-egani*'nin (1217–19) bir takdim sayfasında, çevrelerinde oturan çalgıcıların ritmine uyarak dans eden beş kadının görüldüğü bir minyatürle benzerlik gösterir. Kadınlardan bazıları, ördekler ve balıklarla dolu bir nehirde dönen bir su çarkının (*nâûre*) üzerinde resmedilmiştir. Böylelikle bu minyatür, bir yandan Bedreddin'in sarayında dansın ve müziğin önemini belgelerken, bir yandan da Cezire ve Suriye topraklarındaki bolluk ve bereket işaret eder.[6]

Hem Anadolu şamdanlarının hem de Cezire minyatürünün kaynağında, İran'da 11. yüzyıl sonu ile 12. yüzyılda kalıplama tekniğiyle yapılmış bir grup fritli hamur kap yer alıyor olabilir. Bu kapların ortak özelliği, kollarını çapraz kavuşturarak el ele tutuşan dansçıların bir sıra halinde tasvir edilmiş olmasıdır. Fakat bu kaplar üzerindeki ya da minyatürdeki figürlerin bacakları, devinimi ve/veya farklı dans adımlarını vurgulamak amacıyla farklı şekillerde konumlandırılmıştır. Buradaki örnekte ve diğer Anadolu şamdanlarında figürlerin daha basit bir duruşa sahip olması, muhtemelen malzemenin olanaklarıyla ilişkilidir: Kakmalı madeni eserlerde hareketlerin ve jestlerin aktarımı, seramik ve boyama eserlere kıyasla çok daha zordur. Ortaçağ İran seramiklerindeki toplu dans sahneleri, Zerdüştlerin ritüel dansı *destebend* olarak yorumlanmışsa da, bazen birbirini kovalayan hayvanların eklenmesi (örneğin, kat. 93) ve yazılı kaynakların verdiği bilgiler, bu sahnelerin saray yaşamını temsil etme amacı taşıdığını göstermektedir.[7]

Anadolu şamdanlarında, dansçılar ve çeşitli saray eğlencelerini temsil eden biniciler dönüşümlü olarak birbirini takip eder. Buradaki örnekte bir çevgan oyuncusu, bir doğancı ve alışılmadık şekilde, Part atışı yapan bir ejder avcısı görülür. Soylu atlılar, saray yaşamını konu alan tasvirlerin ana motiflerinden biriydi. Ayrıca şamdanın lüks malzemesi ve dans eden figürler de bu şamdanın bir sarayda, belki de bir ziyafet sofrasını aydınlatmak için kullanılmış olduğunu göstermektedir. **DB**

93

Dansçılar Tasvirli İbrik

İran, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl
Fritli hamur; kalıplama, şeffaf turkuaz sır
Yükseklik: 23 cm; Çap: 17 cm
Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci," Roma (4863/5 142)



Bu ibriğin üzerindeki toplu dans sahnesi, Selçukluların kalıplama tekniğiyle üretilmiş fritli hamur kaplarında alışılmadık bir özellik değildir; gövdeleri aynı veya benzer kalıplardan yapılmış ibrik, vazo ve şişelerden oluşan en az 14 kap daha bilinmektedir.[1] Bu kapların hepsinde de ayakta el ele tutuşarak birbirine kenetlenmiş figürler görülür. Devinimi ve farklı dans adımlarını yansıtmak amacıyla, figürlerin bacakları farklı pozisyonlarda tasvir edilmiştir.[2] Araştırmacılar, yazılı kaynaklardaki toplu dans betimlemelerine dayanarak bu sahneyi *destebend* olarak yorumlamış ve Zerdüşt ritüelleriyle ilişkilendirmiştir. Halbuki Farsça *destbend* teriminin Zerdüştlükle bir ilgisinin bulunmadığını çeşitli Ortaçağ kaynakları kanıtlamaktadır. En başta da Muhammed Meydani'nin (öl. 1137) Farsça-Arapça sözlüğünde bu terim, "insanların el ele tutuştuğu bir dans çeşidi" olarak tanımlanmıştır.[3] Dönemin diğer toplu dansları arasında, müzik ve dans aracılığıyla Allah'a ulaşmayı amaçlayan mistik Sufilerin *sema*'sı yer alır.[4]

Sahneyi yorumlayan diğer bazı araştırmacılar Türkmen halk gelenekleriyle paralellikler üzerinde durmuştur. Dansçıların özellikle bol bir pantolon ve kaftandan oluşan kıyafetlerinin, Türk kökenli kişileri niteleyen ikonografik bir standart olduğu kabul edilir.[5] Türkmen geleneklerinin Selçuklu devrinde ne ölçüde sürdürüldüğü konusunda yeterli bilgiye sahip değiliz. Fakat bu tür danslar, Büyük Selçuklu sarayındaki Türkmen askerler arasında pekâlâ icra edilmiş olabilir. İbnü'l-Cevzi'nin anlattığına göre, halifenin kızıyla evlenmeyi dört gözle bekleyen Selçuklu sultanı Tuğrul, gelinin gelişini diğer Türkmenlerle dans ederek kutlamıştır: "Tuğrul, gelinin önünde eğilerek yeri öptükten sonra dışarı çıktı ve Türkmen yoldaşlarıyla birlikte sarayın avlusunda (*sahnü'd-dar*) dans etti."[6] Buradaki ibrikte görülen dansın kültürel bağlamı belirsizliğini korusa da, ibriğin omuz kısmında birbirini kovalayan hayvan figürlerine yer verilmesi, saray yaşamını konu alan tasvirlerin ikonografik programıyla uygunluk içindedir. Bu tür hayvan figürleri, kalıpta şekillendirilmiş ve dans sahneleriyle bezenmiş diğer kaplarda da karşımıza çıkar ve hükümdarın en önemli eğlencelerinden birine, avlanmaya göndermede bulunur.[7] Ziyafet ve savaş (*bezm* ve *rezm*) gibi, av ve dans da bir hükümdarı hükümdar yapan etkinlikler arasında yer alıyordu. Dolayısıyla bu ibrik, büyük ihtimalle, şölenlerde hükümdarı ve soyluları eğlendirmek için sık sık dans gösterilerinin düzenlendiği saray yaşamına atıfta bulunmaktadır. Selçuklu dönemi ve sonrasında saray ikonografisinin gündelik eşyalar ve kaplar üzerinde yaygın olarak kullanılması, hükümdar ve iktidarına uğurlu bir nitelik atfedilmesinden kaynaklanıyor olabilir (bkz. kat. 37). **MR**



94

Ziyafet Sahnesi Tasvirli ve Farsça Şiir Kitabeli Sürahi

Bugünkü Türkmenistan, muhtemelen Merv, 12. yüzyıl
Pişmiş toprak; kalıplama, elle şekillendirme
Yükseklik: 13,8 cm; Ağız çapı: 7,4 cm; Taban çapı: 5,5 cm
Museum of History and Local Lore of Mary Province, Türkmenistan (BX. НМИ)
Gövdenin üst ve alt kısımlarında kufi yazıyla Farsça kitabe[1]

Bu sırsız sürahinin üzerinde, bir ziyafette eğlenen –dans eden, elinde bir doğan kuşu veya bir kadeh tutan ve birbirlerine meyve sunan– üç figür çifti tasvir edilmiştir. Damla şekilli madalyonların içinde kuşlar ve bir palmet motifi yer alır. Madalyonlar Farsça bir şiirle çevrelenmiştir. Bu şiir, taşınabilir bir obje üzerinde Farsça kullanımının erken örneklerinden biridir. Seramikler üzerinde Farsça kullanımı, 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başında büyük ölçüde artmıştır.[2] Sürahinin üst gövdesi, büyük ihtimalle, bugün Asian Art Museum of San Francisco'da bulunan ve neredeyse bire bir aynı bezemeye sahip bir kalıpta (veya aynı ana kalıptan yapılma bir kopyada) şekillendirilmiştir (Resim 69).[3] Sürahinin Farsça kitabe şeritli alt gövdesi ve kaidesi için ise farklı bir kalıp kullanılmıştır.



Resim 68. Nişabur'daki kazılarda bulunan (Metropolitan Museum, 40.170.653) ve kat. 94 ile aynı kalıptan yapılmış olan bir pişmiş toprak ibriğin taban çizimi. Kufi yazıyla Arapça bereket ifadeleri yer almaktadır.

Sürahi sanki alelacele yapılmış izlenimi uyandırır, zira kimi ayrıntılar kayba uğramıştır. Oysa kalıptaki bezeme son derece belirgindir ve haklı bir şekilde ustasının imzasını taşır: "Ebu Nasr" veya "el-Veli."[4] Bu ibare (bezemenin geri kalanı gibi tersten ve kabartma olarak değil) düz ve kazıma olarak yazılmıştır, dolayısıyla yapımı tamamlanan kabın üzerinde tersten gözükecek ve okunması zor olacaktır. Fakat bunun bir hatadan kaynaklanması pek mümkün gözükmüyor. Nihai objenin yüzeyinden bu sayede kolaylıkla tıraşlanan imzanın muhtemelen sadece kalıpta görülmesi amaçlanıyordu.[5] Kazılarda ele geçen nispeten az sayıdaki benzer kalıbın hiçbirinde kazıma tekniğiyle yazılmış bir imza yer almaz. Dolayısıyla, bunun düzenli olarak uygulanan bir üretim yöntemi olduğu iddia edilemez. Fakat kalıplar çoğaltılıp satılabiliyordu ve üzerlerinde çömlekçinin isminin yer alması muhtemelen önem taşıyordu.[6] Ebu Nasr veya el-Veli, usta bir çömlekçiydi ve elinden çıkan kalıplar –ya da en azından bu kalıplardan üretilen objeler– geniş bir pazara sahipti: Büyük ihtimalle Merv'deki arkeolojik alanda ele geçmiş olan bu sürahinin bir diğer eşi, Nişabur'daki kazılarda açığa çıkarılmıştır ve buraya ihraç edilmiş olduğu düşünülmektedir (Resim 68).[7]

Sürahinin çoğu özelliği –formu ve işçiliği, kufi yazıyla Farsça şiirli kitabesi, (kalıp yapımı Afgan ve Bamyan kaplarında da görülen) yıldız biçimli şeritler ve figürlerin yüz hatları– Horasan'da üretildiğini doğrular niteliktedir.[8] Kollarını çapraz kavuşturmuş ve bir bacaklarını bükerek kaldırmış şekilde dans eden ikilinin bu tuhaf duruşu, Orta Asya kökenli bir dans ikonografisiyle bağlantılı olabilir ve Türkler vasıtasıyla Abbasi sanatına uzun süre önce girmiş olan bu ikonografinin muhtemelen farklı bir örneğidir. Kuşaklı kaftan (*kabâ*), külah ve uzun kollu elbise gibi Orta Asya'dan aktarılma Türk unsurlar, İslami bir gelenek olan tiraz bandıyla birlikte kullanılmıştır.[9] Uzun kollu giysilere, Moğol devrinden önce İslam sanatında tasvirine ender rastlanan belirli dans türlerinin koreografisinde de rastlanır.[10] Diğer yandan meyve tabakları, ibrikler ve kadehler gibi ziyafetle ilişkili imgeler, İslam sanatında yüzyıllardan beri görülen unsurlardır ve İslamiyet öncesi İran geleneklerine çok şey borçlu bir kültürü yansıtmaktadır.

Sürahi, kalıpta görülen ince Horasan işçiliğinin aceleye getirilmiş ucuz bir versiyonudur. Hem İran edebiyatı hem de karmaşık geometrik motifler konusunda tam bir ustalık sergileyen kalıp, yüzyıllardır etkileşim içinde bulunan farklı kültürel ve ikonografik gelenekleri de bir araya getirmektedir. Türk Selçuklu hâkimiyetinin ve büyük ölçüde Türklerden oluşan Selçuklu ardıl devletlerinin kurulmasını müteakip toplumsal ve kültürel gelişmeler bu geleneklere zenginlik ve canlılık kazandırmıştır. **MR**



Resim 69. Çömlek kalıbı. İran, 12. yüzyıl. Pişmiş toprak; oyma. Yükseklik: 10,2 cm; Çap: 15,2 cm. Asian Art Museum of San Francisco (B60P2142)



Bilim, Tıp ve Teknoloji

Tıpkı Abbasi halifeleri ve İran ile Orta Asya'nın Gazneli ve Samani hükümdarları gibi, bazı Selçuklu sultanları ve Selçuklu ardıl devletlerinin hükümdarları da pozitif bilimlere büyük ilgi duymuş ve hassas astronomi cetvelleri hazırlamaları, güneş takvimini gözden geçirmeleri ve bilimsel aletler tasarlamaları için dönemlerinin en parlak beyinlerini istihdam etmişlerdir. Bu bilginlerin kaydettiği ilerlemeler, 8. yüzyıl sonu ile 9. yüzyıl başında Abbasilerin başkenti Bağdat'ta başlatılan, Yunan bilim eserlerini Arapçaya çevirme hareketine çok şey borçluydu. Ayrıca Selçuklu döneminin matematikçileri, Hintli bilginlerin geliştirdiği bazı sistemleri kullanmış ve geçmişte Harizmi (yak. 800–847) gibi Bağdat'ta çalışmış İranlı isimlerin keşiflerinden yararlanmıştır. Harizmi, çığır açıcı bir cebir kitabının yanı sıra astronomi, usturlaplar, takvimler ve coğrafya üzerine de metinler kaleme almıştı. Yine onun gibi Harezm'de doğmuş olan bir diğer çok yönlü bilgin de Biruni'dir (973–1048). Biruni'nin matematikten astronomiye, fizik ve doğa bilimlerinden coğrafya ve tarihe dek pek çok konu üzerine 180 risalesi vardır. Çalışmalarının Selçuklu âlimleri üzerindeki etkisi, İran ve Anadolu'da hazırlanan bilimsel derlemelere onun metinlerinin de dahil edilmesinden açıkça anlaşılmaktadır (kat. 113, 115).

I. Rükneddin Tuğrul Bey (hd. 1040–63) döneminde İran'ın fethi ve Batı İran ile Irak'ta Büveyhilere boyun eğdirme süreci, ardından da Alp Arslan'ın (hd. 1063–73) Anadolu ve Büyük Suriye'deki fetihleri, bilim insanlarını desteklemeye pek fırsat bırakmamıştı. Fakat I. Melikşah (hd. 1073–92), sarayını şairler, bilim insanları ve diğer eğitimli kişiler için bir cazibe merkezi haline getirdi. Bunlar içinde en ünlüsü Ömer Hayyam'dı (1048–1131). Bugün daha ziyade bir şair olarak bilinse de Hayyam her şeyden önce bir matematikçi, gökbilimci, filozof ve fizikçiydi. Nişabur'da doğan Hayyam, Melikşah'ın İsfahan'daki sarayını sık sık ziyaret etti. Burada 1074–75'te, diğer gökbilimcilerle birlikte, yılbaşı gününü Koç burcunun başlangıcındaki ilkbahar ekinoksu olarak belirleyen daha doğru bir takvimin hazırlanmasına katıldı. Araştırmacılar Melikşah'ın 1076'da İsfahan'da, ölümünden sonra yıkılacak olan bir rasathane kurup kurmadığı konusunda hemfikir değilse de Hayyam'ın Melikşah için yıldız gözlemlerine dayalı astronomi cetvelleri hazırladığı biliniyor.

Yıldız ve gezegen hareketlerinin ve yeryüzündeki belirli yerlerin yıldızlarla ilişkisinin gelişmiş matematik hesaplamalara dayalı kesin ölçümleri, usturlapların tasarım ve üretimi gibi önemli pratik gelişmelere yol açmıştır (kat. 114). Usturlaplar günün saatlerini, Mekke'nin

yönünü ve yıldızların konumunu belirlemek için kullanılıyor, dolayısıyla yön bulmayı mümkün kılıyordu. Cezeri'nin icat ettiği su saatleri de zamanı kontrol altına alma arzusunun bir ifadesiydi. Cezeri, su saatlerini betimlediği *Kitab fi marifeti'l-hiyeli'l-hendesiyye* (Olağanüstü mekanik araçların bilgisi hakkında kitap) adlı eserini 1198–1200 yıllarında Diyarbakır'daki Artuklu sarayında yazmıştır (kat. 111a). Muhtemelen Cezeri'nin bir tasarımını temel alan şifreli kilide sahip bir kutuda (kat. 110), imalat ve tasarımdaki titizliğin işlevselliği ön plana çıkardığı görülür.

Ömer Hayyam ve öğrencisi Hazini'nin madenlerin özgül ağırlıkları hakkındaki çalışmaları (kat. 112) sayesinde üretim malzemeleri hakkında daha fazla bilgi sahibi olunması, sikke yapımında ve diğer alanlarda kullanılan değerli madenlerin saflığını denetlemekle görevli kişilerin işini kolaylaştırmış olmalı. Fritli hamur adı verilen sert ve beyaz seramik bünyenin icadı, Selçuklu bilim insanları tarafından bir kurama kavuşturulmamış gözükse de Mısır'dan İran'a dek çömlek üretiminde bir devrime yol açmıştır (kat. 108a–i). Form, renk ve sır tekniği yelpazesi genişmekle kalmamış, madeni eserlerin yanı sıra seramiklerde de şiirler ve ayrıntılı kitabeler görülmeye başlanmıştır. Bu nedenle ince seramikler, İran ve Büyük Suriye'de Selçuklu sanatını en iyi temsil eden örnekler arasında yer alır. Tüm teknolojiler içinde belki de en etkilisi, Selçukluların gelişinden önce kullanıma giren, fakat asıl 10. yüzyıldan itibaren tam anlamıyla yararlanılan kâğıt olmuştur. Kâğıdın icadı ve İslam dünyasında yayılmasıyla birlikte hesaplamaların kum yerine kalıcı bir malzeme üzerine yazılması ve Kur'an'lar, bilimsel risaleler, şiirler ve edebiyat eserleri gibi kitapların her boyutta üretilmesi, okuryazarlığın ve bilgi birikiminin artmasını sağlamıştır.

İran, Anadolu, Cezire, Suriye ve Irak boyunca tıbbın Selçuklu toplumunda önemli bir rol oynamış olması şaşırtıcı değildir. İran'ın bellibaşlı şehirlerinde, Konya, Divriği, Halep, Şam ve Bağdat'ta önemli hastaneler inşa edilmiştir. Bu hastanelerin çoğu, hekimlerin hem hasta bakıp hem öğrenci yetiştirmelerini sağlamak için medreselerle iç içe kurulmuştur. 11. yüzyılda tıp kuramı ve pratiği, bellibaşlı birkaç entelektüel akımı bünyesinde barındırıyordu. İlkin, 2. yüzyılda yaşamış Yunan hekim ve filozofu Galenos'un eserlerinden yapılan çeviri ve uyarlamalar (kat. 106), Yunan geleneğinin etkisini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Galenos'a göre insan sağlığı, dört vücut sıvısı –kan, balgam, kara safra ve sarı safra– arasındaki ilişkiye bağlıydı. Galenos ayrıca tıbbi vakaları tanımlamış, bitkisel ve hayvansal maddelerden ilaçlar hazırlamıştır. Selçuklu devrinde muhtemelen en sık kullanılan ilaç kodeksi, Dioskorides'in *De Materia Medica* adlı eseri olmuştur. 1. yüzyılda yaşamış Yunan bir hekim olan Dioskorides, bu eserinde tıbbi bitkileri betimlemiş ve bu bitkilerden hazırlanan ilaç tariflerine yer vermiştir (kat. 107a, b). Arapçaya çevrilen Yunanca ve Latince eserlerdeki kuramsal ve pratik bilgilerin yanında, Selçuklu devrinde nebevi tıp, yani geleneksel Arap öğretisini ve Kur'an'da bahsedilen uygulamaları temel alan tıbbi tedaviler de kuramsal bir kaynak oluşturuyordu. Bu sistemde, uyuşturucu maddelerin ve şarabın ilaç olarak ve cerrahi amaçlı kullanımı yasaklanmıştı. Nihayet, nesilden nesile aktarılan geleneksel tedavi yöntemleri ve hastalığa karşı koruyucu tılsımlar, kitaplarda ortaya konulan fakat her zaman ampirik kanıtlara dayanmayan tıp kuramlarına pratik ve rahatlatıcı bir alternatif sunuyordu. 10. yüzyıl başında Razi ve 11. yüzyılın ilk üçte birinde İbn Sina (Avicenna) tarafından yazılan tıp ansiklopedileri, hastalıklar ve tedavi yöntemleriyle ilgili çok çeşitli konuları ele almış ve yazıldıktan yüzyıllar sonra da kullanılmaya ve başka dillere çevrilmeye devam etmiştir. SRC





Kat. 95, ön ve arka yüz

95

Koşan Tavşanlar ve Bir Köpek Tasvirli Ecza Kavanozu

İran, muhtemelen Kaşan, 12. yüzyılın ilk yarısı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 18,4 cm; Çap: 10,2 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Friends of Islamic Arts Gifts, 2013 (2013.255)
Ağız kenarında Arapça:
العز(؟) الدائم والاقبال الزائد والنصر الغالب والدائم والسعادة والكرامة والدولة والنعمة والبركة والر(إ)فة و[...] والبقاء لصاحبه
Daim izzet, artan ikbal, galip getiren ve sürekli yardım, mutluluk, şeref, mülk, nimet, bereket, merhamet ve beka bunun sahibi içindir.

96

Oturan Figürler ve Koşan Hayvanlar Tasvirli Ecza Kavanozu

İran, muhtemelen Kaşan, 12. yüzyıl ortası–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama (dış), şeffaf mavi sır (iç)
Yükseklik: 30,6 cm; Çap: 19,1 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge (C.125-1935)

Bu kavanozlar muhtemelen hekimler tarafından, ilaç yapımında yararlanılan çeşitli maddeleri –kuru otlar, kökler, kabuklar, tohumlar ve meyveler; balsam, bal ve diğer arı ürünleri; tuz, mineral ve madenler ile diğer katı veya ağdalı maddeler– muhafaza etmek için kullanılıyordu.[1] Basit silindir şekilli benzer fritli hamur kavanozlar veya *albarello*'lar (bu terimle ilgili olarak bkz. aşağıda), ilk kez 11. yüzyılda ortaya çıkmış ve 12. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlık kazanmıştır. Kat. 96'daki gibi farklı formlar da yine bu dönemde görülmeye başlamıştır.[2] Bu formun öncüllerine daha eski pişmiş toprak üretimlerde, örneğin 10. ve 11. yüzyıllarda Iran'da yapılan tek renkli yeşil ve kahverengi kaplarda rastlamak mümkündür (bununla birlikte, omuz kısmı yuvarlatılmış formlar daha yaygındır).[3] Kavanozların kısa boyunlu olması, deri veya başka bir malzemeden yapılma bir bezin bir sicimle tutturulmasına olanak tanıyor, böylelikle kavanozun hem içindekiler emniyet altına alınıyor (gerçi bunun için bir kapak da kullanılmış olabilir) hem de kullanım kolaylığı sağlanıyordu.

İslam farmakolojisi büyük ölçüde Dioskorides ve Galenos tarafından aktarılan Yunan geleneğine dayanmakla birlikte, bilinen tedavilerin yeni uygulamaları –örneğin, afyon zehirlenmesi için bir yavşan otu (*Artemisia*) türü olan pelin otunun kullanılması– ve kâfur, misk, sinameki, mirobalan (helile [*Terminalia*] ağacının meyvesi) ve nişadır (amonyum klorür) gibi yeni bileşenlerin kullanımı gibi yenilikler de vardı.[4] Şurup, merhem ve diğer başka ilaçları salık verenler ve hazırlayanlar sadece eğitimli hekimlerle sınırlı değildi. Genellikle kadınlar tarafından nesilden nesile aktarılan geleneksel tıp, evde uygulanan tedavi yöntemlerine dayanıyordu. Eğitimsiz doktorlar ve kötü niyetli şarlatanların gerçek ve uydurma istismarlarını anlatan popüler bir edebiyat türemişti. Ayrıca 10. yüzyıl başında, Yunan kaynaklı tedavi yöntemlerine bir alternatif olarak

nebevi tıbbı (*et-tıbbü'n-nebevi*) savunan bazı din bilginleri, Kur'an ve Sünneti temel alan basit tedaviler önermiştir.[5]

Geniş kapsamlı İslam tıp literatürü, ilaçlarla ilgili gayet ayrıntılı tarifler içerirken, bu ilaçların hazırlanmasında kullanılan aletler hakkında çok az bilgi verir. Bununla birlikte, 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başına ait tıp kitaplarında, eczacıları genellikle derin kaplar içinde iksirler hazırlarken gösteren çok sayıda minyatür bulunur. Bu kitaplar arasında 1198 tarihli *Kitabü't-tiryak* (kat. 106) ve Dioskorides'in *De Materia Medica* adlı eserinin 1224 tarihli bir nüshası yer almaktadır (kat. 107a, b).

Bir istisna dışında (bkz. aşağıda) hiçbir albarello, orijinal muhtevasıyla birlikte ele geçmemiştir. Fakat en erken tarihli örneklerin silindir biçimli gövdesi, bunların Eyyubi ve Memlük hâkimiyetindeki Suriye ve Mısır'da eczacılıkta kullanıldığı bilinen daha geç tarihli örneklerle ilişkilendirilmesini mümkün kılmaktadır. Büyük olasılıkla muhtevaları nedeniyle Akdeniz havzasının çok ötesinde de alınıp satılan bu kavanozlar,[6] 14. ve 15. yüzyıllarda İtalyan mayolika seramikleri tarafından taklit edilmeye başlanmıştır. (Nitekim albarello, genel olarak kısa boyunlu, silindir gövdeli ecza kavanozları için kullanılan İtalyanca bir terimdir.[7]) Bilinen Memlük ve İtalyan örnekler, hangi maddeleri saklamak amacıyla ve bazen de hangi kurum veya hastane için üretildiklerini belirten kitabelere sahiptir.[8] Karadeniz bozkırlarında 13. yüzyıl başına ait bir hükümdar mezarı olan Çöngül Kurganı'nda, diğer bazı kaplar ve mezar buluntularıyla birlikte, içinde beyaz bir kalıntı bulunan bir Suriye örneği ele geçmiştir. Bunun mezarda yatan Türk (Kıpçak/Kuman/Polovtsian) hükümdar için şifalı bir madde olması mümkündür.[9] Son olarak, İbn Butlan'ın (öl. 1066) 1054'te yazdığı *Davetü'l-etibba* adlı eserinin 13. yüzyıla ait bir yazmasında, bir eczanenin yanında geçen bir sahnede diğer kaplarla birlikte benzer kavanozların da yer aldığı görülür.[10]

Buna karşın, albarello'ların tıbbi niteliği olmayan maddeleri muhafaza etmek için kullanılmış olabileceğini de göz ardı etmemek gerekir. Suriye albarello'larının içleri sırlıdır, dolayısıyla kuru ve ağdalı maddeleri saklamaya uygun bir şekilde suya dayanıklı ve hava geçirmezdirler. Halbuki İran'da üretilen kat. 95'te sadece boynun iç kısmı sırlıdır, yani havayla temas etmemesi gereken maddeler için uygun değildir.[11] Her iki kavanozun da ikonografisi, ihtiva etmiş olabilecekleri maddelerle doğrudan bir bağlantı taşımaz. Yine de, üzerlerindeki uğurlu semboller, şüphesiz ki sağlığı koruma amacıyla uyum içindeydi. İyi dilek kitabelerinin yanı sıra saraylı figürler ve birbirini kovalayan hayvanlar gibi sarayla ilişkili motifler de bu yorumu desteklemektedir. Tavşanlar, kat. 95'te peşlerinden koşan köpeğin de ima ettiği gibi, kurnazlıkları ve hızları dolayısıyla bilhassa uğurlu sayılmış olabilirler (ayrıca bkz. kat. 137). **MR**



Kat. 96



97

Havan ve Tokmak

İran veya Afganistan, Horasan, 13. yüzyıl başı
Bronz; döküm, kazıma
Havan çapı: 20,3 cm; Tokmak uzunluğu: 23,5 cm
Los Angeles County Museum of Art, The Nasli M. Heeramaneck Collection, Joan Palevsky bağışı (M.73.5.264a, b)
Üst gövdede yapraklı ve düğümlü kufi yazıyla (fazladan vav harfleri ilaveli) Arapça:

باليمن وا/و البر و/كة و/و الد و/لة و السا/مة (السلامة) و
الس(؟)/و السعادة/و السلا[مة]

Bahtiyarlık, bereket, mülk, selamet, mutluluk ve selamet.

Ağız kenarında nesih yazıyla:

العز وا/لاقبال/و والدولة والسعا/دة والسلامة والد/ولة(؟)
وا/لتاييد

İzzet, ikbal, devlet, mutluluk, selamet, devlet(?) ve destek

Tokmağın ucu ve başında:

التاييد

Destek.[1]

98

Havan

Anadolu, 13. yüzyıl
Bronz; döküm
Çap: 20 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.1287)

Kadim zamanlardan beri kullanılagelen havan ve tokmaklar, İslam dünyasında gündelik mutfak eşyaları arasında yer alıyor, her türlü baharat ve hububatı öğütmek, tohum ve bitkileri ezmek veya kelle şekerini ufalamak amacıyla kullanılıyordu.[2] Ayrıca simyacılar ve zanaatkârlar tarafından mürekkep, boya, tutkal ve diğer bazı maddeleri hazırlamada yararlanılan havanlar, bilhassa eczane ve tıp dünyasında büyük önem kazanmıştı. Dioskorides'in *De Materia Medica* adındaki



Resim 70. "İksir Hazırlayan Hekim," Dioskorides'in De Materia Medica'sından bir sayfa. Irak veya Kuzey Cezire, muhtemelen Bağdat, H. 621/M. 1124. Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın. 33,2 x 24,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1913 (13.152.6)



Kat. 98

tıbbi bitkiler rehberinin, sayfaları farklı müzelere dağılmış bir yazmasında yer alan bir minyatür, havanların ilaç yapımındaki vazgeçilmez rolünü göstermektedir (Resim 70; ayrıca bkz. kat. 107b).[3] Minyatürde, oturan bir figür –hekim, eczacı veya belki de bir asistan– şifalı bir şurup hazırlamak için büyükçe bir havanın başında elinde tokmakla çalışırken görülür.[4] Taş ve ahşap yapımı sıradan havan ve tokmaklar günümüze ulaşmamış olsa da Ortaçağ'dan çok sayıda madeni döküm örnek mevcuttur ve bunlar en az yedi farklı tiptedir.[5] Kat. 97, formu ve bezeme üslubu bakımından, Horasan'a özgü bir tipin temsilcisidir.[6] Havanın gövdesi sekizgen bir şekle sahiptir. Dışa doğru genişleyen yayvan ağızlı ve düz diplidir. Buna karşın, tabanı da dahil olmak üzere iç kısmı daire biçimlidir. Bu da, dövme işleminin daha etkili olmasını sağlar. Bu tip havanların bezemeli dış yüzeyi çoğunlukla üç kısma bölünmüştür: Ortada sicim motifli bir kuşak, kat 97'de görüldüğü gibi genellikle alt kısımda koşan hayvanlardan oluşan bir kuşak ve üstte kufi yazıyla geniş bir iyi dilek kitabesi. Ayrıca, buradaki örnekte olduğu gibi, üstte ve altta sekiz kenar boyunca dolanan, kufi veya nesih hatla yazılı başka iyi dilek kitabeleri de bulunabilir.

Havanlar nadiren tokmaklarıyla birlikte günümüze ulaşmıştır. Buradaki tokmak, basit bir forma sahiptir. Topuz benzeri kürevi bir tutamacı ve hafifçe dışa doğru genişleyen bir ucu vardır. Gövdenin ortası ile üst kısmı arasında kabartma halde (dökümün bir parçası olarak) bir boğum yer alır.[7] Gövde üzerindeki bu boğumun amacı, dövme işlemi sırasında elin havan kenarına çarpmasını engellemek olabilir. Bu tokmağın bir zamanlar belirli bir havana ait olup olmadığını bilmek zorsa da tokmak havanın içindeyken boğumun havan ağzından yukarıda kalması gerektiğinden, muhtemel havan-tokmak eşleşmeleri saptamak mümkündür. Bu tokmak, bezemeli yüzeyiyle dikkat çeker. Topuzunda kazıma bir kuş, bir iyi dilek kitabesi, yarım palmetlerden oluşan bir kuşak ve alt gövdesinde iç içe geçen basit şeritler yer alır. Kat. 97'deki havan da tokmak da az kullanılmış gözükmektedir. Bu zarif takım muhtemelen dekoratif bir obje işlevi görüyordu ve belki de sahibine bir hediye olarak gelmişti veya özel bir hatıra eşyasıydı.

Kat. 98, Anadolu ve Cezire havanlarına bir örnektir.[8] Horasan'da imal edilen havanlar gibi, bunlar da çoğu kez sekizgen biçimlidir, fakat yatay gövdeli olmalarıyla diğerlerinden ayrılır. Ağız kenarları ve taban geniş ve yayvandır ve gövdeye 45 derecelik bir eğimle bitişir. Havana iki büyük kulp eklenmiştir. İçinden kalın halkaların geçtiği bu kulplar, bazen aslan veya boğa başı biçimindedir[9] ve muhtemelen havanın taşınmasını kolaylaştırma ya da kullanıldığı sırada sabit durmasını sağlama amacı taşır. Bu tipteki bilinen örneklerin çoğunda, gövdenin üzeri badem şeklinde veya üçgen kabaralarla bezeli ya da arabeskler, kıvrımlar, iyi dilek kitabeleri görülür ya da muhtemelen tılsımlı bir nitelik taşıyan sözde-kitabeler kazılıdır.[10] Buradaki havan ise, tek bezeme unsuru olarak, sekiz yüzün her birinde bir sfenks kabartmasına sahip olmasıyla sıra dışı bir özellik sergiler. Hem bu havan hem kat. 97, Selçuklu sanatı ve kültürünü, özellikle de kullanım eşyalarının üzerine koruyucu hayvan figürleri ve kitabeler ekleyerek kötülüklerden korunma arayışını yansıtmaktadır. **DB**



99

Sapı Aslan Biçimli Ameliyat Testeresi
İran, 10.–12. yüzyıl
Bronz; döküm
Uzunluk: 36,2 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection (57.94)
Namlu üzerinde çiçekli kufi yazıyla Arapça:
الملك لله الملك لله الملك لله
Mülk Allah içindir mülk Allah içindir mülk Allah içindir.
Sapın aşağısında, her iki tarafta:
الله
Allah.

100

Ameliyat Testeresi
İran, 11.–12. yüzyıl
Bronz; döküm
Uzunluk: 24,1 cm
Los Angeles County Museum of Art, Nasli M. Heeramaneck bağışı (M.76.174.134)

Bu küçük testereler büyük ihtimalle ampütasyon amacıyla kullanılmıştır.[1] Ampütasyon, Ortaçağ Ortadoğusu'nda yaygın bir cerrahi müdahale şekliydi ve en çok kangren nedeniyle uygulanıyordu. Fakat sadece alt eklemler kesiliyor, dizin ya da dirseğin üst kısmına dokunulmuyordu. Buna karşın, başarı oranı son derece düşüktü.[2] Ampütasyonun içerdiği yüksek risk düşünüldüğünde, testereler üzerindeki bezemeler büyük ihtimalle cerrahın işini kolaylaştırma ve hastayı koruma amacı taşıyordu. Buradaki iki testereden daha süslü olanı (kat. 99), namlusunun bir yüzü boyunca üç kez tekrarlanan "el-melik Allah" ibareli bir kitabe taşımaktadır. Sapı bir aslan şeklindedir. Aslanın dili dışarıdadır ve uzun kuyruğu kıvrılarak bir yonca biçiminde sonlanır. Kılıç ve hançerlerde kabza ile namlu arasında bir balçak yer alırken, bu testerenin sapı küçük bir dikdörtgene bağlanır. Her iki yüzünde "Allah" yazılı bu dikdörtgen parçanın kendisi de namluya lehimlenmiştir. Aslanın ön bacağı içe doğru kıvrılmıştır ve ayağı bir kuşun başı şeklindedir. Namlunun kenarı boyunca uzanan dişler zamanla körelmişse de başlangıçta hayli keskin oldukları tahmin edilebilir.[3]

Daha küçük olan ikinci testere (kat. 100) tek parça halinde dökülmüştür. Aşınmadan dolayı, sapın kıvrımındaki arabesk kazıma güçlükle seçilebiliyor. Bu testereyi süslemiş olabilecek diğer her türlü kazıma bezeme –örneğin, sap ile namlu arasındaki dikdörtgen alanda belki bir kitabe– görünürlüğünü yitirmiştir. Kıvrımlı sap, üç dilimli stilize bir yaprakla son bulur. Her iki testerenin de sapı süslü olmakla birlikte, işlevsel açıdan tuhaf bir görüntü arz eder, zira cerrahın tüm parmaklarını kullanarak kavramasına yetecek genişlikte değildirler. Buna karşın, bu testerelerin törensel amaçlı olduğu savı yine de kuşkuludur, çünkü küçük testerelerin kullanıldığı bilinen bir Selçuklu ritüeli yoktur.[4]

Tıp dışında uygulanan bir ampütasyon şekli de, hırsızların Kur'an'da emredildiği üzere ellerinin kesilerek cezalandırılmasıydı: "Hırsızlık eden erkek ve kadının, yaptıklarına karşılık bir ceza ve Allah'tan bir ibret olmak üzere ellerini kesin" (Kur'an 5:38).[5] Bununla birlikte, elleri kesilen kişinin kan kaybından ölmesini engellemek için tıbbi bir müdahale zorunluydu. Bir hadise göre Hz. Muhammed, ampütasyonun ardından dağlama yapılmasını buyurmuştur.[6]



Ortaçağ Arap ve İran tıbbının kuramsal temeli büyük ölçüde Hippokrates, Galenos ve takipçilerinin Yunanca metinlerine dayanıyordu. Dolayısıyla Selçuklu devrinde hekimlerin eğitim ve öğretiminin temelini dört unsur anlayışı oluşturuyordu. Kişinin sağlık durumunu vücuttaki dört sıvının –kan, balgam, kara safra ve sarı safra– dengede olup olmamasına bağlayan bu yaklaşım, doğa kanunlarına duyulan inançla birlikte, amprizm karşısında yoruma önem verilmesine yol açabilirdi. Fakat İslam tıbbı, Abbasi sarayında Yunan bilimine duyulan büyük ilgiyi yansıtmasına ve neredeyse tüm Yunanca ve Süryanice tıp metinlerinin 9. ve 10. yüzyıllarda Arapçaya çevrilmesine ek olarak, Hint ve diğer başka kaynaklardan beslenen yeni keşif ve bilgileri de bünyesinde barındırıyordu.

Selçuklu döneminde çok sayıda hastane kurulmuş, bu hastaneler çoğu kez medreselerle yakın ilişki içinde olmuştur. Tıpkı bugün olduğu gibi, hekimler bir yandan hasta bakıyor bir yandan da tıp öğrencilerine ders veriyordu.[7] Hastanelerde hem ayakta tedavi bölümleri vardı hem de bulaşıcı hastalığı olan veya müşahade altında tutulması gereken hastalar için koğuşlar bulunuyordu. Hekimlerin hepsi olmasa da bir kısmı ameliyatlara giriyordu. Bazı hastanelerde ameliyatları hekimlerin erkek ve kadın asistanları yapıyor, hekimler ise hastalıkları teşhis edip tedavi için ilaç yazıyordu.[8] Göründüğü kadarıyla, 11. ve 12. yüzyıllarda hekimler, oftalmolojiden cerrahiye kadar çeşitli konularda Arapça yazılmış yardımcı eserlerin yaygınlaşmasıyla birlikte, belirli alanlarda uzmanlaşmaya başladı.[9] Fakat başvurdukları yöntemlerin tamamının tıp metinlerinde yer aldığı ve el kitaplarında anlatılan tekniklerin hepsinin de uygulamaya geçirilmiş olduğu söylenemez. Bu durum, ampütasyon dahil olmak üzere herhangi bir cerrahi ameliyatın gerçekte ne ölçüde uygulandığı konusunda günümüz araştırmacılarını kararsız bırakmaktadır.[10] **SRC**



101

Muayene Çubuğu veya Spatula
Türkmenistan, muhtemelen Merv, 10.–12. yüzyıl
Bronz
Uzunluk: 13,5 cm; Kaşığın çapı: 1 cm
Museum of History and Local Lore of Mary Province, Türkmenistan (KEK 16132)

102

Cımbız
Türkmenistan, muhtemelen Merv, 10.–12. yüzyıl
Bronz
8,6 x 1,1 cm
Museum of History and Local Lore of Mary Province, Türkmenistan (KEK 16380)

103

Diş Çekme Aleti
Türkmenistan, muhtemelen Merv, 10.–12. yüzyıl
Bronz
9,9 x 0,4 cm
Museum of History and Local Lore of Mary Province, Türkmenistan (KEK 16380)

Selçuklu devrinde hekimler, dişçilik ve cerrahi gibi tıbbi işlemler için özel olarak tasarlanmış çok sayıda alet kullanıyordu. Buradaki üç obje de büyük ihtimalle Merv'deki arkeolojik alanda açığa çıkarılmıştır.[1] Kozmopolit bir nüfusa sahip gelişmiş bir şehir olan Merv, bazı Selçuklu sultanlarının en önemli başkenti olmuş ve nüfusun büyük kısmına hizmet veren çok sayıda hekime (ve muhtemelen hastaneye) ev sahipliği yapmıştır.

İslam tıp literatürünün geniş kapsamı içinde, evde tedavi teknikleriyle ilgili kılavuzların yanı sıra, eğitimli hekimlere yönelik el kitapları da yer alır. Bu el kitaplarında, tıbbi müdahalelerde kullanılması gereken ve hekimlerin sahip olması beklenen aletler tasvir ediliyordu.[2] Bu metinler, Orta Asya'dan Anadolu'ya dek arkeolojik kazılarda ele geçen bronz, demir ve kurşun aletlerin ne ölçüde kullanıldığı konusunda bir fikir vermektedir. Cerrahi aletlerin büyük bir kısmı 9. yüzyılda bilinmekteydi. Daha geç tarihli kaynaklarda yer alan betimlemeler, benzer aletlerin sonraki dönemlerde de kullanılmaya devam ettiğini gösterir.

Muayene çubuğu veya spatula (kat. 101) tıbbi, farmasötik veya kozmetik bir amaçla, örneğin yaraları muayene etmek ve merhem sürmek, dağlama yapmak veya toz ya da sıvı ecza ve kozmetikleri ölçmek için kullanılmış olabilir. Genellikle kaşığın ağız kısmının hemen altında dekoratif bir boğuma sahip benzer aletler, Rey Kalesi'nin yanı sıra Kasr-ı Ebu Nasr, Hama, Tarsus, Tille Höyük, Bahreyn ve Fustat'taki kazılarda açığa çıkarılmıştır.[3] Cımbız veya kıskaçlar (kat. 102) muhtemelen vücuttan yabancı cisimleri çekip çıkarmak için kullanılıyordu. Benzer bir bronz alet, Kasr-ı Ebu Nasr'da bulunmuş ve bir çatal olarak tanımlanmıştır. Bununla birlikte, kazılarda ele geçen cımbızların çoğu, özellikle Nişabur, Siraf ve Fustat'ta bulunanlar, ayarlanabilir tiptedir.[4]

Ucunda kanca biçiminde iki tırnak bulunan alet ise (kat. 103) muhtemelen zorlu diş çekimlerinde, dişi köküyle birlikte çekmek için kullanılıyordu. Biraz daha uzun uçlara sahip benzer aletler, damarları bağlamadan önce deride kesi açmak veya sivilce sıkmak için ya da dağlayıcı olarak da kullanılmıştır. Tıp kitapları, diş problemlerinden sıklıkla bahseder ve eğitimsiz berber-cerrahların verdikleri zararlardan yakınır. Bir diş, zorunlu olmadıkça veya ağrılı bir hasta tarafından ısrarlı bir şekilde talep edilmedikçe çekilmezdi. Çekildiğinde ise, geride herhangi bir diş parçası kalmaması için son derece dikkatli olmak gerekiyordu. Sonrasında yara, tuzlu şarap veya sirke ile yıkanıyor ve kanamayı durdurmak için zaç yağı uygulanıyor veya dağlama yapılıyordu. Diş kökünde kırık bir parçanın kalması durumunda, diş etini yumuşatmak için tereyağına bulanmış pamuk uygulanıyordu. Bazı uzman hekimler, sallanan dişleri sabitleyip sağlamlaştırmak için altın ve bazen de gümüş teller kullanıyordu.[5] **MR**



104

Eritme Kabı

Buluntu yeri Rey (RCH85), 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Bronz alaşım; döküm, çekiçleme
Sapın uzunluğu: 11,5 cm; Kabın çapı: 7,5 cm
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (35-8-290)

Bu küçük ve sığ kap, içinde bakır, kalay, kurşun, çinko ve diğer bir madde daha bulunan bir bronz alaşımından yapılmıştır ve ortasında pergelle çizilmiş iki daire vardır. Çekiçle düzleştirilmiş ince sapı, bir tepelikle son bulur ve kabın ağız kenarına lehimlenmiştir. Küçük ölçü kapları, sabun taşından kalıplar ve cımbızlar gibi diğer bazı aletlerle birlikte bir atölyede bulunan bu eritme kabı, muhtemelen ilaç yapımında veya simya işlemlerinde kullanılmıştır. Rey Ovası'nda, surlarla çevrili Geç Antik ve Ortaçağ şehrinin kuzeybatısında, tarihöncesi Çeşme Ali yerleşmesinin üst katmanlarında bulunmuş olması, bu alanın 8. yüzyıl sonu ile 9. yüzyılda belki bir yerleşim yeri olmasa bile bir üretim yeri olarak yeniden canlandırıldığını ve 13. yüzyıl başlarına dek kullanılmaya devam ettiğini göstermektedir. **RH**

105

İlaç Kutusu

İran veya Afganistan, Horasan, 11.–12. yüzyıl
Gümüş; döküm, yaldız, kazıma, savat kakma
1,9 x 2 x 7,5 cm
Linden-Museum Stuttgart (A 37.662L)
Arka yüzde kufi yazıyla Arapça:

بالله أمل ما ارتجي و بالله ادفع ما لا اطيق

Umduğumu Allah'tan ister, güç yetiremediğimi Allah'la defederim.

İçteki bölmelerin her birinde:

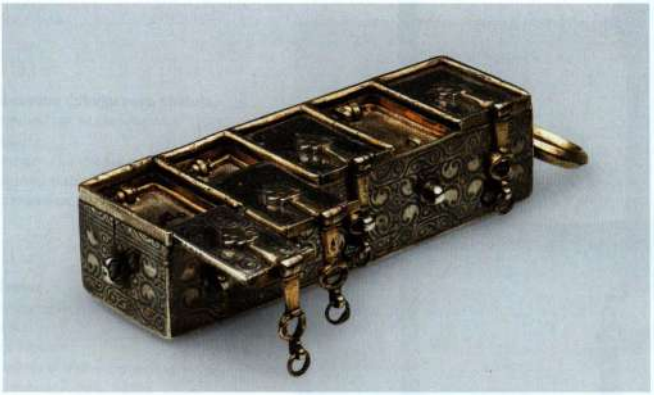
كافور /[. . .] / لك / بالله(؟) / مسك

Kâfur [...] senin içindir. Allah ile. Misk.[1]

Aromatik maddeler İslam dünyasında çok eski zamanlardan beri başat bir rol oynamış, örneğin ısıtıldıkları, (tütsü olarak) yakıldıkları veya sıvılarla karıştırıldıkları zaman verdikleri hoş koku veya lezzet dolayısıyla rağbet görmüşlerdir.[2] Pahalı maddeler olmalarının yanı sıra, tıbbi özellikleri nedeniyle de muteber sayılmışlardır. Kindi (801–873), Biruni (973–1048) ve Ibn Sina (Batı'da Avicenna olarak bilinir, 980–1037) gibi Arap düşünürler, aromatik maddeler ve etkileri üzerine Antikçağ bilginlerinin yazdıklarından ilham alarak, bu tür maddelerin yutuldukları veya solundukları zaman sağlığı nasıl etkilediklerini incelemiştir.[3]

Bu altın yaldızlı ve savat kakmalı gümüş kutu, Selçuklu dünyasının doğusunda lüks objelerin yapımında kullanıldığı bilinen bir malzemeden üretilmiş olsa da aynı döneme ait bilinen başka bir örneği daha olmadığından benzersizdir.[4] Dikdörtgen şekle sahip kutunun bir yanında bir halka bulunur. Bu halka vasıtasıyla muhtemelen bir kemere asılıyor, seyahat sırasında altın sikkeler veya başka değerli şeylerle dolu bir kese gibi taşınabiliyordu. Beş bölmenin her birinin bir iç, bir de dış kapağı vardır. Üzerinde küçük bir halka veya tutamaç yer alan iç kapaklar, elle ya da cımbız (bkz. kat. 102) gibi ince bir alet vasıtasıyla açılıyordu. Bölmelerin dış kapağı ise, bir menteşe mekanizmasıyla kutunun gövdesine bağlanır. Yakın zamandaki incelemeler, bölmelerin üçünün merheme benzeyen koyu kıvamlı bazı madde kalıntıları ihtiva ettiğini ortaya koydu. Bu maddeler, kutunun üretiminden çok sonraki bir tarihe de ait olabilir. Bazı bölmelerin iç kapaklarına kufi hatla yazılı ibareler, bu zarif kutunun aromatik ve/veya tıbbi maddeler koymak amacıyla yapılmış olduğunu doğrulamaktadır. Bu ibareler sağdan sola doğru sırasıyla şöyledir: Kâfur; [silinmiş bir yazı]; lak veya luk (kırmızı reçine); muhtemelen "bi-Allah"; misk.

Misk geyiğinden elde edilen misk ve kâfur ağacından elde edilen kâfur, en popüler aromatikler arasında yer alıyor ve İslam dünyası ve





Kat. 105

ötesinde yaygın olarak alınıp satılıyordu. Miskin yoğun kokusu, duyuları hoşnut etmek için, bazen de arınma amacıyla kullanılıyordu.[5] Zenginler ve yönetici seçkinler, günlük yaşamlarında veya kutlama ve törenlerde yiyecekler, şaraplar, kumaşlar, odalar ve açık alanların yanı sıra saçlarını ve vücutlarının diğer kısımlarını miskle kokulandırıyordu.[6] Ayrıca misk, diğer aromatik maddelerle karıştırılarak, kozmetik ve tıbbi amaçlı merhem ve terkiplerin hazırlanmasında temel bir unsur vazifesi görüyordu.[7] Kâfur da bir parfüm olmanın yanında, tıbbi ve iyileştirici özellikleri nedeniyle rağbet görüyor, mayasıl ve çiçek hastalığının tedavisinde kullanılıyordu. Kâfurun serinletici özelliğinin yüksek ateşe ve diğer zehirlenme belirtilerine iyi geldiği düşünülüyordu. Fakat aşırı miktarda kullanıldığında zarar verebiliyor ve saçların beyazlamasına yol açabiliyordu.[8]

Lak veya kırmızı reçine ise kokusuzdu ve Hindistan'da yetişen bir ağaçtan elde ediliyordu. Kumaş boyamacılığında kullanılmanın yanı sıra, temizleyici ve eritici olmasıyla ve astım, öksürük, nefes tıkanması ve sindirim sorunlarına iyi gelmesiyle biliniyordu.[9] Kutunun arka yüzünde yapraklı kufi hatla yazılı mesel, kutunun içindeki maddelerin iyileştirici özelliklerinin ancak imanla ve Allah'ın yardımıyla etkili olacağına duyulan inancı yansıtmaktadır.[10] **DB**

106

Bir *Kitabü't-tiryak* Yazmasının Takdim Minyatürleri

Cezire, H. Rebiülevvel 595/M. 31 Aralık 1198–29 Ocak 1199
Kâğıt üzerine mürekkep
36,5 x 27,5 cm
Bibliothèque Nationale de France, Paris (Arabe 2964)

Kitabü't-tiryak, başlık sayfasında kitabın ünlü Yunan hekim Galenos'a atfedilmesinden dolayı sahte-Galenos adıyla bilinen, kimliği meçhul bir yazar tarafından kaleme alınmıştır. Yazmada belirtildiğine göre kitabın metni, Galenos'un macunlar, yani yılan ısırmasına ve zehirlenmeye karşı ilaçlar üzerine eserinin ilk bölümü ile Ioannes Grammatikos'un yorumlarından oluşmaktadır.[1] Takdim sayfalarındaki iki minyatüre ek olarak, dokuz sayfada figürlü tasvirler ve üç sayfada bitki veya yılan resimleri vardır.

Her iki takdim sayfasındaki kufi hatla yazıda, kitabın sahibi ve kâtibinin İmamoğlu, İmam Ebu'l-Hasan oğlu, İmam Ebu'l-Feth oğlu, Muhammed olduğu belirtilmiştir (Muhammed'in ismi, yazmanın son yaprağında H. Rebiülevvel 595 tarihiyle birlikte bir kez daha geçmektedir.) Bunu takip eden iki sayfalık girişin sağ sayfasında, kitabın İmam el-Müfid oğlu, İmam Ebu'l-Hasan oğlu, İmam Ebu'l-Feth oğlu, İmam Cemaleddin oğlu, İmam Ebu'l-Feth Mahmud'un kütüphanesi için hazırlandığı yazılıdır.[2] Eğer her iki yazıda da ismi geçen İmam Ebu'l-Feth aynı kişiyse, bu durumda kâtip Muhammed, yazmanın sahibi Ebu'l-Feth Mahmud'un amcasıdır. Ayrıca, Muhammed'in atalarının imam sıfatını taşıması ve ketebede Peygam-



ber'in temiz ailesinden bahsedilmesi, yazmanın Şiiler tarafından ve Şiiler için hazırlandığını göstermektedir. Ailenin İsmaili olup olmadığı ya da Şiiliğin başka bir grubuna mensup olduğu belirsizdir.[3] Ancak kitabın kompozisyonundaki ustalık ve minyatürler için kullanılan malzemelerin yüksek kalitesi, ailenin eğitimli ve zengin olduğuna işaret etmektedir. Kitapta tiryakların hazırlanmasıyla ilgili bilgiler, Antikçağ hekimlerinin biyografileri şeklinde aktarılmıştır. Anonim yazar bir yandan kendi derin "vukuf"unu sergilerken, bir yandan da okurun bir hekim olmayabileceğini göz önünde bulundurur.

Birbirine çok benzeyen her iki takdim minyatürünün de ortasında, başında tacıyla bağdaş kurarak oturan bir figür yer alır. Elinde, başını ve üst gövdesini çevreleyen bir hilal tutmaktadır. Her iki yanındaki küçük hizmetkârlar, hilalin sabit durmasına yardım ediyor gibi gözükür. Bu grubun etrafı, iki ejderin oluşturduğu bir çemberle kuşatılmıştır. Ejderlerin gövdeleri birbirine dolanarak dört yönde düğümler oluşturur ve oturan figürün hemen altında, kuyrukları bir kıvrım daha yaptıktan sonra ayrılır. Başları ise, oturan figürün üzerinde, ağızları açık ve dilleri dışarıda bir şekilde karşı karşıyadır. Merkezdeki grubun çevresindeki dört köşe, kanatlı figürlerle doldurulmuştur. Bu takdim minyatürlerinin ikonografisi metnin içeriğiyle doğrudan bağlantılı değildir belki[4] ama elinde hilal tutan ve ejderlerle çevrili figürün güçlü kozmolojik çağrışımlar taşıdığı muhakkaktır. Kimi araştırmacılar, ay figürünün eski Mezopotamya kökenli olduğunu ileri sürmüştür.[5] Bununla birlikte, 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başına ait çok sayıda madeni objede astrolojik sembollere rastlamak mümkündür (bkz. "Astroloji, Büyü ve Hayvanlar Dünyası" başlıklı bir sonraki bölüm). İki ejderin, ay ve güneş tutulmalarından sorumlu olduğu düşünülen iki sözde-gezegeni temsil ettiği düşünülmektedir. Kitapta bahsedilen tiryaklar nasıl ki yılan ısırığına ve zehirlenmeye karşı korunma sağlıyorsa, bu resimlerde de iki ejderin ortadaki figür ve köşelerdeki dört "melek" tarafından kontrol altında tutulduğu görülüyor.[6] **SRC**



a



b

107a, b

Dioskorides'in *De Materia Medica*'sının Arapça Çevirisinden İki Sayfa

Baldan İlaç Yapımı (a)
Nakkaş: Abdullah b. el-Fazıl
Irak, Bağdat, H. 621/M. 1224 tarihli
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
31,4 x 22,9 cm
The Metropolitan Museum of Art New York, Cora Timken Burnett bağışı, 1956 (57.51.21)

Üzüm Suyundan İlaç Yapımı (b)
Nakkaş: Abdullah b. el-Fazıl
Irak, Bağdat, H. 621/M. 1224 tarihli
33,5 x 24,9 cm
Walters Art Museum, Baltimore (W675)

Antikçağ'dan Müslümanlara intikal eden en önemli tıp kitabı, MS 1. yüzyılda Kilikya bölgesindeki Anazarba'da doğmuş olan hekim Pedanios Dioskorides'in *De Materia Medica* adlı eseridir. Dioskorides'in Yunanca kaleme aldığı kitap, 9. yüzyılda Bağdat'ta İstefan b. Basil tarafından Arapçaya çevrildi. Daha sonra bu çeviri, kitabı Süryaniceye çevirmiş olan Huneyn b. İshak (öl. 873) tarafından gözden geçirilip düzeltildi.[1] Nihai çeviri olarak kabul edilen bu düzeltilmiş versiyon, Selçuklu hâkimiyetindeki Iran, Anadolu ve Cezire'nin yanı sıra Suriye ve Irak'ın diğer bölgeleri de dahil olmak üzere Ortaçağ İslam dünyasının büyük bir kısmına yayıldı. Bununla birlikte, metnin bir ölçüde kısaltılmış olduğu bu resimli yazma gibi, az çok farklı nüshaların varlığı da tespit edilmiştir.[2] Buradaki iki sayfa, 1910 öncesindeki bir tarihte İstanbul Ayasofya Kütüphanesi'ndeki bir yazmadan ayrılarak alınan 31 yaprak arasında bulunmaktadır.[3]

Her iki minyatür de, Dioskorides'in şaraplar ve mineralleri konu aldığı V. Kitap'tandır. Metropolitan Müzesi'ndeki sayfa (kat. 107a), zayıflığı ve iştahsızlığı tedavi amacıyla bal ve sudan ilaç yapımıyla ilgilidir. Bal şarabı (*onomalı*) hazırlamanın yollarından biri, bal peteğini suyla yıkayıp temizlemek ve bu suyu saklamaktı. Ancak Dioskorides, bu suyun içerdiği balmumu artıklarından dolayı, kaynatılarak içilmemesi uyarısında bulunur.[4] Minyatürde, sol elinde sarı bir kupa bulunan bir doktorun, büyük bir kazanda suyla birlikte kaynayan balı karıştırdığı görülüyor. Oturur vaziyette ilaç bekleyen hastaya bu karışımdan bir kepçe dolusu vermeye hazırlanmaktadır. Üst katta, ilaçların veya ilaç hammaddelerinin muhafaza edildiği amforalar dizilidir. Soldaki figür cam bir kadehten bir şey içerken, sağdaki bir diğeri dizlerinin üstüne oturmuş bir vaziyette bir kabın içindekileri karıştırmaktadır.

Kat. 107b'de iki figür tasvir edilmiştir. Sağdaki bir doktordur. Soldaki ise bir diğer doktor, bir asistan ya da bir hasta olabilir.[5] Üç ayaklı bir düzeneğin iki yanında ayakta durmaktadırlar. Düzeneğin ortasında asılı bir süzgeçten, altındaki büyük kâseye bir sıvı damlamaktadır. Bu sıvı, tuzlu su ve ada soğanıyla karıştırılmış üzüm suyudur. Bu yolla elde edilen şarap benzeri ilaç, sindirim sistemi bozukluklarının tedavisinde kullanılıyordu. Önceki minyatürde olduğu gibi, burada da doktorun üzerinde kısa etekli bir elbise ve bacaklarında tozluklar vardır. Figürler, bir nar ağacı ve bir portakal ağacıyla çevrelenmiştir. Her iki ağacın da gövdesi tuhaf bir şekilde mafsallı resmedilmiştir. Benzer ağaç gövdelerine, Ibn Bahtişu'nun *Kitabü nati'l-hayevan ve menafihi* adlı eserinin Kuzey Cezire veya Bağdat menşeli olduğu düşünülen bir nüshasında da rastlanır.[6]

De Materia Medica yazmalarının 13. yüzyılda kullanılmaya ve resimlenmeye devam etmesi, içerdiği bilgilerin faydalı olduğunun bir göstergesidir. Ne var ki minyatürlerin, Selçuklu devrindeki tıp ve eczacılık pratikleri hakkında ayrıntılı bir bilgi sunduğu söylenemez. Bu minyatürler daha ziyade, ilaçların üretildiği ve tedavilerin uygulandığı ortam hakkında bir ipucu verirler. Walters Sanat Müzesi'ndeki minyatür, üzüm ve ada soğanı karışımının hazırlandığı mekânla ilgili fazla bir fikir vermese de iki meyve ağacının varlığı, muhtemelen bir hastanenin avlusundaki bir bahçeye işaret etmektedir. 9. yüzyılda bazı önemli hastaneler inşa edilmiş, 11. yüzyılda Selçuklu veziri Nizamülmülk, Nişabur, Isfahan, Belh ve Bağdat'ta yaptırdığı medreselerin yanında hastaneler de kurmuştur.[7] Aynı şekilde Nureddin Zengi de, Selçuklu ardıl devletlerinin yoğun bir imar faaliyetine giriştiği bir dönemde, Halep ve Şam'da medreseler ve hastaneler vakfetmiştir (bkz. Resim 19). Metropolitan Müzesi'ndeki minyatür, bir hastane içinde yer alan bir eczaneyi tasvir ediyor olabilir. Böyle bir hastanede muhtemelen yatılı hastaların yanı sıra bir ayakta tedavi kliniğinde de hasta bakılıyor ve doktorların yazdıkları ilaçlar hastane bünyesindeki eczane tarafından tedarik ediliyordu. **SRC**



a

108a–i

Suriye ve İran'da Fritli Hamur Teknolojisi

Turkuaz Sırlı Lüster Kâse (a)
Suriye, söylendiğine göre buluntu yeri Tell Minis, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak turkuaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 8 cm; Çap: 23 cm
Victoria and Albert Museum, Londra (C.49-1960)

Turkuaz Sırlı, Dalgalı Kenarlı Küçük Tabak (b)
Buluntu yeri Rey (RH6095),
11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak turkuaz sır
Yükseklik: 2,8 cm; Çap: 14,5 cm
Museum of Fine Arts, Boston, University Museum–M.F. A Persian Expedition (39.429)

Kobalt Mavisi Sırlı, Oyma Kıvrımdal Motifli, Dalgalı Kenarlı Küçük Tabak (c)
Iran, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl başı
Fritli hamur; oyma, şeffaf mavi sır
Çap: 18,6 cm
Victoria and Albert Museum, Londra (C.68-1931)

Başlangıçlar: 11. Yüzyıl

Mısır'dan Orta Asya'ya dek İslam dünyasında seramik üretimi, 11. yüzyılın ikinci yarısında büyük bir değişime uğradı. Akademik çevrelerde fritli hamur olarak adlandırılan yeni bir seramik malzeme, kısmen pişmiş toprağın yerini aldı ve farklı formların ve bezeme tekniklerinin denenmesini sağladı. Burada ele alınan tek renkli ve lüster boyamalı kâseler, bu değişimin dinamiklerini başlangıcından 12. yüzyıla dek sergilemektedir (kat. 108a–f). Lüster şişe (kat. 108g) ve minâi kâse (kat. 108h), 12. yüzyılın ikinci yarısındaki gelişmelere örnek oluşturuyor. Pişmiş toprak kalıp (kat. 108i) ise, imalat sürecine ışık tutuyor ve teknolojik ilerleme ile sanatsal ustalığın, yaygın üretime dönük bir endüstriyle nasıl buluşturulduğunu gösteriyor.

Fritli hamur (fritli hamur veya silisli hamur olarak da adlandırılır), esasen ince öğütülmüş kuvars ve bazen de kumdan yapılır ve daha kolay işlenip şekillendirilebilir olması için kü-



b



c

çük miktarlarda eritilmiş cam (cam frit veya cam parçaları) ve inceltilmiş kil ile karşıtırılır. Suriye ve Iran'daki arkeolojik bulgular, fritli hamurun 11. yüzyılın en azından son çeyreğinde ve büyük ihtimalle daha da öncesinde, Orta Fırat bölgesindeki bazı merkezlerde, Kuzeybatı Cezire'de (Caber Kalesi, Rakka yakınında Tell el-Fahhar ve muhtemelen Balis/Meskene), Horasan'da (Nişabur) ve Orta Iran'daki Cebel'de (Isfahan) üretildiğini kanıtlamıştır.[1] Bu dönemde Büyük Selçuklular Iran'ı tümüyle ele geçirmiş ve Suriye'de hâkimiyet kurmaya başlamış bulunuyordu. Fakat kısa süre sonra yönetim zayıflayacak ve iktidar sık sık el değiştirecekti. Yeni seramik teknolojisinin ortaya çıkışını belirli olaylarla ilişkilendirmeye çalışanlar olduysa da seramik üretimi siyasi değişimlerden büyük ölçüde bağımsız bir şekilde gelişmiştir ve bir dereceye kadar, mevcut tekniklerin bir evrimini yansıtmaktadır.[2] Araştırmacılar bu teknolojik ve sanatsal ilerlemenin nedenlerini, bu objeleri satın alan ve nadiren siparişle yaptıran başta tüccarlar olmak üzere yeni ve zengin bir sınıfın sosyo-ekonomik büyümesinde aramıştır.[3] Benzer gelişmeler kakma, çekiçleme ve tornalama tekniklerinin ortaya çıkışıyla birlikte, maden sanatında da yaşanmıştır.

Fritli hamur üretiminin ortaya çıkışıyla ilgili en çok kabul gören teori, tam anlamıyla gelişmiş bir teknoloji olarak Mısır'dan çıkıp yayıldığı yönündedir. Buna göre, Mısır'da 10. yüzyıl ile 11. yüzyıl başında deneysel aşamalarına tanıklık edilen bu teknoloji, buradan Suriye ve Iran'a yayılmıştır. Fritli hamur bünyenin tümüyle aynı bileşime sahip olması, aynı temel formların ve bazı stilistik motiflerin tekrarlanması, bu varsayımı güçlü şekilde desteklemektedir.[4] Suriye'de üretilen ilk fritli hamur kaplar ile Iran'da üretilenler arasında yakın bir bağlantı olduğuna şüphe yok. Fakat 12. yüzyıl boyunca teknik, bezeme ve üslup bakımından daha belirgin bir farklılaşma görülür. Lakin her iki bölgeyle ilgili arkeolojik verilerin dengesiz dağılımı ve Güney Cezire ile Irak hakkındaki bilgilerin daha da yetersiz olması, üretim açısından ayrıntılı bir karşılaştırma yapmayı veya her iki bölge endüstrisinin nasıl bir etkileşim içinde olduğunu ve yerel seramik geleneklerinin rolünü anlamayı imkânsız kılmaktadır.[5] Son birkaç on yılda Suriye, Iran'a kıyasla daha kapsamlı bir şekilde araştırılmış ve bu dönemle ilgili güvenilir bir stratigrafiye sahip daha çok sayıda buluntu yayımlanmıştır. Iran'da açığa çıkarılan buluntuların ise birçoğu yayımlanmamıştır veya stratigrafisi belirsizdir ya da kronolojik açıdan konumuzun dışında kalmaktadır. Tüm bunlar, her iki bölgenin ilk fritli hamur üretimlerinde mevcut bazı farklılıkların yeterince anlaşılmamasına yol açmıştır.

Fritli hamurun yaygınlık kazanmasını aynı zamanda lüsterinkiyle ilişkilendiren yayılma teorisi, büyük oranda müze koleksiyonlarında yer alan daha rafine ve çoğu zarar görmemiş lüster kapların (ve kazılarda ele geçen az sayıdaki parçanın) incelenmesine dayanmaktadır.[6] Bu objelerin büyük kısmı, özellikle Suriye'deki bölgelerden gelen erken tarihli arkeolojik eserlerden oluşur. Fakat kazılarda ele geçen buluntular, çoğu zaman daha fazla çeşitlilik gösterir ve daha düşük kalitede veya yerel koşullarla daha yakından ilişkili –yani diğer yerel üretimlerle, ithal ürünlerle ve kazılan yerlerin kendine özgü nitelikleriyle bağlantılı– objeler içerir. Dolayısıyla da genel tablonun biraz daha farklı bir açıdan değerlendirilmesini gerektirirler.

Erken dönem Suriye buluntularının çoğu tek renkli (kurşun bazlı) sırlı, bazıları sır içi akıtma boyalıdır. Yüzeyleri genellikle bezemesizdir, fakat bazen kazıma ve oyma, daha nadiren de kalıp bir motif (*lakabi*) görülür. Lüster boyama tekniğiyle yapılmış bezemelere de az rastlanır ve bunlar sonradan uygu-

lanmış olabilir (bkz. kat. 108a). Standart formlar arasında, hafif eğik kenarlı ve dışa çekik düz veya sade ağızlı basit kâseler yer alır ve hepsi de daha önce rastlanmayan dikkat çekici incelikte bir gövdeye sahiptir.[7] Bu erken dönem Suriye grubu genellikle "Tell Minis malları" olarak adlandırılır. Maarret en-Numan yakınlarındaki Tell Minis köyünde ele geçtikleri söylenen –kat. 108a'nın da dahil olduğu– ünlü bir buluntu grubu dolayısıyla bu ismi almışlardır. Bu grup üzerinde yapılan incelemeler, daha geç tarihli üretimlerden farklı olduklarını ortaya koymuştur.[8] Bununla birlikte, arkeolojik buluntuların çeşitliliği sayesinde, Suriye'deki ilk üretimlerin bölgesel farklılıklar gösterdiği anlaşılmaya başlandı. Çömlekçiler erken dönemlerden itibaren boyama teknikleriyle deneylere girişmiş, sır içi boyamanın örneğin *lakabi* gibi yeni uygulamalarını geliştirmiş ve yereldeki sır altı boyama gelenekleri ni bu kez fritli hamura uygulamıştır. Sır altı boyamayı bölgedeki en yaygın bezeme tekniğine dönüştürecek olan bu gelişmeye, Şam Kalesi'ndeki kazılarda açığa çıkarılan ve 11. yüzyıl sonuna tarihlendirilen parçalar da tanıklık etmektedir.[9]

Orta Iran'da üretilen erken dönem fritli hamur eserler, Suriye'dekilerle aynı temel formlara ve benzer bir inceliğe sahiptir. Fakat aralarında –örneğin, Isfahan ve Rey buluntularında– bazıları maden sanatından veya Çin seramik ve porselenlerinden esinlenmiş görünen bir dizi yenilikçi form da görülür (bkz. kat. 108b, c).[10] Genellikle küçük kaplar, dilimli formlar, çukurcuklu gövdeler ve dalgalı, dilimli ve çeşitli bezemeli ağız kenarları tercih edilmiştir. Bazıları çiçek biçimli destekler üzerinde durur. Küçük halka saplı, boyunsuz küçük çömleklere de rastlanır. Suriye'dekinden çok da farklı olmayan sade, tek renkli bir sır yelpazesi –renksiz, opak beyaz, turkuaz, mor veya mavi sırlar, bazen bir objenin içinde ve dışında birlikte kullanılmıştır (bkz. Resim 60)– ve kurşun bazlı bir bileşim, formların yeniliğini dengeler. Yüzeyde bazen akıtma tekniğiyle eklenen ikinci bir renk, oyma kıvrımlar, epigrafik unsurlar veya hayvan motifleri dışında başka bir bezeme bulunmaz.[11] Bazı kaplar sırlanmadan önce deliklerle bezenmiştir. Suriye'de neredeyse hiç görülmeyen bu teknik,[12] Iran'da 12. yüzyılda giderek daha sık kullanılmıştır (örneğin bkz. kat. 108d). Aynı zamanda, Suriye'deki ilk fritli hamur üretimlerin ayırıcı bir özelliği olan ve diğer başka kaplarda rastlanmayan eğik kesimli bir kaideye sahiptirler.[13]

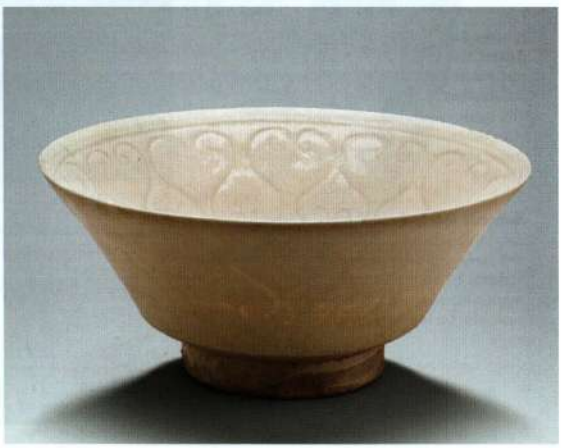
Suriye'deki üretim teknikleri hakkında fazla bilgi sahibi değiliz. Buna karşın, Isfahan ve Nişabur'daki kazılar, Iran'da kâselerin fırınlama kapları içine konularak pişirildiğini göstermektedir.[14] Ayrıca, tornada şekillendirilmiş sade kâseler de dahil olmak üzere çoğu kap, kalıp kullanılarak üretilmiştir. Kalıp kullanımı, muhtemelen silisli bünyenin sertliğinin üstesinden gelme amacı taşıyor ve daha çok sayıda parçanın daha hızlı üretilmesini sağlıyordu. Müzisyenlerin ve ayakta duran figürlerin tasvir edildiği ayrıntılı bir örnek (kat. 108h), Nişabur'da fırınların bulunduğu bir alanda açığa

Hasan el-Kaşani İmzalı Kâse (d)
Iran, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl başı
Fritli hamur; kalıplama, delme, (şeffaf) sır, mavi renkli akıtma boyama
Yükseklik: 10,8 cm; Çap: 15,9 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Mr. Mrs. Lester Wolf bağışı, 1968 (68.223.9)
Dışta Arapça:
العز والاقبال والدولة المبركة (sic) والرحمة و البركة
Izzet, ikbal, bereketli devlet, rahmet ve bereket.
Kufi yazıyla:
عمل حسن القاشاني
Hasan el Kaşani tarafından yapıldı.

Renksiz Sırlı, Oyma Bitkisel Motifli Kâse (e)
Iran, 12. yüzyıl
Fritli hamur; oyma, (şeffaf renksiz) sır
Yükseklik: 9,2 cm; Çap: 21,3 cm
Los Angeles County Museum of Art, The Nasli M. Heeramaneck Collection, Joan Palevsky bağışı (M.73.5.282)



d



e



f

Ayı Tasvirli Lüster Kâse (f)
İran, 12. yüzyıl
Fritli hamur; şeffaf açık mavi sır, lüster boyama
Yükseklik: 3,5 cm; Çap: 17,8 cm
Los Angeles County Museum of Art, The Nasli M. Heeramaneck Collection, Joan Palevsky bağışı (M.73.5.288)

Geçme Şerit Bezemeli, Dilimli Ağızlı Lüster Şişe (g)
İran, muhtemelen Kaşan, 12. yüzyılın ikinci yarısı–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 26 cm
Benaki Museum, Atina, Marina Lappa-Diomidous bağışı (ΓΕ 705)

Bahçede Meclis Tasvirli Minâi Kâse (h)
İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, sır içi ve sır üstü boyama
Yükseklik: 8,1 cm; Çap: 21 cm
Brooklyn Museum, New York, Ernest Erickson Foundation, Inc bağışı (86.227.61)



Resim 71. Kâse. İran, Nişabur, 10. yüzyıl. Pişmiş toprak; opak turkuaz sır. Yükseklik: 5,1 cm; Çap: 15,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1938 (38.40.243)



g

çıkarılmıştır. Merv ile Serahs arasındaki Hauz-han'da ele geçen ve Ferhad'ı bir nehir üzerinde Şirin'i taşırken gösteren daha bütünlüklü bir parçayla birlikte değerlendirildiğinde, buradaki sahnenin de bir hikâye anlattığı düşünülebilir.[15]

Orta Iran'da üretilen tek renkli fritli hamur kapların Suriye'dekilere kıyasla neden daha geniş bir form yelpazesine sahip olduğuna dair henüz tatmin edici bir açıklama getirilmemiştir. Eğer görsel dilin yanı sıra teknik özelliklerin de ortaklığını ikna edici bir şekilde açıklayan ortak köken varsayımı kabul edilecek olursa, bunun muhtemel bir nedeni, üretimin (arkeolojik bulguların gösterdiğinin aksine) 11. yüzyıl ortasından birkaç on yıl önce başlaması ve imalatçıların bu arada kendi bağımsız ürünlerini geliştirmesi olabilir. Örneğin zengin Isfahan buluntuları içinde fritli hamur kapların sırlı pişmiş toprak kaplara (tek renkli yeşil ve kahverengi sırlı, sgrafitto, akıtma ve astar boyamalı) oranının 3'e 10 olması, 11. yüzyılın son çeyreğinde fritli hamurun yaygın olduğunu; tüm yeniliğine rağmen, en azından şehirlerde pahalı veya lüks bir ürün olmadığını göstermektedir.[16] Pişmiş toprak üretimlerde, özellikle de muhtemelen Çin'den ithal ürünlerden etkilenerek yapılan ağız kenarları bezemeli sgrafitto kaplar ve opak turkuaz sırlı kaplarda evvelce görülen yenilikler, formlardaki yaratıcılığın kaynağı olabilir.[17]

Horasan'daki fritli hamur buluntuların, Suriye ve Orta Iran'dakilerle aynı form yelpazesine sahip olmakla birlikte, bezemeli veya dilimli ağız kenarları/kâseler içermemesi, bu bölgedeki gelişmenin kısmen farklı bir yol izlediğine



h



i

Çalgıcılar Tasvirli Kalıp Parçası ve Modern Döküm (i)
Buluntu yeri Nişabur, doğu fırınları,
11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl başı
Pişmiş toprak; oyma
Her biri 16,2 x 16 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York,
Rogers Fund, 1948 (48.101.5a–c)

işaret ediyor olabilir. Bu durum, gelecekteki kazılar tarafından doğrulanması halinde, hem fritli hamur teknolojisi ve üretiminin tek bir kaynaktan çıkıp yayıldığı varsayımını güçlendirecek hem de bölgesel farklılıkları açıklamaya yardımcı olacaktır. 12. yüzyılda Afganistan, farklı bir yerel gelişme göstermiştir.[18]

İlk Denemeler?

Fritli hamurun 11. yüzyıl ortasından önce ortaya çıktığını gösteren güvenilir bir kanıt yoksa da, 10. yüzyıl ortasına dek geri giden bazı tarihsel metinlerde, Iran'da silisli materyallerin – belki seramik üretiminde olmasa bile– kullanıldığından söz edilmektedir. Ebu Dülef, *Risale* adlı eserinde, Orta Iran'a seyahatleri sırasında (yak. 943–52) karşılaştığı bir teknikten bahseder. "Çin çömleği" yapımında kullanıldığını söylediği bu teknik, bir nevi opak cam üretimini tarif ediyor gibi gözükmektedir:

> Çin çömleği, beyaz veya diğer başka bir renkte olabilir. Bazıları yarı saydam, bazıları değildir. Fars ülkesinde kuvars taşı, *el-kils el-kali* (muhtemelen kalay oksit) ve cam karışımı bir hamurdan üretilmektedir. Bardaklar ve diğer başka kaplar nasıl ki camın şişirilmesiyle yapılıyorsa, bu da şişirilerek ve maşa kullanılarak yapılır.[19]

Ne Ebu Dülef ne de onun metnini 13. yüzyıl başında aktaran Yakut el-Hamevi, tarif ettikleri şeyin ne olduğunu anlamalarına yetecek teknik birikime sahipti (ikisi de coğrafyacıydı, zanaatkâr değil). Fakat fritli hamur yapımında kullanılan kuvars ve camın zikredilmesi ve "Çin çömleği"nden bahsedilmesi dikkate değerdir. Eğer burada tarif edilen gerçekten de opak cam imalatıysa, aynı döneme ait az sayıdaki opak turkuaz cam kabın, dilimli ve dalgalı formları dolayısıyla, "Çin işi" objeleri taklit ettiği düşünülebilir.[20] Bu formların Orta Iran'ın erken dönem fritli hamur üretimlerinde de görüldüğü kanıtlanmıştır. Bu benzerlik, elbette ortak bir görsel dilin varlığıyla açıklanabilir. Fakat benzerliklerin yukarıda bahsedilen alışılmışın dışında bir forma sahip kaideleri de kapsaması (örneğin bkz. Resim 58), ortak bir üretim çevresine işaret eden teknik bir özelliktir.[21]

Silisli bir bünyeden bahseden ikinci bir metin, Biruni'nin 1048'den önceki bir tarihte tamamladığı *Kitabü'l-cevahir* adlı eseridir. Burada da Çin kâselerinden (*el-kısâ es-siniyyat*) söz edilmektedir: "[Çin kâseleri], sırlar üzerine bölümde tarif edilen saf *merve*'nin (kuvars kumu) killerle karıştırılmasıyla yapılır." Metnin devamında, kilin nasıl hazırlandığı ve kâselerin nasıl üretildiği anlatılır.[22] Karışımdaki maddeler arasında camın yer almaması, Biruni'nin tarif ettiği şeyin fritli hamur olma ihtimalini belki dışlamaktadır (gerçi teknik açıdan benzerlik gösteren sırlardan bahseder). Yine de, anlaşıldığı kadarıyla, seramik üretimine yakın bir şeye tanıklık etmiştir. Aynı şekilde, Muhammed b. Ebu'l-Bereket Cevheri Nişaburi'nin H. 592/M. 1196 tarihli *Cevahirname* adlı eserinde de Çin kapları için verilen bir reçetede öğütülmüş kuvarstan bahsedilir.[23] Bu ve diğer başka metinler, Çin çömleklerine –büyük ihtimalle porselenlerine– duyulan hayranlığı yansıtmaktadır. Bu hayranlık, 11. yüzyıl sonlarında Iran'da oldukça güçlü bir nitelik kazanmış olmalıdır.[24] Aynı zamanda bu metinler, silisli malzemelerin eğitimli kişiler tarafından sofistike ürünlerin bir bileşeni olarak görüldüğüne de işaret etmektedir (bu kişilerin tarif ettikleri teknoloji hakkında ne kadar bilgi sahibi oldukları ise elbette tartışmalıdır).

Bu metinlere ek olarak, Iran veya Irak'taki en erken fritli hamur üretimlerin deneme safhaları henüz kesin olarak saptanmamışsa da Mısır'ın doğusunda seramik ve tuğla üretiminde bazen silisli bileşenler kullanıldığı biliniyor. Bunların içinde en erken tarihli (9. yüzyıl) olanlar, Irak ve Iran'da silika bazlı bir astarın uygulandığı akıtma boyamalı ve sgrafitto kaplar, Samarra'da Kasrü'l-Âşık sarayı ve Kubbetü's-Süleybiye türbesinin silisli tuğlaları (muhtemelen 9. yüzyıl sonu) ve en önemlisi de, Suriye ve Irak'ta kile cam eklenerek geliştirilen ilk fritli hamur bünyelerdir.[25] Bu malzemeleri fritli hamur teknolojisinin ortaya çıkışıyla doğrudan ilişkilendiren bir kanıt yoksa da, Mısır'da ilk fritli hamur bünyenin geliştirilmesinden çok önce, öğütülmüş kuvarsın potansiyelinin farkına varıldığını göstermektedirler.[26]

Iran'daki erken dönem fritli hamur kaplarla form, boyut ve incelik açısından benzerlik gösteren ve yine aynı şekilde, süslü ağız kenarlarının ve aplike bezemelerin ağırlıkta olduğu bir grup pişmiş toprak kap, bu tartışmaya önemli bir katkı sağlayabilir. Opak turkuaz bir sırla kap-

lanmış olan bu kapların görünüşü, turkuaz sırlı fritli hamur kaplarınkiyle aynıdır (bkz. Resim 71). Bu kapların parçaları Isfahan'da 11. yüzyıl sonuna ait katmanlarda ilk dönem fritli hamur kaplarla birlikte fakat çok daha az sayıda, Istahr'da (Estahr) 11. veya 12. yüzyıla ait bir evrede ve yine küçük miktarlarda olmak üzere Nişabur'da ele geçmiştir.[27] Bu kapların tam olarak anlaşılması için daha fazla araştırılmaları gerekiyor. Fritli hamur teknolojisine henüz vâkıf olmayan zanaatkârlar tarafından fritli hamur taklidi olarak üretilmiş olabilirler. Ya da, önceden mevcut bir üretime aittirler ve fritli hamur imalatçıları daha sonra bu üretimin form repertuarını benimsemiştir. Yahut belki de bir geçiş dönemi ürünüdürler.

Lüster Meselesi

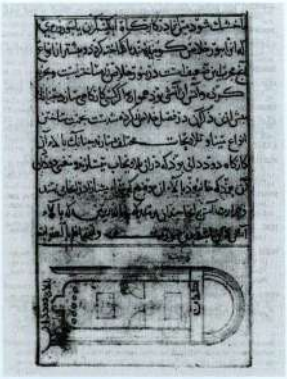
Suriye ve Iran'da fritli hamur atölyelerinin 11. yüzyıldan 12. yüzyıla sayıca artması, bu tekniğin hızla yayıldığını ve sadece birkaç zanaatkârın ayrıcalığında olmadığını gösterir. Aşağı yukarı aynı dönemde uygulanmaya başlanan bir diğer ilişkili teknoloji, yani lüster boyama için durum muhtemelen farklıydı. Lüster boyama tekniğinde, metalik-oksit pigment içeren bir karışım, yapımı tamamlanmış sırlı bir objeye uygulanır. Bu pigment, düşük oksijenli bir ortamda yapılan ilave bir pişirim esnasında kimyasal bir dönüşüme uğrayarak pürüzsüz bir cila halini alır. Bu teknoloji muhtemelen sadece sınırlı sayıdaki atölyede bilinmekteydi.[28] Lüster üretim merkezlerinin saptanmasında arkeolojik veriler nadiren yardımcıdır, zira bu teknik, yapımı tamamlanmış ve pişirilmiş objelere uygulanıyor ve neredeyse hiç üretim artığı bırakmıyordu. Öyle ki, Suriye veya Iran hakkında mevcut bilgiler yok denecek kadar azdır.[29] Iran'la ilgili olarak, epigrafik ve tarihsel kaynaklar ile petrografik analizler, lüsterin Orta Iran şehri Kaşan'da bulunan aile işletmesi birkaç çömlek atölyesiyle sınırlı olduğu varsayımını desteklemektedir.[30] 1196 tarihli *Cevahirname*, Isfahan'da da üretim yapıldığına işaret etmekle birlikte, bu metni destekleyecek başkaca bir kanıt yoktur (Resim 72).[31] Suriye ve Anadolu'ya gelince, Anadolu'nun güneyinde Gritille'de ele geçen ve muhtemelen bu bölgede üretilmiş olan buluntular, lüster üretiminin belirli bir merkezde toplandığı fikrini destekleyen petrografik analizlerin –en azından 12. yüzyılın ikinci yarısı söz konusu olduğunda– sorgulanmasına yol açmıştır.[32]

Lüsterin ilk olarak ne zaman ortaya çıktığı tartışmalı bir konudur. Kimi araştırmacılara göre, özellikle Suriye örneklerindeki stilistik benzerlikler, fritli hamur ve lüsterin Suriye ve Iran'da hemen hemen aynı zamanda ve Mısır'dan yayılmalarına paralel olarak geliştiğini göstermektedir.[33] Stratigrafik veriler, lüsterin çok erken bir dönemde fritli hamura uygulandığına işaret ediyor. Bununla birlikte, Suriye ve Iran'da ele geçen en eski tarihli (büyük çoğunluğu tek renkli) fritli hamur kapların hiçbirinde lüster boyama yoktur. Şam Kalesi'nde ele geçen 11. yüzyıl buluntuları bunun tek istisnasıdır.[34] 11. yüzyıl sonu ile 12. yüzyıl başında, lüster boyamalı fritli hamur kaplar Suriye'de üretilmekteydi. Bu kapların üzerinde yer alan geometrik, bitkisel ve figürlü motiflerin –oturan figürler, harpiler, grifonlar, kanatlı atlar, aslanlar, tavşanlar, kartallar ve diğer bazı gerçek ve fantastik hayvanlar– Mısır'daki örneklerle bağlantısı açıktır. Bu erken parçalar üzerindeki kitabeler, Arapça kufi hatla yazılmıştır ve iyi dilekler veya isimlerden ibarettir. Kimi zaman çizi bezemeyle birlikte uygulanan lüster boyama, genellikle şeffaf renksiz veya opak beyaz sırlı beyaz bir zemin üzerine uygulanmıştır. Opak turkuaz sırlar (örneğin kat. 108a) daha seyrek kullanılmış, 12. yüzyıl sonlarında ise iyice azalmıştır.[35]

Iran'da lüsterin ortaya çıkışıyla ilgili olarak arkeolojik açıdan güvenilir bilgiler, 11. yüzyılın sonu ile 12. yüzyılın ikinci yarısı arasındaki dönem için yetersizdir. Araştırmacılar bir kronoloji oluşturabilmek için, kitabesinde tarih bulunan parçalara bel bağlamışlardır. Bunlar içinde en eskisi, British Museum, Londra'da (1920.2-260) bulunan bir şişedir ve H. 575/M. 1179 tarihini taşır.[36] Ancak Isfahan'da Mescid-i Cami, Siraf, Rey ve Nişabur'daki Kuhandiz'in daha erken tarihli katmanlarında da lüsterli parçalar bulunmuştur.[37] Istahr, Sircan ve Susa gibi daha eski yerleşimlerde ise lüsterli bir örnek ele geçmemiştir.

Suriye'de 12. yüzyıl

Fritli hamur üretimi 12. yüzyılda önemli ölçüde yaygınlık kazandı. Üretim merkezlerinin sayısındaki kayda değer artış, mevcut tekniklerdeki ilerlemeler, özellikle sır altı boyama



Resim 72. Nişaburi'nin *Cevahirname-yi Nizami* adlı eserinden, mineleme (minâ) ve lüster (telâvih) için kullanılan bir fırın çizimi. Malek Library, Tahran (MS 3609; fol. 153v)

olmak üzere yeni tekniklerin gelişmesi, daha sofistike bezemeler ve Suriye ile Iran üretimleri arasında daha belirgin üslup farklılıkları, bu yaygınlığa tanıklık etmektedir.

Ürün çeşitliliğindeki ve seri üretimdeki artışın daha iyi belgelenmiş olduğu Suriye'de, daha ucuz bir imalat ve pişirim süreci kullanılıyordu. Bunun sonucunda, silisli bünyeleri pişirim esnasında kısmen camlaşan ilk dönem kapların sert, ince ve sık dokulu niteliğinden bir hayli farklı, daha kaba ve gevrek bir bünye ortaya çıkmıştı. Lüster bile daha ucuz bir teknik kullanılarak uygulanıyor, çoğu kez metalik olmayan kahverengi bir cilayla sonuçlanıyordu. Bu süreçte, kurşun bazlı sırın yerini giderek alkali-kurşun bir sır aldı. Bu daha geç tarihli kapların geniş bir coğrafyaya yayılmış olması, daha kolay erişilebilir olduklarını göstermektedir.[38] Yine bu dönemde gerçek sır altı boyama –genellikle renksiz veya turkuaz bir sır altına siyah veya mavi, fakat bazen de çok renkli– standart hale geldi (bkz. kat. 148b ve Resim 74). Yetenekli ustaların elinden çıkma tasarımlara sahip sofistike objelerin yanı sıra, standartlaştırılmış dolgu motiflerinden oluşan bir repertuar geliştı ve bunlar farklı kalitedeki objeler üzerinde kullanıldı. Lüster de sır altı boyamalı objelere uygulanmaya başlandı (bkz. kat. 48 ve Resim 73).[39]



Resim 73. Sürahi. Suriye, muhtemelen Rakka, 12. yüzyıl. Fritli hamur; sır altı boyama, şeffaf renksiz sır, lüster boyama. Yükseklik: 18,7 cm; Çap: 13,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection. Horace Havemeyer bağışı, 1948 (48.113.16)

Çoğunluğu kalıpta şekillendirilmiş tek renkli parçalar üretilmeye devam edildi. Bunların büyük kısmı sehpalar (bkz. kat. 63), kalemdanlar, insan veya hayvan biçimli kaplar ve figürinler gibi taşınabilir küçük eşyalardı. En çok üretilenler yine sofra kaplarıydı. Bununla birlikte, bu kapların formları, bir önceki yüzyıla kıyasla büyük ölçüde sadeleşmişti. Kavisli gövdeli ve dışa çekik ağız kenarlı bir kâse ile düz gövdeli ve alçak karinalı (bikonik olarak da adlandırılan) bir diğer kâse formu, dönemin tipik örnekleri arasındadır.

Literatürde bu kaplar "Rakka malları" olarak adlandırılır, zira birçoğu 20. yüzyıl başlarında Batılı koleksiyonlara Fırat Nehri üzerindeki Rakka'dan gelmiştir. Fakat Rakka, Kuzey Cezire'den Suriye ve Mısır'a uzanan bölgedeki pek çok üretim merkezinden sadece biriydi. Bu merkezlerden bazılarında, "Rusafe (veya Resafe) malları" olarak bilinen çok renkli, sır altı boyamalı parçalar da üretilmiş olabilir.[40]

Bu kaplar, hanedanlar ve siyasi iktidarlardan bağımsız olarak, tekniklerin ve görsel dilin ortaklığına tanıklık etmektedir. Fakat diğer yandan, yeni buluntulara dayanarak saptanan ara safhaların ve yerel özelliklerin karmaşıklığı, tüm bu yerleşimlerin her birinin kendine özgü gelişmeler gösterdiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum, 12. yüzyılda Suriye'deki siyasi bölünmüşlüğün ve olumlu ekonomik koşulların bir yansıması olarak açıklanmıştır. Örneğin Caber Kalesi'nde açığa çıkarılan bir buluntu grubu, en erken fritli hamur kaplarla aynı gövde ve formlara sahiptir, fakat alkali-kurşun bir sırla kaplanmıştır. Diğer örnekler arasında, Halep'te üretilen fakat Orta Suriye'de de rastlanan sır altı boyamalı ve rezerve boyamalı madalyonlarla tanımlı bir diğer grup ve yukarıda bahsettiğimiz, Şam'da bulunan ve sıra dışı ölçüde erken bir tarihe ait sır altı boyamalı kaplar yer alır.[41] Güney Anadolu'da Gritille'deki kalkerli kil kaplar (12. yüzyılın ikinci yarısı), fritli hamur üretimlerle ve hatta lüsterlerle görsel açıdan bire bir aynıdır ve örtüşür; form ve sır çeşitliliğinin sınırlı (çoğunlukla turkuaz ve manganez sırlar) ve lüster yüzdesinin (yukarıda görüldüğü üzere) yüksek olması, müstakil bir yerel üretime delalet eder.[42] Son olarak, Gritille yakınındaki Tille Höyük'te çift sırlı, sır altı boyamalı bir kap bulunmuştur.[43]

Iran'da 12. Yüzyıl

Iran'da 12. yüzyılda, en azından yüzyılın ortalarından itibaren, çok az süslemeli tek renkli kaplar yerine daha büyük ve gösterişli formlara sahip zengin bezemeli ve renkli objeleri tercih eden bir beğeni değişikliği gerçekleşti (kat. 108g; ayrıca bkz. kat. 54, 143). Tüm bu yenilikler, müşteri kitlesinin beklentilerinin yükseldiğine işaret etmektedir. Aynı zamanda, sofra kapları daha standart bir forma kavuştu: kâseler, Suriye'dekiler gibi alçak karinalı veya yuvarlak cidarlı olmak üzere iki temel forma sahipken, tabaklar dışa çekik ağızlıydı.[44] Bu standartlaşma, muhtemelen uzmanlaşmış imalat aşamalarına bölümlenen[45] ve bu sofistike kapları daha geniş bir müşteri kitlesinin kullanımına sunan endüstriyel tarzda bir üretime tanıklık etmektedir.

12. yüzyılda ortaya çıkan yeni bezeme teknikleri arasında sır altı boyama, Iran'da Suriye'dekinden farklı bir gelişme göstermiş, yereldeki astar boyama geleneklerine bağlı kalmıştır: Siluet adı verilen teknikle bezenmiş olan kapların analizi, siyah pigmentin kuvarslı bir astarla karıştırıldığını ortaya koyar. Gerçek anlamda (astarsız) sır altı boyama ancak daha sonra gelişmiştir.[46] Ve sır altı tekniği yaygın bir uygulama haline gelmişse de Suriye'deki sır altı boyamalı kaplarla aynı rağbeti gördüğü veya aynı ölçüde geniş bir coğrafyaya yayıldığı söylenemez. Bu nedenle, en iyi bilinen ve ayrıntılı incelenen Iran fritli hamur kapları, lüster boyamalı ve minâi seramikler olmuştur. Bunda, 20. yüzyıl başında Batılı koleksiyoncuların tercihlerinin de payı vardır. Minâi tekniği –tarihsel kaynaklarda *heft reng* (yedi renk) olarak geçer– Iran'a özgü yeni bir sır üstü boyama (mineleme) yöntemiydi ve bazen yaldızlama tekniğiyle birlikte kullanılıyordu. Minâi, farklı malzemeler üzerinde uygulanan tekniklerden, örneğin cam mineleme tekniğinden yola çıkılarak geliştirilmiş olabilir.[47]

Gerek lüster gerek minâi deyince akla Kaşan şehri gelir. Bununla birlikte, Nişaburi'nin 1196 tarihli kitabı (bkz. yukarıda), Iran'da Isfahan'ın ikinci bir lüster üretim merkezi olduğuna işaret eder. Her iki teknik de 14. yüzyıl başında Ebu'l-Kasım'ın kaleme aldığı, Iran fritli hamuru hakkındaki en önemli Ortaçağ metninde betimlenmiştir. Ebu'l-Kasım, minâi



Resim 74. *Elif-lam* motifli kâse. Suriye, muhtemelen Rakka, 12. yüzyıl. Fritli hamur; şeffaf sır, sır altı boyama. Yükseklik: 7,6 cm; Çap: 26,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1934 (34.71)

tekniğinin artık kullanılmadığı bir dönemde yazdığı kitabında, fritli hamur teknolojisinin benzersiz ve ayrıntılı bir tarifini de verir.

Böyle bir kitabı yazsa yazsa Ebu'l-Kasım gibi biri yazabilirdi, zira ailesi Kaşan'da nesillerden beri seramik üretiyor ve kardeşi de bu geleneği sürdürüyordu. Şehirde ailelerin işlettiği diğer çömlek atölyelerinin varlığını, ürettikleri objeler üzerindeki kitabelerden tespit etmek mümkündür.[48] Örneğin kat. 108d, kitabesinde Hasan el-Kaşani ismini taşır ve Kaşani nisbesi çömlekçinin Kaşanlı olduğunu göstermektedir.[49] Kaşan fritli hamurla bağlantılı çoğu teknoloji için hiç kuşkusuz önemli bir merkez konumundaydı ve yukarıda bahsedilen aksi yöndeki kanıta rağmen, lüsterli kaplar gibi daha sofistike seramikler üzerinde adeta bir tekel sahibi olduğu düşünülmektedir. Ne var ki fritli hamur üretimi İran'ın dört bir yanında yapılıyordu: Atölye ve fırın buluntuları gibi arkeolojik kanıtların yetersizliğine karşın, petrografik analizler en az dokuz petrofabrik grup saptamıştır ve bu gruplar büyük ihtimalle farklı kökenlere sahiptir.[50] (İncelenmeye müsait üretim artıkları sadece Rey'de bulunmuştur.)

Lüster ve minâi tekniklerinin kronolojik bir gelişme izlediği kabul edilir. Bunu bezeme üsluplarında ve bir ölçüde de obje formlarında görmek mümkündür. Arkeolojik kayıtların yetersizliği, burada da araştırmacıları tarihli kitabelere yöneltmiştir. Hiçbiri tarih taşımayan, lüster zemin üzerine rezerve boyamalı ve ikonografik açıdan Suriye'deki parçalarla benzer kapların ilk örnekler olduğu yönünde yaygın bir görüş birliği vardır. Genellikle oturur vaziyette tasvir edilmiş ay yüzlü büyük figürler çoğunluktadır ve anıtsal üslup adı verilen bu üslubun bir özelliği olarak, bu figürler çoğu zaman yüzeyin büyük kısmını kaplar. Diğer bir kategori, hem lüster hem minâi kaplarda görülen minyatür üslubudur. Bu üslupta küçük figürler, boş bir zemin veya yapay süslemeli bir bahçeden oluşan bir arka plan üzerine yerleştirilmiştir. 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyılın ilk 20 yılında görülen "Kaşan" üslubu ise, hem anıtsal hem minyatür üslubuna ait unsurları birlikte kullanarak yoğun ve sofistike kompozisyonlar meydana getirir. Kaşan üslubunun zengin ikonografisi arasında öykülü sahneler, mistik temalar ve özellikle de uzun kitabeler yer alır. Genellikle yazılmış Farsça şiirlerden oluşan bu kitabeler, tasvirlerin anlamsal değerine katkıda bulunur.[51]

12. yüzyıl İran ve Suriye fritli hamurlarının ortak üslup özellikleri İran minâi ve Suriye çok renkli sıraltı boyamalı kaplarda noktalı dallar ile ay yüzlü figürler ve her yerde karşımıza çıkan bikonik kâselerdir. Bunlar, ortak bir görsel dilin yerel teknikler ve geleneklere nasıl uyarlandığını ve aynı zamanda nasıl değişime uğratıldığını gösteren örneklerdir. Bu arada, Suriye'de ele geçen arkeolojik bulguların bu bölgedeki üretimle ilgili olarak evvelce kabul edilmiş kronolojinin gözden geçirilmesine yol açtığı düşünüldüğünde İran'daki fritli hamur üretimi kronolojisinin arkeolojik veriler ışığında yeniden değerlendirilmesi daha da büyük bir önem taşımaktadır. **MR**



109

Mor Sırlı, Kazıma Epigrafili Kâse
Buluntu yeri Rey (RH4504), 12. yüzyıl ortası–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; kazıma, şeffaf mor sır
Yükseklik: 8,4 cm; Çap: 20,6 cm
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-39)

Bikonik gövdeli bu kâsenin iç kısmında, bitkisel dolgu motifleriyle çevrili ve kazıma tekniğiyle yazılmış bir sözde-kitabe kuşağı bulunur. Kâsenin müşteri kitlesini büyük ihtimalle yarı okuryazar şehirliler oluşturuyordu. Bu kişiler için, bir kitabedeki kelimelerin ilk harflerini tanımak, bunların iyi dilek ifadeleri olduğunu anlamalarına muhtemelen yetiyordu. Nitekim dönemin çoğu objesinin üzerinde bu tür iyi dilek kitabeleri yer almaktadır. Kâsenin içi de dışı da eflatun renkli bir sırla kaplanmıştır. Halka biçimli kaidesi ise yalın bırakılmıştır. Gövde, fritli hamurdandır (fritli hamur için bkz. kat. 108a–i). Sır, kurşun bazlıdır. Diğer bileşenler arasında kalsiyum, (mor rengi veren) manganez, demir, bakır ve stronsiyum yer alır. **RH**



110

Şifreli Kilitli Kutu

Ustası: Muhammed b. Hamid el-Usturlabi el-Isfahani
Iran, muhtemelen Isfahan, H. 597/M. 1200–1201 tarihli
Pirinç; döküm, dövme, gümüş ve bakır kakma
4,4 x 23,5 x 18,5 cm
David Collection, Kopenhag (1/1984)
Üstte ortada kufi yazıyla Arapça:

عمل محمد بن حامد الاصطرلابي الاصفهاني في سنة سبع و تسعين و خمس مـ[ـائة]

Isfahanlı Muhammed b. Hâmid el-Usturlâbî'nin 597 yılı yapımı [işi].

Ön kenar boyunca:

[السعا]دة والسلامة والتاييد والنصرة والتمكين والقدرة

Mutluluk, selamet, destek, yardım, temkin ve kudret.

Üst kenar boyunca nesih yazıyla:

العز والاقبال والدولة والسعادة والسلامة والتأييد والنصرة والتمكين والقدرة والرحمة والراحة [. . .] و[العافية والنعمة والسعادة والسلامة والتاييد والنصرة والتمكين والقدرة والرحمة والرا[حة

Izzet ve ikbal, mülk, mutluluk ve selamet, destek ve yardım, temkin ve kudret, rahmet ve rahatlık [...], afiyet, nimet, mutluluk, selamet, destek, yardım, temkin, kudret, rahmet ve rahatlık.[1]

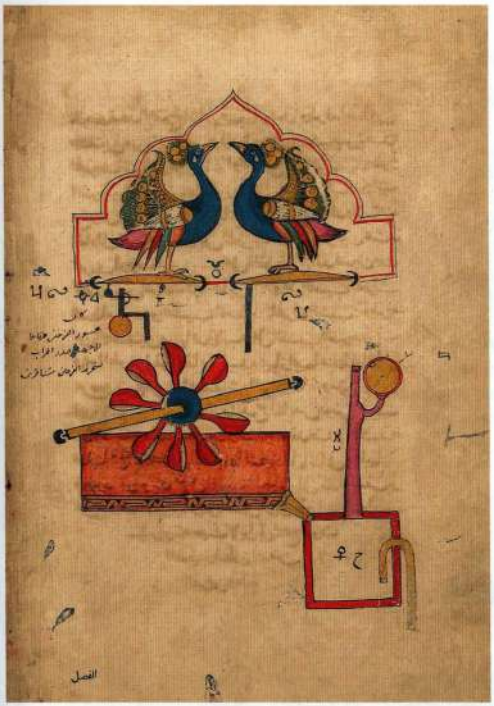
H. 597/M. 1200–01 tarihini taşıyan bu obje, Ortaçağ İslam dünyasında üretilmiş olan şifreli kilide sahip az sayıdaki kutudan biridir.[2]. Ustası Muhammed b. Hamid el-Usturlabi el-Isfahani, Isfahan'da usturlap yapımcısı tanınmış bir aileden gelmektedir. Bugün Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde bulunan çok benzer bir diğer kutu, H. 593/M. 1196–97 tarihlidir ve kitabesinde el-Usturlabi ve el-Isfahani nisbelerini taşır. Bu nedenle araştırmacılar, bu kutunun da Muhammed b. Hamid tarafından yapıldığını düşünmektedir.[3] Muhammed b. Hamid'in en son tarihli usturlabı ile (Boston'daki) ilk kutusu arasındaki 22 yıllık zaman farkı ve usturlaplar üzerinde el-Usturlabi nisbesinin yer almadığı düşünüldüğünde, bu şifreli kutuları yaşamının sonlarına doğru yaptığı ve belki de müşterilerine eski mesleği ve statüsünü hatırlatmak amacıyla imzasına el-Usturlabi nisbesini eklediği sonucuna varılabilir.[4]

Buradaki kutunun kapağında dört adet çift kadran ve kadranların üzerinde üçgen biçimli döndürülebilir ibreler vardır. Hangi ibrenin işlevsel olduğu, düğmenin yüzeyindeki kakmalı bir bezemeyle gösterilmiştir. Her düğme, altındaki altı uçlu diskte yazılı 16 harften doğru olanı gösterecek şekilde çevrilir. Ardından da bu diskin ibresi, bizzat kapağın üzerindeki yuvarlak kadranda yazılı 16 harften doğru olanı gösterecek şekilde çevrilir. Doğru kombinasyon –muhtemelen bir kelime– girildiğinde, bir yandan harici bir kola bir yandan da kilit mekanizmasının kendisine tutturulmuş olan içteki metal plaka serbest kalır.[5]

Aşağı yukarı aynı dönemde, Cezire'nin kuzeyindeki Diyarbakır Artuklu sarayında çalışan mekanik dehası Cezeri, *el-Cami beyne'l-ilm ve'l-ameli'n-nafi fi sınaati'l-hiyel* adlı eserinde şifreli kilidi olan benzer bir kutu tarif etmiştir.[6] Kat. 168c, 13. yüzyılda üretilen bu tür mekanik kutuların Cezire'ye özgü bir örneğidir. Zengin bir ikonografiye sahip bu kakmalı kutu, el-Mevsıli ekolü üslubunda yapılmıştır. Selçuklu dünyasının doğusunda da batısında da bilinen şifreli kilitlere sahip kutular, su saatleri ve otomatlar (bkz. kat. 111b) gibi karmaşık bir düzeneğe sahip pek çok mekanik aracın günümüze ulaşan az sayıdaki örnekleri arasında yer alır. Cezeri'nin kitabı da şöhretini bu tür mekanik araçlara borçludur ve bunların kökeninin Akdeniz kültürlerine dayandığı, hatta Helenistik çağa dek uzandığı düşünülmektedir. British Museum'da Muhammed el-Kutluk el-Mevsılı imzalı ve H. 639–40/M. 1241–42 tarihli benzersiz bir kehanet aleti (Resim 75), kat. 168c'dekine benzer kadranlara sahiptir.[7] Bu gibi birbirinden ilginç aletler, Selçuklu devrinde mekanik teknolojisi alanında görülen yaratıcı ruhu ve ustalığı yansıtmaktadır. **DB**



Resim 75. Kehanet aleti. Cezire veya Suriye, 1241–42. Pirinç; kazıma, gümüş ve altın kakma. 26,8 x 33,6 cm. British Museum, Londra (1888,0526.1)





a

111a, b

Bediüzzaman b. er-Rezzaz el-Cezeri'nin *Kitab fi marifeti'l-hiyeli'l-hendesiyye* adlı eserinden sayfalar

Tavus Kuşlu Su Saati (a)
Müstensih ve musavvir: Faruk b. Abdüllatif el-Katib el-Yakuti el-Mevlevi
Suriye veya Irak, H. 715/M. 1315 tarihli
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
31,4 x 22,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1955 (55.121.15; fol. 2v–2r)

Şarap Sunan Cariye Otomatı (b)
Müstensih ve musavvir: Faruk b. Abdüllatif el-Katib el-Yakuti el-Mevlevi
Suriye veya Irak, H. 715/M. 1315 tarihli
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
31 x 21,5 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (MSLNS 17; fol. 17r)

Diyarbakır'daki Artuklu sarayında görev yapan Cezeri, kimisi gerçekçi kimisi hayal ürünü çeşitli mekanik araçları konu aldığı bu eserini 1198 ile 1200 arasındaki bir tarihte tamamlamıştır. 13. yüzyıla mal edilen iki yazma dışarıda tutulursa,[1] bu resimlerin ait olduğu dağılmış haldeki el yazması, kitabın en erken tarihli nüshasıdır. Cezeri ile Nasıreddin Mahmud (hd. 1201–22) arasında geçen bir sohbet, kitabın yazılmasına vesile olmuştur. Nasıreddin, muhtemelen tahta çıkmadan önceki bir dönemde, Cezeri'nin yaptığı bir aleti görerek iltifatta bulunur ve ondan "ayrı ayrı icat ettiklerini bir araya toplayan ve seçilen aletleri resimleriyle birlikte sunan bir kitap" kaleme almasını ister.[2] Bunun üzerine Cezeri, 6 bölümden oluşan ve 50 farklı araçla ilgili açıklamalar ve resimler içeren bir kitap yazar. Bölümlerde ele alınan konular şöyledir. 1) "Eşit saatlerin ve Güneş saatlerinin" geçişini gösteren saatlerin yapımı. 2) İçki içmek için kullanılan kap ve figürlerin yapımı. 3) İbriklerin, kan alma teknelerinin ve abdest alma leğenlerinin yapımı. 4) Şekil değiştiren fıskiyelerin ve "sürekli çalan bir flüt için araçların" yapımı. 5) Suyu yukarı çıkaran makinelerin yapımı. 6) "Değişik farklı şeylerin" yapımı.

Tavus kuşlu su saati (kat. 111a), eşit saatlerin geçişini gösterir. Buradaki resimde (fol. 2v), saatin sadece bazı parçaları görülmektedir. Tepede, karşılıklı iki genç tavus kuşunun yer aldığı bir mihrap vardır. Saatin tamamlanmış şeklinde, bu mihrabın üzerinde, dişi bir tavus kuşunun yer aldığı ikinci bir mihrap ve onun da üzerinde, 15 adet cam diskle çevrili bir yarım daire bulunur. İki tavus kuşunun altındaki bir diğer mihrapta ise tek bir tavus kuşu vardır. Gündoğumunda dişi tavusun yüzü sağ tarafa dönüktür. Fakat yarım saat geçtiğinde tümüyle sola döner. İlk diskin yarısı kırmızı olur ve iki genç tavus yüksek sesle öter. Bir yarım saat daha geçtikten sonra, dişi tavus yeniden sağa döner, diskin tamamı kırmızı olur ve genç tavuslar öter. Günbatımından sonraki yarım saate kadar bu böyle tekrarlanır. Geceleri ise, her saat geçişinde diskler kırmızıya dönmek yerine ışıklandırılır. Tavus kuşlarının altında, ortasından bir mil geçen kepçeli bir çark vardır. Bir diğer çark ise dişlidir ve tek tavusun üzerin-

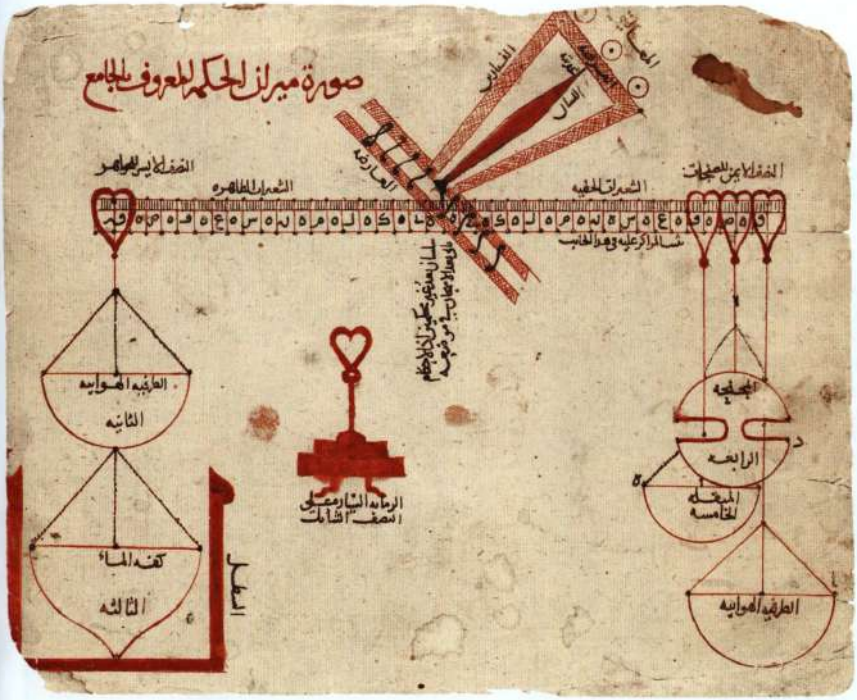
de durduğu küreye bir çubukla tutturulmuş olan ikinci bir dişli çarkla iç içe geçmiştir. Kepçeler suyla dolduğunda çarklar döner ve tavusu kendi ekseni etrafında döndürür. Kepçeli çark yandan tasvir edilmiş olsa da ortasındaki mil mihrabın arka duvarına dik doğrultudadır ve duvarın içinden geçerek evin içindeki bir boruya bağlanır. Tavusların altındaki siyah çizgiler çubukları temsil etmektedir. Biri düz diğeri bükük olan bu çubuklar, su çarkının dönmesiyle harekete geçerek tavusları döndürür. Sağ alttaki küçük hazne, bir hava tankıdır. Hava buradan sağdaki boruya ve ardından da ikinci mihrabın çatısına yerleştirilmiş olan düdük topuna ilerler. Düdük topunun kendisi görünmez, sadece sesi işitilir. Metnin devamında (fol. 2r), bu karmaşık su saatinin diğer parçaları tarif edilir.

Cezeri içki içmek için kullanılan kap ve figürleri konu aldığı ikinci bölümde, saatte sekiz kez bir dolabın içinden çıkarak hükümdara şarap dolu bir kadeh sunan bir cariye figürünü tasvir eder (kat. 111b). Bu resimde, cariye ve diğer parçalar görülebilsin diye, dolabın kapakları çizilmemiştir. Kâğıt hamurundan yapılmış olan cariye ayakta durmaktadır. Ayakları, hafif eğimli bir yüzey üzerindeki dört tekerlekli bir tahtaya sabitlenmiştir. Tekerlekler, dolabın tabanındaki kanallara oturtulmuştur. Cariyenin bakırdan yapılma sağ elinde bir şarap kadehi ve sol elinde bir mendil vardır. Ön kolu ve üst kolu birbirine bir mille bağlanmıştır, böylelikle kolunu aşağı yukarı oynatabilir. Bu milden çıkan ucu kıvrık bir sopa, dolabın kenarındaki demir bir çubuğa takılıdır. Kadehin boş veya dolu olmasına bağlı olarak, sopa ve dolayısıyla figürün kolu yukarı veya aşağı hareket eder. Sopa yukarı kalktığında, demir çubuktan ayrılır ve cariye tekerlekler üzerinde öne doğru ilerleyerek sol eliyle dolabın kapaklarını açar. Dolabın tepesinde içi kalaylanmış bakır bir hazne vardır. Buraya doldurulan şarap, hemen altındaki bir kovaya damla damla akar. Kova yeterli miktarda şarapla dolduğunda, cariyenin elindeki kadehe boşalır ve şarap sunma süreci başlar. Hükümdar kadehi alır, şarabı içer, mendille ağzını siler ve kadehi yeniden cariyenin eline yerleştirip kolunu yukarı kaldırır, böylece de döngüyü yeniden başlatır.

Bu resmin ait olduğu yazma, çeşitli kaynaklarca Suriye, Irak ve Mısır'a mal edilmiştir.[3] Müstensihin isminde yer alan "el-Yakuti" ibaresi, 13. yüzyılda Bağdat'ta Abbasi halifesinin sarayında görevli hattat Yakut el-Müstasımi'nin geleneğine bağlı olduğunu gösteriyor olsa gerek. Fakat aynı zamanda, Faruk b. Abdüllatif'in bizzat Yakut'un yanında öğrenim gördüğüne de işaret ediyor olabilir, zira bu usta hattat henüz 1298'de ölmüştü. Bu, yazmanın Bağdat'ta istinsah edildiğini kanıtlamasa da figürler ve kıyafetleri, Irak'ın kuzeyinde Cezire'de üretilen *Makamat* gibi (kat. 86) bazı 13. yüzyıl yazmalarındaki minyatürlerle benzerlik gösterir. Ayrıca, cariyenin başını çevreleyen halenin benzerleri, yine bu *Makamat* yazmasında sıklıkla görülür. Fakat Schefer *Makamat*'ı olarak adlandırılan ve Bağdat'ta hazırlanmış olan nüshada bu tür halelere pek rastlanmaz.[4] Üretim yerinin belirtildiği ketebelerin sayıca azlığı, 12. yüzyıl ile 13. yüzyıl başına ait bu ve diğer yazmaların belirli bir yere mal edilmesini zorlaştırmaktadır. **SRC**



b



112

Ebu'l-Feth Abdurrahman el-Hazini'nin *Kitabü mizani'l-hikme* adlı eserinden "Çok Amaçlı Terazi"

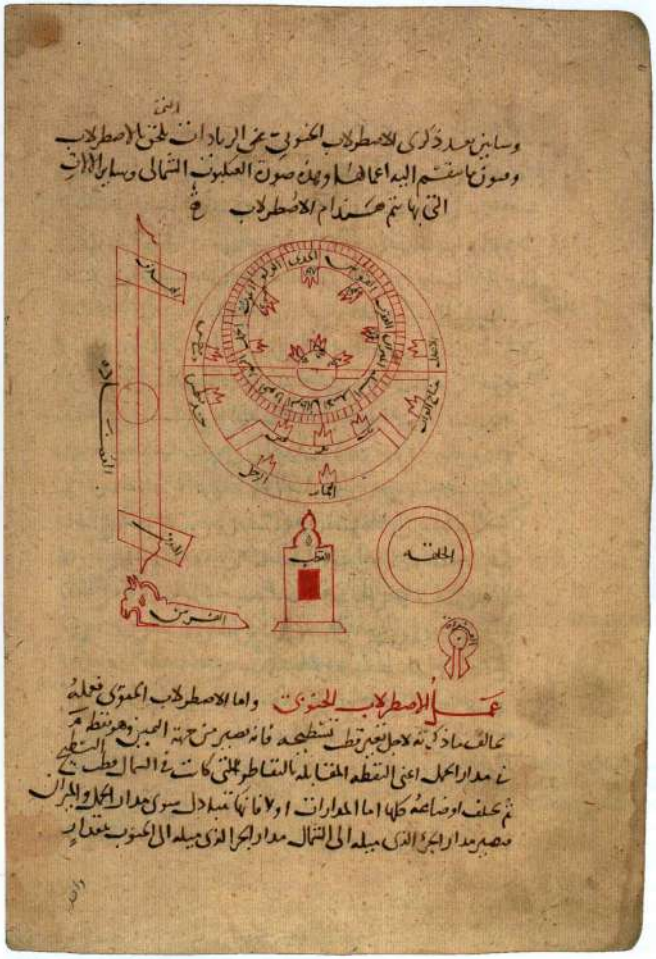
İran, yak. 1270
Kâğıt üzerine mürekkep; ciltsiz
16 x 19,5 cm
Lawrence J. Schoenberg Collection of Manuscripts, Kislak Center of Special Collections, Rare Books, and Manuscripts, Univeristy of Pennsylvania Libraries, Philadelphia (LJS 386)

Hazini, *Kitabü mizani'l-hikme* adlı kitabını 1121 yılında Merv'de, Sultan Sancar'ın sarayında tamamladı.[1] Yunan asıllı bir köle olan Hazini, Sancar'ın hazinedarı tarafından yetiştirildi ve onun sağladığı eğitim sayesinde dönemin en önemli mekanik bilginlerinden biri oldu.[2] Öğretmenleri arasında en ünlüsü Ömer Hayyam'dı. Hayyam'ın teraziler kuramı üzerine iki risalesi de *Kitabü mizani'l-hikme*'ye dahil edilmiştir.[3] Buradaki yazmanın bazı sayfaları eksikse de içindekiler listesinden, kitabın orijinalindeki sekiz bölümü içerdiği anlaşılmaktadır. Bu bölümlerin konuları şöyledir: Yunan ve Arap bilginlerin ağırlık merkezleri üzerine kuramları; ağırlık merkezleri ve kantar veya kaldıraç; Biruni'nin eserlerine dayanarak, bazı madenler ve değerli taşların karşılaştırmalı yoğunlukları; Yunan ve Arap bilginlerce tasarlanmış teraziler; Ömer Hayyam'ın su terazisi; çok amaçlı terazi ve parçaları; sikkelerin ağırlıkları; kantarlı su saati.[4] Hazini'nin bu kitabı, "tartı biliminde [ve] özgül ağırlıkların belirlenmesinde, hem Yunan hem Arap dünyasındaki yüzlerce yıllık ilerlemelerin doruk noktası" olarak nitelenmiştir.[5]

Hazini, bir çağdaşının icadını temel alarak geliştirdiği bu teraziyi ayrıntılı bir şekilde betimlemiş ve resimlemiştir. Buradaki çizimde görüldüğü üzere, bu son derece hassas tartım aleti, 2 metre uzunluğunda metal bir terazi kolundan oluşur. Orta noktasında, bir askıya bağlı olan daha kısa bir çapraz kiriş yer alır. Kefe işlevi gören beş kâseden sol alttaki suyla doludur. Kefelerin arasındaki kırmızı obje, hareket ettirilebilir bir ağırlıktır. Kesinliği ve karmaşıklığı sayesinde bu terazi, sadece nesnelerin ağırlıklarını ölçmek için değil, metal alaşımlar gibi çeşitli materyallerin özgül ağırlıklarını belirlemek için de kullanılabilir. Hazini'nin gerek kitabı gerek terazisi, metallerin ve diğer başka maddelerin ağırlıklarını doğru bir şekilde vermesi nedeniyle, pazar denetçilerinin sahtekârlıkları tespit etmesini kolaylaştırmıştır. **SRC**

113

Astronomi Antolojisi
İran veya Anadolu, H. 625/M. 1227–28 tarihli
Kâğıt üzerine mürekkep; deri ciltli
25,2 x 17,8 cm
Lawrence J. Schoenberg Collection of Manuscripts, Kislak Center of Special Collections, Rare Books, and Manuscripts, Univeristy of Pennsylvania Libraries, Philadelphia (LJS 478)



17v

87 yapraktan oluşan bu antoloji, astronomik hesaplamalar yapmak ve yön bulmak için kullanılan usturlap ve diğer aletler üzerine altı risaleyi içerir. Bunlar; Ebu Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Biruni'nin (973–1048). *Kitab fi istiabi'l-vücuhi'l-mümkine fi sanati'l-usturlab* adlı eseri 10. yüzyılda yaşamış astronom Nastulus'a (veya Bastulus) atfedilen, yengeç ve davul biçiminde usturlaplar hakkında iki risale; Mekke'nin yönünü bulmaya yarayan bir alet, ekliptik ve pergel üzerine birer risaledir.[1]

Bu tür yazmaların önemi üzerinde ne kadar durulsa azdır. Usturlaplar astronomik ve coğrafi problemleri çözmeye, günün saatini söylemeye, namaz vakitlerini ve horoskop çıkarırken kullanılan doğum saatini belirlemeye yarıyordu. Biruni'nin tarif ettiği şekliyle düzlem-küresel (planisferik) usturlaplar hakkında eserler MÖ 150'den itibaren yazılmaya başlanmış, fakat 9. yüzyıl başına kadar bu konuda Arapça bir eser kaleme alınmamıştır. Biruni, kitabında "usturlap izdüşümleri için bilinen tüm yöntemlerin bir sınıflandırmasını" yapar ve bunlara kendi önerilerini ekler.[2] Çağının en büyük bilginlerinden biri olan Biruni, 146 kitap yazmıştır. Bunların 95'i matematik, astronomi ve ilgili konular üzerinedir.

Biruni'nin kitabının orijinalinde, büyük ihtimalle, 1228 tarihli bu antolojidekine benzer çizimler yer alıyordu. 17 numaralı yaprağın arka sayfasındaki bu çizimde, usturlabın bazı temel parçaları betimlenmiştir. Üzerinde sivri uçlu çıkıntılar ve içinde daha küçük bir ekliptik dairesi bulunan büyük daireye örümcek (*ankebut* veya *şebeke*) adı verilir. Örümcek, usturlabın ön yüzünde, ana gövdenin kenar halkası içinde dönebilecek şekilde yer alır. Alttaki *kutb*, usturlabın ortasındaki delikten geçen bir pimdir ve sol altta gösterilmiş olan at ile birlikte, örümceği ve sol üstte yandan çizilmiş olan *idâde*'yi bir arada tutar. Döndürülebilir bir diğer parça olan *idâde*, *kutb* vasıtasıyla usturlabın arka yüzüne takılan bir cetveldir. Sağdaki basit şekilli *halka*, örümceğin kolay dönmesini sağlamak amacıyla atın altına yerleştirilen bir parça olabilir. Ağızlı ve iki çıkıntılı diğer küçük halka ise, belki de usturlabın arka yüzünde pimi sabitlemeye yarıyordu. **SRC**





114

Usturlap

Ustası: Muhammed Ebu'l-Kasım b. Bekran en-Neccar el-Isfahani es-Salihani
Iran, Isfahan, H. 496/M. 1102–3 tarihli
Pirinç
Yükseklik: 18,3 cm; Çap: 12,2 cm
Museo Galileo–Istituto e Museo di Storia della Scienza, Floransa (1105)
Arka yüzünde ebced harfleriyle Arapça:
صنعه محمد بن ابي القسم بن بكران / النجار الاصفهاني الصالحاني في سنة و ص ت
Bunu Isfahan, Sâlihânlı marangoz Muhammed b. Ebi'l-Kasım (496) senesinde yapmıştır.

Büyük ihtimalle Hicri 496'da Iran'da yapılmış olan bu usturlap, Muhammed Ebu'l-Kasım b. Bekran en-Neccar ("Marangoz") el-Isfahani es-Salihani'nin ebced harfleriyle yazılı imzasını taşımaktadır.[1] Usturlabı oluşturan parçalar arasında bir *umm* (ana parça), dört disk, bir *idâde* ve idâdeyi usturlabın arka yüzüne sabitleyen bir *kutb* veya pim[2] yer alır (usturlabın parçalarıyla ilgili bir açıklama için bkz. kat. 113). Disklerin her birinin üzerinde, Medine (24°K, 30°D), Kudüs (31°K, 35°D) ve Şam (32°K, 36°D) gibi farklı yerler için enlem ve boylam çizgileri bulunur. Eğri çizgiler, yıldızların yüksekliklerini ve azimutlarını gösterir. Yükseklik, diskin ortasındaki yatay çizgiyle temsil edilen ufuk üzerindeki açısal uzaklıktır. Azimut ise, ufuk çevresindeki açısal uzaklıktır ve diskin merkezini çevreleyen eşmerkezli dairelerle gösterilmiştir. Örümceğin disk üzerinde döndürülmesi, yeryüzündeki belirli bir konum için güneşin ve yıldızların gökyüzündeki hareketini verir.[3] Bu sayede günün saatini, namaz vaktini ve kıble yönünü belirlemek mümkündür. Küçük boyutu ve enlem ve boylamları gösteren diskleriyle bu usturlap, Islamiyet'in üç kutsal yerinden ikisine, Medine ve Kudüs'e giden bir hacının yanında taşıyabileceği kullanışlı bir aletti.

Usturlap yön bulma dışında başka amaçlarla da kullanılıyordu. Usturlap dikey bir şekilde tutulduğunda, ana parçanın arka yüzündeki idâde döndürülerek güneşin veya bir yıldızın yüksekliği ölçülebilir. Bu, günün saatini belirlemenin ilk adımıdır. Aşağıdaki iki kadran, haritalama ölçümleri ve gnomonik projeksiyonlar yapmada kullanılan bir gölge karesi içerir.[4] Üst solda ise bir sinüs kadranı vardır. Sağ üstteki kadranda, güneşin farklı enlem derecelerindeki meridyen yükseklikleri yazılıdır ve kıble azimutu, içinde "Isfahan" yazılı üç yapraklı/dilimli bir mihrapla gösterilmiştir.[5] Bu da, kıblenin yönünü doğrulamayı sağlar. **SRC**



79r 78v

115

Usturlap Teorisi, Yapımı ve Kullanımı Hakkında Üç Risale ve Bir Mektup

Anadolu, Sivas ve Kayseri, H. 628–35/M. 1231–38
Kâğıt üzerine mürekkep ve boya
24 x 16 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 67 MS)

Bu el yazmasında üç ayrı risale yer almaktadır; Ebu'l-Hasan Keyhüsrev b. el-Ula eş-Şirazi'nin H. Ramazan 628/M. Temmuz-Ağustos 1231'de Sivas'ta Mahmud b. Muhammed el-Muşi tarafından istinsah edilen *Kitab fi amel'il-usturlab* adlı eseri. Ebu Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Biruni'nin Zilhicce 628/Eylül–Ekim 1231 tarihinde yine aynı müstensih tarafından istinsah edilen *Kitab fi istiabi'l-vücuhi'l-mümkine fi sanati'l-usturlab* adlı eseri. Ahmed b. Muhammed b. el-Hüseyin es-Sagani'nin Kayseri'de Cumartesi 11 Zilkade 635/23 Haziran 1238 tarihinde Abdülaziz b. Abdülcabbar el-Mutatayyib tarafından istinsah edilen *Kitab fi keyfiyeti tastihi'l-küre ala sathi'l-usturlab* adlı eseri. Son bölüm, Kemaleddin b. Yunus'un bir mektubudur ve büyük ihtimalle üçüncü risalenin müstensihi tarafından istinsah edilmiştir. Kemaleddin b. Yunus, mektubunda, dairelerin bölünmesi hakkında Arkhimedes'in ele almadığı bir önermeyi kanıtladığını belirtir.[1]

Sağ sayfadaki resim, usturlabın ön yüzünde en üste yerleştirilen ve "ajurlu bir yıldız haritası" olarak tanımlanan örümcek adlı diskin çizimidir.[2] Büyük kıvrımların üzerine, sağ üstte Oğlak burcuyla başlayarak burçların Arapça isimleri yazılmıştır. Burçların sırası saat yönünün tersini izler, zira bu harita stereografik bir izdüşümdür, yani bir kürenin bir düzlem üzerinde tasvir edilmesidir. Örümceğin merkezinden geçen dikey şerit, ekvatoru temsil eder. Üst taraftaki kıvrımlı kısımda, şeridin hemen solunda, burç takviminin ilk ayı olan Koç'un ismi (*el-Hamel*) yazılıdır. Bir usturlaba takılı olduğunda, sivri uçlu 14 çıkıntının her birine Kuzey Yarıküre'de görülen yıldızların isimleri yazılı olur. Karşıki sayfanın sol üstündeki daire, merkezinde Kuzey Kutbu'nun yer aldığı bir disktir. Eşmerkezli daireler, Yengeç Dönencesi ile ekvatordur. En dıştaki daire ise Oğlak Dönencesi'dir. Örümceğin altına yerleştirilen bu tür diskler, belirli coğrafi enlemlere göre hazırlanıyor ve kişinin bulunduğu yere göre bir diğeriyle değiştirilebiliyordu. Sayfanın alt yarısındaki daha küçük altı çizim, burçların isimlerinin yazılı olduğu farklı örümcek formlarını göstermektedir. **SRC**

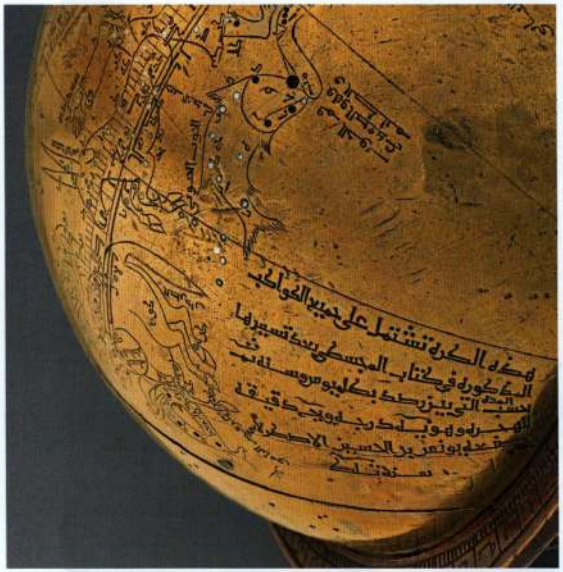


116

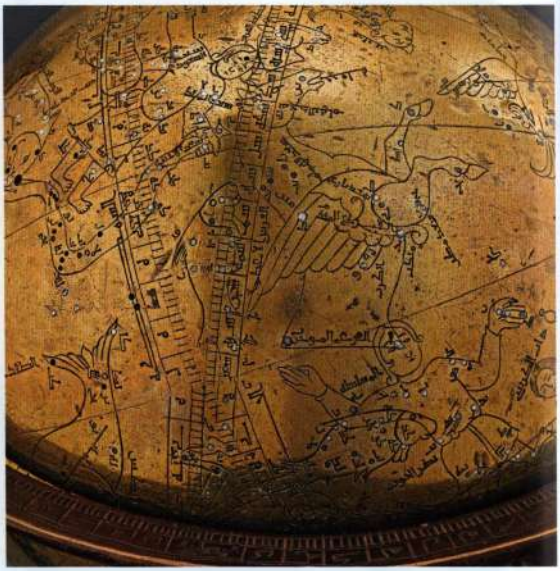
Gökküre ve Kaidesi
Ustası: Yunus b. el-Hüseyin el-Usturlabi
İran, küre H. 540/M. 1144–45 tarihli; kaide sonraki bir tarihe ait
Pirinç; döküm, kazıma, gümüş kakma
Kürenin çapı: 17,5 cm
Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris (MAO 824)

Tıpkı diğer benzerleri gibi, bu gökküre de gezegenleri ve takımyıldızları göstermek amacıyla yapılmıştır. Kürenin merkezinde dünyanın bulunduğu varsayılır ve bakan kişi, sabit yıldızlar feleğini dışarıdan bir bakışla görür.[1] Bu tür gökkürelerin Yunan bilginler tarafından daha MÖ 6. yüzyılda yapılmış olduğu biliniyor.

İskenderiyeli Yunan astronom Ptolemaios'un (etkin olduğu dönem MS 127–48 arası) *Almagest* adlı eserinde 1025 yıldızdan oluşan bir katalog yer alır ve her yıldız 48 takımyıldızdan biriyle ilişkilendirilmiştir. Ptolemaios, öncekilerden çok daha büyük bir kesinliğe sahip bir gökkürenin tasarımını da ayrıntılı bir şekilde



Resim 76. Kitabe, kat. 116'dan ayrıntı.



Resim 77. Andromeda, Aquarius ve Pegasus takımyıldızları, kat. 116'dan ayrıntı.

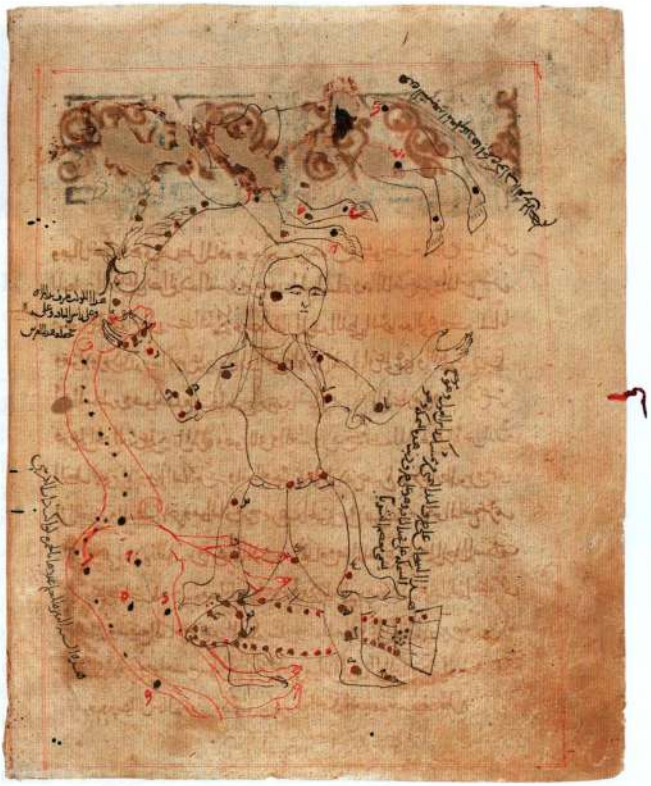
betimler.[2] Bununla birlikte, İslam dünyasındaki gökkürelerin bir özelliği olan gök ekvatoru gibi bazı unsurlar, Ptolemaios'un küresinde yoktur. Astronomi ve alet yapımındaki ilerlemeler, kat. 116'da ve 8 ila 10. yüzyılda Bağdat'ta üretilen çok sayıdaki metinde açıkça görülmektedir.

Bu Selçuklu küresinin üzerindeki kitabede şöyle yazılıdır: "Bu küre, *Almagest* kitabında bahsedilen tüm yıldızları içerir. Yıldızların konumları, Ptolemaios'un hesaplamaları ile [Hicri] 540 senesi arasındaki zaman farkı, yani 15 derece 18 dakikalık fark dikkate alınarak yeniden hesaplanmıştır. Yunus b. el-Hüseyin el-Usturlabi tarafından 539 senesinde yapıldı." (Resim 76).[3] Dolayısıyla Yunus b. el-Hüseyin, Ptolemaios'un gökküre tasarımından ziyade yıldız kataloğundan yararlanmış gözükmektedir. Kürede 1025 yıldız, 48 takımyıldızın üzerinde veya yakınındaki gümüş kakmalı noktalarla gösterilmiştir. Takımyıldızlar, kürenin yüzeyine kazıma tekniğiyle çizilmiştir. Ufuk çizgisi 90 dereceye bölünmüş ve her 5 derecelik dilim ayrı bir isimle belirtilmiştir. Ayrıca ekliptik, yani güneşin burç takımyıldızları boyunca yıllık yörüngesi, ekliptik enlem daireleri ve ekvatoral kutup daireleri gösterilmiştir. Ustanın imzası kürenin nerede yapıldığını söylemese de takımyıldız figürlerinin saç stili, özellikle de Andromeda'nınki (Resim 77), Abdurrahman es-Sufi'nin *Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite* adlı eserinin 1125 tarihli Bağdat nüshasındaki Cepheus'un saç stiliyle çok benzerdir (Resim 78).[4] Bu, küreyi belirli bir yere mal etmek için yeterli değilse de İran'da yapıldığı fikrini desteklemektedir.

Yeni bir güneş takvimi hazırlatarak astronomiye ilgisini göstermiş olan Melikşah'ın (hd. 1072–92), 1083'te İsfahan'da bir rasathane kurulmasını emrettiği söylenir.[5] Astronomlar, Sancar (hd. 1118–57) ve büyük ihtimalle ardılları döneminde de çalışmalarını sürdürdüler. Bu gökkürenin sahibinin kim olduğunu bilmesek de muhtemelen sadece astronomlar için değil, astronomiye ilgi duyan eğitimli kişiler için de cazip bir obje niteliği taşıyordu. **SRC**



Resim 78. "Cepheus" takımyıldızı. Ebu'l-Hüseyin Abdurrahman b. Ömer es-Sufi'nin *Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite* adlı eserinin 1125 tarihli nüshasından fol. 23a. Kâğıt üzerine mürekkep. 23,7 x 17,1 cm. Museum of Islamic Art, Doha (MS 2.1998)



117

Ebu'l-Hüseyin Abdurrahman b. Ömer es-Sufi'nin *Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite* adlı eserinden "Andromeda"
Irak, Musul, H. 566/M. 1170–71 tarihli
Kâğıt üzerine mürekkep
27,5 x 21,5 cm
Bodleian Libraries, University of Oxford
(MS Huntington 212; fol. 74v)

Sufi'nin MS 964 yılında Şiraz'da yazdığı *Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite* adlı eserinin bu nüshası, Musul Zengi hükümdarı II. Seyfeddin Gazi'ye (hd. 1170–80) yönelik olduğu düşünülen kısmen silinmiş bir ithaf içermektedir.[1] Eğer gerçekten böyleyse, bu el yazmasını Zengilerin bilim ve sanatı destekleme geleneğini sürdürdüklerinin bir kanıtı olarak görmek mümkündür.[2] Sufi'nin kitabı, "İslam dünyasında takımyıldız ikonografisi alanında ortaya konmuş en önemli eser" olarak nitelendirilmiştir.[3] İslam dünyasında 19. yüzyıla dek çoğaltılmaya ve kullanılmaya devam eden kitap, Ortaçağ Avrupası'nda da büyük etki uyandırmıştır. 2. yüzyılda yaşamış İskenderiyeli astronom/matematikçi Ptolemaios'un *Almagest* adlı eserinin büyük ölçüde birinci ve ikinci kitaplarını temel almakla birlikte, Sufi'nin kitabı Bedevilerin *ilmü'l-envâ* adı verilen gökyüzü haritalandırma sistemini de içerir. Yıldızların zihinsel bir haritasına dayalı bu sistemde, takımyıldızların isim ve şekilleri Ptolemaios'un sisteminkinden tümüyle farklıdır.

Buradaki nüshada, kitabın muhtemelen aynı zamanda musavviri de olan müstensih, Cassiopeia ve Andromeda tasvirlerinde her iki sistemi birlikte kullanmıştır. Sufi'nin eserinin 1125'te Bağdat'ta hazırlanmış olan bilinen en eski nüshasında Andromeda takımyıldızı, karşılıklı iki sayfadan oluşan bir çizimin sağ sayfasında, başında taç bulunan ayakta bir figür olarak ve bir gökküreye bakan birinin yukarıdan göreceği şekilde tasvir edilmiştir. Soldaki sayfada ise yine benzer bir figür vardır, fakat bu kez tersten, dünya üzerindeki bir kişinin gökyüzündeki yıldızları aşağıdan göreceği şekilde tasvir edilmiştir.[4] İki yaprak sonra, Andromeda'nın gökküresel tasviri, Bedevi geleneğine ait balık, deve ve at figürleriyle birlikte görülür.[5] Musul nüshasında da Andromeda, benzer şekilde, Bedevilerin yıldızlara bakışını temsil eden hayvanlarla bir arada çizilmiştir. Her iki sistemdeki ortak yıldızlar nedeniyle, Arapların at, deve ve balık takımyıldızları Andromeda ile kısmen çakışır. Musavvirin çiziminde Andromeda'nın eli, devenin alt çenesini tutmaktadır, zira buradaki üç noktanın temsil ettiği yıldızlar her iki takımyıldızda da yer alır. **SRC**



Astroloji, Büyü ve Hayvanlar Âlemi

Selçuklu sanatının belirleyici özelliklerinden birisi de seramiklerden madeni eserlere, kumaşlardan mimari yapılara dek her yerde görülen hayvan figürleridir. Gerçek, fantastik ve melez yaratıklar, Selçuklular ve ardıllarının hüküm sürdüğü tüm bölgelerin sanatlarında karşımıza çıkar. Ne var ki bunların anlam ve işlevi, bir tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Bu yaratıklar genel itibarıyla bir kudret ve koruyuculuk timsalidirler. Fakat Selçukluların önce Orta Asya, İran ve Irak'a, ardından da Anadolu, Cezire ve Büyük Suriye'ye ulaşmaları dışında, hayvan ikonografisinin bu denli yaygın bir kabul görmesine hangi koşullar yol açmış olabilir? 11. yüzyılda Selçuklular, bu çiçeği burnunda Müslümanlar, gündelik eşyalarında kendi boy veya kavimlerinin önemli sembollerini kullanmaya devam etmiş olabilirler. Taşıdıkları isimler de buna işaret etmektedir (örneğin Tuğrul Bey'in ismi "çakırdoğan" anlamına gelir). 12. yüzyılda ve özellikle de ikinci yarısında, hayvan figürlerinin objeler üzerinde çok daha yaygın bir şekilde görülmesi, kötülüğe karşı koruyucu niteliklere sahip objelere talebin, insanların kontrolü dışındaki belirli olaylardan mı kaynaklandığı sorusunu gündeme getirir.

Bilimsel risaleler ve aletlerin de ortaya koyduğu gibi, Selçuklular ve ardılları döneminde eğitimli kesimler astronomi, tıp ve pozitif bilimlere yoğun bir ilgi göstermiştir (bkz. bir önceki bölüm, "Bilim, Tıp ve Teknoloji"). Bununla birlikte, deneysel ve kuramsal bilginin bir dereceye kadar kâğıt kullanımı sayesinde yayılmasının yanında, tılsımların hastalık ve diğer kötülüklere karşı koruyucu gücüne ve astrolojiye duyulan inanç da din yetkililerinin karşı çıkmalarına rağmen son derece popülerdi. Nitekim Biruni (973–1048) gibi astronomi kitapları yazmış olan en bilgili âlimler bile, astroloji üzerine eserler de kaleme almıştır. Astroloji bireylere yol gösterir ve burçlara ve yıldızların konumuna dayanarak tavsiyelerde bulunurken, ay ve güneş tutulmaları, kuyruklu yıldızlar, depremler ve salgın hastalıklar insanların yüreğine korku salıyordu. Bunlar da yetmezmiş gibi, savaşlar, ağır vergiler ve doğum yapmanın tehlikeleri, insanların endişelerini ve kendilerini emniyette hissetme ihtiyacını artırıyordu.

Ay ve güneş tutulmaları gibi bazı olaylar önceden tahmin edilebiliyordu. Fakat insanlar bu tür olaylardan yine de korkuyor ve tutulmalar ile diğer bazı olumsuz fakat ilgisiz hadiseler arasında bağlantı kurmaya devam ediyordu. Tarihçi İbnü'l-Esir bile, H. 571/M. 1176'da Cezire-i İbn Ömer'de (bugünkü Cizre) tam bir güneş tutulmasına şahit olduğunda korkmuştu. "Gençtim ve yanımda aritmetik hocam vardı. Tutulmayı gördüğümde dehşete kapıldım. Fakat hocama tutunup cesaretimi topladım. Aynı zamanda astronomiye de vâkıf olan

hocam, bana 'Şimdi bunların hepsinin geçip gittiğini göreceksin' dedi ve tutulma gerçekten de çok geçmeden bitti."[1] Tam güneş tutulmaları aynı yerde bin yılda üç veya dört kez gerçekleşse de 1061 ile 1241 yılları arasında Bağdat, Cizre ve Kahire'de üç tam tutulma gözlemlendi. İbnü'l-Cevzi (1116–1201), Bağdat'ta 1061 yılındaki tutulma sırasında gökten patır patır kuş ölüsü yağdığını aktarır.[2] Allah'ın bir işareti olarak algılanan güneş tutulmaları sırasında salatü'l-küsuf adı verilen bir namaz kılınırdı.[3] Bununla birlikte, astroloji metinleri tutulmalar üzerinde önemle durmuş ve tutulmaların nedenini, güneşi ve ayı yutan Cevzeher adlı ejderin başı ve kuyruğu olarak nitelendirilen iki sözde-gezegene bağlamıştır. Üstelik Hz. Muhammed'in ölümü de altı ay öncesinde gerçekleşen bir güneş tutulmasıyla haber verilmiştir.[4]

Kuyrukluyıldızlar ve yıldız kaymaları da ilgi konusu olmuştur. İbnü'l-Esir'in anlattığına göre, Nisan 1066'da "doğu tarafında uzun kuyruklu bir yıldız zuhur etti [...] kuyruğu gökyüzünün ortasına dek uzanıyordu." Bu yıldız, iki hafta kadar görüldükten sonra kaybolur. "Ayın sonunda bir kuyrukluyıldız daha belirdi ve ay gibi çevresini aydınlattı. Halkı korku ve endişe sardı."[5] Bu gökcisimlerinden biri büyük ihtimalle Halley kuyrukluyıldızıydı. Her 75 veya 76 yılda bir düzenli olarak beliren Halley, 1066 yılının Mart ayı sonlarında görünmüştü. Astronomlar, yıldızların hareketleri için kullandıkları türden hesaplamalarla kuyrukluyıldızları öngörmekte zorlanıyordu. Astrologlara göre ise kuyrukluyıldızlar kötü bir alametti ve insanlar üzerindeki etkileri fiziksel görünüşlerine –renk, şekil, vs.– ve meteorolojik koşullarla bağlantılarına göre değişiyordu.[6]

Depremler ise çok daha yıkıcı ve dehşet vericiydi. Yazılı kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla, 12. yüzyılda Suriye ve Cezire'de "hissedilen" depremlerin sayısı 25 olmuştur. Bu, önceki üç yüzyılın her birinde yaşanan deprem sayısının iki buçuk katıdır. Bu artış, sarsıntıları kayda geçiren Haçlılar sayesinde daha fazla veriye sahip olunmasından kaynaklanıyor olabilirse de[7] yıkılan ve yeniden inşa edilen yapılarla ilgili arkeolojik bulgular tarafından da doğrulanmaktadır. İran'da depremler 12. ve 13. yüzyıllarda Nişabur'un çöküşe geçmesinde önemli bir rol oynamış, 12. yüzyıl başındaki Selçuklu istilası ve yerel mezhep çatışmaları da bu çöküşü hızlandırmıştır. Nişabur depremsiz geçirdiği yaklaşık 300 yıllık bir dönemin ardından, 1145 ile 1270 yılları arasında dört deprem yaşadı.[8] 1042'deki büyük bir depremde 40.000 kişinin öldüğü Tebriz'de 1273'e dek başka bir depremin yaşanmamış olması, bir müneccimin yeniden kurulan şehir için hazırladığı uğurlu bir doğum haritasına bağlanmıştır.[9] Depremler gibi önceden tahmin edilemeyen felaketler söz konusu olduğunda astroloji, sağ kurtulanlara biraz olsun teselli sunuyordu. Depremlerden sonra insanlar genellikle çöllere kaçıyor ve artçı sarsıntılar bitene dek orada kalıyordu.[10]

Nihayet, acı veren ve tehlikeli (hatta ölümcül) olabilen köpek ve yılan ısırmalarına, akrep sokmalarına ek olarak, Selçuklular ve ardıllarının hüküm sürdüğü topraklarda yaşayan insanlar sık sık patlak veren amansız salgınların da tehdidi altındaydı. Bu salgınlar çoğu kez kıtlıktan kaynaklanıyordu. Yüksek gıda fiyatlarını karşılamaya gücü yetmeyenler, hayvan leşleriyle beslenmek zorundaydı. Örneğin 1047–48'de Bağdat ve Musul'da, kıtlık ve leş yeme sonucunda "korkunç bir salgın baş gösterdi ve bu yüzden, hastaların ihtiyaç duyduğu maddelerin fiyatları hızla yükseldi."[11] Selçuklu döneminde hıyarcıklı vebaya neredeyse hiç rastlanmasa da çiçek hastalığı gibi diğer bazı hastalıklar, Melikşah'ın iki çocuğu da dahil çok sayıda kişinin ölümüne yol açmıştı.[12] İnsanların hastalık karşısında çaresiz kaldığı durumlarda büyüler, tılsımlar ve şifa taşları psikolojik bir destek ve rahatlama sağlıyordu. Aynı şekilde, Selçuklu dünyasındaki çok sayıda fantastik yaratık da zorlu koşullar karşısında insanlara büyük ihtimalle sembolik bir koruyuculuk sunuyor ve dayanma gücü veriyordu. SRC



118

İbrik

Horasan, yak. 1180–1210
Pirinç; yükseltme, kabartma, gümüş kakma, savat
Yükseklik: 40 cm; Çap: 19,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1944 (44.15)
Boyunda nesih yazıyla Arapça:

العز والاقبال والدولة والبقا دائم لصاحبه

İzzet, ikbal, devlet ve beka bunun sahibi içindir.
Boynun üst kısmında ve omuzda, insan başlı nesih yazıyla:

العز والاقبال والدولة والثامية [. . .] والسعادة والبقا // العز والاقبال والدولة والسعادة والسلامة والعافية والنعمة والشاكرو البقا دائم

İzzet, ikbal, mülk, genişlik, mutluluk, beka. İzzet, ikbal, mülk, mutluluk, selamet, afiyet, nimet, şükür, beka daimdir.
Alt kuşakta kufi yazıyla:

باليمن والبركة والدولة والبركة والراحة والبقا

Bahtiyarlık, bereket, mülk, bereket, rahatlık ve beka ile.
Sap üzerinde:

العز و الاقبال

İzzet ve ikbal.
Aşağıda:

صاحبه فولاد بن مبرک

Bunun sahibi Fulad b. Mîrek'tir.



Resim 79. Kabartma aslan figürü. Kat. 118'den ayrıntı.



Resim 80. Başları taçlı harpiler. Kat. 118'den ayrıntı.



Resim 81. Aslan burcu. Kat. 118'den ayrıntı.

Kat. 118'in de dahil olduğu uzun boyunlu ibrikler grubunun üretildiği dönemde Herat, Selçukluların değil, Gurluların yönetimi altında bulunuyordu. Fakat bu parçaların Selçuklu Irânı'na ve diğer başka yerlere ihraç edildiğini gösteren güçlü bulgular mevcuttur. Günümüze ulaşan örneklerin çoğu, 38 ile 40 cm arasında değişen bir yüksekliğe sahiptir ve emziğin her iki yanında olmak üzere boyun kısmında ve ayrıca emziğin ucunda kabartma aslan figürleriyle bezelidirler (Resim 79).[1] Yivlerin sayısı, genişliği ve şekli ibrikten ibriğe farklılık göstermekle birlikte, tüm örneklerin omuz kısmı düz ve kaidesi dışa doğru kavislidir. Grubun en karakteristik parçası (kat. 85), 1181–82 tarihlidir ve yivleri üzerinde Farsça dizeler ve birbirine geçmeli motifler yer alır. Kat. 118'in omuz başında sırt sırta duran, başları taçlı kabartma harpi çiftleri (Resim 80) ve yivlerin alt kısmında kuşlardan oluşan zengin bezemesinin aksine, kat. 85'in süslemesindeki sadeliğin üslup açısından bir gelişmeyi mi, yoksa müşteri kitlesinin farklı beğeni ve bütçelerini mi yansıttığı tartışmaya açık bir konudur.[2] Ayrıca, kakmalarda kullanılan gümüş ve bakır miktarının değişkenlik göstermesi, gruptaki ibrikler arasında farklı lüks seviyelerinin söz konusu olduğuna işaret etmektedir.

Londra British Museum'da (1848,0805.2) yer alan daha da süslü bir ibrikte görüldüğü gibi, kat. 118'in de her yivinin ortasına madalyon içinde bir burç tasviri yerleştirilmiştir. Madalyonlar, uçları tavşan başlarıyla sonlanan kıvrımdallarla çerçevelenir. Her burç, yönetici gezegeniyle birlikte verilmiştir. Sapın alt kısmının solundan başlayarak, saat yönünde şu şekilde sıralanırlar: Koç ve elinde kesik bir baş tutan Mars. Boğa ve lavta çalan Venüs. Ayakta duran iki figür şeklinde İkizler ve ortalarında bir sopanın ucuna geçirilmiş bir baş (Merkür'ü simgeliyor olmalı, fakat sözde-gezegen Cevzeher'i de temsil ediyor olabilir). Yengeç ve üzerinde ay. Bir ejder şeklinde sonlanan kuyruğuyla Aslan ve sırtının yukarısında güneş (Resim 81). İki elinde yapraklara benzeyen birer mısır koçanı tutan, dizleri üzerine oturmuş bir figür olarak Başak.[3] Terazi ve lavta çalan Venüs. Akrep ve bir asa tutarak iki büyük yengeç arasında ayakta duran Mars figürü. Yay ve geriye dönerek aslana benzer bir ejdere ok atan bir kentaur. Oğlak ve üzerinde sakallı Satürn. Kuyudan su çeken bir figür olarak Kova. Sapın alt kısmı, Kova ile Koç arasında yer alması gereken Balık burcu tasvirinin üstünü kapatmaktadır. İnsan başlı yazıyla iyi dilek kitabeleri, astrolojik figürler ve tavşan başlarıyla sonlanan çok sayıda kıvrımdal, bu ibriği Selçuklu objelerinin çoğunda arzulanan koruyucu özelliklerle donatır. **SRC**

119

Kuş Tepelikli ve Burç Tasvirli Kutu

İran veya Afganistan, Horasan, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı

Pirinç veya dörtlü alaşım; döküm, kazıma, gümüş ve bakır kakma, savat

Yükseklik: 36,5 cm; Çap: 24 cm

Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (MTW 1266)

Yuvarlaklar ve kenar bölmelerde nesih yazıyla Arapça:

بالعز واليمن والسلامة

Izzet, bereket ve selametle.

Alt bölmelerde kufi yazıyla:

باليمن

Bereketle.



Bu büyük ve kakmalı pirinç kutu, profili ve bezemesi itibarıyla, Horasan'dan geldiği sanılan silindir biçimli diğer iki kutuyla benzerlik göstermektedir.[1] Üç ayaklı bu kutunun kapağı üzerinde, soğan biçimli bir kubbe ve sekiz yapraklı bir çiçek üzerinde duran bir kuş şeklindeki tepelik yer alır. Selçuklu maden sanatının diğer eserlerinde olduğu gibi, bu kutunun da gövdesi, tabanı, kapağı ve tepeliğini kufi ve nesih yazıyla Arapça iyi dilek kitabeleri süsler.[2] Gövde ve kapaktaki nesih kitabeler, kesintisiz şeritler halinde dolanır ve helezoni kıvrımdallardan oluşan bir zemin üzerine yazılmıştır. Kufi kitabeler ise, kartuşlar içinde verilmiştir. Bu kartuşların arasına gövdede stilize yıldızlar, kapakta ve tepelikte ise yaprak formları veya yarım yaprak motifli ay benzeri diskler yerleştirilmiştir. Gövdenin ortasını dolanan kuşakta, gökyüzüyle ilgili imgelere yenileri eklenir. On iki burç işareti ve geçmeli yapraklardan oluşan iki yuvarlak madalyon, geometrik bir örgüyle çevrelenmiştir.

Kutunun açma ve kapama mekanizması, üst ve alt parçaları kartal şeklinde bir mandal ile kartallı bir menteşeden oluşmaktadır. Kitabeler ve bezeme, kutunun muhtevasına dair bir ipucu sunmaz. Yine de, kilit altına almayı gerektirecek kadar değerli şeyler ihtiva etmiş olduğu tahmin edilebilir.

Doğum haritalarında olduğu gibi (kat. 121), burç işaretlerinin biri dışında hepsi alışılagelmiş ikonografiye uygundur. Söz konusu istisna, burada bir harpi şeklinde gösterilmiş olan İkizler burcudur. Selçuklu ikonografisinde harpi, İkizler burcunu tasvir etmek için yaygın bir alternatif olarak kullanılmıştır.[3] Lakin diğer örneklerde bu burcu temsilen iki harpi veya bir insan ve bir harpiye yer verilmiş, böylelikle hem ikizlerle hem de muhtemelen bu burcun yönetici gezegeni Merkür'le olan bağlantı korunmuştur.[4] İslamiyet öncesi döneme ait bazı örneklerde, Merkür'ün insan başlı bir kuş olarak tasvir edildiği görülür. Fakat buradaki örnekte İkizler burcunun, tümüyle kendi yönetici gezegeni altında betimlenmiş olduğu söylenebilir.[5] **SRC**



120

Burç Tasvirli Sürahi
İran, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl
Fritli hamur; kalıplama, (şeffaf renksiz) sır
Yükseklik: 14,2 cm; Ağız çapı: 8 cm, Kaide çapı: 6 cm
British Museum, Londra (1966,0613.1)

Bu küresel gövdeli, düz boyunlu, hafif dışa çekik ağızlı sürahinin bezemesi, burçların yönetici gezegenleriyle birlikte alçak kabartma olarak tasvir edildiği iki sıra halinde dizilmiş yuvarlak madalyonlardan oluşmaktadır. Ayrıca çömlek ustası, sürahinin gövdesinde her burç tasvirinin çevresini deliklerle donatmış, böylelikle belki de yıldızları çağrıştırması amaçlanan yarı saydam oyuklar meydana gelmiştir. Sürahide takvimin belirli bir anı referans alınmamıştır. Dolayısıyla da birinin geleceğini burçlar vasıtasıyla öngörme gayesi yoktur. Bunun yerine, muhtemelen sahibinin gökler tarafından korunduğunu vurgulamak amacıyla, on iki astrolojik sembolün tamamına yer verilmiştir. Sapın sağ tarafından itibaren üst kuşakta sırasıyla İkizler ve Merkür, Boğa ve Venüs, Koç ve Mars, Başak ve Merkür, Aslan ve güneş, Yengeç ve ay yer alır. Alttaki kuşakta ise yine aynı doğrultuda, bir ejdere ok atan Yay, Akrep ve Mars, Terazi ve Venüs, Balık ve Jüpiter, her ikisi de Satürn'le birlikte olmak üzere Oğlak ve Kova sıralanır. Normalde burçlar kuşağı, yeni yılı simgeleyen Koç burcuyla başlar. Fakat burada Koç burcu, sonradan eskisiyle değiştirilmiş olan sapın tam karşı hizasına denk gelmektedir.

Burç tasvirleriyle bezeli kakmalı madeni eserlerin aksine, bu sürahinin bezeme programında gezegenlerin *şeref* ve *hubût* noktalarına, yani astrolojik etkilerinin en güçlü ve en zayıf olduğu noktalara yer verilmemiştir.[1] Bunun tek istisnası, burada kendi ejder başlı kuyruğuna ok atan bir kentaur olarak tasvir edilen Yay burcudur. Yay burcunun yönetici gezegeni Jüpiter'dir. Fakat Yay burcu, aynı zamanda, tutulma ejderinin kuyruğu Nevbeher'in şeref noktasına da ev sahipliği yapmaktadır. Nevbeher, güneş ve ay tutulmalarından sorumlu olduğu düşünülen iki sözde-gezegenden biridir. Ejderin başını temsil eden Cevzeher'in şeref noktası ise, İkizler burcunda gerçekleşir. Selçuklu devrinde astronomlar tutulma ejderinin gerçek bir gezegen olmadığını bilmekteydi. Fakat bu sembole duyulan astrolojik inanç o denli güçlüydü ki, İran'dan Anadolu'ya, Halep'ten Bağdat'a dek objeler ve mimari yapılar üzerinde bir bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. **SRC**



121

Astrolojik Doğum Haritası
Doğu İran, 12. yüzyıl
Kâğıt üzerine mürekkep ve altın
15,6 x 22 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 275 MS a–b)

Bu tür astroloji haritaları, on iki burcun, gezegenlerin, sabit yıldızların ve ekliptik (güneşin gökkürede izlediği yörünge düzlemi) üzerindeki farazi noktaların kişinin doğum anındaki konumları hakkında ayrıntılı bilgiler içeren geniş kapsamlı bir doğum kitabının (*kitab-ı veladet*) bir parçasını oluşturuyordu.[1] Buradaki harita, birinde burç sembolleri diğerinde metin bulunan sadece iki yapraktan meydana geldiğinden, kimin için hazırlanmış olduğu bilinmiyor. Figürlerin canlı fakat ilkel üslubu ve kâğıdın düşük kalitesi, altın kullanılmış olmasına karşın, bu doğum haritasını sipariş edenin soylu biri olmadığını düşündürür. Muhtemelen ticari amaçlı olarak, bir müşterinin isteği üzerine hazırlanmış olabilir. Bu yıldız haritasından yola çıkılarak yapılan kehanet, genel terimlerle ifade edilmiş olmakla birlikte, zenginlik ve geniş bir dost çevresi vaat eden pembe bir tablo çizmektedir.

Astrolojik sembollerin her birinin yanında Farsça isimleri verilmiştir. Burçlar takvimi Koç ile başladığından, haritayı sağ üstten itibaren saat yönünün tersi doğrultuda ilerleyerek okumak gerekir. Yengeç, Aslan, Başak, Terazi, Akrep, Yay ve Oğlak burçlarının bulunduğu bölümlere altı gezegenin ismi yazılmıştır (Mars, Jüpiter, Satürn, ay, Merkür ve Venüs). Tutulma ejderinin başı ve kuyruğu olarak tanımlanan iki sözde-gezegenin isimleri ise, sırasıyla Yengeç ve Oğlak burçlarının bölümlerinde yer alır.[2] Standart Selçuklu ikonografisinden farklı olarak, Yay burcu elleri ve kolları olan bir harpi şeklinde, geriye dönerek ok atarken tasvir edilmiştir. Normalde harpi figürü, Yay burcunun ejder kuyruklu kentauru için değil, sadece İkizler burcunun insan figürleri için bir alternatif olarak kullanılmıştır.[3] Ayrıca burada astrolog burçları yönetici gezegenleriyle birlikte tasvir etme geleneğine de uymamıştır.[4] Bunun yerine, doğum haritasında gezegenler şu şekilde yer alır: Tutulma ejderinin başı Yengeç burcunda, Mars ve Jüpiter Aslan burcunda, ay ve Satürn Başak burcunda, ay Terazi burcunda, Merkür Akrep burcunda, Venüs Yay burcunda ve tutulma ejderinin kuyruğu Oğlak burcunda. (Güneşe yer verilmemiştir.) Yönetici gezegenlerin yerlerindeki bu değişiklik, muhtemelen kişinin doğum anındaki mevcut konumlarını yansıtmaktadır. **SRC**



122

Yazı Kuşaklı ve Burç Tasvirli Kâse

İran, Kaşan, 13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 11,3 cm; Çap: 18,5 cm
Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford, Sir Alan Barlow bağışı, 1956 (EA1956.58)
Ağız kenarında nesih yazıyla Farsça:

ای برده دلم ز دست دلداری کن/در کار توام بعشق همکاری کن//دانم که لب خوش تو دادم ندهد/باری زبان خوش مرا یاری کن

ey gönlümü çalan gel de gönlümü al/ senin tutsağınım gel de aşk işinde yardım et// senin tatlı dudağın yardımıma gelmeyecek, biliyorum/ hiç olmazsa tatlı dille beni yatıştır

Gövdede:

گفتم که نقاب از قمرت برگیرم/ کازی ز لب چون شکرت برگیرم// اگفتا[
کی چو شمع قصه را گاز کنی/بیچاره نترسی که سرت برگیرم/ [. . .]
الدائم والعز الزائد و السلامة [. . .]

dedim ki, ay misali yüzünden perdeyi çekeceğimi/ bal dudağından bir ısırık alacağımı// dedi ki, bir mum misali hikâyeyi kısa keceseksin/ ey zavallı, kafanı koparacağımdan korkmuyor musun? [...] Daim ve artan izzet ve selamet [...][1]

Tıknaz, küresel gövdesi ve küçük ağzıyla sıra dışı bir forma sahip olan bu kâsenin bir "dilenci kâsesi" olduğu ileri sürülmüşse de,[1] böyle bir işlev görmüş olması pek mümkün değildir, zira günümüze ulaşan dilenci kâseleri daha geç bir tarihe aittir ve genellikle kayık biçimlidir. Bununla birlikte bu kâse, başlangıçta bir kapakla birlikte kullanılmış ve madeni bir model örnek alınarak yapılmış olabilir.[2] İç kısmı sırlıdır ve yaprak-filiz motifleriyle bezelidir. Dolayısıyla, içinin de görülmesi amaçlanmış olmalı. Fakat muhtevası hakkında bir şey bilinmiyor. Biri ağız kenarında diğeri gövdenin şişkin kısmında olmak üzere iki kitabe kuşağına ek olarak, kâsenin alt yarısında lüsterli bir zemin üzerine rezerve tekniğinde yapılmış, neredeyse yuvarlak bir şekle sahip yapraklardan oluşan bir kuşak dolanır. Gövdedeki kitabenin yukarısında, burç tasvirleri içeren on iki madalyon vardır. Kat. 120'nin aksine, astrolojik semboller burada yönetici gezegenleri olmaksızın verilmiştir. Örneğin Yay burcu, ok atan bir kentaur olarak tasvir edilmiş, fakat hedefi, yani tutulma ejderi sözde-gezegen Cevzeher'i simgeleyen ejder başlı kuyruğu gösterilmemiştir. Kova burcu ise, bir kuyudan su çeken erkek şeklindeki daha geleneksel figür yerine, elinde bir şişe tutan oturur vaziyette bir erkek olarak tasvir edilmiştir. Bunların dışında, bezeme ustası burçların standart ikonografisine sadık kalmıştır.[3]

Bu kâse üzerindeki astrolojik sembollerin koruyuculuk sağlama ve şans getirme amacı taşıdığı düşünülebilirse de şiirler ile tasvirler arasındaki ilişkiyi tanımlamak güçtür. Buradaki dört beyitin hepsi de aşk ve ihtirasla ilgilidir. Örneğin, sevgilinin yüzünü örten peçeyi kaldırma isteği dile getirilir. Bu tür arzuların gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini öngörmek için astrolojiye başvurulması mümkün olmakla birlikte, bu kâsedeki burç tasvirlerinin böyle belirli bir amacı yoktur. Burçların aşk şiirleriyle bir arada yer alması, daha ziyade, romantik beklentilere ve bunları astroloji vasıtasıyla gerçekleştirme imkânına işaret etmektedir. **SRC**



123

Saraylı Figürler ve Astrolojik Motifler Tasvirli Kâse

İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; sır (opak tek renk), sır içi ve sır üstü boyama, yaldız
Yükseklik: 9,5 cm; Çap: 18,7 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, Rogers Fund, The Schiff Foundation bağışı, 1957 (57.36.4)

Bu kâsenin iç yüzeyine büyük bir incelikle resmedilmiş olan figürler ve bezemeler, saray yaşamıyla ve astronomiyle ilişkili imgeleri bir araya getirmektedir. Merkezde yer alan güneş, altı gezegeni temsil eden insan figürleriyle çevrelenmiştir. Bunlar sağ üstten başlayarak saat yönünde şu şekilde sıralanır: Elinde kesik bir baş ve bir kılıç tutan Mars, sağ elinde bir kalem ve sol elinde bir tomarla bağdaş kurmuş oturan bir kâtip şeklinde Merkür. Bir taht veya koltuk üzerine oturmuş lavta çalan Venüs, başının etrafı bir hilal ile çevrili bir kadın figürü olarak ay, her iki elinde bir orak tutan Satürn ve elinde zincire benzeyen bir cisimle taht benzeri bir koltukta oturan Jüpiter. İslam astronomları, gezegenlerin dünya çevresinde döndüğüne inanıyordu. Gezegenlerin yörüngeleri, dünyadan uzaklıklarına göre sıralanan eşmerkezli yedi daireyle temsil ediliyor, en içteki daireyi ay ve en dıştaki daireyi Satürn oluşturuyordu.[1] Yedinci kürenin ötesinde, on iki burcu içeren takımyıldızların yer aldığı sekizinci bir küre vardı.

Kâseyi resimleyen usta, sabit yıldızları ya da diğer bir deyişle takımyıldızları dahil etmek yerine, gezegen figürlerinin başları arasına yıldızları temsilen bir büyük ve iki küçük sarı daire ve güneşin çevresine de altı küçük yıldız yerleştirmiştir. Ortadaki gezegen grubunu, birbirlerinden kuşlarla ayrılmış on atlının oluşturduğu bir kuşak çevreler. Bir yoruma göre bu atlı figürleri, her burcun veya ayın üçe bölünmesiyle elde edilen "36 dekanın her birinin hükmettiği 10 zaman dilimini" temsil etmektedir.[2] Atlar ve binicilerinin dairesel bir yönde birbirini takip etmesi, zamanın akışını çağrıştırabilir kuşkusuz. Lakin bu figürler, süvarileri de temsil ediyor olabilir. Süvariler, her hükümdar için önemli bir destek unsuru ve Selçukluların yiğitlik geleneğinin sembollerinden biriydi. Ağız kenarının iç kısmındaki figür kuşağı, kâsenin karşılıklı iki tarafında tahtta oturan bir erkek ile müzisyenler ve hizmetkarlardan oluşmaktadır. Tıpkı tahtta oturan bir hükümdar ve maiyetinin tasvir edildiği alçı panonun figürleri gibi (kat. 16), buradaki müzisyen ve hizmetkârlar da liderlerine doğru hafifçe eğilmiş bir pozisyondadır. Dolayısıyla atlılar, muhtemelen, gezegenlerin yön verdiği bir evrende muktedir bir hükümdar tarafından yönetilen düzenli bir toplumun unsurlarından birini ifade etmektedir. Ağız kenarının iç kısmında ve dış yüzeyde yer alan kitabelerin her ikisi de, oluşan hasar ve sonradan yapılan boyamalar nedeniyle ancak kısmen okunabilmektedir. İçteki yazıda iyi dilekler dile getirilirken, dışta "Müslümanların hükümdarı" ibaresi ve diğer bazı iyi dilek ifadeleri yer alır. **SRC**



124

Vaso Vescovali
İran, Horasan, yak. 1200
Yüksek kalaylı bronz; kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 21,5 cm; Çap: 18,5 cm
British Museum, Londra (1950,0725.1)

Bu yayvan ayaklı, kapaklı kâse, Ortaçağ Irânı'nın kakma tekniğiyle süslü madeni eserleri arasında en gösterişli olanlardan biridir. Kapağın aslında bu kâseye ait olmadığı ileri sürülmüşse de[1] kapaktaki gezegen tasvirleri, on iki burç işaretiyle bezeli gövdenin astrolojik temasını bütünlemektedir. Yuvarlak madalyonlar içindeki astrolojik semboller, gövdenin dış yüzeyini dolanan geniş bir kuşakta saat yönünde sıralanmıştır. Terazi (Resim 82) ve Boğa (Resim 83) gibi burç tasvirlerinin yanı sıra, her madalyonda burçların yönetici gezegenlerini temsil eden insan figürlerine de yer verilmiştir. Yedi gezegenden beşi, biri gündüz diğeri gece olmak üzere ikişer hane veya *beyt*'e sahiptir. Venüs gezegeninin beyti gündüz Terazi'de, gece ise Boğa'da bulunduğundan, her iki burcun tasvirine de lavta çalan bir kadın figürü

–Venüs'ün standart kişileştirmesi– eklenmiştir. Gezegenlerin beytleri herhangi bir burcun tüm dönemiyle ilişkili olmakla birlikte, yörüngeleri boyunca gezegenlere belirli dereceler atfedilmiş, astrolojik etkilerinin en güçlü olduğu noktalara *şeref* ve en zayıf olduğu noktalara *hubût* adı verilmiştir.[2] Boğa madalyonunda, Venüs'ün başının solundaki hilal, ayın 3° Boğa burcundaki şeref noktasını ifade etmektedir. Satürn'ün şerefi Terazi burcundadır, fakat simgesi orak madalyonda yer almaz. Saplı ve yuvarlak uçlu bir nesnenin ayna olduğu iddia edilmişse de[3] kâsenin kapağındaki Satürn sembollerinden birini dikkate alarak, bunun bir yelpaze olduğu da söylenebilir.

Kâsenin ağız kenarını eğlenen, müzik aleti çalan ve dans eden figürlerden oluşan bir kuşak dolanır. Kapaktaki sekiz yuvarlak madalyonda ise, yedi "gerçek" gezegeni ve sözde-gezegen Cevzeher'i, yani güneş ve ay tutulmalarından sorumlu olduğuna inanılan ejderi temsil eden insan figürleri yer alır.[4] Madalyonların dördü kapağın sapını çevrelerken, diğer dördü kapağın alt ve geniş kısmına, üsttekilerle bir açı oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Alttaki madalyonların arasında avcılar, köpekler, av hayvanları ve kıvrımdallar görülür. Gezegenlerin her biri, *Dekaikü'l-hakaik*'teki (kat. 130) gezegen tasvirlerini andıran bir şekilde, çok sayıda kola sahiptir ve ellerinde çeşitli semboller tutar. Bunun Hint ikonografisiyle bir bağlantısı olsun ya da olmasın, gezegenlerin aynı anda birçok sembolik objeyi tutma becerisi, Allah tarafından yaratılmış olan kainâtın düzenine gezegenlerin hükmettiği kanısını pekiştirmektedir. Bu kapaklı kâsenin kim tarafından ve kimin için yapıldığı bilinmemekle beraber, üzerindeki çok sayıda ayrıntının anlamına şüphesiz ki ustası da sahibi de vâkıftı. **SRC**



Resim 82. Terazi burcu ve lavta çalan Venüs. Kat. 124'ten ayrıntı.



Resim 83. Boğa burcu ve lavta çalan Venüs. Kat. 124'ten ayrıntı.



125

Burç Tasvirli Leğen

Cezire veya Suriye, yak. 1240–1300
Pirinç; dövme, kazıma, oyma, gümüş ve altın kakma
Yükseklik: 18,1 cm; Çap: 45,5 cm
Museum of Islamic Art, Doha (MW.109.1999)
İçte celi sülüs yazıyla Arapça:

مما عمل برسم الجناب الكريم العالي المولوي الاميري الكبيري الاجلي المحترمي المخدومي المجاهدي المرابطي المظفري

Yüce makam sahibi, büyük, hükümdar, en üstün, saygın, hizmet edilen, cihad eden, murabıt muzafferin emriyle yapılmıştır.

Dışta kufi ve nesih yazıyla:

مما عمل برسم الجناب الكريم العالي المولوي الاميري الكبيري الاجلي المحترمي المخدومي المجاهدي المرابطي المظفري المؤيدي

Yüce makam sahibi, büyük, hükümdar, en üstün, saygın, hizmet edilen, cihad eden, murabıt muzaffer, desteklenenin emriyle yapılmıştır.

Dipte kazıma olarak:

الخزانة النورية حسن بن ايوب

Hasan b. Eyyûb'un ışık saçan hazinesi.[1]

Bu harikulade leğen, benzer objelerin oluşturduğu bir gruba dahildir. Figürler ve bitkisel bezemelerin üslubu ve dış yüzeyde birbirine geçmeli yuvarlak madalyonlar, bu leğeni 13. yüzyılın ortası ile sonu arasına tarihlenen kat. 69 ile ilişkilendirir. Celi sülüs hatla yazılmış olan kitabe ve içteki eşmerkezli astrolojik motifler ise, kakma tekniğiyle süslenmiş Memlük ve Ilhanlı madeni eserleriyle benzerlik taşır.[2] Kitabede, ismi bilinmeyen üst düzey bir devlet görevlisinin unvanları sıralanmıştır.[3] Leğenin sahibi veya sahiplerinin kimliği ve nerede üretildiği bir tartışma konusu olmaya devam etse de zengin kakmalı bezemeleri, aynı ölçüde lüks bir ibrikle birlikte, abdest almak veya ziyafetler ve diğer kutlama ve törenlerde el yıkamak için kullanıldığına işaret etmektedir.[4] Özellikle hem iç hem dış kısmında yer alan büyük ölçekli astrolojik ikonografisiyle, sahibinin konuklarında ve maiyetinde hayranlık uyandırmış olmalı.

Leğenin iç yüzeyinde yoğun bir bezeme programı uygulanmıştır. Dipteki eşmerkezli dairelerin içinde, yedi gezegen ve on iki burç yer alır. Ortaçağ kozmografisine göre dördüncü gezegen olan güneş, kompozisyonun merkezinde yer alan bir diskle temsil edilmiştir. Güneşin ikincil bir konumdan bu şekilde merkezi bir konuma geçirilmesi, Ortaçağ'da ışık, enerji, güç ve hâkimiyet sembolü olarak taşıdığı büyük önemi göstermektedir (ayrıca bkz. kat. 123).[5] Güneşin çevresindeki altı gezegeni, kendilerine özgü sembollerinden kolaylıkla tanımak mümkündür. Saat yönünün tersi doğrultuda, en yakındaki gezegenden en uzaktakine doğru dizilmişlerdir. Ay, elinde hilal tutan oturmuş bir kadın figürüdür. Merkür, bir dizini bükerek oturmuş, elindeki bir tomara yazı yazan bir figür olarak profilden tasvir edilmiştir. Venüs, bağdaş kurmuş bir vaziyette lavta çalar. Mars, sağ elinde uzun bir kılıç ve sol elinde saçlarından kavradığı kesik bir baş (Mars'ın klasik sembolleri) tutan bir savaşçıdır. Jüpiter'in herhangi bir sembolüne yer verilmemişse de taht üzerinde bağdaş kurarak oturmuş bir figür olarak tasvir edilmesi, sorumluluk, kudret, bilgelik ve adalet timsali olma özelliğini pekiştirir. Satürn ise, her iki elinde bir nesne tutarak koşmaktadır. Gezegenlerin çevresinde on iki burç, yönetici gezegenleriyle birlikte ve Domicilia (*Büyût*) sistemine uygun bir şekilde tasvir edilmiştir.[6] Aslan burcu ve güneş, Yengeç burcu ve ay bir aradadır. Ikizler'in elinde bir disk (muhtemelen Merkür'ün başı) vardır. Venüs, Boğa'nın sırtında lavta çalar. Mars, Koç'un sırtına binmiştir. Jüpiter ve Balık, Satürn ve Kova, Satürn ve Oğlak birlikte verilmiştir. Yay, okunu Cevzeher'e doğrultmuştur. Terazi, (burada bir kaz şeklinde betimlenen) Venüs'le birliktedir.[7] Başak, elinde iki yaprak tutarak oturan Merkür'ledir. Bu astrolojik kompozisyonun kenarlarında, merkezden dışa doğru uzanan damla motifleri, parıldayan güneşin kesintisiz ışınları olarak yorumlanabilir. Leğenin dış yüzeyinde, on iki burç ve yönetici gezegenleri tekrarlanmış, fakat hepsi aynı sırada verilmemiştir.

Övgü dolu zarif kitabenin aralarına, atlı avcı motifi içeren üç büyük madalyon yerleştirilmiştir (avcılardan biri, sıra dışı bir şekilde, atın üzerinden sıçrayıp gitmesin diye bir çitayı tutmaktadır). Altta ise, oturan müzisyenler ve eğlenen figürlerin yer aldığı bir kuşak, ördeğe saldıran bir avcı kuşun tasvir edildiği küçük yuvarlak madalyonlarla kesintilenmiştir. **DB**



126

Ayların İşleri Tasvirli Şamdan

Anadolu, 13. yüzyıl sonu–14. yüzyıl
Pirinç; döküm, kazıma, oyma, gümüş kakma
Yükseklik: 20 cm
Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma
Gövde ve boyunda Arapça:
العز الدائم الاقبال//العز الدائم الاقبال الشا/مل الامر النافذ الحدالما//
العز الدائم الاقبال الشامل الامر
Daim izzet, refah. Daim izzet, kapsayıcı refah, uç sınıra varan emir. Daim izzet, kuşatan ikbal, emir.[1]

Antik Yunan, Roma, Ortaçağ Avrupa ve Bizans sanatında mevsimler ve aylar popüler bir tema olmuştur. Mevsim ve ay tasvirleri 13. yüzyıl başından itibaren İslam sanatına da girmiş, fakat bu arada ikonografi ve üslup açısından birtakım değişikliklere uğramıştır. Ayların İşleri adıyla anılan ikonografik çevrim, Selçuklu döneminde bilinen bir konu olmasına karşın, sadece Anadolu şamdanlarında kullanılmış ve bu şamdanlarda öncelikli olarak tercih edilen bir tema haline gelmiştir.[1] Bilinen örnekler, kat. 126'nın da dahil olduğu en az beş şamdandan müteşekkil bir grup meydana getirir. Bunların aşağı yukarı aynı boyutlara ve tasarıma sahip olması (ayrıca bkz. kat. 21b), aynı atölyede veya aynı usta, muhtemelen kat. 21b'de imzası bulunan Şirin b. Evhed el-Kuvayi tarafından yapıldıklarını düşündürür. Bu iki şamdanın da gövdesi, sivri kemerli ve birbirine geçmeli çokgen kartuşlar içinde on iki ayı temsil eden insan figürleriyle bezelidir. Kartuşların arasında, meander motifli yuvarlak küçük madalyonlar yer alır.[2] Ancak kat. 21b'nin gövdesinin üçte birlik üst kısmı, küçük boyutlu figürlerle süslenmiştir.

Selçuklu sanatında yılın aylarını temsil eden insan figürleri, Avrupa, Bizans, Gürcü ve Ermeni kökenli Hıristiyan modellerden esinlenmiştir.[3] Fakat bu figürler serbestçe, sırası karışık bir şekilde ve farklı sembollerle uyarlandığından, bazılarını tanımlamak güçtür. Bazılarının elinde ne olduğu anlaşılamayan objelerin bulunması, tanımlanmalarını daha da zorlaştırır. Kat. 126'da bir tabure üzerinde otururak ellerini ileri doğru uzatan figür, karşısındaki ateşte ısınmaya çalışan birine benzemektedir ve geleneksel olarak Ocak ya da Şubat ayını simgeler. Anadolu şamdanlarında ateş veya alev ya bir çizgi halinde basitleştirilmiş, ya bir bitkiye dönüştürülmüş ya da burada olduğu gibi tümüyle kaldırılmıştır. Çapa yapan erkek figürü, genellikle Şubat'ı, fakat bazen Mart'ı (İngiltere'de) ve bir örnekte de Nisan'ı (Almanya'da) temsil eder. Elinde bir kılıç (ve belki bir de kalkan) bulunan ve Mars'ı andıran savaşçı, Mart ayını simgeler. Avrupa geleneğinde rastlanmayan bu figür, Bizans ve Kafkas örnekleriyle ilişkilidir.[4] Omzunda bir hayvan taşıyan erkek figürü, Hıristiyanlıktaki İyi Çoban'dır (Luka 15:4). Nisan ayı için kullanılan bu alegori, Avrupa'daki Ayların İşleri'nde nadiren görülmekle birlikte,[5] Bizans ikonografisinden bilinmektedir ve Anadolu şamdanlarının hepsinde karşımıza çıkar. Orakla ekin biçen erkek figür Temmuz'u, kadeh kaldıran figür ise Agustos'u temsil etmektedir. Tanımlanması zor kişiler ve semboller arasında, elinde tabak tutan bir figür yer alır. Tabağın içinde, üç küçük yuvarlak cisim vardır.[6] Kakma tekniğiyle süslenmiş Ortaçağ madeni eserlerinden, meyve tabaklarının bu şekilde tasvir edildiği biliniyor. Dolayısıyla bu figür muhtemelen hasat zamanını, yani Eylül'ü temsil etmektedir.

Bu ikonografik başkalaşımların, Ortaçağ İslam dünyasının ay takvimi karşısında güneş takvimine ilgisiz kalmasından mı kaynaklandığı sorulabilir. Ay takvimi, özellikle Selçuklu coğrafyasında, burç sembolleriyle temsil edilmiştir. Anadolu şamdanlarında, Hıristiyan ikonografisinin Selçuklu figürleri ve Arapça iyi dilek kitabeleriyle bir arada yer alması,[7] yaygın olarak kullanılan bu aydınlatma araçları için yeni ve değişik bezeme motifleri talep edildiğini göstermektedir. Aynı zamanda, bu lüks objelerin müşterisi olan ve Hıristiyanlar, Müslümanlar ve diğer gruplardan oluşan zenginlerin ve yönetici seçkinlerin ne denli girift bir yapı meydana getirdiğini de gözler önüne sermektedir. **DB**



127

Muska

Buluntu yeri Rey (RG8217), 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Yıldız taşı
4 x 2,9 cm
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-937)

Bu yassı ve cilalı, baklava biçimli kolye ucu, bir zincir veya örgülü bir ipin ucuna takılarak boyna asılıyor ve koruyucu ya da şifalı bir muska (*hamail*) olarak kullanılıyordu.[1] Hukuk ve ilahiyat kitapları kara büyü ve büyücülüğü kesin surette yasaklamış olsalar da muska kullanımına müsamaha gösteriliyordu.[2] Buradaki taşın halkası kopuk ve yüzeyi boş bir şekilde ele geçmiş olması, belki de hiç tamamlanmamış olabileceğini düşündürür. Aynı şekle sahip mevcut muskaların çoğunun üzerinde, Kur'an'dan ayetler (2:67, 3:36 veya 11:17) yazılıdır. Bazı örneklerin ise yüzeyinde sihirli kareler (vefkler) yer alır (bkz. kat. 128).[3] Buradaki örnekte, taşın şekli nazardan korunmak için yeterli miydi, yoksa muska işlevi hiç mi etkinleştirilmemişti? **RH**

128

Muska

Iran, Anadolu veya Irak, 12. yüzyıl
Bronz; kazıma
6,4 x 5,7 cm
Collection of Roy and Cecily Langdale Davis
Her iki yüzde nesih yazıyla Arapça kitabe (okunaklı olmakla birlikte, çevrilmesi imkânsızdır):

جسم محتار و سحر ياسم هو االبحر(؟) [...]/[...] ياسم هو [...]
البحر(؟) سطورهم ياسم جسم(؟) الهوا ياسم عيا و

Şaşkın cisim ve deniz ismiyle büyü (?)[...]/[...] o isim [...] deniz (?) satırları cisim ismiyle (?) hava, 'ibâ ve [...] ismiyle.

Genellikle kötü ruhları uzaklaştırmak, hastalıkları iyileştirmek, kısırlığı önlemek ve bazen de kişiyi sevdiğine kavuşturmak amacıyla kullanılan bu muska, kare bir levha şekline sahiptir. Üst sağ ve sol köşelerinde üçgen çıkıntılar ve tepesinde yine üçgen biçiminde, boyna asılmasını sağlayan delikli bir parça vardır.[1] Bir yüzde, sol elinde kılıç taşıyan başı haleli bir figür bir aslana binmiştir. Bu ikilinin sağında, yukarı doğru kıvrılan bir yılan görülür. Grubu çevreleyen karenin altında bir köpek veya dört ayaklı başka bir hayvan yer alır. Karenin diğer üç kenarını ve köpeğin solunda kalan alt köşesini, harfler ve sayılardan oluşan sihirli bir yazı dolanır. Sağ alt taraftaki yazı, okunamayacak kadar aşınmıştır. Muskanın arka yüzünde başı haleli bir figür, elinde diklemesine tuttuğu bir mızrakla alçak bir sedir üzerinde bağdaş kurarak oturmuştur. Bu figürün her iki yanında olmak üzere, muskanın üst yarısında sekiz satır yazı, alt yarısında ise içinde sayılar bulunan 36 küçük kareye bölünmüş iki vefk bulunmaktadır.





Kat. 128, ön ve arka yüz

Bu tür tılsımlar üzerindeki figür, kelime ve sayıları yorumlamak hiç de kolay değildir. Başı haleli erkek, aslan, yılan ve köpekten oluşan figür grubu, *Dekaikü'l-hakaik*'teki (Hakikatlerin incelikleri) melek Ebu'l-Hanif tasvirini (Resim 84) çağrıştırır. Ancak bu tasvirde aslan üzerindeki melek, bir eliyle yılanı sıkıca kavrarken, diğer elinde de bir taç tutmaktadır.[2] Bu gibi ikincil melekler, insan ile Allah arasında bir aracı işlevi görüyor, cinler ve Şeytan "gizlice dinlemesinler diye, cennetin duvarlarına bekçilik ediyorlar"dı.[3] Dolayısıyla, bir muskada melek tasvirine yer verilmesi, bir dilek ya da mesajın Allah'a ulaşmasını kolaylaştırıyordu. Muskanın kitabesi muhtemelen sağ altta, besmele ile başlamaktadır,[4] fakat yazının geri kalanını okumak ya da anlamlandırmak imkânsızdır.

Arka yüzde, iki vefk içinde yer alan sayıların sağdan sola, yukarıdan aşağıya ve bir köşeden diğerine toplamı eşittir. Ayrıca, her rakamın bir harf karşılığı vardır ve bu harfler tek başlarına veya bir arada Allah'ın isimlerinden birini veya olumlu ya da olumsuz bir niteliği temsil eder.[5] Oturan figür, belirli gezegenlerin bir burçtan diğerine geçişini yöneten meleklerden birini temsil ediyor olabilir.[6] Bu yüzdeki kitabede, İmmanuel ve muhtemelen Misrail gibi çeşitli meleklerin isimleri tekrarlanmaktadır. Bunlar, muskanın diğer yüzündeki melek gibi, ikincil konuma sahip meleklerdir. **SRC**



Resim 84. Melek Ebu'l-Hanif. Dekaikü'l-hakaik (kat. 130), fol. 86r



129

Nureddin Mahmud b. Zengi İthaflı Şifa Tası
Suriye, H. 565/M. 1169–70 tarihli
Bakır alaşımı; döküm, tornalama, kazıma, beyaz dolgu
Yükseklik: 7,5 cm; Çap: 19,1 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (MTW 1443)

İslamiyet öncesi Ortadoğu'da cinler ve diğer ruhsal varlıklardan yardım istemek amacıyla kullanılan şifa tasları uzun bir geçmişe sahiptir. İslamiyet döneminde ise, çeşitli fiziksel ve ruhsal hastalıklara karşı Allah'tan yardım dilemek amacıyla kullanılmışlardır.[1] Buradaki tasın gövdesi yarımküre biçimli, iç ve dış yüzeyi kazıma bezelidir. Kitabesinde, 1146 ile 1174 yılları arasında Şam'da hüküm süren Nureddin Mahmud b. Zengi için üretildiği belirtilmiştir. Nureddin'in 1154'te Şam'da bir hastane yaptırmış olması, tıp bilimine özel bir ilgi duyduğunu gösteriyor olabilir. Lakin Nureddin, Haçlılarla uzun yıllar boyu savaştıktan ve 1160'ların başında iki kez yenilgiye uğradıktan sonradır ki, dindar birine dönüşmüştür. Kurduğu hayır vakıflarının yanı sıra, büyük ihtimalle bizzat kullanmak üzere iki adet şifa tası edinmesi de bu dindarlığın bir yansıması olarak görülebilir.



Resim 85. İthaf kitabesi. Kat. 129'dan ayrıntı.

Ağız kenarının dış kısmındaki nesih yazıyla uzun kitabede, H. 565 tarihi ve "el-Melik el-Adil Mahmud b. Zengi"ye ithaf yer alır (Resim 85). Kitabenin devamında tasın "kanıtlanmış faydaları" sıralanmıştır. Yılan ısırması, akrep sokması, yüksek ateş, doğum sancısı, atlarda toprak yemeye bağlı mide ağrısı, kuduz köpek ısırması, karın ağrısı, bağırsak sancısı ve migrene karşı koruma. Kuvvet verme, kanamayı durdurma ve göğüs ağrısını geçirme; nazar, göz iltihabı ve nezleye karşı koruma; kötü ruhları uzaklaştırma ve "her türlü hastalık ve ıstırabın" tedavisine yardımcı olma.[2] Etkisini göstermesi için, tasın içinden su veya süt içilmesi gerekiyordu.

İç yüzeydeki bezemeler büyük ölçüde aşınmış bir haldedir. Ağız kenarını sihirli bir yazı kuşağı dolanır. Yanlardaki dokuz madalyonun içinde akrep, birbirine dolanmış yılanlar ve dört ayaklı bir hayvan gibi figürler, dört madalyonda ise tılsımlı yazılar içeren birer vefk vardır. Göründüğü kadarıyla bu tasvirler, tasın tedavi etmeyi amaçladığı sorunlara yol açan bazı hayvanlarla ilişkilidir. Dış yüzeydeki dalgalı üç şerit, yanlarda kabaca üçgen biçimli alanlar meydana getirir. Bu alanlar ve tasın dip kısmında hayli aşınmış durumdaki daire, sihirli yazılarla doldurulmuştur. Yazıların okunması mümkün değilse de, büyük ihtimalle Arap alfabesinde Allah'ın isimlerini temsil eden harflerden oluşmaktadır.[3] Bu da, tasın Allah'tan yardım dileme gücünü pekiştirir. **SRC**

130

Nasıri'nin (Nasıreddin Muhammed b. İbrahim b. Abdullah er-Rammal el-Muazzim es-Saati el-Heykeli) *Dekaikü'l-hakaik* adlı eseri

Orta Anadolu, Aksaray, H. 10 Ramazan 670/ M. 10 Nisan 1272 tarihli
Kâğıt üzerine mürekkep, altın ve opak suluboya; modern deri cilt
25 x 16,5 cm
Bibliothèque Nationale de France, Paris (MS Persan 174)

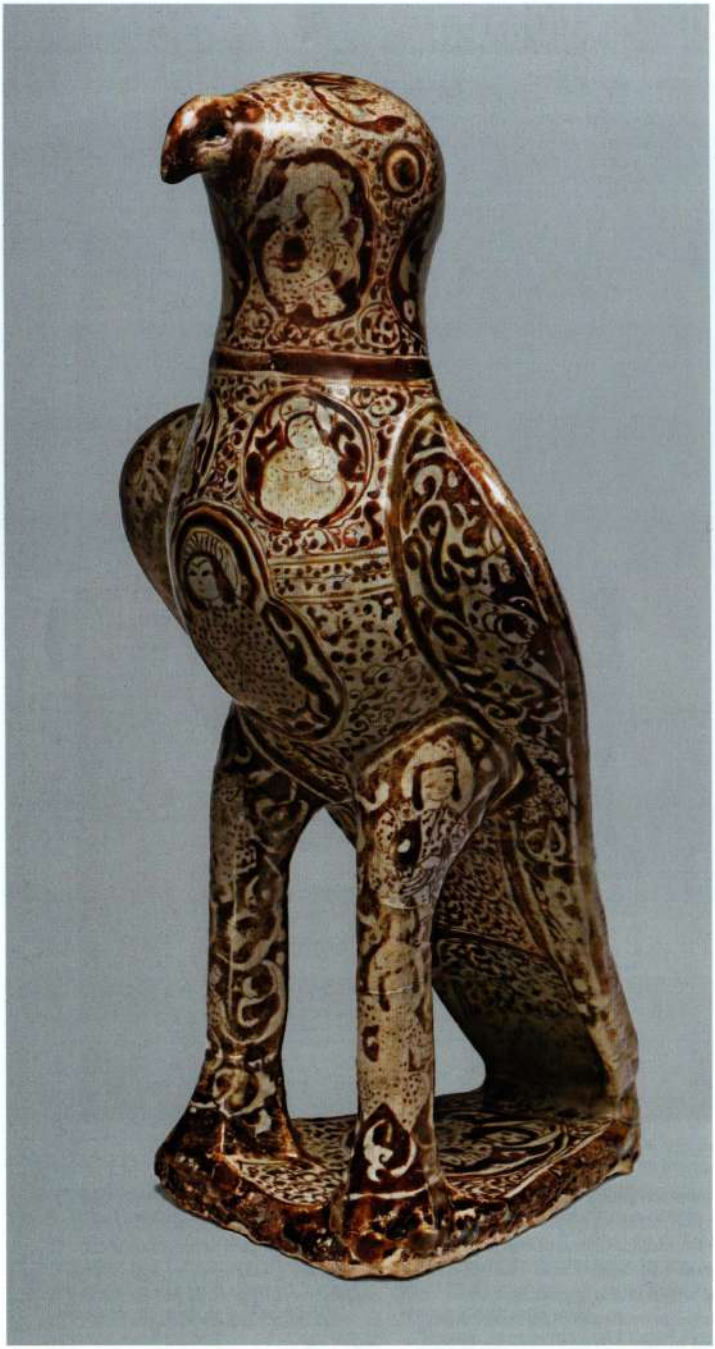


108v

Bu el yazması, aralarında Nasıri'nin *Dekaikü'l-hakaik* adlı eserinin de yer aldığı Farsça beş metin içermektedir. Kitabın III. Gıyaseddin Keyhüsrev için hazırlandığını belirten ithaf yazısında istinsah tarihinin yanı sıra, Aksaray'da hazırlandığı bilgisi de verilmiştir.[1] Son Anadolu Selçuklu sultanlarından biri olan III. Keyhüsrev, tahta çıktığı 1264/65'ten Moğollar tarafından öldürüldüğü 1284'e dek Aksaray ve Kayseri'de Moğolların gölgesi altında hüküm sürmüştür. Hasarlı durumuna, bazıları kayıp olan yapraklarının düzensizliğine ve üç ayrı dönemde resimlenmiş olmasına rağmen bu yazma,[2] minyatürlerinin zenginliğiyle sıra dışı bir yere sahiptir. Tasvirlerin üslubu bir Bizans etkisi taşımakla birlikte, ikonografisi Yunan ve Hint gibi çeşitli kaynaklara işaret etmektedir.

Henüz çocuk yaşındayken Keyhüsrev'e sunulan yazma, muhtemelen onu kehanet sanatı konusunda eğitme amacı taşıyordu. Minyatürlü bölümler öncelikli olarak astroloji, melekler, tılsımlar ve büyü konularını ele almaktadır. Nasıri'nin eserinin belki de tek nüshası bu yazmadır. Bununla birlikte, önemli astroloji kitapları daha önce Arapça olarak 8. yüzyıl sonu ile 9. yüzyıl başında Maşallah ve 9. yüzyılda Ebu Maşar tarafından kaleme alınmış, sonrasında bu eserlerin Latince ve Farsça çevirileri geniş ölçüde yaygınlık kazanmıştı. Nasıri'nin odak noktasını kehanet oluştursa da metne eşlik eden minyatürlerden –örneğin, Ortaçağ kozmografisinin yedi gezegeni Satürn, Jüpiter, Mars, güneş, Venüs, Merkür ve ayın tasvirleri– astronomiye vâkıf olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Ayın Menzilleri konulu bölümde, güneşin bir burçtan diğerine geçişini yöneten melekler ve güneşin güzergâhı üzerindeki diğer noktalarda ona eşlik eden kötü cinler tasvir edilmiştir.

Ayın farklı gezegenlerle kavuşum noktalarının tasvir edildiği altı minyatürde, gezegenlerin her biri, ellerinde çeşitli semboller tutan çok kollu bir insan figürüyle temsil edilmiştir. Buradaki sayfada (108v), uygulamalı sanatların efsanevi koruyucusu Merkür, geleneğe uygun olarak bir kâtip şeklinde gösterilmiştir. Bir eliyle kalemini büyükçe bir hokkaya batırırken, diğer elinde bir kitap tutmaktadır. Üst taraftaki ellerinde ise ateş ve kar vardır. Islam sanatında çok kollu figürlere son derece ender rastlanır. Bu da musavvirin veya Nasıri'nin bir Hint astroloji kitabını örnek alıp almadığı sorusunu gündeme getirir.[3] **SRC**



Kat. 131

131

Oturan Figürler Motifli Doğan Heykelciği
Iran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
47 x 25 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge (C. 1-1967)

132

Papağan Kuyruklu Horoz Şeklinde Çeşme Figürü
Buluntu yeri Rakka, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl
Fritli hamur; kalıplama, elle şekillendirme, oyma, sır (şeffaf renksiz), mavi, turkuaz ve mor sır içi boyama (lakabi)
38,6 x 26 cm
David Collection, Kopenhag (ISL. 57)

Müstakil heykeller, 12. yüzyıl ile 13. yüzyıl başlarında Iran ve Cezire'de seramikçilerin yeniden ilgi odağı oldu. Bunların çoğu küçük boyutlu ibrikler, vazolar ve insan, hayvan veya fantastik yaratık biçimli heykelciklerdi. Fakat buradakiler gibi büyük örnekler de mevcuttu. Ayakta duran şahin (kat. 131)[1] muhtemelen Kaşan'da yapılmıştır ve bacaklarının doğal olmayan uzunluğuna karşın gerçekçi bir şekle sahiptir. İçi boş olan obje, dikdörtgen bir kaide üzerindeki ayaklar ve kanat vasıtasıyla desteklenmiştir. Tüm yüzeyi lüster tekniğiyle yapılmış oturan figürler, bir süvari ve koşan hayvanlarla bezelidir. Bu tasvirlerin çoğu madalyonlar içine yerleştirilmiştir ve hepsi de iki renkte (lal kırmızı ve yeşilimsi altın sarısı) rezerve boyamalıdır.

Ayakta duran horoz-papağan (kat. 132), Rakka'da bulunmuş ve muhtemelen burada yahut



Resim 86. Savaşan bir süvari şeklinde çeşme figürü. Buluntu yeri Rakka, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl. Fritli hamur; kalıplama, elle şekillendirme, oyma, sır içi mavi ve mor boyama (lakabi). National Museum of Damascus (5819/ţ)



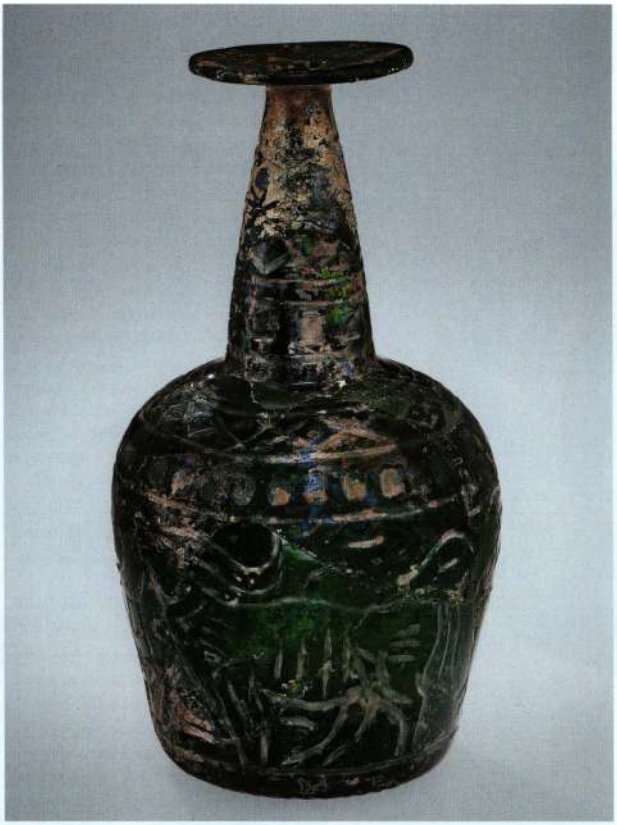
Kat. 132

Cezire'nin (veya Suriye'nin) başka bir yerinde üretilmiştir. Genel formu ve kuşların başlarının orantılı olması bakımından daha da gerçekçi bir görünüşü vardır. Fakat bu özelliğiyle tezat oluşturan melez bir kompozisyona ve fantastik renklere sahiptir. Mavi, turkuaz ve mor renkler, lakabi adı verilen teknikle sır içine uygulanmıştır. İçi boş olan obje, dahili bir suyoluna sahiptir ve kuşların gagaları açıktır. Birlikte ele geçtiği diğer iki obje –kuyruğu ve kanatları ejder başlarıyla(?) sonlanan bir sfenks ve bir ejderle mücadele eden bir süvari (Resim 86, 98)– ile muhtemelen bir arada, bir çeşme figürü olarak kullanılmış olsa gerek.[2]

Çeşme figürlerinin belirli bir işlevselliğe sahip olması, kat. 132'nin orijinal ortamı –zengin bir konut ya da saray yapısında bir avlu veya bahçe (ayrıca bkz. kat. 154)– hakkında bir fikir verse de kat. 131 gibi sadece dekoratif amaçlı bir heykelin nasıl kullanılmış olabileceğini bilme imkânımız yoktur. Her iki objenin de kuşlara atfedilen koruyucu, hatta tılsımlı güçlere sahip olduğu varsayılabilir. Saltanatla ilişkilendirilen doğan kuşları, avlarda kullanılmak üzere eğitilmiş ve şiirlerde hükümdarın "can yoldaşı" olarak övülmüştür.[3] 11. yüzyılın ikinci yarısında, komşu Gaznelilerin saltanat *çetr*'inin (gölgelik) üzerinde mücevherlerle süslenmiş bir doğan figürü yer alıyordu.[4] Selçuklu hükümdarları için yazılan methiyelerde, hükümdarlık vasıflarını anlatmak üzere kimi zaman doğanlar bir metafor olarak kullanılmıştır. Örneğin Esireddin Ahsikati, bir şiirinde doğan kuşunun çevikliğinden dem vurur.[5] Türklerin geçmişindeki şaman ve totem inanışlarının izleri, Selçuklu devrinde böyle bir bağlantı kurulmasına katkıda bulunmuş olabilir. Büyük Selçuklu hanedanının kurucusu Tuğrul Bey'in ismi de, Türkçede bir doğan türünü ifade etmektedir.[6] Doğan kuşu astrolojik bir anlam da taşımış ve çoğu zaman Kartal (*el-Ukâb*) takımyıldızıyla özdeşleştirilmiştir. Şiir sanatında ise, can kuşu olarak görülen doğanlar bazen ölümü, daha sık olarak da aşkı ve aşkla kendinden geçmeyi çağrıştırmıştır. Her iki çağrışımın da kaynağı, bu kuşun sahip olduğu güç ve kuvvette yatıyordu.[7]

Sabahları öterek günün saatini belirlemeye yardımcı olan horozların, namaz vakitlerini de bildiklerine inanılırdı. Sabırlı ve cesur hayvanlar olmakla övülmüşlerdir. Renkli tüyleri sayesinde, tavus kuşları kadar güzeldiler. Üstelik horozlarda tavusların o çirkin yüzü de yoktu.[8] Kat. 132'de, Hindistan'la ilişkilendirilen ve şeker yemeyi sevdiği söylenen egzotik bir kuşla, papağanla birleştirilmesinin altında dinsel ya da mistik bir anlam yatıyor olabilir, zira papağanın aynada kendi yansımasına bakarken sahibinin sesini dinleyerek konuşmayı öğrenebileceği düşünülüyordu. Dolayısıyla papağan, güçlü bir sembol olarak kullanılmaya son derece elverişliydi. En azından şu kadarı söylenebilir ki, harikulade renklere sahip bu iki kuşun böylesine etkileyici bir şekilde birleştirilmesi, hiç şüphesiz görenlerde şaşkınlık uyandırma amacı taşımaktaydı.[9]

Horoz-papağanın fantastik kompozisyonu ve doğan kuşunun yanılsamalı bezemesi, her ikisi için de şaşırtıcılığın önemli bir unsur olabileceğine işaret eder. Görenleri hayrete düşürmenin belki de çekici ve eğlendirici bir özellik olduğu düşünülmüştür. Fakat diğer yandan bu hayret, figürleri Allah'ın yaratması çerçevesinde daha derin bir yoruma tabi tutmaya da sevk etmiş olabilir. Nitekim Tusi'nin *Acaibü'l-mahlûkat* adlı eserinde bahsettiği iki çeşme heykeli gibi bazı tılsımlı heykellerin betimlenmesinde de bu tür bir yorum görülmektedir.[10] **MR**



133

Üç Boğa Figürlü Şişe
İran, 10. yüzyıl sonu–11. yüzyıl başı
Şeffaf zümrüt yeşili cam; üfleme, fasetleme, çizgisel kesme
Yükseklik: 25,6 cm; Çap: 13,6 cm
Corning Museum of Glass, Corning, New York (55.1.126)

İran'da bulunduğu söylenen bu şişenin formu,[1] Nişabur'da ele geçen bir şişe ve Anadolu'nun güney kıyısındaki Serçe Limanı batığında açığa çıkarılan tokmak biçimli, disk ağızlı kaplarınkiyle benzerlik gösterir. Doğu Akdeniz'deki bir limandan, muhtemelen Beyrut'tan geldiği düşünülen Serçe Limanı batığındaki örnekler, nispeten küçüktür (en uzunu 22,5 cm yüksekliğe sahiptir) ve boyun kısımlarında daha basit figürler vardır. Bu figürler içinde buradakine en yakını, bütün halindeki bir şişe üzerinde yer alan, çarkta kesilerek yapılmış aslan motifleridir.[2]

Serçe Limanı batığı (yak. 1025), kat. 133 için kronolojik bir çerçeve de sunmaktadır. Şişedeki bezemelerin figürlü kısmı, çizgisel kesme teknikli üç boğadan oluşur. Uzun ve kıvrımlı boynuzlara sahip boğalar, sol tarafa doğru yürümektedir. Bunların sadece bir süsleme unsuru olmanın ötesinde sembolik bir anlam da taşıyıp taşımadıkları, yoruma açık bir konudur. Bununla birlikte, İslamiyet öncesi ve sonrası dönemlerin ikonografisinde boğalar önemli bir rol oynamış ve boğa tasvirleri 12. yüzyılda daha sık görülmüştür (bkz. kat. 134, 135). Benzer kaplar üzerindeki aslan, keçi, tavşan figürleri ve hayvan mücadelesi sahneleriyle (özellikle Corning Museum'da 85.1.1 envanter numarasıyla yer alan, cameo tekniğiyle yapılmış cam bir ibrik üzerindeki, geyiğe saldıran kartal sahnesiyle) karşılaştırıldığında, kat. 133'teki boğaların natüralist üslubu, gündelik hayattan bir kesiti yansıtıyor gibi gözükmektedir. Yine de, söylenler ve/veya astronomiyle bir bağlantı kurmak mümkündür. **MR**



134

Boğa Şeklinde Kap
Iran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 44,5 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection (38.139)

135

Boğa Şeklinde Kap
Iran, 12. yüzyıl–13. yüzyıl
Fritli hamur; şeffaf mavi sır, lüster boyama
Yükseklik: 36 cm
Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç (K.I.2014.350)

Muhtemelen çiçek koymak için vazo olarak kullanılan bu yoğun bezemeli iki obje, Iran'da üretilmiş hayvan şekilli kapların oluşturduğu bir gruba dahildir. Öne çıkan hayvanlar arasında aslanlar (kat. 136c), develer (kat. 139, 140), koyunlar, filler ve keçiler yer alır. Fakat boğalar ve daha seyrek olmakla birlikte ineklerin sayıca çokluğu, büyükbaş hayvanların özel bir önem taşıdığını gösterir.[1] Rey'deki kazılarda parçalı halde açığa çıkarılan (RG8152/02, /04) ve bugün Oriental Institute of the University of Chicago'da bulunan mavi sırlı bir dört ayaklı hayvan figürü, arkeolojik bir bağlamda ele geçen nadir örneklerden biridir. Bu objelerin büyük çoğunluğunun içi boş ve emzikli olması, sürahi işlevi gördüklerini düşündürmüştür. Fakat kullanışsız bir forma sahip olmaları, bazı örneklerin çiçek vazosu olarak ya da esasen dekoratif amaçlı kullanıldıklarına işaret etmektedir. (Metropolitan Sanat Müzesi'nde 30.95.153 ve 154 envanter numaralı bezemesiz iki parça da dahil, Suriye menşeli benzer örneklerin hiçbirinin içi boş değildir.) Bu kapların, kökenleri esrarengiz kan ayinlerine dayanan şarap içme törenlerinde kuttörensel bir işlev yerine getirdikleri de ileri sürülmüştür.[2]

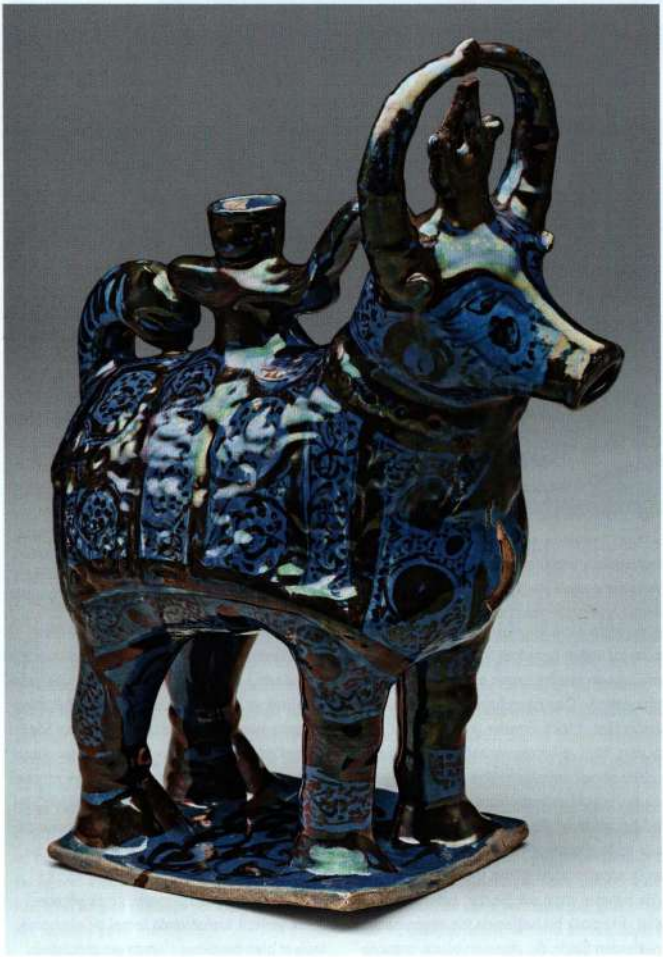
Arkeozoolojik araştırmalar, gerek göçebe gerek yerleşik toplumlarda temel bir ekonomik faaliyet olan büyükbaş hayvan yetiştiriciliğinin,

Iran'da 12 ila 14. yüzyıllar arasında kayda değer bir gelişme gösterdiğini ortaya koymaktadır.[3] Yetiştirilen hayvanlar arasında hörgüçlü sığırlar (*Bos indicus*) ve Asya mandası (*Bubalus bubalis*) yer alıyordu.[4] Kazvini'nin Karkuy'daki bir ateş tapınağına ilişkin betimlemesi, bu hayvanların boynuzlarının içe doğru kıvrık olduğuna dair dolaylı bir kanıt sunar. Kazvini'nin belirttiğine göre, tapınağın iki kubbesi "içe doğru kıvrılan birer boynuzla taçlandırılmıştı, öyle ki ikisi birlikte devasa bir boğanın boynuzlarını andırıyordu."[5]

Kazvini'nin bu metni, Iran kültüründe boğaların (ve ineklerin) sembolik rolüne dair bir ipucu da vermektedir. Islamiyet dönemi görsel tasvirlerinde boğaların devamlı ve sıklıkla görülmesinde bu sembolizmin de bir payı olabilir. Zerdüşti ve Mazdeist kozmogoniye göre, Ohrmazd (Ahura Mazda) sırasıyla gökyüzünü, suyu, yeryüzünü ve bitkiyi (veya ağacı) yarattıktan sonra, beşinci olarak ilk boğa ya da "tek olarak yaratılmış boğa"yı ve ardından da insanı ve ateşi yaratmıştır. Şifa ve hayat veren tüm bitkilerin yanı sıra hayvanlar da bu ilk boğadan türemiştir. Bu nedenle, Zerdüşt ritüellerinde kutsanmış boğa idrarı kullanılırdı.[6] *Şahname*'nin efsanevi kahramanı Varena hükümdarı Feridun, Birmaya adındaki bir inek tarafından büyütülmüştür. Omuzları ejderli Dahhak'ı yenilgiye uğratan Feridun'un gözde silahı, demirden yapılma boğa başlı bir gürzdür – bu *gürz-i gavser*, Iran destanlarında kahramanlığın ve adalet dağıtmanın bir simgesidir. Feridun'un boğayla olan yakın bağlantısı, totemik atalarının isimlerindeki *gav* (öküz) ekinde de görülmektedir ve eski Iran mitolojisine, hatta boğanın ejderden kurtarıldığı Hint-Iran söylenine kadar geri götürülebilir. Feridun'u boğayla ilişkilendiren çok sayıda hikâyenin varlığından da anlaşılacağı üzere, bu söylenin Ortaçağ'da güçlü bir etkisi olmuştur.[7] Kat. 135'te boğanın kuyruğunun bir ejder/aslan şeklinde sonlanması dikkate değerdir. 11 ila 14. yüzyıl Iran kaynaklarında benzer türde melez yaratıklardan bahsedilir.[8]

Boğa takımyıldızı ve burcu, astronomik bir yorumu da mümkün kılmaktadır. Ayın şeref noktası Boğa burcunda gerçekleştiğinden, ay ve boğa yakından ilişkilidir. Öyle ki, ay (ve güneş) tutulmalarından sorumlu olduğuna inanılan sözde-gezegen Cevzeher'in ismi, Farsçada "boğa görünüşlü" veya "boğa yüzlü" anlamına gelen *gav çihr*'den türemiş olabilir.[9]

Ejder/aslan şeklindeki kuyruk, kat. 134'te vazoyu tutan küçük figürler ve kat. 135'te vazodan başa doğru uzanan küçük bir aslan gibi etkileyici ayrıntıların yanı sıra, her iki kabın da gövdesini kaplayan lüster boyamalı yoğun motifler, kadim mitolojilerin sembolizminden besleniyor olabileceği gibi, bakan kişinin sadece merakını cezbetme amacı da taşıyor olabilirler. Saray yaşamına özgü faaliyetlerde bulunan benzer figürlerle bezeli bir doğan kuşu (kat. 131), bir deve (kat. 139) ve bir harpi (Metropolitan Müzesi, 57.51.1) gibi kat. 135 ile yakından ilişkili bir grup objenin sergilediği çeşitlilik, bu yorumu haklı kılabilir. **MR**



Kat. 135



a

136a–d

Aslan Motifi

Aslan Şeklinde Buhurdan (a)
Doğu Iran veya Afganistan, 11.–12. yüzyıl
Bronz; döküm, delik işi, kazıma
24,4 x 29,5 cm
David Collection, Kopenhag (48/1981)

Aslan Figürlü Friz Parçası (b)
Iran veya Orta Asya, 12. yüzyıl
Pişmiş toprak; kalıplama, oyma
10,8 x 16,8 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 1071 C)

Olağanüstü fiziksel gücüyle nam salmış olan aslan, kadim zamanlardan beri hükümdarlık, kudret ve koruyuculukla ilişkilendirilmiş, Selçuklu devrinde hükümdarlar ve yönetici seçkinler tarafından isim olarak kullanılmıştır.[1] Şaman inanışına göre aslan ve kaplan, gökyüzü ve yeraltı seyahatleri sırasında şamana yardımcı olan ruhlardı.[2] Hükümdarların av partilerinin en büyük ödülü aslandı. Bir aslanı yenmek, ideal hükümdar ve avcının yetenek ve cesaretini simgeliyordu. Güneşin ve Aslan burcunun bir sembolü olan aslan, güneşle ve yıldızlarla ilgili güçlü çağrışımlara sahipti ve Aslan burcu ile yönetici gezegenini temsilen çoğu kez bir güneş diskiyle birlikte tasvir edilmiştir. Örneğin Anadolu Selçuklu sultanı II. Gıyaseddin Keyhüsrev (hd. 1237–46), bu motifi bilhassa tercih etmiş, bastırdığı sikkelerde ve inşa ettirdiği yapılarda kendi amblemi olarak kullanmıştır (bkz. kat. 14b). Aslan figürü, Selçuklu hakimiyeti –yani, karanlığı mağlup eden ışık ya da hükümdarın halkına ve ülkesine bahşettiği düzen, refah, koruyuculuk ve ahenk– için dolaylı bir metafor olarak da yorumlanmıştır.[3] Filozof ve astronom Kazvini (öl. 1277), Allah'ın tahtını taşıyanlardan birinin aslan olduğunu belirtir (diğer üçü kartal, boğa ve



b



c

Aslan Şeklinde Sürahi (c)
İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl
Fritli hamur; mavi sır, lüster boyama
20,5 x 11 x 17,5 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.5364)

insandır). Hükümdarın da benzer şekilde taşındığının söylenmesi, aslanın saltanatla bağlantısını pekiştirir ve sahip olduğu önemi dünyevi bir düzeyden ilahi ya da semavi bir düzeye yükseltir.[4]

Selçuklu devrinde aslan, hem farklı sanat dallarında hem de Merv'den Musul'a ve Konya'ya dek farklı bölgelerde en çok tasvir edilen hayvanlardan biri olmuştur.[5] Düz bir yüzey üzerine, kabartma veya üç boyutlu bu tasvirlerin bazıları natüralist bir üslupta yapılmışken, bazıları da o kadar stilize edilmiştir ki, aslan mı yoksa kedi cinsinden bir başka yırtıcı mı olduklarını anlamak zordur. Dönemin yaygın bir özelliği olarak, aslanların kimi zaman diğer hayvanlara özgü niteliklerle, örneğin kanatlarla donatıldığı görülür. Kimi zaman da kanatlarının, kuyruklarının ya da başka bir kısımlarının ucunda yer alan ejder başları veya kuşlarla terkip edilmişlerdir (kat. 136a,

b). Taşıdıkları anlam, bağlama göre farklılık gösterir ve her zaman açık değildir. Bununla birlikte, aslanın saltanatı ve kudreti simgeleme özelliği hiç değişmemiş, Anadolu Selçuklu sultanı I. Alaaddin Keykubad (hd. 1219–37) gibi bazı hükümdarlar, çift başlı kartal gibi diğer iktidar sembollerinin yanında aslan motifine de öncelikli bir yer vererek onu mimari yapılar, kumaşlar, sikkeler ve mühürler üzerinde kişisel bir amblem olarak kullanmışlardır.[6]

Kat. 136a, Selçuklu coğrafyasının doğu bölgelerinde üretilen hayvan şekilli buhurdanların tipik bir örneğidir.[7] Bu buhurdanlarda, kuşların yanı sıra (kat. 34) yırtıcı kediler de en çok kullanılan formlar arasında yer alıyordu. Buradaki örnekte anatomik özellikler, orantılar ve ayrıntılar göz ardı edilerek soyutlamaya gidilmiştir. Aslanın tüm gövdesi kazıma bitkisel bezemeler, kıvrımdallar ve diğer delik işi süslemelerle kaplıdır. Kuyruk, bir (avcı?) kuşun başı şeklinde sonlanır ve neredeyse kendi başına ayrı bir hayvan görünümündedir. Kalın "bıyıklar," belirgin dişler ve dışarı sarkan dil, bu tip buhurdanların çarpıcı özellikleridir. Dört ayağı üzerinde duran bir aslan şeklindeki bu buhurdan, öne doğru kıvrılmış kuyruğu ve kuşun bir silahı andıran sivri gagasıyla, güçlü ve korkutucu bir boyut kazanmıştır. Muhtemelen varlıklı ve seçkin bir evde kullanılmak üzere yapılmış, sahibini, hane halkını ve kendisine hayran bıraktığı konukları tıpkı bir muhafız gibi korumuştur. Dolayısıyla, objenin ince işçiliğine ve temsil ettiği saltanat ikonografisine, gövdesindeki deliklerden etrafa yaydığı lüks ve pahalı buhur kokularıyla kendini belli eden zenginlik ve asalet eşlik etmekteydi.[8]



Resim 87. Kapı tokmağı, aslan Cizre Ulu Camii. Pirinç, 27 x 24 cm. Türk ve Islam Eserleri Müzesi, Istanbul (3749)



Resim 88. Karakuş yakınlarındaki Süryani manastırı Mar Behnam'ın girişinde yer alan aslan figürlü taş kabartmanın (13. yüzyıl ortası) 20. yüzyıl başına ait bir fotoğrafı.

Kat. 136b'de, kuyruğu bir ejder başıyla sonlanan yırtıcı bir kedi, ön sol ayağını havaya kaldırarak yürür bir vaziyette, stilize bitkisel kıvrımların oluşturduğu bir zemin üzerinde profilden gösterilmiştir. Bunun, kendi doğal ortamında gezinen bir aslan olduğu ileri sürülmüştür.[9] Objenin sırsız pişmiş topraktan yapılmış olması ender rastlanan bir özelliktir, zira Selçuklu devrinde figürlü stuko veya taş kabartmalar daha yaygındı.[10] Bununla birlikte, dikdörtgen şekli ve çizgisel kompozisyonu, bir zamanlar bir frizin parçası olduğuna işaret etmektedir. Orijinal bağlamı ve ikonografik programın tamamı hakkında bilgi bulunmadığından, frizin yorumlanması güçtür. Popüler bir Selçuklu motifi olan kuyrukları ejder başlı aslanlar, güneşi (burada aslanla temsil edilmiştir) yutarak güneş tutulmalarına sebep olduğuna inanılan ejder-canavar Cevzeher'e göndermede bulunuyor olabilir. Bu görünüşte doğaüstü olaylar, büyük sihirli güçlere sahip olmakla birlikte, insanların yüreğine karanlık ve yıkım korkusu salıyordu.[11] Aslanın gövdesindeki ayrıntılar, örneğin kalçası ve ön ayağı üzerindeki üç noktalı çintemani –Selçuklularda kötülüğe karşı koruyucu özelliğe sahip bir saltanat motifi[12]– bu hayvanın güneş tutulmasının karanlık gücüne karşı korunduğuna işaret etmektedir. Boynunda çemberlerden meydana gelen ve bir kolye ya da tasma olarak yorumlanabilecek olan şerit, bir yandan asalet ve haysiyet duygusunu pekiştirirken, Selçuklu hükümdarlarının av partilerinde kullandıkları türden tutsak bir aslanı da ima etmektedir. Dolayısıyla, orijinal bağlamı kesin olarak bilinmeyen bu kabartmanın, ikonografik bir işlevden ziyade dekoratif bir amaç taşıdığı tahmin edilebilir.

Kat. 136c, oturan aslan şeklinde bir sürahidir. Bu tür heykelsi seramik kaplar, Selçuklu dünyasının hem doğu hem batı kısımlarında popülerdi. Çeşitli figürlerde ve hayvan şekillerinde örnekler mevcutsa da en yaygın olarak boğalar kullanılmıştır.[13] Iran'daki örnekler genellikle daha stilize bir üsluba sahipken, Suriye'dekiler daha natüralisttir. Koyu mavi sırlı ve lüster boyamalı bu aslan, tekniği ve çok renkliliğinin yanı sıra şematik ve stilize özellikleriyle de Iran geleneğini yansıtır. Aslan şekilli bu kaplardan bazılarının boğa şekilli olanlarla birlikte kullanıldığı, yönetici seçkinlerin yeni yılı kutlamak üzere düzenlediği şarap içme törenlerinde bir tür "Pers *rhyton*'u" olarak kullanıldığı ileri sürülmüştür.[14] Dolayısıyla, bazı atasözü ve söylenlerde "sıvı güneş" olarak adlandırılan şarap için bir kap olarak aslan,[15] ihtiva ettiği sıvı için bir metafor işlevi görmüş olabilir. Ne var ki buradaki örneğin iki ağzının da –biri aslanın başı üzerinde küçük, diğeri sırtında daha büyük– kapalı olması, bu tür bir kullanımı ihtimal dışı bırakmaktadır.[16] Nasıl bir dekoratif amaçla kullanılmış olursa olsun, bu aslan heykelciği hükümdarlığı simgeleme ve koruyuculuk sunma özelliklerini muhafaza etmiş olsa gerek.

Bir aslan başının karşılıklı beş çift ejder başıyla birlikte kullanıldığı dairesel bir forma sahip kat. 136d, Cezire ve Büyük Suriye menşeli kapı tokmaklarının tipik bir örneğidir.[17] Bu sofistike objeler, cami ve medrese gibi kamuya açık dinsel yapıların yanı sıra yönetici ve varlıklı seçkinlerin saray ve evlerinin ahşap kapılarını –genellikle her iki kapı kanadında birer tane olmak üzere– süslüyordu. Estetik görünümlerinin ötesinde, kapı tokmakları son derece işlevsel nesnelerdi. Birinin geldiğini haber vermek üzere çalınıyor veya kapıyı açmak için çekiliyor ya da itiliyor, böylelikle kapının ardındaki mekâna erişim sağlıyorlardı.[18] Kat. 136d gibi figürlü örnekler, aslan başı şeklinde sabit bir parça ve bu parçaya tutturulmuş, bir ya da birkaç ejder çiftinden oluşan oynar bir tokmaktan meydana gelmektedir. Bunların içinde belki de en ünlü-



d

Aslan Başı ve Karşılıklı Ejderler Figürlü Kapı Tokmağı (d)
Cezire veya Suriye, 12.–13. yüzyıl
Bronz; döküm
Çap: 15,6 cm
Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris (MAO 97)

sü, Cezire-i Ibn Ömer'de (bugünkü Cizre) Zengi hükümdarı Mahmud b. Sincar Şah (hd. 1208–50/51) tarafından yaptırılan Ulu Cami'nin avludan harim bölümüne açılan heybetli kapısı üzerinde bulunuyordu (bkz. Resim 37).[19] Fakat Cizre'ye ait örneklerde, tek fakat daha anıtsal bir ejder çifti, tokmakların belirginliğini ve görsel etkisini artırır (Resim 87). Yılan benzeri bir gövdeye sahip ejderler yassı değil, üç boyutlu bir şekilde verilmiştir. Gövdeleri geçmeli bir düğümle bitişir ve kuyrukları yırtıcı bir kuşun başıyla sonlanır. Cezeri, Artuklu hükümdarı Nasıreddin Mahmud'un (hd. 1201–22) Amid'deki sarayı için benzer bir kapı ve tokmak tasarlamıştı.[20] Bu kapı tokmağına dair maddi bir kanıt yoksa da Cezeri'nin çizimi ve Zengi örneği, Cezire ve komşu bölgelerde üretilen kapı tokmaklarında, bir aslan başı ve bir çift ejderden oluşan ikonografinin Selçuklu ardıl devletleri döneminden itibaren yaygınlaştığını göstermektedir.[21]

Ejderli kapı tokmakları, Kâbe'nin –bir kuyunun içinde, bu kutsal mekânın hazinelerine bekçilik eden koruyucu yılana belki de göndermede bulunan– yılan biçimli kapı tokmaklarını akla getirir.[22] Ayrıca Anadolu, Irak ve Büyük Suriye'de hem Müslüman hem Hıristiyan yapıların kapıları ve girişleri üzerinde veya yakınında görülen ejder bekçilerle de benzerlik gösterirler (bkz. Resim 91).[23] Ağzı açık ejder, güneşi yutmaya hazırlanan Cevzeher'i simgeler; aslan ise, güneşi temsil etmektedir. Kuyruğu tehditkâr bir ejder başıyla sonlanan aslan tasvirleri, Müslüman ve Hıristiyan yapıların girişlerinde sıkça karşılaşılan bir diğer motiftir (Resim 88).[24] Ne var ki böyle korkutucu bir sembolün bir kapı eşiğine ya da girişe yerleştirilmiş olması, tartışmaya açık bir konudur.

Bu nedenle, aslan başının ortada konumlandırılmış olduğunu dikkate alarak, ağzı açık ejderle birlikteliğini yorumlamaya çalışalım. Ejderin çiftler halinde düzenlenmesi ve yılan benzeri iki gövdenin kesintisiz bir halka meydana getirmesi, güneşin günlük döngüsüne atıfta bulunuyor olabilir. Sabahları doğu ejderinin ağzından çıkan güneş, geceleri batı ejderi tarafından yutulur. Böylece aydınlık ve karanlık, kaos ve düzen, *yin* ve *yang* gibi ikili karşıtlıklar meydana getirilir.[25] Bazı kaynaklara –örneğin, şair Hakani'ye– göre bu figür, ışıktan sorumlu olan hükümdar (diğer bir deyişle, yılan) için bir metafordur.[26]

Bir diğer olasılık da, (güneşi simgeleyen) aslanın, hükümdar için bir metafor olmasıdır. Kimi kaynaklarda hükümdar, güneşle özdeşleştirilmiştir. Güneşin karanlığa ve kargaşaya üstün gelmesi, kötü ve iyi ejderi (yılanı) zapt etmesi gibi, dünyanın direği olan hükümdar da yeryüzüne barış, düzen ve adalet getirir.[27] Tam olarak ne anlama geldikleri bilinmese de bu kapı tokmaklarının girişlere yerleştirilmiş olması, aslan/ejder eşleşmesinin sihirli ve kötülüğe karşı koruyucu güçlere sahip olduğunu göstermektedir. Tılsımlı bekçiler gibi, bu figürlü kapı tokmakları da kapıların ardındaki alanı ve orada yaşayanları kötülükten, düşmanlardan ve diğer tehditlerden koruyordu.[28] Bir ölçüde, kötü ruhları etkisiz hale getirme veya kapıyı çalan kişiyi "arındırma" amacı da taşımış olabilirler. **DB**



137

Üç Tavşanlı Fırıldak Kompozisyonu Bezemeli Tepsi

İran veya Afganistan, Horasan, 12. yüzyıl
Pirinç; kazıma, bakır kakma
Çap: 18,3 cm
Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç (K.I.2014.71)
İçte kufi yazıyla Arapça:

اليمن والبركة

Bahtiyarlık ve bereket.
Dışta:

العز والاقبال والدولة والسلامة و السعادة والشفاعة والبقا

İzzet ve ikbal, mülk ve selamet, mutluluk ve şefaat ve süreklilik.

Bu yuvarlak tabak veya tepsinin ana motifi, yoğun bitkisel bezemeli zemin üzerine bir fırıldak düzeninde yerleştirilmiş üç tavşandan oluşmaktadır.[1] Her tavşanın bir kulağı, çemberdeki müteakip tavşanınkiyle ortaktır. Öyle ki, birlikte bir üçgen meydana getiren sadece üç kulak bulunmasına rağmen, tavşanların her biri eksiksiz görünür. Tepsinin üretim yeri büyük ihtimalle Güneybatı Afganistan veya Horasan'dır, zira şekil ve bezeme özellikleri, Afgan müzelerinin koleksiyonlarında yer alan objelerinkiyle benzerlikler taşımaktadır.[2]

Gövdeleri birbirine bitişen veya birbiriyle kesişen hayvanların bir merkezin etrafında dizildiği kompozisyonlar, göründüğü kadarıyla ilk kez 12. yüzyılda Horasan işi madeni eserlerde bir motif olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu eserlerde çoğunlukla üç veya dört sfenks ya da tavşanın tasvir edildiği görülür.[3] Av ikonografisi açısından (bkz. "Saray Yaşamı" başlıklı bölüm, s. 72–165) bakıldığında, koşan tavşanların gözde bir av hayvanını temsil ettiği düşünülebilir. Arapça ve Farsça kaynaklarda tavşanlara iyi şans, hayatta kalma becerisi ve kurnazlık atfedildiğinden, bu hayvanların genel bir uğur ve bereket fikrini yansıttığı da söylenebilir. Bu, tepsinin iyi dilek ifadeleri içeren kitabesiyle de tutarlıdır. Her yıl cinsiyet değiştirerek dişiden erkeğe dönüştüğüne inanılan tavşanın âdet gördüğü biliniyor, bir kirlilik olarak değerlendirilen âdet halinin cinleri uzak tuttuğu düşünülüyordu. Dolayısıyla savaş silahlarını süsleyen tavşanlar, Nizami'nin *Hüsrev ile Şirin*'inde de dile getirildiği gibi, hem bir uğur hem de bir tılsım işlevi görüyordu.[4] Tavşanın âdet döngüsünden kaynaklanan Türk inanışları, bu hayvanı nemli, aycıl ve dişil olanın muğlak dünyasıyla ilişkilendirir.[5] Ayrıca, İslam astronomisinde Orion takımyıldızının sol ayağı altında yer alan Tavşan takımyıldızı (*el-Erneb*), bu hayvana astral bir anlam da yüklemektedir. Bu da, Abbasi ve Fatımi sanatında tavşanların yıldızlar içerisinde tasvir edilmiş olmasına bir açıklama getirebilir.[6]

Tavşanların bir fırıldak kompozisyonu şeklinde yerleştirilmiş olması, kat. 137'nin ikonografisini daha da çetrefilli bir hale getirir. Öncüllerine Orta Asya ve Himalayalar'da, 7. ve 8. yüzyılın Budist sanatında rastlanan bu kadim motif, yıldızlarla ve özellikle de ayla ilişkiliydi.[7] Anlamsal açıdan kökeni, ayın yüzeyindeki gölgeleri bir tavşana benzeten Hint astrolojisine ve aydaki tavşana ölümsüzlükle bağlantılı simyevi bir rol atfeden Taoist bir Çin efsanesine dayanmaktadır.[8] Budist *Sasa Jataka* hikâyesi, aydaki tavşan efsanesini aktarırken, tavşanı Bodhisattva'nın bir enkarnasyonu olarak görmekle, anlatıya metafizik ve dinsel bir boyut kazandırır.[9] Bu hikâyeyle ilgili ikonografide tavşan, bir disk içerisinde tasvir edilir. Dairesel bir düzende birbirini takip eden hayvanların sıklıkla kullanıldığı bozkır sanatının mirasçısı göçebe Orta Asya'da, bunun bir merkez etrafında dönen üç tavşan şeklini almış olması mümkündür.[10]

Fırıldak kompozisyonlu tavşan motifi, muhtemelen 12. yüzyılda Horasan'da çeşitli etkenlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır: Orta Asya Budizmi'nin İslam ve eski Türk inanışlarıyla kesişmesi, sultanların av partilerini konu alan ve uğurlu sayılan bir ikonografinin kültürel önemi ve tavşanın tılsımlı ve kozmik anlamları. Sfenksler de bu tür kompozisyonlarda ya alternatif bir hayvan olarak ya da tavşanlarla birlikte kullanılmıştır. Tavşanların sık sık sfenkslerle bir arada yer alması, güneşle bağlantılı bir çağrışımın da varlığına işaret eder ve tavşanın ay sembolizminin hem muhafaza edildiğini hem de güneşle bütünlenerek pekiştirildiğini gösterir. Kat. 137 örneğinde, bir merkez etrafında gelişen kompozisyon ve madalyonu çevreleyen ışın benzeri bezemeler, güneşi çağrıştırmaktadır.[11] **MR**

138

Bir Kadını Taşıyan Fil Tasvirli Çanak

İran, muhtemelen Kaşan, H. Şevval 611/M. Şubat–Mart 1215 tarihli

Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama, kazıma

Yükseklik: 8,6 cm; Çap: 20,5 cm

Museum of Islamic Art, Doha (PO.285.2004)

İçte Farsça:

ای یاد لبت مرهم داغ دل من/فارغ ز غمت خیال دل من // وصل تو که کس نیافت گر می طلبم/بوی خلد آمد بر دماغ دل من

Ey dudağın hatırası benim gönül yaramın dermanı/ senin hayalin kalbimi hüzünden kurtarıyor// kimsenin erişemediği senin vuslatını istediğimde/ cennet kokusu ile dolar gönül bahçem[1]

همواره ز من کشیده دامن دل تست/فارغ ز من سوخته خرمن دل تست // گر عمر وفا کند من از تو دل خویش/فارغتر از آن کنم که از من دل تست

her zaman benden kaçan senin gönlündür/ çaresizliğimden habersiz olan senin gönlündür// ömrüm yeterse gönlümü senden uzaklaştırırım / senin gönlünün benden olduğundan daha fazla.[2]

Dışta, ilk rubainin tekrarını müteakip Arapça olarak:

في شوال سنة احدى عشر و ستمائة

611 yılı, Şevval [ayın]da..

Devamında Farsça ve Arapça:

نگه کردن اندر همه کارها / به از درّ و گوهر بخروارها // بعد ما عمله و صنعه محمد بن ابی (طاهر؟) بن ابی الحسین

her işte dikkatli davranmak/ çuvallar dolusu inci ve mücevherden iyidir// Muhammed b. Ebî (Tâhir?) b. Ebi'l-Hüseyin imal edip ürettikten sonra.[3]



Bu çanakta muhtemelen belirli bir hikâye tasvir edilmemiş olmakla birlikte, hem ikonografisi hem de kitabelerin içeriği izleksel ve anlatısal açıdan yoğun çağrışımlarla doludur.[4] Bir mahfe (*hevdec*) içerisinde yüzü peçeli bir kadını taşıyan ve üzerinde eyer örtüsü bulunan fil, saltanatı temsil etmektedir. Saltanatın sergilenmesi ve korunması, karmaşık anlam katmanlarıyla yüklü bu çanağın başlıca temasını oluşturur.

Rezerve boyama tekniğinde yapılmış olan fil, etrafındaki bitkiler, su birikintisi ve hayvanlardan (bir kuş ve bir yılan) anlaşıldığı üzere bir dış mekândadır ve ışınlı bir madalyonla, yani bir şemse ile çevrelenmiştir. Şemse ve sfenksler, sahnenin saltanatla ilgili anlamlarını pekiştirmektedir. Ayaklarında bilezik ve boynunda bir çan bulunan filin gövdesi baştan sona irili ufaklı üç nokta motifleriyle bezelidir. Lüster boyamalı mahfe de lüster üzerine kazınmış helezoni kıvrımlarla aynı şekilde yoğun bir bezemeye sahiptir. Dip kısmının aşağısına su bitkisi adı verilen motifler resmedilmiş olan çanak, kanatlı sfenks şeklindeki üç ayak üzerinde durmaktadır.[5]

Fillerin İslam dünyasının doğusundaki ülkelere girişi, saltanatla ilişkilendirildikleri Hint Yarımadası üzerinden gerçekleşmiştir. Aynı yaklaşımı devam ettiren Emeviler ve Abbasilerde, fillere sahip olmak halifelerin bir ayrıcalığıydı. Halifeler tören alaylarında filleri binek hayvanı olarak kullanmış, bu gelenek İran'da Selçuklular ve ardılları döneminde de varlığını sürdürmüştür. 11. yüzyıl başında Gaznelilerin savaşlarda fillerden büyük ölçüde faydalanmaya başlamış olmasına karşılık, Selçuklular bu hayvanları bir savaş aracı olarak sadece zaman zaman kullanmıştır.[6] Bu nedenle İslam sanatında filler, genellikle tören koşumları içinde ve çoğu kez sırtlarında bir mahfe ile tasvir edilmiştir.[7] Aksesuarsız filler ise nadiren görülür ve farklı ikonografik formüllere (örneğin, Gazne menşeli mermer bir levha üzerindeki astrolojik fil–boğa mücadelesi[8]) dayanır.

Dolayısıyla, mahfe içindeki bu kadının bir saraylı olduğu sonucuna varılabilir. Muhtemelen idealize edilmiş bir şekilde, hepsi de sultanın ikametgâhı olan saraylar, köşkler, çadır kampları ve bahçeler arasında yol alırken betimlenmiştir.[9] Aya benzeyen güzelliği –bu, dönemin şiirlerinde övülen ve benzer objelerde tasvir edilen bir meziyettir– bir peçeyle müteva zı bir şekilde gizlenmiştir. Bu da, saraydaki yaşamının mahremiyet ve emniyetinden uzakta olduğunu gösterir. Su birikintisindeki yılan, bu durumun yol açabileceği tehlikeleri simgeliyor olabilir. Tedbirli olmaya davet eden kitabe de bu fikri desteklemektedir.[10] Yitirilmiş, karşılıksız ya da uzaktan bir aşkın acılarını dile getiren dizeler, belki de bu kadın için söylenmiştir. Çanakta tasvir edilen yolculuk teması da bu duyguyu pekiştirir. **MR**



Kat. 139

139

Bir Vazo Taşıyan Deve Şeklinde Kap
İran, muhtemelen Kaşan, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 39,5 cm; Derinlik: 24,9 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (POT 857)

140

Bir Tahtırevan ve İki Binici Taşıyan Deve Figürü
Muhtemelen İran veya Irak, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; parçalar halinde kalıplama, turkuaz sır
19,5 x 14,1 x 6,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1964 (64.59)

İran ve çevresindeki bölgelerin 12. yüzyıl ile 13. yüzyıl başlarına ait sanat eserlerinde görülen deve figürleri, genellikle taşımacılık ve seyahatle ilişkilidir. Tek veya çift hörgüçlü develer, sırtlarında bazen kat. 139'daki çiçek vazosu gibi sıra dışı, bazen de kat. 140'taki tahtırevan ve oturan figürler gibi daha gerçekçi yükler taşırken tasvir edilmiştir.[1] İslam sanatının nispeten erken dönemlerinden itibaren görülmeye başlanan bu tasvirlerin tümünde,[2] develerin haşa ve koşum takımlarının ayrıntılarına her zaman için yer verilmiştir.

Selçuklu devrinde, büyük ihtimalle Arap kökenli olan tek hörgüçlü hecin develeri ve Orta Asya kökenli çift hörgüçlü Baktria develeri, kervanlarda başlıca yük hayvanı olarak yüzyıllardır kullanılmaktaydı. Bu kervanlar arasında, ipek yolu boyunca Asya'yı katederek en doğuda Çin'e dek mal taşıyanlar da yer alıyordu. Ayrıca göçebeler ve gezginler de eşyalarını, seyyar mobilyalarını ve çadırlarını develerle taşımıştır. Bir



Kat. 140

yerden bir yere gitmek için develere de ata biner gibi biniliyordu. Bununla birlikte, seçkin yolcular veya belirli bir sosyal statüdeki kadınlar, kat. 140'taki turkuaz figürde görülene benzer, deve sırtına yerleştirilen kapalı tahtırevanların mahremiyetinde seyahat ediyordu.[3]

Aynı zamanda etinden ve sütünden de yararlanılan tek hörgüçlü develerin Arap kültür ve ekonomisindeki merkezi rolü, deveyle ilgili terimlerden oluşan zengin bir kelime dağarcığı ortaya çıkarmış, şairler bu "çöl gemisi" (*sefinetü'l-berr*) için methiyeler kaleme almıştır. Develere verilen önem ve değer, ilk kez kullanılmaya başladıkları İslamiyet öncesi dönemlerden çok sonra da devam etmiş, Arapların kuzeye ve doğuya göçüyle birlikte, İslamiyet öncesi ve İslam geleneklerinin yanı sıra develer de bu bölgelere taşınmıştır.[4] Orta Asya'da Türk toplulukların yetiştirdiği hayvanlar arasında tek ve çift hörgüçlü develer de yer alıyor, fakat Türklerin asıl zenginliğini atlar, koyunlar ve sığırlar oluşturuyordu. Göründüğü kadarıyla Türkler genelde deve eti tüketmemişse de, bu alışkanlıkları Arap kültürüyle karşılaştıktan ve İslamiyet'i benimsedikten sonra muhtemelen değişmiştir.[5] Aslında hayvanlar açısından bir hayli zengin olan Türk mitolojisi ve sanatında develerin nadiren görülmesi şaşırtıcıdır. Bununla birlikte, Karahanlı hükümdarı Buğra ("erkek deve") Han'ın ismi ve aynı ismi kullanmaya devam eden onun Müslüman ardılları, develerin eski şaman inanışındaki rolüne işaret ediyor olabilir.[6]

Normalde çift hörgüçlü develerin bulunduğu İran ve Orta Asya'ya tek hörgüçlü hecin develerinin ne zaman girdiği hakkında fazla bir bilgi bulunmamakla birlikte, en azından 9. yüzyıldan itibaren çobanların her iki türü melezlemeye başladığı biliniyor. Melez develer daha güçlü, dolayısıyla kervan taşımacılığı ve binicilik için daha uygun oluyordu. Ayrıca, yetiştirilmeleri yıllar aldığından, pazarda daha yüksek bir fiyata satılıyorlardı. Horasan'a yerleşen ve nihayetinde Büyük Selçuklu devletini kuran Türkmen boylarının melez deve yetiştirdikleri ve güneye göç etmelerinde siyasi istikrarsızlığın yanında bu uğraşlarının da etkili olduğu ileri sürülmüştür.[7] Bu yoruma göre, 11. yüzyıl başında ani bir iklim değişikliğiyle kışlar daha sert geçmeye başlamış ve melez soyun devamı için elzem olan tek hörgüçlü develer bu koşullara dayanamayınca, Karakum Çölü'nün kuzeyinde melezlemenin sürdürülmesi imkânsız hale gelmişti. Her halükârda, Gazneli I. Mesud'un Türkmenlerden *sarbanan* (deveciler) diye bahsetmesi, Horasan'a yerleşen ilk Türkmenlerin kendi çağdaşları tarafından deve yetiştiriciliğiyle bağdaştırıldığını göstermektedir.[8]

Arap ve Türk gelenekleri arasındaki bu kısmi ortaklık, 12. yüzyıl sanatında develere sıklıkla rastlanmasını açıklayabilir. Dönemin şiirleri, ağır yükleri taşımasıyla tanınan bu güçlü ve dayanıklı hayvanın, mistik şairlerin gözünde özel bir yere sahip olduğunu gösterir. Feridüddin Attar (öl. 1220/21) gibi şairler için deve, kişinin kendi yükünü omuzladığı mütevazı bir yaşamın simgesi ("Bu vadide bir deve gibi ol ve yanlışa düşme. / Ağır adımlarla yürü, dikenlerle beslen ve yükünü gerektiği gibi taşı") ya da kervancının sesiyle kendinden geçen ve onu her yerde takip eden bir itaatkârlık timsalidir.[9] Bunların her ikisi de, kişinin Allah'ın yol göstericiliğinde hayat sürdüğü ve Efendisinin çağrısına karşı koymaksızın kulak verdiği mistik aşkı ifade eden metaforlardır. Bu altta yatan anlamlar, deve şeklindeki bu tür objelerin sahipleri için önem taşımış olabilir. **MR**



Kat. 141

141

Bir Kuşa Saldıran Avcı Kuş Tasvirli Kâse
Kuzeybatı Iran, 12.–13. yüzyıl
Pişmiş toprak; beyaz astar boyama, şeffaf renksiz sır, kazıma, sır içi kahverengi, mor ve yeşil akıtma boyama
Yükseklik: 10 cm; Çap: 35,4 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 352 C)

142

Aslan ve Boğa Mücadelesi Tasvirli Şamdan
Horasan, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Bronz; dövülmüş levha, kabartma, kazıma, bakır ve gümüş kakma
Yükseklik: 31 cm; Çap: 35 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 81 M)
Biri boyunda, biri omuzda ve ikisi gövdede olmak üzere dört kitabe kuşağı halinde ve kufi yazıyla Arapça iyi dilek ifadeleri

Selçuklu ve Selçuklu sonrası dönemlerin Iran sanatında hayvan mücadelesi sahneleri, bu iki farklı örneğin de gösterdiği gibi sevilen bir tema olmuştur. Seramik kâse (kat. 141) üzerindeki kazıma teknikli sahnede, bir doğan veya kartalın uzun bacaklı, gagası huni biçimli bir kuşa saldırdığı görülmektedir.[1] Gaganın bu tuhaf özelliği muhtemelen kâsenin geçirdiği tamirat sırasında yaklaşık üçte iki oranında abartılmış olsa da, genel görünüşü itibarıyla bunun bir balıkçıl kuşu olduğu anlaşılıyor. Dönem açısından sıra dışı bir figür olan balıkçıl, arka planı meydana getiren bitkilerle birlikte, muhtemelen bir bahçe ya da nehir kıyısı gibi sulak bir çevrenin bolluk ve bereketini yansıtmaktadır.[2] Diğer benzer seramiklerin de muhtemelen üretim yeri olan Iran'ın kuzeybatısındaki bölgeler (bugünkü Azerbaycan ve Gürcistan), Hazar Denizi ile Karadeniz arasında kalan zengin bir su coğrafyasına sahiptir.

Horasan işçiliğinin bir ürünü olan sekizgen gövdeli şamdan (kat. 142), daha zengin bir figür çeşitliliğine ve farklı yazı stillerinde yazılmış iyi dilek kitabelerine sahiptir. Her yüzün ortasında, bir boğaya arkadan saldıran bir aslan figürü görülür. Acı içinde olduğu açıkça anlaşılan boğa, başını eğerek geriye doğru çevirmiştir. Aslanın acımasız duruşu ve kıvrık kuyruğu, sanki yürürken hazırlıksız yakalanmışçasına bacakları havada savrulan boğanın teslimiyetiyle tezat oluşturur. Figürlü kuşak, üstte ve altta birer yazı kuşağıyla çevrelenmiştir. Bu yazı kuşakları da yine aslan figürlerinin yer aldığı diğer bir kuşakla sınırlanmıştır. Fakat bu kez aslanlar, açılmış kanatlarıyla cepheden tasvirli bir kuş veya harpinin iki yanında oturur vaziyette gösterilmiştir. Figürlerin hepsi, kabartma tekniğinde kabartmalı olarak yapılmıştır. Diğer bütün bezeme unsurları gibi, bunlar da gümüş kakmalıdır.[3]

Çok eski zamanlardan beri bilinen hayvan mücadelesi sahneleri, İslam sanatında Emevi döneminden itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Bu sahnelerde her şeyden önce tahakküm ve teslimiyet vurgulanır. Buradaki üstünlük, farklı şekillerde yorumlanabilir: Dünyevi otorite, tanrısal egemenlik, sevgilinin âşık üzerindeki gücü, yıldızlar ve gezegenlerin dizilişleri. Eşlik eden kitabeler, bu konuya bir açıklık getirmez; kat. 142 örneğinde olduğu gibi, genelde objenin sahibine yönelik iyi dilek ifadeleri içerirler. Bunun yegâne istisnası, buzağısını emzirdiği sırada bir aslanın saldırısına uğrayan inek biçimindeki bronz bir akuamanildir (Resim 89). H. 603/M. 1206 tarihli bu objenin kitabesinde, tasvir edilen hayvanların ismi zikredilmiş ve yapım tekniği ile sahibi hakkında bilgi verilmiştir.[4] Şiir sanatında olduğu gibi, burada da yorumlamanın düzeyi ve derinliği –edebi, uğur getirici, astronomik, mistik– bakan kişinin kültürel birikimine göre farklılık gösteriyordu. Mücadele eden hayvanların seçimi de bu hayvanlarla bağlantılı belirli özellikleri ifade etmeye yarayabiliyordu. Örneğin şiir sanatında doğan kuşları ve aslanlar daima hükümdarlıkla ilişkilendirilmiştir (bkz. kat. 71,



Kat. 142

136a–d). Özellikle aslanlar, çoğu kez sancaklar ve bazen de halılar üzerinde bir otorite sembolü olarak kullanılmış, bu objelerin sahiplerinin lüks yaşam tarzını temsil etmiştir.[5] Tıpkı Aslan burcu gibi, aslanın kendisi de güneşle bağlantılıydı. Güneş, Aslan burcunun yönetici gezegeni olmanın yanı sıra, hükümdar için de güçlü bir metafor işlevi görüyordu.

Dönemin Iran şiiri, hayvan mücadelesi sembolizminin girift yapısını gözler önüne seren örneklerle doludur. Esireddin Ahsikati (öl. yak. 1174), bir şiirinde aslanlar ile şahbazların sahne aldığı etkileyici bir metaforlar silsilesi sunar: "Himmet şahbazın senin aramaya çıktığında avını / Feleğin aslanı olsun tarlalarda yakaladığı."[6] Burada şahbaz, şiirin muhatabının gayretini simgelemektedir. Fakat şiirin sonunda, "tarlalar" üzerinde süzülerek avını arayan şahbaz metaforunun doğaya uygunluğundan uzaklaşılır ve şahbaz beklenmedik bir şekilde "feleğin aslanı"nı yakalar. Feleğin aslanı, Aslan takımyıldızını ifade etmek için kullanılan standart bir tabir olduğundan, bu metaforda şahbazın etkinlik sahası veya şiirin muhatabının gayreti astronomik bir boyut kazanır. Şahbazın Aquila (Kartal) takımyıldızı ile muhtemel bağlantısı da bunu kolaylaştırmaktadır. Şiirin muhatabı, belki de göksel bir gücü bile yenilgiye uğratabilecektir. Bu çağrışımların taşıdığı çok anlamlılık, görsel temsillerde her zaman açıkça belirtilmemiş olmakla birlikte, bakan kişinin kendi bilgi birikiminden yola çıkarak çeşitli yorumlarda bulunmasına olanak tanımaktaydı. **MR**



Resim 89. Buzağısını emzirirken bir aslanın saldırısına uğrayan inek şeklinde akuamanil. Ustası: Ali b. Muhammed b. Ebu'l-Kasım. Horasan, H. 603/M. 1206 tarihli. Bronz. Yükseklik: 31 cm. State Hermitage Museum, Sen Petersburg (AZ-225)



143

Harpi ve Sfenks Tasvirli Delik İşi Sürahi

İran, Kaşan, H. 612/M. 1215–16 tarihli

Fritli hamur; delik işi, sır altı boyama, şeffaf turkuaz sır

Yükseklik: 20,8 cm; Çap: 16,8 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1932 (32.52.1)

Ağız kenarında Rükneddin Davidar Kummi'nin Farsça bir rubaisi:

من بی تو همان سر زده ام فارغ باش //همواره بهم بر زده ام فارغ باش// دست از تو بمهر دیگری از سر تو//بیزار شدم گر زده ام فارغ باش

ben sensiz bir kafası eğik kimseyim, rahat ol!/ hep perişan ve kararsızım, rahat ol!// reddettin beni, başkasında sevgi aradım/ buna sebep sen olsan da pişmanım, rahat ol!

Taban çevresinde anonim bir rubai ve Arapça olarak üretim tarihi:

گفتم چورسد بزلف دانی دستم //دل باز ستانم وز محنت رستم //یک لحظه چو در پیش رخش بنشستم //جان نیز چو دل در سر زلفش بستم

dedim ki, elim zülfüne kavuşursa/ gönlümü geri alır acılardan kurtulurum// karşısında oturduğum anda/ canım da gönlüm gibi zülfünün esiri oldu

في شهور سنة إثنى عشر و ستمائة

612 senesinin aylarında.

Bu sürahinin yapıldığı 1215–16 yılında, İranlı çömlekçilerin teknik ustalığı doruk noktasına ulaşmış bulunuyordu.[1] Sürahi iki katmandan meydana gelmiştir: İç kısımdaki kap, boyunda ve şişkin gövdede şeffaf turkuaz sır altına siyah ve mavi boyamalı, delik işi oyma bir bezemeyle çevrelenmiştir. Ağız kenarı boyunca ve kaidenin yukarısındaki su bitkisi motifli bir kuşağın üstünde iki kitabe yer alır. Alttaki kitabe, anonim bir şairin dizelerini ve üretim tarihini içerir. Üstteki kitabe ise, Rükneddin Davidar Kummi'nin bir rubaisidir.[2]

Kitabelerdeki aşk şiirlerinin boyun ve gövdedeki figürlerle görünürde doğrudan bir ilişkisi yoktur. Kanatlı sfenks ve harpi çiftlerinin üstünde ve altında benekli köpekler, çitalar ve tavşanların bitkisel motifler arasında koşturduğu görülür. Ağız kısmının çevresinde ise, kıvrımlı dallar arasında yürüyen dört geyik tasvir edilmiştir. Sfenksler, köpekler ve çitalar hafifçe tebessüm eder gibidirler. Bu da, şiirlerde dile getirilenden daha neşeli bir ruh halini yansıtır. Stilize bir ağacın iki yanında karşılıklı duran sfenkslerin, bu döneme ait objelerde sıklıkla görüldüğü üzere, Hayat Ağacı'nı korudukları düşünülebilir.[3] Sırt sırta ve başları cepheden tasvir edilmiş olan harpiler, tıpkı sfenksler gibi klasik dünyadan miras alınmış, fakat Selçuklu döneminde burçlarla, özellikle de İkizler burcuyla ilişkili bir anlam üstlenmişlerdir.[4] Harpiler, uzak ve erişilmesi imkânsız diyarlardan gelmiş olmalarına karşın, mutluluğu temsil etmiş ve sarayla ilgili sahnelerde sık sık boy göstermiştir.[5] İnsan figürlerinin yer almadığı bu sürahide, gerçek ve hayali yaratıklar ve onları çevreleyen zengin doğa ortamı, şiirlerin hasret dolu edasıyla bir nebze gölgelenen cennetsi bir izlenim uyandırır. **SRC**



144

Ejder Figürlü Kâse
Iran, H. 607/M. 1210 tarihli
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama, kitabenin bir kısmı lüster içine kazıma
Yükseklik: 10,8 cm; Çap: 21,4 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1961 (61.40)

İçte üç kuşak halinde Farsça, en üsttekinden başlayarak:
در عالم عشق غم ز شادی کم نیست/ شادان نبود هرک بغم خرم نیست
// هر چند دراز است بیابان بلا/ دیدم بپای عشق گامی هم نیست
aşk âleminde acının mutluluktan eksik yanı yok/ aşk acısını tatmamış biri mutlu değildir// gördüm ki, her ne kadar bela çölü uzun görünse de/ aşk ayağı ile bir adım bile değildir

همواره ترا دولت و عز افزون باد/اقبال تو بگذشته ز حد بیرون باد//
تا هرچه زین کاسه بکام تو رسد /ای صدر جهان ترا بجان افزون باد
Güç ve izzetin daima artsın/ bahtın ve şansın haddinden iyi olsun// bu kâsede olan her şey ağzına tat versin/ ey cihanın başı, ömrün uzun olsun

في جمادى الآخر سنة سبع و ستمائة
607 senesi Cemaziyülahirinde.

شادی نکند سر گل ازینت نرسد /مردی نکند سر گل گر بهم رسد//
مارا فزون(؟) می ترسانی/ای هرچه ز تو دارد ار سر رسد
(Anlaşılmadığından çevirisi mümkün değil.)

عز و اقبال و مهتری و سرور/ از خداوند این مبادا دور
büyüklük ve baht, yücelik ve hükümdarlık/ hükümdardan ırak olmasın

جمادی الآخر
Cemaziyülahir

همواره ترا دولت و عز افزون باد / اقبال تو بگذشته ز حد بیرون باد//
تا هرچه زین کاسه بکام تو رسد /ای صدر جهان ترا بجان افزون باد
Güç ve izzetin daima artsın/ bahtın ve şansın haddinden iyi olsun// bu kasede olan her şey ağzına tat versin/ ey cihanın başı, ömrün uzun olsun

نگه دار یارا جهان آفرین/بهر جا که باشد خداوند این
yaradan hükümdarı korusun/ nerede olursa olsun

Bu kâse üzerindeki bezemeler, eşmerkezli kuşaklar halinde düzenlenmiştir. Bu kuşakların üçü kitabelidir. Diğer ikisi ise, birbirine dolanan yılan veya ejder gövdeleri şeklindedir ve bir pul motifiyle bezenmiştir. Ağızları açık olan ejderlerin başları karşılıklı dört çift meydana getirecek şekilde konumlanmıştır.[1] Kâse, "Kaşan işi" kaplarla, yani 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başına tarihlendirilen ve Kaşan'a mal edilen lüster boyamalı fritli hamur kaplarla bazı ortak özelliklere sahiptir.[2] Bu özellikler arasında, 12. yüzyılın ikinci yarısından itibaren standart hale gelen bikonik bir gövde ve lüster üzerine boyama veya (buradaki örnekte baş aşağı şekilde) kazıma Farsça kitabeler yer alır. Bezeme programı ise, silmede geçmeli geometrik madalyonlar içinde rastgele kıvrımlar, eşmerkezli kuşaklardan birinde helezoni kıvrımlar, eşmerkezli kuşakları birbirinden ayıran çift çizgiler ve dışta rezerve boyamalı palmetlerden oluşur.

Ejderler Anadolu, Cezire ve Irak ikonografisinde yaygın olarak kullanılmış, gerek taşınabilir objeler üzerinde gerek mimari bezemelerde genellikle kompozisyonun bir parçasını oluşturmuşlardır. Fakat dönemin Iran seramiklerinde ejderlere nadiren rastlanır. Lakin bu örnekteki ejder motifi, bazı kaplarda –birkaç kâse, bir ibrik ve bir şişe– karşımıza çıkmaktadır. Bu kapların aynı atölyede veya dolaşımdaki bir model uyarınca üretilmiş oldukları düşünülebilir.[3]

Ejder ikonografisi, eski zamanlarda sahip olduğu koruma ve kötülüğü def etme anlamını muhafaza etmiş olabilir. Ayrıca ejder, kozmolojik açıdan, ayı ve güneşi yuttuğuna inanıldığı için ay ve güneş tutulmalarından sorumlu tutulan sözde-gezegen Cevzeher'le de bağlantılıdır. Bu nedenle, ejderlerin açıkağızları arasındaki küçük motiflerin güneşi temsil ettiği ve bunun hükümdarlığın sembolik bir ifadesi olduğu ileri sürülmüştür. Bu tür bir sembolizme şiir sanatında da rastlanır. Örneğin Osman Muhtari (öl. 1118–21), Kirman'daki Selçuklu hükümdarı Muizzüddin Arslan Şah Kavurdi için yazdığı bir kasidede şöyle der: "(Sultan) bir yılan gibi kıvrılarak ağzında tutuyor / Yılanın dişleri gibi gizlenmiş olan güneş diskini (*mühre-i mâr*)."[4] Metropolitan Müzesi'nde aynı gruba ait bir diğer kâsenin merkezinde, rezerve boyamalı bir aslan figürünü çevreleyen ve ışınları daha belirgin şekilde verilmiş bir şemse madalyonun yer alması, bu bağlantıyı daha da pekiştirmektedir (Resim 90; ayrıca bkz. kat. 146).[5]

Kitabesinde "bu kâsedeki her şeyin" mutluluk ve uzun bir yaşam getirmesi dileğinin iki kez tekrarlanması, kâsenin ve muhtemelen üzerindeki figürlerin uğurlu sayılmış olabileceği fikrini desteklemektedir. Madeni eserlerde ve diğer sanat ürünlerinde, objenin sahibine yönelik Arapça iyi dilek ifadelerine sık rastlanır. Ancak buradaki iyi dilekler, "cihanın efendisi" olarak adlandırılan birine yöneltilmiştir. Bu büyük ihtimalle şiirsel bir niteleme olmakla birlikte, hükümdarlıkla ilişkili vasıf ve unvanları çağrıştırır. Kâsenin bir hediye olarak verilmek üzere yapıldığı ve kitabelerin de hediyenin muhatabına iltifat etme amacı taşıdığı pekâlâ varsayılabilir. **MR**



Resim 90. Aslan figürlü kâse. Iran, Kaşan, 13. yüzyıl başı. Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama. Yükseklik: 10,5 cm; Çap: 22,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Dr. ve Mrs. Lewis Balamuth bağışı, 1968 (68.215.10)



145

Çift Ejder Motifli Şamdan Kaidesi

Muhtemelen Cezire, 13. yüzyıl başı ile ortası

Pirinç; çekiçleme, tornalama, kazıma, gümüş ve bakır kakma

Yükseklik: 23,8 cm; Çap: 34,4 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York, Edward C. Moore Collection, Edward C. Moore bağışı, 1891 (91.1.561)

Omuz kısmının dış kenarında nesih yazıyla Arapça:

العز الدائم والاقبال الزائد والجد الصاعد والامر النافذ [و] السا[عد] القاصد [و]النصر الغالب والدهر المساعد والا/مر/ [و]الدولة الباقية [و] السلامة الكاملة والعافية الدائمة والسعادة / والغذ[يلة(؟)] الصافية و الكرامة العالية و/ا/لسلامة الكاملة والعز [و]البقاوالشكر والاذلا والمجد [و] ا/لعلا والظفر بالاعدا والسعاد[ة] والبقا لصاحبه

Daim izzet, artan ikbal, artan gayret, etkili emir, sürekli sevinç, galip gelen yardım, yardımcı zaman, emir, baki devlet, tam selamet, daim afiyet ve mutluluk, temiz zenginlik, yüksek şeref, tam selamet, izzet, beka, şükür, övgü, yücelik, yükseklik, düşmanlara karşı zafer, mutluluk ve beka bunun sahibi içindir.

Omuzda, kayıp boyun kısmının çevresinde kufi yazıyla:

الغالب والدهر المساعد/العز الدائم والعمر السالم والجد الصا/عد والدهر المساعد [و]العافية لصا(؟) والدو/لة الباقية والسعادة الكاملة والسلامة الكاملة والجاد(؟) النعا والبقاء دائم لصاحبه /

afiyet bunun sahibi içindir. Baki devlet, kâmil mutluluk, yetkin selamet ve artan rahatlık (?) ve beka bunun sahibi içindir.

Omuzda nesih yazıyla (sonradan ilave):

حمد الرحم(؟) // علي بن احمد

Hamd errahm(?) Ali b. Ahmed.

İç gövdede:

احمد بن العباس

Ahmed b. el-Abbâs.

Gövdede nesih yazıyla (sonradan ilave):

فاطمة

Fâtıma.

İç gövdede köşeli yazıyla:

برسم الخزانة المظفرية

Muzafferi hazinesine aittir.

İç gövdede nesih yazıyla:

علي ابي(؟)

Ali Ebi (?).



Resim 91. Halep Kalesiinin girişinde yer alan çift ejder motifli taş kabartma.

Boyun kısmı noksan olan bu koni biçimli şamdan, Selçuklu ardıl devletlerinin saraylarında kullanılmak üzere kakma tekniğiyle süslenmiş zarif objeler üreten Musul ekolüne bağlı maden ustalarının damgasını taşımaktadır.[1] Bu ustaların elinden çıkma bu aydınlatma aracı, *el-muzaffer* unvanını taşıyan bir hükümdarın veya üst düzey bir görevlinin hazinesi için yapılmıştır.[2] Şamdanın en dikkat çekici özelliği, yoğun bezemeli üç zikzak şerittir. Zikzakların kıvrımlı hareketi objenin zarafetini pekiştirir ve bu kesintisiz motife bir dinamizm kazandırırken, köşeler arabesk benzeri desenlerle zenginleştirilmiş ve bakır kakmalarla çok renkli bir vurgu meydana getirilmiştir. Ortadaki şerit, yüzleri birbirine dönük duran kanatlı çift ejderlerden oluşmaktadır. Ejderlerin gövdeleri dügümlüdür. Ön ayakları bir aslanınkine benzer ve kuyrukları ejder başlarıyla sonlanarak birbirine dolanır. Diğer iki şeritte ise zarif arabesk ler vardır.

Ejderler ve arabesk motifler, kazıma tekniğiyle yapılmış helezoni bitkisel kıvrımlardan oluşan bir zemin üzerinde yer alır. Burada tasvir edilen ejder çiftlerinin benzerlerine Sincar, Amid (bugünkü Diyarbakır), Halep (Resim 91), Şam ve Bağdat'taki giriş ve taçkapılarda, Cezire ve Suriye sarayları ile Selçuklu ardıl devletleri döneminde inşa edilen diğer yapıların kapı tokmaklarında (Resim 87) ve ayrıca mezar taşlarında rastlamak mümkündür.[3] Hıristiyan, Müslüman, şaman ve Zerdüşt gelenekleri dahil Ortaçağ'ın hem Batı hem Orta Asya sanatında popüler bir motif olan çift ejderin ne anlama geldiği konusunda farklı yorumlar ileri sürülmüştür.[4] Ağzı açık ve yılan biçimindeki gövdesi düğümlü ejder, güneşi ve ayı yutarak güneş ve ay tutulmalarına –Ortaçağ dünyasının insanları için bu son derece korkutucu olaylara– neden olduğuna inanılan sözde-gezegen Cevzeher canavarını temsil ediyor olabilir. Diğer yandan, kadim Orta Asya ve Mezopotamya inanışlarındaki "çıkaran ve yutan" ejderlerle de ilişkilendirilmiş, bu ejderlerle ilgili olarak kudret, saltanat, uyum veya koruyuculuk gibi çeşitli yorumlar yapılmıştır.[5]

Yüzleri birbirine dönük, ağızları açık ve kuyrukları ejder başlarıyla sonlanan kanatlı çift ejderlerin ikonografisi tartışmaya açık bir konu olsa da kat. 145'teki örnekler muhtemelen girişler, taçkapılar ve kapı tokmaklarındaki ejderlerle benzer bir işlevi yerine getiriyordu – yani, hem tılsımlı bir koruma sağlıyor hem de saltanatı ifade ediyordu. Tablasındaki iyi dilek kitabeleri şamdanın kötülüğe karşı koruyucu gücünü artırırken, bugün kayıp olan boyun kısmının çevresindeki uzun yazılar ve yıldız biçimli, geçmeli dairesel madalyonlar da ince işçiliğini pekiştirip değerine değer katmaktadır. **DB**



146

Ejder Başlı Topuz
Anadolu, 12.–13. yüzyıl
Bakır alaşım, demir; döküm
Yükseklik: 35 cm
Furusiyya Art Foundation (R-113)

Batı Selçuklu sanatında yaygın bir figür olan ejder, açık ağzı, kıvrımlı çenesi ve sivri uçlu diliyle Kayseri'den Musul'a, Halep'ten Bağdat'a dek sadece şehir kapılarını ve mimari yapıları süslemekle kalmamış, seramikler, madeni eserler ve silahlarda da bir bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Buradaki topuzun baş kısmı bir ejder başı şeklindedir. Ejderin ardına dek açık ağzında, ayakta duran bir boğa veya daha büyük olasılıkla bir aslan görülmektedir. Ejderin avının bir aslan olarak yorumlanması, Anadolu Selçuklu ve Selçuklu ardıl devletlerinin sanat ve mimarisinde bu iki hayvanın sıklıkla bir arada kullanılmasının yanında (bkz. kat. 136d), doğaüstü yaratıkların doğal hayvanlara daima galebe çaldığı mücadele tasvirlerine de dayanmaktadır.

Varka ile Gülşah yazmasının minyatürlerinde görüldüğü üzere, topuzlar yakın dövüş sırasında mızrak ve kılıçlarla birlikte kullanılıyordu. Bunun tartışmasız bir örneği, büyük ve sivri başlı bir topuz kullanırken tasvir edilmiş olan bir süvaridir. Bu minyatür, "Anadolu Selçuklularında topuzların seçkin ve zırhlı baskın süvarileri tarafından yaygın şekilde kullanıldığını" belirten diğer kaynaklarla da uyum içindedir.[1] 11. yüzyılda yaşamış Büyük Selçuklu veziri Nizamülmülk'ün *Siyasetname*'sinde, Selçuklu sarayındaki Türkmen gulamların eğitimi aşamalı bir süreç olarak tarif edilmiştir. Buna göre; bir gulama başlangıçta bir çizme, daha sonra bir at ve bir eyer. "Beline kuşanması için" bir kayış ita olunur. Dördüncü yılda bir sadak ve kırban. Beşinci yılda ise "Daha iyi bir eyer.. Yıldızlı bir gem, bir kaftan ve belindeki kayışa asılan halkalı bir değnek [topuz]" verilirdi.[2] **SRC**

147

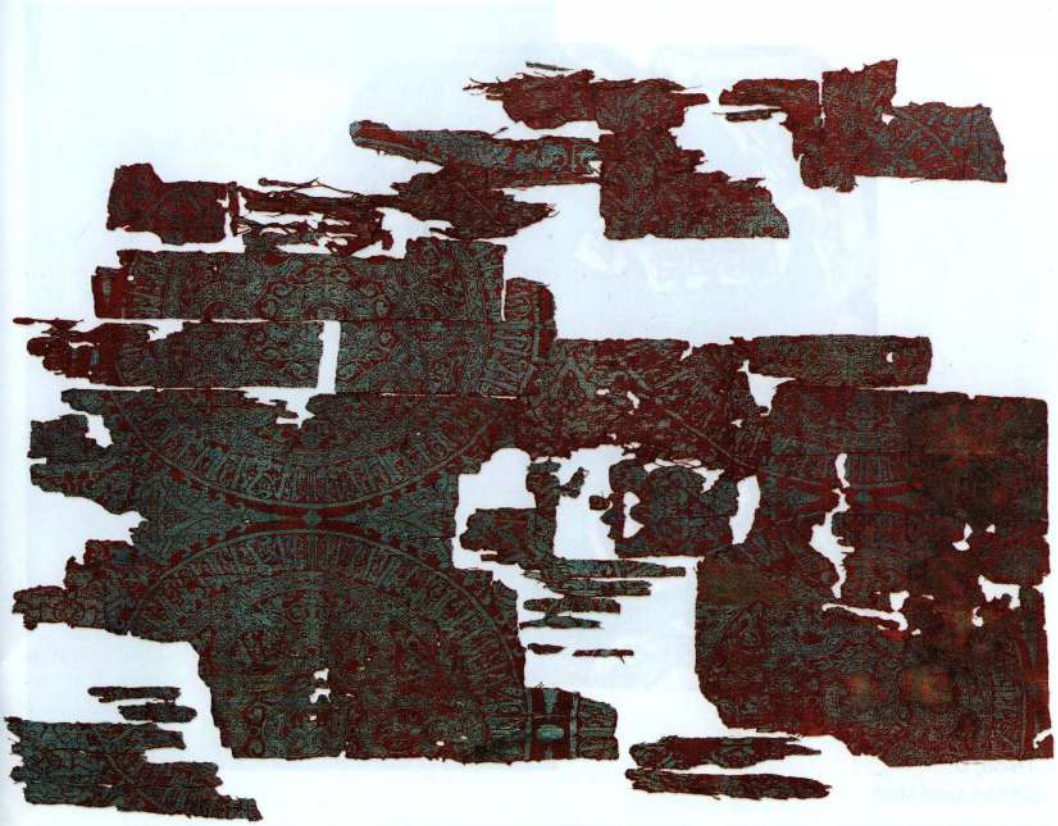
Bir Figür ve Mitolojik Hayvanlar Tasvirli Kumaş Parçası
İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl ortası
İpek; birleşik bezayağı örgü ve ilave atkılar
32,7 x 43,4 cm
Musée des Tissus et des Arts Décoratifs de Lyon, Jean Pozzi bağışı, 1971 (MT 36.612)
Nesih yazıyla Arapça:

بالبركة و اقبال دائم و دولة

Bereket, daim ikbal ve mülkle.

Bu müstesna kumaş parçası, kırmızı zemin üzerine maviyle işlenmiş birbiriyle özdeş dört yuvarlak madalyondan meydana gelmektedir. Yuvarlakların her birinde, bir figürü çevreleyen madalyonlar içinde mitolojik hayvan tasvirleri ve en dışta bir yazı kuşağı yer alır.[1] Kat. 24'te olduğu gibi, her yazı kuşağında aynı iyi dilek kitabesi (iki kez normal yönde, iki kez de yansıma olarak tersten) dört kez tekrarlanmış, böylelikle kelimelerin kumaşın iki yüzünde de okunması mümkün kılınmıştır.[2] Her yuvarlağın kompozisyonu, merkezdeki bir figürün yarım boy portresi etrafında gelişir. Genel hatlarıyla tasvir edilmiş olan figür, bir kuşun başı şeklinde sonlanıyor görünen iki asa tutmaktadır ve uzun saçları gümüş rengi bir haleyle çevrilidir (Resim 92). Bunun, Büyük İskender'in tanrılaştırıldığı sahnelere özgü ikonografinin belki de hatalı bir yorumundan kaynaklanan bir Büyük İskender tasviri olması kuvvetle muhtemeldir. "İskender'in Göğe Yükselişi" olarak adlandırılan bu tür sahneler, Konstantinopolis'te yapıldığı sanılan ve Sibirya'nın Muzhi şehrinde bulunan bir Haçlı kâsesinde de görüldüğü üzere (Resim 93), Bizans ve Avrupa'da popüler bir konu olmuştur. Aynı tema, Artuklu sarayı için üretilmiş daha geç tarihli bir kâsede de karşımıza çıkmaktadır (bkz. kat. 6).[3]

Başlangıçta bu motif, mızrakların ucuna asılı yiyeceklerle teşvik edilen iki grifonun çektiği bir savaş arabasını süren İskender tasvirinden oluşuyordu. Burada ise, kalıplaşmış bir hükümdar tasviri söz konudur. Mızrakların yerini, soldaki topuzu (kat. 146) andıran asalar almıştır. Kat. 196'da olduğu gibi, ikonografik motiflerin aktarılması kimi zaman karışık bir hal alabiliyor ve ortaya çıkan sonuç sadece ikonografik formülü değil, zanaatkârın





Resim 92. Kat. 147'den merkezdeki figürü gösteren ayrıntı.

içinde çalıştığı çevreyi de yansıtıyordu. Bir motifin bu şekilde dönüşüme uğramasına sadece Selçuklularda değil, Palermo'daki Cappella Palatina'nın aynı döneme ait tavan resimlerinde de rastlanır.[4]

Merkezdeki figürün çevresinde, karmaşık bir geçmeli düğüm motifinin meydana getirdiği altı madalyon ve madalyonların içinde üçer çift olmak üzere kanatlı mitolojik hayvanlar yer alır – en üstte grifonlar, ortada kanatlı atlar ve aşağıda tanımlanması zor, belki de ejder olabilecek dört ayaklı iki hayvan. Kompozisyon, Artuklu ve Muzhi kâselerindeki kompozisyonla dikkate değer bir benzerlik gösterir. Artuklu kâsesinde İskender figürü, içlerinde mitolojik ve gerçek hayvan figürlerinin yer aldığı altı madalyonla kuşatılmıştır ve madalyonların ikisinde, kanatlı atların dahil olduğu hayvan mücadelesi sahneleri vardır.[5] Muzhi kâsesinde ise İskender, geçmeli madalyonlar içine yerleştirilmiş on alegorik tasvirin ortasında görülür ve bunlardan biri de Pegasus'a binmiş Bellerophon tasviridir.[6] **MF**



Resim 93. Büyük İskender'in göğe yükselişinin tasvir edildiği kâse, muhtemelen 1208–16 arası. Gümüş. Çap: 28 cm. Shuryshkar Regional Historical Museum Complex, Muzhi, Sibirya (OF 798)(OF 798)



148a, b

Çift Başlı Kartal Motifi

Çift Başlı Kartal Tasvirli Yıldız Çini Parçası (a)
Anadolu, 13. yüzyılın ilk yarısı, muhtemelen Kubadabad Sarayı'ndan (yak. 1219–37)
Fritli hamur; sır altı boyama, renksiz sır
Çap: 24 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.6579)

Çift Başlı Kartal Tasvirli Vazo (b)
Büyük Suriye veya Cezire, 13. yüzyılın ilk yarısı
Fritli hamur; sır altı boyama, şeffaf renksiz sır
Yükseklik: 24 cm, Çap: 10 cm
Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Paris (OA 8178)

Kartal gibi avcı kuşlar, özellikle hızlı ve yüksekten uçmalarının yanı sıra, avlarını uzaktan tespit etmelerini sağlayan keskin gözlerle desteklenmiş muazzam bir saldırı yeteneğine sahip olmalarıyla da bilinir. Kartallar antik çağlardan beri güç, iktidar, koruyuculuk ve otorite timsali olmuşlardır. Örneğin Romalılarda Jüpiter'in simgelerinden biri olan kartal, hem bir imparatorluk hem de bir arma sembolü olarak kullanılmıştır. Özel rütbeli bir Roma Lejyonu tarafından taşınan ve *aquilifer* adı verilen bir sancakta da kartal (*Aquila*) figürü yer almaktaydı. Selçuklular ile diğer Türk hanedan ve boylarının bir ölçüde mirasçısı oldukları Orta Asya şaman inanışlarında kartal, bir ongun yani koruyucu ruhtu ve muhtemelen Selçuklu, Artuklu ve Zengilerin atası Oğuz boyunun totemiydi. Ayrıca kartalın, ölülerin ve şamanların ruhlarının mikrokozmos ile gökyüzü arasındaki geçişlerine yardım eden bir aracı olduğuna inanılıyordu. Kartal aynı zamanda bir güneş sembolüdür, hatta göklerin en büyük tanrısı Ulu Toyon'u temsil eder ve bu özelliğiyle de Hayat Ağacı'nın tepesinde yer alır.[1]

Gövdesi cepheden ve iki başı profilden gösterilen çift başlı kartal, Mezopotamya'da Sümerler ve Anadolu'da Hititler tarafından da bilinmekle birlikte, Yakın Doğu ve Doğu Akdeniz'de muhtemelen 11. yüzyıl civarında yeniden ortaya çıkana dek kaybolmuştur.[2] 12. yüzyıldan itibaren Selçuklu dünyasının batısında, ardıl devletlerin



Resim 94. Kubadabad Sarayı'ndan, göğsünde es-sultan unvanı yazılı bulunan çift başlı kartal tasvirli çini.



hâkimiyetindeki bölgelerde gözde bir motif haline gelmiş ve ilk olarak Zengilerin bakır sikkelerinde boy göstermiştir. Nihayetinde mimariden el sanatlarına dek her türlü sanat dalına yayılmış ve çiniler, taş ve stuko kabartmalar, sikkeler ve kaplarda kullanılmıştır. O kadar ki, muhtemelen *Mesnevi*'nin bilinen ilk tezhipli nüshasıyla (1278) birlikte kullanılmak üzere, Konya'daki Mevlevi dergâhı için 1279'da yapılmış olan kırmızı lake üzerine altın yaldız boyamalı benzersiz bir ahşap rahlede de karşımıza çıkmaktadır (bkz. Resim 101).[3] İktidar ve saltanat sembolü olan motif, bazı hükümdarlar tarafından kişisel bir amblem olarak da kullanılmıştır. Artuklu hükümdarı Nasıreddin Mahmud (hd. 1201–22), bastırdığı sikkelerin hemen hepsinde (bkz. kat. 14j), Amid surlarının iki kulesinde ve kale içindeki sarayını süsleyen çinilerde bu motife yer vermiştir.[4] Anadolu Selçuklu sultanı I. Alaeddin Keykubad (hd. 1219–37) döneminde, kat. 148a'dakine benzeyen, fakat göğsünde *es-sultan* ve *el-muazzam* unvanları yazılı bulunan çift başlı kartal figürlü çiniler üretilmiş, böylelikle sultanın bu amblemle özdeşliği vurgulanmıştır (Resim 94).[5] Çift başlı kartal, Bizans'ta ve diğer Hıristiyan ülkelerde de kullanılmış, Selçuklu toprakları kadar dışında da bir hükümdarlık sembolü olarak görülmüştür.[6]

Kat. 148a üretim artığı bir çini parçasıdır ve bir yapının duvarını süslemiş olması pek muhtemel gözükmemektedir.[7] Fakat başta Kubadabad olmak üzere Anadolu Selçuklu saraylarının[8] ve Amid'deki Artuklu sarayının özellikle kabul salonlarında in situ bulunmuş çok sayıdaki benzer örnek, bu çininin de bir saray yapısının kabul salonunda kullanılmak için üretildiğine işaret eder. Sekiz köşeli yıldız şekli, bir Anadolu Selçuklu yapısını, örneğin kat. 148a ile neredeyse aynı bir çininin açığa çıkarıldığı Kubadabad Büyük Saray'daki hamamı akla getirir.[9] Muhtemelen yıldız şeklinde figürlü ve haçvari figürsüz diğer çinilerle birlikte, daha büyük bir geometrik kompozisyonun bir parçasını meydana getiriyordu. Bu çini, Anadolu Selçuklu saray yapılarının duvarlarında çok renkliliğe ve figürlü tasvirlere düşkün bir zevki yansıtmakla kalmıyor, saltanat, kudret ve koruyuculuk da ifade ediyordu.

Ters armut biçimindeki gövdesiyle kat. 148b, Rakka'da ve Büyük Suriye ile Cezire'nin diğer yerlerinde üretilen seramik kapların en yaygın türlerinden birini temsil etmektedir.[10] Bu gibi sır altı boyamalı seramiklerde çift başlı kartallara rastlanması, bu motifin ne denli popüler olduğunu gösterir. Vazonun boyun kısmındaki noktalı bezeme, bir sözde kitabeye benzetilebilir. Koyu renkli motiflerin beyaz zemin üzerinde oluşturduğu kontrast, dekoratif amaçlı estetik bir etki uyandırmanın ötesinde, koruyuculuğu vurgulama ve harcıâlem bir objeye bir saray zarafeti kazandırma amacı taşımış olabilir. **DB**



149

Çift Başlı Kartallar ve Karşılıklı Aslanlar Tasvirli Kumaş Parçası

İran veya Anadolu, 13. yüzyıl
İpek, ipek çekirdek etrafına sarılı yaldızlı hayvansal madde; bezayağı ve dimi örgü (lampas)
20 x 49,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, George Hecksher bağışı, 2011 (2012.338)

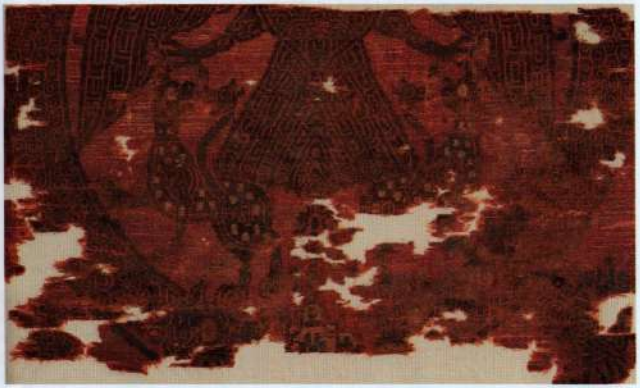


Kat. 149, arka yüz

Bu kumaş parçası üzerindeki desenler, iki sıra halindeki yuvarlak madalyonlar içine yerleştirilmiş hayvanlardan oluşmaktadır. Üstteki madalyonlarda çift başlı kartallar, alttakilerde ise karşılıklı aslanlar vardır. Madalyonlar zemin çözgüsüyle belirtilmiş yoğun bir bitkisel arka plan üzerine yerleştirilmiş, nihai desen negatif olarak gerçekleşmiştir. İlk bakışta, kumaşın genellikle Doğu İran veya Orta Asya'ya mal edilen bazı lampas kumaşlarla yakın benzerlikler taşıdığı görülür.[1] Tıpkı burada olduğu gibi, bu kumaşlarda da yoğun bezemeli bir zemin üzerinde sıralar halinde madalyonlar ve içlerinde hayvan figürleri yer alır. Fakat madalyonlar arasındaki –hem yatay hem dikey– mesafenin daha fazla olması, üst ve alt sıraların birbirlerine göre kaydırılarak dizilmesi ve baştan sona tek bir hayvan yerine her sırada farklı bir hayvanın tasvir edilmesi, bu kumaşı diğerlerinden ayırmaktadır.[2]

Doğu kumaşlarıyla arasındaki benzerliklere karşın, kat. 149'un hayvan biçimli motiflerinin üslubu batılı örneklerle akrabadır. Aslanlar, I. Keykubad için dokunmuş olan kumaştakileri (kat. 5) veya aslan ve ejder figürlü kapı tokmağındakini (kat. 136d) andırır.[3] Çift başlı kartalların göğüs kısmının ters çevrilmiş bir palmetle tasvir edilmiş olması da ilginç bir özelliktir. Bu kendine özgü motife Anadolu Selçuklu sarayı Kubadabad'ın çinilerinde (kat. 148a) ve ayrıca İran kumaşlarında da rastlanır.

Aslanlar ve çift başlı kartallar hem Büyük Selçuklu hem Anadolu Selçuklu kumaşlarında görülür. Aslanlar Selçuklu topraklarında çoğu kez bir hükümdarlık sembolü olarak kullanılmış ve göründüğü kadarıyla özel bir önem taşımıştır. Anadolu Selçukluları için çift başlı kartalın da benzer şekilde hükümdarlıkla ilişkili bir anlam taşıdığını gösteren bulgular mevcuttur. Çift başlı kartal tasvirleri saray yapılarında, sikkelerde (kat. 14j) ve muhtemelen de kumaşlar üzerinde sıklıkla karşımıza çıkar.[4] Belki daha da önemlisi, Kubadabad Sarayı'nda ele geçen ve göğsünde "sultan" yazılı çift başlı kartal figürlü çinilerdir.[5] Bu ikonografinin çok sayıda obje üzerinde yer aldığı düşünüldüğünde, bu kumaşın bir hükümdara ait olduğunu kesin bir dille söylemek mümkün değildir. Yine de, bu iki hayvanın birlikteliğinin Selçuklu dönemi ve sonrasında hükümdarlığı çağrıştıran önemli bir anlam taşımış olduğuna şüphe yoktur. **MF**



150

Çift Başlı Kartal Tasvirli Kumaş Parçası
Anadolu (?), 13. yüzyıl
İpek ve altın; birleşik dimi örgü, brokar
30,5 x 33 cm
Collection of Rina and Norman Indictor

Bu sıra dışı kumaş parçasında, stilize bir çift başlı kartal tasvir edilmiştir. Kartalın burada eksik olan iki başını, aynı kumaşın günümüze ulaşan diğer üç parçasında görmek mümkündür (Resim 95).[1] Kartalın gövdesi adeta zincirli bir zırhtan meydana gelmiş gibidir. Omuzları, geçmeli düğümlerle çevrili rozetlerin oluşturduğu madalyonlara dönüşmüştür. Arka ayakları üzerine kalkmış, geriye doğru bakan iki aslan ve onlara saldıracakmış gibi pençelerini açmış olan kartal, oldukça standart bir kompozisyon meydana getirir (bkz. kat. 196). Stilistik açıdan, aslanların gövdesinin leopar derisini andıran bir şekilde altın noktalarla kaplanmış olması, alışılagelmiş aslan tasvirlerinden farklılık gösterir. Geriye dönük başları, arka bacaklarından birinin altından bir yılan gibi kıvrılarak yükselen kuyruklarının ucundaki ejder başıyla karşı karşıyadır.[2] Aşağıdaki yıldız biçimli rozetten çıkan stilize bitki, minyatürize edilmiş bir Hayat Ağacı olabilir.

Bu figürler, her iki yanda çift başlı ejderlerin oluşturduğu bir daireyle çevrelenmiştir. Ejderler, ortalarında kalan rozetleri yutacakmış gibi ağızlarını açmıştır. Bu sahnenin, güneşi ve ayı yutarak tutulmalara yol açtığına inanılan, fakat kendisi göze görünmeyen sözde-gezegen Cevzeher'i temsil ettiği neredeyse kesindir.[3] Cevzeher tasvirlerinde çift başlı ejderlere sıklıkla rastlanır. Özellikle *Kitabü't-tiryak*'ın (kat. 106) takdim sayfasındaki minyatürde bu tür bir yaratığın, elinde hilal tutarak oturan bir figürü çevrelediği görülür. Vaso Vescovali'de (kat. 124) yer alan bir diğer yaygın tasvir şeklinde ise, Cevzeher bir insan biçimine bürünmüştür ve çift başlı tehditkâr ejderlerle çevrili taht benzeri bir yükseltide oturmaktadır.[4] Ejderin her iki başının da genelde başı ve kuyruğuyla özdeşleştirilen ay düğümlerini temsil etme amacı taşımış olması muhtemeldir.[5]

Bu sahneyi farklı şekillerde yorumlamak mümkünse de ejder ve çift başlı kartal birlikteliğinin Anadolu'da muhtemelen özel bir yeri vardı. Örneğin, Erzurum'da 13. yüzyıl sonuna tarihlenen Çifte Minareli Medrese'nin taçkapısındaki oyma panolarda, Hayat Ağacı'nın tepesinde çift başlı bir kartal vardır ve ağacın gövdesi kıvrımlı ejderlerden oluşmaktadır.[6] Buradaki en çarpıcı ayrıntılardan biri, aynı zamanda en küçük olanıdır: Ağacın alttan ikinci dalındaki iki küçük kuş. Bu motif, kat. 150'de ejderlerin yan tarafında bulunan ve madalyonların dış kısmındaki tek bezeme unsuru olan iki kuşla benzerlik gösterir. Aynı motifin, İkizler'in dizleri üzerinde iki küçük kuşun görüldüğü Vaso Vescovali başta olmak üzere, Cevzeher'e eşlik ettiği de görülür.[7] **MF**



Resim 95. Kat. 150'deki çift başlı kartal motifinin rekonstrüksiyonu.



151

Çift Başlı Kartal ve İki Yanında Ejder Başları Tasvirli Kumaş Parçası

Anadolu, 13. yüzyıl
İpek ve altın; atkı yüzlü birleşik dimi örgü (samit)
28 x 22,5 cm
Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin (1881,475)

Kırmızı ipek ve altın kılaptanla ince dokunmuş bu kumaş parçasında, çift başlı bir kartal ve iki yanında ejder başları tasvir edilmiştir. Anadolu'nun seçkin sınıfına mensup biri tarafından sipariş edilmiş olduğu neredeyse kesindir.[1] Bu parça, sultan I. Alaeddin Keykubad'ın adını taşıyan kumaş parçasıyla (kat. 5) bazı dikkat çekici benzerliklere sahiptir. Her ikisi de parlak kırmızı zemin üzerine altın kılaptanla işlenmiş, saltanatı simgeleyen hayvanlarla bezenmiş ve nihayetinde Avrupa'daki kiliselere intikal etmiştir.[2] Kırmızı renk, Anadolu Selçukluları ve Akdeniz'deki diğer hanedanlar için hükümdarlıkla bağlantılı bir renk olmuştur. Trabzon İmparatoru III. Aleksios ile eşi Theodora'nın tasvir edildiği bir *khrysobulla*'da (altın yaldızlı ferman), imparatoriçenin kat. 151'dekine benzeyen çift başlı kartallarla bezeli kırmızı bir elbise giymiş olduğu görülür (Resim 96).[3]

Arma şeklindeki kompozisyon, özellikle de çift başlı kartalı çevreleyen kalkan biçimli madalyon, bu parçanın saltanatla ilgili çağrışımlarını öne çıkarır. Kartal figürünün açık gagası, gerili kanatları ve belirgin pençeleri, ikonografik teamüllere uygundur (bkz. kat. 148a, b). Bununla birlikte, önemli bir ayrıntıda farklılık vardır: Kanattan çıkarak devam eden bir çizgi, kalkanın çerçevesini aşarak dışarıda bitkisel bir desene dönüşür ve ejderin açık ağzında son bulur. Ejderler ve çift başlı kartalların birlikte yer aldığı kompozisyonlar içinde (bkz. kat. 150), bu parça her iki yaratık arasında açık bir bağlantı kurmasıyla diğerlerinden ayrılır.[4] Aynı kompozisyon, Mengücekli beyi Ahmed Şah tarafından 1229'da yaptırılan Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın batı taçkapısında da görülür.[5] Mengücekliler, Anadolu Selçukluları ile Bizanslıların çağdaşıydı ve Ahmed Şah bu sahnenin taşıdığı imparatorluk çağrışımlarına şüphesiz ki aşinaydı.[6] **MF**



Resim 96. İmparatoriçe Theodora'yı çift başlı kartallarla bezeli bir elbise içinde gösteren bir *khrysobulla*'dan ayrıntı. Tirşe üzerine tempera, 1374. Dionysiou Manastırı, Athos Dağı, Yunanistan



152

Grifon Motifli Levha
İran, 12. yüzyıl
Stuko; kalıplama, oyma
Çap: 50,5 cm
The al-Sabah Collection,
Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 32 ST a)

Kanatlı bir grifonun yürür vaziyette tasvir edildiği bu on köşeli yıldız levha, hortumunda tavşan taşıyan bir fil ve boyunları birbirine dolanmış tavus kuşlarının yer aldığı diğer iki levhayla birlikte bir grup oluşturur.[1] Rey'de ortaya çıkarılan ve ördeğe saldıran bir şahinin görüldüğü alçı kabartma gibi (Resim 97),[2] bu levha da bir ev ya da sarayın kabul salonunun duvarlarını süslemiş olmalı. Grifonun filler ve tavus kuşlarıyla birlikte kullanılması, bir kudret ya da hatta Cennet sembolü olarak görüldüğüne işaret etmektedir – özellikle grifonu çevreleyen bitkisel kompozisyon, bu ikinci olasılığı güçlendirir. Fakat diğer yandan, bu mitolojik yaratığın Mısır ve Mezopotamya'da yaklaşık MÖ 3000'e dek uzanan köklü bir geçmişe sahip olması, zaten karmaşık olan ikonografisini anlamayı daha da zorlaştırır. Iran'da Ahameniş hanedanı döneminde (MÖ 550–330), grifonlar standart olarak kartal başlı ve kanatlı, aslan gövdeli ve kulaklı tasvir edilmiştir. Arka ayak ve bacakları bir aslanınki, öndekiler ise bir kartalınki şeklindeydi. Fakat buradaki örnekte ön sol ayak toynaklıdır. (Sağ ayak ise hasar görmüştür.) Grifonlar Yunan sanat ve edebiyatına da girmiş, Herodotos grifonların altınlara bekçilik ettiğinden bahsetmiştir.[3] Yunan ve Roma sanatının çeşitli dallarında, ölüleri korurken veya "Iskender'in göğe yükselişine eşlik eden güneş timsalleri" olarak Büyük Iskender'in arabasını çekerken gösterilmişlerdir (bkz. kat. 6).[4] Bir grifonun ön sol ayağını kaldırarak bir savaş arabasının tekerleğine dayadığı görülen bir Roma sikkesi, aradaki bin yıllık farka rağmen, bu Selçuklu grifonundaki duruşun muhtemelen nihai kaynağını oluşturmaktadır.[5]

İslam dünyasında, buradaki levhayla çok daha yakın bir tarihe ait grifon örnekleri mevcuttur. Bunlar arasında, 1828'e dek Pisa Katedrali'nin tepesinde durmuş olan meşhur Pisa Grifonu (11–12. yüzyıl) ve ön sol ayağını kaldırmış bir grifon figürüyle bezeli, lüster tekniğinde bir Fatımi kâsesi (10.–11. yüzyıl) yer alır.[6] Hem Pisa örneğindeki hem de kat. 152'deki grifonlar sarkık gerdanlıdır. Bununla birlikte, kat. 152 ile diğer Selçuklu objeleri arasında ikonografik açıdan daha yakın bir bağ söz konusudur. Bu objelerde grifonlar, güneşin gökyüzündeki günlük hareketini temsil eden diğer kozmik sembollerle bir arada kullanılmıştır.[7] **SRC**



Resim 97. Ördeğe saldıran şahin kabartması. Buluntu yeri Rey, 11–12. yüzyıl. Alçı; oyma. 31,2 x 36 cm. Museum of Fine Arts, Boston, University Museum–M. FA Persian Expedition (35.915)



153

Sfenks Figürlü Mühür

Doğu Iran bölgesi (söylendiğine göre Afganistan), 11.–12. yüzyıl
Pişmiş toprak; oyma
Çap: 8,6 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 552 C a)

Pişmiş toprak mühürler çeşitli amaçlarla, örneğin seramik imalatında ve yiyeceklerin, özellikle de ekmeklerin süslenmesinde kullanılmıştır. Bu mührün bezemesi pozitif kabartmadır, dolayısıyla uygulandığı yüzeyde negatif bir iz bırakacaktır. Bir seramik atölyesinde, nihai nitelikteki negatif bir kalıbın yapımında kullanılmış olabilir. Nispeten büyük sapı, muhtemelen sabit bir tutuş sağlamaya yarıyordu. Semerkant'ın çömlekçiler mahallesinde, 9 ila 12. yüzyıla tarihlenen benzer saplara sahip yuvarlak mühürler ele geçmiştir.[1] Fustat buluntuları arasında yer alan ve Taberiye'de ele geçen yine yuvarlak biçimli mühürlerin ekmek mührü olduğu düşünülmektedir. Bunlar ya geometrik ve bitkisel motifler ve hayvan figürleriyle bezelidir ya da iyi dilek ifadeleriyle kitabelidir. Sağlık ve mutluluk dilekleri ya da "afiyet olsun" gibi ibareler yer alır. Bir tanesinde ise, "ordu ekmeği" yazılıdır.[2] Buradaki mührün üzerinde, kıvrımlardan oluşan bir zeminde kanatlı bir sfenks figürü vardır. Sfenksin başını çevreleyen ışınlı hale ve gövdesindeki noktalar (yıldızlar?), koruyucu bir işlevi olduğuna inanılan bu fantastik yaratığın güneş ve yıldızlarla ilişkili anlamlarını vurguluyor olabilir (bkz. kat. 143, 154, 155, 157a, b).

İlginçtir ki diğer gündelik objeler de –örneğin, kat. 36a, b'deki ponzalar– çoğunlukla yerel olarak üretilen ucuz objelere uygun şekilde bölgesel farklılıklar göstermelerine karşın, benzer ikonografik motiflere ve (yiyecekle ilgili olanlar hariç) kitabelere sahiptir. Bu tür objelerin bezemeleri, estetik gerekleri yerine getiriyordu kuşkusuz. Fakat kat. 153 örneğinde olduğu gibi, bunlara günlük yaşamda arzu duyulan uğur getirici bir değer atfetmek de pekâlâ mümkündür – minâi kaplar üzerinde sıklıkla tasvir edilen ve sfenkslerin yer aldığı taht sahneleri de muhtemelen böyle bir değer taşımaktaydı. Hıristiyan çevrelerde Komünyon ekmeğini damgalamak için kullanılan –Kıpti örnekler de dahil olmak üzere– Bizans dönemine ait ekmek mühürleri üzerindeki dinsel kitabe ve semboller, bunların korunma amacıyla (kutsanmış ekmeği yemekle sembolik açıdan benzer şekilde) taşınan veya dokunulan muska ve tılsımlarla ilişkilendirilmesine yol açmıştır.[3] Fakat İslam dünyasındaki mühürler söz konusu olduğunda, büyüyle belirgin bir bağlantının yokluğu, bu tür bir varsayımda bulunmayı zorlaştırmaktadır. **MR**

154

Kuyruğu Ejder Başıyla Sonlanan Kanatlı Sfenks Figürü

Muhtemelen Kuzey Cezire, 12.–13. yüzyıl
Bronz; döküm
10,8 x 12,1 cm
David Collection, Kopenhag (5/1978)

155

Sfenks Tasvirli Şamdan

Cezire, 13. yüzyıl ortası
Pirinç; döküm, gümüş kakma
Yükseklik: 20 cm; Çap: 29,1 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.3571)
Ağız kenarında Arapça:

مثل نوره في مثل / ضرب الله نوره / و كان للحياة(؟) / و راسي قد مال / [فنحفي و . . .؟] / هدى الى [. . .] الناس / [. . .] نفسا(؟) / حكمة بالضياع بالصناع(؟)

Nurunun örneği Allah'ın verdiği nur gibi. Hayat için (?) idi. Başım eğildi. [...] insanlara [...] hidayet. Bir kimse (?). zanaatkârları gölgeleyen hikmet (?).[1]

Sfenks gibi mitolojik ve hayal ürünü bileşik hayvanlara Selçuklu sanatının her alanında rastlanır.[2] Eski zamanlarda sfenks, meskûn dünyanın sonuyla ilgili efsanelerde sıklıkla bahsedilen yaratıklar arasında yer alıyordu. Bu özelliğiyle kapıları (ölüler diyarının veya gökyüzünün kapısını), şehirleri, mezarları, tapınakları, sarayları ve Hayat Ağacı'nı koruyan bir muhafız işlevi görmüştür. Sfenksin güneşle ilgili, dolayısıyla kozmik bir anlamı da vardı.[3] Selçuklu devrinde sfenkslerin kullanıldığı bağlamlar, bu yaratığın koruyucu ve tılsımlı bir işleve sahip olduğunu



Kat. 154

ve/veya güneşi temsil ettiğini göstermektedir. Ayrıca, bir saltanat sembolü olarak da kullanılmış olabilir.[4]

Kat. 154'teki heykelcik, muhtemelen bir zamanlar bir Artuklu sarayı veya köşkünde bir çeşme ya da havuzu süslemiştir.[5] Cezire bölgesine ait başka çeşme figürleri bilinmekle birlikte, bunlar sırlı seramikten yapılmıştır ve daha natüralist bir üsluptadır (bkz. Resim 98).[6] Buradaki sfenks, âdet olduğu üzere, kanatlı bir aslan gövdesine ve bir kadın başına sahiptir. Soyluluk alameti olan üç dilimli bir başlık (bir diadem?) taşımaktadır. Selçuklu tarzına uygun bir şekilde uzun örgü saçlı, ay yüzlü ve badem gözlüdür. Sakin ve kontrollü görünüşüne karşın, ancak doğaüstü bir yaratığın başarabileceği bir duruşa sahiptir: Bacakları, zemin ile karnı arasında bir boşluk bırakacak şekilde, 90 derecelik bir açıyla öne doğru kıvrılmıştır.

Selçuklu sanatında, bir hayvanın gövdesinin bazı kısımlarının bir diğer hayvana ait özelliklerle sonlanmasına sık rastlanır. Burada da, sfenksin kuyruğu ve kanatları ejder başlarıyla son bulur. Ejderlerin ağızları sanki sfenksi yutmaya hazırlanır gibi açılmıştır. Ejder, güneşi ve ayı yutarak tutulmalara neden olan ve bu gücüyle kâinata dehşet saçan görünmez gezegen-canavar Cevzeher'i simgeler. Dolayısıyla, sfenksin en başta gelen bir güneş sembolü olduğu düşünüldüğünde, bu heykelciğin güneş tutulmasını temsil ettiği söylenebilir.[7] Selçuklu devrinde doğaüstü bir olay olarak görülen güneş tutulmasının bu fiziksel tasviri, astrolojik açıdan son derece önemli bir anın yanı sıra korku, karanlık ve yıkımın da bir ifadesidir.[8] Daha iyimser bir yoruma göre ise, nasıl ki güneş her gün doğup batıyorsa, ejder de (karanlık) sfenksi (ışığı) yutar ve ardından tekrar püskürtür. Birbirine karşıt bu iki güç –bir nevi Selçuklu *yin* ve *yang*'i– dünyaya, insanlığa ve kozmosa hükmeder ve uyum ve düzenin sağlanmasından sorumludur.[9] Dolayısıyla bu heykelcik, en üst seviyede bir güce ve koruyuculuğa sahipti. Ne amaçla kullanıldığı kesin olarak bilinmese de soylu sa-



Resim 98. Sfenks şeklinde çeşme figürü. Buluntu yeri Rakka, 11. yüzyıl sonu–12. yüzyıl. Fritli hamur; kalıplama, elle şekillendirme, oyma, turkuaz sır altı boyama (lakabi). Yükseklik: 37 cm. David Collection, Kopenhag (Isl. 56)



Kat. 155

hibinin ve ağız kısmından dökülen suyu içen veya kullananların gözünde bir kudret, ihtişam ve himaye timsaliydi.

Kat. 155'teki şamdan sıra dışı bir çokgen forma sahiptir. Dokuz içbükey yüzeyinin her birinin ortasında yarımküre biçimli bir kabara vardır.[10] Kakma işçiliğinin üslubu ve figür repertuarı, Musul ekolünü anımsatır. İkonografisi, saray yaşamıyla (bkz. s. 72–165) ilişkili sahnelerden oluşmaktadır: Elinde bir şarap kadehiyle taht üzerinde oturan bir figür, at sırtında bir doğancı, bir aslanı kılıçlayan veya Part atışıyla ördek benzeri bir kuşu öldüren bir avcı. Kabaralar üzerinde yer alan bu sahneler, çift başlı kartallarla dönüşümlü olarak tekrarlanır. Bu kabarık madalyonların yukarısında ve aşağısında çift sfenksler bulunur. Yukarıdakiler dikey bir konumda karşılıklı dururken, aşağıdakiler yatay olarak zıt yönlere yürümektedir. Selçuklu sanatında sık görüldüğü üzere, sfenkslerin aslan biçimli gövdesi profilden, insan başı ise cepheden verilmiştir. Kanatları birleşerek başlarının çevresinde bir tür hale meydana getirir. Ortaçağ İslam sanatında hale, Hıristiyanlıkta olduğunun aksine, her zaman kutsallık ifade etmez. Örneğin burada, tahtta oturan figür de böyle bir haleye sahiptir.

Sfenkslerin her biri, çeşitli hükümdar tasvirlerinde görülene benzer üç dilimli bir başlık taşımaktadır. Belirgin şekilde büyük boyutları ve heybetli duruşları, saltanat çağrışımını daha da pekiştirir ve burada hükümdarı koruyan bir arma olarak kullanıldıklarını gösterir.[11] Sfenksler, soyluluğun bir diğer sembolü olan çift başlı kartallarla (bkz. kat. 148a, b) birlikte, hükümdarı çevreleyerek onun görkemine katkıda bulunur ve mutlak egemenliğini, kahramanlığını ve adaletini yüceltir. Ayrıca, şamdanın çok kenarlı ayağı boyunca birbirini kovalayan hayvanlar arasında da, yine benzer fakat daha küçük birkaç sfenks göze çarpar. Bu sfenksler, idealize edilmiş mistik bir yaratık olma özelliğini korumakla birlikte, burada kötülüğe karşı koruma işlevini ön plana çıkaran daha dünyevi ve gündelik bir bağlamda sunulmuştur.[12] **DB**



156

Harpi Figürlü Lüster Kâse

Buluntu yeri Rey (RG7993), muhtemelen Kaşan, 12. yüzyıl ortası–13. yüzyıl başı
Fritli hamur; opak beyaz sır, lüster boyama
Yükseklik: 8,8 cm; Çap: 20 cm
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-11)

Bu derin kâsenin dip kısmında, yuvarlak bir madalyon içinde rezerve boyamalı bir harpi figürü yer almaktadır. Madalyonun etrafı, dolgu bezemeli zemin üzerine altı daireyle çevrilidir. Kâsenin dış yüzeyinde, iyi dilek ifadelerini temsil eden yazı taklidi süslemeler vardır. Kökeni çok eski zamanlara dayanan bu kadın başlı, kuş gövdeli canavar figürü, burada kötülüğe karşı bir koruyucu olarak kullanılmıştır. Efsanevi bir yaratık olan harpi, merkez İslam coğrafyasının Moğol öncesi ve sonrası görsel kültüründe tarif ve tasvir edilmiş olan türlü "acâib" arasında yer alır.[1] Bu tür derlemelerin en meşhuru, 13. yüzyıl sonlarında yazılmış olan *Acaibü'l-mahlükat ve garaibü'l-mevcudat* adlı eserdir.[2] Bu seramik kâse üzerindeki harpi tasviri, ucube figürlerin nazara karşı etkili bir koruyucu olduğu yönündeki eski inanışın Rey'deki görsel halk kültüründe muhtemelen varlığını sürdürdüğüne tanıklık etmektedir. **RH**



a

157a, b

Tılsımlı Aynalar

Birbirini Kovalayan Sfenksler Tasvirli Ayna (a)
İran, 12.–13. yüzyıl
Bronz; döküm
Yükseklik: 1,4 cm; Çap: 19,5 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (I.2200)
Çevrede Arapça yazı kuşağı: okunaksız

Bir yüzleri cilalanarak parlatılmış madeni aynalar, antik dünyada Mısır'dan Yunanistan'a ve Çin'e dek kullanılmış ve yüzyıllar sonra da kullanılmaya devam etmiştir. Ortaçağ İslam döneminde, özellikle de Selçuklular ile diğer Türk hanedanların yükselme sürecinde, daire biçimli ve arka yüzleri tam bezemeli çok sayıda bronz döküm ayna üretilmiştir.[1] Bunların hangi atölyelerde üretildiği henüz kesin olarak saptanmamışsa da bilinen örneklerin H. 548 ile H. 675 (M. 1153–1276) arasına tarihlenmesi ve ele geçtikleri yerler, nispeten kısa bir imalat evresine (12–13. yüzyıl) rağmen bronz döküm aynaların Selçuklu coğrafyası kadar dışında da yaygın bir popülerliğe sahip olduğunu ve Selçuklu hâkimiyetinden sonra da uzun süre kullanıldığını göstermektedir. Kum kalıba bronz döküm tekniğinin basitliği, geniş bir pazara yönelik kitlesel üretimi kolaylaştırmış olsa gerek.[2] Benzer motiflere sahip çok sayıda aynanın varlığı ve sadece birkaç örneğin belirli kişiler tarafından ısmarlanmış olması (örneğin kat. 7), bu varsayımı doğrulamaktadır.



Sırt Sırta İki Sfenks Tasvirli Ayna (b)
İran veya Anadolu, 12.–13. yüzyıl
Bronz; döküm
Yükseklik: 1,1 cm; Çap: 10,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Mary Anna Palmer Draper bağışı, 1914 (15.43.285)
Çevrede kufi yazıyla Arapça:

العز والبقا والدولة والبها والرفعة والثنا والقدرة والعلا والملك والنما والغبطة والقدرة والاقبال لصاحبه ابدا

İzzet, beka, devlet, ihtişam, yücelik, övgü, kudret, yükseklik, mülk, büyümek, gıpta, kudret ve... her zaman bunun sahibi içindir.[1]

b

Büyüklük ve ağırlık bakımından farklılık gösteren Ortaçağ bronz aynaları, formları ve fiziksel özelliklerine göre iki ayrı grup meydana getirir: Daire biçiminde ve dış kenarına lehimlenmiş veya sabitlenmiş düz bir sapı olanlar (Resim 99) ya da buradaki örneklerde olduğu gibi, arka yüzlerinde delikli bir topuz bulunanlar (Çin tipi aynalar). Sabit saplı aynalar, sapından tutularak kullanılıyordu. İkinci tiptekiler ise, topuzdaki delikten geçirilen bir ip ya da metal halka vasıtasıyla tutuluyor veya asılıyordu. Çoğu aynanın arka yüzünde figürlü bezemeler yer alır. Bunların ikonografisi, burç sembollerinden arma tarzında hayvan tasvirlerine, saray yaşamıyla ilgili sahnelerden antik mitolojiye uzanan bir çeşitlilik sergiler.[3] Eşine az rastlanan anıtsal bir aynanın bir yüzünde Hz. Süleyman ve cinleri tasvir edilmiş, diğer yüzüne ise Kur'an'dan Ayetü'l-Kürsi (2:255) yazılmıştır.

Bu aynaların birbirinden farklı ve kimi zaman şaşırtıcı ikonografisi, kullanım ve anlamları hakkında sayısız yoruma yol açmış, yansıtıcı bir yüzey sunma işlevinin çok ötesine geçen değerlendirmeler yapılmıştır. Kimi araştırmacılar bu objelerin aslında ayna değil, ağırlık olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmişse de[4] bir tılsım işlevi gördükleri konusunda hemen herkes hemfikirdir. Çoğu aynanın iyi dilek kitabeleri ve kötülüğe karşı koruyucu motiflerle süslenmiş olması da bunu doğrular niteliktedir. En azından bazı örneklerin kehanet için kullanıldığı veya diğer bazı sihirli güçlere sahip oldukları sanılmaktadır. Cilalı yüzlerinde tılsımlı yazılar (bunlar muhtemelen daha geç dönemlerde eklenmiş olsa bile) taşıyan çeşitli örnekler de bu varsayımı destekler.[5] Bir aynanın sahip olduğuna inanılan meziyet ve işlevler, aynanın büyüklüğüne, epigrafik içeriğine ve ikonografi-



Resim 99. Ayna. Kuzeybatı İran veya Anadolu, 12.–13. yüzyıl. Bronz; döküm, çekiçleme. Çap: 22 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Florence E. ve Horace L. Mayer bağışı, 1978 (1978.348.2)

sine bağlı olarak değişebiliyor, bu unsurlar arasındaki etkileşimle daha da artabiliyordu (bkz. kat. 7).

Aynalar üzerinde en sık tasvir edilen figür, sfenks olmuştur. Fantastik bir yaratık olan sfenks, koruyucu güçleri ve güneşle/yıldızlarla ilişkili anlamları nedeniyle eski zamanlardan beri itibar görmüştür.[6] Kat. 157a'da,[7] cepheden verilmiş bir kadın başına ve profilden verilmiş kanatlı bir aslan gövdesine sahip dört sfenks, Selçuklu sanatında, özellikle de hükümdarların av eğlencelerinin coşkusunu yansıtan sahnelerde sıklıkla kullanılan bir motifi, birbirini kovalayan hayvanları (çoğunlukla köpekler ve tavşanlar) çağrıştırır. Nitekim burada sfenksin koruyuculuğu, tebaasını adil bir şekilde yöneten hükümdar fikriyle birleştirilmek istenmiş olabilir.[8]

Kat. 157b'de, her biri diğerinin ayna yansıması olan sırt sırta iki sfenks tasvir edilmiştir. Bu, Ortaçağ İslam aynalarında görülen en popüler kompozisyondur.[9] Sfenkslerin burada da başı cepheden, gövdesi profilden verilmiştir. Bir dizi küçük noktadan oluşan kuyrukları, akrep kuyruğunu andıran bir kıvrımla son bulur. Sfenks çok eski zamanlardan beri güneşle ilişkilendirilmiştir. Bu aynada Akrep burcunun astrolojik sembolüyle birlikte kullanılması, sfenksin güneşi temsil etme gücünü artırıyor olabilir.[10] Bu tür aynalar, diğer yüzlerinde (muhtemelen sonraki dönemlerde eklenmiş) tılsımlı kitabeler taşıdıkları ve/veya mezarlarda kimi zaman bir ölünün göğsüne yerleştirilmiş halde bulunduklarından, kötülüğe karşı koruyucu güçleri dolayısıyla Selçuklu sonrasında da itibar edilen tılsımlı muskalarla yakın benzerlikler taşımaktadır.[11] **DB**

158

Küp (*Habb*) Parçası

Cezire, 13. yüzyıl
Pişmiş toprak; kalıplama, delik işi, barbutin, kazıma
Yükseklik: 34,9 cm; Çap: 30 cm
Museum of Islamic Art, Doha (PO.620.1999)
Dışta kufi yazıyla Arapça:

نقش عبدالعـ[زيز؟] (عبد الرحـ[من؟])

Abdülaziz, (Abdurrah[man]'ın nakşı.[1]

Bu parça, bir zamanlar bir su küpünün üst yarısını meydana getiriyordu. Mezopotamya'da *habb* adıyla bilinen ve yaygın olarak kullanılan bu küpler, sırsız pişmiş topraktan yapılma ucuz ve basit kaplardı. Kendilerine özgü formları sayesinde, içlerindeki suyu soğuk tutma özelliğine sahiptiler.[2] Selçuklu *habb*'ları, zengin yüzey bezemeleriyle diğerlerinden ayrılır. Koruyuculuk ve bereket çağrışımlarıyla dolu bu bezemeler, çoğu zaman yüksek kabartma olarak işlenmiştir ve mücevherlerle, dokumalarla süslenmiş adeta canlı birer heykel gibidirler.[3] Bu üst düzey işçilik ve bazı parçaların imzalı olması –buradaki örnekte, Abdül[aziz?]– Selçuklu döneminde *habb*'ların varlıklı Cezireliler için üretilen etkileyici ve sofistike objeler olduğunu gösterir.

Kat. 158'de,[4] Selçuklu sanatında sık görülen aslanlar, harpiler ve insan başlı diğer kuşlar gibi gerçek ve hayali yaratıkların yanı sıra taçlı kadın büstleri, arabesk kabartmalı ve ajurlu bir zemin üzerinde, kemerli kısımların içine veya arasına yerleştirilmiştir. Figürlerin tümünün başı cepheden, dışarıya doğru bakar şekilde tasvir edilmiştir ve yüksek kabartma tekniğinde verilmiş olmaları nedeniyle, sanki küpün içinden çıkıyormuş gibi gözükürler. Kadın büstleri, Selçukluların muhtemelen bir dereceye kadar mirasçısı oldukları şaman ve Gök Türk gelenekleri gibi çeşitli kültürlerde tılsım değeri taşıyan maskelere benzetilmiştir.[5] Kat. 158 gibi *habb*'larda bu büstler, diğer figürlere kıyasla nispeten büyük boyutları ve ayrıcalıklı konumlarıyla, genellikle küpün en üst bölümünde yer alarak dikkat çekerler.[6] Dolayısıyla, diğer figürleri yukarıdan seyreden insanüstü koruyucular olarak düşünülmüş olabilirler. Bu kadın büstleri her ne kadar burada Selçuklu tarzında –yani, Orta Asyalı kökenlerini çağrıştıran ve bir güzellik emaresi sayılan ay yüzlü, badem gözlü tipte– tasvir edilmiş olsalar da, tıpkı önceki örneklerde görülen kadim toprak-ana tanrıçaları gibi (örneğin bkz. kat. 60), bereketi simgeliyor da olabilirler. Ayrıca bu tür bir sembolizm, bu küplerin suyu, yani yaşamın kaynağını muhafaza etme işleviyle de uyumludur. Bu tanrısal kadınlar, harpilerin ve diğer mistik hayvanların kötülüğe karşı koruyucu gücünü pekiştirirken, taç benzeri başlıklar ve mücevherler asaleti, aslanlar ise saltanatı simgelemektedir.[7] **DB**





Din ve Kitabet

Selçuklularda İslam'ın uygulanması bölgeden bölgeye, hükümdardan hükümdara ve dönemden döneme farklılık göstermiş, bu farklılıklar dini mimari ve edebiyata da yansımıştır. Selçukluların İslam'ı benimsemesi ve İslam inancının gereklerini yerine getirmesi, siyasi emelleriyle yakından ilişkili olduğundan, tarihsel kayıtlarda belirli bir kendi çıkarlarını gözetme havası vardır. Nitekim Tuğrul Bey gibi ilk Selçuklu sultanlarından bazıları, saldırıda bulundukları şehirlerde mescid-i cumaları yerle bir etmiştir.[1] Fakat aynı Tuğrul Bey, Şafii mezhebine ve Eşarilere karşı Hanefi mezhebini ve Maturidileri desteklemiştir. Tuğrul Bey 1053 yılında, Sünnilerin kalesi konumundaki Horasan'da, Eşarilerin camilerde resmi olarak lanetlenmesini emretti.[2] Bu emrin teolojik nedenlerle mi yoksa siyasi nedenlerle mi verildiği belirsiz olsa da, şüphesiz ki Selçukluların fethettikleri topraklarda denetim kurma amacıyla tutarlıydı.[3]

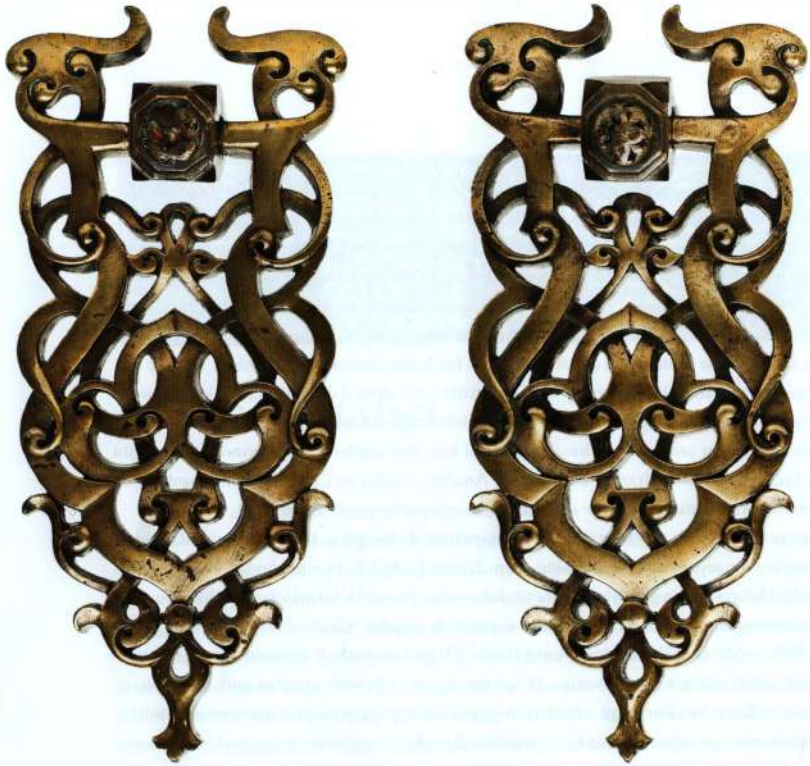
Selçuklular İran mimarisindeki yeniliklerden bizzat sorumlu olmamakla birlikte, dini yapıların pek çok ortak özelliği Selçukluların gözetimi altında yerleşmiştir. Dört eyvanın açıldığı bir orta avlu çevresinde ve bir eksen üzerinde inşa edilmiş dört eyvanlı cami tipi, bu dönemde İran camilerinin başlıca planı olmuştur. Ayrıca, içinde mihrabın yer aldığı yüksek kubbeli salonlar standart hale gelmiş, 11. ve 12. yüzyılların üst düzey mühendislik ve tasarım becerilerini kanıtlayan örnekler ortaya çıkmıştır.[4] Bu camiler ve medreseler gibi dini yapıları inşa ettirenler sadece Selçuklu sultanları değil, vezirler, emirler ve varlıklı Türkmenler de olmuştur.

Şii Büveyhilerin İran'daki hâkimiyetinin ve Bağdat'taki nüfuzunun sona ermesinin ardından, Selçukluların "Sünni bir canlanma" başlattıkları ve topraklarında ortodoksiyi yeniden tesis ettikleri iddiası, yeni araştırmalar tarafından sorgulanmıştır. Bununla birlikte Selçuklular, İran ve Irak'ta çeşitli medreseler yaptırdı. Arka arkaya üç Selçuklu hükümdarına, Çağrı Bey, Alp Arslan ve Melikşah'a vezirlik eden Nizamülmülk (1018–92), bu medreselerin en ateşli destekçisiydi. İlginçtir ki Nizamülmülk, Selçukluların daha önce resmen kınadığı Şafii mezhebiyle ve Eşarilerle yakın ilişki içinde olmuştur. Tıpkı camiler gibi, medreseler de Nizamülmülk'ten önce vardı. Fakat onun öğrencilere burs ve kalacak yer sağlama anlayışı, yaptırdığı medreselere damgasını vurmuştur. Bu "Nizamiye" medreselerinin en ünlüleri Nişabur ve Bağdat'takilerdi. Ancak Nizamülmülk'ün Belh, Musul, Herat ve Merv'de kurduğu medreseler de vardı. Bunlar, ünlü ilahiyatçıları kendine çekiyordu. Bunlardan biri de, 1190 ile 1194 yılları arasında Bağdat Nizamiyesi'nde ders veren ünlü kelam ve fıkıh âlimi Gazali'ydi (1058–1111).

Selçuklular devrinde Anadolu, Suriye ve Cezire'deki dini mimarinin tarihi, İran'dakinden farklı bir seyir izlemiştir. Anadolu Selçukluları, yeni hükümdarların kendileri kadar dinini de yansıtan, Bizans Hıristiyan yapılarından apayrı özelliklere sahip yeni anıtlar inşa ettiler ve Anadolu, Kafkasya, Suriye ve İranlı zanaatkârların mimari ve süsleme becerilerinden yararlanarak yeni üsluplar geliştirdiler. Selçuklu banileri, cami ve medreselerin yanı sıra, hangâh adı verilen derviş tekkeleri de inşa ettirmiştir. 12. ve 13. yüzyıl Anadolu camilerinin planı, küçük avlulu ve çok sütunlu (*hipostil*) olanlar ile düz ahşap damlı veya taş kubbeli avlusuz yapılar arasında değişiklik gösterir.[5] Suriye ve Cezire'de ise geniş avlulu çok sütunlu cami tipi kullanılmaya devam etmiştir. Mihrap önlerinde kubbeli mekânlar benimsenmiş olmakla birlikte, Anadolu'daki başlıca Selçuklu camilerinin en önemli özelliği, taç kapıları ile ön cephelerindeki zengin süslemelerdi. Geometrik geçmeler ve bitkisel kıvrımların yanı sıra, medreseler de dahil bazı dini yapıların cephelerinde ejderler gibi fantastik yaratıklar görülür.[6] İran'da olduğu gibi, Anadolu, Suriye ve Cezire'deki dini yapıların da banileri arasında sultanlar, emirler ve diğer üst düzey görevliler yer alıyordu.

İran ve Anadolu'da diğer bir önemli dini yapı türü de hangâhtı. 10. yüzyıl sonundan itibaren bu yapılar, bir şeyhin öğretilerini takip eden dervişler yahut Sufiler tarafından kullanılmıştır. Büyük Selçukluların İran'a gelişiyle birlikte ve daha sonra Anadolu Selçukluları ve Selçuklu ardıl devletleri döneminde, bu tür komplekslerin sayısı hızla çoğaldı. Gazali, Ebu'l-Hafs Sühreverdi (1145–1234) ve Mevlana Celaleddin-i Rumi (1207–73) gibi mutasavvıf düşünür ve şairler, etraflarında çok sayıda mürit topladı. Bunlar, bir şeyhin öğretisi etrafında kurulan tarikatlara intisap ederek, her tarikatın kendine özgü ritüelleri doğrultusunda yaşayıp ibadetlerini yerine getirdiler. Bu kişilerin barınması amacıyla yatakhane, mutfak, dervişler ve yoksullar için yemekhane, mescit ve sohbet alanlarından müteşekkil binalar inşa edilmiştir.[7] Bu tesislerde, başlangıçta hangâhın kurucusu ve ailesinin, sonraları ise müritlerinin de mezarları yer almıştır. Konya'da Rumi'nin öğretisini takip eden Mevlevi dervişleri örneğinde olduğu gibi, bir tarikatın popülerliği arttıkça, hangâh da hem ikamet eden Sufileri hem de seyyah dervişleri barındıracak şekilde genişlemiştir. Suriye ve Cezire'de ise Sufiler, Selçuklu dini mimarisinin en önemli unsurlarından biri olan medreselerde bir araya gelmiştir.

Nasıl ki dini yapıları inşa ettirenler bunları süslemelerle donatmak için para dökmüşse, aynı şekilde zengin tezhipler ve zarif hüsnühatlar içeren göz kamaştırıcı dini yazmalar da üretilmiştir. Sadece kâğıt kullanımı değil, medreselerin kurulması da kitap üretiminin artmasına yol açtı. Kur'an ve diğer dini kitaplarda hiçbir zaman tasvire yer verilmedi. Dolayısıyla müzehhipler, başlangıç sayfalarını, bölüm başlıklarını ve metin içindeki diğer önemli geçişleri süslemek için altınla ve diğer renklerle boyalı girift geometrik ve bitkisel desenlerden yararlandılar. Anadolu, Cezire ve Büyük Suriye'de Müslüman kitap üreticileri büyük ihtimalle Hıristiyan meslektaşlarıyla etkileşim içinde olmuştur. Göründüğü kadarıyla bu Hıristiyanlar, hazırladıkları kitaplar keşişlere yönelik olduğunda bile, manastırlardan ziyade şehirlerde çalışıyordu. Selçuklu devrinde İran toplumunun Türk-İranlı karakteri, İran'da zaten mevcut bulunan dini sanat ve mimarlık formlarının benimsenip geliştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Anadolu Selçukluları ile Cezire ve Büyük Suriye'deki Selçuklu ardıl devletlerinde ise toplum, Hıristiyanlar ve Yahudiler, Sünniler ve Şiiler, Yunanca, Süryanice, Ermenice, Arapça ve Farsça konuşanlardan oluşan zengin bir terkip meydana getiriyordu. Dolayısıyla dini mimarileri de bu çeşitliliği ve bu çeşitlilikten ilham alan yaratıcılığı yansıtmaktadır. **SRC**



159

Bir Çift Kapı Tokmağı
Cezire veya Suriye, 13. yüzyılın ilk yarısı
Bronz; döküm, kazıma
Her biri yak. 37,5 x 17,1 cm
Museum of Islamic Art, Doha (MW.127.1999.1, .2)

Selçuklu ardıl devletlerinin topraklarında, buradakine benzer bronz döküm kapı tokmakları öncelikle cami, medrese, türbe gibi kamu binalarının ve seçkinlerin özel konutlarının ahşap kapılarını –genellikle her kapı kanadında bir tane olmak üzere– süslemekteydi.[1] Figürlü ve geometrik ve/veya bitkisel motifli daha dekoratif örneklerin varlığı da bilinmektedir (bkz. kat. 136d).

Bu harikulade çift, üç-dilimli bir kemer formunu temel alan, diklemesine uzun, simetrik ve arabesk benzeri bir tasarıma sahip kapı tokmaklarının oluşturduğu bir gruba dahildir. Üç-dilimli kemer, farklı düzlemlerdeki dallar ve yarım palmetlerle iç içe geçmiştir. Bununla birlikte, gruptaki bazı objeler sadece üç dilimli parçadan oluşmaktadır.[2] Buradaki çift, ağırlığı, anıtsallığı ve tasarımının karmaşıklığıyla diğerlerinden ayrılır. Aynı bölgede üretilmiş olan kapı tokmaklarının çoğunda, ortadaki sabit parça bir aslan başı şeklindedir. Burada ise, geometrik bir formdadır ve sekizgen bir ara kısmın üzerinde basık bir kubbeye sahip kare bir odayı andırır. Kubbenin delik işi ve kazıma bezemeleri, genelde hâkim olan bitkisel ve soyut tasarımı bütünleyici niteliktedir. En üstte, ağızları açık karşılıklı iki ejdere benzeyen yarım palmetler özellikle dikkat çekicidir.[3] Sanatçının koruyucu özelliklere sahip bu mitolojik yaratıklara göndermede bulunma niyeti taşıyıp taşımadığı açık olmamakla birlikte, Ortaçağ İslam dünyasının günümüze ulaşan en güzel örnekleri arasında yer alan bu bir çift kapı tokmağı, Selçuklu maden sanatının ulaştığı üst düzey ustalığı göstermektedir.

Önden bakıldığında neredeyse birbirinin aynı gözükseler de, boyutlarının hafifçe farklı olması ve arka kısımlarındaki farklılıklar, iki objenin aynı kum kalıba döküm yoluyla değil, her kalıp için ayrı tasarlanmış balmumu modeller kullanılarak üretildiğini gösterir. Bu teknik daha zahmetli olmakla birlikte, daha iyi sonuç veriyordu ve dolayısıyla lüks objelerin üretilmesine daha uygundu. Nitekim bu yöntemle üretilen objeler üç boyutlu heykelleri andırır ve bazı dâhiyane icatlarda dekoratif tepelikler olarak kullanılmışlardır (örneğin bkz. Resim 75).[4] Arabesk tasarım, Bedreddin Lülü döneminin (1211–59) Musulu'na mal edilebilecek mimari kabartmalar ve diğer bazı objelerle üslup açısından benzerlik gösterse de (bkz. Resim 31 ve kat. 193), bu kapı tokmaklarının başka bir Cezire veya Suriye şehrindeki bir atölyede üretilmiş olma ihtimali de dışlanamaz. **DB**



160

Pencere (veya Kapı) Kanatları
Anadolu, Konya, muhtemelen Beyhekim Camii'nden gelme, 13. yüzyıl sonu
Ahşap (ceviz); oyma, dökme metal aplikeler
165 x 111,5 cm
Museum of Islamic Art, Doha (WW.56.2003. 1, .2)

Sağ ve sol kanatlarda Arapça:
العاقل من وعظته التجارب //والجاهل من لا يفكر في العواقب
Akıllı kimse tecrübelerden ders çıkarır, cahil ise sonucu düşünmeyendir.[1]



Resim 100. Afyon Camii'nin (yak. 1272) çok sütunlu harim bölümündeki ahşap sütunlar ve tavan.

Büyük boyutlu ahşap objelere fazla rastlanmayan Doğu Selçuklu topraklarının aksine,[2] Batı Selçuklu bölgelerinden günümüze önemli miktarda ahşap eser kalmıştır. Bu da, ahşabın cami, medrese ve bazen de mezarlarda tercih edilen bir malzeme olarak kullanıldığını göstermektedir. Özellikle de, ağacın bol miktarda bulunduğu Anadolu'da, Selçuklu devrinin en dikkate değer eserleri arasında yer alan kapılar, pencere kanatları, minberler (bkz. kat. 161) ve mahfillerin yanı sıra, çok sütunlu harimlerin sütun ve tavanları (Resim 100), sandıklar ve rahleler (Resim 101) ahşaptan yapılmıştır.[3] Kat. 160'ın da gösterdiği üzere, ahşap objelerin yüzeyi genellikle oyma ve boyama teknikleriyle süslenmiş, bazen bu iki teknik bir arada kullanılmış ve kimi zaman da metal aplikeler uygulanmıştır.

Boyutlarına bakarak, bu iki kanadın pencere kepengi veya küçük bir kapı olduğu söylenebilir. Bu kanatların bir eşi, Berlin Islam Sanatı Müzesi'ndedir (I. 661) ve hemen hemen aynı büyüklük ve tasarıma sahiptir. Her iki örnekte de, simetrik olarak düzenlenmiş geçmeli bir yıldız kompozisyonu, merkezden dışa doğru uzayarak, içleri arabesk benzeri motiflerle dolgulu alanlar meydana getirir. Bu geometrik kompozisyonu, üstte ve altta yer alan epigrafik ve arabesk panolar tamamlar. Metal aplikeler –birbirini sırayla takip eden rozetler ve baklavalar– kanatların üst ve alt kısımlarını birleştiren bir bezeme işlevi görür.[4]

Kat. 160 ve Berlin'deki eşi, büyük ihtimalle bir zamanlar Konya Beyhekim Camii'ne (muhtemelen 13. yüzyıl sonu) aitti. Camiye adını veren "Bey Hekim" lakaplı Ekmeleddin, Anadolu Selçuklularının ünlü bir hekimiydi. Mevlevi tarikatının kurucusu Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin (1207–73) de hekimliğini yapmış olduğu söylenir.[5] Dikdörtgen bir plana sahip bu küçük yapı, kubbeli bir ibadet mekânı ve doğu cephesinde bir giriş holü ile holün iki yanında, biri kuzey diğeri güney yönünde olmak üzere iki küçük odadan meydana gelmektedir.[6] Her biri iki kanattan oluşan iki ahşap kapı in situ olarak ele geçmiştir. Bunlardan bugün Berlin Islam Sanatı Müzesi'nde (I.2672) bulunanı, giriş holünden kubbeli ibadet mekânına açılıyor, Konya Mevlana Müzesi'nde bulunan diğeri ise, giriş holünden güneydeki yan odaya geçişi sağlıyordu.[7] Bu kapılara kıyasla, kat. 160'ın ve Berlin'deki eşinin boyu yaklaşık 13 cm daha kısa, eni ise 5 cm daha dardır ve üzerlerinde Kur'an'dan ayetler yerine, atasözüne benzer metinler yazılıdır. Belki de Rumi'den veya bir hadisten alınma bu metinler, Bey Hekim gibi bilgili ve saygın birinin sahip olacağı türden bir bilgelik ortaya koyar.[8] Bu kanatlar kapıdan ziyade, dört pencereden biri için kepenk vazifesi görmüş olabilir. Kapı olarak kullanım için tek olasılık ise, yapının ana girişi ya da holün kuzeyindeki yan odaya açılan giriştir.[9] **DB**



Resim 101. Rahle, Konya Mevlevi Dergâhı, 1279. Ahşap üzerine altın ve kırmızı lake. Yükseklik: 94,5 cm; Derinlik: 45,2 cm. Konya Müze Müdürlüğü (332)





161

Bir Minbere Ait İki Parça

İran, Yezd, H. 546/M. 1151

Ahşap (tik ağacı); oyma, boya izleri

Yatay parça: 46,4 x 76,5 x 6,4 cm; Dikey parça: 120,7 x 31,4 x 8,3 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1934 (34.150. l, .2)

Dikey parça üzerinde kufi yazıyla Arapça:

[...تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور ثم ارجع البصر كرتين ينقلب/إليك الإ[بصر خ[سـ]أ [و] هو حسير و لقد زينا السماء الدنيا بمصابيح و جعلناها رجوماً للشـ[ياطين]

Uyumsuzluk [göremezsin] Bir kere daha bak! Hiçbir çatlak görüyor musun? Sonra tekrar tekrar bak; bakışların [aradığı çatlak ve düzensizliği bulamayıp] âciz ve bitkin halde sana dönecektir. Ant olsun biz, en yakın göğü kandillerle donattık. Onları şeytanlara atılan taşlar yaptık. (Mülk Suresi: 3-5)

Yatay parça üzerinde:

أمر هذا / المنبر عبد مذنب/ابو بكر بن محمد بن أحمد كلاي/ثمانة تقرباً إلى الله و/رجاء إلى رحمة الله/في زمن الامير الاجل السيد المويد المظفرالمنصور عضيد الدين/شمس الملوك/و السلاطين علاء الدولة كرشاسب/ابن علي بن فرامرز بن علاء الدولة/حسام أمير/المؤمنين في جمادى الاولى سنة ست و ا[ر]بعين و خمس مائة

Bu minberi Allah'ın yakınlığını ve rahmetini umarak günahkâr kul Ebu Bekr b. Muhammed b. Ahmed Kalay Semane, yüce emir, desteklenen muzaffer ve yardım edilen Adudduddin (dinin dayanağı), hükümdarlar ve sultanların güneşi, devletin yücesi Alâ'u'd-devle Garşasb b. Ali b. Faramûz b. Alâ'ü'd-devle, Emiru'l-Mü'minîn'in yardımcısının zamanında, 546 senesi cemaziyülevvelinde yaptırmasını emretmiştir.[1]

Yatay parçanın sağ ve sol üst kısmında:

لا إله إلا الله / محمد رسول الله

Allah'tan başka ilah yoktur. Muhammed Allah'ın elçisidir.



Resim 102. Kat. 161'deki parçaların ait olduğu minberin dijital rekonstrüksiyonu.

Bu iki parça, bir zamanlar bir minbere ait bulunuyordu. Genellikle ahşap veya taştan yapılan minberler, çoğu zaman camilerin en büyük demirbaşları arasında yer alır. Ahşabın yangına, haşarata ve çürümeye dayanıksız bir malzeme olması nedeniyle, ilk dönem ahşap minber parçaları günümüze nadiren ulaşmıştır ve sadece birkaç örnek bilinmektedir. Günümüze kadar gelen en eski minber, Tunus'taki Kayrevan Ulu Camii'ndedir ve buraya Ağlebi hanedanı emiri Ebu İbrahim Ahmed (hd. 856–63)

tarafından Bağdat'tan getirilmiştir.[2] İran'daki en eski minber ise, Şuşter Camii'ne aittir ve H. 445/M. 1053 tarihini taşır.[3] Dolayısıyla bu parçalar, kendi dönemlerindeki minberlerin çok az sayıdaki mevcut örneği arasında yer almakla kalmaz, aynı zamanda bu tarzda inşa edildiği bilinen iki minberin de günümüze ulaşan yegâne örnekleridir.

Buradaki parçalar, Orta İran'ın Yezd şehrindeki bir camiden gelmedir ve İran'dan az sayıda örneğin bilindiği bir döneme aittir.[4] H. 550/M. 1155 tarihli II. Kılıç Arslan minberi gibi (Resim 103) çoğu minberin yan aynalıkları verevine olmakla birlikte, bu örneğin aynalıkları dikinedir ve basamakları desteklemek üzere zıvanalı geçmelerle birbirine kenetlenmiştir. Yatay parça minberin üst kısmında imamın oturduğu yeri süslerken, dikey parça muhtemelen dördüncü basamağı taşıyan yan kısmı meydana getiriyordu (bkz. Resim 102).[5]

Yatay parça, birbirine eklenmiş üç ahşap levhadan meydana gelmektedir. Yapım kitabesinde, minberin H. 546/M. 1151 yılında, Selçukluların Yezd valisi Alaüddevle Garşasp döneminde Ebu Bekir b. Muhammed tarafından yaptırıldığı belirtilir. Köşeli harfler ve derin oyulmuş yapraklı kıvrımdallar, 10. yüzyıl sonu ile 11. yüzyıla ait oymalı mezar taşları, mihraplar ve minberlerin arkaik üslubunun tipik özelliklerindendir.[6]

Dikey parça, altı ahşap kısımdan oluşmaktadır. Bunlardan üçünün üzerinde Mülk suresinden ayetler yazılıdır.[7] Kitabe, surenin ortasından başlar ve saat yönünün tersi doğrultuda ilerler. Dolayısıyla, muhtemeldir ki (bugün kayıp olan) diğer dikey parçalara da surenin geri kalanı oyulmuştu ve minberin tamamı ayetlerle donatılmıştı. Üstteki iki enine parçanın arasında, diklemesine iki sıra halinde düzenlenmiş altıgen şekiller, aralarında kalan boşluklarda altı köşeli yıldızlardan oluşan tekrarlı bir desen meydana getirir. Bu bezeme alt bölümlerde yer almamakla birlikte, muhtemelen bu alanlar da aynı ya da benzer bir desenle doldurulmuştu. Hem yatay hem dikey parçanın yüzeyinde kırmızı, çivit mavisi ve beyaz pigment izleri vardır. Bu da, kitabe ve bezemeleri vurgulamak amacıyla bir zamanlar boyanmış olduklarına işaret eder. Dikey parçadaki zıvanalı geçmeler, minberi meydana getiren çok sayıdaki küçük ahşap parçanın sağlam bir yapı oluşturacak şekilde bir araya getirilmiş olduğunu gösterir.

Büyük Selçukluların şehirli çevrelerle ilişkileri açısından minberlerin hem işlevsel hem de sembolik bir önemi vardı. Bu minberi yaptıran Ebu Bekir, Alaüddevle Garşasp'a bağlı yerel bir yöneticiydi ve dönemin hükümdarı Sultan Sancar'ın evlilik yoluyla akrabasıydı.[8] Minberlerin dini işlevi, üzerinde hutbe okumak ve sultana hayır duada bulunmak olsa da bu minber aynı zamanda Ebu Bekir'i simgeliyor, onun dindarlığını ve siyasi gücünü ifade ediyordu. **PGG**



Resim 103. H. 550/M. 1155 tarihini taşıyan II. Kılıç Arslan minberi, Alaeddin Camii, Konya



Resim 104a–f. Bir frize ait altı parça. Buluntu yeri Nişabur, Tepe Medrese, 11. yüzyılın son çeyreği. Terrakotta; oyma, boyama. Her biri yak. 59,7 x 27,9 cm. National Museum of Iran, Tahran

162

Bir Sultan Adına Frizden Altı Parça

Buluntu yeri Nişabur, Tepe Medrese, 11. yüzyılın son çeyreği
Terrakotta; oyma, boyama
Her bir parça yak. 59,7 x 27,9 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1939 (39.40.58, 39.40.60–.64)
Arapça:

[امر بتجديد هذه العمارة فى ايام السلطان المعظم شاهنشاه الاعظم مولى العرب والعجم سلطان ارض الله مالك بلاد الله ركن الاسلام والمسلمين معز الدنيا والدين ابو الفتح ملكشاه بن محمد يمين امير المؤمنين]

Bu yapı Büyük Sultan, Yüce Şahanşah, Arap ve Acem'in Efendisi, Allah'ın arzının sultanı, Allah'ın beldelerinin sahibi, İslam ve Müslümanların esası, Dünya ve Dini aziz kılan Emirü'l-Mü'minin'in sağ kolu Ebü'l-Feth Melikşah b. Muhammed döneminde yenilenmiştir.[1]

Nişabur'daki Tepe Medrese kazılarında açığa çıkarılan bu altı levhanın, bir caminin harim girişi boyunca uzanan büyük bir frizi meydana getirdiği sanılmaktadır. Levhalar, terrakotta üzerine oyma tekniğiyle yapılmıştır. Bu teknik, Orta İran'dan Horasan'ın güneybatı kısımlarına ve Afganistan'a dek yaygın olarak ve daha sık kullanılan tuğla üzerine oyma tekniklerinin farklı bir uygulamasıdır. Beyaz renkte bir alt boyamanın yanı sıra kırmızı ve mavi boya izleri, kazıların hemen sonrasında çok daha belirgin bir şekilde görülebiliyordu.[2]

Nişabur, halifeliğin merkezindeki gelişmelere askeri, kültürel ve ekonomik katkılarından dolayı erken dönem İslam tarihinde önemli bir rol oy-

nayan Horasan bölgesinin başlıca şehirlerinden biriydi. Fiilen bağımsızlık kazanarak 9. yüzyıldan itibaren yerel Tahiri ve Samani hanedanları yönetiminde gelişip serpilen Nişabur, 11. yüzyılın ilk yarısında çalkantılı bir dönem geçirdi. Kimi zaman Gazneliler tarafından işgal edildi ve onların ağır vergileri altında ezildi, kimi zaman da Selçuklu hâkimiyetine girdi. Orta Asya'ya giden ticaret yolları üzerindeki avantajlı konumu, zengin doğal kaynakları (en başta da firuze ve kaymaktaşı), geniş çaplı pamuk üretimi, pamuklu ve ipekli kumaş dokumacılığı ve tüm bunlara ek olarak dini ve entelektüel yaşamın canlılığı sayesinde Nişabur, Selçuklu ve Selçuklu sonrası dönemlerde müreffeh bir şehir olmaya devam etti. 1221'deki Moğol istilası ve 13. yüzyıldaki depremler Nişabur'u tümüyle harabeye çevirince, eski şehrin hemen kuzeyinde çok daha küçük bir yerleşim kuruldu.

Tepe Medrese'deki kazılar, saray yapılarının yanı sıra en az altı farklı inşa evresinden izler taşıyan çok dönemli bir cami hariminin de yer aldığı yoğun bir kentsel konut alanını gün yüzüne çıkardı. Caminin planı, çok sütunlu nispeten küçük bir salon ve anıtsal bir taç kapıdan oluşuyordu. Buradaki levhalar, kubbeli bir yeraltı odasının yıkılmasıyla meydana gelen bir çöküntüde bulunmuştur. 11. veya 12. yüzyıldaki yeniden inşa faaliyetiyle bağlantılı bu yeraltı odası, bir su deposu (*ab anbar*) olarak kullanılıyordu.[3] Levhalar büyük ölçüde parçalanmış olsalar da *es-sultan* kelimesini içerdikleri görülebilmektedir. Bu unvan ilk olarak 11. yüzyılda, Selçuklu Melikşah (hd. 1073–92) ve Gazneli İbrahim (hd. 1059–99) dönemi yapılarının kitabelerinde kullanılmıştır. Dolayısıyla, büyük ihtimalle, bir Selçuklu sultanının resmen yapımını üstlendiği ya da hükümdarlığı döneminde girişilmiş bir imar faaliyetine tanıklık etmektedirler.[4]

Aynı çöküntüde ele geçen diğer terrakotta parçalar –bir friz ve iki sütunçe gövdesi– muhtemelen caminin aynı döneme ait bezemelerindendir ve hepsinin de kitabesinde *el-mülkü li-llah* (Mülk, Allah'ındır) kelimeleri yer alır. Bu ibareye, İsfahan mescid-i camisine H. 481/M. 1088–89'da Selçuklular tarafından eklenen kubbeli kuzey salonunda görüldüğü üzere, doğu İslam coğrafyasının anıtsal kitabelerinde sıklıkla rastlanır.[5] **MR**



Kat. 163

163

Niş Motifli Çini Levha

Cezire, 12. yüzyıl
Fritli hamur; kalıplama, şeffaf turkuaz sır
42,5 x 24,8 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Theodore M. Davis Collection, Theodore M. Davis bağışı, 1915 (30.95.184)
Niş içinde kufi yazıyla Arapça:

له كفوا احد/نسبيكفيكهم/الله وهو السميع/العليم

Hiçbir şey O'na denk [değildir.] [İhlâs Suresi: 4] Allah onlara karşı seni koruyacaktır. O, hakkıyla işitendir, hakkıyla bilendir. [Bakara Suresi: 137].

164

Niş Motifli Çini Levha

İran, 12.–13. yüzyıl
Fritli hamur; kalıplama, opak turkuaz sır, sır üstü boyama
30 x 23 cm
Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç (K.1.2014.296)
Dış çerçeve boyunca kufi yazıyla Arapça:

انما وليكم الله ورسوله والذين امنوا الذين يقيمون الصلوة ويؤتون الزكوة وهم راكعون

Sizin dostunuz ancak Allah'tır, Resulüdür ve Allah'ın emirlerine boyun eğerek namazı kılan, zekâtı veren müminlerdir. [Maide Suresi: 55]
Ortada:

لا اله الا الله

Allah'tan başka ilah yoktur.



Kat. 164

Şekil, bezeme ve dini içerikli kitabeleri bakımından benzerlik gösteren bu iki levhanın hangi bağlamda ve nasıl kullanıldığı bilinmemekle birlikte, dini bir anlam ya da mahiyet taşıdıklarına şüphe yoktur.[1] Dikdörtgen biçimli ve niş motifli olmaları dolayısıyla, İslam ülkelerinin çoğunda karşılaşılan ve genellikle taş veya seramikten yapılmış olan çok sayıda levhanın meydana getirdiği bir grupla bağlantılıdırlar. Bu gruptaki objeler 9. yüzyıl ve sonrasına aittir ve işlevleri de anlamları da aynı şekilde tartışmalıdır. Ele geçtikleri bağlama veya kitabelerinin içeriğine göre, bunların yassı ya da anmalık mihraplar, mezar taşları ve bazen de dini hediyeler oldukları ileri sürülmüştür.[2] Gazne menşeli bir grup, başka bakımlardan uyumlu bir bütün oluşturmakla birlikte, kitabelerinin içeriği bakımından daha da büyük bir çeşitlilik gösterir: Camilerle ilgili Kur'an ayetleri, camiler ve mihraplarla ilişkili inşa kitabeleri, sahibine iyi dileklerde bulunan ifadeler ve muhtemelen bir şiirden oluşan Farsça bir metin. Bu çeşitlilik, dini ve özel yapıların yanı sıra mezarlarla da bağlantılı olan çok daha geniş bir işlev yelpazesine işaret ederken, kullanım şekilleri kitabelerine dayanarak açıklanamayan bu levhaların yorumlanmasında bağlamın ne denli önemli olduğunun da bir kez daha altını çizmektedir.[3]

Bu iki levha, genel kompozisyonları benzer olmakla birlikte, bölgesel mimari formları yansıtan bazı ayrıntılara sahiptir. Ayrıca malzeme seçimi de, coğrafi farklılığı gösteren bir diğer unsurdur. Kat. 163'te, sivri kemerli bir nişin içinde bitkisel bir motif görülür. Bitkinin yaprakları, Geç Antik Dönem ve Bizans formlarının mirasının güçlü olduğu batı İslam coğrafyasında daha sık karşılaşılan dilimli alınlıkları (*tympanum*) çağrıştırır. Sütunların burmalı gövdesi ve Irak, Cezire ve Suriye'deki Abbasi mimarisine özgü sütun başlığı ve kaidelerinin yanı sıra, alkali içerdiği anlaşılan turkuaz sır da levhanın Cezire'de üretilmiş olduğuna işaret eder.[4] Kat. 164'teki alınlığın bal peteği deseni, nişin şekli ve donuklaştırılmış turkuaz sır ise, İran'a işaret etmektedir.[5]

Her iki levha da kitabelerinde dindarlığın vurgulandığı dini ibarelere ve Kur'an ayetlerine yer verir. Fakat bunun haricinde, nasıl bir ortamda ve ne şekilde kullanıldıklarına dair bir ipucu sunmazlar. Kat. 163'teki Bakara suresi 137. ayet ile kat. 164'teki Mâide suresi 55. ayetin anıtsal kitabelerde fazla örneği yoktur.

Kat. 164'te tasvir edilen asma kandil, levhanın dini bir işleve sahip olduğu ve belki de ibadetle ilgili bir nitelik taşıdığı fikrini destekleyebilir. Fakat diğer yandan, mezarlarla ilişkili bir kullanıma da işaret ediyor olabilir. Kandil motifi ile Nur Ayeti (Kur'an 24:35) arasında ilişki kurmak mümkündür. Ayetin başlangıç kısmında şöyle denmektedir: "Allah göklerin ve yerin nurudur. Onun nurunun temsili şudur: Duvarda bir hücre, içinde bir kandil, kandil de bir cam fanus içinde. Fanus sanki inci gibi parlayan bir yıldız. Mübarek bir ağaçtan, ne doğuya ne de batıya ait olan zeytin ağacından tutuşturulur." Gazali *Mişkatü'l-envar* adlı eserinde (M. 1111) bu ayeti mistik bir yoruma tabi tutmuş ve bu eserin geniş çevrelere yayılması, 12. yüzyılda kandil motifinin yaygınlık kazanmasına katkıda bulunmuştur (ancak motifin ilk ortaya çıkışı, 11. yüzyıl ortalarındadır).[6] Bu, mihrap nişlerinde kandil görülmesini açıklayabilirse de her kandil tasviri mihrapla bağlantılı değildir.[7]

Son olarak kandil, şehitlik üzerine bir hadisle bağlantılı eskatolojik bir anlam da taşımış olabilir. Söz konusu hadis, mezarlara kandil ve yağ getirme veya bağışlama âdetini teşvik etmiştir. *Nevverallahu kabrehu* veya *hufrehu* (Allah onun kabrini nurlandırsın) tabiri, halkın kandillere bakışı hakkında bir fikir verebilir ve kandillerin mezarlarda kullanımına açıklık getirebilir (kandil motifi, 12. yüzyılda Mısır mezarlarında ve çok sayıda İran mezar yapısında da görülmeye başlanmıştır).[8] **MR**



a



b



c

165a–c

Dandanakan Camii Stuko Bezemeleri

Bir Mihraba Ait Friz Parçası (a)
Bugünkü Türkmenistan, Dandanakan, 11. yüzyılın ikinci yarısı
Stuko; oyma
45 x 41 x 19 cm
State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan, Aşkabat (ÖWS-AH 5170)
Arapça:

[. . .ه]و كافر وخير الناس بعده [. . .]

Ve kâfir, ondan sonra insanların en hayırlısı.[1]

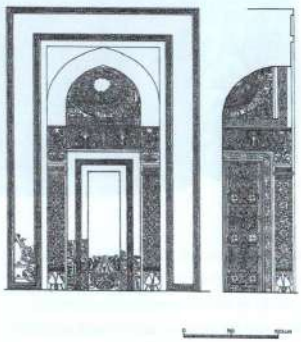
Bir Mihraba Ait Sütunçe Parçası (b)
Bugünkü Türkmenistan, Dandanakan, 11. yüzyılın ikinci yarısı
Stuko; oyma
41 x 22 x 14 cm
State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan, Aşkabat (ÖWS-AH 5172)

Bir Mihraba Ait Sütunçe Parçası (c)
Bugünkü Türkmenistan, Dandanakan, 11. yüzyılın ikinci yarısı
Stuko; oyma
45 x 22 x 14 cm
State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan, Aşkabat (ÖWS-AH 5171)

Bu parçalar, Taşrabat kazılarında açığa çıkarılan bir caminin zengin stuko bezemeleri arasında yer almaktaydı. Karakum Çölü'nde, bugünkü Türkmenistan'ın Marı şehrinin yaklaşık 30 km güneybatısındaki bu eski yerleşimin, Ortaçağ şehri Dandanakan olduğu tespit edilmiştir. Bir kitabe frizi (kat. 165a) ve iki sütunçeye (kat. 165b, c) ait bu parçalar, bir zamanlar caminin 3 metre yüksekliğindeki stuko mihrabını meydana getiriyordu (Resim 105).[2]

Dandanakan, Merv'i Serahs'a bağlayan yol üzerinde konumlanmıştı. 10. yüzyıl ve sonrasında yaşamış Arap ve Iranlı coğrafyacılar, şehrin surlarla çevrili olduğunu, yolun bu bölümündeki kum tepelerinden bitap düşen kervanlar ve seyyahların buradaki ribatta (kervansaray) konaklayıp soluklandığını yazar.[3] Dandanakan, her şeyden önce, Selçuklular ile Gazneliler arasında H. 431/M. 1040 yılında şehrin yakınında gerçekleşen muharebeyle bilinir. Bu muharebede Selçuklu Türkmenlerinin hafif süvarileri, o güne dek Horasan'a hükmeden Gaznelilerin kalabalık ve iyi donanımlı, fakat hazırlıksız ordusunu yenilgiye uğratmıştır.

Dandanakan zaferi, Selçukluların Horasan'a



Resim 105. Dandanakan Camii mihrabının tahmini rekonstrüksiyon çizimi.

kesin olarak yerleşmesini sağlamakla kalmadı, Orta Iran ile batısındaki toprakların da adım adım fethedilmesinin önünü açtı. Bu, Ortaçağ tarihinde Islam coğrafyasının büyük kısmını etkileyecek bir dönüm noktasıydı. Nispeten küçük bir şehir olan Dandanakan'ın bu zaferle birlikte önem kazanmış olduğu tahmin edilebilir, zira



Resim 106a, b. Üstte, Dandanakan Camii mihrap kavsarasının tarih ve usta ismi yazılı kitabesi; altta, mihrap nişinin alt kısmı. Kazı sırasında çekilmiş fotoğraflar.

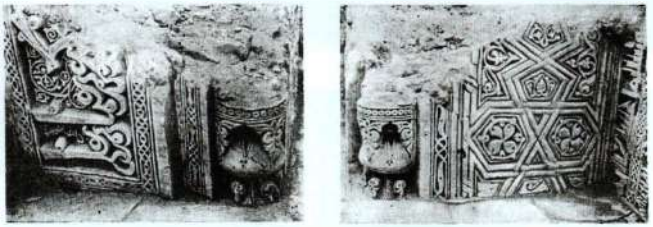
yakındaki Merv şehri, bazı Selçuklu sultanlarının başlıca ikametgâhı ve imparatorluğun önemli başkentlerinden biri haline gelmiştir. Lakin bu yönde çok az kanıt vardır. Bununla birlikte tarihsel kaynaklar, Sultan Sancar döneminde Dandanakan'dan "önemli sayıda hadisçi ve âlim" çıktığından bahseder.[4]

Sur içindeki harabelerin merkezinde yer alan cami, 1942 yılında kısa süreli iki kazı çalışmasında kısmen açığa çıkarıldı. Bu çalışmalarda ayrıca, başka noktalarda küçük açmalar da yapıldı ve ören yerinin tamamının yüzey araştırması gerçekleştirildi. Yerel nüfusun yeniden kullanılabilir yapı malzemesi (pişmiş tuğlalar) bulmak amacıyla önceden yapmış olduğu geniş çaplı kazılar, ören yerinin stratigrafisini büyük ölçüde olumsuz etkilemişse de araştırmalar çok sayıda kuyuya sahip iyi planlanmış bir kanalizasyon sisteminin varlığını tespit etti. Tarihsel kaynakların verdiği bilgiler de dikkate alındığında, vahanın bugününden çok daha geniş bir alanı kapsamış olduğu anlaşılmaktadır. Caminin yanı sıra, figürlü motiflerin yer aldığı tuğla ve stuko bezemeli en az iki yapı daha kısmen gün yüzüne çıkarıldı. Diğer buluntular arasında bronz ve bakır objeler, astar boyamalı ve daha az sayıda olmak üzere sgraffito seramik parçaları, işlenmiş kemik objeler ve sikkeler yer almaktadır.

Cami kazısında en az iki inşa evresi saptandı. Bunların her ikisi de avlulu ve oyma stuko bezemeli bir plana sahipti. 10. yüzyılda inşa edildiği düşünülen ilk yapı, Mukaddesi'nin bahsettiği "harikulade cami" olabilir. Çok sütunlu bir düzendedir ve sütunlar pişmiş tuğladan yapılmıştır. Kazı sırasında açığa çıkarılan kısımda görüldüğü üzere, harim bölümü kesişen kemerlerle birbirine bağlanan iki sıra sütundan oluşuyor ve muhtemelen (henüz kazılmamış) mihrap kısmına açılıyordu.

Buradaki parçaların ait olduğu ikinci inşa aşamasında, ilk sıra sütunların hemen arkasına mihrabın da yer aldığı bir duvar örülmüş ve böylelikle çok sütunlu harimin alanı küçültülmüştür. Bunun sonucunda, sütunların duvarlara bitiştiği, orta avluya açılan dikdörtgen bir plan ortaya çıkmıştır. Bu cami muhtemelen çok daha küçük olmakla birlikte, mihrabın ve sütunları birbirine bağlayan sivri kemerlerin kalıntılarından da anlaşıldığı üzere, zengin stuko bezemelerle donatılmıştı.[5] Mihrap, kare bir bölüm ve yarım kubbeli bir kavsaradan oluşuyordu (Resim 106a, b, 107a, b). Kavsara kısmındaki kufi bir kitabe parçası, mihrabın büyük ihtimalle ustası olan Ebu Bekir ismini ve yapım yılını verir (*in ve erbaa mie, mimma amel Ebu Bekir*). Sadece yüzyılın ve onlar basamağındaki sayının son kısmının okunabildiği bu tarih, 11. yüzyılın ikinci yarısı veya 12. yüzyıl başına, büyük ihtimalle de 1096–1106 arasına tekabül etmektedir.[6]

Stuko bezeme parçalarının tümü, sarı bir kum katmanı üzerinde bulunmuştur. Bu durum, caminin yıkımına yol açan şey ne olursa olsun, bu yıkımın cami terk edildikten ve içi kumlarla kaplandıktan sonra gerçekleştiğine işaret etmektedir. Kum istilaları, Dandanakan'da muhtemelen sık karşılaşılan bir sorundu. Yakut el-Hamevi'nin belirttiğine göre, 13. yüzyıl başında şehir terk edilmiş bulunuyordu. Bunun nedeni kumlar değilse bile, muhtemelen siyasi durumun istikrarsızlığıydı (Sultan Sancar'ın ölümü ardından, şehir H. 553/M. 1158'de Oğuz boyları tarafından yağmalanmıştı). Caminin 11. yüzyıl sonundaki yeniden inşası sırasında neden daha küçük bir ölçekte planlandığını söylemek zordur. Bunun ardında, kayıtlara geçmemiş bir nüfus azalması veya kumların ilerleyişi yatıyor olabilir. Her halükârda, günümüze kadar ulaşan stuko bezemeler, 11. yüzyılda en küçük Selçuklu şehirlerinde bile gelişmiş bir sanat ortamının varlığına tanıklık etmektedir. **MR**



Resim 107a, b. Dandanakan Camii mihrap nişinin sol alt kısmındaki kare bölüm ve yan sütunçeler. Kazı sırasında çekilmiş fotoğraflar.

166

Mihrap
İran, 12. yüzyıl
Taş; oyma
174 x 91 cm
Benaki Museum, Atina (ΓΕ 39021)
Dış kenar boyunca kufi yazıyla Arapça:
شهد الله انه لا اله الا هو والملائكة واولو العلم قائماً بالقسط لا اله الا هو العزيز الحكيم
Allah, melekler ve ilim sahipleri, ondan başka ilah olmadığına adaletle şahitlik ettiler. Ondan başka ilah yoktur. O mutlak güç, hüküm ve hikmet sahibidir. (Al-i İmran Suresi: 18)
Ortadaki kemerde:
اقبل على صلاتك ولا تكن من الغافلين واعبد ربك حتى ياتيك اليقين
Namazına yönel, gafillerden olma, yakin [ölüm] gelinceye kadar Rabbine ibadet et).



Bu heybetli mihrabın üzerinde, imanı vurgulayan ve namaza dikkat çeken Kur'an ayetleri ile bir hadis yer almaktadır. Dolayısıyla, cemaatin namaz kılarken döneceği yönü gösteren bir mihrap için son derece yerinde seçilmiş kitabelere sahiptir. Ayrıca mihrabın bezeme motifleri de bazı temel İslami inançlara göndermede bulunur.

Mihrap bir kitabe kuşağının çerçevelediği iç içe iki nişten oluşmaktadır. İki sütunçe ile "desteklenen" sivri kemerli bir nişin içinde, iki sütunçe üzerinde yükselen üç-dilimli bir kemere sahip daha küçük bir niş yer alır. Küçük nişin içinde, oyma-kabartma tekniğinde yapılmış bir asma kandil görülür. Dıştaki nişin alınlığı kıvrımdallarla bezenmiştir. Kemerin ucundan yukarı doğru üç-dilimli bir yaprak şeklindeki uzantı, yanlarda iki volüt halinde devam eder. Kemerin her iki yanında, yüksek kabartma olarak oyulmuş iki kabara vardır. Kabaraların her birine altı yapraklı bir rozet oyulmuştur. Mihrap gerçek anlamda bir niş olmadığından cami veya mescitlerden ziyade mezar ve türbelerde kullanılan örneklerle yakınlık gösterir.[1]

11. yüzyıl sonu ve 12. yüzyıl Selçuklu mihraplarının zengin stuko bezemeleriyle bilinen bazı örneklerinin aksine,[2] kat. 166'nın bezeme unsurları daha mütevazı fakat açık bir şekilde yorumlanmaya müsaittir. Mihraplar, mezar taşları ve daha sonra seccadelerde sıklıkla karşılaşılan kandil motifi, Kur'an'daki Nur suresine atıfta bulunur: "Allah göklerin ve yerin nurudur. Onun nurunun temsili şudur: Duvarda bir hücre, içinde bir kandil, kandil de bir cam fanus içinde. Fanus sanki inci gibi parlayan bir yıldız. Mübarek bir ağaçtan, ne doğuya ne de batıya ait olan zeytin ağacından tutuşturulur. Bu ağacın yağı, ateş dokunmasa bile, neredeyse aydınlatacak kadar berraktır. Nur üstüne nur. Allah dilediği kimseyi nuruna iletir. Allah insanlar için misaller verir. Allah her şeyi hakkıyla bilendir" (Kur'an 24:35). Aynı kesinlikte olmamakla birlikte, büyük kemerin alınlığındaki bitkisel bezemenin bir türbeye yaraşır bir cennet sembolü olduğu söylenebilir. Kabaralardaki rozetler ise yıldızlara, dolayısıyla da gökyüzüne göndermede bulunuyor olabilir. Tüm bu bezeme unsurları, kitabelerle birlikte, İslam'ın temel mesajını vurgulamaktadır: Allah sonsuz bilgisiyle her şeyi yaratandır ve kendisine inananları Cennet ile mükâfatlandırır. **SRC**

167a, b

Anadolu'da Çini Bezeme

Rozet Motifli Mozaik Çini (a)
Ustası: Muhammed et-Tusi
Anadolu, Konya, Sırçalı Medrese, H. 640/M. 1242–43
Harç zemin üzerine çok renkli sırlı, fritli hamur bünyeli, kesme çini mozaik
26 x 26 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (Konya 99a)

Kitabeli Mozaik Çini Pano (b)
Ustası: Muhammed et-Tusi'ye atfedilmiştir
Anadolu, Konya, Karatay Medresesi, H. 649–51/M. 1251–53
Alçı zemin üzerine çok renkli sırlı, fritli hamur bünyeli, kesme çini mozaik
31,5 x 168 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 234 C)
Sülüs yazıyla Arapça:

[...] نسينا او اخطانا ربنا ولاتحمل علينا اصرا كما حملته على الذين من [...]

[...] Unutur ya da yanılırsak [bizi sorumlu tutma!] Ey Rabbimiz! Bize, [bizden öncekilere] yüklediğin gibi ağır yük yükleme. [...] (Bakara Suresi: 286)

Anadolu Selçukluları ve diğer Selçuklu ardıl devletleri döneminde Anadolu'nun mimari görünümündeki en belirgin değişiklik, İslami hükümlerin geçerli olduğu bir toplumun ihtiyaçlarını karşılamak üzere camiler ve medreseler gibi kamusal dini yapılar inşa edilmesinin yanında, çok renkli çini bezeme kullanımı olmuştur. Azerbaycan, Iran ve Orta Asya'dan miras alınan bu estetik, Anadolu'da egemen olan taş işçiliği geleneğiyle birleştirilmiştir. Sırlı çiniler 12. yüzyıl sonunda bazı minarelerin yüzey bezemesinde, pencereler ve diğer mimari açıklıklarda çok renkli vurgu unsurları olarak kullanılmış, fakat 13. yüzyıl başından itibaren minareler veya iç mekânlarda daha geniş yüzeylerin çok renkli çinilerle bezenmesi giderek yaygınlık kazanmıştır. Diğer yandan taç kapılar, dış cepheler ve bazen de iç duvarlar, çoğu zaman taş malzemeyle inşa edilip süslenmeye devam etmiştir.[1] Karmaşık tasarımların uygulanmasına imkân tanıyan zor ve zahmetli bir teknik olan kesme çini mozaik, özellikle diğer seramik-çini teknikleriyle yan yana gelişme göstermiştir.

Kat. 167b, buradaki iki parça içinde daha büyük olandır ve üzerinde Bakara suresinden bir ayetin bir bölümü yazılıdır. Patlıcan moru renkte sülüs hatla yazılmış olan ayet, turkuaz renkte helezonî kıvrımdallar, yarım palmetler ve arabesk benzeri çiçeklerden oluşan bir zemin üzerinde yeralır. Sarmalların her biri neredeyse daire biçimindedir ve yazının çiçekli, akıcı üslubuna geometrik bir hava katar.[2] Bu uzun ve enli kitabe panosu, Konya Karatay Medresesi'nin kubbeli avlusunun kuzey duvarında, kuzeydoğuya bakan pencerelerden birinin üzerinde durmaktaydı.[3] Aynı şekilde pencerelerin ve diğer açıklıkların üzerine yerleştirilmiş olan Bakara suresinden diğer ayetlerle birlikte bir bütün oluşturuyordu. Bu anıtsal frizler, görkemli kubbenin kasnağını çepeçevre dolanıyordu. Üçgen pandantifler üzerinde yükselen kubbenin yüzeyi, ışınlı yıldız motifleriyle bezenmiştir. Pandantiflerde Hz. Muhammed ve dört halifenin yanı sıra Davud, Isa ve Musa peygamberlerin isimleri murabba kufi hatla yazılmıştır. Patlıcan moru ve turkuaz renklerin hâkim olduğu sırlar ve ahenkli bir hat çeşidi sayesinde bezeme programına bütünlük kazandırılmış, mekânın neredeyse simetrik düzenlemesiyle uyum içinde bir tasarım uygulanmıştır (Resim 108). İmanın yüceltildiği kitabeler, insanı huşu içinde bırakan bir etki uyandırır. Yıldızları ve gökyüzünü çağrıştıran kubbe de bu duyguyu daha bir pekiştirir.

Kat. 167a, ortadaki bir yıldızdan çıkarak gelişen ve iki uçta düz çizgilerle sonlanan geçmeli bir rozetin yer aldığı bir çini mozaiktir. Patlıcan moru renkteki motif, kare bir alan içerisine ve turkuaz bir zemin üzerine



a



b

yerleştirilmiştir. Bu çini, Konya Sırçalı Medrese'nin ana eyvanında, güney duvarındaki mihrabın zengin yüzey bezemeleri arasında yer alıyor, mihrabı çerçeveleyen dikdörtgen bordürün üst köşesini süslüyordu (Resim 109).[4] Sırçalı Medrese, Anadolu Selçuklu sultanı II. Alaeddin Keykubad'ın (hd. 1249–57) Lala Muslih adıyla bilinen veziri Bedreddin b. Muslih tarafından yaptırılmıştır. Yapı açık avlulu medrese tipinde tasarlanmıştır. Bu tip medreselerde revaklı, açık bir avlu planın hâkim ögesidir ve küçük talebe hücreleri, bani türbesinin de yer aldığı odalar ve ana eksen üzerine yerleştirilmiş eyvanlarla çevrelenmiştir. Ancak buradaki örnekte sadece tek bir eyvan vardır. Avlunun kuzey kısmında konumlanan eyvan, doğu yönündeki ana girişle aynı hizadadır.[5]

Yapının duvarları, mozaik çiniler ve sırsız, kırmızımsı renkte tuğlalarla bezenmişti. Çiniler turkuaz ve patlıcan moru, yer yer de kobalt mavisi ile sırlanmıştı. Bezeme programı, bazıları geçmeli halde düzenlenmiş geometrik motiflerin (genellikle yıldızlar ve çokgenler) tekrarlandığı kesintisiz desenler ve arabesk kompozisyonlardan oluşuyordu. Kitabe kuşakları ve kartuşlarının yanı sıra kat. 167a'dakine benzeyen geçmeli küçük rozetler, kemerleri ve nişleri süslemekteydi. Ana eyvan kemerinin iç yüzeyinde, geçme motifli şeridin arasına yerleştirilmiş altıgen kitabe özellikle dikkate değerdir. Kitabe, sağ tarafta Farsça olarak başlar: "Dünyada bir eşi daha olmayan bu bezemeyi ben yaptım. Ben baki değilim, fakat bu eser bir yadigâr olarak kalacaktır" Solda ise, Arapça olarak devam eder: "Tuslu mimar Muhammed b. Muhammed b. Osman'ın eseri."

Muhammed et-Tusi, Sırçalı Medrese'nin büyük ihtimalle hem çini ustası hem de mimarıydı. Çini bezemelerin mimariyle uyumu da bunu göstermektedir.[6] Horasan bölgesinde bir Iran şehri olan Tus kökenli bu ustanın, yaklaşık 1235–55 yılları arasında Konya'da büyük bir atölyenin başında olduğu, aralarında Sırçalı Medrese'nin yanı sıra Karatay Medresesi'nin de yer aldığı çeşitli medreseler ve camiler için çini üretimini koordine ettiği ileri sürülmüştür.[7] Nitekim Anadolu Selçuklu başkentine, tutarlı ve son derece gelişmiş bir üslupla işlenmiş, çoğu turkuaz ve patlıcan moru renkte kesme çini mozaikler damgasını vurmuştur. Mozaik tekniği ve bu İranlı ustanın kitabe-imzasında Farsçanın kullanılmış olması, Anadolu ile Doğu Selçuklu bölgeleri arasındaki sıkı bağlar göz önüne alındığında şaşırtıcı değildir.[8] **DB**



Resim 108. Konya Karatay Medresesi'nin kubbeli iç avlusu.



Resim 109. Konya Sırçalı Medrese'nin avlusu ve ana eyvanının yaklaşık 1900 yılına ait bir görünümü.

168a–c

Kakma Tekniğiyle İşlenmiş Hıristiyan İkonografili Pirinç Eserler

Homberg İbriği (a)
Ustası: Ahmed ez-Zeki
Cezire, muhtemelen Musul, H. 640/M. 1242–43 tarihli
Pirinç; yükseltme, kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 39,5 cm; Kaide çapı: 14,5 cm
Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç (K.1.2014.82)
Boyunda kufi yazıyla Arapça:
عمل احمد المعروف الذكي النقاش الموصلي في سنة اربعين وستمائة
Zeki nakkaş olarak bilinen Musullu Ahmed'in 640 senesi yapımıdır.[1]

Kutu (*Pyxis*) (b)
Cezire veya Suriye, 13. yüzyıl ortası–sonu
Pirinç; çekiçleme, kazıma, gümüş kakma
Yükseklik: 10,5 cm; Çap: 10,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1971 (1971.39a, b)

Şifre Kilitli Kutu (c)
Muhtemelen Cezire veya Suriye, 13. yüzyıl başı–ortası
Pirinç; döküm, çekiçleme, kazıma, gümüş kakma
20,5 x 19,5 x 16 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (MTW 850)
Kapağın alt çevresinde nesih yazıyla Arapça:
الدائم [...] الاقبال الزائد والجد الصاعد والعمر الـ[...]
Daim [...], artan ikbal, gayretli bilek ve [...] ömür[2]

13. yüzyılda el-Mevsili ekolüne mensup sanatçıların imzasını taşıyan ya da bu sanatçıların üslubunu yansıtan kakma tekniğiyle süslenmiş lüks pirinç eserlerde, Hıristiyanlıktan alınma motiflerin kullanıldığı özel bir ikonografi görülmeye başlanır. İncil'den sahneler, İsa'nın yaşamıyla ilgili tasvirler ve ayakta duran aziz ve rahip figürleri, Selçuklu dönemi İslam sanatının saray yaşa-



Resim 110. Elinde iki kuş tutan ayakta bir figür. Muhtemelen İsa'nın Tapınağa Takdimi sahnesi. Kat. 168a'dan ayrıntı.



a



b



Resim 111. Aziz Andreas figürü. Kat. 168b'den ayrıntı.

mı ve astroloji gibi geleneksel temalarıyla bir arada boy gösterir.[3] Hıristiyan ikonografisine ait temaların çoğu kez keyfi değişikliklerle uğratılarak tasvir edilmiş olması özellikle dikkate değerdir. Sanatçılar ya ikonografiyi tam olarak anlamamış ya da yerleşik kanonu fazla umursamamıştır. Araştırmacılar bu objeleri genellikle Eyyubi Suriyesi ile ilişkilendirme eğilimindedir. Fakat bu gruptaki şaheserlerden biri olan Freer matarası üzerine yeni çalışmalar,[4] Bedreddin Lülü döneminde el-Mevsılı ekolüne kaynaklık eden Musul'un da aynı şekilde önemli bir üretim merkezi olduğunu doğrulamaktadır. Her halükârda, Hıristiyan ve Ortaçağ İslam temalarının bir aradalığı, bu pirinç objelerin son derece kendine özgü topluluklar için üretilmiş olabileceğini düşündürür ve Batı Selçuklu coğrafyasının karmaşık, çokkültürlü ortamına vurgu yapar.[5] Bu objelerden bazıları yerel Hıristiyan müşteriler tarafından, bazıları da Haçlı şövalyeleri için hatıra olarak sipariş edilmiş olabilir. Hem Müslüman hem Hıristiyan saraylarında kullanılmaya elverişli bu objeler, değerli diplomatik hediyeler veya lüks ihraç ürünleri olarak, Selçuklu dünyasının hükümdar ve seçkinleriyle sınırlı kalmayıp batıda Avrupa'ya kadar ulaşmıştır.

Homberg ibriği olarak bilinen kat. 168a, kakma tekniğiyle süslenmiş Suriye-Cezire işi ibriklerin oluşturduğu bir kategoriye dahildir. Bu ibrikler genellikle kutlamalar, dini törenler ve ritüellerde el yıkamak amacıyla leğenlerle birlikte kullanılıyordu.[6] 1242 tarihli bu ibrik, el-Mevsılı ekolüne mensup ünlü maden ustası Ahmed ez-Zeki'nin bilinen üç eserinden ikincisidir. Fasetalı formu ve altındaki kabartma rozet (erken dönem kakma ustalarının bir nevi marka işareti), Musul'da üretilmiş olan Blacas ibriğini (kat. 15) hatırlatır ve kat. 168a'nın da Musul'da yapılmış olabileceğine işaret eder.[7] Dolayısıyla Homberg ibriği, kakma tekniğiyle işlenmiş Hıristiyan ikonografisine sahip Cezire menşeli pirinç eserlerin tarihli bir diğer örneği olarak değerlendirilebilir. Gümüş kakmaların modern dönemde restore edilmiş olması nedeniyle, ibriğin bezeme programını net bir şekilde betimlemek güçtür. Tahtında oturan bir hükümdar ve maiyetinin tasvir edildiği saray yaşamıyla ilgili sahneler, frizler halinde düzenlenmiştir. Boyunda, her yüzde bir tane olmak üzere bir dizi figür yer alır. Kaidenin yukarısında ise, küçük yuvarlaklarla süslenmiş sütunsuz sıra kemerler ve her kemerin altında ayakta duran bir figür vardır. Bu figürlerden biri (Resim 110), bir Süryani yazmasındaki (kat. 172) bir minyatürle ve İsa'nın Tapınağa Takdimi sahnesiyle ilişkilidir.[8] Kat. 168a'da, elinde bir çift kumru ya da güvercin tutarak kollarını uzatmış olan figür, Kudüs Tapınağı'nda Tanrı'ya kurban olarak iki kuş sunan Yusuf'u temsil etmektedir.

Kat. 168b, silindir biçimli ve kapaklı en az üç küçük kutu veya *pyxis*'ten oluşan bir gruba dahildir.[9] Antik Yunan'da *pyxis*, çoğunlukla kadınların makyaj malzemesi, süs eşyası veya mücevher koymak için kullandıkları seramik kutulara verilen isimdi. Katolik, Eski Katolik, Ortodoks ve Anglikan kiliselerinde ise madeni veya fildişinden yapılma (genellikle kısaca "pyx" olarak adlandırılan) benzer kutular, Komünyon ayinine katılma imkânı olmayanlara kutsanmış ekmek götürmek amacıyla litürjik bir kap olarak kullanılmıştır. Ortaçağ İslam dünyasında ise bu tür kutulara *uşnan* adı verilen ve çamaşır yıkamada kullanılan sodalı bitki külleri konuluyordu.[10] Buradaki gibi zarif örneklerin içine ıtriyat, mücevher veya diğer başka değerli maddeler de konulmuş olabilir.

Londra Victoria and Albert Müzesi (320-1866) ve Kahire İslam Sanatları Müzesi'ndeki (225) benzer örneklerin aksine, kat. 168b'nin yüzey bezemeleri arasında kitabe yer almaz.[11] Yoğun bir arabesk zemin üzerinde birbirine düğümlenen üç-dilimli sekiz kemer, tasarımın ana unsurunu oluşturur. Kemerlerin her biri, ayakta duran bir figür içermektedir. Sadece birinde, İsa'nın Kudüs'e Girişi betimlenmiştir. Bir eşeğe binmiş olan İsa'ya, üç figür çifti eşlik eder. Alttaki iki figür yere giysiler sererken, arkadakilerin ellerinde ağaç dalları vardır. İsa'nın başı üzerinde ise iki melek bir gölgelik tutmaktadır. Bu son ayrıntı, İslam sanatının tahtta oturan hükümdar tasvirleriyle benzerlik gösterir.[12] Ayakta duran tek figürlerden yalnızca biri, Kudüs'e Giriş sahnesinin karşı hizasındaki figür cepheden





c

verilmiştir. İki yanındaki figürlerin yüzlerini ve ellerindeki buhurdanları ona doğru çevirmiş olması, önemli biri olduğu açıkça görülen bu figürü daha da ön plana çıkarır (Resim 111). Uzun ve ayrık sakallı, rahip cübbeli, elinde yana eğik bir haç tutan bu figürün Aziz Andreas'ı temsil ettiği belirlenmiştir.[13] Andreas sadece Konstantinopolis Piskoposluğu'nun değil, 1230'larda kurulan ve kendisiyle aynı adı taşıyan Akka merkezli bir Haçlı cemiyetinin de koruyucu aziziydi.[14] Kat. 168b'de, başının üzerindeki bir yuvarlakla ortadan ikiye ayrılmış olan saçları, Cezire ve Suriye'nin kakma tekniğiyle süslenmiş madeni eserlerinde görülen Hıristiyan savaşçı veya Haçlı tasvirlerine özgü bir özelliktir (bkz. kat. 69). Bu da, Haçlı bağlantısına işaret eden bir diğer ayrıntıdır.

Modern dönemde üzerinde yeniden çalışılmış olmasına karşın, kutunun kapağında ikonografik açıdan sıra dışı bir Bakire Meryem ve Çocuk İsa tasviri muhafaza edilmiştir. Meryem, bir Madonna'dan beklenenin aksine bir taht üzerinde değil, yerde oturmaktadır. Bağdaş kurma pozisyonunda oturmuş olması, Selçuklu hükümdarlarının tasvirlerini akla getirir. Başındaki sarık ise, Suriye ve Cezire'deki yerel Arap topluluklarına özgü erkek başlıklarını çağrıştırır. Bezeme programında Hıristiyan temaların ağır basması, kutunun bir Hıristiyan için yapıldığını neredeyse kesin olarak göstermektedir. Bununla birlikte, İslam sanatına özgü arabesk bir bezeme üzerine Müslüman ve Hıristiyan ikonografi geleneklerinin bir karışım halinde işlenmiş olması, ortaya tam anlamıyla özgün bir sonuç çıkarmıştır.[15]

Kat. 168c, yine el-Mevsılı ekolünü anımsatan özelliklere sahiptir ve Selçuklu topraklarının hem doğusunda hem batısında üretilmiş şifre kilitli kutuların oluşturduğu küçük bir grubun Cezire-Suriye işi bir örneğidir.[16] Zengin kakmalı bezemelerine, hükümdarın yüceltildiği saray motifleri egemendir. Hükümdar elinde bir doğan kuşu veya bir mızrakla at sırtında, maiyetiyle birlikte tahtında, çalgıcılar ve tavla oynayanlar eşliğinde veya ziyafet çekerken görülür. Yuvarlak, dört yapraklı ve çok-dilimli madalyonlar içindeki figürler ve sahneler, hükümdarın diğer tüm motiflerden daha büyük tasvir edildiği hiyerarşik bir düzene sahiptir. Bu bezeme unsurlarının yanı sıra meander motifleri de el-Mevsılı ekolünün özelliklerindendir. Kutunun her iki yanında, tahtta oturan figür ve çevresindekilerin, merkezde hükümdarın yer aldığı güneş benzeri bir kompozisyon halinde düzenlenmiş olması özellikle dikkate değerdir. Bu eşmerkezli düzenleme, elinde hilal tutan oturmuş figürler (ayı temsil eden kişileştirmeler) ve kapaktaki güneş diskiyle birlikte, hükümdarı güneşle özdeşleştirir ve onun yüce kudretini ve kozmos üzerindeki hâkimiyetini yansıtır.

Kutunun ön ve arka yüzünün aşağı kısımlarında, daha küçük boyutta olmak üzere ve yukarıdaki görkemli Selçuklu ikonografisinin adeta gölgesinde, çok-dilimli kemerler içine yerleştirilmiş ayakta duran Hıristiyan figürleri görülür. Ön yüzde, ortadaki binicilerin altında, ellerini kavuşturmuş ayakta duran kişi muhtemelen İsa'yı temsil etmektedir. Başlıklı bir cübbe giymiştir ve elinde Çileyi ve Çarmıha Gerilmeyi simgeleyen dik bir haç vardır. Solundaki rahle, İncil'e göndermede bulunur. Başının üzerinde ve iki yanında görülen haçvari üç motif, dikey kısmı İsa'nın gövdesi olan daha büyük bir haç meydana getirir – bu, Çarmıha Gerilmeye bir diğer gönderme olabileceği gibi, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'tan oluşan Teslis'i de ifade ediyor olabilir.[17] Kutunun arka yüzünde, erken dönem Hıristiyan sanatında bir dua duruşu olan *orante* pozisyonunda tasvir edilmiş bir figür yer alır. Tıpkı İsa figürü gibi, başlıklı bir cübbe giymiş ve merkez eksen üzerinde konumlandırılmış olan bu kişi, kucağında Çocuk İsa'yı tutmadığı durumlarda genellikle oğlu için dua ederken gösterilen Bakire Meryem'dir.[18] Her iki yanında, bir rahle (ve belki bir de meşale) ile tasvir edilen ayakta iki figür, muhtemelen Eski Ahit peygamberlerini veya Meryem'in İsa'nın annesi olacağı kehanetinde bulunan azizleri temsil etmektedir. İkonografinin eksiksiz bir analizi için daha fazla araştırmaya ihtiyaç olmakla birlikte, İsa'nın Çilesine yapılan göndermeler dikkate değerdir, zira bu, İslam sanatında kakma tekniğiyle süslenmiş Hıristiyan ikonografili pirinç eserlerde sık rastlanan bir motif değildir.[19] **DB**



169

Kâse

Muhtemelen Batı İran, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Gümüş levha; dövme, kazıma, çalma, delikli, yaldız
Yükseklik: 10,5 cm; Çap: 20,6 cm
Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç (K.1.2014.79)
Ağız kenarı boyunca nesih yazıyla Arapça:

العز الدائم والاقبال السالم والجد الساعد والنصر الغالبة والسعادة
والبقا لصاحبه الامير الاسفهسلار الكبير المؤيد المظفر بدر الدولة
والدين
والاسلام والمسلمين ملک الامرا الخ همايون آخر بك قراكز ظهير امير
المؤمنين

Daim izzet, salim ikbal, gayretli bilek (iyi şans?), galip gelen yardım, mutluluk, beka bunun sahibi emir büyük İspehsâlâr, desteklenen, muzaffer, devlet, din, İslam ve Müslümanların dolunayı, emirlerin hükümdarı Uluğ Hümâyun Âher Bey Karagöz, Emirü'l-Mü'minîn'in koruyucusu.[1]

Gümüş ve altın kaplar, Selçuklu yönetici sınıflarının gösterişli sofra eşyaları arasında yer alıyor, muhtemelen şarap içmek için kullanıldıkları ziyafetlerde sahiplerinin servet ve kudretini sergiliyorlardı.[2] Bununla birlikte, bilinen örneklerin sayısı son derece azdır, zira değerli madenlerin kıt olduğu bölgelerde birçoğu büyük ihtimalle eritilmiştir.[3] Bunun haricinde, ustalıkla işlenmiş ve zengin bir ikonografiye sahip, kakma tekniğiyle süslü çok renkli pirinç objelerin ortaya çıkması da müşterileri cezbederek gümüş ve altın kaplardan uzaklaştırmış olabilir.

Yuvarlak biçimli, yüksek ve yayvan ayaklı bu kâse, gümüş levhadan yapılmıştır, bu nedenle de nispeten hafif ve narindir.[4] Üzerindeki kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla, yüzeyi eskiden yaldızla kaplanmıştı. Dolayısıyla, muhtemelen kandil ışığında parıldayan harikulade bir soluk altın rengine sahipti. Gövdesinde, gümüş levhanın dövülmesiyle elde edilmiş 14 yuvarlak bölme yer alır. Bölmelerin üzerinde, sırt sırta dayanmış –hatta neredeyse bitişik– vücutlarıyla adeta iki başlı gözüken simetrik harpi çiftleri ve simetrik arabesk motifler sırayla birbirini takip eder. Kâsenin içi, dip kısmı haricinde bezemesizdir. Dipte, iki basit çemberden oluşan küçük bir madalyonun içerisinde, arabesk motifli dört baklava deseniyle çevrili bir harpi figürü vardır. Kâsenin düz ağız kenarı boyunca, bazı harfleri çiçekli olmak üzere nesih hatla yazılı, onurlandırıcı bir kitabe dolanır. Kitabede geçen *ahurbeg* unvanına bakılırsa, kâsenin sahibi emir Bedreddin Karagöz, ahırların yönetiminden sorumluydu. Karagöz'ün, 1194'te Hemedan valiliği de yapmış olan üst düzey bir devlet görevlisi ve ordu kumandanı (öl. 1219) olduğu belirlenmiştir.[5]

Bu kâsenin formu Bizans örnekleriyle benzerlik taşısa da gerek üzerindeki harpi figürleri gerek kitabesi, Ortaçağ İslam sanatının Selçuklu devrine ait olduğunu göstermektedir. Bugünkü Batı İran'da bulunan Hemedan şehri, 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başında Büyük Selçuklular, Azerbaycan atabegleri ve Harezmşahlar arasında el değiştirmiştir. 14. yüzyılda Kazvini, maden sanatıyla ünlü bu şehrin yaldızlı objelerinden övgüyle bahsetmiştir. Dolayısıyla, bu kâsenin Hemedan'da üretilmiş olduğu pekâlâ düşünülebilir. Fakat nerede üretilmiş olursa olsun, Selçuklu coğrafyasında ticaret ve diplomatik hediyeler vasıtasıyla etkileşimde bulunan Hıristiyan ve Müslüman topluluklar arasındaki fikir ve üslup alışverişine bir örnek oluşturduğu söylenebilir. **DB**



170

İbranice Kitabeli Şarap Kabı
Gürcistan, 12. yüzyıl sonu–13. yüzyıl başı
Pirinç; gümüş kakma
Yükseklik: 22 cm; Çap: 20 cm
Georgian National Museum, Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts, Tiflis (Or 3682)

Dinsel törenlerde kullanılan bu koni biçimli şarap kabı, yan yüzleri meydana getiren birbirine perçinlenmiş üç pirinç levha ve tabanda yuvarlak bir diğer parçadan oluşmaktadır. İbranice kitabe kuşağının bir kısmının sonraki parça üzerindeki yazıyla aynı hizada olmaması, levhaların sonradan kesilip yeniden birleştirildiğine işaret etmektedir.[1] Kakmaların çoğu bugün yerinde olmasa da sarı pirinç zemin üzerine gümüş kitabe ve bezemesiyle bu kap muhtemelen lüks bir objeydi. Kitabe, üstte ve altta, helezoni kıvrımlardan oluşan birer kuşakla çevrelenmiştir. Kabın yüzeyinde, bitkisel geçmelerin dönüşümlü olarak birbirini izlediği üç sıra halindeki madalyonlar, sekiz köşeli yıldızların oluşturduğu yine geçme motifli bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Bu kap kitabede ismi geçen Tiflisli Şelomo tarafından Gürcistan'da üretilmiş olsa bile bezeme repertuarı Selçuklu ve 13. yüzyıl başı İran maden sanatından gelmektedir.[2] Bu tür bezemeler, Selçuklu hâkimiyeti sırasında olduğu kadar sonrasında da (Gürcistan'da Selçuklu hâkimiyeti 1122'de sona ermiştir) bölgesel merkezlerdeki maden ustaları tarafından benimsenip kullanılmıştır.

Bu kap muhtemelen Yahudilerin Şabat ayinlerinde ve dini bayramlarında, şarap dolu bir kadeh üzerine Kiduş (kutsama) duası okunduğu sırada kullanılıyordu. Duayı okuyan kişi kadehten bir yudum alıyor ve onu Şabat yemeğindeki diğer kişilere uzatıyordu. Ortaçağ'da Gürcistan'da köklü bir Yahudi nüfusu vardı. Yahudilerin buraya MÖ 6. yüzyılda Babil Esareti sırasında göç ettiği rivayet edilir. Dolayısıyla bu kabın, 12. yüzyılda Bağdat ve İran'la yakın bağlara sahip bir çoğunluk topluluğuna ait olması mümkündür.[3] 1236'daki Moğol istilası, Tiflis'teki Yahudi nüfusun dağılıp azalmasına yol açtı. Bu da, bu kadehin 1236'dan önceki bir tarihte yapılmış olabileceğini düşündürür. **SRC**



171

Miyafizit Ayin Kitabı'ndan "Constantinus ile Helena"

Mübarek b. Davud b. Saliba b. Yakub tarafından istinsah edilmiştir.
Cezire, Musul, yak. 1220 veya yak. 1260
Kâğıt üzerine mürekkep, boya ve altın
46 x 39 cm
Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan (Syr. 559; vr. 223v)

Bu resmin yer aldığı el yazması, Rabban Abdullah b. Huşo b. Şimun tarafından, Musul yakınlarındaki Suriye Ortodoks manastırı Mar Mattai'nin altarı için hazırlatılmıştır. Bu manastırın keşişlerinden Mübarek b. Davud b. Saliba b. Yakub'un istinsah ettiği yazma, MS 1220 veya 1260 tarihini taşır.[1] Ayin kitapları, Hıristiyan yortularında okunacak metinleri ve kilise tarihi açısından özel bir öneme sahip aziz, şehit ve kişilerin resimlerini içeren kitaplardı. Burada Constantinus ile annesi Helena'nın resmi, 14 Eylül'de kutlanan Kutsal Haçın Yüceltilmesi yortusunda okunacak metinlere eşlik etmektedir.

MS 313'te yayımladığı bir fermanla Hıristiyanlara hoşgörü tanıyan ve böylelikle Hıristiyanların 300 yıldır maruz kaldıkları zulme son veren Roma İmparatoru Constantinus (yak. 272–337), bu resimde sol tarafta, üç kollu Gerçek Haçı sağdaki Helena ile birlikte tutup kaldırırken tasvir edilmiştir.[2] İmparator ve annesinin altın taç ve haleleri, soylu kimliklerini ve kilise içindeki önemli konumlarını vurgulamaktadır. Fakat kıyafetleri, Hariri'nin *Makamat*'ı (kat. 86) ve *Kitabü't-tiryak* (kat. 106) gibi Arap yazmalarındaki figürlerin kıyafetleriyle yakın benzerlik gösterir. Kollarının üst kısmında tiraz bantlarını belirten altın rengi şeritlerin yanı sıra, kumaşların üzerindeki yarım palmet ve kıvrımdal motifleri de o dönemin Arap yazmalarındaki motiflerin aynısıdır.[3] İslam yazmalarında genç veya yaşlı, Arap veya Türk, kerliferli veya orta halli, her türden figürün bu tür desenlere sahip kumaşlar giymiş olduğu görülür. Dolayısıyla, her ne kadar bazı araştırmacılar Constantinus ile Helena için Arap kıyafetleri kullanılmasının ardında siyasi bir neden aramışlarsa da sanatçıların bu tarz kıyafetlere kendi toplumlarında zaten aşina olduklarını düşünmek daha makul bir açıklamadır. Constantinus'un tacı, 13. ve 14. yüzyıl İran yazmalarında görülen taçlarla ve aynı zamanda Bağdat Tılsımlı Kapıdaki oturan hükümdar figürünün ve *Varka ile Gülşah*'taki Suriye kralının tacıyla benzerlik gösterir.[4]

Bu resimdeki kıyafet ve yüz özellikleri ile 13. yüzyılın ilk yarısına ait Musul minyatürleri arasındaki bağıntı, aynı sanatçıların hem Hıristiyan hem de Müslüman müşteriler için mi çalıştığı sorusunu gündeme getirmiştir. Kat. 171'in ketebesinde müstensihin manastırda çalıştığı belirtilse de 13. yüzyılda Musul'da Hıristiyanlar ile Müslümanların paylaştığı ortak görsel dağarcık, aynı eğitime sahip sanatçı gruplarının gerek Hıristiyan gerek Müslüman projelerde birlikte çalıştığını, sabit atölyelere mensup olmadıklarını göstermektedir.[5] Bu etkileşim, Müslümanların hüküm sürdüğü, fakat Hıristiyanların da birçok meslek dalında yüksek düzeyde temsil edildiği karmaşık bir toplum temelinde gerçekleşmiştir.[6] **SRC**



8r 7v

172

Suriye Yakubilerine Ait Ayin Kitabı

Aziz Thomas manastırında keşiş-rahip Sahda ve keşiş Isaac tarafından Estrangelo yazısıyla istinsah edilmiştir.
Kuzey Cezire, Tur Abdin, Salah, 1241
Parşömen üzerine mürekkep ve boya
45 x 32,1 cm
Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin (MS Sachau 322)

Toplamda 285 yapraktan oluşan bu zengin tezhipli el yazması, dikkate değer çeşitlilikte geometrik desenden oluşan çok sayıda renkli başlık, bordür ve bölme içermektedir. Yazmanın içindekiler listesini içeren tam sayfa tezhipli beş çift sayfanın ardından, iki sayfalık takdim tezhibi gelir. Sağdaki sayfada, üç basamaklı bir platform üstünde duran bir haç ve muhtemelen dört İncil yazarının isimlerinin yer aldığı tezhipli dört başlık, boyasız bir zemin üzerine yerleştirilmiş ve renkli bir dekoratif bordürle çerçevelenmiştir. Sol sayfada ise, daire içine alınmış bir haç ve içteki dairenin her çeyreğine yerleştirilmiş madalyonlar içinde dört yıldız bulunmaktadır.

Sağ sayfadaki haçın altın sarısı konturlarının içi, küçük karelerden oluşan karmaşık ve çok renkli bir şevron motifiyle boyalıdır. Ortada, beyaz karelerin sınırlandırdığı siyah karelerle bir X şekli oluşturulmuş, bunu çevreleyen iki sıra karenin maviden griye geçişiyle adeta bir gölgelendirme yapılmıştır. Islam tezhip sanatında alışılmadık olan bu tekniğe, Şam'da 8. yüzyıla ait Emevi Camii'nde ve Geç Antik dönemin mozaik ve dokumalarında rastlanır.[1] Vatikan ayin kitabında (kat. 171) olduğu gibi, bu yazmanın da kendine özgü tezhipleri, yerel mimaride görülen bezemelerle uygunluk içindedir.

Bunun belki de en çarpıcı örneği Mardin'de, yani bu yazmanın hazırlandığı Salah manastırından çok da uzak olmayan bir yerde, Artuklu eseri Camiü'l-Asfar'ın ana girişi üzerinde yer alan, fakat bugün kayıp olan bir madalyondur.[2] Burada, günümüze kadar ulaşamamış bir kitabe, sıra sıra zikzaklardan oluşan bir yuvarlakla çevrelenmişti. Aynı şekilde, kat. 172'nin sol sayfasındaki haç da, renklerin kontrastı nedeniyle zikzaklar çiziyor gibi görünen sıra sıra karelerden müteşekkil bir yuvarlağın içine yerleştirilmiştir. Haçın yatay kollarının üst ve altındaki yıldızlar, Blacas ibriği (kat. 15) gibi Cezire işi madeni objelerde görülen yıldız ve güneş motiflerini anımsatır ve Islam sanatında olduğu gibi, burada da Tanrı'nın gökyüzü ve yeryüzü üzerindeki hâkimiyetini ifade ediyor olabilir. Anadolu, Iran ve Cezire'de Selçuklu ve Selçuklu sonrası dönemlerin çini bezemelerinde sıklıkla rastlanan yıldız-ve-haç motifi, bu yazmada metnin bölümleri arasındaki dekoratif şeritlerde kullanılan motiflerden biri olarak yer alır.[3] Kat. 171'de olduğu gibi, bu yazmadaki bezeme tercihleri de 13. yüzyıl başlarında hem Hıristiyan hem Müslüman toplulukların içinde yaşadıkları ve sanatçılara kendi amaçları doğrultusunda kullanabilecekleri zengin bir malzeme sunan görsel çevreyi yansıtmaktadır. **SRC**



173

Sınıf Sahnesi Tasvirli Tabak
Iran, muhtemelen Kaşan, 12. yüzyıl sonu
Fritli hamur; (içte) opak beyaz ve (dışta) şeffaf mavi sır, lüster boyama
Yükseklik: 11 cm; Çap: 47,5 cm
David Collection, Kopenhag (50/1966)

Muhtemelen 12. yüzyıl sonunda Kaşan'da üretilmiş olan bu sıra dışı büyüklükteki lüster tabağın üzerinde bir sınıf sahnesi tasvir edilmiştir.[1] Kompozisyonun merkezinde, rezerve boyama tekniğinde verilmiş, bağdaş kurarak oturan sakallı ve sarıklı bir öğretmen yer alır. Sol elinde bir yazı tahtası, sağ elinde ise vurmaya hazırlanır gibi havaya kaldırdığı bir değnek tutmaktadır. Çevresinde aynı şekilde bağdaş kurarak oturan 24 öğrenci ve öğrencilerin her birinin elinde yuvarlak bir obje vardır. Sınıftaki eşyalar arasında bir ibrik, üzerinde açık bir kitabın durduğu bir rahle ve 13 yazı tahtası daha görülür. Yazı tahtalarından sadece biri boştur; diğerlerinin üzerindeki yinelenen harfler veya harf grupları, bunların alfabe öğrenmek için kullanıldığını düşündürür. Zeminin geri kalan kısmı, yine rezerve boyamalı kıvrımlarla doldurulmuştur. Figürlerin başını çevreleyen haleler, her birinin daha kolay seçilmesini sağlamaktadır.

Öğretmenin merkezi konumunun yanı sıra boyutu ve yoğun desenli kıyafeti de, onu daha küçük boyuttaki birörnek öğrencilerinden ayırır. Öğrencilerin "kızlı erkekli" olduğu ileri sürülmüşse de aralarındaki bazı küçük farklılıklar –yüz ifadeleri, kıyafetleri üzerindeki noktalı motifler, başlıklı veya başlıksız olmaları ve saçlarının uzunluğu (bazıları, omuzlarından sarkan iki uzun örgüye sahiptir)– bu varsayımı açık bir şekilde desteklemekten uzaktır. Bununla birlikte, öğrencilerin biri dışında hepsinin aynı yöne dönük olması, sadece kısa saçlı bir öğrencinin uzun saçlı bir diğerine doğru bakması, bu sahnenin Leyla ile Mecnun'un ilk karşılaşması olarak yorumlanmasına yol açmıştır. Bir Arap efsanesine dayanan Leyla ile Mecnun hikâyesi, Genceli Nizami tarafından H. 584/M. 1188'de Farsça bir mesneviye dönüştürüldükten sonra popülerlik kazanmıştır. Nizami, Azerbaycan hükümdarı Şirvanşah Aksitan'ın isteği üzerine kaleme aldığı ve *Hamse*'sine dahil ettiği bu romantik şiirde, hikâyeyi kendi içinde yaşadığı Iranlı ve şehirli ortamı yansıtan unsurlarla donatmıştır. Örneğin, karakterleri aristokratlara dönüştürmüş, doğayla ilgili şiirler ve çocuksuz bir kral hikâyesi eklemiştir. Ayrıca, iki âşığın ilk karşılaşması Arap kaynaklarında bahsedildiği gibi çölde değil, başka çocukların da bulunduğu bir okulda gerçekleşir.

Bu tabakta tasvir edilen sahnenin Leyla ile Mecnun hikâyesindeki karşılaşma sahnesi olarak yorumlanması, sadece ve sadece bunun o dönemde popüler bir hikâye olmasına dayanmaktadır. Ancak Nizami'nin *Leyla ile Mecnun*'undan kısa bir süre önce, Ayyuki'nin Arapça bir kaynağa dayanarak Farsça bir mesnevi halinde kaleme aldığı Varka ile Gülşah hikâyesinde de âşıklar ilk kez bir okulda karşılaşır.[2] Dolayısıyla, daha kesin bir kanıtın yokluğunda, şu veya bu yorumu desteklemek zordur. Her halükârda, dönemin Iran şiirinde sınıf sahnesinin tekrar tekrar işlendiği de düşünüldüğünde, idealize edilmiş tasvirlerde okulların önemli bir yer tuttuğunu teyit eden bu tabak, kendisine bakanlar için muhtemelen çağrışımlarla yüklüydü. **MR**

174a, b

Okuryazarlık ve Yazı

Mürekkep Hokkası (a)
İran veya Afganistan, Horasan, 12. yüzyıl sonu
Bronz; döküm, çekiçleme, kazıma, çalma, gümüş ve bakır kakma
Yükseklik: 11,5 cm; Çap: 9,5 cm
Royal Ontario Museum, Toronto (972.10.1.1–.3)
Kapağın üzerinde nesih yazıyla Arapça:
الشيخ العميد معتمد الدولة امين الملك بدر الحضرتين علي بن محمد بن علي المشرف
Devletin desteği şeyh, hükümdarın sırdaşı, iki hazretin dolunayı Ali b. Muhammed b. Ali el-Müşerref (şerefli).
Gövdede kufi ve nesih yazıyla: İyi dilek ifadeleri.[1]

Kalemdan (b)
Cezire, muhtemelen Musul, yak. 1250–1300
Pirinç levha; çekiçleme, kazıma, çalma, delik işi, gümüş ve altın kakma
6,8 x 29 x 8,4 cm
Museo Civico Medievale, Bologna (2129)
Sol taraftan sağa doğru ve arka yüzde devam ederek nesih yazıyla Arapça:
را[. . .] وعز يدوم ال // للناس عز يدوم او] اقبال // او] حب عله من الحنان [. . .] و محبه تجرى مع الانفاس [. . .] واذا احب الله ال (العبد؟) القا عليه محبه
Ra[...], insanlarda sürekli bir izzet, refah, şefkat ile sevmek [...], nefeslerle oluşan sevgi ile [...] eğer Allah [kulunu] severse ona [...] sevgisini bağışlar.
Kapağın dış ve iç yüzünde:
افتح دوانك بالسعود و الدنيا عطايا // كم من اعاد في النفوس/من المنى و المنايا ا // المنايا اكتب لتفرج هم وترفع/اذا عز [شرح وفيه؟] اباطلا /و لا زاد و اعلم بانك [. . .] /والذي [. . .]
Hokkanı sevinçle aç, dünya hediyelerle doludur. Nefislere nice temenni ve hediye verilmiştir. Yaz ki derdi silesin ve hatalı olan metni ortadan kaldırasın. Bilesin ki sen [...][2]



a

İslam'da yazılı sözün oynadığı özel rol, gerek Kur'an'da gerekse de hadislerde vurgulanmıştır. Allah, insanlara iyiyi kötüden ayırmayı yazı vasıtasıyla öğretmiştir.[3] Nitekim çeşitli kaynaklarda, Allah'ın ilk yarattığı nesnenin bir kalem, ikincisinin de bir mürekkep hokkası olduğu belirtilir.[4] İslami risaleler ve diğer eserlerde mürekkebin hazırlanması, yazı araçları ve *mihbere* yahut *devât* adı verilen mürekkep hokkaları gibi diğer gereçlerin tariflerine yer verilmiştir. *Devât* kelimesi, aynı zamanda, kalemdanların içine yerleştirilen mürekkep kapları için de kullanılmıştır. Yazılı söze büyük hürmet gösterilmesine karşın, kimi metinler değerli madenlerden yapılma mürekkep hokkalarının kullanılmasını yasaklamış, bunun yerine ahşap, cam veya seramik hokkaları tavsiye etmiş ve bunların bezemesinde figürlü motiflere yer verilmemesini istemiştir.[5]

Yazı araç ve gereçleri, yazma ediminin kendisi kadar eski olmakla birlikte, Ortaçağ İslam dünyasında ve özellikle de Selçuklu devrinde bunların kullanımını medreselerle ilişkilendirmek mümkündür. Medreselerde din, bilim ve edebiyat öğretiminin yanında, bu alanlarla ilgili kitaplar da üretiliyordu.[6] Yazının siyasi ve idari işleyişte de önemli bir yeri vardı. Selçuklu dünyasında mürekkep hokkaları ve kalemdanlar muteber nesnelerdi. Bunda, kültürel ve toplumsal seçkinlerin mürekkep yalamış kimseler olmasının payı büyüktü. Kat. 174a ve 174b gibi zarif örnekler bakır, gümüş ve altın kakmalarla süslenmiştir. Bazıları özlü sözlerle kitabelendirilmiş ve yazı edevatı ve/veya faaliyetiyle ilişkili bir ikonografiyle bezenmiştir. Bu "konuşan objeler," kültürlü kimselere verilen değerli hediyeler arasında yer alıyordu. İran vezirinin memuriyet alameti "devlet hokkası" (*devât-ı devlet*) idi. Ayrıca bazı hokkalar, "hükümdar ve vezir hokkaları" olarak da adlandırılmışlardır. Bu sonuncular genellikle *devâthane*'de tutuluyor ve sadece vezirler tarafından değil, hükümdarlar ve/veya resmi yazışmaları ya da vakayinameleri kaleme alan özel kâtipler ve danışmanlar tarafından da kullanılıyordu. Her halükârda bu objeler, üst düzey devlet görevlileri ile zenginler ve seçkinler için bir statü sembolü işlevi görüyordu.[7]

Kat. 174a, yuvarlak formu ve tepesinde taç yapraklı bir kubbe bulunan takılıp çıkarılabilir

kapağıyla, Ortaçağ Islam hokkalarının tipik özelliklerine sahiptir.[8] Kakma tekniğiyle süslenmiş benzer örnekler, kakmacılığın 12. yüzyılın ikinci yarısında Horasan'da gelişmesi ve 13. yüzyılda buradan batıya yayılmasıyla birlikte popülerlik kazanmıştır.[9] Kat. 174a, biri Londra Victoria and Albert Müzesi'nde ve diğeri Tel Aviv Eretz Israil Müzesi'nde bulunan en az iki diğer mürekkep hokkasıyla birlikte küçük bir grup meydana getirir.[10] Her üç hokkanın da neredeyse aynı tasarım ve ikonografiye sahip olması, aynı sanatçı tarafından veya en azından aynı atölyede üretilmiş olduklarını düşündürür. Hepsinde de üç-dilimli kemer şeklinde üç büyük pano ve panoların içinde arabesk benzeri çiçekli bir zemin üzerinde bir figür vardır. Bu panolar, altta epigrafik kartuşlar ve üstte yuvarlak küçük madalyonlarla dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir. Madalyonların içinde ya bir çiçek ya da bir kuş tasviri bulunur. Madalyon içinde kuş, maden sanatında Horasan ekolünün yaygın motiflerinden biridir.[11] Bunların tümü, başkaca bir bezemenin görülmediği sade bir yüzeyde yer alır. Kapağın üzerinde, yine yazı şeritleri ve çiçekli veya kuşlu yuvarlak madalyonlar vardır. Kapağın taç yapraklı kubbesi, simetrik arabesk desenlerle süslenmiştir.[12] Bu bezeme unsurları arasında en ilgi çekici olanı, üç-dilimli panoların içerisindeki üç figürdür. Cepheden tasvir edilmiş olan figür, sarıklıdır ve bağdaş kurarak oturmuştur. Kat. 174a'da ve Tel Aviv'deki hokkada, sivri uçlu bir kamış kalemle bir kâğıt üzerine, Londra'daki hokkada ise antik doğuya özgü bir tablet üzerine yazarken görülür. Tabletin kenarları yukarı doğru gittikçe daralır ve en uçta yuvarlak bir tutamacı vardır.[13] Yine cepheden verilmiş bağdaş kurarak oturan ikinci bir sarıklı figür, elinde kıvrık uçlu bir çubuk (belki de bir kalemtıraş veya çakı) tutmaktadır; bu çubuğa dik bir doğrultuda, üzerinde kalem ucunun kesilip düzeltildiği bir makta durmaktadır.[14] Diz üstü oturan üçüncü figür, yanlarda adeta bitkisel kıvrımları olan üç dilimli bir başlık giymiştir (Londra'daki örnekte ise, yuvarlak bir başlığı vardır). Dörtte üç cepheden verilmiş olan bu figür, elinde mürekkep hokkasına benzeyen silindir biçimli bir obje tutar.

Kat. 174a'da görüldüğü gibi bu hokkalar, üzerlerindeki küçük halkalar veya kulplardan geçirilen zincirler vasıtasıyla kâtiplerin kuşağına asılarak taşınıyordu. Hokkanın üzerindeki iyi dilek kitabeleri, devletin baş temsilcisi ve müşrif, yani hazine denetçisi olduğu belirtilen sahibi Ali b. Muhammed'e koruyuculuk sunma amacı taşır. Tasvir edilen figürler, Ali b. Muhammed'i yazı yazar veya hesap yaparken (birinci figür) ve çalışma aletlerini hazırlarken (ikinci figür) göstererek, onu bir devlet görevlisi olarak yüceltmeyi amaçlıyor olabilir. Aynı zamanda bu hokkanın, bu saygın göreve getirilmesi üzerine kendisine verilmiş resmi bir hediye (üçüncü figür) olduğuna da işaret ediyor olabilir.

Kat. 174b'nin figürlü yuvarlak madalyonları ve meander motifli zemini, el-Mevsıli ekolüne ait kakmalı madeni eserlerin üslubunu çağrıştırır.[15] Köşeli veya kenarları yuvarlatılmış dikdörtgen biçimli kalemdanlar, Selçuklu coğrafyasında yaygın olarak kullanılmıştır. Genellikle içlerinde hem kalem hem de bir mürekkep hokkası koymak için yer bulunur (kat. 174b'de hokka, kutunun en sağdaki üçte birlik kısmına yerleştirilmiştir).[16] Buradaki örnek, Selçuklu ardıl devletleri döneminde saray erkânına yönelik lüks objelerin yapımında kullanılan gümüş ve altın kakmalarla ve astroloji veya taht temalı figürlerle bezenmiştir. Bu da, bu ve diğer benzer kalemdanların yönetici seçkinler için üretildiğine işaret eder. Kakma tekniğiyle süslü madeni objelerde veya yazma eserlerin minyatürlerinde, tahtta oturan bir hükümdar huzurunda dikdörtgen biçimli bir kutu tutarak ayakta duran hizmetkâr tasvirlerinin de gösterdiği gibi (bkz. kat. 72), Suriye ve Cezire'deki Selçuklu ardıl devletlerinde hükümdar veya devlet kalemdanları için bu form tercih edilmiş, ayrıca Memlükler ve Ilhanlılar tarafından da benimsenmiştir.[17] Kat. 174b, sahibini "kalemdanı açmaya" ve "yazarak kederi dağıtmaya" davet eden altın kakmalı kitabesiyle ayrı bir yere sahiptir. Diğer "konuşan objeler" gibi, bu kalemdan da üretim ve kullanım bağlamını belirleyen kültürel değerleri yansıtmaktadır. Selçuklu dünyasının gerek doğusu gerek batısındaki eğitimli ve entelektüel şehirli seçkinler ve yönetici sınıflar, bu objeleri sadece güzelliklerinden dolayı değil, aynı zamanda mecâzi bir "hayat suyu kaynağı" oldukları için de arzuluyordu.[18] **DB**



b







175

Daire Motifli Mürekkep Hokkası
Buluntu yeri: Rey (RH5970), 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Yükseklik: 5,6 cm; Çap: 5,6 cm
Cam; üfleme
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-411)

176

Asma Halkalı Mürekkep Hokkası
Buluntu yeri: Rey (RG8296), 12. yüzyıl
Cam; üfleme
Yükseklik: 5 cm; Çap: 6 cm
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-11-620)

177

Pergel/Kumpas
Buluntu yeri: Rey (RGQ**), 12. yüzyıl
Uzun parça: 12,5 cm, Kısa parça: 8 cm
Bronz
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (37-88-92)

Mürekkep hokkalarının ilki (kat. 175), kobalt mavisi yarı saydam camın yuvarlak bezeme şeritli madeni bir kalıba üflenmesiyle üretilmiştir. Ağız kenarının yuvarlatılmış olması, kalemi hokkaya batırmayı kolaylaştırıyordu. Daha küçük olan ikinci hokka (kat. 176), turkuaz renkli yarı saydam camdan üflenerek yapılmış yassı ve kalın bir tabana sahiptir. Üflemenin ardından aletle şekillendirilmiş, asılarak taşınmasını sağlamak üzere omuz kısmına ve ağız kenarına dört halka eklenmiştir.

Pergel yahut kumpas, iki ayak ve bağlantı rozeti olmak üzere üç parça halinde dökülmüştür. Her iki ayağın da üç yüzüne çalma tekniğiyle bezeme uygulanmış, içte kalan yüzler ise boş bırakılmıştır. İkişer santimetre arayla açılmış olan çift delikler, muhtemelen bir çember veya yayın yarıçapını belirlemede kullanılıyordu. Pirinç bir mil, ayakları ortadaki rozete bağlayan bir menteşe vazifesi görüyordu.

Muhtemelen bu alet, bir mıstarla birlikte, yazma eserleri istinsah etmek ve tezhiplemek, kitap kapakları hazırlamak, mukarnaslar ve mimari planlar için çizimler yapmakla görevli bir zanaat atölyesinin alet ve edevatı arasında yer alıyordu. Hüsnühatla yazılmış sayfalar, tezhipler, planlar ve çizimler eğik ışık altında dikkatle incelendiğinde, kâğıtların yüzeyine çizgiler çekilmiş olduğu fark edilir. Bu çizgiler, karmaşık geometrik şekiller için kesin fakat görünmez bir kılavuz işlevi görüyordu. 15. yüzyıldan kalma Topkapı Parşömeni veya Taşkent Parşömenleri gibi mimari süsleme desenleri içeren tomarlar, bu kılavuz çizgiler ile tamamlanmış çizimler arasındaki ilişkiyi açıkça ortaya koymaktadır.[1] Benzer bir süreci, her sayfasında çizgi ve daire izlerinin görüldüğü kat. 181'deki Kur'an'da da gözlemlemek mümkündür.[2] **RH**





178

Yazılı Mühür

Bugünkü Türkmenistan, 11.–12. yüzyıl
Bronz
Damga kısmı: 0,5 x 0,9 cm; Yükseklik: 1,8 cm
Museum of History and Local Lore of Mary Province, Türkmenistan (KEK 16380)
Kufi yazıyla Arapça:

الحسين

El-Hüseyn.

Bu küçük mührün üzerinde, Yeni Üslup harflerle tersten olmak üzere el-Hüseyin ismi kazılıdır. Sapındaki iki delik, mührün bir kuşağa asılmasını veya zincir geçirilerek boyunda taşınmasını sağlıyordu. Ele geçtiği arkeolojik bağlam bilinmemekle birlikte, mührün Selçuklu şehri Merv'den geldiği sanılmaktadır. Islamiyet'in erken dönemlerinde devlet görevlilerinin mühürleri belirli dini ibareler ve isimler içerirken, bunun gibi kişisel mühürlerde sadece sahibinin ismi veya bir ismin yanı sıra dini ifadeler ve bir tarih yer alıyordu. Nişabur'da, üzerlerinde muhtemelen sahiplerine özel bezeme unsurları bulunan bronz mühürler açığa çıkarılmıştır. Fakat bunların kesin bir şekilde Selçuklu devrine tarihlendirilmesi mümkün değildir ve daha eski bir döneme ait olabilirler.[1]

Erken dönem ve Ortaçağ İslam mühürlerinin çok sayıda kullanım alanı vardı. Müslüman olmayan tebaanın taşıdığı kurşun mühürler, Müslüman yöneticilere cizye vergisini ödemiş olduklarını gösteriyordu. Ticari ürünlerin ağırlık veya boyutunu doğrulamak üzere, balyalar veya diğer kaplar üzerine kil veya kurşun mühürler vuruluyordu.[2] Çeşitli belgeler ve kitaplar üzerindeki mühür baskıları ise, bir imza veya aidiyet belirten bir işaret işlevi görüyordu. Bununla birlikte, Selçuklu Iranı'ndan günümüze ulaşan örnekler arasında mühürlü belgelere rastlanmaz. Ancak bu uygulamanın varlığını, yazılı kaynaklardaki bilgilerden çıkarsamak mümkündür.[3]

Kâğıt üzerine mürekkeple basılan mühürler kullanıma girmeden önce, belgeler bulla adı verilen ve bir sicim vasıtasıyla belgeye sabitlenen kil topaklarla mühürleniyordu. Bilinen Anadolu Selçuklu "bulla"ları arasında Alaeddin Keykubad'a ait olanlar da vardır.[4] Kat. 178'deki ismin derin bir şekilde kazınmış olduğu dikkate alındığında, bu mührün kâğıt üzerine mürekkep baskı yoluyla değil, bir bulla üzerine basılmak suretiyle kullanıldığı düşünülebilir. Bu tür bir mühür, mektup gibi kişisel belgelerde kullanılmış olabileceği gibi, resmi belgeler üzerinde veya bir müstensih ya da kâtip tarafından bir yazma eserin kime ait olduğunu işaretlemek amacıyla da kullanılmış olabilir. **SRC**

179

Tek Ciltlik Bir Kur'an'dan Sayfa

Iran, yak. 1000–1050
Kâğıt üzerine mürekkep, altın ve opak suluboya
14 x 11 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (QUR 284; vr 1r)

Müslümanlar için Kur'an Hz. Muhammed'e vahiy edilmiş Allah kelamı olduğundan, Kur'an metni kesin ve değiştirilemezdir. Bu durum, mushaf kitabetinde zarif bir hat sanatının gelişmesine büyük ihtimalle katkıda bulunmuş, fakat diğer yandan Kur'an tezyinatının sure başlıkları, ayet durakları, zahriye ve hâtime sayfaları gibi unsurlarla sınırlandırılmasına da yol açmıştır. 9. yüzyılda Abbasi Kur'anları ağırlıklı olarak altın ve cüzi miktarda da siyah, mavi, kırmızı ve/veya yeşil renklerle tezhiplenmiştir. Koyun ya da keçi derisinden yapılan parşömen pahalı bir malzeme olduğundan, 9. yüzyılın altın tezhipli Kur'anlarına ancak zenginler sahip olabilirdi.

10. yüzyılda kâğıt kullanımının artmasıyla birlikte, Kur'anlar ve diğer kitaplar çok daha yaygın bir hale geldi. Yine de müstensihler ve müzehhipler, Kur'anları kimi zaman zengin süslemelerle donatmaya devam etti. Buradaki zahriye tezhibi, muhtemelen iki sayfalık bir kompozisyonun sağ yarısını oluşturuyordu.[1] Üst üste bindirilmiş iki daire ve dairelerin kesişiminde sivri uçlu bir elipsten meydana gelmektedir. Ortadaki alan, altın örgülü bir bordürle çevrelenmiş ve araya siyah noktalar içeren dar bir şerit çekilmiştir. Köşeler stilize yapraklarla bezenmiştir. Elipsin içinde ve her iki dairenin mavi zemini üzerinde yer alan siyahla tahrirlenmiş altın kufi yazı, Kur'an'da 237.000 nokta olduğu bilgisini verir. Bu tür yazılarda Kur'an'daki sure, ayet, kelime ve harekelerin, hatta harflerin üst ve altındaki noktaların sayısı verilirdi.[2]

Bu sayfanın müzehhibi, 9. ve 10. yüzyıl Kur'anlarının tam sayfa tezhiplerinde genellikle görülenin aksine yazı eklemekle kalmamış, 9. yüzyıla özgü geometrik bir kompozisyonu 90 derece döndürerek kullanmıştır. 11. yüzyılın ikinci yarısına ait Selçuklu Kur'anlarında olduğu gibi, metnin ilk sayfalarında sure başlıklarının



yanına bitkisel bezemeler yapılmıştır. Zahriye tezhibinin sağ kenarında da bu tür bir bezemenin kesintili bir versiyonu görülür. Selçuklulara özgü bir sayfa düzenlemesiyle, kenar boşlukları beyzi ve yuvarlak ayet durakları ve dikdörtgen şekilli diğer işaretlerle doldurulmuştur. Bu yazmada muhafazakâr ve yenilikçi unsurların bir aradalığı, erken dönem Abbasi Kur'anlarından, İslam dünyasının çoğu bölgesinde benimsenecek olan yeni bir üsluba geçişin bir safhasını temsil etmektedir. **SRC**



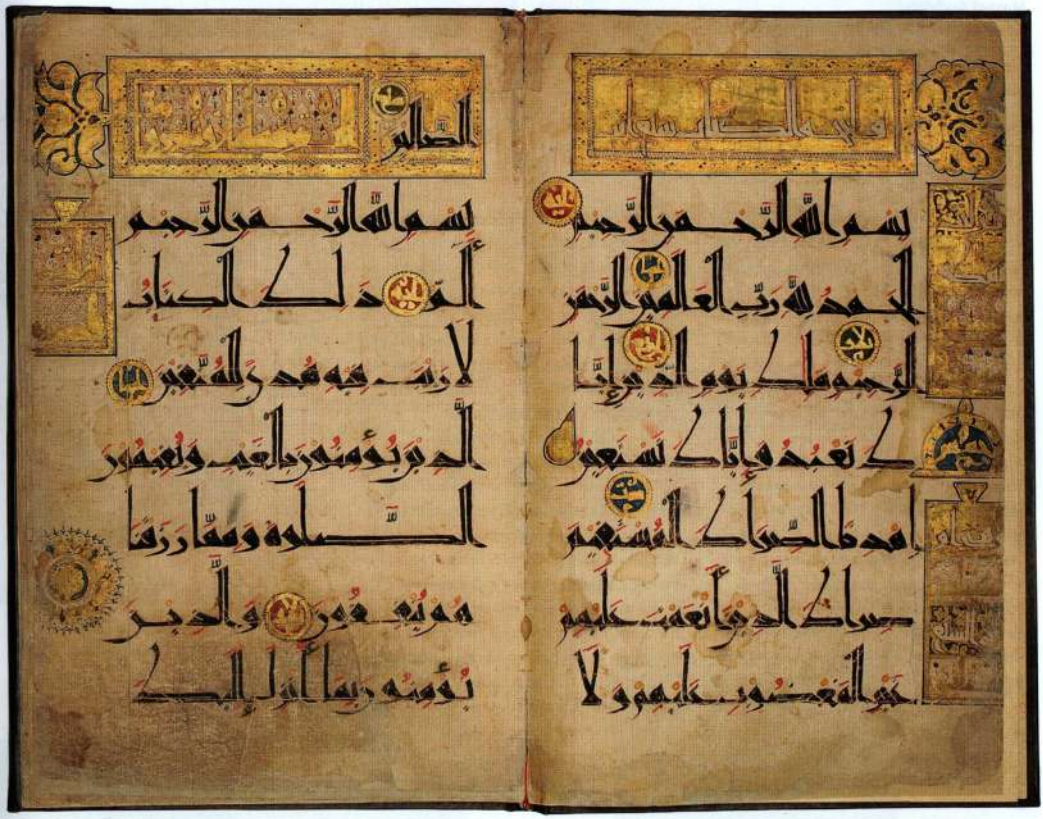
2r

180

Yedi Cüzlük bir Kur'an'dan Sayfalar
İran, 11. yüzyıl sonu
Krem rengi kalın kâğıt üzerine mürekkep, suluboya ve altın
36,5 x 23,8 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (QUR 89)

10. yüzyıl boyunca kitap üretiminde kâğıt kullanımının giderek artması, o zamana dek parşömen üzerine yazılan Kur'anlar için de bu malzemenin benimsenmesi sonucunu doğurdu. Bazı çok erken tarihli Kur'anlar kitap formunda hazırlanmış olsa da[1] 9. ve 10. yüzyılların klasik Abbasi mushafları yatay bir şekle sahipti. Bu format sayesinde müstensihler bazı harfleri satır boyunca uzatabiliyor, bu da görsel açıdan hoş bir ahenk yaratmakla birlikte, yazının okunmasını zorlaştırıyordu.[2] Okuyan kişi Kur'an'ı ezbere bildiği sürece, okunması zor kelimeler büyük bir sorun teşkil etmiyordu. Lakin kâğıdın yaygınlaşması sonucu kitapların elde edilebilirliğinin artmasıyla birlikte, kolay okunabilirlik de daha fazla arzulanan bir özellik haline geldi, zira bir Kur'an yazması satın alabilen her Müslüman'ın onu ezbere bildiği artık söylenemezdi.

Kufi adı verilen köşeli yazının kullanım ve gelişimine paralel olarak,[3] Kur'an haricindeki belgelerde yuvarlak karakterli yazı çeşitleri kullanılmıştır. 9. yüzyıl sonundan itibaren, yuvarlak ve köşeli harfleri bir araya getiren yeni bir yazı üslubu ortaya çıktı. Yeni Üslup olarak adlandırılan bu yazı, Kur'an istinsahında kullanılmaya



3r 2v

başlandı. Kitapların fiziksel özelliklerinin büyük değişkenlik gösterdiği bu dönemde, malzemesi ister parşömen ister kâğıt olsun, birbirinden farklı boyut, format ve forma düzenine sahip mushaflar üretildi.[4] Ayrıca, tezhiplerin miktarı ve karmaşıklığı da artış gösterdi. Öyle ki, bu Kur'an'ın istinsah edildiği 11. yüzyıla gelindiğinde, sayfa kenarlarındaki boşluklarda çeşitli dikdörtgenler, daireler veya diğer başka bezeme unsurları yer alabiliyordu.

Buradaki başlangıç sayfalarının üst kısmını, Fatiha ve Bakara surelerinin başlıkları süslemektedir. Başlıklar altın zemin üzerine muhafazakâr bir Yeni Üslup hatla yazılmış ve dışta altın örgülü bir bordür, içte ise mavi zemin üzerine kırık beyaz bir kurdele şeridiyle çevrelenmiştir. Her iki başlığın da kenarında, 9. ve 10. yüzyıllara ait kufi Kur'anların zahriye tezhiplerindeki *kitabeleri* anımsatan stilize bir palmet vardır. Yazı üslubu dışında, bu iki sayfalık serlevhanın Selçuklu özelliği taşıyan belki de en belirgin yanı, sayfa kenarlarındaki dikdörtgenlerdir. Sağ sayfada iki tane ve sol sayfada bir tane bulunan bu dikdörtgenlerde, iki surenin Kur'an içindeki yeri hakkında bilgi verilmiş ve Fatiha suresinin nazil olduğu yer (Mekke) belirtilmiştir.[5] Sağ sayfada, iki dikdörtgen arasındaki kesik daire, ilk surenin beşinci ayetine işaret eder. Burada adeta gelişigüzel yapılmış gibi duran damla biçimli yapraklar ve tarama çizgiler, H. 485/M. 1092 tarihli Kur'an da dahil olmak üzere diğer Selçuklu Kur'anlarında da görülür.[6] **SRC**

181

Mushaf Sayfaları

Mahmud b. el-Hüseyin el-Kirmani tarafından istinsah edilmiş ve tezhiplenmiştir.
İran, Hemedan, H. Cemaziyülevvel 559/M. 1164 tarihli
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
41,9 x 29,2 cm
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia (NE-P 27)



2r



3r

12. yüzyıl ortası Kuzeybatı İran'ından günümüze ulaşan el yazması Kur'anlar nadirdir. Bu da, kat. 181'i Selçuklu devri kitap üretiminin önemli bir örneği yapmaktadır.[1] Yazma, üretildiği tarih ile Emir Ahmed Caviş (öl. 1786) tarafından Kahire'deki el-Ezher Camii'ne vakfedildiği tarih arasında, bazıları saptanabilir olan çok sayıda değişikliğe uğramıştır. Satır aralarına kırmızı mürekkeple yazılmış olan tefsir, muhtemelen metnin istinsahı ile aynı dönemde aittir. Metni çerçeveleyen yeşil altın cetveller (ve bunların yol açtığı hasar) ise, yazmanın geçirdiği merhalelerin diğer bir safhasına aittir. Sonraki bir tarihte veya tarihlerde, başlıklar ve alt başlıklar elden geçirilmiş veya tümüyle yeniden düzenlenmiş, metinde ve tefsirde yer yer düzeltmeler yapılmıştır. Dolayısıyla bu mushafın değeri sadece 12. yüzyıla ait olmasından değil, sayfalarında belgelenmiş olan kullanım, düzeltme ve onarım süreçlerinin karmaşık tarihinden de kaynaklanmaktadır.

İki sayfalık bir zahriyenin sol sayfasını oluşturan Varak 2r, mavi boyalı baklava dilimi şeritlerin iç içe geçtiği girift bir desene sahiptir ve üzerinde beyaz renkte köşeli yazıyla şöyle denmektedir: "Kur'an'daki ayetlerin sayısını Medineliler 6.217, Basralılar 6.214 ve Kufeliler 6.666 olarak belirledi." 18. yüzyılda yapılan yenileme sırasında, bu sayfa *tre lune* cinsi bir Venedik kâğıdının ortasına yerleştirilmiş ve kâğıdın üst tarafına vakfiye yazısı eklenmiştir.

Varak 3r'de Bakara suresinin 1.–5. ayetleri, aharlı Suriye-Mısır kâğıdı veya benzeri bir kâğıt üzerine yuvarlak karakterli bir yazıyla yazılmıştır. Başlık ise, beyaz renkte köşeli kufi hatla verilmiştir. Aşağı yukarı aynı dönemde, ayrıntılı tefsir geleneğinin bir parçası olarak değerlendirilemeyecek olan yorumlar, satır aralarına kırmızı mürekkeple eklenmiştir. Sayfa, *tre lune* kâğıt üzerine yerleştirilmiş ve vakıf kaydı hem bu kâğıdın hem de besmele yazısının üst kısmına eklenmiştir. Sayfanın orijinalinde muhtemelen ayrıntılı bir çerçeve tezhibi vardı. Bu tezhibin izlerini, sonradan çekilen yeşil altın cetvelin sol alt köşesinde az da olsa seçmek mümkündür.

Varak 105v'de Kehf suresinin son kısmı ve aşağıda Meryem suresinin başlığı yer almaktadır. Varak 150r'de ise, Fâtır suresinin son iki ayeti ile Yâsin suresinin ilk 13 ayeti ve ortada sure başlığı vardır. Her iki sayfa da beş ayette bir konan hamse ve on ayette bir konan aşere işaretleriyle birlikte orijinal hallerinde korunmuştur.

İki sayfalık hâtime bölümünde (vr. 211v–212r), ortadaki alan dikey yönlü dikdörtgen bir çerçeve ve örgülü bir bordürden oluşmaktadır. Merkezde, pergel yardımıyla çizilmiş bir çiçek motifi yer alır. Çerçevenin üst ve altına yerleştirilen iki yatay dikdörtgen, ketebe kaydını içermektedir. Ketebe, altın zemin üzerine beyaz renkte yazılmış ve siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Yazının tamamı, kırmızıyla vurgulanmış bitkisel desenlerin çevrelediği bulut benzeri bir çerçeve içine alınmıştır. Anlaşıldığı kadarıyla sonraki bir tarihte, büyük ihtimalle *tre lune* kâğıtların üzerine yerleştirildikleri sırada, her iki sayfada da ketebenin harfleri üzerinden yine beyaz renkle tekrar geçilmiştir. Ayrıca varak 212r'nin ortası da yamanmıştır.

Varak 211v'de başlayıp Varak 212r'de devam eden ketebenin tamamı şöyledir: "Kâtip Mahmud b. el-Hüseyin el-Kirmani tarafından Hemedan şehrinde (Allahü Teala onu korusun) 559 yılının Cemaziyülevvel ayı sonunda [yak. Nisan 1164] yazıldı ve tezhiplendi. Âlemlerin Rabbi Allah'a hamdolsun ve Allah Hz. Muhammed'i ve ailesini mübarek kılsın." **RH**



105v



150r



212r



211v



182

60 Cüzlük bir Kur'an'ın 53. Cüzü
Nureddin Mahmud b. Zengi'nin Şam'da yaptırdığı bir medrese için, Ali b. Cafer b. Esad tarafından istinsah edilmiştir, H. Zilhicce 562/M. Eylül–Ekim 1167
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
19,5 x 16 cm
Keir Collection, Ranros Universal S.A. tarafından Dallas Museum of Art'a uzun süreli ödünç (K.1.2014.574.1)

Bu Kur'an cüzünün temellük kaydında, yazmanın daha ziyade Nureddin Zengi adıyla bilinen Ebu'l-Kasım Mahmud b. Zengi Aksungur tarafından 1167 yılında vakfedildiği belirtilmektedir.[1] Yazmanın hazırlanması da muhtemelen yine bu tarihte tamamlanmıştır. Bu cüzün sonunda yer alan ketebe kaydında ise (Resim 112), Ali b. Cafer b. Esad tarafından istinsah edildiği ve Şam'daki Nuriyyetü'l-kübra Medresesi'ne bağışlandığı yazılıdır.[2] Yapımı H. 563/M. 1167–68'de tamamlanan bu Hanefi medresesi, Nureddin'in Şam'da inşa ettirdiği üçüncü medresedir ve onun Suriye'deki yoğun imar faaliyetlerinin ve Sünni İslam'ı yayma çabalarının bir örneğidir.

İki satır halinde zarif bir nesih hatla yazılmış olan bu başlangıç sayfaları, Zâriyât suresinin 31–33. ayetlerini içerir. Metin surenin ortasından başladığı için, sayfaların üst kısmındaki tezhipli dikdörtgenler sure başlığı değildir. Dikdörtgenlerin içindeki sülüs yazıda, bunun Kur'an'ın 53. cüzü olduğu belirtilmiştir.[3] Parşömen üzerine yazılan ilk mushaflar gibi, kat. 182 de cüzler halinde hazırlanmıştır. Kur'an'ın 30 eşit kısma bölünmesi daha yaygın bir bölümleme olmakla birlikte, bu Kur'an 60 cüzden oluşmaktadır. Her sayfada en fazla dört satır bulunduğundan, muhtemelen cüzlerin rahatsız edici derecede kalın olmasının önüne geçilmek istenmiştir.

Sayfalardaki süslemelerde de benzer bir estetik kaygı göze çarpar. Sayfa kenarlarının yuvarlaklar ve dörtgenlerle doldurulduğu 11. yüzyıl İran mushaflarının (bkz. kat. 180) aksine, sayfaların dış kenar boşlukları orta noktada bir palmet motifiyle bezenmiştir. Altın ağır basmakla birlikte, ortası maviye boyanmış olan motifin çevresi de mavi mürekkeple sınırlandırılmıştır. Sayfaların tepesindeki tezhipli dikdörtgenler, mavi noktalı altın bir zincirekle çerçevelenmiştir. İçte ise, beyaz üzerine siyah noktalı ve altın şeritler daha dar bir bordür meydana getirir. Yazılar, helezonî kıvrımdalların ve yarım palmet yapraklarının oluşturduğu bir zeminde, mavi üzerine rezerve olarak verilmiştir. Tümüyle geometrik bir kompozisyondan uzaklaşılarak bitkisel ve geometrik formlar arasında bir dengenin tercih edilmesi, bölgeler arasındaki farklılıklardan kaynaklanıyor olabileceği gibi, Kur'an tezhibinde 13. yüzyılda görülecek gelişmelerin de bir habercisidir. **SRC**



Resim 112. Kat. 182'nin ketebe kaydı.





183

El Yazması Kur'an Sayfaları
Doğu Iran veya bugünkü Afganistan, yak. 1180
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
29,8 x 22,2 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, Horace Havemeyer bağışı, 1929 (29.160.24, .25)

Parçaları çeşitli müze ve koleksiyonlara dağılmış bulunan el yazması bir Kur'an'a ait bu iki sayfa, Selçuklu devrinde, parşömen üzerine köşeli kufi hatla yazılmış mushaflardan, kâğıt üzerine daha yuvarlak karakterli Yeni Üslup yazıyla hazırlanmış olanlara geçişi temsil etmektedir.[1] Aşağı yukarı aynı döneme ait 1164 tarihli Hemedan Kur'an'ının (kat. 181) gösterdiği gibi, Iran'da bu Yeni Üslup yazı herkes tarafından benimsenmiş değildi. Fakat 12. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, hattatlar bu yazının yapmacıklı, biraz da tuhaf formlarını kemal derecesine ulaştırmış bulunuyordu. Bu yazmada, özellikle *lam*, *elif* ve *kef* gibi dikey harflerin çizgileri ziyadesiyle uzatılmıştır. Sağ sayfada üç kez görülen *lam-elif*, tabanında yassı bir üçgen bulunan bir elips şeklindedir. Sol sayfada, satırların aşağısına doğru uzayan *nun* ve *elif-i maksure* gibi harfler, genişleyerek uçta bir kepçe şeklini alan ince bir çizgiyle verevine yazılmıştır.

Mâide suresinden ayetlerin yazılı olduğu bu iki sayfa, birbirinin devamı değildir. Sağdaki sayfada 12. ve 13. ayetler, soldaki sayfada ise 22 ila 24. ayetler yer almaktadır.[2] Yazmanın orijinali, her gün bir cüz okunarak Kur'an'ın bir ayda hatmedilmesi amacıyla toplam 30 cüzden oluşuyordu. Yazı üslubunun yanı sıra, satırların arasında kıvrımlı dallar, çiçekler ve yapraklardan oluşan zengin bezemeler de, bu Kur'an yazmasını aynı yazı çeşidiyle istinsah edilmiş olan diğerlerinden ayırır. Bunun bir istisnası, Gazneli bir müstensihin imzasını taşıyan, H. 573/M. 1177–78 tarihli bir Kur'an'dır.[3] Bu Kur'an'la arasındaki üslup benzerliklerine dayanarak, kat. 183 de yaklaşık 1180 yılına tarihlendirilmiş ve Doğu Iran'a mal edilmiştir. Fakat süsleme amacıyla kullanılan benzer yaprak formlarına Hemedan'da 12. yüzyıl ortasına ait Kümbed-i Alevi-yan'da ve Kaşan işi olduğu düşünülen lüster seramiklerde de rastlanır.[4] Dolayısıyla bu yazma, Orta Iran'a daha yakın bir yerde hazırlanmış da olabilir. **SRC**



366r 365v

184

Kur'an
Muhammed b. Ahmed el-Cebeli el-[...] tarafından istinsah edilmiş, Abdurrahman b. Muhammed es-Sufi tarafından tezhiplenmiştir.
İran veya Irak, yak. 1200
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
39 x 33 cm
Chester Beatty Library, Dublin (Is 1439)

Bu tek ciltlik el yazması Kur'an, sarih ve dengeli bir nesih hatla yazılmıştır. Bu da, müstensihi Muhammed b. Ahmed el-Cebeli'nin, 10. yüzyılda yaşamış hattat ve Abbasi devlet adamı Ibn Mukle'nin (885–940) belirlediği ve 11. yüzyıl başında İbnü'l-Bevvab'ın (öl. 1022) geliştirdiği orantı sistemine vâkıf olduğunu göstermektedir.[1] Bu iki hattat da Bağdat'ta çalışmış, fakat mükemmellikleriyle kazandıkları şöhret, Ibn Mukle'nin icat ettiği Yeni Üslup yazının geniş çapta benimsenmesini ve ardından İbnü'l-Bevvab'ın daha okunaklı, yuvarlak karakterli yazısına evrilmesini sağlamıştır. Muhammed b. Ahmed el-Cebeli'nin nisbesi eksik olduğundan, Irak'ta mı yoksa Iran'da mı çalıştığını kesin olarak söylemek mümkün değildir. Fakat ismindeki "Cebeli" tabiri, dağlık bir bölgeden gelmiş olduğuna işaret eder.

Zengin tezhipli sure başlıkları ve kenar bezemeleri, bu yazmanın önemli bir şahıs ya da kurum için hazırlanmış olduğunu düşündürür. Başlıklarda surelerin ismi yerine ayet sayısı verilmiştir. Altı başlıktan dördü, bir önceki surenin son ayetini de içerir. Dolayısıyla başlık tezhipleri ya metnin hemen yanında ya da metni çevreleyen iki dikdörtgen içerisindedir. Bu yazmanın helezonî kıvrımdallar, çok sayıda çiçek ve kıvrımlı yapraklardan oluşan süslemeleri, bazı Cezire yazmalarının simetrik tezhibinden (bkz. kat. 9) veya Anadolu Selçuklu yazmalarında görülen ince dallar ve rastgele çizilmiş mavi ve altın yapraklardan (bkz. kat. 84) farklılık gösterir. Sayfa kenarlarında sure başlıklarına bitişik saplar, 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başının tezhipli Kur'an yazmalarında diğer madalyonlar ve yaprak formlarıyla birlikte sık görülen bir yaprak motifini temsil etmektedir. Sure başlıklarında harflerin çevresinin boş bırakıldığı kat. 183'ün aksine, burada altın kufi yazı doğrudan tezhibin üzerine yazılmış görünmektedir. Başlıkları müstensihin mi yoksa müzehibbin mi yazdığı ise belirsizdir.

Bu el yazması Kur'an'ın ve onu hazırlayanların coğrafi kökeni tartışmalı olsa da müzehhibin isminde "es-Sufi" tabirinin geçmesi, bu Kur'an'ın bir Sufi tarikatı için hazırlandığına işaret ediyor olabilir. 12. ve 13. yüzyıllarda İran, Orta Asya ve Bağdat'ta önemli tasavvuf mektepleri kurulmuş, bu mekteplerin faaliyet yürüttüğü hangâhlar, müntesiplerin eli açık bağışları sayesinde büyük komplekslere dönüşmüştür. Kat. 184'teki gibi bir Kur'an, bu tür bir müesseseye verilmek için muhtemelen uygun bir hediye teşkil ediyordu. **SRC**

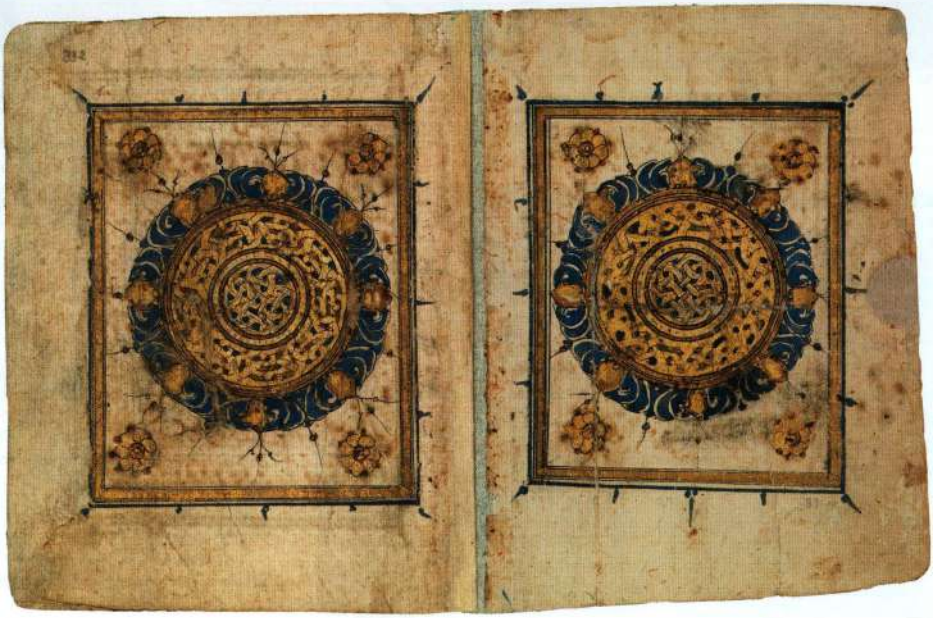
185

Anadolu Selçuklu Kur'anı

Hasan b. Cuban b. Abdullah el-Konevi tarafından istinsah edilmiş, Muhlis b. Abdullah el-Hindi tarafından tezhiplenmiştir.
Anadolu, Konya, H. Rebiyülahir 677/M. Eylül 1278
Kâğıt üzerine mürekkep ve altın
10,5 x 8 cm
Chester Beatty Library, Dublin (Is 1466)

341 yapraktan oluşan bu küçük boy Kur'an, Anadolu Selçuklu sultanlığının bir buhran döneminde üretilmiştir. Sınır bölgelerinde yaşayan bir Türkmen grubu olan Karamanlılar, H. 675–78/M. 1277–78'de Anadolu Selçuklu başkenti Konya'yı işgal etti ve saltanat iddiasındaki bir ismi tahta geçirdi. Yazmanın kimin için hazırlandığı belirtilmemiş olmakla birlikte, müstensihin Konya'daki Sadeddin Köpek Medresesi ile bağlantılı olduğu biliniyor.[1] Dolayısıyla, bir Karamanlıdan ziyade bir Anadolu Selçuklusuna ait olması daha yüksek bir ihtimaldir. Bu Kur'an, Anadolu Selçuklularından günümüze ulaşmış olan tek örnektir. I. Alaeddin Keykubad gibi önemli Anadolu Selçuklu banilerinin büyük ebatlı Kur'an yazmaları hazırlatmış olduğuna şüphe yoksa da kat. 185 gibi küçük olanlar, kişinin üzerinde kolaylıkla taşınabilmesi bakımından özellikle gezgin savaşçılar ve avcılar için kullanışlı bir özelliğe sahipti.

Yazmada, tam sayfa tezhipli 12 sayfanın hazırlanmasından sorumlu müzehhibin ismi Muhlis b. Abdullah el-Hindi olarak verilmiştir.[2] Mensubiyet bildiren el-Hindi nisbesi, müzehhibin Güney Asya kökenli olduğuna işaret etse de, muhtemelen kendisi değil, ataları Hintliydi. Karşılıklı iki sayfa halinde tezhiplenmiş şemseler, merkezde yer yer mavi boyalı altın bir geçme motifi ve çevresinde dar bir şeritle ayrılmış altın geçmeli bir halkadan oluşmaktadır. Şemsenin merkezindeki geçmeli motif ile Afganistan'daki Cam Minaresinin (H. 570/M. 1174–75) sırlı kitabesi altındaki madalyonların daha basit fakat benzer süslemeleri arasında paralellik kurmak mümkündür. Bu da, bu tür bezemelerin Güney Asya'da iyi bilindiğine işaret etmektedir. Fakat 12. yüzyıl sonu Büyük Selçuklu (kat. 181) ve Anadolu Selçuklu Kur'an tezhibinde de geçmeli motiflere yönelik bir ilginin varlığı aşikârdır.[3] Dolayısıyla, tezhip ustasının doğrudan doğruya Güney Asya'daki örneklerden esinlenmiş olması şart değildir. Şemsenin dış kenarlarındaki üç yapraklı, altın boyalı sekiz motif ve mavi taç yapraklar, Ilhanlı tezhipleriyle akrabadır. Ilhanlı tezhip sanatında taç yaprakların arasına altın yapraklar yerleştirilmesi, hattat Yakut döneminde ortaya çıkmış bir uygulama olarak gözükmektedir.[4] Öncesinde taç yapraklar, sadece hamse ve aşere işaretlerini çerçevelemek amacıyla kullanılmıştır. Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Ilhanlı bezemelerinden unsurları bir araya getiren bu Kur'an tezhibi, mushaf tezyinatında bir geçiş dönemini temsil etmektedir. **SRC**



332r

331v



2r 1v

186

Hz. Ali b. Ebu Talib'in *Münacat*'ı
Cezire, yak. 1200
Kâğıt üzerine mürekkep, altın ve opak suluboya, maroken cilt
17,4 x 13,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Louis E. ve Theresa S. Seley Purchase Fund for Islamic Art and Rogers Fund, 1995 (1995.324)
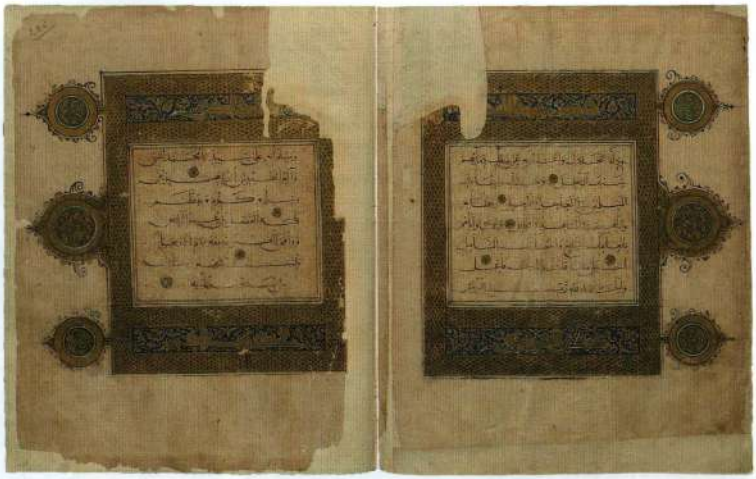
Bu yazma, besmele kısmındaki yazının H. 595/M. 1198–99 tarihli *Kitabü't-tiryak*'ın takdim sayfasındaki yazıyla (kat. 106) benzerlik göstermesi nedeniyle, Cezire'ye mal edilmiştir.[1] Her iki yazmanın da tezhipli kısımlarında, Yeni Üslup yazının uzatılmış dikey harfleri ve verev çizgili kısa harfleri, yapraklar ve kıvrımlardan oluşan yoğun bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Ancak *Münacat*'ın küçük boyutu nedeniyle, sayfanın üst tarafındaki tezhibin, nesih hatla yazılı metnin ilk satırına bir miktar taştığı görülmektedir.

İlk Şii imamı Hz. Ali b. Ebu Talib'in münacatı, Allah'a dua ve yakarışlardan oluşmaktadır. Hz. Muhammed'in hadislerine benzer şekilde İmam Ali'nin kırk vecizesinin yanı sıra münacat kitapları da Ortaçağ Şiileri için öğreti konusunda bir rehber vazifesi görmüştür. İlk sayfada, bu kitaptaki duaların isnat silsilesi ve on iki Şii imamın şeceresi verilmiştir. Takip eden sayfalarda ise dualar yer alır. Iran Selçukluları ile Anadolu ve Cezire'deki Selçuklu ardıl devletleri, Sünni İslam'ı yaymak ve Şiiliği baskı altına almak için büyük çaba sarf etmiş olsalar da bunu ne sistemli bir şekilde yapmışlar ne de tam bir başarı sağlamışlardır. Şii bir Arap kabilesi olan Ukayliler, 1160'larda Cezire'nin bazı kısımlarında hâkimiyet kurdu.[2] Diğer bir Şii grup, 11. yüzyıl sonunda Iran'da güçlü bir mevki ele geçirerek Büyük Selçuklulara musallat olan İsmaililer, Suriye'nin Halep, Şam ve Hama bölgelerinde çeşitli kollara sahipti. İsmaililer, imametin altıncı imam Cafer es-Sadık'ın oğlu İsmail üzerinden devam ettiğine inanıyorlardı. Fakat buradaki imam listesinde İsmail'in ismi geçmediğinden, bu yazmanın bir İsmaili metni olması pek mümkün görünmüyor. Bununla birlikte, Selçuklular ve ardıllarının kontrolündeki bölgelerde Şiiler, *Kitabü't-tiryak*'ın yanı sıra bu yazmanın da ortaya koyduğu gibi, yaşamaya ve dinlerini uygulamaya büyük ihtimalle devam etmişlerdir. **SRC**

187

Kur'an Tefsiri

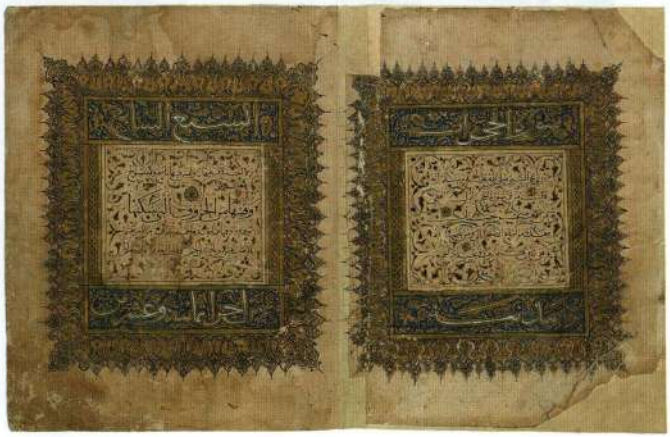
Fazıl b. Ömer er-Rayiz tarafından istinsah edilmiş, Muhammed b. el-Cevheri el-Bağdadi tarafından tezhiplenmiştir.
Muhtemelen Cezire, Musul veya Sincar, H. 3 Ramazan 600/M. 5 Mayıs 1204
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın
40 x 32,5 cm
Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin (MS Landberg 822)



3r 2v

Kur'an ve tefsirini birlikte içeren bu yazma, tezhipli üç çift sayfanın da yer aldığı 286 yapraktan oluşmaktadır. Yedi ciltlik bir takımın son cildidir ve 49 ila 114. sureleri kapsamaktadır. Yazmanın son iki sayfasında (vr. 285v–286r), metin bloğu içinde reyhani yazıyla, hattat Fazıl b. Ömer er-Rayiz'in imzası ve tarih yer alır. Müzehhip Muhammed b. el-Cevheri el-Bağdadi de metnin üst ve alt kısımlarındaki tezhipli dikdörtgenlerin içine imzasını atmış ve H. 600 (M. 1204) tarihini düşmüştür. Dolayısıyla bu, hattatın ve müzehhibin farklı kişiler olduğunu gösteren imzalara sahip bilinen en erken tarihli İslam yazmasıdır.[1] Ayrıca, 13. yüzyıldan itibaren İlhanlı ve Memlük yazmalarında görülen, tam sayfa ve çift sayfa halinde düzenlenmiş zengin tezhiplerdeki artışın da bir habercisidir. Kur'an, hadisler ve fıkıh metinleriyle birlikte, tefsirler de medrese öğrencilerinin zorunlu okumaları arasında yer alıyordu. Burada ayetler muhakkak hatla, takip eden yorumlar ise reyhani hatla yazılmıştır.

Erken dönemin bazı yatay formatlı kufi Kur'anları tam sayfa tezhipler içerse de bu yazmanın karmaşık tezhipleri, dış bordürlerde bir ters bir düz olmak üzere üç yapraklı motifler (vr 2v–3r), mavinin daha fazla ve altının daha az kullanıldığı yeni bir renk oranı ve sayfa dış kenarının ortasında *kitabe* motifinin hiç olmaması ya da kesik verilmesi gibi özellikler içerir. H. 559/M. 1164 tarihli Hemedan Kur'anı, ayetlerin farklı görüşlere göre sayısını belirten kufi hatla yazılmış tek sayfalık bir zahriye tezhibine sahipken,[2] kat. 187'nin iki sayfalık zahriye tezhibinde hiç yazı yoktur. Onun yerine, on kenarlı bir yıldız etrafında gelişen ve beşgenler, üçgenler, eşkenar dörtgenler ve kısmi yıldızlardan oluşan geometrik geçmeli bir kompozisyon şeklinde düzenlenmiştir. Yıldızların içinde yer alan yarım palmet yaprağı şeklindeki bezemenin, 1198–99 tarihli *Kitabü't-tiryak*'taki (kat. 106) ile benzerliğinden yola çıkarak, bu yazma Yukarı Dicle bölgesine mal edilmiştir.[3] Bununla birlikte, Cezire'den gelme olduğu düşünülen 13. yüzyıla ait kapı tokmakları (kat. 159), geçmelerinin düzenlenişi bakımından çok daha yakın bir benzerlik göstermektedir. Bordürün düğümlü deseni, Ortaçağ'ın erken dönem tezhipli sayfalarının çoğunda görülen örgülü çerçevelere dayanır. Fakat aralara dört yapraklı mavi motiflerin eklenmesiyle, kompozisyona canlılık kazandırılmıştır. **SRC**



286r 285v

188

İbn Kuteybe'nin *Kitabü edebi'l-küttab*'ı
Muzaffer b. Ömer b. Muhammed el-Meyyafariki imzalı
Cezire veya Suriye, H. Rebiyülevvel 538/M. Eylül–Ekim 1143 tarihli
Kâğıt üzerine mürekkep
20 x 14 cm
Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra (MSS 606)

Hattat ve kâtiplerin eğitimi, kamış kalemin ucunun nasıl kesileceğini bilmek, yazı çeşidine göre harflerin birbirine oranını öğrenmek, Arapça ve Farsça imla, dilbilgisi ve kullanımında ustalaşmak gibi bir dizi becerinin edinilmesini kapsıyordu.[1] 9. yüzyılda yaşamış çok yönlü bir âlim olan İbn Kuteybe'nin *Kitabü edebi'l-küttab* adlı eseri, Arap dili üzerine çalışmak isteyenler için filolojik ve pratik bir el kitabı vazifesi görmüştür. Kitabın mukaddimesi, Halife Mütevekkil döneminde (847–61) Sünniliğin yeniden güçlendiği bir bağlamda, "siyasi ve kültürel bir amentü olarak değerlendirilebilir."[2] Bununla birlikte, İspanya'dan Iran'a dek yaygın şekilde kullanılmış olması, kitabın kâtipler için kalıcı bir eğitsel değere sahip olduğunu göstermektedir. Genel olarak edep literatürü, Arap şiiri ve nesrinin yanı sıra, İran edebiyatı ve (İslam ahlakı sınırları dahilinde) Yunan ve Hint felsefesi hakkında da bilgi sahibi olmayı gerektiriyordu. Dolayısıyla, imla gibi bir konu bile kültürlü bir insan olmanın alametifarikası sayılabiliyordu, zira eğitimli kişilerden sadece doğru bir şekilde yazmaları değil, niye öyle yazıldığını da bilmeleri bekleniyordu.

Yazmanın müstensihinin Meyyafariki nisbesini taşıması, kendisinin veya atalarından birinin Cezire'deki Meyyafarikin şehrinden geldiğine işaret ediyor olabilir. Fakat bu, yazmayı Cezire'ye mal etmek için tek başına yeterli değildir. Varak 3v'de bir daire içine yerleştirilmiş sekiz köşeli bir yıldız ve sekiz dilimli bir madalyondan oluşan tezhip, Irak veya Iran'a mal edilen H. 466/M. 1073–74 tarihli ve Yeni Üslup hatla yazılı bir Kur'an'ın tezhipli sure başlıklarını andırır.[3] Fakat aynı motife, 10. yüzyılın kufi Kur'an yazmalarında ve Kudüs'te 1131 ile 1143 arasında bir tarihte hazırlanmış olan Melisende dua kitabında da rastlanır.[4] Bu dua kitabı ile kat. 188'in zamansal yakınlığına dayanarak, Cezire'deki Suriye Hıristiyanlarıyla bir bağlantı kurmak mümkünse de, daire-içinde-yıldız motifinin hemen her yerde karşımıza çıkması, bu yazmanın kesin bir şekilde Cezire veya Suriye'ye mal edilmesini engellemektedir. Varak 4r'deki unvan sayfası, bir öğrencinin kitabı öğretmeni huzurunda yüksek sesle okumuş olduğunu gösteren bir sertifika içerir. Ayrıca, öğretmenin yazara dek geri giden icazet silsilesi de verilmiştir.[5] **SRC**



4r 3v



2r



1v

189

Kur'an Cüzü
Irak veya Anadolu, muhtemelen 13. yüzyılın ikinci yarısı
Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altın; işlenmiş deri cilt
49,5 x 24,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1975 (1975.201)

Farklı uzunluklara sahip 114 ayetten oluşan Kur'an, bir ay boyunca her gün aynı uzunlukta bir bölümün okunmasını sağlamak amacıyla 30 eşit kısım veya cüz halinde bölümlenmiştir. Bu nedenle bazı cüzler, bir surenin ortasından başlar. Buradaki 19. cüz, Furkan suresinin 23. ayetiyle başlamaktadır. Kâğıt üzerine siyah mürekkeple ve muhakkak hatla yazılmıştır. Satırların arasında, daha küçük bir yazıyla sonradan eklenmiş Türkçe bir çeviri yer alır.[1] Yazma, Neml suresinin 41. ayetinin ortasında son bulur. Fakat ayetin geri kalan son üç kelimesi, büyük ihtimalle müstensih dışında biri tarafından, satır sonuna sıkıştırılmıştır.[2]

Satır aralarındaki Türkçe metin dolayısıyla bu yazma, Irak veya Türkiye'ye mal edilmiş ve 13. yüzyılın ikinci yarısına, Moğol istilalarından ve 1258'de Bağdat'ın işgalinden sonraki bir döneme tarihlendirilmiştir. Ayrıca, tezhipli cüz başlığının siyah mürekkeple çizilmiş kıvrımlı dalları ve canlı bir maviyle boyalı palmet yaprakları, Cezire'ye mal edilen *Münacat*'ı (kat. 186) akla getirir. Muhakkak hat, *aklâm-ı sitte* adı verilen altı yazı çeşidinden biridir. Bu yuvarlak karakterli yazıların kuralları, 13. yüzyılın ikinci yarısında Bağdat'ta faaliyet göstermiş olan hattat Yakut tarafından mükemmelleştirilmiştir.[3] Zarif bir görünüşe sahip muhakkak yazı, 13. yüzyıl sonlarından 15. yüzyıla dek Mısır'dan Iran'a uzanan bir coğrafyada hattatların Kur'an istinsahı için en çok tercih ettikleri yazı çeşidi olmuştur.[4]

Karşı sayfadaki tezhip, geometrik geçmeli altın bir bordür gibi 12. yüzyıl ve öncesine ait yazmalardan bilinen bazı ayrıntılara sahiptir. Bununla birlikte, ortadaki yuvarlağın içinde ve çevresinde, ayrıca üstte ve alttaki yazı kuşaklarında yer alan mavi yapraklar, taç yapraklar ve kıvrımlar, kompozisyonun katı geometrisini yumuşatmaktadır. Ortadaki alanın köşelerindeki dört dairede, içleri taç yapraklarla bezenmiş hilaller görülür. Bunların çevrelediği daha küçük daireler ise bugün kararmış durumdadır. Bu hilal motifi, *Kitabü't-tiryak*'ın takdim minyatürlerinde ortadaki figürlerin tuttuğu hilaller gibi (kat. 106) çeşitli ay tasvirlerini çağrıştırır. Kur'an yazmalarında gerçek anlamda ay tasvirleri kullanılmamış olsa da bu tür bir ayrıntı, Allah'ın gökyüzü ve yeryüzü üzerindeki hükümranlığına işaret etmektedir. **SRC**



Mezar Sanatları

Hadislerde belirtildiği üzere, İslam'da ölülerin bedeni yıkandıktan sonra temiz ve beyaz üç parça pamuklu bezle kefenlenmeli ve zemin seviyesinde, sade bir mezara gömülmelidir.[1] Bununla birlikte, İslamiyet öncesi ritüeller ve uygulamalar, Selçukluların nasıl ve nereye gömüleceği konusunda belirleyici bir rol oynamıştır. Müslüman olmadan önce, Orta Asya'daki Türk halkları ölülerini kurgan adı verilen tümülüslere gömüyordu. Bazı kurganlarda, ölünün hayattayken öldürdüğü düşmanları temsil ettiği düşünülen erkek heykelleri (kat. 190) yer alır.[2] Selçuklular, 10. yüzyılda İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte, İran dünyasındaki ölü gömme geleneklerini benimsediler ve mezar heykellerinden vazgeçtiler. Buna karşın, İslami uygulamalara harfiyen riayet ettikleri söylenemez. Ölüyü sade bir kefene sararak gömme kuralına rağmen, Rey'deki bir mezarda açığa çıkarılan kaftanın da gösterdiği gibi (kat. 195), bazı cenazelere ipek kıyafetler giydirilmiştir. Bu kaftan, defin amacıyla özel olarak yapılmak yerine, kullanılmış bir giyim eşyası da olabilir. Ancak deseni, kesimi ve malzemesi, basit bir bez kullanma zorunluluğuna uymamaktadır.

Selçuklu İranı'nda mezarlar, bazıları tuğla kaplamalı ve tonoz tavanlı olmak üzere toprağa kazılmış basit mezarlar ile yeraltı hücreli kule mezarlar arasında değişkenlik gösterir. Rey'de ölüler, İslami kurallara aykırı olmasına karşın, tabut içinde gömülüyordu.[3] Rey'deki kazılarda H. 534/M. 1140 tarihli bir kule mezarın yanı sıra muhtemelen mütevazı mezarlara ait mermer veya kaymaktaşından küçük mezar taşları bulunmuştur.[4] Tuğrul Kulesi adıyla bilinen yapının dış duvarları yivlidir ve kubbesi günümüze ulaşmamıştır.[5] Büyük ihtimalle ana katında taş veya ahşap bir sanduka (kat. 192) ve yeraltında ölünün bedeninin bulunduğu bir mezar odası içermekteydi. Selçuklu öncesi İran'da bu tipteki dikkate değer örnekler arasında Kabus Kümbeti (1006) ve Radkan'daki batı kulesi (1017–21) yer almakla birlikte, kule mezarlar Selçuklu döneminin başlıca yapı formlarından biri haline gelmiştir. Bu yüksek yapılar her şeyden önce yerel soylu kişiler ve yöneticilerin mezarlarını işaretlemeye yarıyor, belirgin yükseklikleriyle civardaki kırsal bölgelerde bu kişilerin taşıdığı önemi ifade ediyordu. Sultan Sancar'ın Merv'deki kare planlı, kubbeli devasa türbesinin aksine (bkz. Resim 7), Selçuklu kule mezarları düzenli kullanım amacı taşımayan müstakil yapılardı.[6]

13. yüzyıl Selçuklu Anadolusu'nda büyük ölçüde İran anıt mezarlarının formları – konik veya piramidal bir çatıyla örtülü yuvarlak veya çokgen kuleler– benimsenmiştir. Kitabelerinde

İranlı bir mimar tarafından yapıldığı belirtilen bazı yapılar, Büyük Selçuklu kule mezarlarının standart malzemesi olan pişmiş tuğla kullanılarak inşa edilmiştir. Fakat Anadolulu yapı ustaları, bezemeye daha elverişli bir malzeme olan taşı tercih etmişlerdir. Kafkasya mimarisinde görülenlere benzeyen oyma tekniğiyle yapılmış alçak kabartmalar, Kayseri'deki Döner Kümbet (13. yüzyılın ikinci yarısı) ve Mahperi Huand Hatun Kümbeti'nin (1237–38) dış cephelerini süslemektedir. Anadolu'da müstakil anıt mezarlar daha yaygınken, Cezire ve Suriye'de mezarlar medreselerin veya külliyelerin içinde yer almaktadır. Hem Anadolu Selçukluları hem Artuklular, cami ve medreseler içinde hanedan türbeleri inşa etmiş, ibadet ve eğitimi türbe ziyaretleriyle birleştirmiştir.

Bir kule mezar inşa ettirmeye çoğu kişinin gücü yetmediğinden, insanların kendileri veya geride kalan yakınları, üzerinde isim, ölüm tarihi ve ayetler yazılı mezar taşları yaptırmıştır. İran'dan çok sayıda örnek günümüze ulaşmış olsa da arkeolojik verilerin yetersizliği bu taşların işlevini anlamayı zorlaştırmaktadır. Sadece bir yüzü yazılı olan taşlar, büyük ihtimalle bir mezar anıtının ya da dini bir kompleks içindeki bir yapının bir duvarına yerleştiriliyor veya asılıyordu. Müslüman mezarlarında ölülerin bedenleri, yüzleri Mekke'ye dönük olacak şekilde gömülüyordu. Bir yapıdaki tüm mezar taşları doğu veya batı duvarına yerleştirilmediği sürece, bunların başucu taşları olması mümkün değildir. Kat. 201, 203 ve 204'teki gibi mezar taşları, bir yapının içinde, muhtemelen taştan belirli bir mesafedeki bir mezar odasında gömülü olan kişiyi anma amacı taşıyordu.

Kefenlerde olduğu gibi, mezarlar konusunda da İslami geleneklere her zaman sadık kalınmamıştır. Siraf'taki kazılarda 10. ve 11. yüzyıllara ait dokuz mezarlık açığa çıkarılmıştır. Bunların birinde, cesetlerin alçak duvarlarla birbirinden ayrıldığı daha büyük sayıdaki çoklu mezarların aksine, tek bir büyük bölme içerisinde yan yana dört iskelet ve bunlara dik doğrultuda beşinci bir iskelet daha bulunmuştur.[7] Mezarlar, "oval veya dikdörtgen biçimli alçak çatılarla örtülü" büyük mezar yapılarının arasındaki alanlarda kayadan oyulmuş ve içlerine bedenler tabutsuz olarak yerleştirilmişti.[8] Siraf'ta 10 ila 12. yüzyılda sık kullanılan bir mezar formu, uzunluğu yaklaşık 2 metreyi bulan içi boş bir taş bloktan oluşuyordu. Oyma bezemeli, kitabeli ve üzerinde daha küçük bir yükseltiye sahip bu taşlar, mezar işareti olarak kullanılmış, fakat tabut işlevi görmemiştir.[9]

İran'da olduğu gibi, Selçuklu Anadolusu'nda da hali vakti yerinde olanlar yakınları veya manevi liderleri için süslemeli ve kitabeli büyük ahşap sandukalar ve tabutlar yaptırmıştır.[10] Bu objeler bir türbe ya da diğer bir mezar yapısının içerisine konulurken, Doğu Anadolu'da Ahlat'taki mezarların baş uçlarına stel biçimli müstakil mezar taşları yerleştirilmiştir. Bu taşların çoğu Selçuklu sonrası döneme ait olabilir. Fakat mezarlık alanının genişliği ve daha basit mezarlarla çevrili 13. yüzyıl kümbetlerinin varlığı, bu tür mezar taşlarının Selçuklu devrinde kullanıldığına işaret etmektedir. Anadolu'daki mezar taşlarına benzer şekilde, 12. ve 13. yüzyıllara ait Artuklu örneklerinde de taşın ön yüzünde kitabenin üst kısmı mukarnas bezemelidir ve arka yüzde geometrik veya diğer türde bir bezeme yer alır. Bunlar, mezarların üzerindeki alçak sandukaların başucuna dikilmişlerdir. Son olarak, Halep'teki Salihin mezarlığında, Siraf'taki örneğe benzer şekilde bir, iki veya üç kaide üzerinde yükselen oyma süslemeli 12. yüzyıla ait taş sandukalar ve Artuklu mezarlarında görülenlerle aynı tipte, başucu şahideli alçak sandukalar vardır.[11] **SRC**

190

İnsan Biçimli Figür (*Baba*)
Batı Türkmenistan, muhtemelen 6.–10. yüzyıl
Taş; oyma
Baş: 39 x 45 cm; Gövde: 85 x 58 cm
State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan, Aşkabat (ÖWS-AH 4849)



İnsan biçimli özelliklere sahip bu oyma taş figür erken Türklerde ölüleri anmanın önemine tanıklık etmektedir. Bu dönem, Selçukluların mezar âdetlerinde de varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bozkır kültürlerinin yerleşik ya da göçebe bir hayat sürdüğü topraklarda, Güney Sibirya, Moğolistan, Sincan ve Batı Orta Asya'dan Karadeniz ve Doğu Avrupa'ya uzanan bir coğrafyada çok sayıda benzer *baba* bulunmuştur. Bunların kronolojisi, Neolitik Dönem'den MS 12. ve 13. yüzyıllara uzanan geniş bir zaman dilimini kapsar.[1]

Bariz bölgesel ve kronolojik farklılıklar ve bazı küçük anlam ayrılıkları bir yana bırakılırsa, erken dönem Türk kültürlerinde *baba*'ların yaygın bir kullanıma sahip olduğu görülür. Arkeolojik kazılar, runik kitabeler ve Çin yazılı kaynaklarının işaret ettiği gibi, *baba*'lar öncelikli olarak ölmüş ataları anma törenlerinin gerçekleştirildiği gömü alanlarında işlev görmüşlerdir. Bu alanlarda etrafı çevrili bir ya da daha fazla mezar bulunuyor, ayrıca kurban edilen hayvanların başlarını asmak için ahşap direkler, ölünün hayattayken öldürdüğü düşmanların sayısınca taş dikitler (*balbal*'lar), aslan ve koç gibi koruyucu özelliklere sahip hayvan biçimli heykeller de yer alabiliyordu.[2] *Baba*'lar kadın veya erkek, ayakta veya oturur vaziyette, farklı kıyafet ve başlıklara sahip olabilir. Bazıları bir ya da iki eliyle bir kap tutar ve/veya kuşaklarından bir kama ya da kılıç sarkar. Genel kabule göre bunlar, onurlandırılan ölüleri temsil etmektedir. Dolayısıyla, kendilerini anmak için düzenlenen törenlere bizzat "katıldıkları" söylenebilir.[3]

Buradaki erkek figürü bıyıklı ve sakallıdır. Bir kolunu bükmüştür ve eli boştur. Ancak yan tarafında bir kama taşımaktadır. Oyma işlemi yassı (dişsiz) aletlerle yapılmıştır. Figür 1960'larda (bugünkü Türkmenistan'ın Balkan eyaletinde bulunan) Odek kasabasının mezarlığında ele geçmiştir. Fakat buraya, taş *baba*'ların mezar alanlarında daha sık görüldüğü komşu Hazar bölgelerinden de getirilmiş olabilir.[4] Az sayıda ikonografik ayrıntıya sahip olması, belirli bir yere mal edilmesini zorlaştırmaktadır.

Bu anma alanlarıyla bağlantılı mezar geleneklerinin İslamiyet sonrası Selçuklularda devam ettiğini gösteren bir kanıt yoksa da[5] ölüleri onurlandırmanın önemi varlığını korumuştur. Dönemin tarihsel kaynaklarında, sultanların kendi atalarının mezarlarına yaptığı ziyaretlerden bahsedilir. Bir kaynakta da bu tür ziyaretleri teşvik eder nitelikte, birçoğu aile türbelerinde olmak üzere tüm sultanların mezar yerleri sıralanmıştır.[6] Selçuklu devrinde kubbeli türbeler ve kümbetler gibi yüksek mezar yapılarının sayısı, belki bu Türkmen mirasının da etkisiyle sürekli bir artış göstermiştir. **MR**



191

Bir Türbenin İç Mekân Tasviri

Suriye, 12. yüzyıl–13. yüzyıl başı
Kâğıt üzerine mürekkep ve opak suluboya
18 x 15,3 cm
Musée de l'Institut du Monde Arabe, Paris (AI 82-01)

Günümüze parçalar halinde ulaşmış olan bu resim, bir türbenin iç mekânını tasvir etmesi bakımından döneminin benzersiz bir örneğidir.[1] Beraberinde ne amaçla yapıldığını veya belirli bir türbenin resmi olup olmadığını açıklayan bir metne sahip değildir. Mevcut haliyle, resmin alt kısımda mavi sütunlu büyük bir • kemer ve yanlarda iki küçük kemer daha tasvir edilmiştir. En sağda, hafifçe daha yüksek bir üzengi hattına sahip diğer bir kemer görülür. Büyük kemerden sarkan klasik tipte üç cami kandili (bkz. Resim 49), mavi bir perdenin önünde ve bir sandukanın tepesinde sallanmaktadır. Sandukanın üzeri altın, kırmızı ve siyah renkte bir kumaşla örtülmüştür. Kumaşı süsleyen Arapça yazının "lâ ilâhe illallah" şeklinde okunması mümkündür.[2] Sağ ve soldaki kemerler ile üst kısımdaki kemerlere daha büyük kandiller asılmıştır. Soldaki kandilin aşağısında, kuşağa benzeyen mavi bir obje ve yanında ne olduğu anlaşılamayan piramit biçimli bir obje daha vardır.[3] Sağdaki kemerin yukarısındaki açık mavi dikdörtgen, geometrik bezemeli bir kumaş görünümündedir.

Mimari ayrıntılar, örneğin sağ ve sol alttaki kemerlerin bir beyaz bir mavi renkteki geçmeli taşları, bu resmin 12. yüzyıla veya 13. yüzyıl başına tarihlendirilmesini destekler niteliktedir, zira bu tür kemer taşlarına Halep ve Şam'daki Eyyubi mimarisinde rastlanır.[4] Büyük kemerin iç içe yarım dairelerinin tam bir benzeri, Halep'te H. 620/M. 1223 tarihli Sultaniye Medresesi'nde karşımıza çıkar.[5] En sağda sadece bir kısmı görülen kemerin zikzak bezemesi gibi diğer bazı ayrıntılar ise, 12. yüzyıl Cezire yapılarını çağrıştırır.[6]

Bu resimde bir caminin kıble duvarının tasvir edildiği ve sandukanın da bir masa veya tabure olduğu ileri sürülmüşse de[7] en sağdaki kemer parçasının "mihrap" ile aynı boyutta olması, böyle bir yorumda bulunmayı zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte, Şam'daki Emevi Camii'nin ve bazı Memlûk camilerinin kıble duvarında birden fazla niş yer alır. Arapça yazı ve sandukanın kemer altındaki ayrıcalıklı konumu (bu kemer, türbelerde genellikle görüldüğü üzere, belki de bir kubbeye bağlanıyordu), bunun bir Hıristiyan yapısı olarak tanımlanmasını imkânsız kılar.[8] Resmin alt kısmındaki kemerlerden ikisinin içindeki objeler, hanedan türbelerinde olduğu gibi, burada da birden fazla mezarın söz konusu olabileceğine işaret etmektedir. **SRC**



192

Tepelikli Sanduka
İran, 11.–12. yüzyıl
Ahşap
69,5 x 60,5 x 145,1 cm
Royal Ontario Museum, Toronto (974.68.1)
Üst çevrede kufi yazıyla Arapça:

بسم الله الرحمن الرحيم كل نفس بما كسبت رهينه/وفدت على الكريم بغير زاد من الحسنات والقلب السليم و حمل الزاد اقبح كل شيئ اذا كان الوفود على الكريم/ العبد الصالح محمد بن احمد غفر ذنوبه

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Herkes kazandığına karşılık bir rehindir. (Müddessir Suresi: 38) *Kerim'e sevap yükü ve selim kalp olmadan gittim zira Kerim'e gelirken yük getirmek en çirkin iştir. Salih kul Muhammed b. Ahmed, günahları affedilsin.*

Alt çerçevede:

بسم الله الرحمن الرحيم الحمدلله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين اياک نعبد واياک نستعين اهدنا الصراط المستقيم صراط الذين انعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين // كل نفس ذائقة الموت

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Hamd, Âlemlerin Rabbi, Rahmân, Rahîm, hesap ve ceza gününün (ahiret gününün) maliki Allah'a mahsustur. (Allahım!) Yalnız sana ibadet eder ve yalnız senden yardım dileriz. Bizi doğru yola, kendilerine nimet verdiklerinin yoluna ilet; gazaba uğrayanlarınkine ve sapıklarınkine değil. (Fatiha Suresi: 1-6) Her canlı ölümü tadacaktır. (Âl-i İmrân Suresi: 185)

Önden arkaya doğru:

الحسين // فاطمة // رضيت بالله ربا و بالاسلام دينا و محمد نبياً وبالقران كتابا و بعلى عليه السلام اماما وبا // الحسن والحسين/وعلى بن الحسين/ومحمد بن على وجعفر بن محمد

El-Hüseyn, Fatıma, Allah'ı Rab, İslâm'ı din, Muhammed'i peygamber, Kur'an'ı kitap, Ali Aleyhisselam'ı, Hasan ve Hüseyin'i, Ali b. el-Hüseyn'i ve Muhammed b. Ali'yi ve Cafer b. Muhammed'i imam olarak benimseyip onlardan razı oldum.

Yanlarda:

قال النبى عليه السلام اذا تحيرتم فى الامور فاستعينو من اهل القبور // بعليه السلام // وموسى بن جعفر

Peygamber aleyhisselam buyurdu ki: İşlerde çıkmaza düştüğünüz zaman kabir ehlinden yardım isteyin. O'ndan aleyhisselam ve Musa b. Cafer'den.



Kat. 192, yandan görünüş

Ortada:

قال النبى عليه السلام القبر صندوق العمل والدنيا مزرعة الاخرة

Peygamber aleyhisselam buyurdu ki: Kabir amel sandığı, dünya ahiret tarlasıdır.

Üst tarafta:

الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تاخذه سنة ولا نوم له ما فى السموات. و ما فى الارض من ذا الذى يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم // وقال النبى عليه السلام/نفسكم اصحاب النار

Allah, kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, kayyumdur. Onu ne bir uyuklama tutabilir ne de bir uyku. Göklerdeki ve yerdeki her şey onundur. İzni olmaksızın onun katında, şefaatte bulunacak kimdir? O, kullarının önlerindekilerini ve arkalarındakilerini (yaptıklarını ve yapacaklarını) bilir. (Bakara Suresi: 255) *Peygamber aleyhisselam dedi ki: Sizin nefsiniz ateş ehlidir.*[1]

Çok sayıda ahşap tabutun günümüze kadar ulaştığı Anadolu'nun aksine, bu ahşap sanduka Selçuklu Iran'ına ait yegâne örnektir.[2] Yan yüzlerdeki dikdörtgen biçimli üç panonun ortasında kitabeli bir baklava, köşelerinde ise bitkisel bezemeler vardır. Kapaktaki delik işi pano, iki farklı renkte bitkisel motiflerle süslenmiştir. Sandukanın geri kalanı ise kufi yazılarla kaplıdır. Daha iyi durumdaki yan yüzün dört dikey panosunda, on iki Şii imamdan beşinin isimleri –Hasan, Hüseyin, Ali b. Hüseyin, Muhammed b. Ali ve Cafer b. Muhammed– yer alır. Baklavaların içinde sağdan sola doğru Ali, Allah ve Muhammed yazılıdır. Diğer yan yüzdeki baklavalar ise Hüseyin, Fatıma ve (bugün noksan olan) Hasan isimlerini içerir. Kapağın ortasındaki dekoratif panonun çevresinde, on iki Şii imamdan yedisinin isimleri görülür. Şiiler açısından özellikle önem taşıyan Kur'an ayetleri ve hadislerin yanı sıra, on iki imamın ve *ehl-i beyt*'in[3] (Muhammed, Fatıma, Hasan ve Hüseyin) isimleri, bu sandukanın bir Şii için hazırlanmış olduğunu gösterir. Fakat ölen kişinin ismi ve ölüm tarihi verilmemiştir.

Tarihsel bir verinin yokluğu, bu sandukanın işlevi hakkında soru işaretlerinin doğmasına yol açar. Acaba zengin ve güç sahibi birinin mezarı için mi yapılmıştı? Yoksa ruhani bir liderin defnedildiği bir türbe için mi? Sonraki dönemlere ait örneklerle bir karşılaştırma yapmak sağlıklı bir yöntem olmasa da akla ister istemez Safevilerin ilk şahı Şah Ismail'in (hd. 1501–24) ihtişamlı süslemelerle donatılmış ahşap sandukası gelmektedir. Şah Ismail'in sandukası karşıt renklerde ahşaplar, fildişi ve gümüş ve altın tellerle kakmalıdır. Bu tür bir tasarımı, kat. 192'nin kapağında bir nüve halinde görmek mümkündür. Nitekim bu Selçuklu örneğinin yüzeyi, oyulmuş alanlardan daha koyu bir görünüme sahiptir ve bunlar da ajurlu alanların siyahlığıyla kontrast meydana getirir.[4] Ancak her iki sandukayı birbirinden ayıran özellik, Selçuklu sandukasında kullanılan delik işi tekniğidir. Bu teknik, diğer bazı mezar donanımlarını, özellikle de Iran'da Şii azizlerin mezarları üzerinde görülen ve *zarih* adı verilen kafes işi mezar üstlerini öncelemektedir.[5] Günümüzde *zarih*'ler anıtsal nitelikte ve metalden yapılma olmakla birlikte, muhtemelen ilk örnekleri daha mütevazıydı ve bu sanduka da bunlardan biri olabilir. **SRC ve AKA**



Kat. 192, üstten görünüş



193

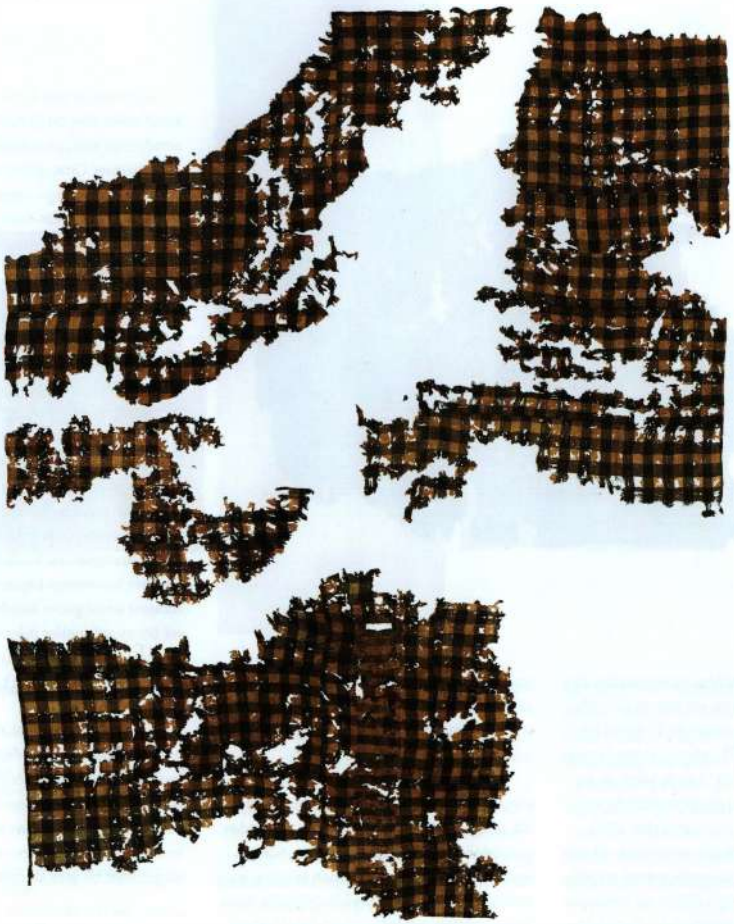
Sandık
Cezire, muhtemelen Musul, yak. 1237
Ahşap (dut ağacı?); oyma, fildişi ve kemik kakma, döküm metal parçalar
81,2 x 80 x 50 cm
David Collection, Kopenhag (3/1993)

Selçuklu Anadolusu ile Selçuklu ardıl devletlerinin hâkimiyetindeki diğer bölgelerin anıtsal yapılarından günümüze bir hayli ahşap eser ulaşmış olsa da İslamiyet'in erken ve Ortaçağ dönemlerine ait ahşap sandıklar nadirdir.[1] Buradaki örnek, dikdörtgen bir biçime ve bombeli, sütunvari dört uzun ayağa sahiptir. 75 adet ahşap parçadan üretilmiştir. Bunların 53'ü, simetrik ve geometrik desenli ön panoyu meydana getirir. Kareler, dikdörtgenler ve çok kenarlı şekiller, haçvari iki motifin hâkim olduğu kesintisiz bir kompozisyon oluşturur. Çok renkli bir vurgu katan fildişi ve kemik kakmalar, arabesk benzeri yoğun oymalarla bezeli diğer kısımlarla dönüşümlü sıralanır.

Hem kakma süslemeler hem de girift geometrik ve arabesk kompozisyonlar Ortaçağ'da Suriye ve Mısır'da yaygın olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte, kat. 193'teki yoğun kıvrımlar, geçmeli yarım palmetler ve uçları belirgin spirallerle sonlanan diğer çiçek motifleri, Cezire'de Zengi ve Lülü dönemlerinin bezeme programlarıyla benzerlik gösterir ve özellikle de Cezire'nin merkezi Musul'daki Müslüman ve Hıristiyan yapılarında görülür.[2] 1916 yılında Alman araştırmacı Ernst Herzfeld, Bedreddin Lülü (hd. 1211–59) devrinde Şii bir devlet görevlisi olan İmam Yahya b. Kasım'ın türbesini (Resim 113) ziyaret etti. Herzfeld, İmam Yahya'nın H. 637/M. 1237 tarihli ahşap sandukasının yanında bir de ahşap sandık bulunduğunu gözlemledi. Sandığın ya da sandukanın günümüze ulaşan herhangi bir fotoğrafı yok. Fakat Herzfeld'in ayrıntılı çizimleri, türbedeki sandığın kat. 193 ile neredeyse bire bir eşleştiğini göstermektedir.[3] Sandığın özellikle bu türbe için yapıldığını, buraya başka bir yapıdan getirilmediğini kesin olarak söylemek mümkün değildir. Yine de, kat. 193 ile İmam Yahya sandukasının kakma ve arabesk bezemeleri arasındaki bariz benzerlik dikkate alındığında, bu ikisinin aynı yapı için olmasa bile, hemen hemen aynı zamanda ve aynı ahşap atölyesinde birlikte tasarlandığı sonucuna varılabilir. Bezemelerin türbedeki stuko ve taş süslemelerle benzerliği de, kat. 193'ün ve İmam Yahya sandukasının genel bir ahenk yaratmak amacıyla türbeyle uyumlu bir şekilde yapıldığına işaret etmektedir. **DB**



Resim 113. Musul'da İmam Yahya b. Kasım Türbesi'nin 20. yüzyıl başlarına ait bir görünümü.



194

Dama Desenli Bir Kefenden Parçalar
Buluntu yeri: Rey (RN6948), Nakkarhane Kümbeti, 927–1027
Kahverengi ve sarı ipek; bez ayağı örgü
Üst sol: 119,4 x 157,5 cm; üst sağ: 177,8 x 127 cm; orta sol: 66 x 99,1 cm; alt sol: 124,5 x 162,6 cm
Philadelphia Museum of Art, Üniversite Müzesi'nden değiş tokuş yoluyla edinim, 1940 (1940-51-121a–d)

195

Kefen Parçası
Buluntu yeri: Rey (RA0874), Eminabad Kulesi, 10. yüzyıl–11. yüzyıl başı
11,4 x 15,2 cm
Mavi, sarı ve yeşil ipek; çözgü yüzlü bez ayağı örgü ve desen atkıları
Philadelphia Museum of Art, Üniversite Müzesi'nden değiş tokuş yoluyla edinim, 1940 (1940-51-48)



Resim 114. Rey Kalesi ve kuzeyde Toçal Dağı'nın 20. yüzyıl başlarına ait bir görünümü.



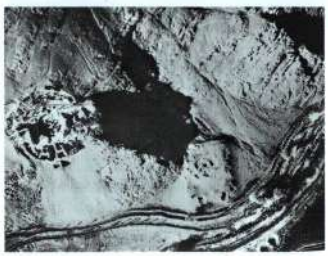
Kat. 195

Sıra dışı özellikteki iki kefene ait bu parçalar, Rey Kalesi'nin güney tarafında yer alan ve Selçuklu istilası öncesinde de sonrasında da mezar olarak kullanılan iki kuledeki bilimsel kazılarda açığa çıkarılmıştır (Resim 114).[1] Her iki kefen de kulelerin altındaki tonozlu mezar odalarında ele geçmiştir. Daha küçük olan parça (kat. 195), mavi, sarı ve yeşil ipektendir ve üzerinde sık aralıklı, geçmeli madalyonlar içinde palmet motifleri görülür. Eminabad adıyla bilinen bir mevkideki bir kule mezarda bulunmuştur.[2] Büyük olan kefen ise (kat. 194), kahverengi ve sarı ipektendir ve damalı sade bir desene sahiptir. Parçalar halinde ve yıpranmış olmakla birlikte, boyun için küçük bir açıklık günümüze kadar ulaşmıştır ve aynı malzemeden yapılmış düğmeler ve ilmikler vasıtasıyla sol taraftan bağlanır.[3] Bu kefen, zengin bezemeleri dolayısıyla genellikle "Büyük Selçuklu mezarı" olarak anılan Nakkarhane kule mezarında (Resim 115) iki iskeletle birlikte bulunmuştur.[4] Fakat bu adlandırmaya rağmen, kefenin Selçuklu devrinden en az on yıl öncesine ait olduğu, 1950'lerde karbon 14 yöntemiyle saptanmıştır. Bu tarihlendirmenin verdiği 927–1027 tarihleri arası, Rey'de Büveyhilerin hâkim olduğu döneme tekabül etmektedir.[5] Dolaylı kanıtlar, küçük parça için de benzer bir tarihe işaret eder. Parçanın açığa çıkarıldığı mezarın yakınındaki kazılarda, Rey'deki Muhammediye'de basılmış ve H. 387/M. 997 yılına mal edilen bronz bir sikke bulunmuştur.[6]

Selçuklulardan öncesine ait olsalar da bu parçalar Ortaçağ Irânı'ndaki dini uygulamaları ve ölü gömme geleneklerini anlamamız açısından yol göstericidir. İslami ritüellere göre, ölünün bedeni yıkanıp kefenlenir, namazı kılınır ve yüzü Mekke'ye dönük olacak şekilde defnedilir. Bunlar, mezhepten mezhebe çok az farklılık gösterir.[7] Kimi zaman karşılıksız olarak verilmekle birlikte, kefen masrafı ölen kimsenin yükümlülüğü sayılır ve ölünün kendisine ait maldan karşılanırdı.[8] Kişinin kendi kefenini yaptırması hoş görülmediğinden, genellikle mirasçılarından biri tarafından satın alınırdı.[9] Uygulamada bazı farklılıklar olmakla birlikte, saflığı çağrıştırması dolayısıyla kefenin genellikle beyaz renkte olması gerektiği kabul edilmiştir.[10] Kefenin üzerine hiçbir yazı yazılmaması konusunda genel bir uzlaşı vardır. Şiiler ve Hanefiler ipekli kumaştan yapılma kefen kullanılmasını menetmiş, Şafiiler ise ipeği sadece erkekler için yasaklamıştır.[11] Bu durum, ipekli giysilerin caiz olup olmadığı hakkındaki genel belirsizlik dikkate alındığında belki de şaşırtıcı değildir.[12]

Uygulamada bazı küçük sapmalar olabileceği kabul edilse bile, bu iki kumaş parçası yerleşik ortodoksiye tümüyle aykırıdır. Bu durum için en iyi açıklamayı, Ortaçağ'daki Müslümanlaşma hareketlerini "yeniliğin yaygınlaşması" kuramı çerçevesinde ele alan önemli bir çalışmada bulmak mümkündür. Bu çalışmada dile getirilen sava göre, Iran'da yerel yönetici seçkinlerin muhafazakârlığı ile halk tabanındaki Müslümanlaşma oranı arasında ters bir ilişki söz konusudur.[13] Buna göre, Iran'da Müslümanların azınlıkta olduğu dönemde, yerel seçkinler tabi oldukları Abbasilere gerçek birer Müslüman olmadıklarını ya da hatta "gizli birer Zerdüşt" olduklarını düşündürebilecek her türlü hareketten sakınmaya büyük özen göstermişlerdir.[14] Fakat Iran'da Müslümanlaşmanın % 80 düzeyine ulaştığı tahmin edilen 10. yüzyılda, Büveyhiler İslamiyet öncesi kültürü yeniden saray yaşamına dahil etmiş, Sasani ikonografisini, kıyafetlerini ve *şahanşah* unvanını kullanmaya başlamışlardır.[15] Selçuklu istilasına kadar geçen sürede, İslami ve İslamiyet öncesi gelenekler öylesine kaynaşmıştı ki, Büveyhiler hem İslami sultan unvanını hem de Sasani *şahanşah* unvanını bir arada kullanmaktaydı.[16]

Bu çerçevede, ister Büveyhi olsun ister Selçuklu, bir "kraliyet mezarı"nda kullanılan kefenlerde bu tür bir sapma görülmesi çok daha anlaşılır bir durumdur.[17] Nitekim bu erken tarihli parçalar, Selçuklu yönetimi altında gelişip serpilecek olan Iran toplumunu anlamamız açısından vazgeçilmez bir yere sahiptir. **MF**



Resim 115. Rey'de Nakkarhane kule mezarı kalıntılarının 20. yüzyıl başlarında havadan görünümü.



196

Tanrılaştırma Sahnesi Tasvirli Kumaş Parçaları

Buluntu yeri: Rey (RN6926), Nakkarhane, 10.–11. yüzyıl
İpek; çözgü yüzlü bez ayağı örgü ve desen atkıları
En büyüğü: 31 x 10,3 cm; en küçüğü: 3,5 x 7,5 cm
Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, D.C. (BZ 1929.101, 1930.1, 1934.6); Philadelpha Museum of Art, Üniversite Müzesi'nden değiş tokuş yoluyla edinim, 1940 (1940-51-26)

Kuşun ayakları altında, dikey şeritte ve kuşun başının her iki yanında kufi yazıyla Arapça:

نعمة تامة // نعمة داركة كافية وغبطة ظاهرة[ا] // الحرسة [...]

Tam nimet, art arda gelen kâfi nimet ve saf gıpta. Muhafızlar[1]

Bu dört parça, yatay ve dikey olarak tekrarlanan dikdörtgen bir kompozisyon meydana getirmektedir. Bir kartal ya da benzeri türde büyük bir avcı kuş, üç yazı kuşağıyla çevrelenmiştir. Kuşun gövdesi cepheden, başı profilden verilmiştir. Bu, kumaşlarla diğer malzemeler üzerindeki arma benzeri kartal ve çift başlı kartal figürlerinde sık görülen bir duruş biçimidir (bkz. kat. 148a, b). Fakat burada, sıra dışı bir şekilde, kuşun omuzlarına birer madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonların içinde, ön ayağını kaldırarak oturan bileşik bir hayvan, muhtemelen bir grifon yer almaktadır. Kanatların altında, kuyruğun her iki yanında, arka ayakları üzerine kalkmış kanatlı iki aslan, adeta kuyruk tüylerini çekiştirir gibidirler.

Kartalın ortasında bir soylu figürü, kuşun boynuna geçirilmiş bir kuşağa tutunmaktadır.[2] Bu sahnedeki figürlerin Büyük Iskender'i, Zal ile Simurg'u ya da Nemrud'u temsil ettiği ileri sürülmüştür.[3] Yeni araştırmalar, burada kullanılan cepheden tasvirin, *Şahname*'deki Zal ile Simurg hikâyesinin bilinen en eski tasvirleriyle uyuşmadığını, bunlarda her iki figürün de profilden verildiğini ortaya koymuştur.[4] Motifin ilham kaynağı, Zeus tarafından kaçırılan ve şarap sunucusu olarak hizmet etmek üzere Olympos'a götürülen Yunanlı genç Ganymedes de olabilir. Islamiyet öncesi Iran geleneklerine dayandığı kuşkusuz olan motifin, benzer türde hikâyelerin bir karışımını yansıtıyor olması mümkündür.[5]

Figürlerin kimliğinin kesin şekilde saptanmasından bağımsız olarak bu motifin Iran'da ve genel olarak Islam dünyasında kalıcı bir rağbet görmüş olması, üzerinde daha fazla durulmasını gerektiriyor. Daha genel bir yoruma göre, bu kumaşta bir tanrılaştırma (*apotheosis*) sahnesi betimlenmiştir. Bu yorum, Yunan Ganymedes hikâyesinden etkilenmiş olmasına karşın, önerilen neredeyse tüm tanımlamaları kapsamaya müsaittir.[6] Bu kumaşta Islamiyet öncesi Iran geleneklerinden kaynaklanan bir sahnenin görülmesi, Büveyhi ve Selçuklu dönemlerinde Sasani kültürüne ilginin yeniden canlandığı düşünüldüğünde şaşırtıcı değildir. Tanrılaştırma sahnelerinin bir kefen için cazip bir ikonografi teşkil etmesi de, yukarıda bahsedilen (bkz. kat. 194, 195) nedenlerden ötürü sorunlu olmakla birlikte, aynı şekilde şaşırtıcı değildir. Rey'deki Nakkarhane kule mezarında (Resim 116) kontrollü bir kazıda ele geçen ve üzerinde alt sıradaki iyi dilek kitabesinin bir kısmını muhafaza eden en küçük parça, bu kumaşın bir kefen olarak kullanıldığını doğrulamaktadır.[7] **MF**



Resim 116. Rey'deki Nakkarhane kule mezarı kalıntılarının 20. yüzyıl başlarına ait bir görünümü.



197

Celile Hatun'un Mezar Taşı
Büyük Suriye veya Cezire, 12. yüzyıl
Kumtaşı; oyma
56,5 x 67 cm
The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 201 S v1)
Ön yüzde çiçekli kufi yazıyla Arapça:
بسم الله الرحمن الرحيم هذا/قبر السيدة الجليلة زوجة الامير/احمد بن الامير الهيجا رحمها الله
Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Bu yüce hanımefendi, Emir Muhammed b. Emir el-Heyca'nın eşinin kabridir. Allah ona rahmet etsin.

Bu ağır mezar taşı, alt tarafında koni biçimli bir çıkıntıya sahiptir. Bu da, Halep'te Salihin mezarlığındaki 12. yüzyıl mezar taşlarında görüldüğü gibi, bir zamanlar dikey bir taş levhaya ya da bir mezar kapağına geçirilerek yerleştirilmiş olabileceğini düşündürür.[1] Ön yüzünde üç satır halinde çiçekli kufi yazıyla kitabelendirilmiştir. Satırlar taşın dikdörtgen biçimiyle uyumlu bir şekilde alt alta hizalanmıştır. Arka yüz boş bırakılmış, fakat yan taraflar iki yarım palmetin birleştirilmesiyle oluşan üç yapraklı yonca benzeri stilize bir motifle bezenmiştir (Resim 117). Bu motif, özellikle 12. yüzyılda harf gövdelerinin üst kısımlarında bir süsleme olarak yaygın şekilde kullanılmıştır.

Mezar taşının çiçekli kufi kitabesi bilhassa dikkat çekicidir. Bu yazı çeşidi, Iran'dan (kat. 204) Mısır'a dek uzanan örneklerin de gösterdiği gibi, 12. yüzyılda İslam dünyasında en çok tercih edilen yazılardan biri olmuştur.[2] Stilistik açıdan, kat. 197'nin benzerlerine Suriye ve Cezire'deki mimari yapılarda rastlanır. Nitekim çiçekli kufi, Selçuklu ardıl devletlerinin hâkimiyetindeki bölgelerde inşa edilen anıtlarda filizlenip gelişmiştir.[3] Harflerin uzun dikey çizgileri, yazının toplam yüksekliğinin dörtte üçüne tekabül ederken, harflerin alt kısımları için bu oran sadece dörtte birdir. Bitkisel bezeme, harf gövdelerinin üzerinde uzanan ya da arka planda helezonlar halinde ilerleyen kıvrımlı yapraklardan oluşmaktadır. Bu mezar taşı genel itibarıyla sade bir tasarıma sahip olmakla birlikte, özenle işlenmiş kitabesi, Suriye ve Cezire'de taş oyma geleneğinin ulaştığı ustalık düzeyini gözler önüne serer. Bu özelliğiyle kitabe, üzerinde yer aldığı objenin seçkinliğine vurgu yaparken, bir yandan da ölen kişinin, yani Selçuklu hizmetinde muhtemelen üst düzey bir devlet görevlisi olan ikinci kuşaktan bir emirin karısı Celile Hatun'un saygın konumuna işaret etmektedir. **DB**



Resim 117. Kat. 197'nin yan yüzündeki motifleri gösteren ayrıntı.



198

Mezar Taşı
Büyük Suriye, 11. yüzyıl
Kumtaşı; oyma
37,8 x 37,8 cm
Los Angeles County Museum of Art, The Madina Collection of Islamic Art, Camilla Chandler Frost bağışı (M.2002.1.663)
Kemer üzerinde çiçekli kufi yazıyla Arapça:

قل إهو الله ا[..]حد الله الصمد لم يلد و [...]

De ki: "O, Allah'tır, bir tektir." "Allah Samed'dir. (Her şey O'na muhtaçtır, O, hiçbir şeye muhtaç değildir.)" Ondan çocuk olmamıştır (Kimsenin babası değildir). Ve (İhlâs Suresi: 1-3)

Yarım daire şeklindeki bu küçük mezar taşının alt kısmı kayıptır. Ön yüzün kenarlarını dolanan kitabe şeridi, niş benzeri bir kompozisyon meydana getirir. Ortada, biri epigrafik diğeri bitkisel bezemeli iki yuvarlak madalyon yer alır. Hem madalyonların hem kitabe şeridinin etrafı, üçgen yahut küçük nokta dizileriyle çevrelenmiştir. Yinelenen bu basit motifler, İslamiyet'in erken dönemine aittir ve daha gelenekseldir. Buna karşın, bazı harfleri yarım palmetlerle sonlanan kufi yazının üslubu erken Ortaçağ dönemine özgüdür. Mezar taşının arka yüzü, yatay bir daldan çıkarak yukarı kıvrılan üç yapraklı motiflerle bezenmiştir. Yanlara doğru dalın adeta kesintiye uğramış olduğu görülür. Sanki bu taş levha tamamlanmadan bırakılmış veya bir mezarda yeniden kullanılmıştır. Yarım daire biçimli mezar taşları, Suriye'deki Erheb mezarlığının 12. yüzyıla ait mezarlarından bilinmektedir.[1]

Oyma kitabe, İhlas suresinden bölümler içerir. Kur'an'daki son üç sureden biri olan İhlas suresi, kısa olmakla birlikte önemli bir yere sahiptir ve namazda Fatiha suresinin ardından okunur. Hadislerde belirtildiğine göre, İhlas suresi Kur'an'ın üçte biri değerindedir ve üç defa İhlas suresini okuyan kişi Kur'an'ı hatmetmiş gibi sevaba kavuşur. Bu surenin bir mezar taşında kullanılmış olması, bu sevapları ölü kişiye kazandırma amacı taşımaktadır. Taş ustası, ziyaretçiyi ayetleri okumaya görsel yolla davet etmek amacıyla, "de ki" ifadesini üstteki yuvarlak madalyonun içine yerleştirmiştir. **DB**



Kat. 198, arka yüz



199

Bir Mezara Ait İki Köşe Dikmesi

Suriye veya Irak, 11.–12. yüzyıl
Mermer; oyma
Her biri için yükseklik: 77 cm; Çap: 13,2 cm
David Collection, Kopenhag (27-a-b/1997)
Sağ dikmede çiçekli kufi yazıyla Arapça:

الجنة فقد فاز و ما الحياة/الدنيا الا متاع الغرور

Kim cennete (sokulursa) gerçekten kurtuluşa ermiştir. Dünya hayatı, aldatıcı metadan başka bir şey değildir. (Âl-i İmrân Suresi: 185)

Sol dikmede:

[...] و ماهم منها بمخرجين/نبئ عبادي اني انا الغفور الرحيم

Onlar oradan çıkarılacak değillerdir. Kullarıma, benim elbette çok bağışlayıcı, çok merhametli olduğumu haber ver. (Hicr Suresi: 48-49)

*

Bu dört kenarlı dikmelerin her birinin iki yüzü oymalarla işlenmiş ve tepelerine sivri uçlu küçük birer kubbe yerleştirilmiştir.[1] Diğer iki yüz ise bezemesizdir ve dikdörtgen bir oyuğa sahiptir. Bu da muhtemelen daha büyük bir mezar yapısının köşelerine eklenmiş olduklarını düşündürür. Oymalı yüzlerde dikdörtgen bir kompozisyon yer alır. Çiçekli kufi hatla yazılı kitabe şeritleri, yarım palmet motifini temel alan kıvrımdalların oluşturduğu dar şeritlerle çerçevelenmiştir. Kubbeli tepelikler de simetrik kıvrımdallarla süslenmiştir. Sağdaki dikme, "eğri kesim" tekniğine uygun bir tarzda yapılmıştır. Bu teknikte, son derece soyut bitkisel bezemeler, yuvarlatılmış konturlara ve birden derinleşen hatlara sahiptir. Eğri kesim, 8. yüzyıl sonu ile 9. yüzyıl Abbasi Suriyesi ve Irakı'nın, özellikle de hilafetin başkenti Samarra'nın (836–63) ayırt edici bir özelliğidir ve buradan Mısır, İran ve Orta Asya'ya yayılmıştır.[2] 11. ve 12. yüzyıllara tarihlendirilebilecek taş oyma örnekler, tekniğin en azından bu döneme kadar Irak'ta varlığını sürdürmüş olduğunu gösterir. Oyma işçiliğinin inceliği ve çiçekli kufinin zarafetiyle bu dikmeler, eğri kesim tekniğinin "Samarra sonrası" dönemde devam ettiğine ayrıca bir kanıt oluşturmaktadır.[3]

Kitabelerdeki Kur'an ayetlerinden biri Âl-i İmrân suresinden alınmadır ve ayetin içeriği kat. 199'un bir mezar bağlamında kullanıldığını doğrular niteliktedir: "Kim cehennemden uzaklaştırılıp cennete sokulursa gerçekten kurtuluşa ermiştir. Dünya hayatı, aldatıcı metadan başka bir şey değildir." Bu dikmelerin bir mezarı süslediği kesin olsa da her köşeye bir dikme olmak üzere dörtlü bir grubun parçası olup olmadıkları açık değildir. Boyutları ve kompozisyonları benzer olmakla birlikte, kimi ayrıntılarda farklılık göstermeleri, büyük ihtimalle farklı mezarlardan geldiklerini, fakat aynı atölyede yapıldıklarını düşündürür. Örneğin, soldaki dikmenin kitabesi, yuvarlak satıhlı derin oyma tekniğinde işlenmiştir. Sağdaki ise daha düz bir yüzeye sahiptir. Ayrıca, tepelerindeki parçanın şekil ve boyutu da farklıdır. Mezardaki kişinin kimliğine göre sarık veya diğer türde bir başlık şeklinde nihayetlenen Osmanlı dönemi mezar taşlarında olduğu gibi, bu parçalar da başlıkları andırır. 12. yüzyıl Suriye mezarlarındaki bazı stel benzeri mezar taşlarının da tepesinde küçük bir yuvarlak vardır.[4] Bir diğer örnek de Mardin'de 14. yüzyıl sonlarına ait Sultan Isa Medresesi'nin birkaç adım güneyinde bulunan bir mezarın kaburgalı bir yarım kubbe şeklindeki tepeliğidir (Resim 118).[5] **DB**



Resim 118. Mardin'de Sultan Isa Medresesi'nin (1385) karşısındaki Ortaçağ mezarı.



200

Muhammed b. Ebu Bekir'in Mezar Taşı

Iran, Nişabur, H. Şevval 532/M. Haziran–Temmuz 1138 tarihli

Sabuntaşı; oyma

40,6 x 34,9 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1948 (48.101.3)

Dış çerçevede nesih yazıyla Arapça:

شهد الله انه لا اله الا هو والملئكة واولو العلم

Allah, melekler ve ilim sahipleri, ondan başka ilah olmadığına (adaletle) şahitlik ettiler. Âl-i İmrân Suresi: 18)

Orta panoda kufi yazıyla:

بسم (هذا قبر) الله/الشيخ الشهيد جمال/القراء محمد بن ابى بكر/ابن امين المقرئ خوا/جكك/ توفى فى شوال/سنة اثنى وثلثى (ثلثين)/ وخمسمائة

[Rahman ve rahim olan] Allah'ın adıyla. Bu şeyh, şehid, kurranın güzeli Muhammed b. Ebî Bekr b. Emin el-Mukrî Hocanın kabridir. 532 yılı Şevvalinde vefat etmiştir.[1]

Horasan'a özgü sabuntaşından oyma bu mezar taşı, boyutu ve bezemeleri bakımından mütevazı gözükse de, üzerindeki yazılar ölen kişi hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bu kişinin "Şeyh" olarak nitelendirilmesi, muhtemelen orta veya ileri yaşlı bir âlim, Sufi ya da toplum lideri olduğunu gösterir. Ardından gelen "şehit" terimi, ölümünün doğal yollardan gerçekleşmediğine işaret eder. "Allah yolunda savaşırken veya dini baskı sonucu ölenlerin yanı sıra [...] cinayete kurban gidenler, vebadan veya suda boğularak ölenler de" şehitlik mertebesine ulamış sayılıyordu.[2] Ölüm nedenini bilmiyoruz gerçi ama 12. yüzyılda Hanefiler ile Şafiiler arasındaki mezhep çekişmeleri ve şiddet uygulayan şehir çetelerinin varlığı nedeniyle Nişabur'da toplumsal huzursuzluk hâkimdi.[3] "Cemalü'l-Kura" nitelemesi ise, bu kişinin dinine bağlı biri olduğunu ve belki de Kur'an'ı güzel bir sesle okuduğunu belirtiyor olabilir. Babası Ebu Bekir b. Emin bir *mukrî*, yani kıraat üstadıydı. Dolayısıyla kendisi de ikinci kuşaktan bir Kur'an okuyucusuydu. Nihayet, isminin sonunda yer alan "Hacekek" kelimesi, kendisinin bir tüccar –Farsçada *hâcegî*– olduğu anlamına gelebilir.

Mezar taşı 1138 tarihini taşımakla birlikte, yazı üslubu oldukça muhafazakârdır ve diğer 12. yüzyıl Iran örneklerinde görülen incelikle işlenmiş harf formlarından (bkz. kat. 203, 204) neredeyse eser yoktur. Dikey harflerin tepeleri hafifçe verev kesilmiştir ve sadece bazı harfler (kelime başlarındaki *cim*, *ha* ve *kef*'ler ile kelime sonlarındaki *kef* ve *nun*'lar) stilize bir yaprak formuyla süslenmiştir. Merkezdeki bir nişin etrafında birkaç yazı kuşağından oluşan bir mihrap görünümünde değilse de, orta panodaki kitabenin en üst satırında yer alan küçük bir kemer bu işlevi yerine getirir. Bu mezar taşı bir kazı sırasında ele geçmemiş, ortak bir Metropolitan Müzesi–Iran ekibi tarafından satın alınmıştır. Bu yüzden, arkeolojik bağlamı hakkında kesin bir bilgi sahibi değiliz. Bununla birlikte, Nişabur'un Tepe Medrese mevkiindeki kazılarda 12. yüzyıla ait bir grup mezar açığa çıkarılmıştır. Dolayısıyla bu mezar taşı da burayla ilişkili olabilir.[4] **SRC**

201

Hatun Fatıma bint Zahirüddin'in Mezar Taşı
İran, 11.–12. yüzyıl
Mermer; oyma
65,4 x 43,2 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, V. Everit Macy bağışı, 1931 (31.50.1)
Dış çerçevede kufi yazıyla Arapça:

بسم الله الرحمن الرحيم واقم الصلوة طرفى النهار وزلفا من الليل ان الحسنات يذهبن السيئات ذلك ذكرى للذاكرين

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Gündüzün iki tarafında ve gecenin gündüze yakın vakitlerinde namaz kıl. Çünkü iyilikler kötülükleri giderir. Bu, öğüt alanlar için bir öğüttür. (Hûd Suresi: 114)
Sivri kemerde:

اقبل على صلاتك ولا تكن من الغافلين واعبد ربك حتى ياتيك اليقين

Namazına yönel, gafillerden olma, yakin (ölüm) gelene kadar Rabbine ibadet et.
Deniz kabuğu motifinin altında:

امرت به الخاتون فاطمة بنت ظهيرالدين

Bunu Zahîrüddin'in kızı Fatıma Hatun emretti.
Üç dilimli kemerde nesih yazıyla:

ان الله مع الذين اتقوا والذين هم محسنون

Şüphesiz Allah, kendisine karşı gelmekten sakınanlar ve iyilik yapanlarla beraberdir. (Nahl Suresi: 128).[1]

Bu tipteki oyma taşlar mezar taşı olarak tanımlanmışsa da buradaki örneğin biçimsel özellikleri ve kitabeleri bunun yassı bir mihrap olduğunu düşündürür.[2] Üzerindeki hadis ve ayetler, namaz ve iyilik yapmak hakkındadır. Mezar taşlarının çoğunda görülen cennetten hiç bahsedilmez. Daha da önemlisi, mezar taşı kitabelerinde genellikle ölen kişinin ismi ve ölüm tarihinin yanı sıra *kabir* kelimesi de geçmektedir. Oysa kat. 201'de bunların hiçbiri yoktur. Taşı yaptıran Hatun Fatıma bint Zahirüddin'in ismi lentoda, büyük sütunçelerin vazo biçimli başlıkları arasında yazılıdır ve bu taşın büyük ihtimalle önceden mevcut bir yapıya bağışlandığına işaret etmektedir.[3] Bu yapının bir türbe mi, anıt mezar mı, yoksa cami mi olduğunu belirlemek mümkün değil, zira bu parçanın İran menşei hakkındaki tek bilgi, güneyde Basra Körfezi'nin baş kısmına yakın Ahvaz şehrinde bir sanat simsarı tarafından satılmış olduğudur.

Bu mermer levha, üç tarafında Kur'an'dan ayetler yazılı bir çerçeve ve altta dilimli palmet yapraklarının yer aldığı bir şeritten oluşmaktadır. Üst satırdaki yazı, yanlardaki yazının iki katı yüksekliğe sahiptir ve *en-nehâr* kelimesindeki *elif* ve *re* harflerinin uzun ve açılı olması gibi bazı üslup yenilikleri içerir. Bu süslemeler, Selçuklu Kur'anlarının pek çoğunda kullanılan Yeni Üslup yazının abartılı formlarına tekabül eder (bkz. kat. 180).[4] Kitabeli çerçeve içerisindeki girintili dört kemer daha da dikkate değerdir. Kemerlerin her biri farklı şekildedir ve en içteki sivri uçlu küçük kemerin içinde bir asma kandil görülür. Kandil, başka bir yerde de değinildiği gibi,[5] Allah'ın nurunu temsil eden genel bir sembol olmanın ötesinde, ölünün gömülü olduğu en içteki mezar odasını simgelemektedir. Nitekim kişinin cennete giden yolunu da Allah'ın nuru aydınlatacaktır. **SRC**





202

Mezar Taşı
Iran, Hemedan, 12. yüzyıl
Kireçtaşı veya kumtaşı; oyma
36,8 x 49,5 x 28,6 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York, Satın alma, V. Everit Macy bağışı, 1930 (30.112.45)
Ön yüzde, üst orta panoda kufi yazıyla Arapça:

بسم الله [. . .]

Allah'ın adıyla.
Arka yüzde, üst orta panoda:

عليهم

Onların üzerlerine.

Küçük bir sanduka biçimindeki bu taş, büyük ihtimalle daha büyük bir mezar kapağının üzerinde duruyordu. Benzer mezar taşlarının günümüze kadar gelen örnekleri, 10. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başı arasına tarihlenir.[1] Siraf'ta kireçtaşından yapılma bu tip mezar taşlarının üzerinde özenle işlenmiş kufi kitabeler yer almasına karşılık, bu parçadaki süslemelerin çoğu geometrik ve bitkiseldir. Uzun kenarların her biri üç bölüme ayrılmıştır. Daha geniş olan ortadaki bölümün her iki yanında birer kemer ve kemerlerin içinde deniz kabuğu şeklinde bir desen bulunmaktadır. Altta ise, stilize bir yaprak şeklindeki kıvrımlar, üç yapraklı bir yoncayı kuşatır. Bu motif, kemerlerin aşağısındaki bir şeritte iki kez tekrarlanmıştır. Ortadaki bölüm, sağda ve solda geçmeli dikey şeritlerle sınırlandırılmıştır. Kısa bir kitabe kuşağının altında, içlerinde artı işaretleri olan altıgenler, dörderli dört sıra halinde dizilmiştir. Üçgen çıkıntılara sahip kabartma çizgili kaide, muhtemelen mezarın dikdörtgen kapağına bitişik bir konumda duruyordu. Kitabelerde, besmelenin kısaltılmış şekli ve "onların üzerine" ibaresi yer almaktadır. Dolayısıyla ölünün isminin, bu parçanın altındaki mezar kapağının yan taraflarına yazılmış olduğu varsayılabilir.

Yanları girift kitabelerle donatılmış, üstleri ise çok az bezemeli veya tamamen sade mezar örtülerinin aksine, buradaki yoğun bezemelerden bazıları telkâri mücevherleri çağrıştırır. Bu taşın tahminen Hemedan'daki bir mezarlıktan geldiği dikkate alındığında, mücevherlerle bir bağlantı kurulması çok da zorlama olmasa gerek, zira bir ticaret şehri olan Hemedan'ın başlıca ihracatını "altın işleri ve deri ürünleri" oluşturuyordu.[2] Kemerlerin içindeki deniz kabuğu deseni, kat. 201'deki benzer bir motifi akla getirir. Mezarlarla ilişkili kullanımı Romalılara dek geri giden bu motif, Kıpti sanatında ve Islami Mısır'da da varlığını sürdürmüştür. Dolayısıyla burada karşımıza çıkması, mezar taşları ve yapılarındaki genel eğilimlerle ikonografik açıdan tutarlıdır.[3] Üzerindeki kitabeler, bu taşın altındaki mezarda kimin olduğuna dair ne yazık ki yeterli bir kanıt sunmuyor. **SRC**



203

Ebu Bekir b. İbrahim'in Mezar Taşı

Ustası: Ömer b. Ali b. Mahmud
İran, H. 495/M. 1101–2 tarihli
Mermer; oyma
Yükseklik: 47,6 cm
Los Angeles County Museum of Art, The Phil Berg Collection (M.71.73.74)
Dış çerçevede kufi yazıyla Arapça:

بسم الله الرحمن الرحيم شهد الله انه لا اله الا هو والملئكة واولوا العلم قائما بالقسط لا اله [. . .]

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Allah, melekler ve ilim sahipleri, ondan başka ilah olmadığına adaletle şahitlik ettiler. (Ondan başka) ilah yoktur. (Âl-i İmrân Suresi: 18)

İç çerçevede ve orta panoda:

بسم الله الرحمن الرحيم قل هو الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد // هذا قبر/ابو بكر بن/ابراهيم/بن عثمان/توفي في/ ماه محرم/سنة خمس/وتسعين/و اربعمائة صدق الله

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. De ki: "O, Allah tektir. Allah Samed'dir. (Her şey O'na muhtaçtır, o, hiçbir şeye muhtaç değildir.) Ondan çocuk olmamıştır (Kimsenin babası değildir). Kendisi de doğmamıştır (kimsenin çocuğu değildir)." "Hiçbir şey O'na denk ve benzer değildir." (İhlâs Suresi) Burası Ebu Bekr b. Ibrahim b. Osman'ın kabridir. 495 Muharreminde vefat etmiştir. Allah doğru söyledi.

Alttaki şeritte:

عمل عمر بن علي بنحود(؟)

Ömer b. Ali Bin Hud'un yapımıdır.

Bu zarif mezar taşında sadece ölen kişinin değil, oyma ustasının ismi de yazılıdır. Ancak ne yazık ki bu isimler bize fazla bir ipucu sunmuyor. Sadece, ustanın kendi ismini mezar taşında göze çarpacak şekilde sergileyecek kadar yetenekli veya statü sahibi biri olduğu söylenebilir. Mermer kullanılmış olması da, büyük ihtimalle, Ebu Bekir b. Ibrahim'in veya mezar taşını yaptıran kişinin yüksek konumunu yansıtmaktadır. Mezar taşının tam olarak nereden geldiği bilinmiyor. Dolayısıyla, ustasının müşteri kitlesinin büyüklüğünü, yerel mi yoksa bölgesel mi olduğunu anlamak zordur. Seçilen Kur'an ayetleri, mezar taşlarında standart olarak kullanılan ayetlerdir. Bu da nişi çevreleyen yazı şeritlerinin önceden hazırlandığına ve ortadaki satırların siparişe göre eklendiğine işaret ediyor olabilir.

Mezar taşının kitabe ve bezemesindeki bazı ayrıntılar, büyük bir ihtimam ve maharetle üretildiğini ortaya koymaktadır. Ortadaki girintili nış, vazo şeklinde sütun başlıkları üzerinde yükselen sivri uçlu bir kemer ve tezhipli yazmalarda görülen düğümlü geçmelere benzer sütunlardan oluşmuştur.[1] Yine yazmalarda bir çerçeve aracı olarak kullanılan zincir motifi, burada kemerin her iki yanında bir kıvrımdal halinde gelişerek en uçta bir yaprakla sonlanır.[2] Harfler, dıştaki kuşaktan ortadaki panoya doğru boyutları giderek küçülmekle birlikte, form açısından tutarlıdır. Besmelenin *mim*'i gibi kısa boylu harflerin üzerinde dar ve dikey bir uzantı vardır. *Rahman* kelimesinin başındaki *re* ve ortasındaki *ha* harfleri ise, kıvrılarak yükselir ve bir yarım yaprak şeklinde son bulur. Bu dikey süslemelerle dengeli bir şekilde, harflerin genişliği ve oymanın fazla derin olmaması da genel kompozisyonun görsel ahengine ve zenginliğine katkıda bulunur. Bu mezar taşının üslubu ve malzemesi bir dereceye kadar bölgesel beğeniler tarafından belirlenmiş olabilirse de taş oymacılığında yeni tarzların Selçuklu coğrafyasının doğusunda geniş ölçüde benimsenmiş olduğu gözükmektedir. **SRC**



204

Şihabeddin Ebu Abdullah'ın Mezar Taşı

İran, H. 16 Cemaziyülevvel 538/M. 25 Kasım 1143 tarihli

Mermer; oyma

68,6 x 52,1 cm

Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection (44.68)

Dış çerçevede çiçekli kufi yazıyla Arapça:

بسم الله الرحمن الرحيم ان الذين قالوا ربنا الله ثم استقاموا تتنزل عليهم الملائكة الا تخافوا ولا تحزنوا وابشروا بالجنة التي كنتم توعدون صدق الله

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Şüphesiz "Rabbimiz Allah'tır" deyip de, sonra dosdoğru olanlar var ya, onların üzerine akın akın melekler iner ve derler ki: "Korkmayın, üzülmeyin, size (dünyada iken) vaat edilmekte olan cennetle sevinin!". (Fussilet Suresi: 30) *Allah doğru söyledi.*

Orta çerçevede:

بسم الله الرحمن الرحيم يبشرهم ربهم برحمة منه ورضوان وجنات لهم فيها نعيم مقيم خالدين فيها ابدا ان الله عنده اجر عظيم

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Rableri onlara, kendi katından bir rahmet, bir hoşnutluk ve kendilerine içinde tükenmez nimetler bulunan cennetler müjdelemektedir. Onlar orada ebedi kalacaklardır. Şüphesiz, Allah katında büyük bir mükâfat vardır. (Tevbe Suresi: 21-22)

İkinci ve üçüncü çerçeveler arasında sülüs yazıyla:

لا اله الا الله محمد رسول الله

Allah'tan başka ilah yoktur. Muhammed Allah'ın elçisidir.

Üçüncü çerçevede:

بسم الله الرحمن الرحيم شهد الله انه لا اله الا هو والملائكة واولو العلم قائما بالقسط لا اله الا هو العزيز الحكيم ان الدين

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Allah, melekler ve ilim sahipleri, ondan başka ilah olmadığına adaletle şahitlik ettiler. Ondan başka ilah yoktur. O, mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir. Şüphesiz ki din (Âl-i İmrân Suresi: 18-19)

Kemerin altında:

هذا قبر / سيد / السعيد / الشهيد شهاب / الدين شرف / السادة ابو عبد / الله محمد بن علي / بن احمد بن الحسين / بن محمد بن علي بن عبد / الله الحسيني قدس الله / روحة توفي في يوم

Burası Mutlu, Şehid, Şihabeddin Efendi, efendilerin şereflisi Ebu Abdullah Muhammed b. Ali b. Ahmed b. el-Hüseyn b. Muhammed b. Ali b. Abdullah el-Hüseyni'nin kabridir. Allah onun ruhunu kutlu kılsın.....günü vefat etmiştir.

Alt şeritte:

الجمعة السادس عشر من جمادي الاولى سنة ثمان وثلثين وخمس مائة

Cuma, 16 Cemaziyülevvel 538 senesi.

Kitabelerinin yoğunluğu, yazı türlerinin çeşitliliği ve farklı derinlikteki kabartma oymalarıyla bu mezar taşı, 12. yüzyılın ikinci çeyreğindeki İran üslubunun tipik bir örneğidir. Ayrıca yine aynı dönemin kitabeleri dallar ve çiçeklerle süsleme yönündeki eğilimi de dıştaki kitabe kuşağında, ilk kelime *bism*'in tepesini süsleyen kıvrımlı dal ve yapraklarda açıkça görülmektedir. Dallar kitabenin arka planında dolanarak ilerlerken, yapraklar *mim* ve *be* gibi kısa boylu harflerin üzerinde görünür. En üstteki şeridin bitkisel bezemesi, kısa boylu harflerin üzerindeki alanlarda sivri uçlu, üç yapraklı yoncalarla sonlanan helezoni kıvrım dallar şeklindedir. İkinci kitabe şeridinde, kısa boylu yuvarlak harflerin dikey uzantılara sahip olduğu, kat. 203'tekine benzeyen daha muhafazakâr bir kufi yazı kullanılmıştır. En içteki üçüncü kitabe şeridi ile nişin yukarısında, ikinci ve üçüncü kitabe şeritleri arasında kalan yatay bölümdeki kelime-i şehadet, yuvarlak karakterli celi sülüs hatla yazılmıştır. Nişin içindeki kitabe, ikinci kuşağın üslubunu takip eder. Kompozisyonun en altında uzanan satır, dış kitabedeki çiçekli kufinin



Resim 119. Ebussuud b. Muhammed b. Ahmed el-Hasan'ın mezar taşı. Ustası: Ahmed b. Muhammed. Iran, Yezd, H. 545/M. 1150 tarihli. Mermer; oyma, boyama. Yükseklik: 56,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1933 (33.118)

bir ölçüde daha sade bir versiyonudur. Nişin iki volüt üzerinde yükselen sivri kemeri, kemer köşeliklerinde filizlerle çevrili (hasara uğramış) yüksek kabaralar ve nişteki kitabenin en alt satırının kademeli bordürü, bu devrin mezar taşlarında yazı ve süslemenin daha girift bir nitelik kazandığını ortaya koyar. H. 545/M. 1150 tarihli benzer bir mezar taşı (Resim 119), aynı şekilde Fussilet suresi 30. ayet ve Âl-i İmrân suresi 18. ayetle kitabelendirilmiştir. İmzasını taşıdığı Ahmed b. Muhammed, halen Yezd'de bulunan H. 536/M. 1141 tarihli bir diğer mezar taşının da ustasıdır.[1]

Ölen kişinin ismi ve unvanları bir Şii olduğuna işaret etmektedir. *Seyyid* sıfatını taşıdığına göre, Şii imamlardan birinin soyundan geliyordu. Mezar taşının muhtemelen Yezd'den geldiği düşünüldüğünde, bu kişinin kendisi de Yezdli olabilir. Eğer böyleyse, altıncı imam Cafer es-Sadık'ın soyundan geldiğini iddia eden Hüseyni seyyidlerin oluşturduğu "kalabalık ve nüfuz sahibi bir grubun" üyesiydi.[2] Şehit olarak nitelendirilmesi, dini bir savaşta yahut zulüm sonucu ölmüş olabileceğini gösterir. Selçuklu devrinde bazı Şiiler, Sünni yöneticiler ve ahaliyle bir arada barış içinde yaşamıştır. Lakin Selçuklular, kendilerine karşı ayaklanan İsmailileri ortadan kaldırmak için çok sayıda başarısız girişimde bulunulmuştur. Bu mezar taşının orijinal menşei bilinmediğinden, ölen kişinin dini inancı hakkında daha kesin bir şey söyleme imkânına sahip değiliz. Şihabeddin Ebu Abdullah her kimse, belli ki kendisi veya mirasçıları, dönemin diğer İran örnekleriyle benzer üslupta mükellef bir mezar taşı yaptıracak maddi güce sahipti.[3] **SRC**

Notlar

Selçukluların Muhteşem Çağı

1. El-Kaşgari ve Dankoff 1982–85, cilt 1, s. 274.
2. Bosworth 2011a, s. 13.
3. Gök Türk-Selçuklu bağlantısı hakkında bkz. Peacock 2015, s. 22–24, 129.
4. Bkz. Bosworth 2011b; Peacock 2010a, özellikle s. 16–46.
5. Bkz. Peacock 2010a, s. 35–46; bu konularla ilgili bir değerlendirme için Peacock 2015, s. 287–89; iklim değişikliği iddasıyla ilgili görüşler için Bullet 2009.
6. Gazneliler, Selçuklular ve Horasan'ın düşmesi hakkında bkz. Bosworth 1963; ayrıca bkz. Peacock 2010a, s. 83–94.
7. Büyük Selçuklu İmparatorluğu hakkında bir inceleme için Peacock 2015; imparatorluğun 1072'ye kadarki erken dönem tarihi için bkz. Peacock 2010a.
8. Bu hanedanlarla ilgili ayrıntılı bilgi ve dönemin karmaşık siyasi tarihi için bkz. Bosworth 1968.
9. Malazgirt Muharebesi hakkında bkz. Hillenbrand, C, 2007.
10. İbnü'l-Esir 1965–67, cilt 10, s. 171 (Hicri 482).
11. Durand-Guédy 2010a, s. 91–93.
12. Alıntılayan Peacock 2015, s. 21, 68.
13. Nizamülmülk hakkında bkz. Hillenbrand, C, 2015; patronaj ağı hakkında bkz. Safi 2006; Durand-Guédy 2010a, s. 121–29; Selçuklu fethinin Horasanlıların hâkimiyetiyle sonuçlanması hakkında bkz. Durand-Guédy 2015, s. 62–64.
14. Bkz. Shimizu 1998.
15. Atabeg sisteminin kökenleriyle ilgili bir tartışma için bkz. Hillenbrand, C, 2015, s. 35–36; Peacock 2015, s. 93–94.
16. El-Kaşgari ve Dankoff 1982–85, cilt 1, s. 176; ayrıca bkz. Vásáry 2015, s. 11–14; Selçuklu bürokrasisinde süreklilik ve değişim hakkında ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Peacock 2015, s. 196–201; sürekliliği vurgulayan eski görüş için bkz. Lambton 1988.
17. Papa II. Urbanus'un 1095'te Clermont'da yaptığı konuşma için bkz. Barber 2012, s. 4; Haçlı Seferlerinin nedenleri ve Türk-Bizans bağlantısı hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Barber 2012, s. 9–10; genel olarak Haçlı Seferlerine İslam dünyasının tepkisi hakkında bkz. Hillenbrand, C, 1999 ve Cobb 2014.
18. Cobb 2014, s. 78, 84–94.
19. Muizzi 2006, s. 509–10.
20. Muhammed Tapar'ın İsmaili karşıtı faaliyetleri hakkında bkz. Durand-Guédy 2010a, s. 172–81.
21. Bündari 1889, s. 135. İkta sistemi hakkında bkz. Lambton 1988, s. 97–129.
22. Siyasi tarih için bkz. Bosworth 1968.
23. Peacock 2015, s. 297.
24. Saray dışı hamilik meselesiyle ilgili bir tartışma için bkz. Pancaroğlu 2000, s. 190–95, 257–59; Gibson 2008–9, özellikle s. 48; Korn 2011, s. 402. Suriye'deki ekonomik bir toparlanma olduğunu gösteren kanıtlarla ilgili ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Heidemann 2002a. Selçuklu topraklarıyla ilgili genel bir değerlendirme için bkz. Peacock 2015, s. 286–314. Bölgenin ekonomik refahıyla ilgili karşıt bir görüş için bkz. Bulliet 2009.
25. Peacock 2015, s. 317.
26. Cezire'nin bu dönemdeki genel bir tarihi için bkz. Hillenbrand, C, 1985.
27. Selçuklular 12. yüzyıl sonlarında Müslüman rakiplerini yenerek Anadolu'nun büyük kısmını denetimleri altına aldıktan kısa süre sonra, Sultan II. Kılıç Arslan (öl. 1192) bu toprakları on bir akrabası arasında paylaştırdı. Nihayetinde hanedanın Konya ve Orta Anadolu merkezli tek bir kolu üstünlük sağlamış olsa da ikinci bir diğer kol 13. yüzyıl başlarında Erzurum'da hüküm sürmüştür. 13. yüzyılın ikinci yarısında, Moğol hâkimiyeti altında, yine birden fazla sultan ortaya çıkmış ve Anadolu bazen doğu ve batı olmak üzere bölünmüştür. Selçuklu Anadolusu üzerine bir inceleme için bkz. Cahen 1968; yeni kaynaklar ışığında genel bir değerlendirme için bkz. Peacock 2010b ve Peacock ve Yıldız, ed. 2013.
28. Bu kaynaklarla ilgili olarak bkz. Beihammer 2015.
29. Bkz. Blessing 2014, s. 173–79.
30. Korobeinikov 2013.
31. İbn Bibi 1956, s. 464.
32. Anadolu'da Moğol hâkimiyeti üzerine bkz. Melville 2009.
33. Alıntılayan Peacock ve Yıldız, ed. 2012, s. 1–2.
34. Bu durum için Cahen 1968'de (s. 277–78, 285, 297) sunulan klasik açıklama, aynı anda birden fazla sultan atanmasının, Moğolların böl ve yönet politikasının bir parçasını oluşturduğu yönündedir. Fakat daha yakın bir zamanda, bunun Moğol yönetimindeki iç rekabetlerin bir yansıması olduğu ileri sürülmüştür. Bkz. Melville 2009, s. 55 ve daha ayrıntılı olarak Yıldız 2006, s. 160–64, 191–238.
35. İlhanlıların Anadolu'daki mimari hamiliği hakkında bkz. Blessing 2014.
36. Bu olaylarla ilgili olarak bkz. Hillenbrand, C, 1981, s. 254–65; Väth 1987, s. 23–55; Hillenbrand, C., 1990, s. 29–35.
37. Artukluların 1409'a kadarki tarihi için bkz. Ilisch, 1984 ve Väth, 1987. Hasankeyf'teki geç dönem Eyyûbîler üzerine henüz fazla bir çalışma mevcut değilse de bkz. Mıynat 2009. Hasankeyf'teki Eyyûbî yönetimi Akkoyunlular tarafından 1462 ile 1482 arasında kesintiye uğratılmış, fakat son Eyyûbî hükümdarı Melik II. Halil tarafından yeniden kurulmuş ve 1516'da tümüyle Osmanlı hâkimiyetine girene dek bazen Safevî bazen Osmanlı etkisinde kalmıştır.
38. Hillenbrand, C, 1981, s. 271–75.
39. Türkçe unvanların kullanımıyla ilgili olarak bkz. Pancaroğlu 2013, s. 48–50.
40. Korn 2011, s. 402.
41. Zengiler hakkında bkz. Heidemann 2002a; Heidemann 2002b.
42. Bündari 1889, s. 208–9.
43. Zengilerin geç dönemi ve Bedreddin Lülü hakkında bkz. Patton 1991.
44. Heidemann 2002a; Heidemann 2007; Heidemann 2009a.
45. Bu konuda bkz. Heidemann 2009a, s. 162; ayrıca Peacock 2015, s. 278–83.
46. Türklerin din değiştirmesi ve pagan unsurlar hakkında bkz. Madelung 1971, s. 117–25; Peacock 2010a, s. 122–27; Peacock 2015, s. 246–47.
47. İbnü'l-Esir 1965–67, cilt 9, s. 520–21.
48. Madelung 1971, s. 122.
49. Safi 2006; farklı bir görüş için bkz. Tor 2011; Alp Arslan ve Sancar için bkz. Peacock 2015, s. 174–76, 251; Zengi için bkz. Hillenbrand, C., 2001.
50. Durand-Guédy 2010a, s. 123–26; Peacock 2015, s. 271.
51. Leiser 2004.
52. Hillenbrand, C., 2012, s. 170–75.
53. Durand-Guédy 2010a, s. 172–81, 188–95; Durand-Guédy 2015, s. 66–67.
54. Bkz. Safi 2006.
55. Bu dönemdeki Sufilik hakkında faydalı bir inceleme için bkz. Green 2012, s. 70–112; Rumi ve Selçuklular hakkında bkz. Peacock 2013b.
56. El-Kaşgari ve Dankoff 1982–85, cilt 1, s. 70.
57. Bir değerlendirme için bkz. Vásáry 2015; Peacock 2015, s. 181–214.
58. Durand-Guédy 2010a, özellikle s. 88, 93–101; Durand-Guédy 2015, s. 58–62.
59. Göçebe Türkler ile şehirliler arasındaki ilişkiler hakkında daha fazla bilgi için bkz. Peacock 2015, s. 293–97.
60. Rubruck ve Jackson 1990, s. 276.
61. Snelders 2010, s. 154.
62. Büyük Selçuklu kaynakları ve tarih yazıcılığı için bkz. Peacock 2015, s. 12–19; Anadolu'daki Selçuklular için bkz. Peacock ve Yıldız, ed. 2013, s. 6–12; İbnü'l-Ezrak el-Fariki için bkz. Hillenbrand, C, 1990; İbnü'l-Esir için bkz. Patton 1991, s. 4–5.
63. İran ve İslam geleneklerinin sentezi hakkında bkz. Tor 2012.
64. Muizzi 2006, s. 182–83.
65. Redford 1993a; Blessing 2014, s. 35–38.
66. Korn 2011, s. 391–92, 401.
67. Marcotte 2001, s. 398–99, 402, 416; Yalman 2012, Selçuklu bağlantısı konusunda Marcotte'a kıyasla daha az şüphecidir.
68. Korn 2011, s. 390. Mimarideki İran etkilerinin tamamı böyle bir amaca bağlanamaz elbette. Anadolu ve Suriye'den daha fazla örnek için bkz. Blessing 2014, s. 39–41; Hillenbrand, R, 1985.
69. Pancaroğlu 2013, s. 50–51.
70. Daha fazla ayrıntı için bkz. Peacock 2015, s. 315–22; Peacock 2011; Malazgirt ve önemi hakkında bkz. Hillenbrand, C, 2007; Camiü't-Tevarih-i Hasani'ye dahil edilen bir Timurlu Selçuknamesi için bkz. Beyani 2014. Timurlu saray şairi Lütfi'ye ait bir diğer Selçukname'nin şu an Dr. Muhammed Kerimi Zencani Asl tarafından basıma hazırlanmakta olduğu söyleniyor.

Doğunun ve Batının Sultanları

1. Bates 1982, s. 14–20. Bates'in belirttiğine göre, "gerçek anlamda ilk İslam sikkeleri, [H.] 77/[M.] 697 yılında basılan altın dinarlardı." Bu dinarlar, Emevi halifesi Abdülmelik'in yaklaşık M. 695'teki sikke reformunu müteakip basılmıştır. Üzerlerinde isim yer almayan ve sadece dini ibareler taşıyan bu altın sikkeler, insan figürleri ve diğer bazı tasvirler içeren ilk İslam sikkelerinin yerini almıştır. M. 762'de Abbasi halifesi kendi adına dinar bastırdı ve sonraki İslam sikkelerinde bu uygulama yaygınlık kazandı.
2. Hillenbrand, R, 2015.
3. Durand-Guédy 2013a; Peacock 2010a, s. 53–57.

Kat. 1a–j

1. Bu objelerin ilk yayımlanmaları: kat. 1a, c, d, h: Riefstahl 1931, Resim 3, 9, 10, 14; kat. 1b: Ackerman 1940, s. 467, no. 41; kat. 1e: Dimand 1934; kat. 1f: Kalter 2003, s. 48, Resim 42; kat. 1g: Riefstahl 1931, Resim 18 ve Rogers ve diğ. 2010, s. 131, no. 156; Kat. 1i: Bonhams 2014, s. 182–83, no. 220; kat. 1j: yayımlanmamış.
2. Whelan 1988, s. 220, bu figürleri hasekiye ile ilişkilendiren ilk araştırmacıydı. Hasekiye, doğrudan doğruya Memlük sultanlarının (1250–1517) hizmetindeki köle-asker seçkinlerden oluşuyordu. Sarayda eğitilip yetiştiriliyor ve azat edilip çoğu kez emir olarak atanana dek, saltanat alametlerinin (örneğin sancak, şemsiye, kadeh, çevgan, kılıç, silahlar ve kıyafetler) koruyucuları olarak resmi görevlere getiriliyorlardı. Hasekiye terimine ve bu terimin ifade ettiği sisteme Memlük devrinden önce rastlanmaz. Bununla birlikte, aradaki farklılıkları da dikkate alarak, 9. yüzyılda Abbasi halifelerinin özel muhafızları el-gılman el-hassa'da bu sistemin bir öncülünü

görmek mümkündür (Sourdel 1965). Gaznelilere gelince; H 429/M 1038 yılındaki bir törensırasında I. Mesud'un taht salonunu çevreleyen zengin giyimli Gulaman-ı hassagi (Gulaman-ı saray veya gulaman-ı sultani de denilmekteydi). Beyhaki tarafından betimlenmiştir. Bkz. Bosworth 1963, s. 101, 136. Ayakta duran figürlerle ilgili diğer yorumlar için bkz. Heidemann, de Lapérouse ve Parry 2014; Rice, T. T, 1968, s. 120–21.

3. Schlumberger 1978, s. 101–3, 105, 108, pl. 122.a. Yukarıda, not 2'de atıfta bulunulan Beyhaki'ye ait metin, bunların gulam olarak yorumlanmasını güçlü şekilde desteklemektedir.
4. Gazne'deki figürlü kabartmaların orijinal bağlamı hakkında bir bilgimiz yok. Fakat bunların çoğunun şehirdeki çok sayıda saraya ait olduğu ileri sürülmüştür. Rugiadi 2010a, s. 298 n. 21; Rugiadi 2012 s. 1092, 1110–11, 1302–3. Hısn-ı Keyfâ'daki figürler hakkında kesin bir şey söylemek zor. Whelan, bu figürlerin elindeki nesnelerin bir ok veya gürz, bir yay ve bir kuş olduğu tahmininde bulunur (1988, s. 222, res. 1–8). Gu Kummet nişindeki saray muhafızlarının tuttuğu nesneler ise daha belirgindir. Gibson (2012, s. 84, res. 2, 2a–c) bunları düz bir sırık, bir çevgan, bir gürz, kavisli bir kılıç, kadehler, mendiller ve yaylar olarak belirlemiştir. Niş 1960'ta yerinden kaldırılarak Bağdat'taki Irak Ulusal Müzesi'ne nakledildi (A3105; bkz. Gibson 2012, s. 84 n. 18). Mayıs 2003'teki olayların ardından, hâlâ müzede bulunduğu teyit edilmiştir (Giovanni Curatola, kişisel görüşme ve fotoğraflar).
5. Whelan 1988, s. 221.
6. Yakın tarihli bir yorum için bkz. Heidemann de Lapérouse ve Parry, 2014. Külah ve taç arasındaki ayrım için bkz. Soucek, 1992, s 79–87, 94. Soucek'in aktardığına göre şair Hasan-ı Gaznevî, adı bilinmeyen bir emîri şu dizelerle över; "Devletin [resmi görevli] başlığı her daim başında dursun / zira nasıl ki taç cihan sultanına yakışıyorsa, külah da sana yakışıyor." (İngilizce çeviri için Viola Allegranzi'ye teşekkürler). Nizamülmülk, Samani muhafızlarının "gümüş bezeli keçe külahlar" giydiğinden ve bir Selçuklu görevlisine yaldızlı veya gümüşlü bir külah (külah-ı hass-ı mugarrak) verildiğinden behseder. Değerli taşlarla süslü başlıkların, Konya sırlarındaki koruyucu melekler veya başka yerlerde müzisyenler ve sfenksler gibi hanedanla bir bağlantısı olmayan, fakat otoriteyle ilişkili figürlerde de görüldüğünü ekleyebiliriz. Bununla birlikte, Bağdat Tılsımlı Kapı'daki bağdaş kurmuş oturan "hükümdar" figürünün başlığına dikkat ediniz (Sarre ve Herzfeld 1911–20, cilt 2, s. 260, res. 257). Erken 13. yüzyıl Bağdat ve Musul yazmalarında, Türk hükümdarları çoğu kez başlarında bir taç veya değerli taşlarla bezenmiş bir başlık yerine heybetli bir serpuşla (sivri uçlu, kürklü bir başlık) tasvir edilmiş, şehzadeler içinse genellikle sarık kullanılmıştır (bkz. Contadini 2012, s. 127–28; ayrıca bkz. kat. 11).
7. Soucek 1992, s. 82, 90.
8. Sarre ve Herzfeld 1911–20, cilt 2, s. 240–49, cilt 3, pl. 96, 97.
9. Karev 2003, Karev 2005 ve Karev 2013, s. 111–20.
10. Karev 2013, s. 119–20 ve s. 114, res. 13, tahtta oturan figürün en yeni rekonstrüksüyonu (bu kitapta, res. 32).
11. Dönemin görsel kültüründe hasekiye ile hükümranlık arasındaki güçlü bağlantı hakkında bkz. Whelan 1988, s. 221–22. İki yazma eseriçin bkz. kat. 11, 106.
12. Bu ve diğer örnekler için bkz. Rabbat 2006, s. 100, 103 ve s. 100 n.3. Figürlü tasvir örnekleri için bkz. aşağıda, not 19. Emirlerin tasvirlerine, Metropolitan Museum'daki bir şamdanda (91.1.596) görüldüğü üzere, madeni eserlerde de rastlanır. Gazneli yapılarında saray yaşamıyla ilgili tasvirler için bkz. Allegranzi 2015.
13. Bosworth 1965'e göre, Gazneli ve Selçuklu dönemlerinde gulam sisteminin statü ve gelişimi hakkında, kaynaklara dayalı özgül bir çalışma mevcut değildir. Bununla birlikte, Gazneli dönemine ait kaynaklardan gulamların rütbeleri hakkında aşağı yukarı bir fikir edinmek mümkündür. Valiler ve emirlerin de kendi gulamlarına sahip olma geleneği Selçuklu döneminde devam etmiş, bu gulamlardan bazıları siyasi arenada merkezi bir rol oynamıştır. Melikşah'ın veziri Nizamülmülk'ün ölümünün ardından, kendi özel muhafızları Nizamiye'nin durumu buna örnektir.
14. Snelders 2010, s. 343–46, 362–76, pl. 66–68, bu figürlerin Hz. Isa'yı ve onun göksel ordusunu temsil ediyor olabileceğini ve elinde mendil tutan figürlerin Suriye Ortodoks litürjisinde Komünyon ayini sırasında yerine getirilen belirli ritüellerle ilişkili olabileceğini belirtir.
15. Bu tür imgelere uğurlu bir güç atfedildiği varsayımı için bkz. kat. 37, 88.
16. Konumuzla coğrafi açıdan bağlantılı örnekler arasında şunlar yer almaktadır: 9. yüzyıldan, Samarra ve Rakka (Meinecke 1991) ve Susa'daki (Hardy-Guilbert 1990) yapılar ile Isfahan'daki mescid-i cami (Scerrato 2001/2014, res. 6 –10). 10. yüzyıldan, Nain ve Nişabur'daki Mescid-i Cami (Wilkinson 1986), Belh'teki Haci Piyade Camii (Melikian-Chirvani 1969; Golombek 1969), Siraf'taki kazılarda meydana çıkarılan cami (Whitehouse 1980). 11. yüzyıldan, Yezd'deki Düvazdeh İmam (yapım tarihi H 429/M 1037. Bkz. Ettinghausen 1952, s. 76; Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 2, pl. 273B), Isfahan'daki Mescid-i Cami (burada ayrıca, Selçuklu dönemi öncesine ait "çamur kalıpta kalıplanmış boyalı kabartmalar" bulunmuştur; bkz. Jung 2010, s. 114–15, res. 9, 10) ve Balis'teki cami ile ev (Salles 1939, s. 221–22, 225). 12. yüzyıla ait örnekler için bkz. aşağıda, not 17.
17. Örneklerden bazıları şu bölgelere aittir: Tirmiz (Pugachenkova 1981, s. 20), Ribat-ı Şerif ve Sengan-ı Pain (Korn 2003b), Leşkeri Bazar (Schlumberger 1978), Gazne (Artusi 2009), Dandanakan (kat. 165a–c), Merv (Hermann 1999, s. 114–15), muhtemelen Save (Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 2, s. 1305), Rey (örneğin, Iran Ulusal Müzesi'ndeki mihrap), Tahran (Korn 2003b), Gülpayegan (Korn 2012) ve Isfahan (Galdieri 1972, pl. 129 m, 190 s, (190) F; Galdieri 1973, res. 67–69). Ayrıca bkz. Rey'deki 1936 kazılarında bir medresede bulunan ve boyalı ve yaldızlı stukolar içeren son derece yassı ve muhtemelen bitmemiş bir alçı pano (yayımlanmamış rapor, Art of Asia, Oceania, and Africa, Museum of Fine Arts, Boston; Laura Weinstein'a teşekkürler). "Kaşan ekolü" örnekleri Erdistan, Zavara, Kamsar ve Nuşabad'daki yapılarda görülebilir; bunlar Buzan, Hemedan, Socas ve Kazvin'dekilerle benzerdir (Shani 1989). Musul'da 12. yüzyıla ait bir örnek, Nuri Camii'nin mihrabıdır (Irak Ulusal Müzesi, Bağdat, I.M.A9872). Konya için bkz. kat. 20a–g. Mısır ve Suriye'deki az sayıda örnek bazen Iranlı zanaatkârlara atfedilir (Korn 2003b). Figüratif örnekler için bkz. aşağıda, not 21 ve 22.
18. 14. yüzyıla ait ünlü bir örnek, Isfahan'daki mescid-i camide H 710/M 1310 yılında yapılmış olan mihraptır (Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 4, pl. 396). Bu dönemden itibaren, kalıplama tekniğiyle yapılmış stuko öğeler mukarnaslarda da kullanılmış (örneğin, Natanz'da Abdüssamed'in türbesi, 707/1307; *a.g.y*, pl. 372) ve çoğu kez renkli bezemeler yoluyla etkinin artırılması amaçlanmıştır.
19. Thompson 1976; Kröger 1982, s. 148–86, pl. 62–74, s. 202–3, pl. 95–97. Rey yakınlarındaki yeni arkeolojik araştırmalarda, figürlü tasvirlere sahip stukolar açığa çıkarılmıştır (Hamideh Chubak, kişisel görüşme, 2014).
20. Samarra'nın 9. yüzyıldan kalma sırdab bölgesindeki kazılarda en az iki frize ait parçalar bulunmuştur; bkz. Herzfeld 1927, s. 100–105, res. 78–81, pl. 75–88, bu parçalar bugün Museum für Islamische Kunst, Berlin (I.9319), British Museum, Londra (OA+.10978, .11013, 14, .11017, .11020, 21) ve Victoria and Albert Museum, Londra'da (A.97–1922, .98–1922) bulunmaktadır. Bu sonuncu örnekte mavi pigment, lacivert taşından (lapis lazuli) elde edilmiştir (Burgio, Clark ve Rosser Owen 2007). Sabra el-Mansuriye'den örnekler arasında, bugün Musée National d'Art Islamique, Rakkada'da bulunan stuko başlar ve hayvanlar yer alır (S1436, STC [61], STC [018]). Cezayir, Fas ve İspanya gibi batıdaki İslam bölgelerinde de stuko geniş ölçüde kullanılmıştır.
21. Tirmiz'deki yaratıklar hakkında bkz. Denike 1930, pl. 20–23. Bu figürler, sarayın 12. yüzyılda geçirdiği bir restorasyonla ilişkilidirler, bkz. Pugachenkova 1981, s. 20. Hulbuk'taki figürler için bkz. Siméon 2012, s. 402–3 ve 404–5, res. 17c–d, f–h. İki baştan Nişabur'da bulunanı National Museum of Iran, Tahran'dadır; Rice, bunun bir asker olduğunu ileri sürer (Rice, T. T, 1968, s. 118, res. 12). Diğeri ise Museum of the Bishapour Research Center, Bişapur'dadır (74; bkz. res. 33). Rey'deki figürlere gelince, seyahat raporları iki adet "ördeğe saldıran şahin" levhasından bahsetmektedir. Bunların biri National Museum of Iran, Tahran'da (bkz. Schmidt 1935a, s. 25), diğeri Museum of Fine Arts, Boston'dadır (35.915; bkz. res. 97).
22. Snelders 2010, pl. 43, 44.
23. Leşkeri Bazar: Schlumberger 1978, s. 61–65, 101–8, pl. 122.a; Semerkant: Karev 2003, Karev 2005, Karev 2013; Hulbuk: Siméon 2012, s. 406, 409, res. 21; Nişabur: Wilkinson 1986, s. 272–90. Metnin devamında bahsedilen elle şekillendirme ve oyma stuko örneklerin yanı sıra, kalıplama tekniğiyle üretilmiş frizlerin kullanımına 11 ila 13. yüzyıllarda bu geniş topraklarının her köşesinde rastlanır ve genellikle koşan hayvanlar veya kuşlar tasvir edilmiştir. Rey'deki kazılarda çoğu kez bir çift kuşun tasvir edildiği çok sayıda friz çıkarılmıştır (bunların büyük kısmı Philadelphia Museum of Art ve Museum of Fine Arts, Boston'dadır). Nişabur'daki kazılarda kalıp tekniğinde geometrik motifli frizler de çıkarılmıştır ve bu tür frizler Konya Köşkü'nden de bilinmektedir (kat. 20a–g).
24. Musul yakınlarındaki örneklerden Gu Kummet nişi bugün Iraq National Museum, Bağdat'tadır (bkz. yukarıda, not 4). Mar Behnam manastırının kapısı için bkz. Whelan 2006, s. 410–11'e atıfta bulunan Gibson 2012, s. 84. Gazne'deki tam kabartma oyulmuş

mermerler için bkz. Rugiadi 2012, s. 1120, 1276'daki hayvan şekilli oluklar. İran'da taş, çoğunlukla sadece mezar taşlarında kullanılmıştır (örneğin bkz. kat. 200–204). Mimari süslemede alçak kabartma kullanımının nadir bir örneğine Sermac'daki bir sarayda (yak. 1010) rastlanır; bkz. Blair 1992, s. 67–70, res. 36.

25. Taş oymacılığında kullanılan aletler için bkz. Rugiadi 2010a, s. 298; Rugiadi 2012, s. 1058–61. Cezire'de 12. yüzyıl taş işçiliğinde kullanılan oyma teknikleri hakkında daha az bilgiye sahibiz.
26. Riefstahl 1931; Pope ve Ackerman, ed. 1938–39; Heidemann, de Lapérouse ve Parry 2014, s. 35.
27. Metropolitan Museum'daki figürler üzerinde bulunan mavi renk, sentetik laciverttir ve kurşun kırmızısı, modern bir bileşen olan baryum sülfatla karışıktır; doğal pigmentler kömür siyahı ile kurşun kırmızısıdır. Sadece aşınmış bölgelerde parlak bir turuncunun varlığının da gösterdiği gibi, pigmentler "arkeolojik bir görünüm vermek amacıyla eskitilmiştir" ve "hasarsız" yüzeyler "koyulaştırılmış" bir kırmızı renge sahiptir (Heidemann, de Lapérouse ve Parry 2014, s. 60–62). Modern sentetik lacivert ve baryum sülfatla karışık kurşun kırmızısı, Museum für Islamische Kunst, Berlin'deki figürde de bulunmuştur (I.2658; *a.g.y.*); ayrıca bu ikinci pigmente, Detroit Institute of Arts'taki bir figürde de rastlanmıştır (25.64; *a.g.y.*, s. 62, 71 n. 122). Doğal pigmentler – vermiyon kırmızısı ve karbon siyahı – Londra'daki Victoria and Albert Museum'a Marling tarafından bağışlanan eserler arasındaki bir maskede bulunmuştur (A.23–1928); kat. 1c, d de bu bağışlar arasındadır; bkz. Gibson 2012, s. 86 n. 26.
28. Tartışmaların merkezinde, İran'daki satıcılar ile Birleşik Devletler'deki alıcılar arasında aracılık yapan Arthur Upham Pope adında bir sanat tarihçisi yer alıyordu. 1931'de Londra'daki bir sergide sahte eserler sergilemekle suçlanan ve daha sonra aklanan Pope'un kendisi de, diğer araştırmacıların yayımladığı bazı stuko figürlerin bariz şekilde sahte olduğunu iddia etmiştir (Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 2, s. 1304–5 n. 5; Lerner 2016, s. 188–93).
29. Metropolitan Museum'daki araştırmalar, Bilimsel Araştırma Bölümü'nden Federico Carò (Associate Reasearch Scientist, kendisi ayrıca bu metnin bilimsel kısmını kaleme almıştır) ve Elena Basso (Andrew W. Mellon Fellow in Conservation) ile Obje Konservasyonu Bölümü'nden konservatörler Jean-François de Lapérouse ve Vicki Parry tarafından yürütüldü. Çalışmalara katkıda bulunanlar: Sophie Budden (Headof Conservation at the Al-Sabah Collection, Dar al-Athar, Al-Islamiyyah, Kuveyt), VictorBorges (Senior Sculpture Conservator, Victoria and Albert Museum, Londra), Stefan Masarovic (Consevator of Wood and Stone, Museum of İslamic Art, Doha), Paula Artal-Isbrand (Objects Conservator, Worcester Art Museum), Philip Klausmeyer (Conservation Scientist and Paintings Conservator, Worcester Art Museum) ve Melissa Meighan (Conservator of Decorative Arts and Sculpture, Philadelphia Museum of Art). (Yazar, katkıda bulunan tüm isimlere teşekkür eder). Bilimsel analizlerde petrografik analiz, X ışını difraksiyonu (XRD) ve tarayıcı elektron mikroskopisi/enerji dağılımlı spektroskopi (SEM-EDS) kullanıldı. Özellikle pigmentlere odaklanan diğer çalışmalar için bkz. yukarıda, not 27.
30. Geleneksel fırınlar İran'da ve genel olarak Ortadoğu'da halen kullanılmaktadır. Bkz. Aljuboori ve Alrawas 2006, s. 3; Oudbashi ve Shekofte 2008.
31. En çok rastlanan bulaşılar arasında kuvars, feldispat, kalsit, apatit, demir oksitleri, kil mineralleri ve selestin, pirit, sfalerit gibi sülfür mineralleri yer alır.
32. XRD analizi sadece alçı taşının varlığını ortaya koydu: Karışımda anhidrit veya diğer mineral fazlardan biri tespit edilmedi. Araştırmayı Paula Artal-Isbrand, Worcester Art Museum'dan meslektaşı Philip Klausmeyer ve Metropolitan Museum'dan Federico Carò'nun katkılarıyla gerçekleştirdi.
33. Kat. 1a'da, başın arkasında kalan kısım testereyle kesilmişti. Bu, onu sabitlendiği duvardan sökmek ya da sökülmüş olan figürün derinliğini azaltmak amacıyla yapılmış olabilir.
34. İstisnalar için bkz. yukarıda, not 21'de bahsi geçen Hulbuk ve Tirmiz panoları. Sasani dönemine ait bir stuko figür için bkz. Museum für Islamische Kunst, Berlin'de Nizamabad'dan gelme bir baş ve torso (I.4891a, b; Berlin 2011, s. 88).
35. Sarre ve Herzfeld 1911–20, cilt 2, s. 241–42. Figürlü olmayan çoğu örnek (kitabeler ve bitkisel motifler) ise, düz bir alçı yüzeye in situ oyulmuş alçak kabartmalardır.

Kat. 2a-c

1. Ettinghausen 1955, s. 30.
2. Mühür, bugün Los Angeles County Museum of Art koleksiyonundaki yazmanın bir yaprağının arka yüzünde bulunmaktadır (1973.5.412).
3. Ernst Kuhnel, içinde Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 3, s. 1829–1897; Ettinghausen 1955, s. 37.
4. Rice, D. T, 1976, s. 168–79.
5. Cahen 1960, çocuğun dört yaşında olduğunu belirtir. DeFrémery 1853, s. 431'e göre ise, altı yaşından birkaç ay almıştır.
6. Rice, D. T, 1976, s. 172–73.

Kat. 3

1. Heykelciğin gördüğü kapsamlı onarım nedeniyle, kollardaki yazıları okuyup çevirmek zordur. Bunlar muhtemelen Farsça bir metinden satırlar veya şiirden dizelerdir. Burada verilen tahmini transkripsiyonlar, Abdullah Ghouchani'ye aittir.
2. Michael Rogers, içinde Sydney 2007, s. 156, heykelciğin üzerindeki tarihi H. 538/M. 1143–44 olarak okur. Rogers'ın bir çevirisine de yer verdiği Ravendi'nin metni, II. Tuğrul döneminin anlatıldığı bölümdedir, fakat sultanla doğrudan bir bağlantısı yoktur: "Bir satranç oyuncusu gibi, kendi hamlelerini yaparken, düşmanın hamlelerini de gözlemlemek gerekir."
3. Su bitkisi motifi için bkz. Watson 2004, s. 338. Yazı için bkz. J. M. Rogers, içinde Amsterdam 1999–2000, s. 189–91, no. 148.
4. Benzer şekilde dizleri üzerinde oturan, fakat daha küçük, sarıklı ve tepesinde yuvarlak bir delik bulunan bir diğer heykelcik, 2010'da Sotheby's, Londra'da müzayedeye çıkarılmıştır (lot 159). Minyatürlü yazmalardaki serpuş ve diğer hükümdar başlıklarına ait örnekler için bkz. Contadini 2012, s. 127–28. Ancak Cezeri'nin Kitab fi marifeti'l-hiyeli'l-hendesiyye adlı eserinde serpuş ve kalensüve terimlerinin birbirleri yerine kullanıldığını belirtmek gerekir; bkz. Ward 1985.

Kat. 4

1. Benzer şekilde yazılmış bir tarih için bkz. Rey'de H. 447'de basılan bir dinar, içinde Poole 1877, s. 29, no. 56. Bu sikkelerin okunmasındaki katkılarından dolayı Roberta Giunta'ya teşekkürler.
2. Kat. 4e bundan önce Welch 1979, s. 206–7'de yayımlanmıştır.
3. Album 2011, s. 182–86.
4. Bu sikke halife Müsterşid (hd. 1118–35) döneminde basılmıştır; en yakın benzeri için bkz. Baldwin's 2011, lot 1745. Stephen Album'a teşekkürler.
5. Gierlichs 1996, s. 28–40, Daneshvari 2011 ve Kuehn 2011.
6. "Eğer dirhemi beğenilmeye değer kılan şey tasarımıysa (nakş) ve eğer harem emniyetli olduğu için soylu ve saygınsa / Dirhemin tasarımı onun kaleminden çalınma, haremin emniyeti onun evinden alınmadır"; bkz. Tetley 2009, s. 117.
7. Bir örnek için bkz. Hanne 2004–5, s. 157–70.
8. Bazı motiflerin anlamlarının zamanla değişikliğe uğramasıyla ilgili örnekler ve yorumlar için bkz. Bulliet 1974, s. 289–96 ve Shimizu 1998. Memlük motiflerinin tamga olarak yorumlanması için bkz. Mayer 1933, s. 18–26; karşıt bir görüş için bkz. Whelan 1988, s. 228.
9. Aynı zamanda tevki olarak da adlandırılır. Örnekler için bkz. Ravendi, içinde; Browne 1902, s. 589; Stern, S, 1964, s. 143–47; Bivar 1979; Bar Hebraeus, içinde; Shimizu 1998, s. 92; Peacock 2015, s. 127. Kaşgarlı Mahmud *Divanü Lugati't-Türk*'te (1072–74) 22 Türk boyunun tamgalarını verir. Sümer 1992, s. 169–71. Reşidüddin'in Camiü't-Tevarih'inin bir yazmasında (Meclis Kütüphanesi, Tahran, MS 2294; fol 13v–14r) yer alan yayımlanmamış bir tamga listesi için bkz. Kamola 2013. Bu sembollerin sikkelerde kullanıldığına dair bir bahis bulunmamaktadır.
10. "Sen [vezir Tacülmülk] kaleminle Şahın imzasının [tuğra], hükümdarlık sarayının [dar-ı memleket] ve Şahın hazinesinin koruyucusu ve bekçisisin"; bkz. Tetley 2009, s. 115.
11. Bkz. Bulliet 1974; Shimizu 1998; Peacock 2015, s. 126–29.
12. Treadwell 2001, s. xi; Peacock 2015, s. 126.
13. Treadwell 2001, s. xviii–xix. Gazneli sikkeleri için bkz. Album 2011, s. 179, no. 1609.
14. Tuğrul Bey'in tedavüle çıkardığı farklı dinarlar için bkz. Nişabur'da biri H. 449/M. 1057–58'de ve diğeri 450/1058–59'da basılan iki dinar. Umm el-Avamid'de (Suriye) 434/1042–43'te basılan dinar ve Basra'da 450/1058–59'da basılan dördüncü bir dinar (American Numismatic Society, New York ([1922.211.105, 1965.270.10, 1954.119.25, 1972.288.111]).

Kat. 5

15. Abdullah Ghouchani ve Alzahra K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of İslamic Art, The New York Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından okundu; İngilizce çeviri ve transliterasyon için bkz. Yalman 2010, s. 326.
16. *A.g.y.*, s. 140.
17. *A.g.y.* s. 328.
18. *A.g.y.*, s. 331.

Kat. 6

1. Arapça kitabenin en ikna edici okuması Richter-Bemburg 1995, s. 39–44'tedir. Richter-Bemburg, "sevgan" (Van Berchem 1910, s. 120) kelimesini Türkçe "sevinç" olarak düzelten Redford 1990, s. 121–

23'ü takip eder. Muhtemelen bir şiir olan Farsça kitabe ise henüz okunamamıştır.

2. Yakın zamandaki tartışmalar için bkz. Redford 1990, s. 120–32; Innsbruck 1995; Priscilla Soucek, içinde New York 1997b, s. 422–23; Steppan 2000; Koenen 2008; Müller-Wiener 2008a; Asutay-Effenberger 2009.
3. Redford 1990, s. 120 ve n. 2; Biron, Dandridge ve Wypyski 1996, s. 49.
4. Diğerleri arasında en yakın iki benzeri, Bizans imparatoru IX. Konstantinos Monomakhos'un mineli tacı (özellikle dans eden figürler bakımından) ile Büyük İskender'in göğe yükselişini tasvir eden ve bugün Venedik'te bulunan taş kabartmadır. Bkz. Steppan 2000; Redford 1990, s. 120–32.
5. Redford, 1990, s. 121.
6. Koenen 2008, s. 122.
7. Lüks eserler olarak değerlendirilen mineli objeler, Bizans hükümdarlarının Hristiyan ve Müslüman mevkidaşlarına verdikleri en gözde hediyeler arasında yer alıyordu. Redford 1990, s. 124–32, tabağın Gürcistan'da yapıldığını ileri sürer. Diğer yandan Thomas Steppan, içinde Innsbruck 1995, s. 33–35, Soucek, içinde New York 1997b, s. 422–23, Steppan 2000, s. 97 ve Koenen 2008, s. 136 n. 75, tabağın Konstantinopolis'ten gelen bir Bizans hediyesi olduğunu belirtir. Asutay-Effenberger (2009) ise, Selçuklu Anadolusu'nda bir Yunan atölyesinde üretildiğini ve Rüknüddevle Davud'a düğün hediyesi olarak Anadolu Selçuklu sultanı I. Kılıçarslan'ın kızı Sacide Hatun'un çeyizinde yer almak üzere gönderildiğini savunur. Bu durumda, Sacide Hatun'un ölüm yılı olan 1130'dan önce üretilmiş olmalıdır.
8. Rüknüddevle Davud'un hükümdarlık devri hakkında bir özet ve erken dönem Artuklıların tarihsel bağlamı için bkz. Müller-Wiener 2008a, s. 149–52. Eşmerkezli kompozisyon, kat. 7'yi andırıyor.

Kat. 7

1. Dış dairedeki kitabe Reinaud (1828, cilt 2, s. 404–5) tarafından okunmuş ve Fransızcaya çevrilmiştir. İç dairenin okunması ve İngilizce çevirisi David Collection, Kopenhag tarafından iletildiği şekliyle, Manijeh Bayani tarafından yapılmıştır. Son dört kelimenin harfleri, تبت'dan sonraki ve تبع'den önceki iki kelimenin yazılışı düzensizdir. Karabacek 1907, s. 22 ve Bayani, H. 600/M. 1203–4 veya H. 660/M. 1261–62 tarihini okumaktadır. Fakat yazar, bu kelimelerin bir tarih olduğunu düşünmüyor. Ayrıca, ilk tarih Artuk'un çocukluk yıllarına tekabül ederken, ikinci tarihte Harput'taki Artuklu hâkimiyeti son bulmuş bulunuyordu. İlk kelime sene, Farsçadaki şekliyle yazılmış olabilir. Eğer sene ve sittin olarak okunursa, fazladan bir diş veya birkaç nokta kalacaktır (سنت). "سنتين" olarak okunan ikinci kelimenin de sin harfinin üzerinde iki nokta vardır. Bu kelime sittemie, yani 600 olarak okunmuşsa da kelimede fazladan bir diş daha vardır.
2. Hükümdarlık dönemi tarihleri için Van Berchem 1910, s. 96'dan yararlanılmıştır.
3. Carboni 2006, s. 161; ayrıca bkz. kat. 157b.
4. Aynanın düz bırakılan diğer yüzü, cilalandığında yansıtıcı bir yüzeye dönüşüyordu.
5. Bu gezegenler şunlardır: Boğa burcunda Venüs, İkizler burcunda Merkür, Yengeç burcunda Ay, Aslan burcunda Güneş, Başak burcunda Merkür, Terazi burcunda Venüs, Akrep burcunda Mars, Yay burcunda Jüpiter, Oğlak burcunda Satürn, Kova burcunda Satürn, Balık burcunda Jüpiter, Koç burcunda Mars.
6. Artuklu hanedanı birkaç kola ayrılmıştı: Mardin veya Ilgazi kolu, Amid/Hısn-ı Keyfâ veya Sökmen kolu ve soyca Sökmen koluyla bağlantılı olan Harput kolu. Bkz. Bossworth 1996, s. 194–219.
7. Almut von Gladiss, içinde Berlin 2006–7, s. 64–65.
8. Güneşi simgeleyen kartal, Selçuklu devrinde hükümdar ve saltanat için bir metafor olarak kullanılmıştır; bkz. kat. 148a, b.
9. Gladiss, içinde Berlin 2006–7, s. 64–65.
10. Väth 1987, s. 139–42.

Kat. 8

1. Okuma ve İngilizce çeviri için bkz. RCEA 1931– , cilt 13, no. 4456 ve Melikian-Chirvani 1968, s. 264–65. Yazara göre, graffitinin Melikian-Chirvani tarafından ملكة olarak okunan son kelimesi tartışmaya açıktır.
2. Diğer benzer örnekler Museum of Islamic Art, Kahire'de (Wiet 1932a, s. 137, no. XXXVII) ve Kelsey Museum of Archaeology, University of Michigan, Ann Arbor'da bulunmaktadır (bkz. Grabar 1961).
3. Harf gövdelerinde, gümüş kakmaların zarar gördüğü yerlerdeki oyuklar da bunu doğrulamaktadır.
4. Benzer unvanlar Cezire'de 13. yüzyılın ilk yarısında kullanılmaktaydı (bkz. kat. 12a, b). Memlük örnekleri için bkz. Ellen Kenney, içinde New York 2011, s. 155; Doha 2002, s. 66–67; Ward 1993, s. 26. Sadece bu kitabeye dayanarak, leğenin başlangıçta Kara Arslan'ın taç giyme töreninde kullanılmak üzere yapıldığı sonucuna varmak mümkün değildir (Sotheby's, Londra 2012, s. 128).
5. Ward 1993, s. 111–12. Memlük örnekleri için ayrıca bkz. Kenney, içinde New York 2011, s. 155; Doha 2002, s. 66–67. Melikian-Chirvani 1968, leğenin İran maden sanatıyla ilişkili olduğunu ileri sürer.
6. Ilisch 1984, s. 34–64. Kara Arslan Moğol yanlısı bir hükümdardı. Marco Polo, Mardin'i zengin bir ticaret ve tekstil merkezi olarak tasvir eder; bkz. *a.g.y.*, s. 59. Kara Arslan'ın inşa ettirdiği anıtsal yapılar zenginliğin, gücün ve hayırseverliğin birer örneğidir. Bu yapılar arasında Muzafferiye Medresesi, çok renkli mihrabıyla ünlüydü. Bkz. Beyazıt 2009, cilt 1, s. 135–38, 305–8, 479–80, 486–87.
7. Ilisch 1984, s. 61. H. 678/M. 1279–80'de basılan sikkede el-melik unvanı kullanılmaya devam ederken, H. 688/M. 1289–90'daki sikkede es-sultan unvanı yer alır.
8. 1280'lerde yeniden güç kazanan Memlükler, Kara Arslan'ı kendi yanlarına çekmek istemiş ve leğeni bir hediye olarak göndermiş olabilirler. Memlükler 1250'lerde Cezire'de, Lülü soyundan gelen tabi hükümdarlar karşısında da benzer girişimlerde bulunmuşlardı (*a.g.y.*, s. 41–42, 61).
9. Tarihsel kaynaklara göre, Davud'dan önceki iki Artuklu hükümdarı – Davud'un babası Şemseddin Salih'in (hd. 1312–64) ardılları Mensur Hüsameddin Ahmed (hd. 1364–67) ve Salih Şerafeddin (hd. 1367–68) – zayıf kişilerdi ve saltanatları kısa süreli olmuştu. Kaynaklar tutarlı olmamakla birlikte, İbn Hacer ve İbn Münşi, yeğeni Salih'in öldürülmesinde Davud'un parmağı olduğunu yazarlar. Leğenin üzerindeki graffiti kitabede Davud'un emir olarak nitelenmesi, resmi olarak tahta çıkmadan önce leğene sahip olduğuna işaret eder. Dolayısıyla bu kitabe, Davud'un her iki komployu da tasarlamış ve nihayet babasının ardından tahta çıkmış olma ihtimalini güçlendirmektedir.

Kat. 9

1. James 1992, s. 44, no. 7.
2. *A.g.y.*, s. 49.
3. Bursa Arkeoloji Müzesi; Museum of Islamic Art, Doha; Chester Beatty Library, Dublin; Bibliothèque Nationale de France, Paris; Museum of Fine Arts, Boston ve Christie's, Londra 2014, lot 48. Bkz. James 1992, s. 44.
4. Déroche 1992.

Kat. 10

1. Black, ed. 2006, s. 17.

Kat. 11

1. Rice, D. S, 1953c, s. 129.
2. National Library and Archives, Kahire'de 2, 4, 11 ve 13'üncü ciltler; Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi Medresesi, İstanbul'da 17. ve 19. ciltler ve Royal Library, Kopenhag'da, David Collection'da ödünç olarak 20. cilt bulunmaktadır. Bkz. Rice, D. S, 1953c, s. 129; Stern, S, 1957, s. 501.

Kat. 12a, b

1. Nesih kitabe, Arapça metin ve İngilizceye kısmi bir çeviri için bkz. Van Berchem 1906/1978, s. 206–7. Tam metin ve Fransızca çevirisi için bkz. RCEA 1931– , cilt 12, no. 4456 ve bazı kelimelerle ilgili bir tartışma için bkz. Rice, D. S, 1950, s. 633. Graffiti için bkz. Van Berchem 1906/1 978, s. 207; Rice, D. S, 1950, s. 634.
2. Almanca çeviri için bkz. Sarre ve Van Berchem 1907, s. 33; Arapça metin için bkz. Van Berchem 1906/1978, s. 204–7. Kat. 12a, b'deki kitabelerin İngilizceye çevrilmesindeki yardımlarından dolayı Maryam Ekhtiar (Associate Curator) ve Matthew Saba'ya (Andrew W. Mellon Postdoctoral Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) teşekkür ederim.
3. Aynı grupta yer alan diğer eserler State Hermitage Museum, Sen Petersburg'daki bir şamdan, Museum of the Academy of Sciences, Kiev'deki üçüncü bir tepsi ve British Museum, Londra'daki bir kutudur (1878, 1230.674); bkz. Raby 2012, s. 24–27.
4. Ward 1993, s. 79.
5. Rice, D. S, 1957, s. 283–84.
6. Araştırmacılar, el-Mevsili imzasını taşıyan kakmalı madeni eserler üzerine birkaç kuşaktır çalışmaktalar. En yeni katkılar ve kapsamlı bir kaynakça için bkz. Raby 2012.
7. Bkz. *a.g.y.*, s. 28–29. Memlük sultanı Halil 1293'te Kahire'de kardeşi Muhammed'in sünnet töreninde, üzerlerinde sultanın unvanlarının yazılı olduğu yüz pirinç şamdan ve diğer bazı madeni eşyalar dağıtmıştır; bkz. Ward 1993, s. 26. Bizans dünyasından bir örnek için bkz. Ballian 2009, s. 114.
8. Bu tepsinin iyi durumda olması, kökeninden kaynaklanmaktadır. Bavyera Elektörü II. Maximilian Emanuel'in 1686'da Budin'de Osmanlılardan ele geçirdiği ganimet arasında yer alan tepsi, 1926'da Münih'teki Museum Fünf Kontinente'ye nakledilene dek Wittelsbach hanedanının kraliyet hazinesinde muhafaza edilmiştir. Bkz. Sarre ve Van Berchem 1907, s. 17; Frembgen 2003, s. 125; Almut von Gladiss, içinde Berlin 2006–7, s. 76–79.

9. Raby 2012, s. 25, bu ismi "Muhammed b. Isun" olarak okur.
10. Tepsinin tamamlanmadan bırakıldığını gösteren birkaç emare var. Tepsinin Bedreddin tarafından Havanrah Hatun için ısmarlandığını belirten kitabeye, harflerin işlenmemiş yüzeylerinden anlaşıldığı üzere, hiçbir zaman gümüş kakma yapılmamıştır. Tepsinin arkası düz olmakla birlikte, ortasında bir çift yuvarlak çentik vardır; bu da, bezeme olarak bir madalyonun veya merkezi bir kompozisyonun planlandığına, fakat bitirilmediğine işaret eder. Yine arka yüzde kazılı bir diğer graffito, İhsan veya Hasan b. Absun ismini zikreder. Bu yazının üslubu, el-Bedri'den bahseden yazınınkiyle aynıdır, dolayısıyla ikisi de aynı döneme aittir. Tepsinin bu sahibi, Havanrah'ın kocası olabilir. Bu durumda Havanrah, Bedreddin'in kızı olmalıdır. İhsan ile Muhammed b. Absun arasında nasıl bir bağlantı olduğu ise belirsizdir (Raby 2012, s. 26'ya göre, bu ikisi kardeştir). Farklı üslupta ve muhtemelen sonraki bir döneme ait diğer bir graffito ise, Abdülhalil Aybek el-Tevyil/Tuyil ismini verir.
11. Rice, D. S, 1957, s. 284.
12. Patton 1991, s. 33.
13. Ward 1993, s. 80; Allan 2014, s. 52–55.

Kat. 13a-b

1. Sülüs kitabenin okunması ve Almanca çevirisi Eugen Mittwoch; ayrıca bkz. Sarre 1906, s. 13. Burada yayımlanan İngilizce çevirideki yardımlarından dolayı Maryam Ekhtiar (Associate Curator) ve Matthew Saba'ya (Andrew W. Mellon Postdoctoral Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) teşekkür ederim.
2. Kitabelerin okunması ve İngilizce çevirisi için bkz. Allan 1982a, s. 54.
3. Almut von Gladiss, içinde Berlin 2006–7, s. 80.
4. Hilal motifi Selçuklu döneminde sikkeler ve madeni objeler üzerinde yaygın olarak kullanılmıştır (bkz. kat. 14l, 44). Bu motifle ilgili bir değerlendirme için bkz. Redford 2005, s. 290, 299.
5. Allan 1985, s. 133.
6. Bkz. Allan 1982a, s. 54; Kana'an 2013, s. 181, res. 166, 167; res. 168'de ibrik, 1970'lerde boyun bileziği ve emziğin değiştirilmesinden önceki haliyle görülmektedir. Eskiden ibriğin emziğinin kavisli ve kulptakine benzer şekilde geçmeli bitkisel bir kuşakla bezeli olduğu anlaşılıyor. İbriğin yalın kaidesinin yerinde eskiden kakmalı ve bezeli bir kaidenin bulunmuş olması muhtemeldir. Irak mücevherleriyle benzerlik için bkz. Allan 1982a, s. 57.
7. Kana'an 2013, s. 183–86.
8. İbriğin Musul'la, özellikle İbrahim b. Mevaliye atölyesiyle ilişkilendirilmesi hakkında bkz. Allan 1982a, s. 54–57. Kana'an 2013, s. 186–92, ibriğin Bedreddin Lülü tarafından yaptırılmış olabileceği ihtimalini değerlendirir. İbrahim b. Mevaliye hakkında ayrıca bkz. kat. 79.
9. Nazan Ölçer, içinde Londra 2005, s. 130–31, 399–400, no. 87.

Kat. 14a-l

1. Teoride halifeye ait olan kendi adına sikke bastırma ve hutbe okutma hakkı, İslamın erken dönemlerinden itibaren bir iktidar sembolü olmuştur; bkz. Bosworth 1997; Wensick 1986.
2. Heidemann 2002a, s. 355–63; Heidemann 2009b, s. 276–77.
3. Heidemann 2002a, s. 355–57.
4. *A.g.y.*
5. Bates 1989, s. 421–41. Anadolu'da Danişmendli hükümdarı Melik Gazi Gümüştekin'in (hd. 1104–34) bastırdığı sikkeler, en erken örnekler arasındadır; bkz. Whelan 2006, s. 51–52. Erken dönem Artuklu ve Zengi sikkeleri hakkında bkz. aşağıda not 14.
6. Bates 1989, s. 421–41; Heidemann 2009b.
7. Whelan 2006, s. 201–300; Album 2011, s. 199–202.
8. Okuma ve çeviri Abdullah Ghouchani ve Stefan Heidemann; ayrıca bkz. Balog 1980, s. 59, no. 4 ve Bresc 2001–2, s. 31.
9. Bates 1989, s. 430; Broome 2011, s. 17; Album, 2011, s. 132–35.
10. Heidemann 2006–7, s. 97.
11. "O, Allah'a ortak koşanlar hoşlanmasalar bile, dinini bütün dinlere üstün kılmak için, peygamberini hidayetle ve hak dinle gönderendir." Tevbe Suresi, 9:33; Arberry 1996, s. 210.
12. Bu durum, Anadolu Selçuklularının H. 656/M. 1258'de son Abbasi halifesi öldürüldükten sonra bastıkları ve uydurma veya anonim bir "Halife Masum" ismini taşıyan bazı gümüş sikkelerde daha da belirgin bir şekilde görülmektedir; bkz. Broome 2011, s. 17. Elbette sikkelerde figürlü motiflerin kullanıldığı istisnalar veya varyasyonlar da yok değildir. Bunların arasında en çarpıcı olanı, Anadolu Selçuklu sultanı II. Rükneddin Süleyman'ın 597/1201–2'de bastırdığı, üzerine bir atlı tasviri bulunan altın sikkedir; bkz. *a.g.y*, s. 58–59.
13. Heidemann 2009b; Bresc 2001–2, s. 31.
14. Bates 1989, s. 431'e göre, Fırat'ın doğusundaki bazı bölgelerde gümüş sikke darbı bir süre için tümüyle durmuştu. İlk Artuklu gümüş sikkeleri Halep'te I. Necmeddin İlgazi ve Nuruddevle Belek Gazi tarafından 1118 ile 1124 arasında bastırılmıştır. Gümüş sikkeler Zengilerde ilk kez İmadeddin Zengi (hd. 1127–46), Anadolu Selçuklularında ise II. Kılıç Arslan (hd. 1156–92) döneminde basılmıştır; bkz. Album 2011, s. 132, 196, 199.
15. Heidemann 2009b, s. 283–4, 289.
16. Eyyubiler, Zengiler ve Anadolu Selçukluları için bkz. *a.g.y.* ve Broome 2011, s. 16. Artuklular için bkz. Whelan 2006, s. 123.
17. Heidemann 2009b, s. 277, 284; Schacht 1995.
18. Album 2011, s. 132; Hinrichs 1993, s. 37.
19. Broome 2011, s. 17. Anadolu şehirlerinin manzarası da buna benzer bir paralellik gösterir. İlhanlı hâkimiyeti altındaki Anadolu şehirlerinde bir İslam toplumunun işleyişine uygun yeni binalar inşa edilmiştir; bkz. Blessing 2014. Kat 14c, figürlü son Anadolu Selçuklu gümüş sikkesidir.
20. Arka ayakları üzerinde yükselmiş bir çift aslanın yer aldığı nadir bir tasvir için bkz. Broome 2011, s. 166, no. 274F.
21. *A.g.y*, s. 46–47, no. 21.
22. *A.g.y*, s. 57–63.
23. Redford 2005. Ayrıca bkz. kat. 4a–h.
24. *A.g.y*, s. 290, 299.
25. Bkz. Broome 2011, s. 144–69, no. 241–80. Leiser 1998, hakikiliği şüpheli olan altın sikkelere de yer verir.
26. Leiser 1998, s. 97.
27. Öney 1969b, s. 29–31; Gierlichs 1996, s. 119–20. Tarihyazımı açısından kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Leiser 1998, s. 97–102.
28. Alıntılayan: Leiser 1998, s. 108. Güneş ve aslanın, Mardin Artuklularının geç döneminden Safevi dönemine dek devlet sembolü olarak kullanılması hakkında bkz. İlisch 2012.
29. Heidemann 2006–7, s. 97.
30. Timurtaş'ın H. 542/M. 1147–48'de darp edilen ilk sikkesi için bkz. Lowick 1974 ve İlisch 1976, s. 1–2. Artuklu tarihçisi İbnü'l-Ezrak'ın yazdıkları da bu tarihi doğrulamaktadır: "Said Hüsameddin o yıl, yani 542/1147–48 yılında, bakır sikke bastırdı. Ben de daha öncesinde Madan'a giderek sikkeler için bakır satın almıştım" (Hillenbrand, C, 1990, s. 120). Whelan 2006, s. 75–77, tarihte mutabık olmakla birlikte, bu tarihte başka tür bir sikke basılmış olduğunu iler sürer. Diğer erken dönem Cezire sikkeleri hakkında bkz. Whelan 2006, s. 147–48, 203–4.
31. Beyazıt 2009, s. 466–67.
32. Heidemann 2006–7, s. 97. Diğer araştırmacılar, bu bakır dirhemlerin diğer bakır sikkelerin yerini almak üzere üretildiğini düşünür; bkz. Lowick 1985, s. 161.
33. Kat. 14f'nin arka yüzündeki iki büst, VII. Antiokhos Euergetes'in portresinin yüz yüze bakacak şekilde iki kere kullanılmasıyla oluşturulmuştur. MÖ 139–129 yılları arasında hüküm süren bu Seleukos imparatorunun gümüş bir sikkesinde yer alan bu portre, Mardin'de Timurtaş'ın bastırdığı ikinci gümüş sikkede kullanılmıştır. Arka yüzdeki sahne ise, Bizans imparatoru III. Romanos'un (hd. 1028–34) altın sikkesinden kopyalanmıştır. Bkz. İlisch 1976, s. 1–2; Heidemann 2006–7, s. 104, no. 5 ve Whelan 2006, s. 75–76, 79–82. Kat. 14 g, h'deki kanatlı figürler, Ortaçağ İslam el yazmalarındaki resimlerle, özellikle de hükümdar tasvirlerinin üzerinde kanatlı figürlerin sıklıkla görüldüğü Musul yazmalarıyla ilişkilidir (örneğin bkz. kat. 11). Bkz. Whelan 2006, s. 166–68, 204–6, 208–9. Kat. 14e için bkz. Whelan 2006, s. 155–57.
34. Kat. 14h için bkz. Whelan 2006, s. 166–69; kat. 14j için bkz. *a.g.y*, s. 178–79; kat. 14l için bkz. *a.g.y*, s. 214–17, 229–30.
35. Kat. 14i için bkz. *a.g.y*, s. 97–103; kat. 14k için bkz. *a.g.y*, s. 58–60, 114–15.
36. Lowick 1985, s. 169.
37. Yakın tarihli monografiler arasında şunlar sayılabilir. Artuk ve Artuk 1993, Spengler ve Sayles 1992, Spengler ve Sayles 1996 (figürlerin astrolojik anlamları hakkında aşırı yorumda bulunur). Parlar 2001. Ayrıca bkz. Brown 1974, Lowick 1985 ve Heidemann 2006–7. Shukurov 2004, hanedanın ve/veya hükümdarın iktidarını simgelemek üzere seçilmiş ve Hıristiyan nüfusun büyük kısmı tarafından olumlu karşılanmış olabilecek Hıristiyan ögeleri tartışır. Yalman 2012, s. 159–67, Artuklu sikkelerinin güneş sembolizmi yoluyla hükümdarlığı ifade ettikleri yorumunu yapar. Sikkeler ve ikonografileri hakkında en kapsamlı değerlendirme için bkz. Whelan 2006, özellikle s. 15–20.
38. Heidemann 2006–7, s. 98 ve Heidemann 1990, s. 148–50. Sincar Zengi hükümdarı II. İmadeddin Zengi'nin (hd. 1170–97) sikkelerinde, Abbasi halifesinin unvanı "el-İmam en-Nasır Lidinillah" ve bazen de halifenin adı "el-İmam en-Nasır Ahmed" yazılıdır. Oğlu Kutbeddin Muhammed b. Zengi'nin (hd. 1197–1219) sikkelerinde, kartalın göğsü üzerinde bir tamga yer alır. Halifenin zikredilmesi ve kartal figürü, egemen iktidarın bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Tamga ise, hanedanın iktidarına gönderme yapar. Artuklu hükümdarı Nasıreddin Mahmud (hd. 1201–22) kartal figürünü hemen hemen bütün sikkelerinde (örneğin kat. 14j), Amid surlarının iki bur-

cunda ve iç kaledeki sarayını süsleyen çinilerde kullanmıştır (Gabriel 1940, cilt 2, pl. 58, 60; Aslanapa 1961, s. 10–13, pl. 19, res. 25a–b). Bazı sikkelerinde, kartalın göğsü üzerinde V şeklindeki iki şeritten oluşan Artuklu tamgası görülür (kat. 14f'de, soldaki büstün altında da görülebilir). Bkz. Spengler ve Sayles 1992, s. 42–48, 97, 105–7 ve Hennequin 1985, s. 416–7, no. 911–21, pl. 21 (no. 912'de, tamga net olarak seçilebilmektedir). Bakır sikkelerdeki bir diğer iktidar sembolü de ejder öldüren atlı figürüdür. Anadolu Selçuklu sultanı I. Alaeddin Keykubad (hd. 1219–37) bu figürü hem bakır sikkelerde hem de (sicimle bağlanmış resmi belge tomarlarını sıkıca tutturmak için kullanılan) kurşun mühürlerde kullanmıştır; bkz. Yalman 2010, s. 333.

39. Ayrıca bkz. mevcut altın sikkelerin taklit edilmesi.
40. Heidemann 2006–7, s. 98.

Saray Yaşamı

1. Köşkler için Artuklular Arapça *dâr* ve *cevsak* kelimelerini kullanırken, Musul'da Türkçe *saray* kelimesi kullanılmıştır.
2. Durand-Guédy 2013a, s. 331.
3. Ahsan 1979, s. 197–98.
4. Nizamülmülk 1960, s. 94.
5. *A.g.y*, s. 119. Nizamülmülk'ün, misafirlerin bir davete giderken yanlarında yiyecek ve şarap götürmelerini görgüsüzlük olarak nitelemesi, Türkmenler veya alt sınıflar arasında böyle bir âdet bulunduğuna işaret etmektedir.
6. Bununla birlikte, bkz. kat. 78'de çevgan oynayan kadınlarla ilgili bahis.
7. Nişabur'daki buluntularla ilgili olarak bkz. New York 2011, s. 112–13, no. 70.
8. Uygunsuz davranışları konu alan metinlerin varlığı da bunu göstermektedir. Bkz. Van Gelder 1992, s. 87–90.

Kat. 15

1. Nesih yazı için bkz. RCEA 1931– , cilt 11, s. 13, no. 4046. Kufi yazı için bkz. Reinaud 1828, s. 424. Londra 1976a, s. 179, no. 196'daki transkripsiyonlarda bazı küçük farklılıklar vardır.
2. Muhtemelen daha önceki Fatımi ibriklerini temel alan, fakat nihayetinde Roma ve Bizans'tan kaynaklanan yuvarlak veya köşeli, armudî biçimli ve gövdeden emzikli ibrikler, 13. yüzyılda bu bölgede yaygındı (Allan 1985, s. 133). Armudî gövdeli ve emzikli bu ibrik, emziğin omuz yerine ağızdan yükseldiği Horasan veya Herat ibriğinden (kat. 85) genellikle ayrı değerlendirilir. İbriğin gövde ve boyun kısımı orijinaldir, fakat kaidesi gövdeden ayrılmıştır. Kulp ve bilezik başka bir objeye aittir. Emzik ve süzgeç ise kayıptır (Londra 2014, s. 136).
3. Diğer obje, Musul'da Ali b. Yahya El-Mevsili tarafından H. 653/M. 1255–56'da yapılmış olan ve bugün David Collection, Kopenhag'da (1/1997) yer alan bir kalemdandır. Bkz. Folsach 2001, s. 317, no. 506 ve Raby 2012, s. 23. El-Mevsili ekolü hakkında yeni bir değerlendirme için bkz. Raby 2012 ve Raby 2014. Özellikle Blacas ibriği için bkz. Hagedorn 1992; Ward 1986; Rachel M. Ward, içinde; Londra 2014, s. 136.
4. Çin kumaşları o dönemde oldukça popülerdi ve Musul'un yanı sıra başka yerlerde de alınıp satılıyordu. Allan 2014, s. 52–55, ya ticaret yoluyla gelen orijinal Çin kumaşlarının ya da bunların Musul'da veya bölgedeki başka bir yerde dokunan taklitlerinin ilham kaynaklığı yapmış olabileceğini öne sürer.
5. Şuca b. Mana muhtemelen Musul'da bir atölyenin başında bulunuyordu. Mana ailesi, şehrin idari ve entelektüel yaşamında önemli bir nüfuza sahipti. Bu durum, maden endüstrisinin, özellikle de kakmacılığın seçkinlerin denetiminde olduğuna işaret eder. Bkz. Raby 2012, s. 23; Ward, içinde Londra 2014, s. 136.
6. Ward 1993, s. 79–82.
7. Minyatürlerin Musul'da üretilen kakmalı bezemeler açısından önemi ve *Kitabü'l-egani*'nin takdim sayfası minyatürleriyle bağlantı için bkz. Raby 2012, s. 44–52. Maden atölyeleri ile resim atölyeleri arasındaki muhtemel bir ilişki, maden ustalarının işverenlerin evinde veya yakınında çalıştığı tezini desteklemektedir (Ward 1993, s. 22–25, 82–83). Bedreddin'in kariyeri hakkında bkz. Patton 1991, s. 8–33.
8. İbrik ve leğen (*taşt*) kullanımı ile *ibrikdar* ve *taştdar* adı verilen saray görevlileri hakkında bkz. Hagedorn 1992, s. 32–34.

Kat. 16

1. Panodaki kırıklara karşın, kitabenin nispeten el değmemiş bir durumda görüldüğü eski fotoğraflarla yapılan karşılaştırma, bu okumayı doğrulamaktadır (bkz. aşağıda not 4). Ancak üst şeritteki ve yazı kuşağındaki kıvrımlar tutarlı bir şekilde birbirini takip etmekle birlikte, *es-sultan el-melik* yazılı kısım yeniden düzenlenmiş olabilir.
2. Wiet 1932b, s. 71–72, pl. 19; *RCEA* 1931– , cilt 9, no. 3477; Pope 1934, s. 110–13; Arthur Upham Pope, içinde Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 2, s. 1305–7, cilt 5, pt. 1, pl. 517; Hillenbrand 2010, s. 94–98.
3. Genellikle bu hükümdarın Rey yakınlarında öldürülen ve oraya gömülen Irak Selçuklu sultanı III. Tuğrul (hd. 1176–94) olduğu kabul edilir (*Mujmal al-tavarih* 2001, s. 465). Pope (Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 2, s. 1306) ve Wiet (1932b, s. 71–72) II. Tuğrul olarak yazsalar da III. Tuğrul'u kastetmektedirler.
4. Mevcut panonun Wiet 1932b'deki bir fotoğrafıyla (pl. 19; burada pano birleştirilmemiş ve parçalardan biri fotoğrafa dahil edilmemiştir) karşılaştırılması, fotoğraf çekildikten sonra panonun kırılma ve kayıplara maruz kaldığını ve kısmen Philadelphia Museum of Art'ta gerçekleşmiş olabilecek müteakip restorasyonun bütünlükçü bir yaklaşımla yapılmadığını açıkça ortaya koymaktadır. 1938'de yayımlanan ikinci bir fotoğrafta bile bazı farklılıklar olduğu görülüyor (Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 5, pt. 1, pl. 517).
5. Pano, Arthur Upham Pope ve Iranlı aracı Khalil Rabenou vasıtasıyla edinilmiştir. Aynı dönemde piyasaya çıkan ve yine orijinalliği tartışılan diğer panolar, bugün Museum of Islamic Art, Doha'da bulunan "Stora panosu" ile daha önce Boston'da olup şu an özel bir koleksiyonda yer alan bir panodur. Lerner 2016, orijinallik meselesine sadece geçerken değinir.
6. Soldaki meyve kâsesinde de bazı izler olduğu göze çarpıyor. Bire bir aynı olmamakla birlikte benzer unvanlar arasında Kazvin (*RCEA* 1931– , cilt 8, no. 2960) ve Gülpayegan'daki (*a.g.y*, no. 2974) Ulu Cami'de Muhammed Tapar için kullanılan *el-melik el-adil*, Harezmşah Atsız b. Muhammed b. Anuştegin (yak. 1098–1156) ile (Mardin Artuklu hükümdarı) Kara Arslan b. Gazi'nin sikkelerinde kullanılan *el-melik el-muzaffer* yer alır. Bkz. Bates 2014, s. 33, 69. Sistan'daki Nasri hükümdarları Tâceddin Nasr (1106–1164) ve Taceddin Harb'in (1169–1215/16) unvanları, Kasımâbâd'da bugün yıkık durumdaki minare üzerinde yer alan kitabelerin belgelediği gibi; *El-Melik El-Muazzam El-Adil* ve *El-Melik El-Müeyyid El-Mansur El-Muzaffer El-Âlim* şeklindedir. Bkz. O'Kane 1984, s. 89–97.
7. Sekiz örneğin (üçü kitabe kuşağından ve beşi kitabenin altındaki sahneden) analizleri Federico Carò (Associate Research Scientist) ve Elena Basso (Andrew W. Mellon Fellow in Conservation, Department of Scientific Research, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından gerçekleştirildi. Her iki kısımda da alçı, alçı taşının kötü kontrollü bir pişirim sıcaklığında fırınlanmasıyla üretilmiştir. Araştırma yapmamıza ve panodan örnek almamıza izin verdiği için Philadelphia Museum of Art'tan Felice Fisher'a ve analizlerdeki yardımlarından dolayı meslektaşı Melissa Meighan'a teşekkür ederim.
8. Gözle görülebilen kayıplara ek olarak, yüzeyin ultraviyole ışık altında yapılan incelemesi küçük dolgular ve modern bir yapıştırıcı bulunduğunu ortaya çıkardı. Pigment izlerine gelince, üst kuşaktaki mavi pigmentin analizi, bunun huntit (bir magnezyum ve kalsiyum karbonat minerali) ile karışık lapis lazuli (lacivert taşı) olduğunu ve eser miktarda kalsit, pirit ve piroksen barındıran lazurit içerdiğini gösterdi. Fakat diğer benzer stuko figürlerde bu bileşim farklılık gösterebilir (bkz. kat. 1a–j). Konservatörler Jean-François de Lapérouse ve Vicki Parry'ye (Department of Objects Conservation, The Metropolitan Museum of Art, New York) teşekkürlerimi sunarım.

Kat. 17, 18

1. Abdullah Ghouchani tarafından okundu.
2. Konuyla ilgili daha eski tarihli alanyazın için bkz. Graves 2008, s. 245–49 ve Scerrato 2014a, s. 18–24. Biruni'nin belirttiğine göre, Zerdüştlerin Farvardiyan günü kutlamalarında insanlar evlerini tütsüleyip çatılarda yer içer ve ölülere yiyecek sunarlardı.
3. Graves 2008, s. 240–41. Gazne için bkz. Scerrato 1959, s. 45 ve tablo II.
4. Örnekler arasında Siraf'taki cami kazısında açığa çıkarılan testere dişi biçiminde, bitkisel motifli stuko mazgallar (9–10. yüzyıl) ve Gazne'de bulunan benzer fakat mermer mazgallar (11 veya 12. yüzyıl) yer almaktadır. 11 ve 12. yüzyıllara ait şiirler ve tarih metinlerinde (örn. Ferruhi, Cuzcani), saraylarla ilgili olarak mazgallar ve çatı süslemelerinden bahsedilir; bkz. Meisami 2001, s. 32 (*kangura* kelimesini "siper" olarak çevirir) ve Flood 2009, s. 129. Kahire'deki Fatımi camilerinde bir avluya açılan mazgallı çatıları bugün de görmek mümkündür.
5. Yezd'deki mevcut örnekler için bkz. Graves 2008, s. 240–41. Yemen ve Nablus'taki diğer güncel örnekler de, mimarinin yerel geleneklere ne denli bağlı olduğunun altını çizmektedir.
6. Bu varsayım ilk olarak Grube 1976, s. 174'te dile getirilmiştir. Aynı sahnenin tasvir edildiği diğer objeler Berlin'deki Museum für Islamische Kunst'ta (139/59; bkz. Graves 2008, res. 20) ve Pittsburgh'daki Carnegie Museum of Art'ta (76.61.4; bkz. Grube 2003, n. 7) bulunuyor. Sarıklı erkek, kadının altında yatmaktadır ve başını bir yastığa dayamıştır.
7. Bu vazo biçimli ögelerden bazılarının kelle şekeri olarak yorumlanması ve bunların törenlerle ilişkisi hakkında bkz. Scerrato 2014a; ayrıca bkz. bu kitapta kat. 43, not 3. Elinde kadeh tutan figürlerin uzun bir geçmişe dayalı ikonografisi ve Ortaçağ'daki anlamı hakkında bkz. Graves 2008, s. 243–45, 248.
8. Bu objedeki kürsü, bir minber olarak da yorumlanmıştır. Bkz. Grube 1976, s.

174 n. 3; Scerrato 2014a, s. 16, 30 ve n. 31. Grube 2003, s. 460–61. Bazı ev modellerinin camileri temsil ettiği ileri sürülse de bu sahnede ellerinde kadeh tutan ve muhtemelen şarap içen figürlerin varlığı, bunun dinsel bir tören olma ihtimalini dışlıyor. Bkz. Graves, 2008, s. 247 n. 82; Grube 2003, s. 460.

9. Grube 2003, s. 461; Graves 2008, s. 248–49; Scerrato 2014a, s. 23–33.
10. Bazıları üçgen şeklinde farklı türde başlıklar giyen, peçeli ya da başı açık figürlerin olduğu bir ev modeli için bkz. Metropolitan Museum (20.120.234).
11. Bütün figürler ayrı ayrı kalıplanmış (kadeh tutanlar) veya elle şekillendirilmiştir (kürsüdeki erkek ve suffedeki iki figür) ve sırlama öncesinde objeye sabitlenmiştir. Suffe üzerindeki figürlerin göz, ağız ve burunları kazımadır.
12. Susa'daki kazılarda çıkarılan örnekler için bkz. Joel ve Peli 2005, s. 198–200, no. 265–68 (bunların dansla bağlantılı olduğunu ileri sürer). Diğer bazı örnekler Paris'te Musée du Louvre'dadır (MAO S.346, S.347, S.349, SB.8168). Cenevre'deki Musée Ariana'da bulunan bir ev modelindeki figürler (Ar 127 40), belki yine bir dans sahnesini betimlemek üzere, el ele tutuşmuş bir şekilde tasvir edilmiştir; bkz. Cenevre 2014, s. 60–61, no. 37.
13. Taberi (öl. 923), 8. yüzyıl ortalarında, Emevilerin Horasan valisi Esad b. Abdullah b. Esad El-Kasri'ye hediye olarak sunulan altın ve gümüş iki köşk (*kasrani*) ile diğer bazı değerli objelerden bahseder. Bkz. Scerrato 2014a, s. 26 n. 24. 7. yüzyıl sonları ile 8. yüzyıl başlarında İsfahan'a seyahat eden Hollandalı Cornelis de Bruy, muhtemelen İd El-Fıtr (Ramazan bayramı) ile bağlantılı bir kutlamanın parçası olan balmumu objeler hakkında yorumlarda bulunur; bkz. Graves, 2008, s. 247–48.
14. Scerrato 2014a, s. 27–28 ve n. 27.

Kat. 19

1. Atlının açık mavi renkteki giysisi, çizilmeden bırakılmış tek motiftir. Bölgedeki ikinci çini 1971 yılında bulundu. Her ikisinin de başka bir yerden getirildiği düşünülmektedir; bkz. Yusupov 1993, s. 50, res. 28 ve Kuehn 2007, s. 114, res. 8. Köhne Ürgenç'in kısa bir tarihi, toponomisi ve yerinde yürütülen çalışmalar için bkz. Mamedov ve Muradov 2001, s. 15–23; Yusupov 1993, çeşitli yerlerde.
2. 9. yüzyıl çinileriyle ilgili olarak, Samarra'daki Cevsaku'l-Hakani sarayında ve Tunus, Kayrevan'daki Ulu Cami mihrabında düz sırlı ve lüsterli seramiklere rastlanır. Gazne'deki sarayda, 11. yüzyıla ait katmanlarda düz çiniler görülürken, 12. yüzyıla ait katmanlarda kalıp süslemeli çiniler görülmeye başlanır. Bunların hepsi de kare veya baklava biçimlidir ve hiçbiri orijinal bağlamında bulunmamıştır; muhtemelen yerel bir özellik olarak kalmışlardır (bkz. Scerrato 1962 ve gözden geçirilmiş bir tarihlendirme için bkz. Fusaro, yakında yayımlanacak). Sırlı tuğlalar da dahil olmak üzere sırlı unsurların mimaride kullanımı hakkında bkz. Wilber 1939; Pickett 1997, s. 21–33.
3. Bkz. Luschey-Schmeisser 2000, s. 363–66. Rey'deki kazılarda açığa çıkarılan çiniler arasında, bitkisel ve geometrik bezemeli sekizgen bir örnek yer alır (RH6197). Bu örnek bugün Museum of Fine Arts, Boston'da (39435) ve bir diğeri de (RG7888) Philadelphia Museum of Art'tadır (bkz. Mason 1997, s. 134, pl. 18c).
4. Alaeddin'in Konya'daki sarayında da benzer atlı tasvirlerine sahip minâi çiniler vardır, fakat bunlar sekizgen veya altı köşeli yıldız biçimindedir. Bkz. Sarre 1936, s. 14–22, 49–51, pl. 1–7, res. 16; Arık ve Arık 2008, s. 225–38, res. 168–73, 175–83; Yardımcı 2013, res. 7. İranlı zanaatkârlar varsayımı için bkz. Meinecke1976, cilt 1, s. 24 n. 56 ve Luschey-Schmeisser 2000, s. 367.
5. Tirmiz'deki sarayın taht salonundaki stuko süslemelerin arasına yerleştirilmiş olan boyalı camlarla bir karşılaştırma yapılabilir. Bunlar, Gazneli Behram Şah dönemindeki (1129–30 öncesi) yenileme çalışmaları sırasında eklenmiştir; bkz. Pugachenkova 1981, s. 18, 20.
6. Bunun bir örneği, Gazne'deki III. Mesud (hd. 1099–1115) minaresindedir; bkz. Lee 1987, s. 187.
7. Mason 1997; Holod 2012.

Kat. 20a-g

1. Birkaç örnek arasında Merv iç kalesindeki kabul salonu (11–12. yüzyıl; bkz. Resim 50, 51 ve Hermann 1999, s. 97–98, res. 116, 117) ve Şam iç kalesindeki Kubbeli Salon (11–12. yüzyıl; Gardiol 2002) sayılabilir. Stuko heykeller ve kabartma panolar, örneğin kat. 1a–j ve 74, Selçuklu dönemi İran saray mimarisine ilişkin dolaylı kanıtlar sunmaktadır; ayrıca bkz. Nişabur'daki kazılarda ele geçen ve bugün Metropolitan Museum'da bulunan (40.170.166) bir kabartma pano (11–12. yüzyıl). Redford 1939b, s. 219 ve n. 1, üslup bakımından Selçuklu dönemiyle ilişkilendirilebilecek figür ve bezemelere sahip ve muhtemelen bir eve ait bir grup oyma taş parçasının da ilave bir kanıt sunduğunu savunur, fakat bu parçalardan biri (Metropolitan Museum, 32.15.1) İlhanlı dönemine tarihlendirilmiştir (H. 703/M. 1303–4). Cezire bölgesinde günümüze ulaşan saray yapılarından Musul'daki Kara Saray ve Rakka'daki Kasrü'l-Benat Zengilere, Amid, Hısn-ı Keyfâ, Mardin ve Harput'taki saraylar Artuklulara aittir. Kara Saray için bkz. Resim 31 ve 36; Sarre ve Herzfeld 1911–20, cilt 2, s. 239–49, cilt 4, pl. 136. Kasrü'l-Benat için bkz. Toueir 1985. Artuklu sarayları için bkz. Gabriel 1940, cilt 1, s. 62–63; Aslanapa 1961, s. 10–18; Danık 2001, s. 50–51; Beyazıt 2008; Beyazıt 2009, cilt 1, böl. 3.6, 3.7, 3.12, 3.13.
2. Konya Köşkü dahil olmak üzere Anadolu Selçuklu sarayları üzerine bir değerlendirme ve alanyazın için bkz. Sarre 1936; Erdmann 1959; Redford 1993b; Redford 2000b; Arık 2000, s. 23–41. Selçuklu saraylarında bulunan çiniler hakkında bkz. Arık ve Arık 2008.
3. Yapının mukarnasından alınan örneklerin dendrokronolojik analizi M. 1167, 1173 ve 1174 tarihlerini vermiştir; bkz. Arık 2000, s. 29.
4. Bazı kaynaklar Anadolu Selçuklularının ilk başkenti İznik içinde veya yakınında saray yapıları bulunduğundan bahsetse de 12. yüzyıl öncesine ait maddi bulgular yetersizdir. Bkz. Peacock 2013 a, s. 195. Konya'daki en erken tarihli Anadolu Selçuklu yapısı için bkz. Redford 1991; Asutay-Effenberger 2006 güncellenmiş bir kronoloji verir ve caminin dönüştürülmüş bir Bizans kilisesi olduğunu söyleyen Redford'un bu iddiasını reddeder.
5. Kaynaklarda, üzerinde bir köşk bulunan bu gibi birkaç (Kazvini'ye göre on iki) burç olduğundan bahsedilir; bkz. Redford 1993b, s. 221; Redford 2000b, s. 53–85; Redford 2000a.
6. Kubadabad'da devam eden kazılar hakkında bkz. Arık 2000. Ayrıca bkz. Redford 2000b, s. 69–77; Arık 2014; Arık ve Arık 2008, s. 290–398. Keykubad'ın sayısız köşkleri hakkında bkz. Peacock 2013a, s. 197.
7. Bkz. 1941 yılı kazı sonuçlarını içeren Akok 1968. Fakat bazı yorum ve restitüsyonlar tartışmaya açıktır; bkz. Redford 1993b, s. 221 n. 16.
8. Redford 1993b, s. 222; Redford 2000b, s. 49–50. Kırmızı ve beyaz renkteki dama tahtası ve zikzak motifleri, özellikle avlanma ve savaşla ilişkilidir (bkz. kat. 69).
9. Bkz. Redford 2000b, s. 60–61, 85–87; Redford 1993a.
10. Aslan heykeli bugün İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndedir (envanter numarası bilinmiyor). İki *opus sectile* parçası ise, Konya 69 ve Konya 70 envanter numarasıyla Museum für Islamische Kunst, Berlin'de bulunmaktadır.
11. Kitabenin transkripsiyonu ve Almancaya çevirisi için bkz. Sarre 1896, s. 46; kitabenin in situ bir fotoğrafı ve rekonstrüksiyonu için bkz. Sarre 1936, pl. 4. Konya Köşkü'ne ait diğer çiniler için bkz. Arık ve Arık 2008, s. 234–38; Carine Juvin, içinde Makariou, ed. 2012, s. 173, res. 115; Sarre 1936, s. 14–22.
12. Konya Köşkü'ndekilere ek olarak, Hısn-ı Keyfâ'da da benzer çiniler bulunmuştur; bkz. Arık ve Arık 2008, s. 242–43, res. 187. Konya'daki çiniler in situ ele geçen ve büyük bir duvarı süslemek için kullanılan tek minâi örnekler-dir. Üslup incelemesine dayanarak, Konya'daki çinileri İran'dan gelen zanaatkârların ürettiği ileri sürülmüştür; Bkz. Meinecke 1976, cilt 1, s. 24 n. 56 ve Luschey-Schmeisser 2000, s. 367. Konya'daki bu nadir minâi çinilerdeki pigmentlerin arkeometrik analizi ve Kaşan'daki örneklerle karşılaştırılmaları, kim tarafından yapıldıkları konusunda daha kesin bir bilgi sağlayacaktır.
13. Museum für Islamische Kunst, Berlin'de (I.1379c), içinde cam parçaları bulunan bir duvar harcının işaret ettiği gibi. Camın Selçuklu dönemine mi yoksa daha sonrasına mı ait olduğu açık değildir.
14. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde (Sarre 1936, pl. 13; Arık 2000, s. 38, res. 17, 19) ve Metropolitan Museum'da (40.170.166; bkz. yukarıda not 1) yer alan harpi tasvirli parçalarla bir karşılaştırma yapmak ilginç olabilir. İran'da stuko alçı süslemeler ve bunların geleneksel önemi hakkında bkz. kat. 1a–j. Konya'ya ait çok sayıda stuko kabartma parçası yayımlanmıştır; bkz. Sarre 1936, pl. 9–16; Arık 2000, s. 37–39; Tomtom 2001, s. 55, 124; Carine Juvin, içinde Makariou, ed. 2012, s. 172–74. Ayakta duran figür, Konya İnce Minareli Müzesi'nde kısmen korunmuş üç figürle (2512, 2527, 2538; ayrıca bkz. Tomtom 2001, s. 124) karşılaştırılabilir. Bununla birlikte, Balık burcunun oturur vaziyette tasviri daha yaygındır. En yakın benzerinde, elinde balık tutar ve yarı oturur vaziyette gösterilmiştir; bkz. Hartner 1938, res. 14.
15. Bkz. Konya İnce Minareli Müzesi'ndeki stuko kabartma kemer köşeliği (1029; bkz. Tomtom 2001, s. 55). Ejder öldürme motifi ve düğümlü kuyruğun anlamı hakkında bkz. Londra 2005, s. 114–15, no. 58. Çift başlı kartal kabartması için bkz. Öney 1972, res. 19. Ayrıca bu kitapta bkz. kat. 77, 120 (ejder) ve 148a, b (kartal).
16. Redford 2012. Ani'deki stuko parça için bkz. http://www.virtualani.org/citadel/palace.htm (erişim ratihi: 6 Ocak 2016). Trabzon için bkz. Eastmond 2004.
17. Londra 2005, s. 114–15.

18. Kat. 20d muhtemelen bu tür bir iyi dilek kitabesinin bir parçasıdır. Ayrıca bkz. Sarre 1936, s. 55–56, pl. 18.
19. Bkz. Beyazıt 2009, böl. 4.2, "Opus Sectile." Amid'deki Artuklu sarayları (erken 13. yüzyıl) için bkz. Aslanapa 1961, s. 10–18, pl. XII, res. 5, pl. XIII, res. 7; Mardin'dekiler için bkz. Beyazıt 2009, böl. 3.13, "Bayt al-Artuqi, Late 14th–Early 15th Century." Halep iç kalesindeki bir Eyyubi sarayı (erken 13. yüzyıl) için bkz. Tabbaa 1997, res. 44.
20. Sarre 1936, s. 12, res. 6, pl. 3'te aslanın nişteki yerinde durmaya devam ettiği görülmektedir. Çardak kervansarayının kitabeli taçkapısının iki yanında bir çift aslan bulunur (1230; Tomtom 2001, s. 38) ve Amid'deki Ulu Cami'nin doğu girişini bir hayvan mücadelesini betimleyen bir kabartma süsler (erken 13. yüzyıl; Gierlichs 1996, pl. 48). Ayrıca bkz. kat. 159'daki kapı tokmakları.
21. Diğer Anadolu Selçuklu saraylarında, örneğin Kubadabad'da, kimi zaman eyvanlar en gösterişli figürlü süslemenin in situ ele geçtiği kısımlardır (Resim 44). Ayrıca bkz. Amid'deki Artuklu sarayı (erken 13. yüzyıl; Aslanapa 1961) veya Bedreddin Lülü'nün Kara Saray'ı (Resim 36).
22. Peacock 2013a, s. 198.
23. *A.g.y.*, s. 199.
24. *A.g.y.*, s. 191–222.
25. İbn Bibi'nin anlattığına göre, sultan "deniz kıyısına gitmeye karar verdi ve yol boyunca her gölün kenarında çadır kurarak eğlendi ve avlandı"; bkz. *a.g.y.*, s. 205.
26. *A.g.y.*, s. 213.
27. Redford 2000a; Redford 2000b.

Kat. 21a-c

1. Paris 2009–10, s. 88, no. 95. Manijeh Bayani'nin önerdiği transkripsiyon ve çeviri, Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra tarafından, "Muzaffer-i'nin eseri" kitabesi için şu açıklamayla birlikte iletildi: Ebu-l-Muzaffer *künye*'li biri için çalışan.
2. Sanatçının isminin Arapça metni ve İngilizce çevirisi için bkz. Rice, D. S, 1954, s. 19; ayrıca bkz. Melikian-Chirvani 1985, s. 227. *Nisbe*'nin el-Kuvayni şeklinde okunması ikna edici olmaktan uzaktır. Abdullah Gouchani'ye göre, "İbn Evhed el-Kuvayi'nin şirin eseri" olarak da okunabilir (kişisel görüşme). Bkz. Venedik 1993–94, s. 242.
3. Baer 1983, s. 7.
4. Kaynaklarda gümüş veya altından yapılma aydınlatma araçlarından bahsedilse de, günümüze ulaşan örnekler genellikle pirinç veya bronzdandır (bakır alaşımı). Seramik ve cam ise, yağ kandilleri ve askılı kandiller gibi küçük araçlarda kullanılmıştır. Cam için bkz. Nişabur'daki kazılarda ele geçen ve şimdi Metropolitan Museum'da bulunan bir örnek (48.101.56; Carboni 2001, s. 167). Seramik şamdanların nadir bir örneği için bkz. Wilkinson 1973, s. 233–34, 264, 266, 279. Iran'da yaygın olan bir dizi metal kandil için bkz. Allan 1982b, s. 45–49.
5. *Kitabü't-tıryak* (kat. 106) ve *De Materia Medica*'da (kat. 107a, b) benzer gövdeye sahip aydınlatma araçları resmedilmiştir; bkz. Baer 1983, s. 8.
6. *A.g.y.*, s. 10–18.
7. Delik işi bir asma kandil için bkz. *a.g.y.*, s. 29, 30. Londra Victoria and Albert Museum'da, kat. 21a'ya benzer delik işi bir meşale kaidesi vardır; bkz. Melikian-Chirvani 1982b, s. 17, no. 17.
8. Nişabur'daki kazılarda aslan şeklinde destek parçaları açığa çıkarılmıştır. Bkz. Allan 1982b, s. 100–101, no. 173–76.
9. Bkz. kat. 136a–d; Özbek 1999.
10. Maden sanatında Herat ekolü için bkz. kat. 85; bir Horasan şamdanı için bkz. kat. 142. Nadir bir seramik örnek için bkz. Wilkinson 1973, s. 266, 279.
11. Rice, D. S, 1954, s. 14vd. Bu gruptaki şamdanların Iran kökenli olduğunu belirtse de, artık Anadolu'ya ait oldukları kabul edilmektedir; bkz. Melikian-Chirvani 1985, s. 225–66; Allan 1985, s. 132; Allan 1982a, s. 58–60; Priscilla Soucek, içinde Ann Arbor 1978, no. 69, 70.
12. Allan 1982a, s. 60 ve Melikian-Chrivani 1985, s. 227. Kjeld von Folsach, içinde Paris 2002–3, s. 131, no. 76, kitabesinde Konya'da H. 685/M. 1286–87'de Ali b. Ebu Bekir adında biri tarafından yapıldığı belirtilen bir örneğe sanat piyasasında rastlanmış olduğundan bahseder.
13. Bu şamdanın daha ayrıntılı bir betimlemesi için bkz. Rice, D. S, 1954, s. 18–20.
14. Bu şiirler hakkında bkz. Heinrichs 1995. Bugün Benaki Müzesi'nde bulunan bir şamdan, bu tören sırasında kullanılmış olabilir. Bkz. Ballian 2009, s. 128, 134–35. Tarihçilerin kaydettiğine göre Memlük sultanı Halil, kardeşi Muhammed'in 1293'te Kahire'de düzenlenen sünnet töreni için Şam'dan 100 pirinç, 50 altın ve 50 gümüş şamdanın yanı sıra 1000 tane de mum getirtmiştir (Ward 1993, s. 26). Memlüklü tarihçi Makrizi, 1333'te Kahire'deki bir kraliyet düğününde kullanılan mumları ve şamdanları betimler: "[H. 733/M. 1333 yılının] Cemaziülevvel ayının yedinci günü sultan, sarayın girişinde oturdu ve emirler rütbeleri sırasıyla gelerek mumlar getirdiler. […] Sultan, bu takdim faslı bitene dek orada oturmaya devam etti. Mumların toplam sayısı 3.030, ağırlığı ise 3.060 kantardı. İçlerinden bazıları büyük zahmetle hazırlanmış, çok yeni bir üslupla süslenmiş ve çok çeşitli şekillerde bezenmişti. En güzel ve en iyi mumlar, emir Alamüddin Sancar el-Ceveli'ninkilerdi. Bunları büyük zahmete girerek Şam'da yaptırmıştı. Gerçekten de fevkalade şeylerdi." Düğün arifesinde bütün mumlar yakılır ve emirler ile memlüklerinden oluşan bir alay tarafından, hiç şüphesiz aynı derecede ihtişamlı şamdanlarda taşınır. "Bütün emirler [sultanın] yanına geldi. Her birinin elinde bir mum vardı ve arkalarındaki memlükleri de mumlar taşıyordu. Gece boyunca, rütbeleri sırasıyla tek tek gelip yeri öptüler." Bkz. Allan 1982a, s. 82–83.
15. Bir ev sahnesi için bkz. bir Memlük *Makamat*'ı, içinde Baer 1983, s. 8–9 n. 11. Bir cenaze sahnesinde kullanılan bir mum için bkz. *Büyük Moğol Şahnamesi*'nde (yak. 1330'lar) yer alan İskender'in tabutu, içinde New York ve Los Angeles 2002–3, s. 128, res. 153.
16. Baer 1983, s. 9 n. 12, Konya İnce Minareli Müzesi'nde 1314 tarihli bir mezar taşından bahseder; Memlüklere ait bir örnek için bkz. Kahire'deki Beridiye Medresesi'nin 1357 tarihli oyma mermer mihrabı, Museum of Islamic Art, Kahire (MIA 19; bkz. O'Kane ve diğ. 2006, s. 128–29, no. 114).
17. Cam örnekler için bkz. Carboni 2001, no. 38a, 99, 100 ve Kröger 1995, s. 182. Madeni örnekler için bkz. Baer 1983, s. 34–40.
18. Mihrap nişi örnekleri için bkz. kat. 166. Mezar taşı örnekleri için bkz. kat. 201, 202 ve New York ve Los Angeles 2002–3, s. 128, res. 153.
19. Örneğiz bkz. *Makamat* (kat. 86) içinde fol. 61v.
20. Diğer örnekler David Collection, Kopenhag'da (23/1994; Folsach 2001, s. 303, no. 475) ve Walters Art Museum, Baltimore'dadır (54.2363; Baer 1983, s. 41). Benzer şekilde birbirine bakan kuş başlarıyla bezeli, farklı türde fakat yine de karşılaştırılabilir bir kandil çemberi için bkz. Stuttgart 2003, s. 56, res. 59. Kat. 21c'nin üç ayağında da okunamayan yazılar vardır (muhtemelen sözde bir iyi dilek kitabesi). Alzahraa K. Ahmed'e (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The New York Metropolitan Museum of Art, New York) göre, üçtaki yazının اهدا şeklinde, bazen ـــه harfiyle birlikte okunması mümkün. Belki de مع السلامة (selamet) dileyen bir iyi dilek kitabesi söz konusu olabilir.

Kat. 22

1. Soldaki figürün başlığı ve yanaklarındaki benler, bir kadın olduğuna işaret etmektedir (Komaroff 2012, s. 352–53). Kâsenin küçük alçı dolguları ve yabancı seramik parçalarıyla restore edilmiş ve kısmen yeniden boyanmış olmasına karşın, ikonografi büyük ölçüde bozulmadan korunmuştur. Bu metinde, sadece bu müdahalelerin bozmadığı ikonografik ayrıntılar dikkate alınmıştır. UV ve X-ışını analizleri, konservatör Jean-François de Lapérouse (Department of Objects Conservation, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından gerçekleştirildi.
2. Divan toplantılarının bahçede yapılmasıyla ilgili olarak bkz. Allegranzi 2014, s. 104–5. *Kitabü't-tıryak*'ta (kat. 106), bir bahçede kurulu kubbeli bir yapı içerisinde maiyetiyle birlikte tahtında oturan bir hükümdar resmi vardır; bkz. Gruber 1994, s. 31–32.
3. Marçais 1960.
4. Bazı araştırmacılar, saraylar hakkındaki bilgimizin yetersizliğini, Büyük Selçukluların göçebe gelenekleri devam ettirmesine, saraylarını şehir merkezleri yerine civar yerlerde kurmalarına bağlamaktadır. Nitekim sürüleriyle kamp kurduklarını ve çadır kullandıklarını gösteren kanıtlar mevcuttur; bkz. Durand-Guédy 2013a, 2013b. Büyük Selçukluların çağdaşı Gazneliler, Horasan'da ve bugünkü Afganistan'da, çoğunlukla muhtelif yapılar ve bahçelerden müteşekkil saray komplekslerinde ikamet etmişlerdir; bkz. Allegranzi 2014. Melikşah'ın yaptırdığı diğer bahçeler Bağ-ı Keran, Bağ-ı Ahmed Siyah ve Bağ-ı Beytü'l-Mal adını taşır. Bkz. Durand-Guédy 2010a, s. 97–99; Ravendi, içinde Browne 1902, s. 598–99; Zahiruddin Nişaburi, içinde Durand-Guédy 2010a, s. 98 ve n. 134. Gazneli ve Selçuklu kaynaklarında *köşk* teriminin farklı anlamları için bkz. Allegranzi 2014, s. 101 n. 36.
5. Meisami 2003b, s. 370: "Erken dönem Gazneli övgü şairleri, sarayı ve kendi hamilerini övmek için en güçlü imgenin bahçe imgesi olduğunu gayet iyi biliyorlardı." Ayrıca bkz. Hanaway 1989.
6. Alıntılayan: Tetley 2009, s. 116.
7. Guest ve Ettinghausen 1961, s. 43–55.

Kat. 23

1. New York 1983, s. 53.
2. Bkz. kat. 1a–j, özellikle 1a.
3. Allan 1986, s. 15, res. 72.
4. Madalyonun yapımıyla ilgili ayrıntılı bir açıklama için bkz. New York 1983, s. 52–53.

Kat. 24

1. Hillenbrand, R, ve diğ. 2011, s. 41.
2. Vaşşa 2004, passim.
3. Teknik incelemeler The Metropolitan Museum of Art, New York, Tekstil Konservasyonu Bölümü'nde Sorumlu Konservatör Florica Zaharia tarafından yapıldı. Tatartarzı ve dönemin diğer

hâkim tarzı *akbiye-i türkiyye* için bkz. Stillman 2000, s. 63. Muhtemelen benzer düğümler, Resim 52'de oturur vaziyette görülen ve *akbiye-i türkiyye* giyimli hükümdarın sol belinde tasvir edilmiştir.
4. Hillenbrand, R, ve diğ. 2011, s. 41.
5. *A.g.y.*
6. Cleveland ve New York 1997–98, s. 32, 34–35, no. 3, 5.
7. Florica Zaharia'nın tespiti.

Kat. 25

1. "Tatar tarzı" tabiri o dönem açısından anakronik olabilir belki, fakat daha geç tarihli kaynaklar ve akademik çalışmalar tarafından yaygın şekilde kullanılmıştır. Bkz. Stillman 2000, s. 64 ve pl. 17, 22–23; Stillman, Stillman ve Majda 1986; Reinhart ve Dozy 1845, s. 352–62; Mayer 1952, s. 21–22 ve n. 1.
2. Metropolitan Museum (30.94 ve 1984.344). Cleveland ve New York 1997–98, s. 156–57, no. 44, ikinci kumaşı İran'ın doğu bölgesine maleder ve 13. yüzyıl ortasına tarihlendirir.
3. Concha Herrero Carretero, içinde Madrid 2005, s. 175, no. 20.
4. Bkz. Gabrieli 1960 ve Stillman, Stillman ve Majda 1986.
5. Persson 2014, s. 118–19.
6. Söz konusu kaftan Sotheby's, Londra 2010'da satılmıştır (lot 130).

Kat. 26, 27

1. Ghabin 1991, s. 87.
2. *A.g.y*, s. 88.
3. Bununla birlikte, kat. 1a'da görülen neredeyse gerçek boyuttaki alçı heykel, yuvarlak boncuklu bir gerdanlık ve biraz daha büyük boncuklu bir kolye ucu taşımaktadır. Bunlar, belki de buradaki kolyelerin boncuklarına benziyordu.
4. Melikian-Chirvani 1970, s. 237, res. 44. S. 235, res. 40 ve s. 236, res. 43'teki boncuklar inciye benzemektedir.
5. İstahr'daki kazılarda ele geçen bir heştek tablası, büyük ihtimalle 10. veya 11. yüzyıla aittir. Bkz. Allan 1986, s. 12, res. 75.
6. Firdevsi 1905–25, v. 199–200.

Kat. 28, 29

1. Soucek 1992.
2. Flood 2009, s. 76–93; Amirsoleimani 2003, s. 234–35.
3. Kölelerin kûpeleri için bkz. Brown 1902, s. 596'da Ravendi'den çevrilen bölüm. Köle olmayan kişilerin halka küpeler takmasıyla ilgili olarak bkz. *Kitabü'l-egani*'nin 17. cildinin takdim minyatüründe, oturan hükümdarın huzurundaki hizmetkârlar ve melekler, Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi Medresesi, İstanbul (1566; fol. 1r); bkz. Contadini 2012, pl. 17.
4. Definenin 1080'lerin başında, Melikşah ile Tekiş'in şehri ele geçirmek için mücadele ettiği sırada gizlenmiş olduğu varsayımı için bkz. Khojanyiazov 1977, s. 38–40. Bu gruptaki parçaların kaynağı, Türkmenistan Kültür Bakanlığı 1998, s. 19'da "Yeni Nisa'dan" şeklinde belirtilmiştir. Rusça metni bulup okumama yardım ettiği için Aleksandr Naymark'a teşekkürler.
5. Beyhaki'ye göre, halifenin Gazneli sultanı I. Mesud'a verdiği hediyeler arasında bir bilezik de vardı. Diğer hediyeler içinde bir gerdanlık, bir kemer, bir taç, elbiseler, bir sarık ve bir kılıç yer alıyordu. Sultan bunların hepsini de uzun bir tören sırasında tek tek giyip kuşanmıştır; bkz. Amirsoleimani 2003, s. 234–35.
6. Madeni gövdenin bileşimi belirtilmemiştir; bkz. Allan 1986, s. 16, res. 75. Karşılaştırma için bkz. Metropolitan Museum'daki bir gümüş bilezik (19B1.232.4). Türkmenistan'daki parçalar, erkeklerin savaş zırhının bir ögesi olabilir; Ruslan Muradov, kişisel görüşme. New York 1983, s. 43, benzer bir parçanın Tahran'daki sanat piyasasında görüldüğünü belirtir.
7. Abdurrahman b. Ömer es-Sufi (903–986). Yazma, Bodleian Library, University of Oxford'da muhafaza edilmektedir (MS Marsh 144). Ayrıca bkz. Wellesz 1959, pl. 5, 6, res. 10, 11. Yayımlanmamış yeni bir araştırma, tarih içeren ketebenin sonradan eklendiğini, yazmanın gerçek tarihinin yak. H. 575/M. 12. yüzyıl sonları olduğunu ileri sürüyor. Bkz. http://www.staff.science.uu.nl/~gent0113/alsufi/alsufi_manuscripts.htm (erişim tarihi: 15 Haziran 2015)
8. Bağdat yazması, Museum of Islamic Art, Doha'dadır (MS MI-02-1998-SO; fol 93r, v, 62v, 63r). Bkz. King, Da, Brend ve Hillenbrand, R, 1998. Musul yazması, Bodleian Library, University of Oxford'dadır. (MS Hunt 212); bkz. Wellesz 1964, s. 89–91. Benzer boncuklara sahip ve muhtemelen çift halkalı bilezik ve halhalların daha geç tarihli bir tasviri, Hariri'nin *Makamat* adlı eserinin 1237 tarihli bir nüshası (kat. 86), Bibliothèque Nationale de France, Paris (MS Arabe 5847; fol. 122v).
9. Bkz. New York 1983, s. 40 n. 16. Ayrıca bkz. Freer Gallery of Art, Washington, D.C.'deki bir bilezik (58.6). *A.g.y*, s. 40, bu bileziğin resmine yer verir ve daha eski tarihli, gümüşten ve altından yapılma çok sayıda benzer bilezikten bahseder; Segall 1938, s. 144, no. 225, pl. 44.

Kat. 30, 31

1. Content ve diğ. 1987, s. 57–58, no. 19, 20; Spink and Son 1986, s. 46, no. 33.
2. Melikian-Chirvani 1970, s. 189 ve s. 41, res. 55.
3. New York 1983, s. 83, no. 49b. Ayrıca bkz. Content ve diğ. 1987, s. 44, no. 13.
4. New York 1983, s. 78, no. 45.

Kat. 32

1. Yüzük için bkz. Spink and Son 1986, s. 55, no. 51. İbrikler için bkz. Gibson 2008–9, res. 10, 11 ve Museum für Islamische Kunst, Berlin (I.5364).

Kat. 33

1. Milano ve Viyana 2010–11, s. 274, no. 253.
2. Roux 1975; Widengren 1968; Soucek 1992, s. 76–79, 83–86, 90–92; Allsen 1997, s. 84–86. Gaznelilere ait örnekler için bkz. Amirsoleimani 2003, s. 225, 227–28vd.
3. Pancaroğlu 2004; Kuehn 2011.
4. Snelders 2010, s. 277, 301–4, pl. 43, 60–62. Manastırın 2015 baharında tahrip edildiği söylenmektedir.
5. Tokayı İran'a (Jenkins, ed. 1983, s. 68; Milano ve Viyana 2010–11, s. 274, no. 253) ve Batı Orta Asya'ya (Kuehn 2011, s. 97, no. 94, pl. 69) mal edenler de vardır. Furusiyya Art Foundation, Vaduz'daki benzer bir toka, Suriye veya Güney Anadolu'ya mal edilmiş ve 12.–13. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Paris 2002–3, s. 189, no. 160).
6. Bu figürün Anadolu'da daha az rastlanan farklı bir versiyonunda ise kılıç görülmektedir; örneğin bkz. Pancaroğlu 2004, res. 8. İran'da karşımıza çıkan az sayıdaki ejder öldüren atlı figüründe, örneğin Saint Petersburg'daki Bobrinski bakracında (CA-12687), genellikle kılıç yer alır. Freer Gallery of Art, Washington, D.C.'deki bir minâi çinide, bir atlının resmedilmeden bırakılmış bir silah taşıdığı görülür. Ancak kolunun pozisyonundan bunun bir yay olabileceği anlaşılmaktadır. İran'dan bu ve diğer örnekler için bkz. Kuehn 2011, s. 96–98, pl. 22 (no. 96), pl. 68 (no. 90), pl. 69 (no. 95). Elinde yay tutan ve ejderle çarpışan bir kentaur olarak tasvir edilen Yay burcuyla ikonografik bir benzerlik kurulabilir; bkz. kat. 120. Danişmendli ve Anadolu Selçuklu bakır sikkelerinde de benzer figürler vardır; bkz. Pancaroğlu 2004, s. 156, res. 6, 7.
7. Anadolu'ya ait ejder öldüren atlı tasvirleri böyle sembolik bir anlam taşımış olabilir. Konya'daki Selçuklu saray yapılarından birinde bulunan bir alçı pano ve bazı bronz şamdanlar buna işaret etmektedir; bkz. Pancaroğlu 2004, s. 158–59, res. 8, 9; ayrıca bkz. kat. 92. Bu şamdanların yanı sıra, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 13. yüzyıl başlarına ait bir ayna da (2/1792) bizim tokamızla semantik açıdan benzerdir. Aynada, bir doğan kuşu ve bir köpek eşliğindeki bir atlı, bir ejderin yanında tasvir edilmiştir. Kuehn 2011, pl. 52 (no. 33) aynayı Anadolu veya Cezire'ye mal ederken Pancaroğlu 2004, res. 10 Anadolu'ya mal eder.

Kat. 34

1. Transkripsiyon ve Fransızca çeviri için bkz. Paris 1971, s. 97–99, no. 135.
2. Örneğin, doğumlarda: Hariri'nin *Makamat*'ının 122v numaralı sayfasında (Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS Arabe 5847), Ebu Zeyd doğum sancısı çekmekte olan bir kadın için muska yazarken, sol altta bir hizmetçinin *pyksis* görünüşlü bir buhurdan tuttuğu görülür. İslam dünyasında kokular hakkında daha fazla bilgi için bkz. Kopenhag 2015, s. 5–16. Aromatik maddeler için ayrıca bkz. Newid 2010 ve Gyselen ve diğ. 1998.
3. Aromatik maddeler ve parfümler, çarşıların *suk el-attariyyin* veya *el-attariyyin* adı verilen belirli kısımlarında alınıp satılırdı; bkz. Ağa-Oğlu 1945, s. 29. Hediye veya haraç olarak kullanım hakkında bkz. Kopenhag 2015, s. 6.
4. Newid 2010, s. 51.
5. Bkz. Ward 1990–91, s. 68, res. 1, yukarıda not 2'de bahsettiğimiz *Makamat* minyatürüne yer verir. Bir İlhanlı örneği için bkz. New York ve Los Angeles 2002–3, s. 116, res. 134.
6. Ağa-Oğlu 1945. British Museum, Londra'daki bir buhurdanın üzerinde yer alan kitabe (bkz. Resim 54), bu buhurdanların işlevini açık bir şekilde ortaya koymaktadır: "İçimde cehennem ateşleri yanıyor, ama dışımda Cennet'in kokuları uçuşuyor." Dış görünüşleri buhurdanlara benzemekle birlikte, içine kömür ve buhur konulan derin kapların yerini değerli taşlarla bezeli sığ tabaklar almıştır. İçine kömür konulması pek muhtemel olmayan bu tabaklar, kokulu mumlar veya aromatik yağlar için kullanılmış olabilir. Bu buhurdanların şekli ve işlevi hakkında ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Ward 1990–91, özellikle s. 69, res. 2 ve s. 80, res. 14 (British Museum'daki buhurdanın fotoğraflarına ve kitabesine de yer verir).
7. Hayvan şekilli buhurdanlar için bkz. Baer 1983, s. 43–61. Avcı kuş şeklindeki diğer örnekler Metropolitan Museum'da (1987.355.2) ve Museum of Islamic Art, Doha'dadır (MW.282.2006).
8. Cam kakmalı gözler, bu madeni eserlere özgüdür. Gözlerde firuze taşı daha yaygın kullanılmış olsa da (bkz. kat. 21a, 136a), buradaki cam kullanımı bilinen

az sayıdaki örnekten biridir. Anna Colinet'e göre, gözlerin opak turkuaz cam kakmalı olması, bu parçanın İran kökenli olduğu savını desteklemektedir.

Kat. 35

1. Canby 2012, s. 126, res. 15.
2. Benzer bir örnek için bkz. Tait ve diğ. 1991, s. 128–29, res. 161. Bu form, farklı malzemelerde üretilerek günümüze dek kullanılmaya devam etmiştir.
3. Kopenhag 2015, s. 7.
4. Ahsan 1979, s. 161.
5. *A.g.y.*, s. 162.

Kat. 36a-c

1. Ortaçağ hamamlarının açığa çıkarıldığı yerler arasında Nişabur (12. yüzyıl sonuna dek kullanılmıştır), Kazvin'in kuzeyinde Aşkavar (12.–13. yüzyıl. Wilkinson 1986, s. 268–89), Taras (10.–11. yüzyıl), Siraf (H. 441/M. 1050 öncesi. Whitehouse 1972, s. 78–80), Kirman bölgesi (11. yüzyıl. Spuler, 1952, s. 501) ve Ermenistan'da Ani (Minorsky ve V. Barthold 1937, s. 105) vardır. Ayrıca bkz. Floor ve Kleiss 1989.
2. Keykavus 1951, s. 79.
3. Wilkinson 1986, s. 271, bunun su geçirmez bir sıva kullanılmamış olmasından kaynaklanabileceğini ileri sürer. Fakat Federico Carò'nun (Assistant Research Scientist, Department of Scientific Research, The Metropolitan Museum of Art, New York) parçalar üzerinde yürüttüğü inceleme, bazı katmanların su geçirmez *sarruc* olduğuna işaret ediyor.
4. Floor ve Kleiss 1989.
5. Keykavus 1951, s. 79.
6. Wilkinson 1986, s. 270, res. 4.15, Kanat Tepe hamamının kanalizasyon ve tuvaletlerinde bazı kişisel bakım eşyalarıyla birlikte "sert ve pürüzlü süngertaşları" ele geçtiğini belirtir.
7. Bkz. Watson 2004, s. 115–17, no. Ab. 11. Kat. 36a'ya benzeyen, muhtemelen aynı kalıptan yapılma ponzalar Metropolitan Museum'da (26.102.7) ve Musée du Louvre, Paris'te (Scerrato 1995, res.7), kat. 36b'ye benzer bir ponza ise Metropolitan Museum'da (26.102.9) bulunmaktadır.
8. Resim 55'tekine benzer, muhtemelen aynı kalıptan yapılma bir ponza Louvre'dadır; bkz. Scerrato 1995/2014, res. 10. Ayrıca, kazıma ve kakma bezemeli, kedi cinsinden hayvan figürlü bir grup dökme bronz için bkz. *a.g.y.*
9. Hartner ve Ettinghausen 1964, s. 170–71; Watson 2004, s. 116–17.
10. Baer 1965, s. 70–71, res. 88–91.
11. Gazne'de bir atölyenin varlığı, 11. yüzyıl tarihçisi Utbi'nin Tarihü'l-yemini (H. 1286/M. 1869) adlı eserindeki bir bölüme dayandırılmaktadır. Fakat buradaki üretim muhtemelen saray siparişleriyle sınırlıydı. En bilinen üretim merkezi Herat'tır; bkz. Melikian-Chirvani 1982b.
12. Bir örnek için bkz. Nizami'nin bir *Hamse*'sinde, Harun'u hamamda gösteren ve Bihzad tarafından 1494–95'te yapılmış olan minyatür (British Library, Londra, Or. 6810, fol. 27v; bkz. Bahari 1996, s. 135, res. 73).
13. Scerrato 1995/2014, s. 716–19.

Kat. 37

1. Abdullah Ghouchani tarafından okundu.
2. Cappella Palatina ve daha birçok benzer motif için bkz. Grube ve Johns 2005, res. 24–27, 44, 45.
3. Örneğin bkz. Arthur M. Sackler Gallery, Washington, D.C.'de (43.1) 10. yüzyıla ait, Ebu Mansur Izz el-Emir el-Bahtiyar b. Muizz el-Devle isim ve unvanlarının yazılı olduğu altın kâse. Rawza Museum of Islamic Art, Gazne'de (M41; bkz. Rugiadi 2012, s. 1273) H. [4]82/M. 1[0]89 tarihli bir mermer küvet ve Harrakan I kümbetindeki resimler. (Daneshvari 1986, res. 30).
4. Esireddin Ahsikati 1958, s. 132, çev. Daneshvari 1994, s. 196. Simurg, *Şahname*'de bahsi geçen efsanevi bir kuştur.
5. Baer 1981, s. 17; Daneshvari 1986; Daneshvari 1994. Ayrıca bkz. kat. 38.
6. Minâi çömlek parçalarının çoğu, benzer ve tekrarlayan tasvirlere sahip standart üretimlere aittir. İran ve Orta Asya'da 12. ve 13. yüzyıllarda işgale uğramış şehirlerin birçoğundaki kazılarda ele geçen bu parçalar, en fazla Rey'de (bkz. kat. 58) ve daha az olmak üzere İsfahan, Nişabur (yayımlanmamış parçalar, Metropolitan Museum), Siraf, Gazne, Cem ve Merv'de bulunmuştur.
7. Bu isimlerin bir listesi için bkz. Giunta, yakında yayımlanacak.
8. "Benü Selçuk'tan Emirü'l-müminin Seyfü'd-devle Hamdan" (Wiet 1932a, s. 23, 52, 54 164).
9. Savage-Smith 1997a, s. 73; Giunta, yakında yayımlanacak.

Kat. 38

1. Bkz. kat 60, not 1.
2. Bu ikinci katman, Ortaça *habb*'larının çok işlevli, ayırıcı bir özelliğidir; bkz. Reitlinger 1951 içinde, tip II ve III. Bu örnekteki delik işi bezeme, tip III'e özgüdür.
3. Kesik koni biçimli içki kabı örnekleri için bkz. kat. 56 (gümüş), 65 ve 66 (cam). Sadece seçkinlerin satın alabildiği değerli bir kumaş olan mendil, çoğu zaman şarap kadehleriyle birlikte bir soyluluk işareti olarak kullanılır. Mendil hakkında daha fazlası için bkz. Rosenthal 1991. Daha fazla *habb* örneği için bkz. Reitlinger 1951, s. 15–20.
4. Tavus kuşunun cennetle ve aristokrasiyle ilgili çağrışımları ve edebi hayatla ilişkisi hakkında bkz. Özbek 1999. Tavus kuşu motifine taç giyme sahnelerinde rastlanması, bir hükümdarlık sembolü olarak da kullanıldığına işaret etmektedir.
5. Taht motifinin İran ve Orta Asyalı örnekleri için bkz. kat. 1a–j. Taht sahneli diğer *habb*'lar için bkz. Reitlinger 1951, res. 15, 17–20.
6. *Habb*'larda kullanılan figürler arasında toprak ana tanrıçaları (kat. 60), kötülüğe karşı koruyucu aslanlar, mücevherli kadın büstleri (kat. 158) ve nadir bir örnekte, bir ünikornla çarpışan savaşçı (bkz. Berlin 2006–7, s. 47) yer alır. Bu figürlerin yanı sıra, bazı örneklerin epigrafik içeriği ve bazılarının da açığa çıkarıldığı arkeolojik bağlam, sihir ve koruyuculuğun işlevsellikle birlikte düşünüldüğünü göstermektedir (bkz. kat. 60 ve ilgili kaynakça).
7. Dolayısıyla taht sahnelerinin ikonografisi, ideal bir hükümdarın sahip olması gereken erdemlerin anlatıldığı siyasetnameler gibi siyasi metinlerin görsel bir karşılığı niteliğindedir; bkz. Lambton 1962.

Kat. 39

1. İslam sanatında yıldızların hükümdarlıkla ilişkisi üzerine bkz. Baer 1981.
2. Amirsoleimani 2002, s. 164–65.
3. Kurz (1972, s. 302–3), 13. yüzyıldan itibaren minyatürlerde tasvir edilen tahtları, örneğin İstanbul'daki *Kitabü'l-eganı*'nın takdim minyatüründe görülen Bedreddin Lülü'nün tahtını, açılır kapanır koltuklar olarak yorumlar. Fakat özellikle yüksek arkalıklı taht tasvirleri düşünüldüğünde, bu her zaman geçerli olmayabilir.
4. Esin 1970, yanında maiyetiyle oturur vaziyetteki hükümdar tasvirlerini eski Türk gelenekleriyle ilişkilendirir ve tahtta oturan figürün bağdaş poziyonunu Budist geleneğe bağlar. Fakat 12. yüzyıl tasvirlerinde bağdaş pozisyonunun kullanılması daha karmaşık nedenlere dayanıyor ve başka kaynaklardan besleniyor olabilir.
5. Bu taht, Gazne kalesinde imal edilmişti (Utbi, içinde Bombaci 1964; Bombaci 1959).

Kat. 40, 41

1. Kat. 40 ve çok sayıdaki benzer kâsenin (örneğin, Metropolitan Museum, 64.178) Muharrem ayında üretildiklerini gösteren tarihler taşıması, Şiilerin önemli anma törenlerinin bu ayda gerçekleşmesi nedeniyle, ikonografilerinin Şii bir yorumunu mümkün kılmaktadır. Ayrıca bu kapları yapan ustalar, Şii mezhebinin çıkış noktasını oluşturan Hz. Ali soyundan gelmektedir.
2. Meclislerin varlığı Abbasi döneminden bilinmektedir ve Sasani devrine dek geri gider (Bosworth ve diğ. 1986).
3. Pancaroğlu 2005, s. 388; Pancaroğlu 2007, s. 138–39. Blair (2008, s. 167), Ebu Zeyd'in kullandığı şiirleri, dönemin yazarlarının (örneğin, Julie Scott Meisami'nin incelediği Ravendi'nin) eserlerindeki şiirlerle karşılaştırır.
4. Blair 2008; Watson 1994; Watson 1985; Pancaroğlu 2012. Ebu Zeyd'e atfedilen el-Kaşani nisbesi, kitabelerin evvelce yanlış okunmuş olmasından kaynaklanır ve imzalı hiçbir eserinde yer almaz (Watson 1994, s. 171–73, Graves 2014; diğer yandan Blair 2008, s. 161, Ebu Zeyd'in ailesinin Kaşanlı olduğunu ileri sürer). Ebu Zeyd'in Kaşan ile tek doğrudan bağı, kitabelerinde kimi zaman Kaşani nisbesini kullanan çömlekçi Ebu Tahir ailesiyle yaptığı ortak çalışmalardır.
5. Abdullah Ghouchani, minâi kaplar üzerindeki şiirlerin antolojilerden alınmış olabileceğini göstermiştir. Bu antolojiler muhtemelen çömlekçilerin elinin altında bulunuyor ve atölyelerde yüksek sesle okunuyordu (alıntılayan, Blair 2008, s. 167). Mistik bir yorum da mümkün; bkz. Houston 2010, s. 90–91.
6. Ebu Zeyd'in ürettiği kaplar üzerine ayrıntılı bir inceleme için bkz. Ettinghausen 1961, s. 58 ve Pancaroğlu 2012.
7. Watson 1985.
8. Farsça "az mah ta mahi" (aydan balığa kadar) deyimi için bkz. Ettinghausen 1961, s. 52–53. Ay yüzlü figürler ve balıklar, mistisizmden erotizme dek bir dizi farklı anlama sahip olabilir.

Kat. 42

1. Un, sıvı yağ veya tereyağı, şeker veya bal, su ve çeşitli aromatiklerle hazırlanan bir tatlı çeşidi olan helvanın Ortaçağ'da Anadolu ve Kahire'deki geniş anlamı için bkz. Trépanier 2014, s. 116. Bağdat'taki tatlılar hakkında bkz. Perry 2005, s. 98–101; Kahire'dekiler için bkz. Bağdat ve İran'la ilgili başkaca bilgiler da içeren Lewicka 2011, s. 289, 291–92, 308–14.
2. Helvanın dini bayramlarla öylesine güçlü bir ilişkisi vardı ki, "[helvadan] bahsetmek bile, bir durumun dinsel niteliğini belirtmeye yetiyordu." Helva, yas ritüellerinde de önemli bir yere sahipti. Bkz. Trépanier 2014, s. 78, 116–17.
3. Bölmeli tabakların çeşitli soslar, çeşniler ve turşular gibi tuzlu ya da baharatlı gıdalar için de kullanılmış olma ihtimalini dışlamamak gerekir. Bkz. Lewicka 2011, s. 346 ve Perry 2005, s. 86–91. Bu tabakların kandil (Wilkinson 1973,

s. 237–38, no. 38) veya mürekkep hokkası (Watson 2004, s. 264) olarak kullanıldığı da ileri sürülmüştür.
4. Lewicka 2011, s. 430.
5. Rosen-Ayalon 1973.
6. Bkz. Wilkinson 1973'te örnekleri yer alan tek renkli kaplar (s. 237–38, 248, no. 38 [sekiz bölmeli] ve 39 [beş bölmeli]) ve kahverengimsi sarı renkte kaplar (s. 15–16, no. 48, Nasturi haçlı). Aplike kuş bezeli ve akıtma boyamalı bir örnek için bkz. Fehérvári 1976b. Büyük olasılıkla Rakka'dan gelen (Osmanlı yönetiminin el koymuş olduğu kaplardan) bir örnek için bkz. Jenkins-Madina 2006, ek 1, s. 219, no. 3502. Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts'te (2002.50.59), kat. 42'ye benzer bir obje nin de ortasında bir insan figürü yer almaktadır. Cezire-Suriye lüsterli kapları, çukurların tabağın içine gömülü olmaması ve/veya yüksek bir ayaklarının bulunmamasıyla diğerlerinden ayrılır; bkz. British Museum, Londra (1903,0411.2); Türk ve İslam Sanatları Müzesi, İstanbul (1557) ve Ashmolean Museum, Oxford (1978.2171).
7. Afrasiyab kazılarında bulunan ve Biruni'nin tarifine uyan bir obje ile Biruni'nin metni için bkz. Grenet ve Moulierac 1995. Bu yorumun bir örneği için bkz. Ladan Akbarnia, içinde Barselona 2009, s. 182.
8. 11. yüzyıla ait Serçe Limanı batığından cam örnekler bilinmektedir; bkz. Bass ve diğ. 2009, s. 111–14.
9. Grube ve Johns 2005, res. 38–41. Güreşçilerin giydiği geleneksel kısa pantolonlar için bkz. Piemontese 1964, s. 465–69. Gömlek de giyen canbazlar için bkz. kat. 6 ve 1334 tarihli *Makamat*'ın takdim minyatürü (Österreichische Nationalbibliothek, Viyana, MS A.F.9; fol. 1).
10. *Zurhane*'nin tarihi, dinsel anlamı ve muhtemelen 12. yüzyıldan itibaren fütüvvetle bağlantısı hakkında bkz. Piemontese 1964, s. 471–73 ve n. 81. Ayrıca bkz. Ettinghausen 1965a, s. 222-23.
11. 13. yüzyıl Irak minyatürlü el yazmalarına göre, figürün koyu teni, onun Hintli olduğuna işaret ediyor olabilir. Flood 2009, s. 21. D'Erme 1997, s. 17, Palermo'daki Cappella Palatina'nın açık ve koyu tenli güreşçilerini sembolik bir yorumla ele alır ve İran Zerdüşt geleneklerine bağlantılandırır.

Kat. 43

1. Soustiel 1985, s. 103, no. 106.
2. Scerrato 2014a, bunların tam bir listesini verir.
3. Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci," Roma'da (2679) benzer bir parça bulunmaktadır. Kelle şekerini Hint-İran mitolojisindeki *haoma* veya *soma*'nın bir sembolü olarak gören ve Afganistan'da evlilik ritüellerinin bir parçası olarak kelle şekerinin özel bir tür baltayla (*kand-i şikan*) parçalandığı *şiriburi* töreninden bahseden bu yorum için bkz. Scerrato 2014a, s. 24–25.
4. Müze koleksiyonlarındaki benzerleri için bkz. Graves 2008, s. 233 ve n. 11. Aslanın güneşle ve dolayısıyla Nevruz'la sembolik bağlantısı hakkında bir özet için bkz. *a.g.y.*, s. 237, 249.
5. Museum für Islamische Kunst, Berlin'deki (I.4577) benzersiz bir örneğin çatısında, maiyetiyle birlikte tahtında oturan bir figür yer alır. Sık karşılaşılan bu tasvir, hükümdarın uğurlu etkisiyle ve muhtemelen bereketle ilişkilidir. Bkz. Scerrato 2014a, s. 15, 18. Bu objenin bir fotoğrafına ulaşmamı sağladığı için Museum für Islamische Kunst, Berlin'den Julia Gonnella'ya müteşekkirim.

Kat. 44

1. Okuma ve çeviri, Fehérvári 1976a, s. 72. Yalnızca, Fehérvári'nin القيامة şeklinde okuduğu kelimeyi, Abdullah Ghouchani القناعة olarak okumuştur.
2. Berlin 2007–8, no. 99'da yayımlanmıştır.
3. Dikdörtgen örnekler yaygın olmakla birlikte, kare şekilli bilinen sadece birkaç örnek vardır. Bunlardan biri Musée du Louvre, Paris'te (bkz. Paris 2001, s. 50–52), diğeri Metropolitan Museum'dadır (56.144). Fakat her ikisi de daha ince bir işçiliğe sahiptir ve kenarları kitabelidir. Kare şekilli, sekizgen gömmeli daha sade bir örnek için bkz. Melikian-Chirvani 1982b, s. 99–100.
4. Figürlü yazılar sadece kakmalı madeni eserlerde kullanılırken, çiçek motiflerine diğer sanat eserlerinde de rastlanır.
5. Redford 2005, s. 290, 299.

Kat. 45-47

1. Transkripsiyon ve İngilizce çeviri Jenkins, ed. 1983, s. 67.
2. Canby 1983, s. 10. Ayrıca bkz. kat. 42.
3. Değerli madenler için bkz. Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 10, pl. 1351C. Diğer madenler için bkz. Melikian-Chirvani 1982b, s. 125, no. 54; Münevver Eminoğlu, içinde Tomtom 2011, s. 96; Whitcomb 1985, s. 175, res. 65g (ve diğer örneklerden bahis için s. 169). Metropolitan Museum koleksiyonunda döküm ve kazıma tekniğiyle yapılmış pirinç bir kaşık bulunmaktadır (1978.378).
4. Lakpour 1997, s. 47–48, no. 24.

Kat. 48

1. Okuma ve çeviri Jenkins-Madina 2006, s. 126.
2. Rakka, Diyar-ı Mudar'ın başkentiydi. Arap coğrafyacılar Cezire'yi üç farklı *diyar*'a, yani alt bölgeye ayırmıştı; bkz. Canard 1965. Kâsenin şekli hakkında bkz. Mason 2004, s. 117; Jenkins-Madina 2006, s. 173, profil 3, "Biconical bowl."
3. Jenkins-Madina 2006, s. 166–68, örnek 2, 4, 6, 18 ve 19. Üretim merkezlerinin bir listesi için bkz. Tonghini 1998, pl. 38.

Kat. 49

1. Okuma ve İngilizce çeviri için bkz. Rice, D. S, 1953b, s. 234–35.
2. *A.g.y.*, s. 238, kâseyi 1210–59 arasına tarihlendirir. Raby 2012, s. 58 ise, yak. 1225–50 arasına tarihlendirme yapar. Oysa "el-Maliki el-Bedri" nisbesi, kâsenin Bedreddin'in bağımsız hükümdarlığı sırasında (1233–59) yapıldığına işaret etmektedir. Londra'daki tepsinin (kat. 12a) üzerinde de "El-Malikiyye el-Bedriyye" ibaresi kazılıdır. Münih'teki tepsinin (kat. 12b) benzer kitabesinde ise, "el-Bedriyye" nisbesi yer alır, fakat "El-Malikiyye" kullanılmamıştır. Bedreddin'in ismine ve unvanlarına yer veren 1233 öncesine ait bir sikke veya yapı kitabesi bilinmemektedir. Ayrıca bkz. Van Berchem 1906/1978; Hagedorn 1992, s. 211; Album 2011, s. 201.
3. Selçuklu topraklarının doğusunda ise, kakmalı pirinç eşyalar sadece saray için değil, şehirli yöneticiler, tüccarlar ve toplumun diğer varlıklı üyeleri için de üretiliyordu.
4. Rice, D. S, 1953b, s. 232–33, bu ilişkiye ilk kez dikkat çekmiştir. Ayrıca bkz. Raby, 2012, s, 24. Madeni objeler arasında bir benzeri bulunmayan bu formun başka bir açıklaması için bkz. Baer, 1983, s, 118 ve Allan, 1985, s, 139. Bu örneklerin, değerli madenlerden yapılmış olan fakat günümüze ulaşmayan daha eski kaplar model alınarak üretildiğini öne sürer. İran'da 10. ve 11. yüzyıllarda üretilen benzer forma sahip, ancak daha küçük ve ayaksız gümüş içki kupaları, bu varsayımı desteklemektedir; bkz. kat. 56 ve bugün Tahran'da bulunan bir diğer örnek için bkz. Blair 2014, s. 28, res. 2.13.
5. Diğer önemli parçalar arasında David Collection, Kopenhag'daki bir kalemdan (1/1997) ve Musée du Louvre, Paris'teki bir şamdan (7431) yer alır. Musul ekolüyle bağlantılı kakmalı pirinçler üzerine yeni bir değerlendirme için bkz. Raby 2012, bu kâse ve diğer örnekler için özellikle s. 23vd. Ayrıca bkz. Raby 2014.
6. Örneğin bkz. kat. 12a, 137.
7. Raby 2012, s. 28. Rice, D. S, 1953b, s. 234 şu tespitte bulunur: "Bedreddin, yani 'Dinin Dolunayı' unvanlı bir hükümdarın bir subayının 'Dinin Yıldızı' [Necmeddin] unvanını taşıması, bir tesadüften ibaret olmayabilir."
8. Selçuklu devrinde yiyecekler hakkında bkz. Trépanier 2014.

Kat. 50

1. Bu gruptaki figürlerin kapsamlı bir listesi için bkz. Gibson 2008–9, s. 42 n. 16. Özellikle bu sürahi için bkz. Los Angeles 1973, s. 49, no. 79.
2. Fitzwilliam Museum, Cambridge (OC.163-1946); bkz. Washington, D. C. ve diğer şehirler 1989–90, s. 20. Görseller için Fitzwiliam'dan Victoria Avery'ye teşekkür borçluyum. Bu figür, maymun maskesi takmış bir komedyen de olabilir, bkz. Ettinghausen 1965a, s. 218–19.
3. Sibt İbnü'l-Cevzi'nin anlattığı bu hikâyeden, Gibson 2008–9, s. 48'de bahsedilmektedir.
4. Van Gelders 2005.
5. Lewicka 2011, s. 460–64; Sadan 1991.
6. Örneğin, Ferruhi (öl. 1037); bkz. Omidsalar 1996.
7. Moğol geleneğine ait bir libasyon olan kımızdan bahseden en erken tarihli kaynak, Karahanlı sarayında Yusuf Has Hacib tarafından 1096'da yazılan Türkçe didaktik şiir *Kutadgu Bilig*'dir. Kımızdan bahseden daha sonraki kaynaklar, Moğolların gelişinden sonraya aittir; bkz. Barthold, W, 1927.
8. Bkz. Gibson 2008–9, s. 46–47 ve Pancaroğlu 2003, s. 41.

Kat. 51

1. Watson 2004, s. 347, no. Q.1.
2. New York 2011, s. 406.
3. Watson 2004, s. 347, Fatımi bağlantısına değinir. Kahire'deki örnek için bkz. Werner Forman Archive, Museum of Islamic Art, Kahire, http://wfa.glbx.image-data.com/preview-action-nl.do?prevbarcode=17571056 (erişim tarihi: 7 Ekim 2015).

Kat. 52

1. Bu isim, Sasani hükümdarı Adil Anuşirvan'ı ifade etmektedir. Şiir, Muhammed Avfi'nin *Lübabü'l-elbab* isimli eserinde (13. yüzyıl sonları) yer alır.
2. Anonim bir şaire ait olan bu dörtlük, *Nüzhetü'l-mecalis*'te yer alır. Kitabeler Abdullah Ghouchani tarafından okunmuştur. Çeviriler ise The Metropolitan Museum of Art, New York, İslam Sanatı Bölümü'nden Yardımcı Küratör Maryam Ekhtiar'a aittir.
3. Blair 2008, s. 171, üslubuna dayanarak bu kâseyi çömlek ustası Ebu Zeyd'e mal eder (bkz. kat. 40) ve *vüzera*'dan önceki kelimenin (sadece son harfi görülmektedir) *müeyyed* olduğunu, dolayısıyla "vezirlerin yardımcısı" anlamına geldiğini ileri sürer. Kâse, üslubu ve

mavi sır üzerine boyamasız kitabesiyle, Sothby's'de satılan bir kâseye çok benzemektedir (Sothby's, New York 1989, lot 215).
4. Nafisi 1960, s. 140, Il. 1778, 1780.
5. Bahrami 1949, pl. 74.

Kat. 53

1. Carboni 2001, s. 178–79, no. 44c.
2. Kitabü't-tiryak (yak. 1250), Österreichische Nationalbibliothek, Viyana (A.F. 10; fol. 1r); bkz. Contadini, ed. 2007, res. 6.
3. Goitein 1967–73, cilt 6 (1971), s. 13.
4. Kröger 1995, s. 14–17.

Kat. 54

1. Aynı gruptan benzer bir şişe, Metropolitan Museum'da (57.61.6) bulunmaktadır. Gruptaki objelerin pek azı, kontrollü arkeolojik kazılardan gelmektedir. Ancak bir kâsenin, Rey kazılarının yayımlanmamış bir raporunda (1936), Boston Museum of Fine Arts yetkililerine bildirildiği görülüyor; arşive erişim sağladığı için Boston'da Laura Weinstein'a teşekkürler. Daha önce Joan Taub Ades Collection'da yer alan bir diğer kâse ile National Museum of Iran, Tahran'daki bir şişenin Gürgan buluntularından geldiği söylenmektedir; bkz. Bahrami 1949, s. 67, pl. 32–33.
2. Söz konusu objeler, The Robert Lehman Collection, The Metropolitan Museum of Art (1975.1.1640) ve Miho Museum, Koka'dadır (Miho Museum 1997, s. 288–89, no. 140); ayrıca bkz. Komaroff 2012, s. 357–58 ve Stefano Carboni, içinde New York 1996, s. 160–61.
3. Motiflerdeki bazı küçük farklılıklar, buna işaret etmektedir. Los Angeles County Museum of Art'tan Linda Komaroff'a göre, bu şişenin üzerindeki yaldızlardan bir kısmı daha sonraki bir restorasyona ait olabilir (kişisel görüşme), Mark T. Wypyski'nin (Research Scientist, Department of Scientific Research The Metropolitan Museum of Art, New York) SEM-EDS tekniğiyle gerçekleştirdiği bileşim analizi, hem kabartma bezemeden hem de Metropolitan Museum, 57.61.6'nın fritli hamur gövdesinden alınan örneklerde bir miktarın kirecin yanı sıra kil ve silis bulunduğunu ortaya koymuştur.
4. Modern dönemde eklenen boyamalar, sır içi boyamanın kabartma bezeme tatbikinden önce mi yoksa sonra mı yapıldığını anlamayı bazen zorlaştırmaktadır (örneğin, Metropolitan Museum'da 57.61.6). Modern müdahaleler arasında, kabartma bezeme ilaveleri de yer alır (örneğin, Metropolitan Museum'da 13.93.1, 57.36.8 ve 12.224.1; konservatör Jean-François de Lapérouse (Department of Objects Conservation, The Metropolitan Museum of Art, New York) ile kişisel görüşme). Ayrıca, kabartma bezemenin ilk pişirimden önce mi yoksa sonra mı eklendiği her zaman açık değildir.
5. Porselen ve seramik gibi değerli objelerin özel olarak yapılmış nişlerde sergilendiğine, 16. yüzyıl Safevi ve Hint minyatürlerinde tanıklık edilmektedir. Nişabur'da açığa çıkarılan Ortaçağ'a ait niş örnekleri için bkz. Wilkinson 1986, s. 79–80, res. 1.46.

Kat. 55

1. Kat. 55'in kimyasal analizi, bunun bitki külüyle yapılmış soda-kireç-silis camı olduğunu ve kalay oksit içermediğini göstermiştir; Whitehouse 2010, s. 51 n. 67. Nişabur tepe Medrese'de bulunan şişe, bugün Metropolitan Museum koleksiyonundadır (48.101.10). Kröger (1995, s. 126–27, no. 171), bu şişeyi 10. yüzyıla tarihlendirir. Jenkins (1986, s. 29) ise, şişenin boynunu Serçe Limanı'ndaki benzer buluntularla karşılaştırarak, 11. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirir. Çin'deki şişe için bkz. An 1991, s. 134–35, res. 16.
2. Mermervari cam için bkz. Allan 1995, s. 9. Iran'dan cam lifli bir örnek (11–12. yüzyıl), Museum für Islamische Kunst, Berlin'dedir (I.12.66); bkz. Kuehn 2011, no. 42.
3. San Marco'daki kasenin Mısır menşeli olduğu sık sık ileri sürülse de (bkz. aşağıda, not 5), gövde ve ayak şekli Iran'a mal edilmesini desteklemektedir. Diğer opak turkuaz kaplar şunlardır; Corning Museum of Glass'da iki kâse (69.1.32 ve 71.1.23). Gemeentemuseum, Lahey'de bir kadeh (OG 01-1930), Metropolitan Museum (10.130.2649, lüster bezemeli) ve Museum für Islamische Kunst, Berlin'de (I.4331) parfüm veya sürme şişeleri ve British Museum, Londra'da bir testi (OA 1945.10-17.260).
4. An 1991, s. 130, 134–35, res. 12, 16. Opak camdan yapılma sikke ağırlıkları, opak turkuaz cam eserleri tarihlendirmede faydalı olabilir. Bu ağırlıklar Mısır'da 8. yüzyıl başından itibaren farklı renklerde üretilmiş, fakat ancak 10. yüzyılın son çeyreğinde, el-Aziz döneminde (975–96) opak turkuaz renkte yapılmaya başlanmıştır. Opak camın kullanımı 11. yüzyılda gittikçe artarak 12. yüzyılda tümüyle şeffaf camın yerine geçmiş, bu moda 1229'dek devam etmiştir (Kolbas 1983).
5. Bu teoriyi destekleyenlere göre, San Marco'daki kâsenin kitabesi, firuzeden yapıldığını ispatlama amacı taşıyordu, zira Horasan bu yarı değerli taşla meşhurdu (Lamm 1938–39, s. 2597). Karşılaştırma yapabileceğimiz firuze bir kap Ortaçağ'dan günümüze ulaşmamıştır. Ancak Nişabur'daki kazılarda ele geçen kaya kristalinden yapılmış sırlı boncuklar, değerli taşları taklit etme çabasına bir örnek oluşturabilir (New York 1983, s. 27). Değerli madenleri taklit eden camlarla ilgi daha fazla bilgi için bkz. Shalem 2012.
6. Benzer şekilli fritli hamur kaplar arasında dilimli ve ornurgalı kâseler, kulplu kadehler ve sürahiler yer alır.
7. Rugiadi 2010b, s. 179.
8. Ebu Dülef (10. yüzyıl ortasında Yakubi'nin zikrettiği *Risale*'sinde), muhtemelen Fars'ta yapılmış opak cam bir kabı "Çin çömleği" diyerek tarif eder; Biruni'nin *Kitabü'l-cemahir fi marifeti'l-cevahir* adlı eserinde (11. yüzyılın ikinci çeyreği) bahsettiği kap, "Çin kâseleri"nin seramik bir imitasyonu olarak yorumlanmıştır (Allan, Llewellyn ve Schweizer 1973, s. 172). Pinder-Wilson 1991, s. 128, no. 61, British Museum'daki maşrapanın (bkz. yukarıda, not 3) camının "parlak ışığa tutulduğunda yarı şeffaf" olduğunu ve "porselenin yerini tutmak üzere üretilmiş" olabileceğini belirtir. Corning Museum'daki kâselerden biri de "yarı şeffaf" olarak nitelendirilmiştir; bkz. Corning 1957, s. 235, no. 463.

Kat. 56, 57

1. Francesca Leoni, içinde New York 2011, s. 127, no. 83. Kitabe, Abdullah Ghouchani tarafından okunmuş ve İngilizceye çevrilmiştir.
2. İngilizce çeviri için bkz. Ward 1993, s. 54.
3. Özel yaşamda gümüş kaplar kullanılmasına ve şarap içilmesine karşın, her ikisi de şeriat tarafından yasaklanmıştı; bkz. Leoni, içinde New York 2011, s. 127, no. 83.
4. Melikian-Chirvani 1992.
5. Rowson 1998a; Rowson 1998b. Hâşimi'nin divanı günümüze ulaşmamış, fakat bu ve diğer bazı şiirleri Sealibi tarafından alıntılanmıştır (bkz. aşağıda, not 6).
6. Nişaburlu bir edebiyatçı olan Ebu Mansur es-Sealibi (öl. 1038), İbn Sükkere'nin kışkırtıcı ve nüktedan zekâsından ve edebi yeteneklerinden övgüyle bahsetmiştir (bkz. aşağıda, not 7).
7. Bkz. Sealibi 1982, s. 35–36. Bu kupa, Nihavend'de bulunduğu söylenen bir defineye aittir ve aynı gruptaki bir tokanın kitabesinin işaret ettiği gibi, Ebu Şuca İncu Tekin adında bir saray mensubuna ait olabilir (Gray 1939; Ward 1993, s. 54).
8. Abdullah Ghouchani, alıntılayan: Blair 2008, s. 162–63.
9. Benzer forma sahip gümüş kaplar için bkz. Hemedan'da ele geçen objeler (Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 6, pl. 1346C).
10. *Baba*'larda yarım küre biçimli, ayaklı kupalara ve kapalı formda kupalara da rastlanır; bkz. Stark 2008, s. 131–35, res. 3c, 41a, 93d, 94a, e. Kupasız bir *baba* için bkz. kat. 190. Aslanlı madalyonlarla bezeli ve kulaklarından bitişen üç tavşanın sekiz yapraklı bir *cavetto* ile çevrelendiği benzer bir altın kâse, Reza Abbasi Museum, Tahran'dadır (2618).
11. Konservatör Jean-François de Lapérouse'a (Department of Objects Conservation, The Metropolitan Museum of Art, New York) göre, bu işlemde altın ve civadan oluşan bir karışım kullanılmıştır.

Kat. 58

1. A. S. Melikian-Chirvani, içinde Gyselen 1992, s. 135–42.
2. "Fritli hamur" terimi, silisin yanı sıra küçük miktarlarda silikat mineralleri, kil, alkaliler ve/veya cam frit içeren bir karışımdan oluşan seramik bünyeyi tarif etmektedir. Tipik bir karışım %70–80 kuvars, %10–20 çok ince kil ve %10 fritten oluşur ve şekillendirilmesi nispeten zordur. Bu teknolojinin Iran, Cezire ve Büyük Suriye'de ortaya çıkması ve Mısır kökenli olma ihtimali hakkında ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. kat 180a–i. Ayrıca bkz. Mason 2004, s. 73, 94, 123; McCarthy ve Holod 2012.

Kat. 59

1. Watson 2004, s. 136. Ghouchani 1999, s. 141, kitabenin kısmen farklı bir çevirisini sunar: "Nebiz içebilirsin, çünkü akıl ve anlayışı etkilemediği sürece helaldır." Bu çeviri, nebizin yasaya uygunluğunun şarta bağlı özelliğini yeterince ifade etmemektedir.
2. Watson 2014, s. 136, bu süreci ayrıntılı bir şekilde ele alır.
3. Ghouchani 1999, s. 142. Ghouchani, bu kalıptan yapılmış olan bazı kapları ele alır, *a.g.y.*, 142–47.
4. Kur'an 2:219, 4:43 ve 5:90–91.
5. Bu kelime, şarabı veya fermente edilmiş hurmadan yapılma bir içeceği ifade edebilir.
6. Melikian-Chirvani 1999, s. 150.
7. Opwis 2011, s. 66.

Kat. 60

1. Reitlinger 1951, s. 11–22, bu kaplarla ilgili en kapsamlı çalışmadır ve bütün ya da parçalar halinde elliye yakın örnek içerir. Kuzey Cezire'den örnekler için bkz. Bulut 1999, s. 192–95. Buradaki küp için ayrıca bkz. Mouliérac 1999, s. 139; Eric Delpont, içinde Paris 2001–2, s. 154, no. 135.
2. Bu kaplardan birkaçı Sinn el-Zibban ve Armuş Vadisi'nde mezarlarda

bulunmuştur ve büyü amaçlı gömülmüş olabilir. Fakat Reitlinger 1951, s. 15'te işaret edildiği gibi, *habb*'lar büyük boyutları nedeniyle mezar gömüsü olmaya elverişli değildir. Cezire'nin merkezi şehirlerinden Tikrit, Musul ve Sincar'da, evlerin temelleri altında 12.–13. yüzyıla ait bezemeli örnekler bulunmuştur. Bunlar, gözenekli gövdeleriyle topraktaki nemi çekiyordu. Ayrıca Musul'da, 19. yüzyılın ilk yarısında tahrip edilmiş bir Nasturi kilisesinin altında da bulunmuşlardır; bkz. Layard 1853, s. 279–80. Hira'da, 8. yüzyıldan kalma odaların altında da *habb*'lar bulunmuştur; bkz. Rice, D. T 1934, s. 71, res. 19.

3. Reitlinger 1951, bunları Stil II ve Stil III olarak sınıflandırır.
4. Bazı *habb*'ların, özellikle de Islamiyet'in erken döneminden Stil I grubuna dahil olanların, son derece muhafazakâr üsluptaki figürleri nedeniyle, bu tür kapların geçmişinin MÖ 1. binyıla dek uzandığı düşünülmektedir; bkz. *a.g.y.*
5. Ninmah (veya Ninhursag) bir Babil tanrıçasıydı. Ištar ise bereket, aşk ve savaş tanrıçasıdır. Bu iki tanrıçayı, figürlerin olası bir kaynağı olarak öneren ilk kişi Friedrich Sarre'dir; bkz. Sarre ve Herzfeld 1911–20, cilt 4, s. 13; Sarre 1922, s. 56 ve Reitlinger 1951, s. 13, 16.
6. Reitlinger 1951, s. 21.

Kat. 61-64

1. Transkripsiyon ve iki kelimenin "Sa-d[ık]'ın eseri" şeklindeki muhtemel bir okuması için bkz. Watson 2004, s. 354.
2. Victoria and Albert Museum, Londra'daki şaşırtıcı derecede benzer bir çinide (C444-1911), objenin şekli çok daha az belirgindir ve bir meyveye benzemektedir.
3. Kat. 62 ilk kez Lane 1947, s. 27, pl. 36F içinde yayımlanmıştır.
4. Tespit edilen üretim merkezleri şunlardır: Nişabur Kanat Tepe (Wilkinson 1973, s. xxxii; grup 12, no. 113–17), Isfahan (mescid-i cami kazılarında üretim artığı örnekler bulunmuştur, yayımlanmamış), Semerkant (Shishkina ve Pavchinskaja 1992–93, s. 65, 69, 77, no. 17) ve Gazne (Fusaro, yakında yayımlanacak).
5. Yazma H. 670/M. 1271 tarihli olsa da, bu minyatür muhtemelen daha geç bir dönemde yapılmıştır; Barrucand (1991, s. 120–21, res. 39) tarafından aşağı yukarı 16. yüzyıl ortalarına tarihlendirilir.
6. Bkz. Ettinghausen 1965b, Rogers 1969 ve Savage-Smith 1997c. *Fukka* varsayımı için bkz. Ghouchani ve Adle 1992.
7. Bazı kapların içinde cıva kalıntıları bulunduğu ileri sürülmüşse de bu doğrulanmamıştır (Savage-Smith 1997c, s. 329). Kapların içi genellikle temizdir.
8. Bu yöndeki bir girişim için bkz. Savage-Smith 1997c. *Journal of Islamic Archaeology*'nin Stéphane Pradines tarafından yayıma hazırlanan, yakında çıkacak özel bir sayısı, kürevi-konik kaplara ayrılmıştır.
9. Banias'taki Haçlı kalesinde bulunan örnekler ve daha öncekiler için bkz. Sharvit 2008; ayrıca bkz. Prag 2008, s. 265–69, res. 175(1–5) ve Milwright 2008, s. 177–81. Bu kapların el bombası olabileceği varsayımı için bkz. www.museumsecrets.tv/dossier.php?o=53 (erişim tarihi: 27 Ocak 2016).
10. Okunaksız durumdaki kitabesi, "Sadık" adında birinden bahsediyor olabilir (Watson 2004, s. 354, no. O.13).
11. Mexico City 1994–95, s. 132–33.
12. Graves 2010, s. 71, önceki kaynakçayla birlikte; Metropolitan Museum'da dikdörtgen bir sehpa örneği mevcuttur (42.113.2).
13. Tonghini 1998, s. 46–51, önceki kaynakçayla birlikte; McPhillips 2012.
14. Graves 2010, s. 71–72 ve res. 12.

Kat. 65, 66

1. Sadan 1977, s. 134.
2. Pancaroğlu 2007, s. 137, no. 89.
3. Carboni 2001, s. 172, bu ve benzer kadehlerin tekniğini ayrıntılı olarak anlatır. Carboni'ye göre, kadehler ters konularak saklanıyordu. Minâi bir kâsede, cam bir kırmızı şarap sürahisinin yanında, bir kadehin ters bir şekilde durduğu görülür; bkz. Folsach 2001, s. 153, no. 167.
4. Pancaroğlu 2007, s. 136.
5. Iran'da lüsterli kapların başlıca üretim merkezi olarak Kaşan için bkz. kat. 108a, g.
6. Carboni 2001, s. 172. Kadehin bir eşi Metropolitan Museum'da bulunmaktadır (2000.279.1).
7. Bibliothèque Nationale de France, Paris (MS Arabe 5847; fol. 33r). Bkz. Grabar 1984, s. 10–11; ayrıca bkz. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p/f75.image.r=Arabe%205847.langFR (erişim tarihi: 8 Haziran 2015).

Kat. 67

1. Kâsenin iç kısmında nesih yazıyla bir kitabe daha vardır, fakat okunaksızdır.
2. Kâseyle ilgili genel olarak bkz. Jenkins-Madina 2006, s. 129, 166, 174, profil 9 (s. 174); kâsenin ilk reprodüksiyonunda mavi boya görülmez, bkz. Kouchakji 1923, s. 523. Kentsel ve kırsal buluntuların karşılaştırılması için bkz. Tonghini 1998, s. 50–51; McPhillips 2012, s. 459; Rugiadi 2003, s. 71 0–11; Milwright 2005.
3. Ortaçağ sarayı (eskiden Harun el Reşid'in sarayı olduğu düşünülen) Kasr el-Banat'ın yakınında 1906–7'de yapılan açmanın, başlangıçta "eski *sûk*"u açığa çıkardığı söylenmiştir. Büyük Keşif'te ele geçen sağlam kapların sayısı 60 civarındaydı; bkz. Yoltar-Yıldırım 2013, s. 77, 82–85, 88–89; Kouchakji 1923, s. 523–24; Jenkins-Madina 2006, s. 16, 27.
4. Buluntuları aktaran makalede, tüm objelerin görseli yoktur (Kouchakji 1923; bkz. Jenkins-Madina 2006). İkisi bugün Metropolitan Museum koleksiyonundadır (56.185.18, .25).
5. Rakka'daki kazılarda çok sayıda üretim artığının açığa çıkarılması, buranın önemli bir üretim merkezi olduğunu doğrulamaktadır. Bkz. Tonghini 1998, s 50–51. Milwright 2005, s 210–17; Yoltar-Yıldırım 2013. Nakkaşla ilgili varsayım için bkz. Jenkins-Madina 2006, s 166. Ayrıca Jenkins-Madina, bugün Karatay Müzesi, Konya'da bulunan benzer fakat tamamlanmamış üç objenin de Rakka'dan getirilmiş olabileceği tespitinde bulunur (s. 23–25 ve 33–35, ek I).
6. Melikian-Chirvani 1974, s. 126–27, 135. Fakat buradaki kâse daha büyüktür.
7. Buluntu grupları üzerinde çalışan çoğu araştırmacının gözlemi bu yöndedir; bkz. Tonghini 1998 ve McPhillips 2012, s. 456.

Kat. 68

1. *RCEA* 1931–, cilt 11, no. 4267.
2. Bu gruptan en az 12 ibrik günümüze ulaşmıştır; bkz. Kana'an 2013. Diğer örnekler için bkz. kat. 13b, 15, 168a.
3. Yunus ismi, bugün Kiev'de bulunan ve Bedreddin Lülü'nün isim ve unvanlarını taşıyan bir leğende de karşımıza çıkar. Ayrıca, kat. 68'in tarihi de Bedreddin Lülü devrine denk düşmektedir. Fakat Kiev'deki leğen ile kat. 68 arasındaki üslup farklılıkları, her ikisinin de aynı usta tarafından yapılmış olma ihtimalini zorlaştırmaktadır. Bkz. Raby 2012, s. 26–27; Grabar 1957, s. 549.
4. Hagedorn 1992, s. 32–34.
5. Cezire menşeli pirinçlerin altın sarısı bir tona sahip olması, yüksek oranda kalay içerdiklerine işaret eder. Fakat bunun bakır pasından korunmaya yetecek bir miktar olduğu her zaman söylenemez. Genelde ince bir kalay katmanıyla kaplama uygulanıyordu. Bu tür ibriklerin içecekler için kullanılması hakkında bkz. Ward 1986. Şarap içmeyle ilgili olarak bkz. Hillenbrand, R, 2014.
6. Ortadaki ağaç, bir bahçeye işaret etmektedir. Bağdat'ta hazırlanmış olan 1237 tarihli Schefer *Makamat*'ındaki bir meyhane sahnesi (Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS Arabe 5847, fol. 33; Hillenbrand, R, 2014, s. 41, res. 19), şarap depolamak için klasik seramik amforaların yaygın olarak kullanılmaya devam ettiğini, şarap hazırlamak için ise daha geniş bir kap kullanıldığını ortaya koyar. Örneğin, Paris'teki *Kitabü't-tiryak* nüshasında yer alan bir minyatürde (bkz. Pancaroğlu 2001, s. 159, res. 4; ayrıca bkz. kat. 106), benzer formda bir ibrik resmedilmiştir, fakat bunun madeni bir örneğe mi yoksa benzer formlarda üretimi yapılan seramik bir örneğe mi göndermede bulunduğu açık değildir.
7. Hillenbrand, R, 2014, s. 44.

Kat. 69

1. Çeviri için bkz. Doha 2002, s. 31, no. 5.,
2. Humlebaek 1987, s. 90, no. 115. Form itibarıyla Ortaçağ havanlarına benzemekle birlikte (bkz. kat. 97, 98), bu tepsi sehpası Ortaçağ'a ait bilinen tek örnektir.
3. Meander motifli yuvarlaklar ve çok-dilimli büyük madalyonlar içinde figürlü sahneler, Musul işi pirinçlerin ortak özelliklerindendir; bkz. kat. 15. Ayrıca vakvak ağaçları, figürlü küçük yuvarlaklar ve at üstünde iki avcı, bu tepsi sehpasını Freer matarasıyla ilişkilendirir (Ecker ve Fritzherbert 2012, s. 178, res. 2). Freer matarasının yak. 13. yüzyıl ortalarında Musul'da, şehrin yakınındaki Süryani manastırlarından biri için yapıldığı düşünülmektedir; bkz. *a.g.y.*
4. Freer matarasıyla (bkz. yukarıda, not 3) ve bugün Doha'da bulunan, 1220'ler–30'lara tarihlendirilen bir şamdanla karşılaştırınız (Raby 2012, s. 51, res. I.25e). Anadolu Selçuklu yönetici seçkinleri, bu motifi sancaklarda ve saray yapılarının duvarlarında (örneğin, Aspendos; bkz. Resim 25) kullanmıştır. Beyaz zemin üzerine kırmızı zikzaklar, özellikle Alanya civarındaki av köşklerinden bilinmektedir; bkz. Redford 1993b, s. 222–23; Redford 2000b, s. 87; Redford 2005, s. 293.
5. Museo Nazionale del Bargello, Floransa (360); bkz. Baer 1989a, res. 42; Raby 2012, tablo I.a; Raby 2014, s. 58–59.
6. Tahtsahnesindeki kanatlı, melekvari figürler, Hıristiyan bir bağlama işaret etmekle birlikte, 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyılda Cezire'de popüler bir motifti; örneğin bkz. kat. 11 (Contadini 2014, s. 49; Raby 2012, s. 47, res. a). Kakmalı diğer pirinç örnekler için bkz. Raby 2012, s. 47, res. C ve benzer Hıristiyan örnekler için s. 50.
7. Alp Arslan ve Melikşah dönemlerinin veziri Nizamülmülk'ün ifade ettiği gibi. *Siyerü'l-muluk* (veya *Siyasetname*) adlı eserinde Nizamülmülk, ziyafet sofralarının hazırlanmasında Büyük Selçuklu sultanlarının uyması gereken kuralları belirtir. Bkz. Nizamülmülk 1978, s. 124.

Kat. 70

1. Viré 1965; A'lam 1990c.
2. Firdevsi 2004, s. 461.
3. Boyalı bezemenin büyük kısmı, ancak yüzey nemlendirildiğinde görülür hale geliyor. Şaşırtıcı şekilde, binicinin bacakları ve çizmeleri ile atın koşum takımı seçilebiliyor. Ayrıca, çıtanın benekli gövdesi de belirginlik kazanıyor.
4. Tonghini 1998.

Kat. 71

1. Bkz. Sotheby's, Londra 2007, lot 111. Benzer kâseler Reza Abbasi Museum, Tahran (255) ve Musée du Louvre, Paris'te (MAO 2073) bulunmaktadır; ayrıca bir şişe de Aga Khan Museum, Toronto'dadır (AKM 552).
2. Durand-Guédy 2010a, s. 97–99.
3. Bu durum, abartılı anlatılarda belirgin olarak görülür. Örneğin, Irak Selçuklu sultanı Giyaseddin'in (hd. 1134–52), kimsenin yardımı olmaksızın tek başına birkaç aslanı öldürdüğü rivayet edilir (Nişaburi 2001, s. 105). *Şahname*'de, Sasani hükümdarı Hüsrev Perviz'in büyük bir av seferinin anlatıldığı bölüm için bkz. kat. 70.
4. Nişaburi 2001, s. 60–61.
5. Allsen 2006, s. 186–208.
6. A'lam 1990a. Doğancılığın gösterişli bir etkinlik olmasıyla ilgili bkz. Viré 1960.
7. A'lam 1990a; A'lam 1990b.
8. Alıntılayan: Melikian-Chirvani 1989. Doğan kuşunun hükümdarlıkla bağlantısı hakkında bkz. kat. 37, 131.

Kat. 72

1. Bu kazıma yazı, şamdanın üzerindeki yegâne epigrafik unsurdur. Bugün kayıp olan boyun kısmını, muhtemelen gövdeyle aynı dönemde yapılmış olan ve ustasının veya sahibinin ismiyle ilgili bilgilerin yanı sıra iyi dilekler içeren kakmalı kitabeler süslemekteydi.
2. İkonografisi ve canlı figüratif üslubu, Musul ekolününün özelliklerini taşımaktadır (örneğin bkz. kat 12a, b, 13a, b) ve kat. 15'in nakkaşı Şuca'nın bir çırağının imzasını taşıyan Kahire'deki bir şamdanla yakın benzerlik gösterir; bkz. O'Kane ve diğ. 2006, s. 106–7.
3. Selçuklu Türklerinde, yönetici seçkin sınıfa mensup emirlerin de serpuş giydiği bilinmektedir; örneğin bkz. kat. 38 ve Rice, D. S, 1953c, s. 128–35, res. 16, 17, 19. Mendil için bkz. kat. 38 ve Rosenthal 1991.
4. Figürlerin farklı açılardan tasviri, müzisyenler ve dansçıların yer aldığı frizlerde çok daha belirgindir. Ayrıca bkz. hükümdarın elini öpen figürlerin görüldüğü kat. 15 ve 68.
5. Nevbet töreni, Bağdat'taki halife sarayında da saray teşrifatının ayrılmaz bir parçasıydı. Tören sırasında belirli aralıklarla birkaç (en fazla beş) kez davul çalınıyordu. Nevbet sayısı ne kadar fazlaysa, hükümdarın/ziyaretçinin saygınlığı da o kadar büyük demekti. Örneğin, Büveyhiler için en fazla üç nevbet vuruluyordu (Hillenbrand, C, 2011, s. 28–31).
6. Anonim bir Anadolu Selçuklu tarihçisinden, Jalali, ed. 1999. Alıntı için bkz. Mecit 2011, s. 68 ve n. 19. Büyük Selçuklularda bir nevbet ve yer öpme örneği için bkz. Hillenbrand, C, 2011, s. 30.

Kat. 73

1. Okuma ve İtalyanca çeviri için bkz. Venedik 1993–94, s. 234–37, no. 125.
2. İbriğin tepesinde yer alan, oturan aslanların görüldüğü altından yapılmış sepet benzer unsurlar sonradan eklenmiştir. Herat maden sanatının ve bu tür ibriklerin en mükemmel örneği kat. 85'tir. Kat. 118 de aynı gruptan bir diğer örnektir. Benzer formda seramik bir ibrik için bkz. kat. 93.
3. Blair 2014, s. 63 n. 12.
4. Bu tür ibriklerin genellikle üst gövdesinde harpiler, tepesinde ve emziğin ucunda uzanmış vaziyette bir aslan ve boyun kısmının her iki yanında oturan aslanlar görülür. Buradaki örneğin boynunda aslan yerine doğancıların olması, bu ibriği nadir kılmaktadır.
5. Vakvak motifi, hayvan başları ve arabesk benzeri kıvrımlı dallardan oluşan bir ağaçtır. *Şahname*'de Büyük Iskender'in karşılaştığı anlatılan, meyveleri insan başı şeklindeki konuşan ağacı çağrıştırır.
6. Ortaçağ hükümdarlık teorisinin en önemli kuruculardan biri, *Siyasetname* adlı eseriyle Nizamülmülk (öl. 1092) olmuştur (Lambton 1962, s. 102–3). Hillenbrand, C, 2011, s. 34–35, avlanmanın Sasani Pers soylularının gözde bir eğlencesi olduğunu ve bu geleneğin Büyük Selçuklu beyleri tarafından da devam ettirildiğini belirtir.
7. Firdevsi 2004, s. 46 1. Ayrıca bkz. kat. 70, 84.

Kat. 74

1. Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 2, s. 1305, cilt 5, böl. 1, pl. 515. Seattle Art Museum'a satılmadan önce Demotte koleksiyonunda bulunan bu pano, bazı kataloglarda (örneğin, Roma 1956, s. 257, no. 45 1, pl. 68) Rey'e mal edilmiştir. Ana zemindeki girift geometrik geçmeler, sekiz köşeli bir çokgen temelinde şekillenir ve daha ziyade alçak kabartma olarak işlenmiştir; bu özellikler, el yazısı ve arka plandaki yonca motifleri, 12. veya 13. yüzyıla işaret eder.
2. Dikkat çekici bir istisna için bkz. Freer Gallery of Art, Washington, D.C.'de (F1 943.3) bulunan minâi tabak üzerindeki kuşatma tasviri.
3. Uzun saplı silahlardan bahseden kaynaklar ve çok sayıda kılıç. Uzun saplı silah ve zırh örneği için bkz. Nicolle 1982, cilt 1, s 86–108. Iran'dan bir minâi kap üzerinde nadir bir pullu zırh tasviri, Arthur M. Sackler Gallery and Freer Gallery of Art, Washington, D.C.'deki (F1943.3) bir tabakta görülebilir. Bkz. Holod 2012, s. 199, 214 n. 17 ve res. 9.
4. Cennet bahçesi ve hükümdarlıkla bağlantısı hakkında daha fazlası için bkz. kat. 22 ve ilgili kaynaklar.
5. İngilizce çeviri için bkz. Tetley 2009, s. 40.

Kat. 75

1. Paris 2002–3, s. 116, no. 54; Mohamed ve diğ. 2008, s. 38–39, no. 9.
2. 13. yüzyılın ikinci çeyreğine ait bir *Varka ile Gülşah* yazmasındaki bir minyatürde, Rabi'nin Varka'ya indirmek üzere havaya kaldırdığı kılıcın şekli, buradakine benzemektedir; Melikian-Chirvani 1970, s. 224, res. 19.
3. Melikian-Chirvani 1982b, s. 96–98, no. 27.
4. Al-Sarraf 1996, cilt 1, s. 119.

Kat. 76

1. Paris 2002–3, s. 118–19, no. 57; Mohamed ve diğ. 2008, s. 155–57, no. 148.
2. Mohamed ve diğ. 2008, s. 155.
3. *A.g.y.* Altı kollu bir svastika için bkz. kat. 15.

Kat. 77

1. Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The New York Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından okundu ve İngilizceye çevrildi.
2. Folsach 2001, s. 314, no. 501; Kjeld von Falsach, içinde Paris 2002–3, s. 131. Gövdenin içbükey formu ve yoğun arabesk bezemeli bir arka plân üzerinde birbirine dar kuşaklarla bağlanan büyük madalyonlar, Anadolu'nun kesik koni biçimli şamdanlarına özgü özelliklerdir; bkz. kat. 21b ve kaynakçası. Neredeyse özdeş bir örnek için bkz. Allan 1999, s. 58–61, no. 7; bir diğer örnek, Arthur M. Sackler Gallery, Washington, D.C.'dedir (LTS2000.1.7), bkz. Pancaroğlu 2004.
3. Allsen 2006 ve Melville 1990'a dayanarak, Teresa Fitzherbert, içinde Londra 2014, s. 30; ayrıca bkz. Hillenbrand, C, 2011, s. 34.
4. Abbasi yönetimindeki Samarra'da bulunan El-Hayr, etrafı duvarlarla çevrili 114 km2 genişliğinde bir avlanma alanıydı; bkz. Northedge 2005, s. 151vd.
5. Ortaçağ'da avlanmanın önemiyle ilgili olarak bkz. Nizamülmülk 1978, s. 94–95; Lambton 1962, s. 102–3; Hillenbrand, C, 2011, s. 34–35 ve Fitzherbert, içinde Londra 2014, s. 30–37. Anadolu'da avcılık, banliyö bahçeleri, saraylar ve köşkler hakkında bkz. Redford 2000b; Redford 2000a; kat. 20a–g ve kaynakçası.
6. Hillenbrand, C, 2011, s. 34–35.
7. Ejder avcısı motifi ve ikonografisi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Pancaroğlu 2004. En erken tarihli İslam-Anadolu örnekleri sikkelerdir (*a.g.y.*, res. 6). Aynı temanın değişik bir versiyonunda, atlının ejderi Partatışıyla öldürdüğü görülür (kat. 73, 92).
8. Yalman 2010, s. 333.

Kat. 78

1. Efdaluddin Kaşani'ye ait rubai. Transkripsiyon ve tespit için bkz. Ghouchani 1987, s. 36.
2. *Nüzhetü'l-mecalis* adlı antolojiden, Cemaleddin Aşhari'ye ait rubai. Transkripsiyon ve tespit için bkz. Ghouchani 1987, s. 36.
3. *Nüzhetü'l-mecalis* adlı antolojiden, Mahasti'ye ait rubai. Transkripsiyon ve tespit için bkz. Ghouchani 1987, s. 36.
4. *Nüzhetü'l-mecalis* adlı antolojiden, yine Mahasti'ye ait rubai. Transkripsiyon ve tespit için bkz. Ghouchani 1987, s. 36.
5. Watson 1985, s. 90, 98, 104, 108, 109, 198, renkli pl. E; Washington, D.C, ve diğer şehirler 2004–6, s. 77. 83, 91, 122, pl. 98.
6. Örneğin bkz. önceden Harari Collection'da bulunan bir mürekkep hokkası (Rice, D. S, 1952, pl. 9a, 10a) ve bu kitapta kat. 79. Benzer seramikler için bkz. Baer 1983, s. 238, 342–43 n. 292.
7. Northedge 2005, s. 135, 213, res. 57, 94; Leisten 2003, s. 103–4.
8. Alıntılayan: Massé 1965.

Kat. 79

1. Okuma ve İngilizce çeviri, Abdullah Ghouchani ve Musée du Louvre, Paris, İslam Sanatları Bölümü'nden Carine Juvin tarafından yapıldı.
2. Samarra'daki Cevsakü'l-hakani, Caferiye ve Belkuvara gibi Abbasi saraylarında, çoğunlukla bitişiğinde ahırlar ve izleyici locaları bulunan büyük meydanların çevgan sahaları olduğu düşünülmektedir. Ancak bu alanlar, Arapların *fürusiyet* kültürü bağlamında binicilik idmanları ve diğer oyunlar için de kullanılmış olabilir. Bkz. Northedge 2005.
3. Bkz. Nizamülmülk 1978, s. 94–95; Lambton 1962, s. 102–3.
4. Massé 1965. Çevgan genellikle at sırtında, fakat *Ekbername*'de görüldüğü üzere bazen de yaya olarak (*çevgan-ı piyade-i bazı*) oynanıyordu.
5. Çevgan oynayan tekli figürlere Anadolu şamdanlarında sık rastlanır (örneğin kat.

92) ve saray çevresine özgü binicilik imgesini oluşturan çeşitli atlı figürlerin –doğancılar, ejder öldürenler, aslan avcıları– bir temsilcisidirler. Iran ve Orta Asya için bkz. önceden Nuhad es-Said Collection, Londra'da bulunan (Allan 1982a, s. 33, no. 1), Horasan ekolüne ait kakmalı bir mürekkep hokkası (12. yüzyılın ikinci yarısı). Seramik bir örnek için bkz. kat. 78.

6. Benzer figürlere şu ibriklerde de rastlanır: kat. 13b; Cleveland Museum of Art (56.11; Ahmed ez-Zeki el-Mevsili imzalı ve H. 620/M. 1223 tarihli; bkz. Kana'an 2013, s. 180, res. 156); Metropolitan Museum (91.1.586; Ahmed ez-Zeki en-Nakkaş el-Mevsili'nin gulamı Ömer b. el-Hacı Caldak imzalı ve 623/1226 tarihli; bkz. al-Harithy 2001).
7. Bu ibrik zengin kakmalı, armudi gövdeli bir grup içerisindeki en erken tarihli ibriktir (Rice, D. S, 1952, pl. 12; Allan 1982a, s. 56–57; Kana'an 2013). Freer Gallery of Art'ta bulunan bir leğen, çevgan oyuncularının görüldüğü bir diğer örnektir; bkz. Ward 2005, res. 18.2–18.6.
8. Kat. 79'un altı, iki kazıma daire dışında bezemesizdir. Sanatçı, bu iki daireyi daha sonra süslemek amacıyla yapmış olabilir.

Kat. 80-82

1. Ahsan 1979, s. 267.

Kat. 83

1. Behram Gur ile Azade'nin hikâyesine 10. yüzyıl sonlarından önceki metinlerde rastlanmaz. Fakat en azından 7. ve 8. yüzyıllarda iyi bilindiği muhakkaktır, zira Sasani maden işlerinde (bkz. Metropolitan Museum'daki gümüş bir tabak, 1994.402) ve Rey yakınlarındaki Çal Tarkan kazılarında ele geçen alçı panolarda karşımıza çıkar (bkz. Ettinghausen 1979). Kâse, New York 2011, s. 114–15'te yayımlanmıştır.
2. Vaso Vescovali'nin (kat. 124) yanı sıra, madeni örnekler arasında State Hermitage Museum, Saint Petersburg'da 12. yüzyıla ait kakmalı bir bakraç (Ettinghausen 1979, pl. 10) ve Victoria and Albert Museum, Londra'da bir kâse (760-1889; bkz. Auld 2004, res. 8.9a, b, diğer örneklerle birlikte) yer almaktadır. *Şahname*'den alınma konular arasında, Freer Gallery of Art, Washington, D.C.'deki bir kadeh üzerinde görülen Bijen ile Menije'nin hikâyesi de vardır (28.2; Simpson 1981, her sahne için benzer minâi parçaların bir listesini verir). *Şahname* hikâyelerinin 11. ve 12. yüzyıllarda sarayların duvar resimlerine konu edildiğini, Hakani'nin şiirleri gibi edebi kaynaklardan biliyoruz; bkz. Melikian-Chirvani 1984, s. 296. Ancak günümüze ulaşmış olan her örnek için aynı şey söylenemez. Nitekim Harvard Art Museums, Cambridge, Massachussets'teki bir duvar resminin (1935.23), tıpkı Metropolitan Museum'da bulunan benzeri (52.20.1) gibi, 20. yüzyıl başında neredeyse tümüyle yeniden boyanmış olduğu kısa süre önce anlaşıldı. Narayan Khandekar ve Teri Hensick, Straus Center for Conservation and Technical Studies, Harvard Art Museums, Massachussets. Yayımlanmamış konservasyon raporu, 2011 ve Federico Carò (Assistant Research Scientist, Department of Scientific Research, The Metropolitan Museum of Art, New York). Harvard Art Museums, Cambridge, Massachussets'ten Mary McWilliams'a teşekkürlerimi sunarım.
3. Hikâyenin Arapça ve Farsça erken dönem versiyonları için bkz. Fontana 2000 ve Fontana 1986, s. 77–120. Firdevsi eserini yazdıktan sonra da devam eden sözlü aktarımdaki farklılıklar için bkz. Grabar 2000, s. 99–100. 12. yüzyılda yazılmış olan *Kitabü'n-naka*'dan Kazvini'nin alıntıladığı bir bölümde, pazarlarda Iranlı kahramanların hikâyelerini anlatan şarkıcılar olduğundan bahsedilir; bkz. Bausani 1968. Sözlü gelenekler hakkında daha fazla bilgi için bkz. etnografik bulgular da içeren Melville ve Van den Berg, ed. 2012.
4. Shalem 2004, s. 124'e göre, aynı hikâyenin birbirinden farklı tasvirleri, seri üretimin artmasıyla birlikte, bilindik motiflerin kendine özgü versiyonlarını talep eden piyasayı tatmin etme çabalarını yansıtmaktadır.
5. Sylvia Auld, sahnenin bir yıldız sembolizmiyle, muhtemelen de Kuğu takımyıldızıyla ilişkili olabileceğini ileri sürer. Kuğu takımyıldızının Arapçadaki ismi, "Takip Eden" veya "Terkiye Binen" anlamına gelmektedir (Auld 2004, s. 111).

Kat. 84

1. British Library, Londra'daki yazma (Add. 21, 103), H. 675/M. 1276 tarihini taşır, fakat bu tarih muhtemelen sonradan eklenmiştir. Bkz. Firdevsi 2005–6. Bibliothèque Orientale, Université Saint-Joseph, Beyrut'taki yazma (NC43), tarih açısından Floransa yazmasına daha yakın olabilir (Firdevsi 2010–11).
2. Piemontese 1980; Piemontese 1989, s. 112–15.
3. Taeschner 1960. Fütüvvet teşkilatı, bazı yiğitlik ideallerini ve mutasavvıfların bazı özelliklerini paylaşan, birbirlerine gevşek mesleki bağlarla bağlı genç erkeklerin oluşturduğu bir kardeşlik cemiyetiydi.
4. Yalman 2010, s. 57.
5. Örneğin fol. 39v'de, *el-izz ve'l-beka ve'l-ziyade ve'l-bereket*. Yalman 2010, s. 34'te belirtildiğine göre tarihçi Ibn Bibi, I. Alaeddin Keykubad'ın (hd. 1219–37) inşa ettirdiği Konya surlarında hadisler, Kur'an ve *Şahname*'den bölümler içeren kitabeler yer aldığından bahseder. Bu, Anadolu Selçuklu tarihinde, mimari kitabelere henüz bir standardın getirilmediği benzer bir dönemi yansıtıyor olabilir.

Kat. 85

1. Bu bölüm, "Nasıl bir ateşte yapılmış olursa olsun" şeklinde de çevrilebilir. Fakat ibriğin yapıldığı madenin ateşte eriyeceği düşünüldüğünde, böyle bir okuma pek mümkün görünmüyor. Kitabenin tamamının diğer çeviri ve okumaları için bkz. Blair 2014, s. 65–67; Ward 1993, s. 77.
2. Ward 1993, s. 71–79; Blair 2014, s. 84–87. Siyasi istikrarsızlık ortamında sanatsal üretimin azalmamış olması, Herat'taki maden endüstrisinin yöneticilerin değil, tüccarların kontrolünde olduğu doğrulamaktadır. Herat hakkında ayrıca bkz. Frye 1971b.
3. Bobrinski bakracı hakkında bkz. Kana'an 2009; ayrıca bkz. Blair 2014, s. 78–83. Herat'a mal edilen objelerle ilgili genel bir değerlendirme için bkz. Ward 1993, s. 71–79 (Merv, Nişabur ve Tus gibi başka üretim merkezlerinin de bulunduğunu ileri sürer); ayrıca bkz. Blair 2014, s. 57–111. Kat. 170'in Ibranice kitabesi ve Gürcistan'da Tiflisli Şelomo tarafından yapılmış olması, kakmalı madeni obje üretiminde başka merkezlerin de bulunduğu fikrini desteklemektedir.
4. Biri seramik olmak üzere diğer benzer ibrikler için bkz. kat. 73, 93, 118. Bu tipteki ibrikler, Cezire, Büyük Suriye ve komşu bölgelerdeki yaygın ibrik tipinden (örneğin kat. 13b) farklıdır.
5. Tipik örneklerde, dekoratif unsur olarak kabartma figürler –genellikle harpiler (örneğin kat. 118)– kullanıldığı görülür. Fakat buradaki ibriğin ustası Mahmud b. Muhammed el-Herevi, baştan sona kakmalı kaburgalara sahip gövdede daha ziyade iki boyutlu bir kompozisyonu tercih etmiş, böylelikle de şiirli kitabe için yer kazanmıştır.

Kat. 86

1. Grabar 1984, s. 7.
2. Rice, D. S, 1959, s. 218.
3. Ward 1985, s. 76–78.

Kat. 87, 88

1. Pancaroğlu 2005, s. 387.
2. Farmer 2000. Palermo'daki Cappella Palatina'nın 11. yüzyıla ait tavan resimlerinde, farklı lavta türlerinden çeşitli örnekler görülür (Grube ve Johns 2005, örneğin pl. 36 A19.5–6). Ayrıca bkz. Kühnel 1951.
3. Farmer 1929; Farmer 1940.
4. Lavta çalgıcısının üç parçadan oluşan başlığı hakkında bkz. Soucek 1992 ve Pancaroğlu 2005, s. 387. Pancaroğlu, bu başlığın "neredeyse sadece erkeklere özgü" olduğunu belirtir.
5. Alam 2003. Fustat'ta yapıldığı düşünülen 11. yüzyıla ait dövmeli bir dansçı resmi ve dövmelerle ilgili diğer karşılaştırmalar için bkz. Rice, D. S, 1958a, pl. 1–3, res. 1–2; Hoffman 2000. Kat. 22'dekine benzeyen muhtemelen geçici yüz dövmeleri, lüsterli bir levha üzerindeki bir erkek figüründe de karşımıza çıkar; bkz. Pancaroğlu 2007, s. 128–31, n. 83. Kadın lavta çalgıcısı, Venüs gezegenini temsil ediyor olabilir. Kakmalı madeni objelerde bu tür bir sembolizmle sık sık karşılaşılır (örneğin, Canby 2005, res. s. 118). Bkz. Rice, D. S, 1958a, s. 38; Jones 1975.
6. Kühnel 1951.

Kat. 89

1. Joel ve Peli 2005, s. 198–212; Kiyani 1984, s. 79, res. 40; Safar 1945, s. 36–37, res. 21 (120–33), 22, pl. 18–21. Ele geçtikleri arkeolojik bağlama dayanılarak, Susa grubu 12–13. yüzyıllara ve Vasit grubu 13. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmiştir. Afrasiyab ve Buhara Vahası'ndan muhtemelen 7. yüzyıla ait benzer pişmiş toprak heykelcikler, köklü bir üretim geleneğine işaret etmektedir; bkz. Lo Muzio 2010, s. 181–83, res. 2–4.
2. Vasit'teki kazılarda bulunan (Rey, Nişabur, Merv gibi çok sayıda yerleşim yerinden de bilinen) hayvan heykelcikleri, elde şekillendirilmiştir.
3. Safar 1945'e göre, burası bir oyuncak dükkânıydı.
4. Vasit için bkz. Safar 1945, res. 21 (123), pl. 20. Susa için bkz. Joel ve Peli 2005, no. 265–68 ve s. 198. Joel ve Peli, heykelciklerden birinin orijinal halinde, Iran'da geleneksel olarak hayret ifade eden bir hareketle bir parmağını dudaklarına götürmüş olarak tasvir edildiğini ileri sürer.
5. Ev modelleri sırlı fritli hamurdan, figürler ise kalıplama tekniğiyle yapılmıştır. Ev modellerinin düğün hediyesi olarak verildiği yorumu, kucağında bebek tutan Vasit heykelciklerine de bir açıklama getirebilir. Süslü başlıkların da işaret ettiği gibi, bu heykelciklerin bir saray şölenini betimlemesi, hükümdarlıkla ilişkili imgelerin uğurlu sayılmasıyla bağlantılı olabilir.

Kat. 90, 91

1. Nevbet törenleri, evvelce Bağdat'taki halifelik sarayında da saray ritüellerinin ayrılmaz bir parçasıydı. Bu törenler sırasında, belirli aralıklarla birkaç (en fazla beş) kez davul çalınırdı. Bkz. kat. 72;

Hillenbrand, C., 2011, s. 28–31. İslam sanatında müzik hakkında genel bir değerlendirme için bkz. Denny 1985; Contadini 2014.

2. Bu tabak hakkındaki yayınlar için bkz. Fehérvári 1976a, s. 96–98, no. 125, pl. F; Almut von Gladiss, içinde Berlin 2007–8, s. 120–21, no. 101.
3. Hannah Lane'e göre, tabağın yüzeyindeki pirincin kalay içeriği, arka kısmındakine göre daha yüksektir ve bu da, her iki kısımda farklı yıpranma derecelerine yol açmıştır; bkz. Hannah Lane, içinde Fehérvári 1976a, s. 97. Musul, kalayı dışarıdan almak zorundaydı. Moğol istilasının (1262) çalkantılı dönemlerinde, kalay ithal etmek muhtemelen daha zordu. Dolayısıyla kat. 90, 1250'lerin sonu ile 1260'lara, yani Bedreddin'in son yıllarına ya da hatta ardıllarından birinin dönemine tarihlendirilebilir; bkz. Patton 1991, s. 51–83.
4. Orijinal halinde, turkuaz renkli parçaların arasına yerleştirilen baklava biçimli koyu mavi parçalar bir altıgen meydana getiriyordu; bkz. Sarre 1936, pl. 7. ayrıca bkz. kat. 20a.
5. İran ve Orta Asya'dan bilinen birkaç minâi çini örneği (bkz. kat. 19), muhtemelen Kaşan'dan ihraç edilmiştir.
6. Bu bitkisel bezemeye bölgedeki el yazması minyatürlerinde, İran'daki minâi kaplarda ve Suriye'deki Rusafe'de 12. yüzyıla ait veya Anadolu'da 13. yüzyıla ait sır altı boyamalı seramiklerde yaygın olarak rastlanır.
7. Farmer 2000. Kaynaklar, farklı lavta türleri için kullanılan terminoloji konusunda her zaman açık değildir. *Berbat* ile *ud* arasındaki en önemli ayrım, birincisinin tek bir parçadan oyulması, ikincisinin ise gövdesi ve sapının ayrı ayrı yapılmasıdır.
8. Mardin Artuklu hükümdarlarının, en iyi müzisyenlerini Kahire'deki Memlük sarayına hediye veya haraç olarak gönderdikleri biliniyor; Väth 1987, s. 207; Ilisch 1984, s. 83. Musul'da 13. yüzyıl başında Bedreddin Lülü için hazırlanan *Kitabü'l-egani* yazmasının takdim sayfalarından ikisinde, çoğunluğu kadınlardan oluşan, sıralar halinde oturmuş müzisyenler tasvir edilmiştir.
9. Blacas ibriğinde (kat. 15), lavta çalan peçeli bir figürün –büyük ihtimalle üst tabakadan bir kadın– nadir bir örneği görülür (bkz. Resim 38).

Kat. 92

1. Venedik 1993–94, s. 243.
2. Denny 1985.
3. Uzun kollu giysiler sonraki dönemlerde, özellikle Sufi dansında kullanılmaya devam etmiştir; bkz. Denny 1985, s. 61, pl. 15, 16.
4. Grup halinde dans teması, Türklerin dans gelenekleriyle ilişkili olabilir; bkz. Morgan 1994, s. 159. Aynı gruptaki şamdanlardan benzer örnekler için bkz. Victoria and Abert Museum, Londra (Melikian-Chirvani 1982b, s. 363–65, no. 170), Harvard Art Museums, Cambridge, Mass. (349.1983) ve Sotheby's, Londra 1982'de satılan bir şamdan (lot 36). Ayrıca bkz. Gökçiğdem 1998. Bu tipteki şamdanlar hakkında genel bir değerlendirme için bkz. kat. 21b ve ilgili kaynakça.
5. Bulunan tüm örneklerde, figürlerin sayısı üç ile beş arasında değişmektedir.
6. Bkz. Hagedorn 1992, res. 22. Minyatürdeki nehir muhtemelen Dicle Nehri'dir. Musul şehri ve Bedreddin Lülü'nün sarayı Kara Saray, Dicle kıyılarında inşa edilmişti (bkz. Resim 31, 36).
7. Bkz. Ventrone 1971.

Kat. 93

1. Bu ibrikle ilgili ayrıntılı bir inceleme ve üzerindeki sahnenin bir çizimi için bkz. Ventrone 1971; ayrıca bkz. Venedik 1993–94, res. 111 ve Hannover 2011–12, res. s 60. Bilinen objelerin yapımında en az iki kalıp kullanılmıştır. Nasser D. Khalili Collection, Londra'daki bir şişede ve Reza Abbasi Museum, Tahran'daki parçalarda ise, ayakta duran ve ellerinde sopalar tutan muhafızlar vardır; Tahran'daki parçalar "Nişabur'da, objenin yapımında kullanılan kalıbın bir parçasıyla birlikte bulunmuştur" (Morgan 1994, s. 158–59 ve s. 159 n. 152).
2. Buradaki ibrikte 14 figür yer alır. Cinsiyetlerini söylemek zordur. İki figürün gövdesindeki yarım dairesel şekiller, göğüsleri temsil ediyor olabilir; bkz. Ventrone 1971, s. 36 ve res. 8. Diğer dansçılarla bir karşılaştırma için bkz. kat. 94.
3. Neubauer 2009. Terimin *destebend* şeklindeki kullanımı için bkz. Rice, D. S, 1958b, Ventrone 1971 ve Morgan 1994.
4. Zerdüştlükle ilgili varsayım, daha geç tarihli bir kaynağa, *destebend*'i Magi adı verilen Zerdüşt rahiplerinin dansı olarak nitelendiren Nüveyri'ye (öl. 1332) dayanır. Fakat bu yorumu haklı gösterecek doğrudan bir kanıt bulunmamaktadır; bkz. Ventrone 1971, s. 39 ve Taboroff 1972. Türk dansıyla bağlantı, "dansın şekli" itibarıyla kurulmuştur (bkz. Grube 1981, res. 53–63'e atıfta bulunan Morgan 1994, s. 159). Orta Asya'daki Türk şamanların danslarıyla ilişkili olabilecek Sufi dansları ve Anadolu danslarından etnografik örnekler için bkz. Roux 1963, s. 305–9. Molé 1963, s. 155, Sufi danslarının Türk kökenli olduğu fikrini reddeder, fakat Sufi dansının daha geç tarihli yerel formlarında Türk etkileri olabileceğini kabul eder.
5. Türklerle ilişkilendirilen kaftan, genellikle bir kuşak ve çizmelerle birlikte giyiliyordu. Buradaki dansçıların giyimleri hakkında net bir şey söylemek zordur. Büyük Selçuklu dönemi ve sonrasında İran'da bu tür kıyafetlerin kullanımı ve anlamı üzerine daha ayrıntılı bir yorum için bkz. Soucek 1992, özellikle s. 83–90.
6. Durand-Guédy 2013a, s. 337–38.
7. Bu ibrikte köpeklerin, bazıları boynuzlu olan geyikleri kovaladığı ve bir geyiğe de arkadan saldırdığı görülmektedir. Bu kaplardan diğer bazıları kalıp hayvan figürleri, mücevher benzeri süslemeler ve yazılarla bezenmiştir.

Kat. 94

1. Gövdenin üst kısmı, San Francisco'daki kalıpla muhtemelen aynıdır. Kalıptaki kitabe için bkz. Manijeh M. Bayani, içinde Froom 2008, s. 123. Alt kısım ise, Nişabur'dan kısmen okunaklı bir parçayla muhtemelen aynıdır; bkz. Wilkinson 1973, s. 329, no. 156a, b.
2. Bu bilgiyi benimle paylaştığı için Abdullah Ghouchani'ye müteşekkirim. Ghouchani, bu benzerliklere ilk kez dikkat çekmiş ve kitabeyi okumuştur. Farsça, Doğu İran'da anıtsal kitabelerde kullanılmıştır. Bunun en erken tarihli örneği, Safid Buland'daki Şah Fazıl türbesidir (yak. 1055–60); bkz. Blair 1992, s. 128–29 n. 47, res. 77–79. Farsça kitabeli olup üzerinde tarih bulunan en meşhur obje, Bobrinski bakracıdır. H. 559/M. 1163 tarihini taşıyan Bobrinski bakracı, bugün State Hermitage Museum, Saint Petersburg'dadır.
3. Ana kalıp, karmaşık desen ve yazıları oymanın daha kolay olduğu pozitif bir kalıptır. Ana kalıptan birçok negatif kalıp üretmek mümkündür. Bu negatif kalıpların herbirine sonradan kendine özgü bezemeler de eklenebiliyordu. Bir örnek için bkz. kat. 59.
4. Bu imza, bir çömlekçiye veya bir atölyeye ait olabilir.
5. Bu fikri ilk olarak dile getiren kişi Aimée Froom'dur; bkz. Froom 2008, s. 56. Kat. 94 üzerinde imzanın görülmesi beklenen yer boştur.
6. Bir özet için bkz. Watson 2004, s. 134–35. Watson, kalıpların nesillerin boyunca kullanılmış olabileceğini ileri sürer. Merv'den diğer örnekler için bkz. Pugachenkova 1958a; Semerkant'tan örnekler için bkz. Shishkina ve Pavchinskaja 1992–93, s. 37.
7. Bkz. Wilkinson 1973, s. 329; söz konusu parça bugün Metropolitan Museum'dadır (40.170.653). Bu parçanın kat. 94 ile benzerliğine dikkatimi çektiği için Abdullah Ghouchani'ye teşekkür borçluyum. Kalıp yapımı sırsız kaplar çoğu Orta Asya ve İran yerleşmesinden bilinmekle birlikte, kalıp yapımı ve bezemeli bir kaideye sahip olan kapların büyük kısmı Merv'dendir. Muhtemelen Merv'de bir üretim merkezi bulunuyordu; bkz. Pugachenkova 1958a, res. 13. Sultan Kale'den örnekler için bkz. Pugachenkova 1967, s. 143 ve res. 109, 112, 113; Cem'den örnekler için bkz. Gascoigne ve Bridgman 2010, s. 124–25, res. 6.11. Göründüğü kadarıyla, benzer örneklere Herat'ta (Müller-Wiener 2008b, res. 103; Watson 2004, s. 111, 113, no. Ab.6, Ab.8) ya da Leşkeri Bazar'da (Gardin 1963, no. 35–45, 74, 79, 84, pl. 6–9) rastlanmaz. Yukarıda bahsedilen Nişabur'daki örnek, tek istisnadır.
8. Bamyan kapları için bkz. Watson 2004, s. 326, 328, no. M.1.
9. Dans pozisyonu için bkz. Grube 1984, s. 428–29. Kıyafetlerdeki Türk unsurlar için bkz. Soucek 1992, özellikle s. 86.
10. Daha az belirgin olmakla birlikte, kat. 17'de de uzun kollu giysiler görmek mümkündür. 7. yüzyıl Tang porselenlerinden 10. yüzyıl Nişabur seramiklerine, Fatımi ve Sicilya örnekleri de dahil, uzun kollu elbiseler giyinmiş dansçı görselleri için bkz. Grube ve Johns 2005, s. 155. Daha geç tarihli bir tasvir için bkz. Kazvini'nin İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki (Yeni Cami 813) *Acaibü'l-mahlukat* yazması, fol. 1v (H. 722/M. 1322); bu minyatürün bir görseli için bkz. Berlekamp 2007, res. 2.

Bilim, Tıp ve Teknoloji

1. Fouchécour ve Rosenfeld 2000.
2. İbnü'l-Esir 2002, s. 189.
3. Kennedy 1968, s. 670; Fouchécour ve Rosenfeld 2000.
4. Ward 1985, s. 74. Bu tarihlendirme, yazmanın tamamlanma yılı olarak evvelce genel kabul görmüş olan 1204 veya 1206 tarihinden farklıdır.
5. Maddison 1985.
6. Emile Savage-Smith, içinde Maddison ve Savage-Smith 1997, s. 29.

Kat. 95, 96

1. Bkz. Porrmann ve Savage-Smith 2007, s. 119–20 (ilaçlar) ve s. 90–93, 108–9, 151–58 (şarlatanlar ve halk tıbbı).
2. Bu kavanoz geçmişte kapsamlı bir restorasyon görmüştür.
3. Aynı döneme ait örnekler arasında, Fustat'ta bir 11. yüzyıl alanında ele geçen ve şekil itibarıyla kat. 95'e benzeyen lüsterli bir Fâtımi Albarello'su (Kubiak ve Scanlon 1979, s 110) Nişabur'da, muhtemelen ele geçtikleri fırınlarda, 11. yüzyıl sonu ile 12. yüzyılda üretilmiş olan tek renkli turkuaz veya sıralı boyamalı fritli hamur albarellolar. (Wilkinson 1973, s

265–66, 270–71, no 11, 13, 19, 41) yer almaktadır. Iran'da üretilen pişmiş toprak öncüller arasında ise Isfahan, Istahr ve Nişabur'da bulunanlar vardır. Nişabur'dakiler yeşil sırlı (Wilkinson 1973, s. 235–36, 246, no. 28) veya astar boyamalıdır (Wilkinson 1973, s. 106, 125, no. 71). Ayrıca bkz. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüksel'de muhtemelen 9. veya 10. yüzyıla ait akıtma boyamalı bir örnek (Van Raemdonck ve diğ. 2015, s. 54, n. I.4).

4. Pormann ve Savage-Smith 2007, s. 119–20.
5. *A.g.y*, s. 51–55, 71–75.
6. 12 ve 13. yüzyıllarda Suriye, eczacılık ürünlerinin önemli bir ticaret merkezi konumundaydı (Holod ve Rassamakin 2012).
7. *Albarello* kelimesinin etimolojisi tartışmalıdır. Kelimenin Arapça kökenli olduğu fikri günümüzde çoğunlukla kabul görmemekte, bunun yerine Latince *alveolus* (kap) veya *albarius* (ağaç) kelimelerinden türediği düşünülmektedir. Bkz. Scerrato 1991. Kelimenin ilk kullanımlarından biri, 1196 tarihli bir belgededir. "Parvum albarello[m] de t[e]ra cu[m] globo" (kürevi kapaklı küçük bir seramik albarello); bkz. Larson 1998, s. 114.
8. Museum of Islamic Art, Doha'daki (PO 40) armudi gövdeli bir Memlük kavanozunun kitabesinde *nevfer* (nilüfer) kelimesi geçmekte ve muhtemelen Nureddin tarafından Şam'da yaptırılmış olan "En-Nuri" hastanesi için üretildiği belirtilmektedir (Holod ve Rassamakin 2012, s. 372. Görsel için bkz. http://www.mia.org.qa/en/collections/ceramics/lusterware-apothecary-jar; erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
9. Holod ve Rassamakin 2012, s. 362 n. 30.
10. Fol. 4v (Baer 2002, s. 2, res. 1). Baer, yazmayı 13. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlendirir (*a.g.y*, s. 9–10). Rachel Ward'a göre ise, 13. yüzyılın başına aittir (alıntılayan *a.g.y.*).
11. Suriye ve Mısır'dan örneklerin iç kısımlarındaki sır, çoğu kez düzgün olmayan bir şekilde uygulanmıştır. Kat. 95'in tarihlendirmesine gelince, ayak kısmının içte eğimli kesilmiş olması, ilk fritli hamur üretimlerin (11. yüzyıl) tipik bir özelliğidir (ayrıca bkz. Metropolitan Museum, 20.120.56).

Kat. 97, 98

1. Okuma ve İngilizceye çeviri ilk kez Paul E. Chevedden tarafından 1979'da yapıldı (yayımlanmamış makale) ve Wheeler Thackston tarafından 1990'da yeniden teyit edildi (Linda Komaroff, Los Angeles County Museum of Art, kişisel görüşme).
2. İslam dünyasında havanlar ve tokmaklar hakkında genel bir değerlendirme için bkz. Savage-Smith 1997b. Ayrıca bkz. Scerrato 2014b.
3. *De Materia Medica* hakkında daha fazla bilgi için bkz. Saliba ve Komaroff 2008. Ayrıca bkz. kat. 107a, b.
4. Bkz. Saliba ve Komaroff 2008, s. 28.
5. Ortaçağ havanlarının, James Allen'ın yayımlanmamış çalışmasını temel alan bir tipolojisi için bkz. Savage-Smith 1997b.
6. Bkz. tip 6, içinde *a.g.y*, s. 292–94, 314–15, no. 197, 198, özellikle s. 314 n. 1'de alıntılanan örnekler. Bu havan hakkında daha fazla bilgi için ayrıca bkz. Pal, ed. 1973, s. 163–64, no. 301.
7. Savage-Smith 1979b, s. 294, İslam dünyasındaki havan tokmaklarını boğumlu ve boğumsuz olmak üzere iki gruba ayırır.
8. Bkz. tip 3, içinde *a.g.y*, s. 291–93, 304–9. Bu havan için ayrıca bkz. Gladiss 2012, s. 37, no. 22. Kuzey Cezire'ye maledilen çok benzer bir havan, bugün İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndedir (4240); bkz. Nazan Ölçer, içinde Londra 2005, s. 126, 396, no. 77.
9. Kat. 98'in kulpları bezemesizdir.
10. Anadolu şamdanları üzerinde de sözde-kitabeler yer almaktadır. Bu şamdanlardaki sözde-metinler, okunabilir iyi dilek kitabelerine sahip örneklerle aşağı yukarı aynı yerlere yazılmıştır. Havanlar için de aynı durum söz konusudur. Dolayısıyla bu sözde-kitabelerin, okunabilir iyi dilek kitabeleriyle benzer şekilde, koruyucu ve tılsımlı bir işleve sahip oldukları düşünülebilir.

Kat. 99, 100

1. Kat. 99 için bkz. Bloomington 1970, s. 47, no. 260; kat. 100 için bkz. Canby 1987, s. 91, res. 28.
2. Pormann ve Savage-Smith 2007, s. 124.
3. Fustat'ta bulunduğu söylenen Abbasi dönemine ait bir grup ameliyat aleti arasında, sapının ucunda dekoratif bir topuz bulunan bir neşter yer almaktadır. Demek ki Ortaçağ İslam dünyasında, diğer ameliyat aletlerinin aksine, kesme amaçlı kullanılanların bezenmesinde bir sakınca görülmemiştir. Bkz. Awad 1976, pl. 2, no. 1.
4. Bloomington 1970, s. 47, no. 260.
5. Bkz. http://quran.com/5 (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
6. Lucas 2007, s. 355.
7. Sajjadi 1990.
8. Pormann ve Savage-Smith 2007, s. 122, Ebu Mervan b. Zühr'den alıntılayarak.
9. Albucasis 1973, res. 159–62'de yer verilen ameliyat testerelerinin hiçbiri, Selçuklu örnekleriyle tam bir benzerlik taşımaz. *A.g.y*, res. 162, 1271–72 tarihli bir el yazmasındandır (Bodleian Libraries, University of Oxford, Marsh 54) ve burada ele alınan örneklere en çok benzeyenidir.
10. Savage-Smith 2000, s. 320–21.

Kat. 101-103

1. Bu objeler hakkında verdiği bilgilerden dolayı Ruslan Muradov'a teşekkürler.
2. Albucasis 1973.
3. Rey'de bulunan kurşun spatula için bkz. Allan 1982b, s. 55 ("RCi 4031" düzeltmesiyle). Biri Metropolitan Museum'da (34.107.145) olmak üzere, Kasr-ı Ebu Nasr'da ele geçen objeler iğne olarak yorumlanmıştır; bkz. Whitcomb 1985, s. 169 ve s. 175, res. 65.r, s. Hama için bkz. Ploug ve Oldenburg, s. 66–67, res. 25–27. Tarsus'taki örnek, şüpheye yer bırakmayacak bir şekilde 9–10. yüzyıla tarihlendirilmiştir, bkz. Pancaroğlu 2014, s. 3, res. 1. Tille Höyük için bkz. Moore 1993, s. 130, no. 79, 80 ve s. 148, res. 64. Bahreyn'de (Ortaçağ ve geç İslam dönemlerine mal edilen) kent merkezi ve tüccar mahallesi kazılarından bronz örnekler için bkz. Frifelt 2001, s. 144, 145, res. 293, 295.
4. Kasr-ı Ebu Nasr için bkz. Metropolitan Museum (34.107.78), görseller: Whitcomb 1985, s. 169, 174–75, no. 65h, j. Nişabur, Siraf ve Fustat'ta bulunan cımbızlar için bkz. Allan 1982b, s. 39, 77–78, no. 89.
5. Albucasis 1973, s. 276–87, 292–95, 517–19 ve s. 285, res. 71, s. 519, res. 154. Pormann ve Savage-Smith 2007, s. 64.

Kat. 104

1. Madeni bileşimin ayrıntıları, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, Konservasyon Merkezi'nden Nina Owczarek tarafından gerçekleştirilen pXRF analiziyle elde edilmiştir.

Kat. 105

1. Okuma ve İngilizceye çeviri Abdullah Ghouchani ve yazar tarafından yapıldı.
2. Bkz. kat. 34, 35.
3. Kopenhag 2015. Aromatik maddeler ve parfümler hakkında daha fazla bilgi için ayrıca bkz. Gyselen ve diğ. 1998.
4. Savat kakmalı gümüşler hakkında bkz. Ward 1993, s. 51–58; Marschak 1986, s. 104–20. Gladiss 2003, s. 80, kutunun 13. yüzyılda Anadolu'da yapılmış olduğunu ileri sürer.
5. Aromatik maddelerin parfüm olarak çeşitli kullanımları ve arındırıcı nitelikleri hakkında bkz. Kopenhag 2015 ve kat. 23.
6. Newid 2010, s. 62–103.
7. Aromatik karışımların çoğu miskle hazırlanıyordu; bkz. *a.g.y*, s. 83–85, 187–215.
8. *A.g.y*. s. 11–32.
9. Lak, muhtemelen kokusuz olması nedeniyle, Newid 2010'da konu edilmemiştir. Lak hakkında daha fazla bilgi için bkz. Steingass 2000, s. 1127; "Lak," içinde Denkhoda 1958–66.
10. "Bi-Allah(?)" şeklinde okunan ibare, henüz tespit edilmemiş bir diğer aromatik maddenin ismi de olabilir. Ancak eğer bu okuma doğruysa, bir maddenin iyileştirici özelliklerinin imana ve Allah'ın yardımına bağlı olduğu inancını pekiştirmektedir.

Kat. 106

1. Farès 1953, s. 3; Pancaroğlu 2001, s. 155–56; Kemer 2007, s. 28vd.
2. Farès 1953, s. 8–9.
3. Bosworth 196B, s. 25; Bosworth 2000. Şii bir Arap kabilesi olan Ukayliler, 10. yüzyıl ile 12. yüzyıl arasında Cezire'deki çeşitli şehirlere hükmetmiş ve Caber Kalesi ile Rakka'nın hâkimiyetini ancak 1169'da, *Kitabü't-tiryak*'in tamamlanmasından 30 yıl önce kaybetmiştir. Yazmanın kâtibi ile sahibinin Ukayliler veya İsmaililer soyundan olması aynı ölçüde mümkündür. Oya Pancaroğlu, bu yazmanın batını bir nitelik taşıdığını ve İsmaililerin de bu tür batıniliğe ilgi duymuş olduğunu ileri sürer; bkz. Pancaroğlu 2001, s. 166.
4. Kemer 2007, s. 33.
5. Farès 1953, s. 22–23; Azarpay ve Kilmer 1978, s. 371.
6. Pancaroğlu 2001, s. 165.

Kat. 107a, b

1. Saliba ve Komaroff 2008, s. 8.
2. *A.g.y*, s. 14–20, 41.
3. Grube 1959, s. 172. Esas kısmı bugün İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde (Ahmed III, 2147, no. 49316, evvelce Ayasofya 3703) bulunan bu yazma, *De Materia Medica*'nın dördüncü ve beşinci kitaplarını ihtiva etmektedir.
4. Saliba ve Komaroff 2008, s. 30–31.
5. Doktor: Walters Art Museum, Baltimore, internet sitesi, http://art.thewalters.org/detail/33697/single-leaf-from-the-arabic-version-of-dioscorides-de-materia-medica-2/ (erişim tarihi: 6 Ocak 2016). Asistan: Grube 1959, s. 176. Hasta: Buchthal 1942, s. 24.
6. Contadini 2012, pl. 48. Contadini, *a.g.y*, s. 149 n. 12, yazmanın Kuzey Cezire menşeli olduğu yönündeki eski tahmininin "gözden geçirilmeye muhtaç" olduğunu kabul eder. *Kitabü nati'l-hayevan*'daki minyatürleri, Reza Abbasi Museum, Tahran'daki (M. 570) Ibn es-Sufi yazmasındakilerle ve 1224 Dioskorides

minyatürleriyle karşılaştırarak inceleyen Contadini, Kuzey Cezire fikrini tümüyle bir kenara bırakır. *A.g.y*, s. 149–53. Saliba ve Komaroff 2008, s. 32 vd, Buchthal'in (1942, s. 31) düşüncelerini takip edip geliştirerek, yazmayı kesin bir şekilde Bağdat'a mal etmektedir.

7. Sajjadi 1990, s. 257–58.

Kat. 108a-i

1. Suriye için bkz. Tonghini 1998, s. 40–42, pl. 41, 42; Henderson 1999, s. 262–64; McPhillips 2012, s. 455–56 (önceki kaynaklarla ilgili bir değerlendirmeyle birlikte). Iran için bkz. Rugiadi 2011, s. 235–38 (önceki kaynaklarla ilgili bir değerlendirmeyle birlikte); ayrıca Rey kalesinde 11. yüzyıl ortasına ait bir katmandaki kazılarda fritli hamurdan bahis için bkz. Schmidt 1935b, s. 48–49, pl. 6, en sağda; Schmidt 1936a–b, s. 84, 134–35, pl. 1, 3, üstte. Nişabur'la ilgili yeni veriler ve bunların yorumlanmasındaki zorluklar hakkında bkz. Rante ve Collinet 2013, s. 145, 152, 155, 205–6. Italya'da bulunan ithal kaplar, 11. yüzyıl ortasına, fritli hamur üretiminin başlangıcından daha öncesine aittir. Kronolojiyle ilgili yeni veriler için bkz. Tonghini 2005, s 22 ve Saccardo 2000, s. 53–55, no. 57–58. Fritli hamur terminolojisi hakkında aydınlatıcı bir değerlendirme için bkz. Tonghini 1998, s. 38, 119 n. 197.
2. Eskiden beri araştırmacılar, fritli hamur üreticilerinin aniden doğuya göç etmelerini, Fatımilerin çöküşü ve 1176 Fustat yangınıyla ilişkilendirmiştir. Fakat bu malzemenin Suriye ve Iran'da en az bir yüzyıl önce üretildiğini gösteren kanıtlar, bu bağlantıyı bertaraf etmektedir.
3. Bkz. Tonghini 1998, s. 42, 50–51; Mason 2004, s. 162–64.
4. Mason 2004, s. 69–71, 73–74, 78–79 (Mısır için); 94–109, 123–31, 144 (Suriye ve Iran için); 170–72. Mısır'daki deneme niteliğinde aşamalarla ilgili karşıt yorumlar için bkz. Watson 2004, s. 285–86 ve Mason 2004, s. 78–79.
5. Porter, Y, 2015, s. 18, Iran söz konusu olduğunda, yayılma teorisinin kısmen farklı bir şekilde yorumlanması gerektiğini savunur (bununla birlikte, geleneksel kronolojiye dayanmaya devam eder). Wilkinson 1973, s. 263, Ermenistan'ın Divin ve Ani şehirlerinde 10. ve 11. yüzyıllarda üretilen, "alkalin sırla kaplı [...] yumuşak beyaz bir bünyeye sahip kaplar"dan bahseder.
6. Mason 2004.
7. Ayrıca, küçük kâseler ve kupaların yanı sıra sürahiler ve çömleklere de rastlanır; bkz. Tonghini 1998, s. 39 ve res. 4.2, 4.7; Porter, V. ve Watson 1987, no. A13, 29, 54, 56–57; B2, 5, 8–8a, 19, 141; C8, 17–20.
8. Fakat bu buluntu grubu, Tell Minis'te üretildiklerine dair bir kanıt sunmaz. Bkz. Porte, V, Watson 1987, s. 175–78. (Ashmolean Museum, Oxford'da bulunan ve yine Tell Minis'ten geldiği söylenen "Bartels Gift" buluntu grubu arasında üretim artıkları da yer alır; fakat bunlar daha geç tarihli üretimlere aittir; bkz. *a.g.y*, s. 199 ve analizler için Mason 2004, s. 107, 206–7). Erken dönem bir fritli hamur grubu, Antakya ve Hama'daki daha geç üretimlerden evvelce ayırt edilmiş bulunuyordu; bkz. Waagé 1948, Riis ve Poulsen 1957, s. 132–36.
9. Şam için bkz. McPhillips 2012, s. 456–57, res. 6.1–6.3. Rakka'daki kazılarda, *lakabi* tekniğinde kaplar üreten bir fırının açığa çıkarıldı belirtilmiştir; bkz. Milwright 2005, s. 211.
10. 20. yüzyıl ortalarında, kat. 108c'nin Çin porseleni olduğu düşünülmüş ve Victoria and Albert Museum, Londra'da bu sıfatla sergilenmiştir; bkz. Londra 1976a, s. 240, no. 332.
11. Isfahan için bkz. Rugiadi 2011, tablo 1, res. 3, 4 (1.867 adet fritli hamur parçayla ilgili veriler). Rey'le ilgili olarak, Charles Vignier (1910'lar), Erich Schmidt (1930'lar) ve Chahryar Adle (1970'ler) tarafından kazılan materyallerin büyük kısmı yayımlanmamıştır. Schmidt'in açığa çıkardığı seramikler, yazar tarafından şu yerlerde görülmüştür: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia; The Oriental Institute of the University of Chicago; the Museum of Fine Arts, Boston ve Persepolis'teki depo (diğer parçalar National Museum of Iran, Tahran'dadır). Renata Holod, Donald Whitcomb, Laura Weinstein ve Ali Asadi'ye teşekkürlerimi sunarım. 2006–7'de ele geçen iki parça için bkz. Rante 2015, s. 115, res. 95.17, 96.8. Sırların bileşimi için bkz. Rante ve Collinet 2013, s. 135. Boyunsuz çömlekler, dönemin yeşil veya kahverengi sırlı pişmiş toprak kaplarıyla benzerlik gösterir; gövde ve kaide çeşitleri için bkz. Rugiadi 2010, res. 4–9, resim altı yazılarıyla birlikte.
12. Şam Kalesi ve Şayzar'da tek tük istisnalar bulunmuştur (Stephen McPhillips ve Valentina Vezzoli, kişisel görüşme).
13. Suriye'deki eğimli kaidelerle ilgili bkz. Porter, V. ve Watson 1987, s. 181 ve Tonghini 1998, s. 42; Iran'dakiler için bkz. Rugiadi 2010b, s. 179, res. 4: III B6. Iran'dan pişmiş toprak ve cam bir istisna için bkz. aşağıda.
14. Bkz. Wilkinson 1973, s. 262, 276, 288, no. 74–76; Rugiadi 2011, s. 235. Rakka'daki Tell Fahhar'da fırınlama kapları bulunmuştur. Fakat bunların, sgrafitto kaplar için mi yoksa fritli hamur kaplar için mi kullanıldığı açık değildir. Tell Fahhar'da 11. yüzyılda her ikisi de üretilmekteydi (Henderson ve Tonghini 1998, re. 4e, s. 119, 123).
15. Wilkinson 1973, s. 272–73, 284, no. 57a, önceki kaynakçayla birlikte. Ilk olarak Glavira Shepelova tarafından tespit edilen bu sahne, hem Firdevsi'nin *Şahname*'sinde hem de Nizami'nin *Hamse*'sinde (H. 571/M. 1175–76) anlatılmaktadır.
16. Bu oran, Selçuklu dönemine ait katmanlarda bulunan 1867 adet fritli hamur parçaya aittir. En alt katmanlarda bu oran daha büyüktür ve neredeyse 4'e 10'dur (639 adet fritli hamur parça). Bkz. Rugiadi 2010 b, s 178. Yakındaki bir fritli hamur atölyesinin muhtemel varlığı (üretim artıkları ve fırın malzemeleri buna işaret etmektedir) bu rakamları etkilemiş olabilir. Bkz. Rugiadi 2011, s 233–35. Nişabur'daki Kuhandiz'de, fritli hamurun görüldüğü ve 11. yüzyıl başına tarihlendirilen ilk katmanlarda, fritli hamur kapların sırlı pişmiş toprak kaplara oranı 0,22'ye 10'dur (lilla dönemi, 5 parça); bkz. Rante ve Collinet 2013, s. 152, res. 98/31.
17. Erken dönem Iran fritli hamurları ile Çin Song seramikleri arasındaki bağlantı Arthur Lane (1946–47, s. 21–29) tarafından tespit edilmiştir. Çin'den ithal edilen seramikler genelde deniz yoluyla geliyordu; Siraf limanı için bkz. Tampoe 1989, s. 47–68 (kronolojinin gözden geçirilmesi: Priestman 2011, s. 105–6); Nişabur için bkz. Wilkinson 1973, s. 254–58. Ayrıca bkz. Rougeulle 1991, s. 25–32, 39–44.
18. Nişabur için bkz. Wilkinson 1973, s. 263vd; Rante ve Collinet 2013, s. 171, res. 98/31, 92, 103, 104 (Kuhandiz); Collinet 2015 (araştırmalardan elde edilen materyaller). Leşkeri Bazar buluntuları (ağız kenarı dişli bir örnekten bahsedilmekle beraber) benzerdir ve diğer 12. yüzyıl Afgan fritli hamur üretimlerinden farklılık gösterir (Gardin 1963, s. 126–31, pl. 28/531–39; Fusaro, yakında yayımlanacak).
19. Alıntlayan: Allan, Llewellyn ve Schweizer 1973, s. 172.
20. Opak camlar ve camların değerli materyalleri taklit etmesi hakkında daha fazla bilgi için bkz. kat. 55 ve eşlik eden kaynaklar. Allan, Llewellyn ve Schweizer 1973, s. 172, Ebu Dülef'ten alıntılanan metinde, Çin porselenlerini taklit eden opak beyaz camdan bahsedildiğini ileri sürer; Morgan 1994, s. 155–56 ve n. 9, opak beyaz sırlarla bağlantı kurar. Aksi yönde bir görüş için bkz. Mason 1997, s. 130 n. 2.
21. Ebu Dülef'in (eğer yorum doğruysa) kalay/kalay oksitten bahsetmesi dikkate değerdir. Kat. 55'in kimyasal analizi, bunun bitki külü eklenmiş bir soda-kireç-silika camı olduğunu, fakat kalay oksit içermediğini göstermiştir; bkz. Whitehouse 2010, s. 51 n. 67.
22. Allan, Llewellyn ve Schweizer 1973, s. 171–72. Metnin tamamıyla ilgili bir değerlendirme ve önceki kaynaklar için ayrıca bkz. Morgan 1994, s. 156, 169 n. 12.
23. Bkz. Porter, Y, 2004, s. 356–58 ("*porcelaine*" olarak çevrilmiştir, *a.g.y*, s. 356).
24. Carswell 1991, s. 591, Sealibi'nin (öl. 1038) meşhur bir sözünü alıntılar: "Araplar, gerçek kökeni ne olursa olsun, incelikli ya da tuhaf biçimli her kaba 'Çin işi' derlerdi, çünkü zarif şeyler Çin'in bir özelliğidir." Rusafe (veya Resafe) malları ve Biruni, Çin porseleninin üç farklı türü (kayısı renkli, krem rengi ve alacalı) hakkında ayrıntılı betimlemeler sunar; bkz. Lane 1957, s. 31. Gerçek porselen için kaolin maddesinin zorunlu bir bileşen olduğunun Çin dışında bilinmemesi, buna karşın kaolinin Iran'da mevcut olması ve Nişabur'da kuvars bazlı beyaz astar yapımı gibi farklı amaçlarla kullanılması hakkında bkz. Basso in preparation.
25. Irak'ta silika bazlı astar için bkz. Mason 2004, s. 31, 36–37; Iran (Nişabur) için bkz. Basso in preparation. Isfahan'da benzer bir örnek, yazarın kendisi tarafından görülmüştür. Silika bazlı tuğlalar için bkz. Leisten 2003, s. 72–74. Ilk fritli hamur bünyeler hakkında bkz. Mason 2004, s. 32.
26. Bkz. Mason 2004, s. 171–72. Fritli hamur teknolojisinin Iran'daki gelişimiyle ilgili eski varsayımlar (bkz. *a.g.y.* ve Allan, Llewellyn ve Schweizer 1973), fayans boncuk üretimiyle bir bağlantı kurulabileceğini göz önünde bulundurmuştur.
27. Isfahan için bkz. Rugiadi 2011, s. 234; Istahr için bkz. Chegini ve diğ. 2013, s. 12, res. 10:C, D; Nişabur için bkz. Wilkinson 1973, s. 268, 281, no. 26 (parçalar halindeki örnekler dikkate alınmamıştır). Biri Sebz Puşan'dan (38.40.243), diğeri Village Tepe'den (38.40.244) yayımlanmamış iki örnek, Metropolitan Museum'dadır.
28. Lüster tekniği seramikler üzerinde ilk kez 9. yüzyılda Irak'ta uygulanmış, büyük ihtimalle 10. yüzyılda Mısır'a geçmiş ve buradan da batıya doğru yayılmıştır.
29. Bununla birlikte, bkz. National Museum of Iran, Tahran'da, buluntu yeri bilinmeyen hasarlı lüster parçalardan oluşan bir grup. Watson 2008, bu parçaların Kaşan'daki kazılardan gelmiş olabileceğini ileri sürer. Ayrıca bkz. Gascoigne ve Bridgman 2010, s. 118'de bahsi geçen, Merv'de açığa çıkarılmış üretim artıkları.
30. Watson 1985, s. 37–44; Mason 2004, s. 142; Blair 2008, s. 160.
31. Porter, Y, 2004, s. 345, 352. Merv'den

lüsterli bir üretim artığı için bkz. yukarıda not 29.

32. Redford ve Blackman 1997, s. 234–46. Yakındaki Tille Höyük'te de lüsterli bir hatalı üretim/üretim artığı bulunmuş ve tahminen Gritille yakınındaki Samsat'a mal edilmiştir; bkz. Moore 1993, s. 74, res. 51.301, 53.357.
33. Örneğin bkz. Mason 2004, s. 129. Mason'a göre Iran'daki örnekler, lüster formlarını pek az değişiklikle takip etmektedir. Diğer araştırmacılar ise, üzerinde tarih taşıyan parçalara dayanarak, lüsterin Iran'a ancak 12. yüzyılın ikinci yarısında geldiği varsayımını savunur; bkz. Porter, Y, 2004.
34. McPhillips 2012, s. 456. Suriye ve Iran'daki diğer yerleşmeler için bkz. Tonghini 1998, s. 41–42; Rugiadi 2010b; Rante ve Collinet 2013, s. 152, 171. Rey'deki yeni kazılarda, lüsterli iki parçanın bulunduğu bir alan, bu nedenle 12. yüzyıla tarihlendirilmiştir; bkz. Rante 2015, s. 115, res. 96.8. Erken tarihli lüster örnekleri için bkz. Tille Höyük bulunturları (Moore 1993, s. 72–73, 197, res. 51.302, 52.350; gözden geçirilmiş kronoloji için bkz. Mason 2004, s. 233).
35. Suriye'den örnekler arasında, açık kobalt mavisi ve mor sırlar üzerine lüster boyamalı olanlar da vardır. Bkz. Porter, V, ve Watson 1987; Tonghini 1998, s. 39–44; Mason 2004, s. 96–97, 114.
36. Ayrıca bkz. evvelce Harvey B. Plotnick Collection, Chicago'da bulunan, H. 575/M. 1179–80 tarihli bir kâse, içinde Pancaroğlu 2007, s. 137–37, no. 89.
37. 11. yüzyılın son çeyreğinden öncesine tarihlenen Isfahan bulunturları hakkında bir değerlendirme için bkz. Rugiadi 2011, s. 238–42. Siraf'la ilgili kronoloji Priestman 2013, s. 28, 347–49, 359–61'de gözden geçirilmiş ve buluntu alanı 11 ila 13. yüzyıla mal edilmiştir; bkz. Tampoe 1989, s. 37, 80, res. 60 no. 1137–44. Rey için bkz. yukarıda not 34. Kuhandiz'den bir veya iki lüster parça. 11. yüzyıl başı ile 1165 arasındaki bir tarihe ait bir arkeolojik alandan gelmektedir. Bu parçalardan birinin analizinde kobalt mavisi ve şeffaf alkalin sır bulunmuş, kurşun olmadığı görülmüştür (Rante ve Collinet 2013, s. 132, 155, 171). Nişabur'da 1930'lar ve 1940'lardaki kazılarda diğer başka lüsterli parçalar açığa çıkarılmış, fakat bunlar hiçbir zaman yayımlanmamıştır: anıtsal, minyatür ve "Kaşan" üslubundaki beş parça, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York'ta depoda tutulmaktadır (bunları görme imkânı olmamıştır).
38. Tonghini 1998, s. 43, 46, 48–51; Mason 2004, s. 176–77; McPhillips 2012, s. 456–58. Lüster teknolojisi hakkında bkz. Pradell, Molera, Smith ve Tite 2008, s. 2655–57, 2660–61.
39. Tonghini 1998, s. 47; McPhillips 2002, s. 143–45.
40. Refika (Rakka) kazılarında çeşitli türlerde üretim artıkları bulunmuştur: Sır altı boyamalı fritli hamurlar (turkuaz sır altına siyah ve renksiz sır altına siyah), muhtemelen çok renkli boyamalılar ve tek renkli sırlılar. Bkz. Porter, V, 2004, s. 41, 43 ve n. 21; Milwright 2005, s. 210–16, res. 9–10. Diğer üretim merkezleri ve tartışmalı bir konu olan Fustat menşeli "Rakka malları" için bkz. Tonghini 1998, s. 50–51; Mason 2004, s. 103–8, 201–2; Dylan T. Smith, içinde Jenkins-Madina 2006, ek 2, s. 230–35.
41. Tonghini 1998, s. 46, 50; Gonnella 1999, s. 167–68, pl. 26; Rugiadi 2003, tablo CXVa; McPhillips 2012, s. 455–58.
42. Blackman ve Redford 1994; Redford ve Blackman 1997.
43. Moore 1993, s. 72–73, no. 346, pl. 8.b; Moore bu objeyi, Waagé 1948, s. 92'deki Antakya bulunturlarıyla karşılaştırır.
44. Mason 2004, res. 6.6–6.9, 6.11.
45. Bu fikir, National Museum of Iran, Tahran'daki bir grup lüsterli kaba dayanmaktadır; bkz. Watson 2006, s. 244.
46. Mason 2004, s. 132–36.
47. *A.g.y*, s. 178'de ileri sürüldüğü üzere. Minâi terimi için bkz. Pancaroğlu 2007, s. 38. Minâi teknikleri üzerine incelemeler için bkz. Koss ve diğ. 2009.
48. Güncellenmiş bir kaynakça için bkz. Graves 2014 ve Ghouchani, yakında yayımlanacak. Blair 2008, s. 169–72, Ebu Zeyd'in eserlerinin bir listesini verir.
49. Kat. 108d'nin kitabesi Abdullah Ghouchani tarafından okundu. Jubelparkmuseum, Koninlinkje Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brüksel'de (IS.6041) benzer bir kâse vardır; bkz. Van Raemdonck ve diğ. 2015, s. 86, no. II.1, diğer benzer örneklere atıflarla birlikte.
50. Bu dokuz grup içerisinde Moğol sonrası döneme ait kaplar da yer alır (Mason 2004, s. 140–43). Kaşan'daki Melikabad kazılarında açığa çıkarılan fırınlar için bkz. Bahrami 1938, s. 225–29, res. 141–43.
51. Bu sınıflandırma, Watson 1985 tarafından önerilmiştir; ayrıca bkz. Graves 2014. Minâi objelerle ilgili bir kronoloji önerisi için bkz. Holod 2012, s. 210.

Kat. 109

1. Sık kullanılan ibareler arasında "bereket,……, sıhhat, saadet," vs. yer alır.
2. Gövdenin bileşimini pXRF analiziyle belirleyen Nina Owczarek'e (Conservation Center, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia) teşekkürler.

Kat. 110

1. Abdullah Ghouchani tarafından okundu ve Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından İngilizceye çevrildi. Kısmi bir trankripsiyon ve çeviri evvelce Maddison 1985 içinde yayımlanmıştır.
2. Kutunun sadece orijinal kapağının parçaları günümüze ulaşmıştır (*a.g.y.*).
3. Diğer benzer kutular arasında kat. 168c ve Christie's, Londra 2010'da satılan bir kutu (lot 16) yer almaktadır. Her ikisini de el-Mevsılî ekolüne mal etmek mümkündür. Yak. 1200 tarihli fildişi bir örnek için bkz. Maddison 1985, s. 157, res. 10; Savage-Smith ve diğ. 1997, s. 390, no. 344'te, Maddison'ın yak. 1100 yılına yaptığı tarihlendirme düzeltilmiştir. Büyük ihtimalle çok daha geç bir tarihe ait ve belki de modern bir üretim olan kakmalı pirinç bir örnek, New York'ta özel bir koleksiyondadır; bkz. Maddison 1985, s. 147–52.
4. Maddison 1985, s. 149.
5. Maddison, içinde Savage-Smith ve diğ. 1997, s. 390, no. 344. Küçük diskin ve altındaki daha büyük kadranın üzerindeki harfler, Arap alfabesindeki sırayı takip etmektedir. Dolayısıyla, dört çift kadranın doğru kombinasyonu için muhtemelen bir kelime kullanılmaktaydı.
6. Hill 1974, s. 199–201. Cezeri hakkında ayrıca bkz. kat. 111a, b.
7. British Museum, Londra (ME OA 1888.5-26.1); bkz. Savage-Smith ve Smith 1980.

Kat. 111a, b

1. Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Diyarbakır, H. 602/M. 1205–6 tarihli; Ettinghausen 1962, s. 95, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 1254 nüshasından bahseder (III. Ahmet, 3472). Ayrıca bkz. Caiozzo 2003, s. 433.
2. Hill 1974, s. 15.
3. Saint Petersburg ve diğer şehirler 1990, s. 170; Robinson ve diğ. 1976, s. 71.
4. Grabar 1984, s. 10–11.

Kat. 112

1. Toplamda 98 yaprağın her iki yüzü numaralandırılmıştır ve yazmanın bazı kısımları eksiktir. Bu yaprak, 192 sayfa numarasını taşımaktadır. Bkz. *Penn in Hand: Selected Manuscripts*; http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/4829419 (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
2. Vernet 1978.
3. Fouchécour ve Rosenfeld 2000.
4. Hill 1993, s. 60–61.
5. *A.g.y*, s. 70.

Kat. 113

1. *Penn in Hand: Selected Manuscripts*; http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/4921349 (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
2. Saliba 1990.

Kat. 114

1. Ebced sisteminde her harfin sayısal bir değeri vardır. Kitabede sad ve vâv harflerini birleştiren. dikey diş tuhaf bir şekilde kazınmıştır veneredeyse fe harfine benzemektedir. Fakat bu yanlış bir tarih vereceğinden, burada H. 496 tarihi kabul edilmiştir.
2. Buradaki pim, sonraki bir tarihe aittir.
3. King, Da, 1987, s. 4–5.
4. Maddison ve Savage-Smith 1997, s. 202.
5. Kendine özgü bir forma sahip bu mihrabın benzerlerine 12. yüzyıl öncesinde, Gazne sarayının mimari bezemelerinde ve Nizamülmülk tarafından 1086'da yaptırılan Isfahan'daki Mescid-i Cami'nin mihrabının sağındaki kemerli nişte rastlanmaktadır; bkz. Galdieri 1972, pl. 190i; Galdieri 1984, s. 104, res. 16. Gazne sarayının bezemeleri hakkında daha fazlası için bkz. Rugiadi, yakında yayımlanacak. Rugiadi 2010c'de bu meseleye kısaca değinilmiştir.

Kat. 115

1. Milano ve Viyana 2010–11, s. 62; Ahmed Djebbar, içinde Paris 2005–6, s. 97.
2. Savage-Smith 1992, s. 18.

Kat. 116

1. Savage-Smith 1985, s. 3.
2. *A.g.y*, s. 8.
3. *A.g.y*, s. 218. Arapçaya 9. yüzyıl başında çevrilen *Almagest*, İslam astronomları ve alet yapımcıları için önemli bir kaynak vazifesi gördü; Makariou, ed. 2012, s. 150. MS 2. yüzyıl ile 1144 senesi arasında, takımyıldızların gökyüzündeki konumu 15 derece 18 dakikalık bir değişim göstermişti.
4. Andromeda için bkz. Makariou, ed. 2012, s. 151. 1125 tarihli *Kitâbü suveri'l-kevakibi's-sabite* için bkz. Sotheby's, Londra 1998, s. 36, lot 34. Sufi'nin metninin günümüze ulaşan en eski resimli nüshası olduğu düşünülen bu yazma, bugün Museum of Islamic art, Doha'dadır.
5. Kennedy 1968, s. 670, 672.

Kat. 117

1. Savage-Smith 1992, s. 52.
2. Heidemann 2002b.

3. Savage-Smith 2013, s. 125.
4. *A.g.y.*, s. 144, res. 132. 1125 tarihli yazma, Museum of Islamic Art, Doha'da bulunmaktadır (MS 2.1998).
5. *A.g.y.*, s. 145, res. 133 ve s. 144. Andromeda'nın balık, deve ve at figürleriyle birlikte tasviri, yazmaya sonradan eklenmiş olabilir. Wellesz 1964, s. 86, Ptolemaios'un takımyıldız isimlerinin genellikle Yunan mitolojisine dayandığını, Bedevilerin ise takım yıldızlara deve ve at gibi aşina oldukları hayvanların isimlerini verdiğini belirtir.

Astroloji, Büyü ve Hayvanlar Âlemi

1. İbnü'l-Esir 1965–67, cilt 10, s. 78, içinde Yazdi 2008, s. 80.
2. İbnü'l-Cevzi, alıntılayan: Said, Stephenson ve Rada 1989, s. 45, 50.
3. Yazdi 2008, s. 76 n. 1.
4. Pingree 1968, s. 118.
5. İbnü'l-Esir 2002, s. 159.
6. Al-Trabulsi 1993, s. 40–41.
7. Degg 1990, s. 304.
8. Melville 1980, s. 105, 116.
9. Melville 1981, s. 162.
10. İbnü'l-Esir 2002, s. 230.
11. *A.g.y.*, s. 66.
12. Hanne 2007, s. 125, 129.

Kat. 118

1. İlgili örnekler için bkz. kat. 73 ve 86; Metropolitan Museum (08.138.1); British Museum, Londra (1848,0805.1, .2); ve Victoria and Albert Museum, Londra (592-1898). Diğer örnekler Keir Collection of Islamic Art (bkz. Fehérvári 1976a, pl. 16, no. 53) ve National Museum of Afghanistan, Kabil'dedir (bkz. Melikian-Chirvani 1982b, s. 118, no. 45A).
2. Ward 1993, s. 78, pl. 56.
3. New York 1997a, s. 24'te belirtildiğine göre ibriğin ustası, Başak burcunun gezegenini yanlışlıkla Merkür yerine sakallı Satürn figürüyle temsil etmiştir.

Kat. 119

1. Michael Rogers, içinde Amsterdam 1999–2000, s. 162, no. 117; Ward 1993, s. 18–19, res. 9. Ayrıca lake ahşap bir örnek de benzer bir forma sahiptir; bkz. Folsach 2003, s. 85, res. 18 ve s. 91–92.
2. Rogers, içinde Amsterdam 1999–2000, s. 162.
3. Hartner 1973–74, s. 124. Rogers, bu burcu hatalı bir şekilde Yay olarak tanımlamıştır, bkz. Rogers, içinde Amsterdam 1999–2000, s. 162.
4. Baer 1972, s. 204–5, res. 10a, 10b.
5. Baer 1965, s. 72–73.

Kat. 120

1. Hartner 1938, s. 117.

Kat. 121

1. Sergei Tourkin, içinde New York ve Milano 2003–4, s. 331 n. 15.
2. Hartner 1938, s. 131.
3. Hartner 1973–74, s. 124.
4. Burçlar ve yönetici gezegenleri şunlardır: Aslan: güneş; Yengeç: ay; İkizler: Merkür ve tutulma ejderinin başı; Boğa: Venüs; Koç: Mars; Balık: Jüpiter; Kova ve Oğlak: Satürn; Yay: Jüpiter ve tutulma ejderinin kuyruğu; Akrep: Mars; Terazi: Venüs; Başak: Merkür.

Kat. 122

1. Abdullah Ghouchani tarafından okundu. İngilizceye çeviri Maryam Ekhtiar (Associate Curator, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından yapıldı.
2. Fehérvári 1973, s. 92, no. 102.
3. Kaidesiz ve daha geniş ağızlı bir 14. yüzyıl örneği için bkz. Melikian-Chirvani 1982b, s. 185, no. 83.
4. Allan 1991, s. 30–31, no. 16.

Kat. 123

1. New York 1997a, s. 3, 20–21 ve kapak resmi.
2. Alexander, ed. 1998, cilt 2, s. 233. Bu eserde ayrıca, bu kâseyle ilgili 1996 yılına kadarki kaynakça da yer verilmiştir.

Kat. 124

1. Bkz. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online /collection_object_details.aspx?objectId=237090&partId=1&searchText=Vaso+Vescovali&page=1 (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
2. Hartner 1973–74, s. 104–6.
3. *A.g.y.*, s. 116.
4. Ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. *a.g.y.*, s. 121–23 ve Hartner 1938. Ayrıca bkz. kat. 136b, 136d, 145.

Kat. 125

1. Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından okundu. Daha önce yapılmış kısmen farklı bir çeviri için bkz. Humlebaek 1987, s. 91, no. 123, pl. 26.
2. Doha'daki tepsi kaidesinin (kat. 69). Üstten bir görünüşü için bkz. James Allan, içinde Doha 2002, s. 33. Aynı gruptaki diğer leğenler için bkz. Allan 1982a, s. 76–79, no. 12 Paris 2001–2, s. 50, no. 42. Ayrıca bkz. Metropolitan Museum'da (91.1.587, .533). İsmi bilinmeyen üst düzey devlet görevlilerine ithaf edilmiş, benzer figürler ve kitabelere sahip iki leğen (özellikle ikincisi çok benzerdir). Tasarımı ve astrolojik kompozisyonu açısından benzerlik gösteren, muhtemelen Musul'da yapılmış bir diğer leğen, Ali b. Abdullah el-Alevi el-Mevsılı imzasını taşır ve Museum für Islamische Kunst, Berlin'de bulunmaktadır (I.6581; Almut von Gladiss, içinde Berlin 2006–7, s. 85–89, no. 34). Bu leğenler muhtemelen seri olarak üretilmiştir, bu da kitabelerin çoğunun anonim olmasına bir açıklama getirir.
3. Humlebaek 1987, s. 91, bu unvanların Memlük sultanı el-Melik el-Mansur Nureddin Ali'ye (hd. 1257–59) ait olduğunu ileri sürer. Annabelle Collinet, içinde Paris 2001–2, s. 149, no. 126, leğenin sahibinin bir Eyyubi hükümdarının bir emiri, ya Humus emiri el-Melik el-Mansur İbrahim (hd. 1240–46) ya da (Selahaddin'in yeğeninin soyundan gelen) Hama emiri el-Melik el-Mansur b. el-Muzaffer (hd. 1244–60?) olduğunu belirtir. Fakat el-Muzaffer el-Mansur'un unvanı, Mardin Artuklu hükümdarları tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. 13. yüzyılda bunlar, Artuk Arslan el-Melik el-Mansur (hd. 1203–39) ve Gazi II b. Kara Arslan el-Melik el-Mansur'dur (hd. 1294–1312). Her iki Artuklu hükümdarı döneminde de Mardin'de mimari faaliyetlere girişildiği anlaşılmaktadır; bkz. Beyazıt 2009, böl. 3.4, "Shahidiyya Madrasa" ve 3.6, "Renovation of the Mosque of the Citadel." Bu Eyyubi ve Artuklu hükümdarlarının isim, unvan ve tarihleri için bkz. Bosworth 1996, s. 71–72, 194–95. Dip kısımdaki graffiti kitabe, leğenin Hasan b. Eyyub adında birinin hazinesine girdiğini göstermektedir. Bu kişi, ya leğenin kendisi için yapılmış olduğu devlet görevlisi ya da sonraki bir sahibidir.
4. İbrikler ve el yıkama için bkz. kat. 13a, 15, 68, 168a.
5. Hükümdarlar bazen güneşle özdeşleştirilmiştir, bkz. kat. 136a–d ve New York 1997a, s. 9. Elinde bir disk tutan, genellikle bir tunik giymiş ve bağdaş kurmuş bir erkek figürü olarak da kişileştirilen güneş, burada bir güneş diskiyle temsil edilmiştir.
6. Hartner 1938, s. 116–17.
7. Metropolitan Museum'daki (91.1.553) bir başka leğende de, Terazi burcu ve bir kaz yine birlikte tasvir edilmiştir.

Kat. 126

1. Arapça kitabe ve İtalyanca çevirisi için bkz. Rachel Ward, içinde Venedik 1993–94, s. 242.
2. Bu katalogda yer alan diğer Anadolu şamdanları ve daha fazla kaynakça için bkz. kat. 21b, 77, 92. Rice, D. S, 1954, bu konudaki en önemli çalışmadır ve özellikle s. 17vd, pl. 9–15'te Ayların İşleri tasvirli şamdanlardan beşinin görselleri yer alır. Santa Maria in Vulturella, Tivoli'deki şamdan, kat. 126 ile benzerlik gösterir. Diğer örnekler Museum für Islamische Kunst, Berlin (IB.499), Topkapı Saray Müzesi, İstanbul ve Türk ve İslam Sanatları Müzesi, İstanbul'dadır. Ayrıca bkz. Stern, H, 1957.
3. Berlin IB.499'daki şamdanda görüldüğü gibi bazen madalyonlar, yedi noktadan oluşan bir çiçekle bezeli ilave madalyonlarla dönüşümlü olarak yer alır; bkz. Rice, D. S, 1954, pl. 9, res. a
4. Stern, H, 1957; Melikian-Chirvani 1985, s. 256–60.
5. Stern, H, 1957, s. 494.
6. *A.g.y.*, bu alegorinin 6. yüzyılda ortadan kalktığını belirtir.
7. Berlin'deki örnekte benzer bir figür, elinde bir tabak olmaksızın sadece meyveler tutuyor olmasına karşın, muhtemelen aynı ayın bir alegorisidir, bkz. Rice, D. S, 1954, pl. 13, res. 11.
8. Bu şamdanlardan bazıları ve Ortaçağ İslam maden sanatının diğer bazı eserleri üzerinde, iyi dilekler ifade etme ya da kötülüğe karşı koruma amacı taşıyan, kısaltma olarak verilmiş veya sözde kitabeler bulunmaktadır.

Kat. 127

1. Hamès 2007.
2. Fahd 2000.
3. Bkz. Wenzel 1993; Savage-Smith, ed. 2004; Porter, V, ve diğ. 2011.

Kat. 128

1. *Dekaiku'l-hakaik*'te (kat. 130) benzer şekle sahip muskalar görülür, fol. 112v, 114r, 117r ve 125v.
2. Başı haleli figür aslanın sırtına binmemiş olduğundan, bu tasvirin Artuklu sikkelerinde görülen aslan binicisiyle ilişkili olup olmadığını kesin olarak söylemek mümkün değildir.
3. MacDonald ve Madelung 1991.
4. Kur'an'da surelerin biri dışında hepsi besmele ile başlar.
5. Canaan 1937, s. 98–99.
6. Fakat Berlekamp 2011, s. 135'te belirtildiğine göre, "tılsımlı tasvirlerin hiçbiri, burç ya da gezegen tasvirlerine bire bir tekabül etmez." *A.g.y.*, s. 138, no. 71'de bu muskanın bir görseline yer verilmiştir.

Kat. 129

1. Emilie Savage-Smith, "sihirli-iyileştirici tas (*magic-medicinal bowl*)" tabirini kullanır, bkz. Savage-Smith 1997a.
2. *A.g.y.*, s. 82.
3. Canaan 1937, s. 99.

Kat. 130

1. Yazmayla ilgili eksiksiz bir kaynakça için bkz. Barrucand 1991, s. 123 n. 3.
2. Richard 1989, s. 9; Barrucand 1991, s. 113–14, 121.
3. Gezegenleri temsil eden çok kollu figürler, Vaso Vescovali'de de (kat. 124)

karşımıza çıkar. Bu da, 12. yüzyılda İran'da bu tür tasvirlerin popüler olduğunu gösterir. Bkz. Hartner 1973–74, s. 119–21.

Kat. 131, 132

1. Watson 1985, s. 120, res. 99; Fitzwilliam 1986, s. 54–55, no. 53; Fehérvári 1973, no. 100a, b; Grube 1966, s. 173, res. 22; Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 5, pl. 647; Grube 1976, s. 239–45. Benzer bezemelere sahip bir harpi heykeli, Metropolitan Museum'dadır (57.51.1); bkz. kat. 134, 139.
2. Bu objeler 1924 yılında Rakka'da Eustache de Lorey tarafından bulunmuştur. Bkz. Folsach 2001, s. 158, no. 186; Paris 2001–2, s. 56–57, no. 51'de papağanın başı, bir grifon olarak yorumlanmıştır. Lakabi tekniğiyle yapılmış bir diğer ünlü heykel, üzerinde bir mahfe (*hevdec*) bulunan bir fil heykelidir (Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra, POT 1285).
3. Ömer Hayyam'a atfedilen, fakat muhtemelen daha geç bir tarihte yazılmış olan *Nevruzname*'de şöyle denmektedir: "*Bâz* [doğan], av sahalarında hükümdarların can yoldaşıdır; ona karşı sevgi ve muhabbet beslerler. *Bâz*, hükümdarlarla asalet ve temizlik gibi bazı ortak özelliklere sahiptir. [...] Dolayısıyla, başkalarından ziyade hükümdarlara yakışır." Alam 1990b; ayrıca bkz. kat. 37, 71.
4. Bosworth 1960, 11. yüzyılda yaşamış tarihçi Beyhaki'den alıntılayarak.
5. Bu şiir için bkz. kat. 37. Buna karşılık Alam 1990, İran şiirinde doğan metaforlarının "genellikle tesadüfi bir şekilde" kullanıldığını belirtir.
6. Tıpkı Arslan ismi gibi, Tuğrul ismi de 12. yüzyılda başta III. Tuğrul (hd. 1176–94) olmak üzere sultanlar arasında yeniden yaygınlık kazanmıştır. *Varka ile Gülşah*'ta, Şam hükümdarı da "Doğan" lakabını taşımaktadır; bkz. Daneshvari 1986, s. 77–78. Ayrıca, İsmaili devletinin kurucusu Hasan Sabbah'ın bir ismi de "Boz Doğan"dı.
7. Schimmel 1992, s. 181; Hafız 2002.
8. Daneshvari 1986, s. 58–66. Fritl hamurdan yapılmış (turkuaz sırlı, sır altı boyamalı) küçük bir horoz figürü, Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra'dadır (POT 265). Bkz. Gibson 2008–9, s. 47, res. 15. Horoz ve diğer bazı kuş figürleri kimi zaman kubbeleri'n ve binaların tepesine yerleştiriliyordu. Örneğin Sina Yarımadası'ndaki Lavra manastırına ait horozun, Mısır'da 10. yüzyıl sonu veya 11. yüzyıl başında yapıldığı sanılmaktadır. Bkz. Ballian, yakında yayımlanacak.
9. Papağan için bkz. Schimmel 1992, s. 182–84.
10. Pancaroğlu 2003.

Kat. 133

1. Brill ve Rising 1999, s. 205; Brill ve Rising 2012, s. 442, 682; Whitehouse 2010, s. 123–24, no. 200 ve res. 389.
2. Nişabur'daki buluntu için bkz. Kröger, 1995, s. 172–73. Serçe Limanı için bkz. Bass ve diğ. 2009, s. 197–203, 503, res. 16-4, 16-5.

Kat. 134, 135

1. Gibson 2008–9, s. 46 n. 27'de belirtildiğine göre, 55 adet boğa figürü ve 19 adet boğa başlı sürahi mevcuttur. Bu sayılar, diğer herhangi bir hayvan için olanın iki katıdır. Kat. 134 için bkz. Grube 1976, s. 239–45, no. 181. Kat. 135 için bkz. Watson 1985, s. 117–18, res. 98.
2. Melikian-Chirvani 1992.
3. Bu araştırmalara göre hörgüçlü zebu (*Bos indicus*), Güneydoğu İran ve Pakistan'dan Doğu Afrika'ya başlıca iki safha halinde girmiş ve ikinci safha 12 ila 14. yüzyıllarda gerçekleşmiştir. Bkz. Delort 1984, s. 292. Hörgüçlü sığırların Afrika'daki karmaşık evrimi hakkında daha ayrıntılı veriler için bkz. Epstein 1971, s. 505–56, özellikle s. 513–20.
4. Digard ve Boyce 1991.
5. Alıntılayan: Boyce 1989. Ayrıca bkz. Wüstenfeld, ed. 1848, s. 165.
6. Malandra 2001; Kotwal ve Kreyenbroek 2004.
7. Feridun ve İslami kaynaklarda Feridun'un boğayla bağlantısı hakkında daha fazla örnek için bkz. Tafażżolī 1999. Boğa şekilli gürzün tarihi hakkında ayrıca bkz. Doostkhah 1999.
8. Grube 1976, s. 245, kuyruğun ucundaki yaratığı bir yılan veya ejder olarak yorumlar. Ejderler hakkında bkz. Daneshvari 2011, s. 26.
9. Hartner 1938, s. 121 (ve diğer etimolojiler için s. 153). Boğaların kadim Yakın Doğu'da aslanlar, akrepler ve yıldız motifleri eşliğinde astronomik yorumları için bkz. Hartner 1965.

Kat. 136a-d

1. Göründüğü kadarıyla Arslan, Selçuk Bey'in oğlu İsrail'in Türkçedeki ismidir (Yalman 2010, s. 328vd). Arslan ismini taşıyan diğer hükümdarlardan bazıları Kara Arslan, Yuluk ("Güçlü/İyi") Arslan ve Artuk Arslan'dır. Benzer şekilde, (aslan anlamına gelen) Leon da, Ermeni Kilikya hükümdarlarının yaygın olarak kullandığı bir isimdi.
2. Öney 1969b, s. 37.
3. Daneshvari 2011, s. 107–15.
4. *A.g.y*, s. 115.
5. Aslan tasvirleri, İslamiyet'in erken dönemlerinden itibaren İslam sanatında popüler olmuştur. Gierlichs 1996, s. 9'da belirtildiğine göre, Anadolu Selçuklu ve Artuklu mimari bezemelerinden günümüze ulaşan figürlü kabartmalar arasında en büyük grubu aslanlar oluşturmaktadır. Ayrıca bkz. Öney 1969b.
6. Bkz. Yalman 2010, s. 328vd. Ayrıca bkz. kat. 5. Memlüklerde Sultan I. Baybars döneminde, yürüyen aslan figürü binalar, sikkeler ve eşyalar üzerinde bir hanedan arması olarak kullanılmıştır; bkz. Nasser Rabbat, içinde Behrens-Abouseif ve diğ. 2012, s. 26 n. 26. Fakat Selçuklular için aynı şeyi söylememizi sağlayacak benzer bir kanıt mevcut değildir.
7. Baer 1983, s. 43–61 ve kat. 34.
8. Tütsüler ve aromatik maddeler, az bulunan lüks ürünler arasındaydı ve değerli bir para muamelesi görüyordu; bkz. kat. 34, 105.
9. Milano ve Viyana 2010–11, s. 262, 270, no. 244.
10. Eşine az rastlanan bir diğer pişmiş toprak parça, Metropolitan Museum'da (30.106) bulunan ve kompozisyonu açısından kat. 39'a benzeyen bir madalyondur.
11. Hartner 1938.
12. Redford 2005, s. 290.
13. Bkz. Gibson 2008–9, s. 39–50.
14. *A.g.y*, s. 47–48, Melikian-Chirvani 1982c'ye dayanarak.
15. Daneshvari 2011, s. 77.
16. Bkz. http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1523735&viewType=detailView (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
17. Bu kapı tokmağı, Amiens 1999, s. 54–55, no. 76 içinde yayımlanmıştır. Benzer şekilde dairesel bir forma sahip kapı tokmakları Musul, Halep ve Şam'da in situ olarak bulunmuştur. Bkz. Musul'daki Avnüddin Türbesi'nin Ömer b. el-Hızır el-Maliki el-Bedri imzalı kapıları (bkz. Raby 2012, tablo I.la, no. 59) ve Şam'daki Nureddin Maristanı'nın kapıları (bkz. Resim 19; Sarre ve Herzfeld 1911–20, cilt 1, s. 21, no. 22, cilt 2, s. 269, cilt 3, pl. 8; Herzfeld 1942, res. 43, 46, 48–50; ayrıca bkz. Herzfeld arşivi, no. D-215, Smithsonian Institution, Washington, D.C, http://collections.si.edu/search/results/htm?tag.cstype=all&q=mosul&start=0 (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
18. Geç Osmanlı ve erken modern dönemlerde, Kuzey Cezire (Mardin, Amid [bugünkü Diyarbakır] ve Urfa) ve Kaçar İranı'nda, varlıklı ve seçkin evlerin kapılarının her kanadında biri kadınlar diğeri erkekler için olmak üzere farklı bir kapı tokmağı bulunuyordu. Aileler, tokmağın çıkardığı sese göre, kapıyı açması için uygun birini gönderiyor ve ziyaretçiyi kabule hazırlanıyordu.
19. Kat. 4e ve 13a üzerinde de bu hükümdarın isim ve unvanları yer almaktadır. Kapı kanatları ve tokmaklardan biri, bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul'dadır (4282.3749.3790). Diğer kapı tokmağı ise David Collection, Kopenhag'da bulunmaktadır (38/1973).
20. Bkz. Hill 1974, s. 191–95. Cezeri yazması, bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul'dadır (A3472, fol. 165b).
21. Curatola 1985, çift ejderli kapı tokmaklarının 19. yüzyılda da kullanılmaya devam ettiğini belgeleyen sekiz görsel içerir.
22. Daneshvari 2011, s. 95–96.
23. Çok sayıda örneğin görselleri için bkz. Daneshvari 2011, s. 83–93; ayrıca bkz. Gierlichs 1996, s. 28–40.
24. Hartner 1938.
25. Daneshvari 2011, s. 55–133.
26. *A.g.y*, s. 65–66.
27. *A.g.y*, s. 55–133.
28. Tehditkâr ejder ve aslan figürlerinin kötülüğe karşı koruyucu bir motif olarak yorumlanması hakkında bkz. Öney 1969b; Öney 1969c.

Kat. 137

1. Fehérvári 1976s, s. 71, no. 74, pl. 23a; Berlin 2007–8, no. 95.
2. National Museum of Afghanistan, Kabil ve Rawza Museum of İslamic Art, Gazne. Bkz. Scerrato 1959/2014, s. 975; Melikian-Chirvani 1982b, s. 60–61.
3. Gövdeleri birbirine bitişen hayvanların yer aldığı daha eski tarihli fırıldak kompozisyonları için bkz. Ettinghausen 1957, s. 341–43. Bir merkezin etrafında gövdeleri bitişmeksizin veya daha serbest bir şekilde dizilmiş hayvanların yer aldığı 12. yüzyıl ve sonrasına ait örnekler için bkz. *a.g.y*, s. 352, res. Q,R ve Baer 1983, s. 173–75. Dört tavşanlı bir lampas dokuma için bkz. Cleveland Museum of Art (1993.140; 13. yüzyılın ikinci çeyreği ile ortası arasına tarihlenir). İçinde: Cleveland ve New York 1997–98, s. 158–59 n. 45. Ayrıca bkz. Reza Abbas Museum, Tahran'daki (2618) altın bir kâse.
4. "Ustanın hançere nakşettiği bu altın sarısı tavşan aldatmasın seni / Zira aslanlar böyle bir hançere karşı mücadele ettiklerinde, döktükleri bir tavşanın kanı olacaktır." İngilizce çeviri için bkz. Daneshvari 1986, s. 18.
5. Arapça ve Farsçada tavşan için kullanılan kelimeler hakkında bkz. *a.g.y*, s. 11–28.
6. Viré 1980. Tavşan ve yıldız motifli örnekler için bkz. Daneshvari 1986 içinde, halife el-Muktedir'in gümüş bir sikkesi (s. 13, res. 1) ve kalıpta üretilmiş bir Fatımi seramiği (s. 22, res. 15).
7. Ettinghausen 1957, s. 344; Scerrato 1972/2014, s. 1085–87; Filigen-

zi 2003. Budist örnekler arasında Kizil, Kara Koto ve Alçi'deki dinsel içerikli duvar resimleri ve Pakistan'daki Bir-Kot-Gvandai'den pişmiş toprak bir madalyon yer almaktadır; bkz. Filigenzi 2003. Bu motif, muhtemelen İslam sanatı aracılığıyla, Ortaçağ Avrupası'na da girmiştir.

8. Scerrato 1972/2014, s. 1085–87; Filigenzi 2003.
9. Filigenzi 2003, s. 335.
10. *A.g.y*, s. 339'da örneklerle ileri sürüldüğü gibi, "hayvan üslubu" adı verilen bozkır sanatına özgü bir tarzda.
11. Güneş şeklindeki bu motife, Arapça ve Farsçada güneş anlamındaki *şems* kelimesinden yola çıkılarak, *şemse* adı verilmektedir. Bkz. Ettinghausen 1957, s. 345–49. Güneşi temsil eden sfenksler ile ayı temsil eden tavşanların birlikte yer aldığı kompozisyonlar için bkz. *a.g.y*, s. 344, pl. 10 ve res. 32.

Kat. 138

1. Iki rubaiden ilki, bugün Walters Art Museum'da bulunan lüster boyamalı bir kâse üzerinde de yer almaktadır; bkz. Ghouchani 1987, s. 32, res. 8; Ettinghausen 1936, s. 72, res. 79. Buna dikkatimi çeken Abdullah Ghouchani'ye teşekkürler.
2. Ebu Said b. Ebu'l-Hayr'a ait rubai.
3. Ebu Şekur Belhi'nin (doğ. yak. 912) bir şiirinden; bkz. Dabir Siyaqi 1975, s. 52.
4. Behrami 1949, s. 108–9, res. 27, pl. 57, bu tabağın Gürgan menşeli olduğunu ileri sürer ve nasıl ele geçtiğiyle ilgili iki farklı bilgi verir: Jacques O. Matossian (s. 108) ve Maximo Etchecopar (pl. 57). Gürgan'dan geldiği söylense de, tabağın Avdan Tepe'de açığa çıkarılan ve lüster boyamalı sağlam kaplardan oluşan meşhur gömünün bir parçası olup olmadığı belirsizdir. Bkz. *a.g.y*, pl. 1 ve s. 16; Paris 2006, s. 58–63.
5. Paris 2006, s. 58'de, tabağın sanki sfenkslerin açılmış kanatları üzerinde taşınır gibi durduğu belirtilir.
6. Sultan Berkyaruk döneminden itibaren; daha öncesinde, Büveyhiler zaman zaman filleri askeri amaçla kullanmıştır. Ruska ve diğ. 1965.
7. Bu ikonografinin en erken örneğine, bugün Musée du Louvre, Paris'te (OA 7502) bulunan 10. yüzyıla ait bir dokumada rastlanır. Satranç oyununun Arap ve Iran versiyonlarında fil, kraliyet ordusunu temsil ettiği Hint geleneğini sürdürür (Arapça *el-fil* kelimesi, İtalyanca *alfiere* ve İspanyolca *alfil* kelimeleriyle akrabadır; Rusçada *slon* kelimesi de fil anlamına gelir; Anglosakson dünyada ise bu taşa piskopos adı verilmiştir). Kat. 138'in ikonografisinin, Kur'an'da bahsi geçen Fil Vakası ile doğrudan bir bağlantısı yoktur. Hz. Muhammed'in doğduğu yıl –aynı zamanda Fil Yılı olarak da bilinir– vuku bulan bu olayda, filler Kâbe'ye saldırmayı reddetmiştir. Bununla birlikte, tabağın üzerindeki tasvir, Selçukluların gözünde bu olayı çağrıştıran bir alt metin ihtiva etmiş olabilir (Beeston 1965). Tasvirin diğer olası anlamları arasında Iran destanları (örneğin, Sind'den dönen Behram Gur), Hint tanrısı Ganeşa ve onun yılanlarla çok sayıdaki karşılaşması ya da Çin burçlarına dayanan Orta Asya hayvan çevrimi yer alır. Bkz. Otto-Dorn 1963, s. 144 (ve Otto-Dorn'u eleştiren bir yorum için bkz. Roux 1978); Ruska ve diğ. 1965.
8. Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci," Roma (8428, SP2). 13. yüzyılda yapılmış olan Konya surlarında, mahfeli bir fili kovalayan grifon tasvirli bir taş levhanın da astrolojik bir anlama sahip olması muhtemeldir.
9. Saraylı kadınlar çeşitli nedenlerle yolculuk ederdi: Hac, evlilik, siyasi entrikalar, sık sık yer değiştiren hükümdar ve maiyetini takip etmek. Fakat Büyük Selçuklular ve ardıllarının tarih yazıcılığı, bu kadınların yaşam tarzları hakkında neredeyse hiç bilgi vermez. İstisnalar için bkz. Redford 2015; Hillenbrand, C, 2003; El-Cheikh 2015; Meisami 2003a.
10. Bu yılanın, tılsımlı gücüyle yılan ve kömpek ısırmalarına, akrep sokmalarına karşı koruyan şifa taslarındaki (bkz. kat. 129) ve yılan ısırığına karşı panzehir tarifleri içeren *Kitabü't-tiryak*'taki yılan tasvirleriyle olan benzerliği, burada sakınılması gereken olumsuz bir gücü temsil ettiğini düşündürür. *Kitabü't-tiryak*'ın Paris yazmasında s. 13, 27 ve 33'teki (mevcut dijital sayfalandırmaya göre) yılanlar, takdim sayfasındaki ejder/yılandan farklıdır (bkz. kat. 106). Dolayısıyla bu tasvirde yılan, büyük ölçüde olumsuz bir anlam taşıyor gözükmektedir. Iran şiirinde sık sık karşıt anlamlarla kelime oyunları yapıldığı dikkate alındığında, Iranlı şairlerin şiirsel bir araç olarak yılanı muğlak bir şekilde kullandıkları görülür. Yılan, çoğu kez, Kıtabı Mukaddes'te anlatılan Âdem ile Havva'nın ilk günahıyla ilişkilendirilirken, bazen de sevgilinin zülfünü (yani, Cennet yılanını) temsil eder. Bkz. Schimmel 1992, s. 84, 158, 196.

Kat. 139, 140

1. Kat. 139 için bkz. Grube ve diğ. 1994, s. 236–37, no. 267; Amsterdam 1999–2000, s. 239, no. 220; Paris 2009–10, s. 108, no. 129. Kat. 140 için bkz. Grube 1966, s. 172–73, res. 20; Ettinghausen 1970, s. 126, res. 18; Grube 1965, s. 218, res. 18; Jenkins ve diğ. 1977, pl. 257. M. Shreve Simpson ve Melanie Gibson'a göre (kişisel görüşme), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid'de bu objenin neredeyse aynısı bir parça bulunmaktadır.
2. Örneğin, Metropolitan Museum'da 7. yüzyıl sonu veya 8. yüzyıla ait cam bir şişe (1999.145) ve dört deve tasvirli 9. yüzyıla ait lüsterli bir kâse (64.259). Deve tasvirleri, İslam sanatı öncesine uzanan köklü bir geçmişe sahiptir; Güney Arabistan'dan örnekler için bkz. Crone 2008.
3. Daha fazla örnek için bkz. Hariri'nin H. 634/M. 1237 tarihli *Makamat*'ı (Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS Arabe 5847), fol. 94v, 95r; ayrıca bkz. fol. 31r, 51r, 134r, 138r, 143r. Kat. 140'taki oturan figürlerin elinde dizgin olduğu belirtilmişse de devenin başının sadece bir yanında dizgin bulunduğu görülmektedir.
4. Kur'an'da deve, Allah'ın yaratmasının bir örneği olarak sunulmuştur: "Deveye bakmıyorlar mı, nasıl yaratılmıştır!" (Kur'an 88:17); bkz. Pellat 1971.
5. Roux 1959, s. 45–48, 70–71; Bulliet 2009, s. 106–9. Türkçe ve Moğolcada develer için kullanılan kelimeler devenin türüne, cinsiyetine ve yaşına göre farklılık göstermekle birlikte, Arapçadaki kadar zengin değildir; bkz. Roux 1959, s. 37–43.
6. Roux 1959, s. 60–62. Avrasya bozkır sanatında deve figürleri için bkz. Adamova 2004, s. 10.–11. Moğol tarihi ve folklorunda develer için bkz. Lang 2012 ve Chuluubaatar 2012.
7. Bulliet 2009, s. 96–126.
8. Aktaran Beyhaki: "Babamın [Sultan Mahmud] izin vermesi üzerine nehrin [Ceyhun] karşı yakasından gelerek Horasan'a yerleşen ve burada devecilik (*sarbanan*) yaparak yaşayan Türkmenlerin [...] ne kötülüklere ve belalara yol açmış oldukları unutulmamalıdır" (Bulliet 2009, s. 101).
9. Feridüddin Attar'ın *Divan*'ından. Ayrıca bkz. Schimmel 1992, s. 194, 401–2 n. 16, 18, Attar'ın dizelerinin çevirisiyle birlikte.

Kat. 141, 142

1. Watson 2004, s. 265.
2. Bu tür kaplar, Iran Azerbaycanı'ndaki Akkent kasabasına atıfla "Akkent malları" olarak bilinir. Kat. 141 ve Azerbaycan ile Gürcistan'da çok sayıda benzer örneğin açığa çıkarıldığı Sovyet kazıları için bkz. Watson 2004, s. 265, no. lc. 1. Balıkçıl kuşu, bazı örneklerde saldırıya uğrayan ördek figürleriyle karşılaştırılabilir. Metropolitan Museum'daki (2006.524) cam bir madalyon üzerinde yer alan ördek, Tirmiz Sarayı'nın 12. yüzyıl başındaki restorasyon aşamasına ait diğer örneklerle benzerlik gösterir. Ayrıca bkz. Rey'de ele geçen ve bugün Museum of Fine Arts, Boston'da bulunan alçı kabartma (Resim 97). Cleveland Museum of Art'ta (1938.7) bir hayvan mücadelesi sahnesinin Suriye'deki nadir örneklerinden birinin görüldüğü lakabi teknikli bir tabakta da, bir su kuşuna saldıran avcı bir kuş betimlenmiştir.
3. Milano ve Viyana 2010–11, s. 110, no. 83'te yayımlanmıştır.
4. Londra 1976, s. 169, no. 178.
5. Reşidüddin Vatvat'ın (öl. yak. 1177) şu dizeleri, "halıdaki aslan" imgesine bir örnektir: "'Halınızdaki aslanın yoksa da bedeninde bir canı / Haşmetiniz sayesinde avlıyor göklerdeki Aslan'ı.' Halıya dokunmuş olan cansız figür bile, sahibinin yüksek mevkisi nedeniyle öyle güçlüdür ki, (genelde kudretle ilişkilendirilen) Aslan takımyıldızını bile kolaylıkla yakalayabilir." İngilizce çeviri ve açıklama için bkz. Schimmel 2004, s. 322. Dolayısıyla, aslan motiflerinin lüks halılarda kullanıldığı sonucuna varılabilir. Bununla birlikte, günümüze ulaşan en erken örnekler birkaç yüzyıl sonrasına aittir.
6. İngilizce çeviri için bkz. Melikian-Chirvani 1986, s. 77. Ayrıca bkz. Schimmel 2004, s. 226, 322, 401, 415.

Kat. 143

1. Bu objeyle ilgili eksiksiz bir kaynakça, The Metropolitan Museum of Art'ın internet sitesinde mevcuttur: http://www.met-museum.org/collection/the-collection-online /search/448671?rpp=30&pg=1&ft=32.52.1&pos=1&imgno=0&tabname=object-information (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
2. Mohaddith, ed. 1986, s. 217; New York 2011, s. 115, no. 73.
3. Otto-Dorn 1994, s. 303.
4. Hartner 1973–74, s. 124. Kat. 121'de ise Yay burcunu simgelemektedirler.
5. King, H, 1995, s. 150–51.

Kat. 144

1. Watson 1985, s. 106, 198, no. 19; Daneshvari 2011, s. 67, pl. 23. Lüster tekniği, birbirine çok yakın iki renkte uygulanmıştır: Kırmızımsı bir renk (ejderlerin pulları, ortadaki kitabe kuşağı ve dıştaki palmetler) ve altın sarısı.
2. Bununla birlikte, kat. 144'ün evvelce Gürgan'a mal edildiği de olmuştur. Bkz. Bahrami 1949.
3. Bu kapların bir listesi için bkz. Watson 1985, s. 106 ve Daneshvari 2011, pl. 22. Musée du Louvre, Paris'teki (MAO 444) bir ibrik için bkz. Maguy Charritat, içinde Paris 2001, s. 110 n. 75. Ayrıca bkz. Metropolitan Museum'daki kâse (Resim 90). Grube 1965, s. 222, 224, res. 28, bu gruptaki kapların bezemesinin tek bir sanatçı tarafından yapıldığını ileri sürer. Fakat boyama motiflerin icrasındaki farklılıklar bu yorumu desteklememektedir. Örneğin karş. kat. 144'ün dış yüzeyindeki palmetler ve Resim 90'dakiler. Tek bir obje üzerinde farklı sanatçıların çalışmış olduğunu varsaymak daha akla yatkındır.

4. Transkripsiyon ve İngilizce çeviri için bkz. Daneshvari 2011, s. 66. Ayrıca s. 66–67'de, ejderlerin çeneleri arasındaki "yuvarlak nesneler" hakkında bir yorum da yer almaktadır.
5. Madalyonda ayrıca bir kuş ve bitkisel ögeler de görülmektedir. Aslan hem bir iktidar sembolü hem de Aslan takımyıldızı ve onun yönetici gezegeni güneşin kozmolojik bir tasviri olarak yorumlanabilir. Bkz. New York 1997a, s. 32–33, no. 13.

Kat. 145

1. Ellen Kenney tarafından New York 2011, s. 157–58, no. 106'da kitabelerle birlikte yayımlanmıştır.
2. Ayrıca bkz. aynı unvanın anonim bir emir için kullanıldığı kat. 125. Bu unvan Artuklu, Eyyubi ve Memlük hükümdarları tarafından kullanılmıştır, bkz. Bosworth 1996, s. 70–80, 194–96.
3. Kapı tokmakları, girişler ve taçkapılar için bkz. kat. 136d. Motifin Âhlat mezar taşlarındaki örnekleri için bkz. Öney 1969c, s. 176, no. 10, res. 11.
4. Ejder motifi hakkında bkz. Öney 1969c, s. 172–92; Berlin 1993–94; Gierlichs 1996, s. 28–40, 93–99; Kuehn 2011.
5. Hartner 1938; Öney 1969c; Kuehn 2011, s. 111–24; Daneshvari 2011, s. 107–19, 159–65.

Kat. 146

1. Melikian-Chirvani 1970, res. 10.
2. Nizamülmülk 1960, s. 103.

Kat. 147

1. Kat. 147 Musée des Tissus de Lyon'a geldiğinde, içinde bulunduğu çerçevenin arkasında Rey'deki Bibi Şehribanu Türbesi'nden (bkz. kat. 196) geldiğini belirten bir yazı yer alıyordu. Bu parçanın Jean Pozzi'ye A. M. Indjoudjian tarafından 1928'den sonraki bir tarihte satıldığı tahmin edilmektedir. Bkz. Koechlin ve Migeon 1928, no. ve pl. LXIIa. Ne var ki bu kumaşın Rey menşeli olduğu kuşkuludur, zira Indjoudjian'ın sattığı diğer kumaşların kayıtlarında menşe belirten bu tür ibarelere rastlanmaz. Bkz. King, Do , 2004, s. 40–41. Aynı kumaşın ikinci ve daha büyük bir parçası George Washington University Museum and Textile Museum, Washington, D.C.'dedir (TM.3.115). Bu parçanın teknik analizine Kajitani 1975'te yer verilmiştir. Kajitani, ilginç bir şekilde ve başkaca bir yorumda bulunmaksızın, "yapraklı bir daire içinde figür (apotheosis?)" notunu düşmüştür (s. 201).
2. Kumaşın (mavi zemin üzerine kırmızı) arka yüzünün bir fotoğrafı için bkz. Koechlin ve Migeon 1928, no. ve pl. LXIIa.
3. New York 1997b, s. 399–400, no. 267.
4. Bkz. Johns 2014, s. 71–74, özellikle s. 72'de, ressamın tavanını diğer kısımlarındaki binicilik sahnelerinden yola çıkarak, İskender ikonografisini yanlış yorumlamış olabileceği varsayımı dile getirilmiştir. Venedik'teki San Marco Bazilikası'nda yer alan muhtemelen Bizans eseri bir kabartma, tanrılaştırma sahnesinin tipik bir tasvirini sunmaktadır, bkz. Steppan 2000, s. 88–89 ve s. 89, res. 4.
5. Redford 1990, s. 119.
6. New York 1997b, s. 400.

Kat. 148a, b

1. Bkz. Annick Neveux Leclerc, içinde Paris 2001, s. 126–27; Öney 1969a, s. 283–301; Öney 1972; Daneshvari 2011, s. 135–59.
2. Erken dönem örnekler arasında Bulgaristan'da Stara Zagora'dan bir taş kabartma (10–11. yüzyıl; New York 1997b, s. 326–27, no. 220) ve Afganistan'da Gazne'den mermerler (11. yüzyıl; Rugiadi 2012, s. 1092, 1177, 1308, no. 673–75) yer almaktadır.
3. Bu rahle, bugün Konya Mevlana Müzesi'ndedir (332); bkz. Londra 2005, s. 133–34, 400, no. 88. Bu motifin mimarideki kullanımı hakkında bir değerlendirme için bkz. Gierlichs 1996, s. 40–46, 92–93, 117.
4. Daha fazla örnek için bkz. kat. 14a–l.
5. Bkz. Arık 2000, s. 73–165; Yalman 2010.
6. New York 1997b, s. 326–27, no. 227b ve s. 411; New York 2004, s. 260, 391–92, 397.
7. Joachim Gierlichs, içinde Berlin 1993–94, s. 60, no. 80; Stuttgart 2003, s. 70.
8. I. Keykubad'ın eşi Hunad Hatun'un Kayseri'deki hamamında da benzer örnekler bulunmuştur (Arık ve Arık 2008, s. 253–59).
9. *A.g.y.*, s. 320, 339.
10. Bu vazo, Paris 2001, s. 129, no. 92'de yayımlanmıştır.

Kat. 149

1. Bkz. Cleveland ve New York 1997–98, s. 144–45, no. 35 ve s. 154–59, no. 43–45. Kat. 44 (Cloisters Collection, Metropolitan Museum, 1984.344) sonradan Orta Asya, Kuzey Afrika veya Sicilya'ya mal edilmiştir. Cleveland Museum of Art koleksiyonundaki diğer örneklerin ise, Doğu Iran ve Orta Asya menşeli oldukları düşünülmeye devam etmektedir.
2. Bunun en yakın benzerine, Yuan hanedanına mal edilen bir Çin kumaşında rastlanır. Burada da, ejderler ve zümrüdüankalar benzer şekilde aralıklı ve kaydırılarak dizilmiş madalyonlar içinde verilmiştir (Cleveland Museum of Art, 1995.73; *a.g.y.* s. 153, no. 42).
3. Nitekim kat. 5'teki aslanlar, çok daha maniyerist olmakla birlikte, kat. 149'dakine benzer şekilde pençelerini stilize bir Hayat Ağacı'na doğru uzatmışlardır. Bu bakımdan her iki kumaş da, Iran'daki aslan tasvirlerinden farklılık gösterir (örneğin kat. 136a ve Resim 55; ayrıca bkz. *a.g.y.*, s. 144–45, no. 35 ve s. 154–55, no. 43).
4. Katharina Otto-Dorn ve diğerlerine göre, Siegburg'da Sankt Servatius kilisesindeki çift başlı kartal tasvirli kumaş (bkz. kat. 150), I. Keykubad ya da onun ardıllarından biri için üretilmiştir. Bkz. Otto-Dorn 1978–79, s. 119.
5. Bkz. *a.g.y.* ve Arık 2000, s. 82–83, res. 61, 62.

Kat. 150

1. Kumaşın iki parçası Riggisberg'deki Abegg-Stiftung'da (Otavsky ve Wardwell 2011, s. 163–66), bir diğeri ise Cleveland Museum of Art'ta bulunmaktadır.
2. Ejderlerin bu şekilde konumlandırılmasının, figürlerin üst üste çakışmasını engelleme niyetinden kaynaklandığına neredeyse hiç şüphe yoksa da, alttan alta fallik bir sembolizmin varlığı göz ardı edilemez. Bkz. aşağıda, ejderlerle ilgili değerlendirme. Aslanla mücadele eden ejderin, güneş tutulmasını simgeliyor olabileceği hakkında bkz. Daneshvari 2011, s. 172, 184.
3. New York 1997a, s. 23.
4. Hartner 1973–74, s. 114–15. Ayrıca bkz. Otto-Dorn 1978–79, s. 134–35 ve s. 135 n. 99.
5. Hartner 1973–74, s. 106–7. Ayrıca bkz. New York 1997a, s. 23.
6. Erzurum'daki panonun spekülatif bir yorumu için bkz. Daneshvari 2011, s. 136–59.
7. Hartner 1973–74, s. 114–15.

Kat. 151

1. Otto-Dorn 1979, s. 119; Roma 1994, s. 184, no. 91.
2. İkinci ve daha büyük bir parça, Siegburg'da Sankt Servatius Kilisesi'nin hazinesindedir.
3. Kırmızı rengin Anadolu Selçukluları için taşıdığı anlam ve önem hakkında bkz. Yalman 2010, s. 222, 326. Lincoln College, University of Oxford'daki bir *typikon*'da (manastır vakıfnamesi), Bizans İmparatoru Konstantinos Palaiologos'un benzer bir kıyafetle tasviri için bkz. New York 2004, s. 265, res. 9.11.
4. Bu tür sahnelerin ayrıntılı fakat varsayımsal ve düalist bir yorumu için bkz. Daneshvari 2011, özellikle s. 135–58.
5. Görseller için bkz. http://archnet.org/sites/1924 (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).
6. Otto-Dorn 1979, s. 119–21.

Kat. 152

1. The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuveyt (LNS 32c, d. LNS 32b) aynı şekilde bir grifon içermektedir; bkz. Milano ve Viyana 2010–11, s. 271, no. 249.
2. Rey'de Çeşme Ali Tepe'deki kazılarda bulunmuştur; bkz. Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 5, pl. 514C. The al-Sabah Collection'daki örneklerle benzer büyüklükteki diğer bir stuko madalyon, Iran Ulusal Müzesi'ndedir ve bir yıldız motifi içerisinde bir taht sahnesi tasvirlidir ("Rey Üslubu" olarak adlandırılır; 13. yüzyıl).
3. Armour 1995, s. 74.
4. Otto-Dorn 1994, s. 304.
5. Armour 1995, s. 77.
6. Pisa Grifonu için bkz. Contadini ve diğ. 2002, s. 66. Fatımi kâsesi için bkz. Grube ve Johns 2005, res. 84.7.
7. Otto-Dorn 1994, res. 294, 296–99, 304–6.

Kat. 153

1. Bu obje Watson 2004, s. 153, no. Af.15'te yayımlanmıştır. Sap kısmı, dolgu yapılarak onarım görmüştür. Semerkant örnekleri için bkz. Shishkina ve Pavchinskaja 1992–93, s. 37, 77–78.
2. Mısır'da bulunan çoğu yine pozitif motifli ekmek mühürleri için bkz. Kühnel 1939; "ordu ekmeği" (*hubz ceys*) yazılı mühür için bkz. *a.g.y.*, s. 54, res. 1.c. Taberi'ye'den örnekler için bkz. Vincenz 2008, s. 158, pl. 4.39:4, 5, res. 4.6.
3. Bizans dönemi ekmek mühürleri için bkz. Galavaris 1970.

Kat. 154, 155

1. Abdullah Ghouchani tarafından okundu ve Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından İngilizceye çevrildi.
2. Diğer hayvanlara kıyasla sfenks, Ortaçağ Anadolu ve Cezire yapılarında daha seyrek görülür. Az sayıdaki örnek için bkz. Gierlichs 1996, s. 46–49.
3. Ettinghausen 1957, özellikle s. 345–56; Berlin 1993–94; Otto-Dorn 1994; Paris 2001, s. 138–41; Daneshvari 2011, s. 166–76.
4. Sfenksin kötülüğe karşı koruyucu bir işlevi için bkz. kat. 157a. Bir hükümdarlık koruyucusu ya da muhafızı olarak sfenks için bkz. Gierlichs 1996, s. 46–49.
5. Artuklu sarayları hakkında bkz. kat. 20a–g. Yetkin 1964. Heykelciğin ufak deliklere sahip olduğunu, dolayısıyla içinden su akıtmak amacıyla veya bir havuz ya da buhurdan için dekoratif bir obje olarak kullanılmış olabileceğini belirtir. Ayrıca bkz. Humlebaek 1987, s. 86, no. 92; Folsach 2001, s. 313, no. 499. Baer 1965, s. 15 ise, suyla ilgili bir kullanım için deliklerin fazla küçük

olduğunu belirterek, heykelciği bir taht veya çadır direği için tepelik olarak yorumlar.

6. Bkz. Folsach 2001, s. 158, no. 187. Sırlı seramik figür, kat. 132 ile aynı gruba dahildir.
7. Hartner 1938. Cezire ve Suriye'de ise, aslan (güneş ve/veya Aslan burcu) ya da Yay burcu sembolü daha yaygındır ve her ikisinin de kuyruğu ejder başıyla sonlanır. Bkz. Hartner 1938, s. 131–44. Sfenks ikonografisinin güneşle bağlantısı hakkında bkz. Ettinghausen 1957, s. 345–50; Otto-Dorn 1994, s. 303–10. Hem güneş hem ay tutulmalarının bir arada temsil edilmiş olduğu da ileri sürülebilir – aslan gövdesi güneşi, dolunay gibi yuvarlak yüzlü kadın başı ise ayı simgelemektedir. Bu da, heykelcikte birden fazla ejder başının yer almasını açıklayabilir. Sfenks figüründe güneş ve ayın birlikte temsil edilmesi hakkında bkz. Scerrato 2014c. Üç dilimli taç taşıyan insan başlarının güneşi ya da ayı simgelemesi hakkında bkz. Carboni 2006, s. 162–63.
8. Bkz. Daneshvari 2011, s. 7–17.
9. Öney 1969c, özellikle 186–88, 209–11; Daneshvari 2011, s. 166–76. Su ile muhtemel bir bağlantı, verimliliğe de işaret ediyor olabilir.
10. Baer 1965, pl. 35, res. 63; Berlin 1993–94, s. 54, no. 60, pl. 7; Berlin 2006–7, s. 83, no. 33; Gladiss 2012, s. 89, no. 53. Çok kenarlı şamdanlar, Selçuklu dünyasının doğu bölgelerinde daha yaygındı; bkz. kat. 142.
11. Baer 1965, s. 34–38, 50–56; Otto-Dorn 1994.
12. Kat. 154 ile benzer şekilde, fakat kat. 155'in aksine.

Kat. 156

1. Ettinghausen 1950.
2. Bkz. Berlecamp 2011.

Kat. 157a, b

1. Abdullah Ghouchani tarafından okundu ve İngilizceye çevrildi.
2. Genel olarak aynalar hakkında bkz. Scerrato 2014c ve Carboni 2006.
3. Ward 1993, s. 30–31.
4. Metropolitan Museum'daki üç aynadan birinde birbirini kovalayan hayvanlar (42.136), birinde bir doğancı (1976.158.1), bir diğerinde ise Ganymedes ile kartal veya Zal ile simurg olarak yorumlanan, kartala binmiş bir insan (1976.158.2) tasvir edilmiştir; görseller için bkz. Carboni 2006, s. 165–67. Tekrarlayan altıgenler ve yıldız motiflerinden oluşan bir bezemeye sahip figürsüz nadir bir örnek için bkz. Metropolitan Museum (40.170.265); görsel için bkz. *a.g.y.*, s. 162.
5. Rice, T. T, 1961, s. 264, res. 47; Rice, D. T, 1965, res. 184.
6. Savage-Smith 1997d, özellikle s. 128, no. 52; Carboni 2006, s. 163–64.
7. Bkz. Baer 1965; Otto-Dorn 1994. Kat. 157b ile benzer aynaların tipolojisi ve daha ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Scerrato 2014c. Scerrato, ayrıca, çok sayıdaki bronz örnek arasında bir istisna oluşturan, sırt sırta sfenklerin görüldüğü gümüş bir aynadan da bahsetmektedir, bkz. *a.g.y*, s. 1494, n. 14.
8. Berlin 1993–94, s. 54, no. 52 ve Gladiss 2012, s. 55, no. 33'te yayımlanmıştır.
9. Birbirini kovalayan dört sfenks motifi, Bedreddin Lülü için yapılmış olan kakmalı pirinç eserlerle de bağlantılıdır (kat. 12a, b). Fakat bu eserlerde sfenkslerin kanat uçları bitişerek birbirine düğümlenmiştir. Otto-Dorn 1994, s. 304, birbirine düğümlenen kanatların güneş çarkını temsil ettiği, bir merkez etrafında dönen sfenkslerin güneşin gözle görülen hareketiyle ilişkili olduğu yorumunda bulunur.
10. Scerrato 2014c; Carboni 2006, s. 163–64.
11. Çeşitli olasılıkları değerlendiren Scerrato 2014c, özellikle s. 1499–1500'de, eski çağlarda tılsımlı güçlere sahip olduğuna inanılan Akrep burcuyla ilgili üç yoruma yer verir. Buna göre Akrep; 1) Iki ışık sembolü güneş (aslan gövdesi) ile ayın (kadın başı) Akrep burcunda bir araya geldiği (akrebin kuyruğu), uygun ve ideal astrolojik anı temsil eder. 2) Akrep burcunun yönetici gezegenleri Mars (akrebin kuyruğu), güneş (aslan) ve Venüs (kadın başı) vasıtasıyla bu burcun astrolojik sembolüdür. 3) Başak, Venüs ve Akrep burçlarının sembolüdür.
12. Ülkü Bates, yazarla kişisel görüşme. Bates, Amasya'da 13–14. yüzyıla ait bir türbenin açıldığı sırada, gömülü bedenin göğsünde sırt sırta sfenkslerle bezeli zincirsiz bir aynanın durduğuna tanıklık etmiştir. Scerrato 2014c, s. 1498 n. 38'de belirtildiğine göre, Karadeniz ve Hazar Denizi çevresindeki mezarlarda da ölülerin üzerinde aynalar bulunmuş, Rus Tatarları (18–19. yüzyıl) evlerini yangından korumak için temelin altına aynalar yerleştirmiştir. Tılsımlı kitabeler ve bunların tarihlendirilmesi hakkında bkz. Savage-Smith 1997d, özellikle s. 128, no. 52; Carboni 2006, s. 163–64.

Kat. 158

1. Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York), *ha* harfinin yazılış şeklinden dolayı kitabede *Abdurrahman* yazdığı sonucuna varmıştır.
2. *Habb*'lar Irak'ta ve Büyük Suriye'nin bazı kısımlarında İslamiyet öncesi dönemlerden itibaren kullanılmaya başlamış, 12. ve 13. yüzyıllarda özellikle Cezire'de revaç bulmuştur. Bu kaplar üzerine en önemli çalışma, Reitlinger 1951'dir. Cezire'nin kuzey kısmına (bugün Türkiye'nin güneydoğusu) ait örnekler için bkz. Bulut 1999. Bu kapların işlev ve sembolizmi hakkında daha fazla bilgi için bkz. kat. 38 ve 60.
3. Reitlinger 1951, tip II ve III. Baer 1989b, dönemin mücevherlerinde olduğu gibi, pişmik toprak seramiklerin de piyasa değerini artırmak için süslemelerle donatıldığından bahseder.
4. Humlebaek 1987, s. 84, no. 79.
5. Bulut 1999, s. 192–95.
6. Örneğin bkz. Reitlinger 1951, res. 17–20.
7. Bkz. Baer 1965; Joachim Gierlichs, içinde Berlin 1993–94, s. 23–25.

Din ve Kitabet

1. Peacock 2010a, s. 126'da, Tuğrul Bey'in Sincar Camii'ni yakmasından bahsedilir.
2. Madelung 1991.
3. Peacock 2010a, s. 108–14. Tor 2011, s. 41–43, Tuğrul Bey'in eylemlerindeki başlıca etkenin samimi bir dindarlık olduğunu ileri sürer.
4. 2013'te tahrip edilen Halep Ulu Camii gibi bu tür kubbeli yapılar ve minareler, Selçuklu yönetiminin İethedilen topraklar üzerindeki mülkiyetini simgeliyordu. Isfahan'daki mescid-i caminin Tacülmülk tarafından yaptırılan kubbeli salonu gibi bazı yapılar, Selçuklu sultanının fiili varlığıyla doğrudan bağlantılıydı. Iran'da başlıca yapı malzemesi olan tuğla, bezeme amacıyla da etkileyici bir şekilde kullanılmıştır. Anadolu'da ve Selçuklu ardıl devletlerinin topraklarında ise ağırlıklı olarak taş kullanılmış, tuğla ve ahşaptan ikincil malzemeler olarak yararlanılmıştır.
5. Hillenbrand, R, 1994, s. 95.
6. Rogers 1995, s. 964–68.
7. Wolper 2003, s. 4.

Kat. 159

1. Bu iki kapı tokmağı Humlebaek 1987, s. 87, n. 96 ve Doha 2002, s. 16–17, n. 1'de yayımlanmış ve incelenmiştir.
2. Bkz. Humlebaek 1987, s. 87, n. 94. Aynı gruba ait diğer örnekler için bkz. *a.g.y*, n. 95 ve Folsach 2001, s. 316, n. 504, 505.
3. Bkz. kat. 136d.
4. Bir diğer benzer örnek de Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra'dadır (MTW 825); bkz. Paris 2009–10, s. 97, n. 111.

Kat. 160

1. Okuma ve İngilizce çeviri için bkz. Christie's, Londra 2003, s. 36–37, lot 31.
2. Kat. 161 ve 192, nadir örnekler arasındadır.
3. Genel bir değerlendirme için bkz. Öney 1976, s. 110–23.
4. Muhtemelen aynı gruba dahil olan kapı kanatlarında görüldüğü gibi, aplikeler ve epigrafik panolar ile diğer kısımların boyanmış olması mümkündür; bkz. Enderlein 1976, s. 33–34.
5. Bkz. Meinecke 1976, cilt 2, s. 328. Berlin I.661 hakkında bkz. Enderlein 1976, s. 34–35.
6. Yerleşim planı için bkz. Enderlein 1976, s. 40, res. 3.
7. Bkz. *a.g.y*, s. 33–34, pl. 1 (Konya), pl. 2 (Berlin I.2672).
8. Berlin I.661 üzerindeki kitabenin transkripsiyonu ve Almanca çevirisi için bkz. *a.g.y*, s. 34–35.
9. Kat. 160'ın pencere kanadı olarak kullanıldığını gösteren bir diğer işaret de sağ kanadın alt kısmındaki metal bağlantı parçasıdır. In situ ele geçen kapılarla ilgili bir karışıklığın söz konusu olması da mümkündür. Daha küçük boyuttaki bu ahşap kanatlar ve Berlin I.661, belki de kuzey ve güney yönünde yer alan ve her ikisi de türbeyle ilişkili olan yan odaların kapılarıydı. Konya Mevlana Müzesi'ndeki kanatlar ve Berlin I.2672 ise, ana girişin ve ibadet mekânının kapıları olabilir. Girişler ve pencerelerin kesin ölçülerinin ahşap kanatlarla karşılaştırılması, meseleye açıklık getirebilir. Christie's, Londra 2003, s. 36–37, lot 31'de belirtildiğine göre, girişlerin sayısı dört değil üçtür. Bu da, pencere kanatları ihtimalini ortadan kaldırır ve kat. 160'ın belki de Konya'daki başka bir yapıya ait bir kapı olabileceğine işaret eder.

Kat. 161

1. İngilizce çeviri H. E. McAllister ve M. Bowen tarafından yapılmıştır.
2. Creswell 1940, s. 317–19, pl. 89, 90.
3. Meshkati 1974, s. 109 ve Pedersen ve diğ. 1990.
4. Pedersen ve diğ. 1990.
5. Çok benzer bir ahşap konstrüksiyon, Yezd'deki Neduşen mescid-i camisinde görülebilir. Afshar 1975'te yayımlanmış olan bu objenin mevcut konumu ve durumu hakkında bilgi yoktur. Ayrıca bkz. Ghouchani 2004. Buradaki iki parçanın teknik analizleri Metropolitan Museum'da Pınar Gökpınar-Gnepp (evvelce Hagop Kevorkian Fellow, Department of Islamic Art), Daniel Hausdorf (Associate Conservator) ve Mechtild Baumeister (Conservator, Sherman Fairchild Center for Objects Conservation) tarafından gerçekleştirildi. Üç boyutlu modelleme Ronald Street (Senio Manager, Imaging, Molding, and Prototyping) tarafından yapıldı.
6. Örneğin bkz. Metropolitan Museum'da (33.118) 12. yüzyıla ait bir mezar taşı.
7. Kitabe, Mülk Suresi'nin 3. ayetinin ikinci yarısıyla başlar, 4. ayetle devam eder ve 5. ayetin ilk yarısıyla son bulur. Eksik ayetlerden bazıları muhtemelen en alttaki enine parçaya oyulmuştu. Kitabe hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ghouchani 2004.
8. İbnü'l-Esir 2006, s. 202.

Kat. 162

1. Bu yorumlama denemesi ve unvanları Melikşah'la (hd. 1073–92) ilişkilendiren okuma için bkz. Blair 1992, s. 170–71, n. 64. Levhalar Wilkinson 1986, s. 110–15'te yayımlanmıştır.
2. Önceki analizlerde (Wilkinson 1986, s. 115), vermiyon ve mavi pigmentlerin içinde zincifre ve lapis tespit edilmiştir. Daha yakın zamanda, levhaların ikisindeki (Metropolitan Museum, 39.40.63 ve 39.40.64) pigmentler, μ-XRF kullanılarak (sonuçlar hakkında henüz bir değerlendirme yapılmamıştır) ve ultraviyole görünür bölge spektroskopisi (UV-Vis) ile incelendi. Tespit edilen bileşimler şunlardır: Mürdesenk (PbO) (39.40.64, 39.40.63), sadece μ-XRF analizi; sülüğen (Pb_3O_4) (39.40.63); ve ultramarin mavi ($Na_6-10Al-6Si_6O_24S_2-4$) (39.40.63). Bkz. Holakooei 2015.
3. Wilkinson 1986, s. 66, 99.
4. Kat. 162'nin sağ kısmı restore edilmiştir. Bu kısım *azam* ya da *muazzam* şeklinde okunabilir. Gaznelilerin anıtsal kitabelerinde *es-sultanü'l-azam* unvanı İbrahim (hd. 1059–99) ve Behram Şah (hd. 1118–52) için kullanılmıştır; bkz. Giunta ve Bresc 2004, s. 187. *(Es-)sultanü'l-muazzam* unvanının kullanıldığı Selçuklu örnekleri Melikşah, Muhammed Tapar (hd. 1101–18), II. Mahmud (hd. 1118–31) ve muhtemelen I. Tutuş'a (hd. 1078–95) atıfta bulunmaktadır; bkz. *RCEA* 1931– , cilt 7, n. 2707, 2734–37, 2773, 2780, 2783, 2792, 2798, 2804, 2934, 2943 (sadece *es-sultan*), 2960, 2973, 2974 ve 3007; Blair 1992, s. 60; *MCIA* 1955, s. 153–60, n. 57.
5. Bkz. Giunta 2011, s. 93. Bu ibare dinsel ve kamusal söyleme 11. yüzyılda girmiş olsa gerek, zira Gaznelilerin anıtsal kitabelerinde de yaygın olarak kullanılmıştır; bkz. Giunta 2005, s. 533 ve Giunta 2010b, s. 126.

Kat. 163, 164

1. Kat. 164 üzerine bkz. Grube 1976, s. 175–76, no. 123.
2. Fehérvári 1972; Khoury 1992. Bilinen en erken tarihli (9. yüzyıl) levhalar Musul ve Mısır'dandır ve hepsi de mezar taşlarıdır. İran örneklerinin çoğu Nişabur bölgesinden gelmedir ve 10. yüzyıla tarihlenir; bunların da hepsi mezar taşıdır. Daha gelişmiş örnekler ise 12. yüzyıla aittir. Grube 1976, s. 176, kat. 164'ün bir mezarda kullanılmış olabileceğini ileri sürer.
3. Bu örnekler, Gaznelilerin erken dönemi ile Gurlular dönemi arasına tarihlenir (11. yüzyıl ortası–12. yüzyıl başı). Bkz. Rugiadi 2012, s. 1104–7; Giunta 2003a.
4. Dilimli nişler, burmalı sütunlar ve benzer şekle sahip sütun başlıkları, İran'da da bilinmedik değildir; bkz. Hemedan'da ele geçen ve bugün National Museum of Iran, Tahran'da (3899) bulunan benzer bir levha. Bu levhanın kitabesi, H. 524/M. 1131 tarihini taşımaktadır.
5. Yakın bir benzeri için bkz. yukarıda not 4'te bahsi geçen Hemedan levhası.
6. Gazne'de ele geçen ve muhtemelen camilere ait olan niş motifli 11. yüzyıl levhalarında asma kandillerin görülmesi, asma kandiller ile Nur Ayeti arasındaki bağlantının önceden mevcut ve elverişli bir kültürel bağlamda geliştiğine işaret etmektedir (Rugiadi 2012). Kandil, muhtemelen, ayette bahsedilen nuru çağrıştırıyordu. Daha eski tarihli mihraplarda da nur, yıldızlar veya parlak madalyonlar gibi farklı imgelerle temsil edilmiştir (Flood 2000; Flood 2001, s. 15–56).
7. Günümüzde araştırmacıların çoğu, her asma kandilli kemer tasvirinin doğrudan doğruya mihrapla ilişkili olmadığı konusunda hemfikirdir. Kandillerin her zaman için Nur Ayeti ile bağlantılı olduğu varsayımı da büyük ölçüde tartışma konusu yapılmıştır. Farklı bir görüş için bkz. Baer 1989b, s. 95. Ayrıca bkz. Papadopoulu, ed. 1988.
8. Khoury (1992, s. 18–21), mezarlarda kandil tasvirlerinin ortaya çıkış nedenlerini araştırmıştır. Gazne menşeli bulgular, en geç 12. yüzyıl başından itibaren en azından Gazne'de, dini bir bağlamda zaten kullanılmakta olan kandil motifinin mezar ikonografisi tarafından ödünç alındığını ve *nevverallahu kabrehu* tabirine görsel bir alternatif olarak kullanıldığını göstermektedir (Rugiadi 2012).

Kat. 165a-c

1. Abdullah Ghouchani tarafından okundu ve İngilizceye çevrildi.
2. Yüzey araştırması ve kazılar, 1942'de SSCB Bilimler Akademisi'nin Türkmen şubesi tarafından kısa süreli iki çalışma halinde gerçekleştirildi. Bkz. Yershov 1947 ve Pribytkova 1964. Rusça makalelerin okunmasındaki yardımlarından dolayı Ruslan Muradov ve Sören Stark'a teşekkürler.
3. Şehirden bahseden 10. yüzyıl coğrafyacıları için bkz. Bosworth 1993.
4. Bkz. *a.g.y.* Kazı yerinde bulunan seramiklerin çoğu 9 ila 10. yüzyıla mal edilse de (Yershov 1947, s. 134–35), yeni araştırmalar ışığında yapılan bir değerlendirme, bu seramiklerin kronolojisinin 12. yüzyılı da kapsadığını ortaya koymaktadır.
5. Caminin kubbeli olup olmadığı hakkında farklı görüşler için bkz. Pribytkova 1964, s. 186 ve Hillenbrand, R, 1994, s. 103.
6. Kitabede, birler basamağı ve onlar basamağının ilk kısmı eksiktir. Onlar basamağını ifade eden mevcut harfleri 4, 7 veya 9 dokuz olarak okumak mümkündür. En muhtemel okuma H. 4[9]X, yani M. 1096–1106'dır. Bu, on köşeli yıldızlar ve çokgenlerden oluşan girift motif açısından da daha makul bir tarihtir. Kitabenin okunması hakkında bkz. Diakonov 1948, s. 108. Ayrıca bkz. Yershov 1947; Pribytkova 1964, s. 186; Blair 1992, s. 189–90, no. 72, res. 142–44.

Kat. 166

1. Khoury 1992, s. 15.
2. Anisi 2004, res. 26–28. Erdıstan için bkz. Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 4, res. 322–24.

Kat. 167a, b

1. Bkz. Meinecke 1976, cilt 1, s. 5–35.
2. Yapıyla ilgili bir değerlendirme için bkz. *a.g.y*, cilt 2, s. 283–99. Pano, Milano ve Viyana 2010–11, s. 176–77, n. 164 ve Cenevre 1985, n. 346'da yayımlanmıştır.
3. Meinecke 1976, cilt 2, s. 289'da belirtildiğine göre, Bakara Suresi 286. ayetin 11 ve 12 numaralı pencereler üstünde yer alan büyük bir kısmı kayıptır (pencerelere verilen numaralar hakkında bkz. *a.g.y*, s. 287, res. 41).
4. Yapı hakkında bir değerlendirme için bkz. *a.g.y*, s. 256–72 (parça, "G" başlığı altında listelenmiştir). Bu parçanın in situ bir görseli için bkz. *a.g.y*, cilt 1, pl. 28/2. Berlin İslam Sanatı Müzesi'nden küratör Gisela Helmecke'ye göre, Meinecke'nin verdiği envanter numarası I.330/10(99), Berlin müzesi çalışanlarının kendi içlerinde kullandıkları bir numaraydı. Mevcut numara Konya 99, müzenin her zamanki numaralandırma sistemiyle uyuşmamaktadır; buna uygun bir envanter numarası yakında yayımlanacaktır.
5. Bedreddin b. Muslih'in ismi, medresenin inşa kitabesinde geçmektedir. H. 656/M. 1258'den sonraki bir tarihte ölen Muslih, muhtemelen Sırçalı Medrese'nin girişinin kuzeyindeki türbeye gömülmüştür. Bu alanda üç adet sanduka vardır ve bunların en az ikisi, kat. 167b'dekine benzer renklere sahip mozaik çinilerle bezenmişti. Bkz. *a.g.y*, cilt 2, s. 260, 264, 270; zemin planı için bkz. *a.g.y*, s. 259, res. 38. Kat. 167b'nin ait olduğu Karatay Medresesi, Anadolu medreseleri içinde avlusu kubbeli tipte olanlara bir örnektir.
6. *A.g.y*, s. 271.
7. Bu atölyeyle ilişkili diğer yapılar, Afyonkarahisar'da Misri Camii (13. yüzyıl ortası) ve Malatya Ulu Camii'nin bazı kısımlarıdır (H. 645/M. 1247), bkz. *a.g.y*, cilt 1, s. 35–45, 390–400, cilt 2, s. 271.
8. Ayrıca bkz. Konya Köşkü'nün minâi çinileri (kat. 20a ve Resim 45, 46).

Kat. 168a-c

1. Kitabenin ilk okunması için bkz. Rice, D. S, 1957, s. 312.
2. İngilizce çeviri için bkz. Amsterdam 1999–2000, s. 167–68, n. 122.
3. Bu konudaki en temel çalışma, Baer 1989a olmaya devam etmektedir. Baer, Hıristiyan ikonografili 18 madeni objeyi incelemiştir. Bunlar arasında kat. 168a ve 168b de yer alır, fakat kat. 168c yoktur. Ayrıca bkz. Katzenstein ve Lowry 1983; Washington, D.C. 1985–86, s. 124–46; Hoffman 2004; Auld 2009. Rachel M. Ward (2005, s. 314–15), bu gruba yirminci bir obje daha eklenebileceğini belirtir. Zira Blacas ibriği üzerinde, bir figürün tahtta oturan sakallı ve çıplak ayaklı bir hükümdarın elini öptüğü sahneyi (kat. 15, Resim 39), Havarilerin ayağını yıkayan İsa olarak yorumlar.
4. Freer mataraşı üzerine bkz. Ecker ve Fitzherbert 2012. Ward 2015, s. 321, bu objelerin üretim yeri, müşterisi ve anlamı hakkında varılan sonuçların, her bir obje için ayrı ayrı yeniden değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.
5. Hıristiyan imgeleri ve ikonografisi ve bunların Müslüman dünyasıyla etkileşimi hakkında daha geniş bir perspektif için bkz. Snelders 2010.
6. Örnekler arasında kat. 13b, 15 ve 68 yer almaktadır. Kat. 168a için bkz. Fehérvári 1976a, s. 105, n. 131; Baer 1989s, s. 15–17; Annabelle Collinet, içinde Paris 2001–2, s. 117, n. 101; Berlin 2007–8, s. 122–24. İbriğin bir ejder başıyla sonlanan kıvrımlı emziği, kapağı ve gümüş kakmalarının tamamı, modern dönemde yenilenmiştir.
7. Raby 2012, s. 23–37.
8. Baer 1989a, s. 15–17, 36, pl. 121, 122.
9. Diğer örnekler Victoria and Albert Museum, Londra (320–1866) ve Museum of Islamic Art, Kahire'dedir (225); bkz. Baer 1989a, s. 7, 13–15. Kat. 168b hakkında ayrıca bkz. Ellen Kenney, içinde New York 2011, s. 152–53, n. 102; Stefano Carboni, içinde Paris 2001–2, s. 114, no. 97; Stefano Carboni, içinde New York 1997b, s. 426–27, n. 285.
10. Carboni, içinde Paris 2001–2, s. 114, no. 97.
11. Bu iki kutunun epigrafik içeriği için bkz. Baer 1989a, s. 13.
12. Bkz. kat. 11 ve 69.
13. Baer 1989a, s. 38.
14. Daha fazla kaynakça için bkz. Kenney, içinde New York 2011, s. 153.
15. Carboni'ye göre (içinde Paris 2001–2, s. 114, n. 97), kutunun ikonografisi Şii figürlerle, Hz. Ali ve oğulları Hasan ve Hüseyin'le ilişkilidir.
16. Kapakta, her birinin üzerinde ebced sırasıyla 16 harf bulunan dört kadran vardır ve düğmeleri çevirmek hâlâ mümkündür. Fakat orijinal halinde kapağın içinde yer alan kilit mekanizması bugün kayıptır. Bu kutu, Baer 1989a'ya dahil edilmemiştir. Yayımlandığı yerler için bkz. Christie's, Londra 1989, lot 526; Francis Maddison, içinde Savage-Smith ve diğ. 1997, s. 390–91, no. 344; Amsterdam 1999–2000, s. 167–68, no. 122; Paris 2009-10, s. 96–97, no. 110. İran'dan bir örnek ve bu tip kutular hakkında bir değerlendirme için bkz. kat. 110.

17. Yuvarlak motifler, ilk bakışta, kakma tekniğiyle süslenmiş Ortaçağ madeni eserlerinde sık görülen yapraklı rozetleri çağrıştırır. Bu kutunun da arka yüzünde, ayı temsil eden iki figürün her iki yanında olmak üzere bu rozetlerden dört tane bulunmaktadır.
18. Bu kutudaki İsa ve Meryem figürlerinin bir diğer ortak özelliği, başlarının üzerinde yer alan küçük bir çıkıntıdır. Bunun da dini bir sembol olması mümkündür.
19. İkonografiyi yorumlama konusundaki yardımlarından dolayı Helen C. Evans'a (Mary and Michael Jaharis Curator of Byzantine Art, Department of Medieval Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) minnettarım.

Kat. 169

1. Nesih kitabenin ilk okunması ve İngilizce çevirisi için bkz. Fehérvári 1976 a, s. 102; farklı bir okuma, özellikle de Ulug Keymuz isminin Karagöz'le bağlantısı için bkz. Melikian-Chirvani 1982a, s. 150. kitabe, kabın boyutu ya da gümüşün kalitesiyle ilgili olabilir. Bkz. Fehérvári 1976a, s. 102–3. Fakat kelime doğru okunmamıştır, zira *mikyas* kelimesinin *elif* harfi eksiktir. Diğer iki kelime ise açık değildir. Ayrıca bir de mühür vardır.
2. Eğer kâsenin tabanında yazılı üç kelime gerçekten de gümüşün kalitesi ya da kabın boyutu hakkındaysa (bkz. yukarıda not 1), bu kâseden yola çıkarak sahibinin ekonomik gücü hakkında bir fikir edinmek mümkündür. Şarap içmek için kullanılan gümüş ve altın kaplar hakkında bkz. kat. 56, 57.
3. Gümüş azlığı veya "kıtlığı" olup olmadığı meselesi, nümizmatik çalışmalarında ele alınmıştır. Bkz. Allan 1976–77; Melikian-Chirvani 1982a. Sikkeler hakkında bkz. kat. 14a–l.
4. Tamir görmüş olan kâsenin (ağız kenarının çeşitli kısımları kırılmıştır) yayımlandığı yerler: Fehérvári 1976a, s. 102–3, n. 127; Melikian-Chirvani 1982a, s. 144–55; Ward 1993, s. 86–87; Almut von Gladiss, içinde Berlin 2007–8, s. 114–15, n. 93.
5. Melikian-Chirvani 1982a, s. 151–55.

Kat. 170

1. Kitabenin sadece bir bölümü okunabilmektedir. Ramat Gan'daki Bar Ilan Üniversitesi'nden Dan Shapira'nın okuduğu şekliyle, "Tiflisli Şelomo" ve "Kiduş duasını oku ve içmesine izin ver" yazılıdır. Bu zor kitabenin okunmasındaki yardımlarından dolayı Dan Shapira, Vera Moreen ve Ira Spar'a teşekkürler.
2. Yıldız motifi için bkz. Horasan'dan 12. yüzyıl sonuna ait bir tabak, içinde Melikian-Chirvani 1982b, s. 96, n. 26a. Madalyon içinde geçmeli motif için bkz. Batı Iran'dan 13. yüzyıla ait bir kutu, içinde *a.g.y*, s. 182–83, n. 82.
3. Zand, Neishtat ve Beizer 2007, s. 495–97.

Kat. 171

1. Snelders 2010, s. 151–52. Gregoryen tarihin okunması tartışmalıdır.
2. Brandie Ratliff, içinde New York 2012, s. 88, o dönemde Kudüs ile Konstantinopolis arasında bölünmüş olan Kutsal Haçın Helena tarafından bulunduğunu belirtir.
3. Kat. 86'da sağ ön tarafta diz üstü oturan sarıklı figürün kaftanı, Constantinus'un kıyafetindekine benzer bir desene sahiptir. Bu desenin farklı versiyonlarına *Kitabü't-tiryak* minyatürlerinde de rastlanır (kat. 106); bkz. Farès 1953, pl. 7–9, 14.
4. Snelders 2010, s. 208 n. 207 ve Melikian-Chirvani 1970, res. 42.
5. Snelders 2010, s. 212.
6. Nitekim minyatürlü yazmalar hazırlatmış ve kakmalı madeni eserler yaptırmış olan Musul hükümdarı Bedreddin Lülü, aslen Ermeniydi ve Selçuklular tarafından köle olarak alınıp Müslüman yapılmıştı.

Kat. 172

1. Claus Peter Hause, içinde Berlin 2006–7, s. 40.
2. Beyazıt 2009, cilt 1, s. 73–82, caminin 1122 ile 1153 arasında bir tarihte yapılmış olduğunu belirtir.
3. Fol. 8v'de.

Kat. 173

1. Londra 1976a, s. 244, n. 344; Watson 1985, s. 45–46, 48–49, 52, pl. 11.
2. Bkz. Seyed-Gohrab 2009. Öğrencilerin kızlı erkekli olduğu yönündeki yorum için bkz. Kopenhag 1996, s. 295–96. Leyla ve Mecnun varsayımına karşı bir görüş için bkz. Curatola 2006, s. 176.

Kat. 174a, b

1. Kitabe ilk olarak Eva Baer tarafından okunmuş ve İngilizceye çevrilmiştir, içinde Baer 1972, s. 199. Taragan 2005, s. 34, hazret kelimesinin tesniyesi olan *hazreteyn*'in çevirisini düzeltir.
2. Abdullah Ghouchani ve Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından okundu ve İngilizceye çevrildi.
3. "Oku! Senin Rabbin en cömert olandır. O, kalemle yazmayı öğretendir, insana bilmediğini öğretendir" (Kur'an 96:3–5).
4. Taragan 2005, s. 31–32.
5. Bu hükümler, "Allah'ın kelamı" olan Kur'an'ı yazıyla çoğaltma sanatı ile yazı gereçleri arasındaki geleneksel ilişkiyi yansıtmaktadır; bkz. Baer 1972, s. 199.
6. Saray erkânı ve seçkinler için hazırlanan gösterişli el yazmaları, başka yerlerdeki atölyelerde de üretilmiş olabilir.
7. Melikian-Chirvani 1986; Taragan 2005, s. 39–40.
8. Kat. 174a, Baer 1972 ve Taragan 2005 içinde yayımlanmıştır. Hokkanın içindeki çıkarılabilir parça da muhafaza edilmiştir.
9. Buradaki örneğin neredeyse aynısı olan iki mürekkep hokkası daha bilinmektedir. Bunların biri Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra'dadır (MTW 1474, bkz. Paris 2009–10, s. 99, n. 115), diğeri ise sanat piyasasında görülmüştür (Paris 2012, s. 30–31, n. 11). Gövdelerine, geçmeli motiflerle çevrelenmiş taç yapraklı rozetler kakılmıştır. Bu tasarımın bir benzerine, Doğu Anadolu'dan gelme en az bir şamdanda daha rastlanır (Allan 1982a, s. 66–69, no.9).
10. Victoria and Albert Museum, Londra (86-1969) için bkz. Melikian-Chirvani 1982b, s. 124, n. 52; Eretz Israel Museum, Tel Aviv (MHM a.93) için bkz. Taragan 2005.
11. Taragan 2005, s. 30–31; Giuzalian 1968, s. 118–19.
12. Londra'daki hokkanın kapağı günümüze ulaşmamıştır. Fakat muhtemelen kat. 174a'nın ve Tel Aviv'deki örneğin kapağına benziyordu.
13. Londra'daki hokkanın üzerinde Farsça olarak "Öğretmenim için" yazılıdır. Kat. 174a'daki yazı ise henüz okunamamıştır.
14. Taragan 2005, s. 30, 34.
15. Gabrieli ve Scerrato, ed. 1979, res. 577–80 içinde yayımlanmıştır.
16. Kalemdanın içine yerleştirilen parçalar genellikle iki küçük dairesel ve bir büyük yarı dairesel yuvadan oluşuyordu. Kalkaşendi, her bölmenin kullanımıyla ilgili ayrıntılı bilgi verir (bkz. Kalus ve Naffah 1983).
17. Bkz. kat. 72. Musée du Louvre, Paris'te (LP 16) bulunan Memlük eseri meşhur Saint-Louis leğeninde, ayakta bir hizmetkârın elinde dikdörtgen biçimli bir kutu tuttuğu ve *emir-i devâtdâr*'ın memuriyet alameti olan bu kutunun üzerinde *devât* kelimesinin yazılı olduğu görülür (bkz. Melikian-Chirvani 1986, s. 83, res. 18). Reşidüddin'in *Camiü't-tevarih*'indeki bir İlhanlı minyatüründe de, hükümdara dikdörtgen bir kalemdan sunulduğu görülür (*a.g.y*, s. 72, res. 1). Memlüklü tarihçi Kalkaşendi (yak. 1400'ler), kendi döneminde hükümet ve hazine kâtiplerinin pirinç veya çelik kalemdanlar kullandığını yazar. Hükümet kâtipleri yuvarlak uçlu uzun kalemdanlar kullanırken, hazine kâtiplerinin kullandığı kalemdanlar köşeliydi. Bkz. James Allen, içinde Doha 2002, s. 27.
18. Taragan 2005, s. 41–42.

Kat. 175-177

1. Topkapı Parşömeni'ndeki çizimlerin analizi için bkz. Necipoğlu 1995, özellikle Mohammad al-Asad'ın mukarnas geometrisi üzerine makalesi. Taşkent Parşömenleri hakkında bkz. Holod 1998 ve Bulatov 1987.
2. Her sayfanın yakın plan bir görüntüsü için bkz. Penn in Hand: Selected Manuscripts; http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/detail.html?id=MEDREN_5829382 (erişim tarihi: 6 Ocak 2016).

Kat. 178

1. Allan 1982b, s. 32 ve s. 72, n. 72–74. Allan, British Museum, Londra'da (1909,0216.62, .63) Kazvin'den gelme olduğu söylenen, Ortaçağ'a ait biri kitabeli iki yayımlanmamış bronz mühürden bahseder.
2. Porter, V, ve diğ. 2011, s. 3–7.
3. Kat. 188'deki mühür baskıları, yazmanın tarihinden sonraki bir döneme, muhtemelen 13. yüzyıla aittir. Ayrıca bkz. *a.g.y*, s. 7.
4. Yalman 2010, s. 330–31, res. 4.4.

Kat. 179

1. Vr 1r olarak numaralandırılmış ve yazmanın orijinalinde vr 2 olması gereken yaprağın ön yüzüne yapıştırılmıştır.
2. James 1992, s. 24. Ayrıca Rogers ve diğ. 2008, s. 68, n. 56'da yayımlanmıştır. Noktaların sayısı 100.000, 56.000 ve 81.000 olarak yazılmıştır ve toplamda 237.000 sayısını verir.

Kat. 180

1. Déroche 1992, s. 30.
2. Blair 2007, s. 277.
3. Déroche 1992, s. 16, "kufi" terminin kullanımını tartışmaya açarak bu yazıyı "Erken Abbasi" olarak adlandırır ve harf şekillerine dayanarak altı farklı alt tür belirler.
4. *A.g.y*, s. 134.
5. Rogers ve diğ. 2008, s. 70, no. 58.
6. Lings 1976, no. 14.

Kat. 181

1. Bu yazma hakkında betimleyici bilgi veren ilk ve tek yayın Ettinghausen 1935'tir. Sonrasında, iki sayfalık hâtime bölümünün daha iyi korunmuş olan sayfası, ayrıca bir değerlendirme yapılmaksızın, şu kaynaklarda yayımlanmıştır: Londra 1976a, n. 508; Ettinghausen ve Grabar 1987, s. 182, res. 285; Hillenbrand, R. 1999, s. 103, res. 73. Pennsylvania Üniversitesi'nde Renata Holod ve Yael Rice'ın başkanlık ettiği ve Alexander Brey, Eliott Brooks, Michael Falcetano, Quintana Heathman, V. K. Inman, Emily Neumeier, Nina Owczarek, Raha Rafii, Julie Ream ve Elias Saba'dan oluşan bir araştırma grubu, yazmanın bellibaşlı özellikleri üzerine ayrıntılı bir çalışma yürüttü. İlk sonuçlar, Şubat 2013'te düzenlenen bir seminerde sunuldu. Seminer için bkz. http://sites.sas.upenn.edu/nep27wksp/; ayrıntılı bir rapor yakında *Penn in Hand: Selected Manuscripts* içinde yayımlanacaktır;

http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/detail.htm?id=MEDREN_5829382.

Kat. 182

1. Londra 1976b, s. 46, no. 55'te, yanlış olarak, yazmanın Nureddin'in kardeşi tarafından sipariş edildiği belirtilir. Robinson ve diğ. 1976, s. 287–88, VII.3,4'te ise doğru isim verilmiştir.
2. François Déroche, içinde Paris 2001–2, s. 206.
3. Robinson ve diğ. 1976, s. 287'de hatalı şekilde 15. cüz olarak verilmiştir.

Kat. 183

1. Déroche 1992, s. 132, bu yazı çeşidini "Yeni Üslup" olarak adlandırır ve bu yazı için daha önce kullanılmış olan isimlerin bir listesini verir.
2. Saint Laurent 1989, s. 116'da belirtildiğine göre, Amerika ve Avrupa koleksiyonlarındaki tüm sayfalar Nisâ ve Mâide surelerinin yer aldığı 6. cüzden gelirken, Irak'ta bir koleksiyonda bulunan sayfalar Nahl suresini, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki ciltli bir nüsha ise 16. cüzden Kehf, Meryem ve Tâhâ surelerini içermektedir.
3. Saint Laurent 1989, s. 121; Londra 2009, s. 202.
4. Bkz. kat. 61, 78, 135. Londra 2009, s. 202.

Kat. 184

1. Blair 2006, s. 157–68.

Kat. 185

1. Hillenbrand, C, 1995. I. Keykubad ve II. Keyhüsrev dönemlerinde güçlü bir saray görevlisi olan Sadeddin Köpek, 1240'ta II. Keyhüsrev tarafından öldürtülmüştür.
2. Arberry 1967, s. 17, n. 46.
3. James 1992, s. 46–47.
4. Lings 2005, s. 61 ve res. 36. H. 685/M. 1286 tarihli bir Kur'an'da görülen bu motif, büyük ihtimalle daha erken bir tarihte, muhtelemen Bağdat'ta ortaya çıkmış ve ardından İlhanlılar tarafından yaygınlaştırılmıştır.

Kat. 186

1. Sotheby's, Londra 1995, lot 54.
2. Bkz. kat. 106, not 3.

Kat. 187

1. Berlin 2006–7, s. 13. 1164 tarihli Kur'an (kat. 181), aynı zamanda müzehhip de olan hattat Mahmud b. el-Hüseyin el-Katib el-Kirmani'nin imzasını taşımaktadır.
2. Ettinghausen 1935, s. 512 (1984).
3. Berlin 2006–7, s. 36.

Kat. 188

1. Rogers ve diğ. 2008, s. 81, n. 70.
2. Lecomte 1971.
3. Lings 1976, s. 18, n. 4 ve res. 11. Fakat bu tezhipteki yıldızlar altı köşelidir.
4. Kufi Kur'an için bkz. Londra 1980, s. 21, n. 8. Ancak bu Kur'an sayfası, kesin bir yer belirtilmeksizin, "Yakın Doğu"ya mal edilmiştir. Dua kitabı için bkz. Hoffman 1982, s. 217 ve res. 75.
5. François Blois'nın bu yazma hakkında ki yayımlanmamış bir metnini temin ettiği için Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Londra'dan Nahla Nassar'a teşekkür ederim.

Kat. 189

1. Türkçe çeviri büyük ihtimalle erken veya klasik Osmanlı dönemine (14–16. yüzyıl) aittir.
2. Bu cüzün bir kısmı büyük ihtimalle kayıptır, zira 19. cüz genellikle Neml suresinin 55. ayetiyle sonlanır. Ayrıca, çoğunlukla Furkan suresinin 21 veya 22. ayetiyle başlar.
3. Blair 2006, s. 242, Yakut'un doğum ve ölüm tarihleri hakkında bir görüş birliği bulunmadığını belirterek, 13. yüzyılın ilk veya ikinci on yılında doğup 1297 ile 1299 arasında bir tarihte öldüğünü söyler.
4. Schimmel ve Rivolta 1992, s. 16.

Mezar Sanatları

1. Ali 1944, s. 193–94; Grabar 1966, s. 8.
2. Barthold, V, ve Rogers 1970, s. 195–96.
3. Adle 1979, s. 514.
4. Schmidt 1936b, s. 135.
5. Bu kule eğer gerçekten de bir Selçuklu hükümdarına aitse, II. Tuğrul (hd. 1132–34) ile ilişkilendirilebilir. Tarihlendirme hakkında bir açıklama için bkz. Miles 1966.
6. Hillenbrand, R, 1994, s. 283.
7. Whitehouse 1974, pl. XId.
8. *A.g.y.*, s. 29.
9. Whitehouse 1968, s. 20.
10. Londra 2005, s. 134–35. Akşehir'den 13. yüzyıla ait bir örnek için bkz. *a.g.y.*, s. 90.
11. Sauvaget 1938, s. 213, res. 4–9.

Kat. 190

1. Türklerin erken dönemi, 6. yüzyıl ortası ila 8. yüzyıl ortası ve 10. yüzyıla kadarki tarihleri hakkında en yeni çalışma için bkz. Stark 2008. Özellikle s. 126–41. Karadeniz bölgesindeki Kıpçak heykelleri üzerine başlıca çalışma için bkz. Pletneva 1974. Güney Sibirya'da 19. yüzyıla kadar varlığını sürdüren benzer gelenekler hakkında bkz. Gołębiowska-Tobiasz 2014, s. 29–30.
2. Dönemin yazılı kaynaklarında direklerden bahsedilir. Bu direklerin yerleştirildiği oyuklar ise kazılarda açığa çıkarılmıştır. Nasıl telaffuz edildiği kesin olarak bilinmeyen *balbal* terimi (Gabain 1950, s. 549), Moğolistan ve Orta Yenisey'deki runik harfli Türk yazıtlarında geçmektedir ve ölüyü onurlandırmak, öldürdüğü ya da esir aldığı düşmanları temsil etmek amacıyla dikilen mezar anıtları için kullanılmıştır (Stark 2008, s. 126–27). Literatürde ve günlük dilde taş *baba*'lar zaman zaman *balbal* olarak da adlandırılmaktadır. Başta koçlar ve atlar olmak üzere hayvan biçimli figürler, özellikle Tunceli gibi Anadolu'nun doğu bölgelerindeki mezarlardan bilinmektedir. Araştırmacılara göre bu figürler, 12 ila 13. yüzyıllarda Alevi, Yesevi ve Bektaşi gibi Sufi tarikat ve hareketler tarafından kullanıma sokulmuş, daha sonra Türkmen Akkoyunlu ve Karakoyunlu istilalarıyla birlikte yaygınlık kazanmıştır (14.–15. yüzyıl). Osmanlı yönetimi altında, hayvan biçimli mezar heykelleri köylerde daha yaygın olarak görülmeye devam etmiştir. Bkz. Danik 1993. Hayvan biçimli mezar heykellerine Iran'da da rastlanır.
3. Evvelce araştırmacılar, hem *baba*'ları hem de *balbal*'ları öldürülen düşmanlarla ilişkilendirmiştir. Fakat bunların pek çoğunun silahlı olması, bu yorumu sorunlu kılmaktadır; bkz. Stark 2008, s. 132. Türklerin 10. yüzyıl ortasındaki mezar gelenekleri ve mezarda yatan kişinin hayattayken öldürdüğü düşman sayısı kadar ahşap suret yontmaları hakkında bir Arap'ın görüşleri için bkz. İbn Fazlan'ın anlattıkları, içinde Pletneva 1990, s. 32.
4. İlk önce Museum of History and Local Lore of Mary Province, Türkmenistan'da muhafaza edilen bu figür, 1998'de Türkmenistan Ulusal Müzesi'ne nakledilmiştir. Maveraünnehir'de, erken dönem Türklerin göçebe kültürüyle bağlantılı birkaç *baba* ve anıt kompleksi mevcuttur. Stark'a göre (2008, s. 330) bunun nedeni, Maveraünnehirliler (yani, Soğd aristokrasisi) ile Türk göçebeler arasında 7. yüzyılın ikinci yarısında başlayan etkileşim olabilir.
5. Kıpçaklar gibi Türkmen boyları, bu gelenekleri 12. ve 13. yüzyıllara kadar devam ettirmiştir.
6. Örneğin İbnü'l-Esir'in anlattığına göre sultan Alp Arslan, büyük dedesi Selçuk Bey'in Aral gölü yakınındaki Cend şehrinde bulunan mezarını H. 457–58/M. 1065–66'da ziyaret etmiştir; bkz. Durand-Guédy 2010a, s. 78. Sultanların mezar yerleri, 520/1126'da yazılan *Müc-melü't-tevarih ve'l-kısas*'ta listelenmiştir (*Mücmelü't-tevarih* 2001, s. 465).

Kat. 191

1. Amsterdam 1999–2000, s. 100–101, n. 36. Şam'da hazırlandığı tahmin edilen 8. veya 9. yüzyıla ait el yazması bir Kur'an'da, cami olduğu düşünülen bir yapının tam sayfa bir resmi vardır. İki katlı ve dört sahınlı bir harime sahip yapının kemerlerine yuvarlak biçimli cami kandilleri asılmıştır.
2. Bu okuma, kesin olmamakla birlikte, dikey harflerin sayısı dikkate alınarak yapılmıştır. Kırmızı renk solarak pembeye dönüşmüştür.
3. Sophie Makariou, içinde Paris 2001–2002, s. 212, n. 225, mavi renkli kuşağı bir kürsü, üstünde veya yanında duran objeyi de bir kitap olarak yorumlar.
4. Örneğin, Bilal Türbesi (H. 625/M. 1227–28) ve Şam, Salihiye'deki Maristan el-Kaimari (646–56/1248–58); bkz. Herzfeld 1946, s. 15, res. 16, 17.
5. Tabbaa 1997, s. 36 ve res. 98, 172.
6. Beyazıt 2009, cilt 1, s. 73–82, cilt 2, pl. 6.
7. Grube 1972, s. 33.
8. Makariou, içinde Paris 2001–2, s. 212, n. 225.

Kat. 192

1. Toronto'daki Royal Ontario Müzesi'nin bu sandukayı Hagop Kevorkian'dan edindiği bilinmekle birlikte, Iran'daki kaynağı hakkında bir bilgi yoktur.
2. Akşehir'deki Mahmud Hayrani Türbesi'nden yaklaşık 1340 yılına ait bir sanduka için bkz. Folsach 1990, s. 176, res. 293.
3. "Ev halkı" anlamına gelen *ehl-i beyt* tabiri, Şiiler için Hz. Muhammed'in kızı Fatıma, damadı Ali ve torunları Hasan ile Hüseyin'i ifade etmektedir.
4. Hillenbrand, R, 1998, s. 170.
5. Londra 2009, s. 190, res. 62.

Kat. 193

1. Bkz. kat. 160. Sandık, Kjeld von Folsach tarafından Kopenhag 1996, s. 102, res. 35 ve s. 107–8, no. 69'da yayımlanmış ve malzemesi çınar ağacı olarak belirtilmiştir. Folsach 2001, s. 266, res. 428'de ise dut ağacı olabileceği ileri sürülmüştür. Kapak ve kakmalar kısmen modern döneme aittir.
2. Örneğin, hepsi de Musul'da bulunan Nureddin Ulu Camii, Kara Saray ve Mar Behnam manastırı. Bkz. Sarre ve Herzfeld 1911–20, cilt 2, s. 216–31, res. 234–35, 241; s. 238–49, res. 247; Snelders 2010, s. 479, 481–82, 485, 490–91.
3. İmam Yahya b. Kasım Türbesi için bkz. Sarre ve Herzfeld 1911–20, cilt 2, s. 249–63; sandık için bkz. s. 262–63. Res. 260'daki bazı çizimler, kat. 193'ün kakmalı iki haçvari kısmı arasındaki dikey orta ekseni meydana getiren çokgen kısımlarla eşleşmektedir. Üstteki çizim ise, sandığın sol üst köşesinde yer alan çokgen kısmın sol yarısıyla eşleşir.

Kat. 194, 195

1. Bkz. Adle 1979, s. 511, pl. 1.
2. Bkz. Keall 1979, s. 543–44.
3. Merritt 2000, s. 9.
4. Keall 1979, s. 543–44. Ayrıca bkz. kazılar sırasında çekilmiş bir fotoğraf, içinde Schmidt 1940, pl. 35, 36.
5. Merritt 2000, s. 10.
6. Kazı başkanı Erich F. Schmidt'in yayımlanmamış saha notlarında belirtildiğine göre kat. 195 (RH 0874), Mezar 5, parsel CC10'da bulunmuştur. Sikke (RA 0866)

ise, parsel CC09'un atıkları (yani, kazı sonrası elden geçirilen toprak) içinde ele geçmiştir. Bkz. Miles 1938, s. 177, n. 204; ayrıca tarihlendirme hakkında bkz. *a.g.y.*, s. 173–76, no. 202B.
7. Algar 1990.
8. Halevi 2013.
9. Algar 1990.
10. *A.g.y.* Ayrıca bkz. Baker 1995, s. 16–17.
11. Algar 1990.
12. Baker 1995, s. 16.
13. Bulliet 1979, s. 43–53, özellikle s. 46–49.
14. *A.g.y.*, s. 47.
15. *A.g.y.*, s. 49. Ayrıca, *şahanşah* unvanının kullanıldığı bir Büveyhi sikkesi için bkz. Rante 2015, s. 23 n. 59.
16. Bulliet 1979, s. 49.
17. Arkeolojik kanıtlar söz konusu iki mezarın Selçuklu öncesine ait olduğuna işaret etse de bunların Selçuklu döneminde kullanılmadığını söylemek mümkün değildir.

Kat. 196

1. Okuma, trankripsiyon ve İngilizce çeviri Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından yapıldı. Dikey kitabe şeridi, Dumbarton Oaks'taki parçalarda silinmeye uğramış, fakat Abegg-Stiftung'daki parçada kısmen muhafaza edilmiştir; bkz. Blair 1997, s. 132, res. 72. Picard-Schmitter 1951, s. 311, res. 2'de yer alan eski bir fotoğrafta kompozisyonun tamamını görmek mümkündür.
2. Bu sahnenin bir çizimi için bkz. Phyllis Ackerman, içinde Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 3, s. 2014, res. 649.
3. Picard-Schmitter 1951, s. 307–8.
4. Carboni 2001, s. 276 ve Carboni 2006, s. 166.
5. Carboni 2001, s. 276.
6. Picard-Schmitter 1951.
7. Bu küçük parça (RN6948), Erich Schmidt'in Rey'deki kazı çalışmalarının sonuna doğru ortaya çıkarılmıştır. Schmidt'in ne yazık ki 17 Ağustos 1935'te RH6831 ile son bulan saha notlarında bu parçayla ilgili bilgi yoktur.

Kat. 197

1. Sauvaget 1938, res. 6–9.
2. Blair 1998, s. 78–79.
3. Bkz. Diyarbakır Ulu Camii'ndeki kitabeler: Melikşah'ın bir valisi tarafından yaptırılan 1091–92 tarihli bir kitabe (Van Berchem 1910, pl. 8, res. 3–4, kitabe no. 18) ve İnaloğulları tarafından Melikşah adına yaptırılan 1117–18 ve 1124–25 tarihli iki kitabe (*a.g.y.*, pl. 9–11, kitabe n. 9–20). Ayrıca bkz. Mardin'deki Asfar Camii (Beyazıt 2009, cilt 1, s. 73–82, cilt 2, pl. 6).

Kat. 198

1. Sauvaget 1938, res. 10–11.

Kat. 199

1. Folsach 2001, s. 245, n. 392.
2. Bkz. New York 2011, s. 20–52, Abbasiler üzerine bölüm.
3. Bkz. Ettinghausen 1952.
4. Sauvaget 1938, res. 10, 11.
5. Bkz. Beyazıt 2009, bölüm 3. Bu mezar yayımlanmamıştır. Kitabesinin ilk okuması ve bezeme üslubu, 13. yüzyıla ve Artuklu dönemine ait olduğuna işaret etmektedir.

Kat. 200

1. Abdullah Ghouchani ve Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of İslamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından okundu.
2. Diem 2004, s. 64.
3. Bosworth 2010.
4. Wilkinson 1973.

Kat. 201

1. Fehérvári 1972, s. 245, kitabenin daha evvel J. M. Upton tarafından yapılmış olan hatalı bir okumasını düzeltmiş, fakat hadisi ve ayetlerden birini saptayamamıştır. Buradaki okuma Alzahraa K. Ahmed (Hagop Kevorkian Curatorial Fellow, Department of İslamic Art, The Metropolitan Museum of Art, New York) tarafından yapılmıştır ve Fehérvári'nin okumasından biraz farklıdır.
2. *A.g.y.* s. 247; Khoury 1992, s. 16.
3. Khoury 1992, s. 17, görsel: s. 16, res. 6.
4. Déroche 1992, s. 136, N.S. 1 ve N.S. 3.
5. Khoury 1992, s. 15–22.

Kat. 202

1. Whitehouse 1968, s. 20.
2. Frye 1971a.

Kat. 203

1. James 1992, s. 36–37, İran'ın kuzeybatısından 12. yüzyılın son çeyreğine ait bir Kur'an yazması.
2. Déroche 1992, s. 163 (kat. 180'in 38r numaralı sayfası; bu katalogda yer almamaktadır).

Kat. 204

1. Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 5, pl. 519E, 520; New York 2011, s. 104, n. 64.
2. Lambton 2002.
3. Pope ve Ackerman, ed. 1938–39, cilt 5, pl. 519E, 520.

Kaynakça

Ackerman 1940
Ackerman, Phyllis. *Guide to the Exhibition of Persian Art: The Iranian Institute.* New York, 1940.

Adamova 2004
Adamova, Adel T. "The Iconography of *A Camel Fight* [translated by J. M. Rogers]." *Muqarnas* 21 [*Essays in Honor of J. M. Rogers*, edited by Doris Behrens-Abouseif and Anna Contadini] (2004), s. 1–14.

Adle 1979
Adle, C[hahryar]. "Constructions funéraires à Rey circa XE–XIIe siècle." In *Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie Münih, 7.–10. Eylül 1976*, s. 511–15. Berlin, 1979.

Afshar 1975
Afshar, Iraj. *Yadgarha-yi Yazd.* Tahran, 1975.

Ağa-Oğlu 1945
Ağa-Oğlu, Mehmet. "About a Type of Islamic Incense Burner." *The Art Bulletin* 27, no. 1 (Mart 1945), s. 28–45.

Ahsan 1979
Ahsan, Muhammad Manazir. *Social Life under the Abbasids, 170–289 AH, 786–902 AD.* Londra and New York, 1979.

Akok 1968
Akok, Mahmut. "Konya'da Alâiddin Köşkü, Selçuk Saray ve Köşkleri." *Türk Etnografya Dergisi* 11 (1968), s. 47–73.

A'lam 1990a
A'lam, H[ûšang]. "Bāz." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 4 (1990), s. 17–20.

A'lam 1990b
A'lam, Hûšang. "Bāzdari." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 4 (1990), s. 53–58.

A'lam 1990c
A'lam, Hûšang. "Caracal." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 4 (1990), s. 788–90.

A'lam 2003
A'lam, Hûšang. "Henna." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 12 (2003), s. 182–88.

Albucasis 1973
Albucasis. *On Surgery and Instruments.* Translated by M. S. Spink and G. L. Lewis. Londra, 1973.

Album 2011
Album, Stephen. *Checklist of Islamic Coins.* 3rd ed. 1993. Santa Rosa, Kaliforniya., 2011.

Alexander, ed. 1998
Alexander, David, ed. *Furusiyya.* C. 2. Riyad, 1998.

Algar 1990
Algar, Hamid. "Burial. iv. In Islam." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 4 (1990), s. 563–65.

Ali 1944
Ali, Maulana Muhammad. *A Manual of Hadith.* Lahore, [1944].

Aljubouri and Alrawas 2006
Aljubouri, Zeki A., and Auday M. Alrawas. "The Petrography and Mineralogy of Technical Plaster and Local Juss." *Iraqi Journal of Earth Science* 6, no. 1 (2006), s. 1–11.

Allan 1976–77
Allan, James W. "Silver: The Key to Bronze in Early Islamic Iran." *Kunst des Orients* 11, no. 1–2 (1976–77), s. 5–21.

Allan 1982a
Allan, James W. *Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Said Collection.* Londra, 1982.

Allan 1982b
Allan, James W. *Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period.* New York, 1982.

Allan 1985
Allan, J[ames] W. "Concave or Convex?: The Sources of Jazīran and Syrian Metalwork in the 13th Century." In Raby, ed. 1985, s. 127–39.

Allan 1986
Allan, J[ames] W. "Islamic Jewellery and Archaeology." In Spink and Son 1986, s. 4–16.

Allan 1991
Allan, James W. *Islamic Ceramics.* Ashmolean–Christie's Handbooks. Oxford, 1991.

Allan 1995
Allan, James W. "Investigations into Marvered Glass: 1." In *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, edited by James W. Allan, s. 1–30. Oxford, 1995.

Allan 1999
Allan, James W. *Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Said Collection.* Londra, 1999.

Allan 2014
Allan, James W. "Chinese Silks and Mosul Metalwork." In Londra 2014, s. 52–55.

Allan, Llewellyn, and Schweizer 1973
Allan, James W., L. R. Llewellyn, and F. Schweizer. "The History of So-called Egyptian Faience in Islamic Persia: Investigation into Abū'l Qāsim's Treatise." *Archaeometry* 15, no. 2 (1973), s. 165–73.

Allegranzi 2014
Allegranzi, Viola. "Royal Architecture Portrayed in Bayhaqī's Tārīh-i Mas'ūdī and Archaeological Evidence from Ghazni (Afghanistan, 10th–12th Century)." *Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale." Sezione orientale* 74, no. 1–4 (2014), s. 95–120, pls. 1–3.

Allegranzi 2015
Allegranzi, Viola. "The Use of Persian in Monumental Epigraphy in Ghazni." *Eurasian Studies* 13 (2015), forthcoming.

Allsen 1997
Allsen, Thomas T. *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles.* Cambridge Studies in Islamic Civilization. Cambridge and New York, 1997.

Allsen 2006
Allsen, Thomas T. *The Royal Hunt in Eurasian History.* Philadelphia, 2006.

Amiens 1999
Konya et le règne des Seldjoukides. Exh. cat., Musée de Picardie, Amiens, 1999. Catalogue by Marthe Bernus-Taylor, Charlotte Maury, and Mathieu Pinette. Amiens, 1999.

Amirsoleimani 2002
Amirsoleimani, Soheila. "Paper and Metal: The Irony that Ensues; The Coinage of Mas'ūd of Ghazna (421–31/1030–40)." *Iran* 40 (2002), s. 163–72.

Amirsoleimani 2003
Amirsoleimani, Soheila. "Clothing in the Early Ghaznavid Court: Hierarchy and Mystification." *Studia Iranica* 32, no. 2 (2003), s. 213–42.

Amsterdam 1999–2000
Earthly Beauty, Heavenly Art: Art of Islam. Exh. cat., De Nieuwe Kerk, Amsterdam, 1999–2000. Catalogue by Mi[k]hail B. Piotrovsk[y], John Vrieze, and others. Amsterdam, 1999. Published in Dutch as *Aardse schoonheid, hemelse kunst: Kunst van de Islam.*

An 1991
An Jiayao. "Dated Islamic Glass in China." *Bulletin of the Asia Institute,* n.s., 5 (1991), s. 123–37.

Anisi 2004
Anisi, Alireza. "The Masjid-i Malik in Kirman."*Iran* 42 (2004), s. 105–52.

Ann Arbor 1978
Islamic Art from the University of Michigan Collections. Exh. cat., Kelsey Museum of Archaeology, The University of Michigan, Ann Arbor, 1978. Catalogue by Priscilla Parsons Soucek. Ann Arbor, 1978.

Arberry 1967
Arberry, Arthur J. *The Koran Illuminated: A Handlist of the Korans in the Chester Beatty Library.* Dublin, 1967.

Arberry 1996
Arberry, Arthur J. *The Koran Interpreted: A Translation.* New York, 1996.

Arık 2000
Arık, Rüçhan. *Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çinileri.* Istanbul, 2000.

Arık 2001
Arık, Rüçhan. *Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubâd.* Istanbul, 2001.

Arık 2014
Arık, Rüçhan. "New Information and Perspectives on Seljuk Art Obtained throughout the Kubad Abad Palace Excavations." In Asutay-Effenberger and Daim, eds. 2014, s. 139–51.

Arık and Arık 2008
Arık, Rüçhan, and Oluş Arık. *Tiles, Treasure of the Anatolian Soil: Tiles of the Seljuk and Beylik Periods/Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri.* Istanbul, 2008.

Armour 1995
Armour, Peter. "Griffins." In Cherry, ed. 1995, s. 72–103.

Artuk and Artuk 1993
Artuk, Ibrahim, and Cevriye Artuk. *Artuk Oğulları Sikkeleri.* Istanbul, 1993.

Artusi 2009
Artusi, Simona. "The Architectural Brickwork and Stucco Decoration from the Palace of Mas'ud III in Ghazni, Afghanistan." Ph.D. diss., University of Udine, 2009.

Aslanapa 1961
Aslanapa, Oktay. "Diyarbakır Sarayı Kazısından Ilk Rapor." *Türk Arkeoloji Dergisi* 9, no. 2 (1961), s. 10–18.

Asutay-Effenberger 2006
Asutay-Effenberger, Neslihan. "Konya Alaeddin Camisi Yapım Evreleri Üzerine Düşünceler." *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2 (2006), s. 113–22.

Asutay-Effenberger 2009
Asutay-Effenberger, Neslihan. "Überlegung zur Datierung und Lokalisierung der Innsbrucker Artukiden-Schale." *Byzantion* 79 (2009), s. 37–47.

Asutay-Effenberger and Daim, eds. 2014
Asutay-Effenberger, Neslihan, and Falko Daim, eds. *Der Doppeladler: Byzanz und die Seldschuken in Anatolien vom späten 11. bis zum 13. Jahrhundert.* Byzanz zwischen Orient und Okzident, 1. Mainz, 2014.

Ateş 1961
Ateş, Ahmed. "Un vieux poème Romanesque Persan: Récit de Warqah et Gulshāh." *Ars Orientalis* 4 (1961), s. 143–52, pls. and captions 1–15.

Athīr al-Dīn Ākhsīkatī 1958
Athīr al-Dīn Ākhsīkatī. *Dīvān: Taṣḥīḥ u muqābala u muqaddama u sharḥ-e ḥāl be-qalam-e Rukn al-Dīn Humāyūn Farrukh.* [Tahran], 1958.

Auld 2004
Auld, Sylvia. "Characters Out of Context." In Hillenbrand, ed. 2004, s. 99–116.

Auld 2009
Auld, Sylvia. "Cross-currents and Coincidences: A Perspective on Ayyubid Metalwork." In *Ayyubid Jerusalem: The Holy City in Context, 1187–1250,* edited by Robert Hillenbrand and Sylvia Auld, s. 45–71. Londra, 2009.

Austin 1970
Treasures of Persian Art after Islam: The Mahboubian Collection. Exh. cat., University Art Museum, University of Texas at Austin, 1970. New York, 1970.

Awad 1976
Awad, Henry A. "Islamic Surgical Instruments." *Magazine of the Faculty of Archaeology,* no. 1 (1976), s. 19–23.

Azarpay 1978
Azarpay, G., and A. D. Kilmer. "The Eclipse Dragon on an Arabic Frontispiece-Miniature." *Journal of the American Oriental Society* 98, no. 4 (Ekim–Aralık 1978), s. 363–74.

Baer 1965
Baer, Eva. *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art: An Iconographical Study.* Oriental Notes and Studies, 9. Jerusalem, 1965.

Baer 1972
Baer, Eva. "An Islamic Inkwell in The Metropolitan Museum of Art." In Ettinghausen, ed. 1972, s. 199–211.

Baer 1981
Baer, Eva. "The Ruler in Cosmic Setting: A Note on Medieval Islamic Iconography." In *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn,* edited by Abbas Daneshvari, s. 13–19, figs. 1–14, n.p. Malibu, 1981.

Baer 1983
Baer, Eva. *Metalwork in Medieval Islamic Art.* Arnavutluk, 1983.

Baer 1989a
Baer, Eva. *Ayyubid Metalwork with Christian Images.* Studies and Sources in Islamic Art and Architecture, 4. Leiden, 1989.

Baer 1989b
Baer, Eva. "Jeweled Ceramics from Medieval Islam: A Note on the Ambiguity of Islamic Ornament." *Muqarnas* 6 (1989), s. 83–97.

Baer 1998
Baer, Eva. *Islamic Ornament.* Edinburg, 1998.

Baer 2002
Baer, Eva. "The Illustrations for an Early Manuscript of Ibn Butlan's *Da'wat al-Aṭibbā'* in the L. A. Mayer Memorial in Jerusalem." *Muqarnas* 19 (2002), s. 1–11.

Bagherzadeh 1989
Bagherzadeh, Firouz. "Iconographie iranienne: Deux illustrations de Xel'at de l'année 583H./1187 apr. J.-C." In *Archaeologia Iranica et Orientalis: Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe,* edited by L. De Meyer and E. Haerinck, c. 2, s. 1007–28. 2 vols. Gent, 1989.

Bahari 1996
Bahari, Ebadollah. *Bihzad: Master of Persian Painting.* Londra and New York, 1996.

Bahrāmī 1938
Bahrāmī, Mehdī. "Contribution à l'étude de la céramique musulmane de l'Īrān." *Athār-é Īrān* 3 (1938), s. 209–29.

Bahrāmī 1949
Bahrāmī, Mehdī. *Gurgan Faïences.* Kahire, 1949.

Baker 1995
Baker, Patricia L. *Islamic Textiles.* Londra, 1995.

Baker and Brend, eds. 2006
Baker, Patricia L., and Barbara Brend, eds. *Sifting Sands, Reading Signs: Studies in Honour of Professor Géza Fehérvári.* Londra, 2006.

Bakirer 1999
Bakirer, Ömür. "Recently Discovered Stucco Window Lattices from the Anatolian Seljuk Period." In Déroche et al., eds. 1999, s. 127–33.

Baldwin's 2011
Baldwin's Auction Number 71. Sale cat., Baldwin's, Londra, Eylül 29, 2011. Londra, 2011.

Ballian 2009
Ballian, Anna. "Three Medieval Islamic Brasses and the Mosul Tradition of Inlaid Metalwork." *ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ* 9 (2009), s. 113–41.

Ballian forthcoming
Ballian, Anna. "Eagles, Cockerels and Other Birds: The Mount Sinai Aquamanile in Context." In a forthcoming publication from the Seminar on the Pisa Griffin and the Mari-Cha Lion, organized by Anna Contadini at SOAS, University of Londra, Şubat 2013; https://www.academia.edu/15532963/Eagles_cockerels_and_other_birds_the_Mount_Sinai_aquamanile_in_context.

Balog 1980
Balog, Paul. *The Coinage of the Ayyūbids.* Royal Numismatic Society, Special Publication, 12. Londra, 1980.

Baltimore and other cities 1990
Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait [The al-Sabah Collection]. Exh. cat., The Walters Art Gallery, Baltimore, and other venues, 1990. Catalogue edited by Esin Atil. New York, 1990.

Barber 2012
Barber, Malcolm. *The Crusader States.* New Haven and Londra, 2012.

Barcelona 2009
Los mundos del islam en la colección del Museo Aga Khan. Exh. cat., Caixa Forum, Barcelona, 2009. Catalogue by Benoît Junod, Sheila R. Canby, and others. Barselona, 2009.

Barrucand 1991
Barrucand, Marianne. "The Miniatures of the *Daqa'iq al-Haqa'iq* (Bibliothèque Nationale Pers. 174): A Testimony to the Cultural Diversity of Medieval Anatolia." *Islamic Art* 4 (1991), s. 113–42.

Barthold, V., and Rogers 1970
Barthold, V. V., and J. M. Rogers. "The Burial Rites of the Turks and the Mongols." *Central Asiatic Journal* 14 (1970), s. 195–227.

Barthold, W., 1927
Barthold, W. "Kum1s." In *The Encyclopaedia of Islam: A Dictionary of the Geography, Ethnography and Biography of the Muhammedan Peoples,* edited by M[artijn] Th. Houtsma, c. 2 (1927), p. 1116. 4 vols. Leiden and Londra, 1913–36.

Bass et al. 2009
Bass, George F., et al. *Serçe Limani.* C. 2, *The Glass of an Eleventh-Century Shipwreck.* Ed Rachel Foundation Nautical Archaeology Series. College Station, Tex., 2009.

Basso in preparation
Basso Elena. "The Sgraffito Ware from Nishapur (Iran): Reconstructing the Materials and Technology through a Multi-methodological Study."

Bates 1982
Bates, Michael L. *Islamic Coins.* ANS [The American Numismatic Society] Handbook, 2. New York, 1982.

Bates 1989
Bates, Michael L. "Crusader Coinage with Arabic Inscriptions." In *A History of the Crusades,* c. 6, *The Impact of the Crusades on Europe,* edited by Harry W. Hazard and Norman P. Zacour, s. 421–82. Londra, 1989.

Bates 2014
Bates, Michael L. *Names and Titles on Islamic Coins: An Index.* Mayıs 22, 2014; http://www.academia.edu/501720/Names_and_Titles_on_Islamic_Coins_An_Index.

Bausani 1968
Bausani, A[lessandro]. "Religion in the Saljuq Period." In Boyle, ed. 1968, s. 283–302.

Bayānī 2014
Bayānī, Mahdī. *Tahqīq dar ahvāl va āsār-i Ibn Shahāb Yazdi/On the Life and Works of Ibn Shehāb of Yazd: An Obscure Poet, Historian and Astronomer of the 9th Century.* Tahran, 2014.

Beeston 1965
Beeston, A. F. L. "al-Fīl." In *EI2* 1960–2009, c. 2 (1965), p. 895.

Behrens-Abouseif et al. 2012
Behrens-Abouseif, Doris, et al. *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria: Evolution and Impact.* Göttingen, 2012.

Beihammer 2015
Beihammer, Alexander D. "Christian Views of Islam in Early Seljuq Anatolia: Perceptions and Reactions." In *Islam and Christianity in Medieval Anatolia,* edited by A[ndrew] C. S. Peacock, Bruno De Nicola, and Sara Nur Yıldız, s. 51–76. Farnham, Surrey, and Burlington, Vt., 2015.

Van Berchem 1906/1978
Van Berchem, Max. "Monuments et inscriptions de l'atâbek Lu'lu' de Mossoul." In *Orientalische Studien: Theodor Nöldeke zum siebzigsten Geburtstag . . . ,* edited by Carl Bezold, s. 197–210. Gieszen, 1906. Reprinted in *Opera Minora,* by Max van Berchem, c. 2, s. 659–72. 2 vols. Cenevre, 1978.

Van Berchem 1910
Van Berchem, Max. "Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire Musulmanes du Diyar-Bakr." In *Amida,* by Max van Berchem et al., s. 1–128. Heidelberg and Paris, 1910.

Berlekamp 2007
Berlekamp, Persis. "From Iraq to Fars: Tracking Cultural Transformations through the 1322 Qazwini 'Aja'ib Manuscript." In *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts,* edited by Anna Contadini, s. 73–91. Handbuch der Orientalistik, pt. 1, Nahe und der Mittlere Osten, 90. Leiden, 2007.

Berlekamp 2011
Berlekamp, Persis. *Wonder, Image and Cosmos in Medieval Islam.* New Haven and Londra, 2011.

Berlin 1993–94
Drache, Phönix, Doppeladler: Fabelwesen in der islamischen Kunst. Exh. cat., Museum für Islamische Kunst, Berlin, 1993–94. Catalogue by Joachim Gierlichs. Berlin, 1993.

Berlin 2006–7
Die Dschazira: Kulturlandschaft zwischen Euphrat und Tigris. Exh. cat., Museum für Islamische Kunst, Berlin, 2006–7. Catalogue by Almut von Gladiss and others. Berlin, 2006.

Berlin 2007–8
A Collector's Fortune: Islamic Art from the Collection of Edmund de Unger. Exh. cat., Pergamonmuseum, Berlin, 2007–8. Catalogue by Claus-Peter Haase. Münih, 2007.

Berlin 2011
Heroische Zeiten: Tausend Jahre persisches Buch der Könige. Exh. cat., Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, 2011. Catalogue by Julia Gonnella, Christoph Rauch, and others. Berlin, 2011.

Beyazit 2008
Beyazit, Deniz. "The Bāghānī-Complex: Medieval Pavilions in the Mardin Hinterland, Southeastern Turkey." *Artibus Asiae* 58, no. 1 (2008), s. 145–53.

Beyazit 2009
Beyazit, Deniz. "Le décor architectural artuqide en pierre de Mardin placé dans son contexte régional: Contribution à l'histoire du décor géométrique et végétal du Proche-Orient des XIIe–XVe siècles." 2 vols. Ph.D. diss., Université de Paris I Panthéon–Sorbonne, Paris, 2009.

Biron, Dandridge, and Wypyski 1996
Biron, Isabelle, Pete Dandridge, and Mark T. Wypyski. "Techniques and Materials in Limoges Enamels." In *Enamels of Limoges 1100–1350: The Metropolitan Museum of Art,* s. 48–62. New York, 1996.

Bivar 1979
Bivar, A. D. H. "The Saljūq Sign-Manual Represented on a *Sgraffiato* Potsherd." *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland,* no. 1 (1979), s. 9–15.

Black, ed. 2006
Black, Crofton, ed. *Transformation of Knowledge: Early Manuscripts from the Collection of Lawrence J. Schoenberg.* Londra, 2006.

Blackman and Redford 1994
Blackman, M. James, and Scott Redford. "Glazed Calcareous Clay Ceramics from Gritille, Turkey." *Muqarnas* 11 (1994), s. 31–34.

Blair 1992
Blair, Sheila S. *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana.* Studies in Islamic Art and Architecture, 5. Leiden and New York, 1992.

Blair 1997
Blair, Sheila S. "A Note on Prayers Inscribed on Several Medieval Silk Textiles in the Abegg Foundation." In *Islamische Textilkunst des Mittelalters: Aktuelle Probleme,* s. 129–138. Riggisberg, 1997.

Blair 1998
Blair, Sheila S. *Islamic Inscriptions.* Edinburg, 1998.

Blair 2006
Blair, Sheila S. *Islamic Calligraphy.* Edinburg, 2006.

Blair 2007
Blair, Sheila S. "Written, Spoken, Envisioned: The Many Facets of the Qur'an in Art." In *Word of God, Art of Man: The Qur'an and Its Creative Expressions,* edited by Fahmida Suleman, s. 271–84. Oxford, 2007.

Blair 2008
Blair, Sheila S. "A Brief Biography of Abu Zayd." *Muqarnas* 25 [*Frontiers of Islamic Art and Architecture: Essays in Celebration of Oleg Grabar's Eightieth Birthday,* edited by Gülru Necipoğlu and Julia Bailey] (2008), s. 155–76.

Blair 2014
Blair, Sheila S. *Text and Image in Medieval Persian Art.* Edinburg, 2014.

Blair and Bloom 1994
Blair, Sheila S., and Jonathan M. Bloom. *The Art and Architecture of Islam, 1250–1800.* Pelican History of Art. New Haven and Londra, 1994.

Blessing 2014
Blessing, Patricia. *Rebuilding Anatolia after the Mongol Conquest: Islamic Architecture in the Lands of Rūm, 1240–1330.* Farnham, Surrey, and Burlington, Vt., 2014.

Bloomington 1970
Islamic Art Across the World. Exh. cat., Indiana University Art Museum, Bloomington, 1970. Catalogue by Theodore Bowie. Bloomington, 1970.

Bombaci 1959
Bombaci, Alessio. "Ghaznavidi." In *Enciclopedia universale dell'arte,* c. 6, s. 5–16. Roma, 1959.

Bombaci 1964
Bombaci, Alessio. "La sposa del cielo." In *A Francesco Gabrieli: Studi orientalistici offerti nel sessantesimo compleanno dai suoi colleghi e discepoli,* s. 21–34. Studi orientali, 5. Roma, 1964.

Bonhams 2014
Indian, Himalayan and Southeast Asian Art. Sale cat., Bonhams, New York, Eylül 17, 2014. New York, 2014.

Bosworth 1960
Bosworth, C[lifford] E[dmund]. "Ghaznevid Military Organization." *Der Islam* 36, no. 1–2 (1960), s. 37–77.

Bosworth 1963
Bosworth, Clifford Edmund. *The Ghaznavids: Their Empire in Afghanistan and Eastern Iran, 994:1040.* Edinburg, 1963.

Bosworth 1965
Bosworth, C[lifford] E[dmund]. "Ghulām. ii. Persia." In *EI2* 1960–2009, c. 2 (1965), s. 1081–84.

Bosworth 1968
Bosworth, C[lifford] E[dmund]. "The Political and Dynastic History of the Iranian World (A.D. 1000–1217)." In Boyle, ed. 1968, s. 1–202.

Bosworth 1993
Bosworth, C[lifford] Edmund. "Dandānqān." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 6 (1993), p. 645.

Bosworth 1996
Bosworth, Clifford Edmund. *The New Islamic Dynasties: A Chronological and Genealogical Manual.* Enl. and updated ed. 1967. Edinburg, 1996.

Bosworth 1997
Bosworth, C[lifford] E[dmund]. "Sikka. 1. Legal and Constitutional Aspects." In *EI2* 1960–2009, c. 9 (1997), p. 592.

Bosworth 2000
Bosworth, C[lifford] E[dmund]. "ʿUḳaylids." In *EI2* 1960–2009, c. 10 (2000), s. 786–87.

Bosworth 2010
Bosworth, C[lifford] Edmund. "Nishapur. i. Historical Geography and History to the Beginning of the 20th Century." In *Encyclopaedia Iranica Online* 1996– (2010); http://www.iranicaonline.org/articles/nishapur-i.

Bosworth 2011a
Bosworth, Clifford Edmund, trans. *The History of the Seljuq State: A Translation with Commentary of the* Akhbār al-dawla al-saljūqiyya. Routledge Studies in the History of Iran and Turkey. Londra, 2011.

Bosworth 2011b
Bosworth, C[lifford] Edmund. "The Origins of the Seljuqs." In Lange and Mecit, eds. 2011, s. 13–21.

Bosworth et al. 1986
Ed[itorial Committee]. "Madjlis. I. In Social and Cultural Life." In *EI2* 1960–2009, c. 5 (1986), s. 1031–33.

Boyce 1989
Boyce, Mary. "Ātaškada." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 3 (1989), s. 9–10.

Boyle, ed. 1968
Boyle, J. A., ed. *The Cambridge History of Iran.* C. 5, *The Saljuq and Mongol Periods.* Cambridge and New York, 1968.

Bresc 2001–2
Bresc, Cécile. "Les monnaies des Ayyoubides." In Paris 2001–2, s. 31, 33–44.

Brill and Rising 1999
Brill, Robert H., and Brandt A. Rising. *Chemical Analyses of Early Glasses.* C. 2. Corning, N.Y., 1999.

Brill and Rising 2012
Brill, Robert H., and Brandt A. Rising. *Chemical Analyses of Early Glasses.* C. 3. Corning, N.Y., 2012.

Broome 2011
Broome, Michael. *A Survey of the Coinage of the Seljuqs of Rūm.* Edited by Vlastimil Novák. Royal Numismatic Society, Special Publication, 48. Londra, 2011.

Brown 1974
Brown, Helen Mitchell. "Some Reflections on the Figured Coinage of the Artuqids and Zengids." In Kouymjian, ed. 1974, s. 353–58.

Browne 1902
Browne, Edward G[ranville]. "Account of a Rare, If Not Unique, Manuscript History of the Seljūqs Contained in the Schefer Collection Lately Acquired by the Bibliothèque Nationale in Paris." *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland,* Temmuz ve Ekim 1902, s. 567–610, 849–87.

Buchthal 1942
Buchthal, Hugo. "Early Islamic Miniatures from Baghdad." *The Journal of the Walters Art Gallery* 5 (1942), p. 24, fig 1.

Bulatov 1987
Bulatov, M. S. *Geometricheskai a garmonizat s ii a v arkhitekture Srednei Azii IX–XV vv.* [Geometric harmonization in the architecture of Central Asia IX–XV cc.]. 2nd ed. Moskova, 1987.

Bulliet 1974
Bulliet, Richard W. "Numismatic Evidence for the Relationship between Tughril Beg and Chaghrī Beg." In Kouymjian, ed. 1974, s. 289–96.

Bulliet 1979
Bulliet, Richard W. *Conversion to Islam in the Medieval Period: An Essay in Quantitative History.* Cambridge, Mass., 1979.

Bulliet 2009
Bulliet, Richard W. *Cotton, Climate, and Camels in Early Islamic Iran: A Moment in World History.* New York, 2009.

Bulut 1999
Bulut, Lale. "Painted and Moulded Masks on Barbotine Ware Jars from South-Eastern Anatolia and Their Iconographic Significance." In Déroche et al., eds. 1999, s. 191–95.

al-Bundārī 1889
al-Bundārī, Fath Ibn-ʿAlī. *Histoire des Seldjoucides de l'Irâq par al-Bondârî d'après Imâd al-dîn al-Kâtib al-Isfahânî.* Edited by M[artijn] Th. Houtsma. Recueil de textes rélatifs à l'histoire des Seljoucides, 2. Leiden, 1889.

Burgio, Clark, and Rosser-Owen 2007
Burgio, Lucia, Robin J. H. Clark, and Mariam Rosser-Owen. "Raman Analysis of Ninth-Century Iraqi Stuccoes from Samarra." *Journal of Archaeological Science* 34 (2007), s. 756–62.

Cahen 1960
Cahen, Cl[aude]. "Barkyārūk." In *EI2* 1960–2009, c. 1 (1960), s. 1051–53.

Cahen 1968
Cahen, Claude. *Pre-Ottoman Turkey: A General Survey of the Material and Spiritual Culture and History, c. 1071–1330.* New York, 1968.

Caiozzo 2003
Caiozzo, Anna. *Images du ciel d'Orient au Moyen Age: Une histoire du zodiaque et de ses représentations dans les manuscrits du Proche-Orient musulman.* Paris, 2003.

Callieri and Colliva, eds. 2010
Callieri, Pierfrancesco, and Luca Colliva, eds. *Proceedings of the 19th Meeting of the European Association of South Asian Archaeology in Ravenna, Italya, Haziran 2007.* C. 2, *Historic Periods.* Oxford, 2010.

Canaan 1937
Canaan, Tewfik. "The Decipherment of Arabic Talismans." *Beritus* 4 (1937), s. 69–110.

Canard 1965
Canard, M. "al-Djazīra." In *EI2* 1960–2009, c. 2 (1965), s. 523–24.

Canby 1983
Canby, Sheila R. "The al-Sabah Collection: Islamic Art in the Kuwait National Museum." *Art International* 26, no. 5 (Kasım–Aralık 1983), s. 5–12.

Canby 1987
Canby, Sheila R. "Iranian Objects in Three Dimensions." *Arts of Asia* 17, no. 6 (Kasım–Aralık 1987), s. 87–96.

Canby 2005
Canby, Sheila R. *Islamic Art in Detail.* British Museum. Londra, 2005.

Canby 2012
Canby, Sheila R. "The Scented World: Incense Burners and Perfume Containers from Spain to Central Asia." *Arts of Asia* 42, no. 5 (Eylül–Ekim 2012), s. 119–27.

Carboni 2001
Carboni, Stefano. *Glass from Islamic Lands.* The al-Sabah Collection, Kuwait National Museum. New York, 2001.

Carboni 2006
Carboni, Stefano. "Narcissism or Catoptromancy?: Mirrors from the Medieval Eastern Islamic World." In Baker and Brend, eds. 2006, s. 161–70.

Carboni and Adamjee n.d.
Carboni, Stefano, and Qamar Adamjee. "Glass from Islamic Lands." In *Heilbrunn Timeline of Art History.* The Metropolitan Museum of Art, New York; http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.318.

Carswell 1991
Carswell, John. "Čīnī." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 5 (1991), s. 590–93.

Chegini et al. 2013
Chegini, Nasser Noruz Zadeh, Maria Vittoria Fontana, Ali Asadi, Martina Rugiadi, Alessandro Maria Jaia, Alessandro Blanco, Laura Ebanista, and Valentina Cipollari. "Estakhr Project: Second Preliminary Report of the Joint Mission of the Iranian Center for Archaeological Research, the Parsa-Pasargadae Research Foundation and the Sapienza University of Roma, Italy." *Vicino Oriente* 17 (2013), s. 7–20.

Cherry, ed. 1995
Cherry, John, ed. *Mythicol Beasts.* Londra, 1995.

Christie's, London 1989
Islamic Manuscripts, Miniatures, and Works of Art. Sale cat., Christie's, Londra, Ekim 10, 1989, sale IMAM-4166. Londra, 1989.

Christie's, London 2003
Islamic Art and Manuscripts. Sale cat., Christie's, Londra, Nisan 29, 2003. Londra, 2003.

Christie's, London 2010
Art of the Islamic and Indian Worlds including Art from the Collection of Dr. Mohammed Said Farsi. Sale cat., Christie's, Londra, Ekim 5, 2010, sale 7871. Londra, 2010.

Christie's, London 2014
Art of the Islamic and Indian Worlds including a Private Collection . . . . Sale cat., Christie's, Londra, Nisan 10, 2014, sale 1520. Londra, 2014.

Chuluubaatar 2012
Chuluubaatar, Otgonbayar. "The Camel and Its Symbolism in the Daily Life of the Mongols with Particular Reference to Their Folk Songs." In Knoll and Burger, eds. 2012, s. 95–105.

Cleveland and New York 1997–98
When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles. Exh. cat., Cleveland Museum of Art; The Metropolitan Museum of Art, New York. Catalogue by James C. Y. Watt, Anne E. Wardwell, and Morris Rossabi. New York, 1997.

Cobb 2014
Cobb, Paul M. *The Race for Paradise: An Islamic History of the Crusades.* Oxford and New York, 2014.

Collinet 2015
Collinet, Annabelle. "Nouvelles recherches sur la céramique de Nishapur: La prospection du Shahrestan." In *Greater Khorasan: History, Geography, Archaeology and Material Culture,* edited by Rocco Rante, s. 125–40. Boston, 2015.

Contadini 2012
Contadini, Anna. *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals (the* Kitāb Na't al-Hayawān*) in the Ibn Bakhtīshūʿ Tradition.* Leiden and Boston, 2012.

Contadini 2014
Contadini, Anna. "Picturing Music in Islamic Art." In Londra 2014, s. 46–51.

Contadini, ed. 2007
Contadini, Anna, ed. *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts.* Handbook of Oriental Studies, Section 1, The Near and Middle East, 90. Leiden and Boston, 2007.

Contadini et al. 2002
Contadini, Anna, Richard Camber, and Peter Northover. "Beasts That Roared: The Pisa Griffin and the New York Lion." In *Cairo to Kabul: Afghan and Islamic Studies Presented to Ralph Pinder-Wilson*, edited by Warwick Ball and Leonard Harrow, s. 65–83. Londra, 2002.

Content et al. 1987
Content, Derek J., et al. *Islamic Rings and Gems: The Benjamin Zucker Collection.* Londra, 1987.

Copenhagen 1996
Sultan, Shah, and Great Mughal: The History and Culture of the Islamic World. Exh. cat., The National Museum, Copenhagen, 1996. Catalogue by Kjeld von Folsach, Inge Demant Mortensen, and others. Kopenhag, 1996.

Copenhagen 2015
Sensual Delights: Incense Burners and Rosewater Sprinklers from the World of Islam. Exh. cat., The David Collection, Copenhagen, 2015. Catalogue by Joachim Meyer. Kopenhag, 2015.

Corning 1957
Glass from the Ancient World: The Ray Winfield Smith Collection. Exh. cat., The Corning Museum of Glass, 1957. Corning, N.Y., 1957.

Corning, New York, and Athens 2001–2
Glass of the Sultans. Exh. cat., The Corning Museum of Glass; The Metropolitan Museum of Art, New York; The Benaki Museum, Athens, 2001–2. Catalogue by Stefano Carboni, David Whitehouse, and others. New York, 2001.

Creswell 1940
Creswell, Keppel. *Early Muslim Architecture.* C. 2. Oxford, 1940.

Crone 2008
Crone, Patricia. "'Barefoot and Naked': What Did the Bedouin of the Arab Conquests Look Like?" *Muqarnas* 25 [*Frontiers of Islamic Art and Architecture: Essays in Celebration of Oleg Grabar's Eightieth Birthday*, edited by Gülru Necipoğlu and Julia Bailey] (2008), s. 1–10.

Curatola 1985
Curatola, Giovanni. "Su un battente con draghi nella Moschea congregazionale di Isfahan." In *Divār mush dārad, mush gush dārad* ["Pubblicato in occasione dei sessant'anni di Eugenio Galdieri, Roma, 29 ottobre 1985"], edited by Giovanni Curatola and Maria Vittoria Fontana, s. 7–27. Roma, 1985.

Curatola 2006
Curatola, Giovanni. *Persian Ceramics: From the 9th to the 14th Century.* Milan, 2006.

Dabīr Siyāqī 1975
Dabīr Siyāqī, Muhammad. *Ganz-i Baz-yafta.* Tahran, 1975.

Daneshvari 1986
Daneshvari, Abbas. *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshāh.* Oxford, 1986.

Daneshvari 1994
Daneshvari, Abbas. "A Preliminary Study of the Iconography of the Peacock in Medieval Islam." In Hillenbrand, R., ed. 1994, s. 192–200.

Daneshvari 2011
Daneshvari, Abbas. *Of Serpents and Dragons in Islamic Art: An Iconographical Study.* Bibliotheca Iranica Islamic Art and Architecture Series, 13. Costa Mesa, Kaliforniya, 2011.

Danık 1993
Danık, Ertuğrul. *Koç ve At Şeklinde Tunceli Mezar Taşları.* Ankara, 1993.

Danık 2001
Danık, Ertuğrul. *Ortaçağ'da Harput.* Ankara, 2001.

DeFrémery 1853
DeFrémery, C[harles François]. *Recherches sur le règne de Barkiarok, sultan seldjoukide.* Paris, 1853.

Degg 1990
Degg, Martin R. "A Database of Historical Earthquake Activity in the Middle East." *Transactions of the Institute of British Geographers* 15, no. 3 (1990), s. 294–307.

Dehkhodā 1958–66
Dehkhodā, 'Ali Akbar Qazvīnī. *Loghatnamehʾī Dehkhodā.* Tehran, 1958–66; http://www.loghatnameh.com; for "Lak," see: http://parsi.wiki/dehkhodaworddetail-34e5846ca5964b59afea06954fc7e936-fa.html.

Delort 1984
Delort, Robert. *Les animaux ont une histoire.* Paris, 1984.

Denike 1930
Denike, Boris Petrovich. "Izobrazheniye fantasticheskikh zverei v termezskoĭ reznoĭ dekoratsii (Representations of fantastic animals in Termez stucco decoration)." *Iskusstvo Sredneĭ Azii: Trudy sektsii istorii iskusstva Instituta arkheologii i iskusstvoznaniya, Rossiĭskaya assotsiatsiya nauchno-issledovatel'skikh institutov obshchestvennykh nayk* 5 (1930), s. 81–85.

Denny 1985
Denny, Walter. "Music and Musicians in Islamic Art." *Asian Music* 17, no. 1 (Autumn–Winter 1985), s. 37–68.

D'Erme 1997
D'Erme, Giovanni Maria. "Contesto architettonico e aspetti culturali del soffitto della Cappella Palatina di Palermo." *Bollettino d'arte* 92 (1997), s. 1–32.

Déroche 1992
Déroche, François. *The Abbasid Tradition: Qur'ans of the 8th to the 10th Centuries AD.* The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, edited by Julian Raby, c. 1. Londra and Oxford, 1992.

Déroche et al., eds. 1999
Déroche, François, et al., eds. *Art turc: 10e Congrès international d'art turc, Genève, 17–23 Septembre 1995; Actes/Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, Cenevre, 17–23 Eylül 1995; Proceedings.* Cenevre, 1999.

Diakonov 1948
Diakonov, M. "O date dandenakanskoy mecheti (On the date of Danadanaqan's mosque)." In *Kratkie soobscheniya o dokladah i polevyh issledovaniyah Instituta istorii materialnoy kultury.* Moskova, 1948.

Diem 2004
Diem, Werner. *The Living and the Dead in Islam: Studies in Arabic Epitaphs.* C. 1, *Epitaphs as Texts.* Wiesbaden, 2004.

Digard and Boyce 1991
Digard, Jean-Pierre, and Mary Boyce. "Cattle." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 5 (1991), s. 79–84.

Dimand 1934
Dimand, M[aurice] S. "Notes; A Persian Stucco Sculpture." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 29, no. 4 (Nisan 1934), s. 69–70.

Doha 2002
Metalwork Treasures from the Islamic Courts. Exh. cat., Marriott Gulf Hotel, Doha, Qatar, 2002. Catalogue by James [W.] Allan and Francis Maddison. Doha, Katar, 2002.

Doha 2014
Kings and Pawns: Board Games from India to Spain. Exh. cat., Museum of Islamic Art, Doha, Katar, 2014. Catalogue by William Greenwood. Doha, Katar, 2014.

Doostkhah 1999
Doostkhah, Jalil. "Gorz." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 9 (1999), s. 165–66.

Dozy 1845
Dozy, Reinhart Pieter Anne. *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes.* Amsterdam, 1845.

Durand-Guédy 2010a
Durand-Guédy, David. *Iranian Elites and Turkish Rulers: A History of Isfahān in the Saljūq Period.* Routledge Studies in the History of Iran and Türkiye. 2004. Londra, 2010.

Durand-Guédy 2010b
Durand-Guédy, David. "Where did the Saljūqs live?: A Case Study Based on the Reign of Sultan Mas'ūd b. Muhammad (1134–1152)." *Studia Iranica* 42 (2010), s. 211–58.

Durand-Guédy 2013a
Durand-Guédy, David. "Ruling from the Outside: A New Perspective on Early Turkish Kingship in Iran." In *Every Inch a King: Comparative Studies on Kings and Kingship in the Ancient and Medieval Worlds*, edited by Lynette Mitchell and Charles Melville, s. 325–42. Boston, 2013.

Durand-Guédy 2013b
Durand-Guédy, David. "The Tents of the Saljuqs." In Durand-Guédy, ed. 2013, s. 149–89.

Durand-Guédy 2015
Durand-Guédy, David. "What Does the History of Isfahan Tell Us about Iranian Society during the Seljuq Period?" In Herzig and Stewart, eds. 2015, s. 58–73.

Durand-Guédy, ed. 2013
Durand-Guédy, David, ed. *Turko-Mongol Rulers, Cities and City Life.* Brill's Inner Asian Library, 31. Leiden and Boston, 2013.

Eastmond 2004
Eastmond, Antony. *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond.* Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, 10. Aldershot, Hampshire, 2004.

Ecker and Fitzherbert 2012
Ecker, Heather, and Teresa Fitzherbert. "The Freer Canteen, Reconsidered." *Ars Orientalis* 42 (2012), s. 176–93.

***EI2* 1960–2009**
The Encyclopaedia of Islam. Edited by H. A. R. Gibb et al. New ed. 11 vols., supplements 1–6, glossaries, index. 1913–36. Leiden, Londra, and Boston, 1960–2009. Entries also available online at http://www.brill.com/publications/encyclopaedia-islam.

***EI3* 2002–**
The Encyclopaedia of Islam Online. Edited by Kate Fleet et al. [3rd ed.]. [Leiden, 2002–]; http://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopaedia-of-islam-3.

El-Cheikh 2015
El-Cheikh, Nadia Maria. *Women, Islam, and Abbasid Identity.* Cambridge, Mass., 2015.

***Encyclopaedia Iranica* 1982–**
Yarshater, Ehsan, ed. *Encyclopaedia Iranica.* 15 vols. and 2 pts. Londra, Costa Mesa, Calif., and New York, 1982– . Entries also available at *Encyclopaedia Iranica Online* 1996– .

***Encyclopaedia Iranica Online* 1996–**
Yarshater, Ehsan, ed. *Encyclopaedia Iranica Online.* New York, 1996– ; http://iranicaonline.org.

Enderlein 1976
Enderlein, Volkmar. "Der Mihrāb der Bey Hakim Moschee in Konya—Ein Denkmal und seine Geschichte." *Forschungen und*

Berichte Staatliche Museen zu Berlin 17 (1976), s. 33–40.

Epstein 1971
Epstein, H. *Origin of the Domestic Animals of Africa.* C. 1. Africana Publishing Cooperation. New York, 1971.

Erdmann 1959
Erdmann, Kurt. "Seraybauten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts in Anatolien." *Ars Orientalis* 3 (1959), s. 77–94, pls. 1–4.

Esin 1970
Esin, Emel. "Oldruğ–Turuğ: The Hierarchy of Sedent Postures in Turkish Iconography." *Kunst des Orients* 7, no. 1 (1970), s. 1–29.

Ettinghausen 1935
Ettinghausen, Richard. "A Signed and Dated Seljuq Qur'an." *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology* 4, no. 2 (Aralık 1935), s. 92–102. Reprinted in Ettinghausen 1984, s. 510–20.

Ettinghausen 1936
Ettinghausen, Richard. "Evidence for the Identification of Kāshān Pottery." *Ars Islamica* 3, pt. 1 (1936), s. 44–75. Reprinted in Ettinghausen 1984, s. 402–33.

Ettinghausen 1950
Ettinghausen, Richard. *The Unicorn.* Studies in Muslim Iconography, 1; Occasional Papers (Freer Gallery of Art), c. 1, no. 3. Washington, D.C., 1950.

Ettinghausen 1952
Ettinghausen, Richard. "The 'Beveled Style' in the Post-Samarra Period." In *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld,* edited by George C. Miles, s. 72–83. Locust Valley, N.Y., 1952. Reprinted in Ettinghausen 1984, s. 182–201.

Ettinghausen 1955
Ettinghausen, Richard. "An Illuminated Manuscript of Hāfiz-i Abrū in Istanbul, Part 1." *Kunst des Orients* 2 (1955), s. 30–44. Reprinted in Ettinghausen 1984, s. 495–508.

Ettinghausen 1957
Ettinghausen, Richard. "The 'Wade Cup' in the Cleveland Museum of Art: Its Origin and Decorations." *Ars Orientalis* 2 (1957), s. 327–66, pls. 1–13. Reprinted in Ettinghausen 1984, s. 331–83.

Ettinghausen 1962
Ettinghausen, Richard. *Arab Painting.* [Lausanne], 1962.

Ettinghausen 1965a
Ettinghausen, Richard. "The Dance with Zoomorphic Masks and Other Forms of Entertainment Seen in Islamic Art." In *Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton A. R. Gibb,* edited by George Makdisi, s. 211–24, 25 pls. Leiden, 1965. Reprinted in Ettinghausen 1984, s. 713–50.

Ettinghausen 1965b
Ettinghausen, Richard. "The Uses of Sphero-Conical Vessels in the Muslim East." *Journal of Near Eastern Studies* 24, no. 3 (Temmuz 1965), s. 218–29. Reprinted in Ettinghausen 1984, s. 790–807.

Ettinghausen 1970
Ettinghausen, Richard. "The Flowering of Seljuq Art." *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970), s. 113–31. Reprinted in Ettinghausen 1984, s. 963–81.

Ettinghausen 1979
Ettinghausen, Richard. "Bahram Gur's Hunting Feats or the Problem of Identification." *Iran* 17 (1979), s. 25–31, pls. 1–10.

Ettinghausen 1984
Ettinghausen, Richard. *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers.* Edited by Myriam Rosen-Ayalon. Berlin, 1984.

Ettinghausen and Grabar 1987
Ettinghausen, Richard, and Oleg Grabar. *The Art and Architecture of Islam, 650–1250.* The Pelican History of Art. Harmondsworth, Middlesex, 1987.

Ettinghausen, ed. 1972
Ettinghausen, Richard, ed. *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art.* New York, 1972.

Ettinghausen, Grabar, and Jenkins-Madina 2001
Ettinghausen, Richard, Oleg Grabar, and Marilyn Jenkins-Madina. *Islamic Art and Architecture, 650–1250.* 2nd ed. Pelican History of Art. 1987. New Haven and London, 2001.

Fahd 2000
Fahd, T. "Tamīma." In *EI2* 1960–2009, c. 10 (2000), s. 177–78.

Farès 1953
Farès, Bishr. *Le livre de la Thériaque: Manuscrit . . . à la Bibliothèque Nationale de Paris.* Kahire, 1953.

Farmer 1929
Farmer, Henry George. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century.* Londra, 1929.

Farmer 1940
Farmer, Henry George. *The Sources of Arabian Music: An Annotated Bibliography of Arabic Manuscripts which Deal with the Theory, Practice, and History of Arabian Music.* [Bearsden, Iskoçya], 1940.

Farmer 2000
Farmer, H[enry] G[eorge]. "'Ūd. II. In Music." In *EI2* 1960–2009, c. 10 (2000), s. 768–70.

Fehérvári 1972
Fehérvári, Géza. "Tombstone or Mihrab? A Speculation." In Ettinghausen, ed. 1972, s. 241–54.

Fehérvári 1973
Fehérvári, Géza. *Islamic Pottery: A Comprehensive Study Based on the Barlow Collection.* Londra, 1973.

Fehérvári 1976a
Fehérvári, Géza. *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection.* The Keir Collection. Londra, 1976.

Fehérvári 1976b
Fehérvári, Géza. "Selected Small Finds from Qobeyrā." In *Proceedings of the IVth Annual Symposium on Archaeological Research in Iran, 3rd–8th Kasım 1975.* Tahran, 1976.

Fehérvári 2000
Fehérvári, Géza. *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum.* Londra and New York, 2000.

Filigenzi 2003
Filigenzi, Anna. "The Three Hares from Bīr-Kot-Ghwandai: Another Stage in the Journey of a Widespread Motif." In Fontana and Genito, eds. 2003, c. 1, s. 327–46, pls. 57–59.

Firdawsi 1905–25
F[i]rd[a]wsi, Abolqasem. *The Shāhnāma of Firdausī.* Translated by Arthur George Warner and Edmond Warner. Londra, 1905–25; http://persian.packhum.org/persian/main.

Firdawsi 2004
F[i]rd[a]wsi, Abolqasem. *Stories from the Shahnameh of Ferdowsi.* C. 3, *Sunset of Empire.* Translated by Dick Davis. Washington, D.C., 2004.

Firdawsi 2005–6
F[i]rd[a]wsi, Abolqasem. *Shahnama by Ferdowsi.* Edited by Mahmoud Omidsalar and Iraq Afshar. Tahran 1384 [2005–6].

Firdawsi 2010–11
F[i]rd[a]wsi, Abolqasem. *Shahnama of Ferdowsi.* Edited by Iraq Afshar, Mahmoud Omidsalar, and Nader Mottalebi Kashani. Tahran, 1389 [2010–11].

Fitzwilliam 1986
Treasures of the Fitzwilliam Museum: An Illustrated Souvenir of the Collections. Cambridge, 1986.

Flood 2000
Flood, Finbarr B[arry]. "Light in Stone: The Commemoration of the Prophet in Umayyad Architecture." In *Bayt al-Maqdis Part Two: Jerusalem and Early Islam,* edited by Jeremy Johns, s. 311–59. Oxford Studies in Islamic Art, 9. Oxford, 2000.

Flood 2001
Flood, Finbarr Barry. *The Great Mosque of Damascus: Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture.* Islamic History and Civilization, Studies and Texts, 33. Leiden, 2001.

Flood 2009
Flood, Finbarr B[arry]. *Objects of Translation: Material Culture and Medieval "Hindu-Muslim" Encounter.* Princeton, N.J., 2009.

Floor and Kleiss 1989
Floor, W., and W. Kleiss. "Bathhouses." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 3 (1989), s. 863–69.

Folsach 1990
Folsach, Kjeld von. *Islamic Art: The David Collection.* Kopenhag, 1990.

Folsach 2001
Folsach, Kjeld von. *Art from the World of Islam in The David Collection.* Rev. and enl. ed. 1990. Kopenhag, 2001.

Folsach 2003
Folsach, Kjeld von. "A Number of Pigmented Wooden Objects from the Eastern Islamic World." *The Journal of the David Collection* 1 (2003), s. 72–96.

Fontana 1986
Fontana, Maria Vittoria. *La leggenda di Bahrām Gur e Āzāda: Materiale per la storia di una tipologia figurativa delle origini al XIV secolo.* Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, Series minor, 24. Napoli, 1986.

Fontana 2000
Fontana, Maria Vittoria. "Ancora sulla caccia di Bahrām Gūr e Āzāda." In *Haft Qalam: Cento pagine in onore di Bianca Maria Alfieri da parte dei suoi allievi,* s. 15–37. Napoli, 2000.

Fontana and Genito, eds. 2003
Fontana, Maria Vittoria, and Bruno Genito, eds. *Studi in onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno.* 2 vols. Università degli Studi di Napoli "L'Orientale," Dipartimento di Studi Asiatici, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Series minor, 65. Napoli, 2003.

Fouchécour and Rosenfeld 2000
Fouchécour, Ch.-H. de, and B. A. Rosenfeld. "'Umar Khayyām." In *EI2* 1960–2009, c. 10 (2000), s. 827–34.

Frembgen 2003
Frembgen, Jürgen Wasim. *Nahrung für die Seele: Welten des Islam.* Münih, 2003.

Frifelt 2001
Frifelt, Karen. *Islamic Remains in Bahrain.* Jutland Archaeological Society Publications, 37. Moesgaard, 2001.

Froom 2008
Froom, Aimée. *Persian Ceramics from the Collections of the Asian Art Museum.* San Francisco, 2008.

Frye 1971a
Frye, R[ichard] N. "Hamadhān." In *EI2* 1960–2009, c. 3 (1971), s. 105–6.

Frye 1971b
Frye, R[ichard] N. "Harāt." In *EI2* 1960–2009, c. 3 (1971), s. 177–78.

Fusaro forthcoming
Fusaro, Agnese. "The Ceramic Corpus of Ghazni: New Research Study and Preliminary Results." In *New Data for the History of Ghazni in Afghanistan*, edited by Michele Bernardini, Roberta Giunta, and Martina Rugiadi. Turnhout, forthcoming.

Gabain 1950
Gabain, Annemarie von. *Alttürkische Grammatik mit Bibliographie, Lesestücken und Wörterverzeichnis.* Leipzig, 1950.

Gabriel 1940
Gabriel, Albert. *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale.* 2 vols. Institut Français d'Archeologie de Stamboul. Paris, 1940.

Gabrieli 1960
Gabrieli, F[rancesco]. "Adab." In *EI2* 1960–2009, c. 1 (1960), s. 175–76.

Gabrieli and Scerrato, eds. 1979
Gabrieli, Francesco and Umberto Scerrato, eds. *Gli Arabi in Italia: Cultura, contatti e tradizioni.* Milano, 1979.

Galavaris 1970
Galavaris, George. *Bread and the Liturgy: The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps.* Madison, Wisc., 1970.

Galdieri 1972
Galdieri, Eugenio. *Isfahān: Masǧid-i Ǧum'a.* C. 1, *Documentazione fotografica e rapporto preliminare.* Restorations, 1, pt. 1. Roma, 1972.

Galdieri 1973
Galdieri, Eugenio. *Isfahān: Masǧid-i Ǧum'a.* C. 2, *Il periodo al-i Büyide/The Al-i Büyid Period.* Restorations, 1, pt. 2. Roma, 1973.

Galdieri 1984
Galdieri, Eugenio. *Esfahān: Masǧid-i Ǧum'a.* C. 3, *Research and Restoration Activities, 1973–1978; New Observations, 1979–1982.* Restorations, 1, pt. 3. Roma, 1984.

Gardin 1963
Gardin, Jean-Claude. *Les trouvailles, céramiques et monnaies de Lashkari Bazar et de Bust.* Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan, 18. Paris, 1963.

Gardiol 2002
Gardiol, Jean-Blaise. "Le 'palais Ayyoubide' de la citadelle de Damas: Premières données archéologiques et nouvelles observations." In *Études et travaux à la Citadelle de Damas: 2000–2001; un premier bilan*, edited by Sophie Berthier, s. 47–58. *Bulletin d'études orientales* 53–54 (2002), supplement.

Gascoigne and Bridgman 2010
Gascoigne, Alison L., and Rebecca Bridgman. "Pottery from Jām: A Medieaval Ceramic Corpus from Afghanistan." *Iran* 48 (2010), s. 107–51.

Van Gelder 1992
Van Gelder, Geert Jan. "Arabic Banqueters: Literature, Lexicography and Reality." *Res Orientales* 4 [*Banquets d'Orient*] (1992), s. 85–93.

Van Gelder 2005
Van Gelder, Geert Jan. "Edible Fathers and Mothers: Arabic Kunyas Used for Food." In *El banquete de las palabras: La alimentación de los textos árabes*, edited by Manuela Marín and Cristina de la Puente , s. 105–20. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Estudios Árabes e Islámicos, Monografías 10. Madrid, 2005.

Geneva 1985
Treasures of Islam. Exh. cat., Musée Rath, Geneva, 1985. Catalogue by A[ssadullah] S[ouren] Melikian-Chirvani. Cenevre, 1985.

Geneva 2014
Terres d'Islam: Les collections de céramique moyen-orientale de Musée Ariana à Genève. Exh. cat., Musée Ariana, Geneva, 2014. Catalogue by Anne-Claire Schumacher. Cenevre, 2014.

Ghabin 1991
Ghabin, Ahmad. "Jewellery and Goldsmithing in Medieval Islam: The Religious Point of View." In *Jewellery and Goldsmithing in the Islamic World: International Symposium, The Israel Museum, Jerusalem, 1987*, edited by Na'ama Brosh, s. 83–92. Kudüs, 1991.

Ghouchani 1987
Ghouchani, Abdullah. "Sufaliha-yi zarrin fam wa naqashi-yi shuda-yi ziri la'ab." *Bastanshenasi: Iranian Journal of Archaeology and History* 1, no. 2 ([1987]), s. 30–41.

Ghouchani 1999
Ghouchani, Abdullah. "Some 12th Century Iranian Wine Ewers and Their Poems." *Bulletin of the Asia Institute*, n.s., 13 (1999), s. 141–47.

Ghouchani 2004
Ghouchani, Abdullah. *Research on Inscriptions of Architectural Structures of Yazd/Barrasi-i katibaha-yi binaha-yi Yazd.* Tahran, 2004.

Ghouchani forthcoming
Ghouchani, Abdullah. *Ahadith-i Kashihay-i Zarrinfam Haram-i Imam Reza.* Mashhad, forthcoming.

Ghouchani and Adle 1992
Ghouchani, A[bdullah], and C[hahryar] Adle. "A Sphero-Conical Vessel as *Fuqqā'a*, or a Gourd for 'Beer.'" *Muqarnas* 9 (1992), s. 72–92.

Gibson 2008–9
Gibson, Melanie. "The Enigmatic Figure: Ceramic Sculpture from Iran and Syria, 1150–1250." *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 73 (2008–9), s. 39–50.

Gibson 2012
Gibson, Melanie. "A Symbolic *Khassakiyya*: Representations of the Palace Guard in Murals and Stucco Sculpture." In *Islamic Art, Architecture and Material Culture: New Perspectives*, edited by Margaret S. Graves, s. 81–91. British Archaeological Reports, International Series, 2436. Oxford, 2012.

Gierlichs 1996
Gierlichs, Joachim. *Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Nord-Mesopotamien: Untersuchungen zur figürlichen Baudekoration der Seldschuken, Artuqiden und ihrer Nachfolger bis ins 15. Jahrhundert.* Tübingen, 1996.

Giunta 2003a
Giunta, Roberta. *Les inscriptions funéraires de Ġaznī (IVe–IXe/Xe–XVe siècles).* Università degli Studi di Napoli "L'Orientale," Dipartimento di Studi Asiatici, Series maior, 8. Napoli, 2003.

Giunta 2003b
Giunta, Roberta. "Un texte de construction d'époque ġūride à Ġaznī." In Fontana and Genito, eds. 2003, c. 2, s. 439–55, pls. 71–73.

Giunta 2005
Giunta, Roberta. "Testimonianze epigrafiche dei regnanti ghaznavidi a Ġaznī." In *Scritti in onore di Giovanni M. D'Erme*, edited by Michele Bernardini and Natalia L. Tornesello, s. 525–55. Università degli Studi di Napoli "L'Orientale," Dipartimento di Studi Asiatici, Series minor, 68. Napoli, 2005.

Giunta 2010a
Giunta, Roberta. "Les inscriptions persanes dans l'épigraphie monumentale de la ville de Ghazni (Afghanistan) aux 6e–7e/12e–13e siècle." In *Iranian Identity in the Course of History: Proceedings of the Conference Held in Roma, 21–24 Eylül 2005*, edited by Carlo G. Cereti, s. 163–80. ISIAO. Serie Orientale Roma, 105. Orientalia Romana, 9. Roma, 2010.

Giunta 2010b
Giunta, Roberta. "New Epigraphic Data from the Excavations of the Ghaznavid Palace of Mas'ūd III at Ghazni (Afghanistan)." In Callieri and Colliva, eds. 2010, s. 123–31.

Giunta 2011
Giunta, Roberta. "The Saljuq Inscriptions of the Great Mosque, Isfahan." In *ADAMJI Project: From the Excavation (1972–1978) to the Archive (2003–2010) in the Masjed-e Jom'e, Isfahan*, edited by Bruno Genito and Fariba Saiedi Anaraki, s. 89–116. Tahran, 2011.

Giunta forthcoming
Giunta, Roberta. "Le formule medico-teraputiche delle coppe magiche islamiche." In *Studi islamici orientali in onore di Carmela Baffioni*, edited by A. Straface with C. De Angelo and A. Manzo. Studi Magrebini. Napoli, forthcoming.

Giunta and Bresc 2004
Giunta, Roberta, and Cécile Bresc. "Listes de la titulature des Ghaznavides et des Ghurides à travers les documents numismatiques et épigraphiques." *Eurasian Studies* 3, no. 2 (2004), s. 161–243.

Giuzalian 1968
Giuzalian, L. T. "The Bronze Qalamdan (Pen-Case) 542/1148 from the Hermitage Collection (1936–1965)." *Ars Orientalis* 7 (1968), s. 95–119, pls. 1–6.

Gladiss 2003
Gladiss, Almut von. "Geschichte und Kunst der Rumseldschuken." In Stuttgart 2003, s. 61–80.

Gladiss 2012
Gladiss, Almut von. *Glanz und Substanz: Metallarbeiten in der Sammlung des Museums für Islamische Kunst.* Berlin, 2012.

Goitein 1967–93
Goitein, S[olomon] D. *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza.* 6 vols. Berkeley and Los Angeles, 1967–93.

Gökçiğdem 1998
Gökçiğdem, Elif. "Selçuklu figürlü süslemelerine konu yönünden bir yaklaşım: bir grup pirinç şamdan Üzerinde görülen dans eden figürler/A Thematic Approach to Seljuk Imagery: Dancing Figures Found on a Group of Candlesticks." In *Sanat Tarihi Defterleri*, s. 49–68. Istanbul, 1998.

Gołębiowska-Tobiasz 2014
Gołębiowska-Tobiasz, Aneta. *Monumental Polovtsian Statues in the South-Eastern Europe: Archaeology, Conservation and Protection.* Versita, 2014.

Golombek 1969
Golombek, Lisa. "Abbasid Mosque at Balkh." *Oriental Art* 25 (1969), s. 173–89.

Gonnella 1999
Gönnella, Julia. "Eine neue zangidisch-aiyubidische Keramik Gruppe aus Aleppo." *Damaszener Mitteilungen* 11 (1999), s. 163–75, pl. 26.

Grabar 1957
Grabar, Oleg. Review of *Epigrafika Vostoka* (Oriental epigraphy), edited by V. A. Krachkovskaia. *Ars Orientalis* 2 (1957), s. 547–60, and errata.

Grabar 1961
Grabar, Oleg. "Two Pieces of Islamic Metalwork at the University of Michigan." *Ars Orientalis* 4 (1961), s. 360–68, pls. 1–3.

Grabar 1966
Grabar, Oleg. "The Earliest Islamic Commemorative Structures: Notes and Documents." *Ars Orientalis* 6 (1966), s. 7–46.

Grabar 1984
Grabar, Oleg. *The Illustrations of the Maqamat.* Studies in Medieval Manuscript Illumination; Şikago Visual Library Text-Fiche, 45. Chicago and Londra, 1984.

Grabar 2000
Grabar, Oleg. *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting.* Princeton, N.J., 2000.

Graves 2008
Graves, Margaret S. "Ceramic House Models from Medieval Persia: Domestic Architecture and Concealed Activities." *Iran* 46 (2008), s. 227–51.

Graves 2010
Graves, Margaret S. "The Aesthetics of Simulation: Architectural Mimicry on Medieval Ceramic Tabourets." In *Islamic Art, Architecture and Material Culture: New Perspectives*, edited by Margaret Graves, s. 63–79. Oxford, 2010.

Graves 2014
Graves, Margaret S. "Kashan. vii. Kashan Ware." In *Encyclopaedia Iranica Online* 1996– (2014); http://www.iranicaonline.org/articles/kashan-vii-kashan-ware.

Gray 1939
Gray, Basil. "A Seljuq Hoard from Persia." *The British Museum Quarterly* 13, no. 3 (Eylül 1939), s. 73–79, pls. 32–33.

Green 2012
Green, Nile. *Sufism: A Global History.* Malden, Mass., 2012.

Grenet and Moulierac 1995
Grenet, Frantz, and Jeanne Moulierac. "Un modèle de vase rituel de Samarkand décrit par al-Bīrūnī." *Studia Iranica* 24, no. 2 (1995), s. 297–300.

Grube 1959
Grube, Ernst J. "Materialien zum Dioskurides Arabicus." In *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag am 26. 10. 1957*, edited by Richard Ettinghausen, s. 163–94. Berlin, 1959.

Grube 1965
Grube, Ernst J. "The Art of Islamic Pottery." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, ns., 23, no. 6 (Şubat 1965), s. 209–28.

Grube 1966
Grube, Ernst J. "Islamic Sculpture Ceramic Figurines." *Oriental Art* 12, no. 3 (1966), s. 165–75.

Grube 1976
Grube, Ernst J. *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection.* The Keir Collection. Londra, 1976.

Grube 1981
Grube, Ernst J. "The Problem of the Istanbul Album Paintings." *Islamic Art* 1 (1981), s. 1–30.

Grube 1984
Grube, Ernst J. "Realism or Formalism: Notes on Some Fatimid Lustre-Painted Ceramic Vessels." In *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, edited by Renato Traini, s. 423–32, 12 pls. Roma, 1984.

Grube 2003
Grube, Ernst J. "An Unidentified Ceremony." In Fontana and Genito, eds. 2003, c. 2, s. 457–63, pls. 74–77.

Grube and Johns 2005
Grube, Ernst J., and Jeremy Johns. *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina.* Cenevre and New York, 2005.

Grube et al. 1994
Grube, Ernst J., et al. *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery.* The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, edited by Julian Raby, c. 9. Oxford and New York, 1994.

Guest and Ettinghausen 1961
Guest, Grace D., and Richard Ettinghausen. "The Iconography of a Kāshān Luster Plate." *Ars Orientalis* 4 (1961), s. 25–64, pls. 1–22.

Gyselen, ed. 1998
Gyselen, Rika, ed. *Res Orientales* 11 [*Parfums d'Orient*] (1998), s. 1–212.

Hafez 2002
Hafez. *The Divan of Hafez: A Bilingual Text, Persian-English.* Translated by Reza Saberi. Lanham, Md., 2002.

Hagedorn 1992
Hagedorn, Annette. *Die Blacas-Kanne: Zu Ikonographie und Bedeutung islamischer Metallarbeiten des Vorderen Orients im 13. und 14. Jahrhundert.* Orient–Okzident, [3]. 1990. Münster and Hamburg, 1992.

Halevi 2013
Halevi, Leor. "Funerary Practices." In *EI3* 2002– (2013); http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-3/funerary-practices-COM_27205?s.num0&s.au%22Halevi%2CLeor%22.

Hamès 2007
Hamès, Constant. "Amulet." In *EI3* 2002– (2007); http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-3/amulet-SIM_0219?s.num2&s.qamulet.

Hanaway 1989
Hanaway, W. L. "Bāg̲ iii. In Persian Literature." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 3 (1989), s. 395–96.

Hanne 2004–5
Hanne, Eric J. "Death on the Tigris: A Numismatic Analysis of the Decline of the Great Saljuqs." *American Journal of Numismatics*, ser. 2, 16–17 (2004–5), s. 145–72.

Hanne 2007
Hanne, Eric J. *Putting the Caliph in His Place: Power, Authority, and the Late Abbasid Caliphate.* Cranberry, N.J., 2007.

Hannover 2011–12
Marco Polo: Von Venedig nach China. Exh. cat., Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 2011–12. Catalogue by Giandomenico Romanelli and others. [Köln], 2011.

Hardy-Guilbert 1990
Hardy-Guilbert, Claire. "Stucs islamiques de Suse." In *Contribution à l'histoire de l'Iran: Mélanges offerts à Jean Perrot*, edited by François Vallat. Paris, 1990.

al-Harithy 2001
al-Harithy, Howayda. "The Ewer of Ibn Jaldak (623/1226) at the Metropolitan Museum of Art: The Inquiry into the Origin of the Mawsili School of Metalwork Revisited." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 64, no. 3 (2001), s. 355–68.

Hartner 1938
Hartner, Willy. "The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies." *Ars Islamica* 5, pt. 2 (1938), s. 112–54.

Hartner 1965
Hartner, Willy. "The Earliest History of the Constellations in the Near East and the Motif of the Lion-Bull Combat." *Journal of Near Eastern Studies* 24, no. 1–2 (Ocak–Nisan 1965), s. 1–16, pls. 1–16.

Hartner 1973–74
Hartner, Willy. "The Vaso Vescovali in the British Museum: A Study in Islamic Astrological Iconography." *Kunst des Orients* 9, no. 1–2 (1973–74), s. 104–24.

Heidemann 1990
Heidemann, Ste[f]an. "Die Expedition Taqī ad-Dīn 'Umars in die Ğazīra und die Rebellion al-Mansūr Muhammads in Harrān während des Dritten Kreuzzuges." Master's thesis, Freie Universität Berlin, 1990.

Heidemann 2002a
Heidemann, Stefan. *Die Renaissance der Städte in Nordsyrien und Nordmesopotamien: Städtische Entwicklung und wirtschaftliche Bedingungen in ar-Raqqa und Harrān von der Zeit der beduinischen Vorherrschaft bis zu den Seldschuken.* Islamic History and Civilization, Studies and Texts, 40. 2001. Leiden, Boston, and Köln, 2002.

Heidemann 2002b
Heidemann, S[tefan]. "Zangids." In *EI2* 1960–2009, c. 11 (2002), s. 452–55.

Heidemann 2006–7
Heidemann, Stefan. "Das Bildprogramm der Kupfermünzen der Zangiden und Artukiden." In Berlin 2006–7, s. 97–113.

Heidemann 2007
Heidemann, Stefan. "Financing the Tribute to the Kingdom of Jerusalem: An Urban Tax in Damascus." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 70, no. 1 (2007), s. 117–42.

Heidemann 2009a
Heidemann, Stefan. "Charity and Piety for the Transformation of the Cities: The New Direction in Taxation and Waqf Policy in Mid-Twelfth-Century Syria and Northern Mesopotamia." In *Charity and Giving in Monotheistic Religions*, edited by Miriam Frenkel and Yaacov Lev, s. 153–74. Studien zur Geschichte und Kultur des islamischen Orients, n.s., 22. Berlin and New York, 2009.

Heidemann 2009b
Heidemann, Stefan. "Economic Growth and Currency in Ayyūbid Palestine." In *Ayyūbid Jerusalem: The Holy City in Context, 1187–1250*, edited by Robert Hillenbrand and Sylvia Auld, s. 276–300. Londra, 2009.

Heidemann, de Lapérouse, and Parry 2014
Heidemann, Stefan, Jean-François de Lapérouse, and Vicki Parry. "The Large Audience: Life-sized Stucco Figures of Royal Princes from the Seljuq Period." *Muqarnas* 31 (2014), s. 35–71.

Heinrichs 1995
Heinrichs, W. P. "Safī al-Dīn 'Abd al-'Azīz b. Sarāyā al-Hillī." In *EI2* 1960–2009, c. 8 (1995), s. 801–5.

Henderson 1999
Henderson, Julian. "Archaeological Investigations of an Islamic Industrial Complex at Raqqa, Syria." *Damaszener Mitteilungen* 11 (1999), s. 243–65.

Henderson and Tonghini 1998
Henderson, Julian, and Cristina Tonghini. "An Eleventh-Century Pottery Production Workshop at Al-Raqqa': Preliminary Report." *Levant* 30 (1998), s. 113–27.

Hennequin 1985
Hennequin, Gilles. *Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale.* [C. 5], *Asie pré-mongole: Les Salğūqs et leurs successeurs.* Paris, 1985.

Herrmann 1999
Herrmann, Georgina, with Hugh Kennedy. *Monuments of Merv: Traditional Buildings of the Karakum.* Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of Londra, 62. Londra, 1999.

Herzfeld 1927
Herzfeld, Ernst. *Die Malereien von Samarra.* Berlin, 1927.

Herzfeld 1942
Herzfeld, Ernst. "Damascus: Studies in Islamic Architecture—I." *Ars Islamica* 9 (1942), s. 1–53.

Herzfeld 1946
Herzfeld, Ernst. "Damascus: Studies in Architecture—III." *Ars Islamica* 11–12 (1946), s. 11–71.

Herzig and Stewart, eds. 2015
Herzig, Edmund, and Sarah Stewart, eds. *The Age of the Seljuqs.* The Idea of Iran, 6. Londra and New York, 2015.

Hill 1974
Hill, Donald R. *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices* (Kitāb fī ma 'rifat al-hiyal al-handasiyya) *by Ibn al-Razzāz al-Jazarī.* Boston, 1974.

Hill 1993
Hill, Donald R. *Islamic Science and Engineering.* Islamic Surveys. Edinburg, 1993.

Hillenbrand, C., 1981
Hillenbrand, Carole. "The Career of Najm al-Dīn İl-ghāzī." *Der Islam* 58 (1981), s. 250–92.

Hillenbrand, C., 1985
Hillenbrand, Carole. "The History of the Jazīra, 1100–1250: A Short Introduction." In Raby, ed. 1985, s. 9–19.

Hillenbrand, C., 1990
Hillenbrand, Carole. *A Muslim Principality in Crusader Times: The Early Artuqid State.* İstanbul, 1990.

Hillenbrand, C., 1995
Hillenbrand, Carole. "Sa'd al-Dīn Köpek." In *EI2* 1960–2009, c. 8 (1995), s. 704–5.

Hillenbrand, C., 1999
Hillenbrand, Carole. *The Crusades: Islamic Perspectives.* New York, 1999.

Hillenbrand, C., 2001
Hillenbrand, Carole. "'Abominable Acts': The Career of Zengi." In *The Second Crusade: Scope and Consequences,* edited by Jonathan Phillips and Martin Hoch, s. 111–32. Manchester, 2001.

Hillenbrand, C., 2003
Hillenbrand, Carole. "Women in the Seljuq Period." In *Women in Iran from the Rise of Islam to 1800,* edited by Guity Nashat and Lois Beck, s. 103–20. Urbana, Ill., 2003.

Hillenbrand, C., 2007
Hillenbrand, Carole. *Turkish Myth and Muslim Symbol: The Battle of Manzikert.* Edinburg, 2007.

Hillenbrand, C., 2011
Hillenbrand, Carole. "Aspects of the Court of the Great Seljuqs." In Lange and Mecit, eds. 2011, s. 22–38.

Hillenbrand, C., 2012
Hillenbrand, Carole. "The Shī'Is of Aleppo in the Zengid Period: Some Unexploited Textual and Epigraphic Evidence." In *Differenz und Dynamik im Islam: Festschrift für Heinz Halm zum 70. Geburtstag/ Difference and Dynamism in Islam: Festschrift for Heinz Halm on His 70th Birthday,* edited by Hinrich Biesterfeldt and Verena Klemm, s. 163–79. Würzburg, 2012.

Hillenbrand, C., 2015
Hillenbrand, Carole. "Nizām al-Mulk: A Maverick Vizier?" In Herzig and Stewart, eds. 2015, s. 29–40.

Hillenbrand, R., 1985
Hillenbrand, Robert. "Eastern Islamic Influences in Syria: Raqqa and Qal'at Ja'bar in the Later 12th Century." In Raby, ed. 1985, s. 21–48.

Hillenbrand, R., 1994
Hillenbrand, Robert. *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning.* New York, 1994.

Hillenbrand, R., 1995
Hillenbrand, Robert. "Saldjūkids. VI. Art and Architecture. 1. In Persia." In *EI2* 1960–2009, c. 8 (1995), s. 959–64.

Hillenbrand, R., 1998
Hillenbrand, Robert. "The Sarcophagus of Shah Isma'il at Ardabil." In *Society and Culture in the Early Modern Middle East: Studies on Iran in the Safavid Period,* edited by Andrew J. Newman, s. 165–90. Edinburg, 1998.

Hillenbrand, R., 1999
Hillenbrand, Robert. *Islamic Art and Architecture.* Londra, 1999.

Hillenbrand, R., 2010
Hillenbrand, Robert. " A Monumental Seljuk Stucco Panel." In Christie's, Londra 2010, s. 94–98.

Hillenbrand, R., 2011
Hillenbrand, Robert. "The Seljuq Monuments of Turkmenistan." In Lange and Mecit, eds. 2011, s. 277–308.

Hillenbrand, R., 2014
Hillenbrand, Robert. "Wine in Islamic Art and Society." In Londra 2014, s. 38–45.

Hillenbrand, R., ed. 1994
Hillenbrand, Robert, ed. *The Art of the Saljūqs in Iran and Anatolia: Proceedings of a Symposium Held in Edinburg in 1982.* Islamic Art and Architecture, 4. Costa Mesa, Kaliforniya., 1994.

Hillenbrand, R., ed. 2004
Hillenbrand, Robert, ed. *Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings.* Aldershot, Hampshire, 2004.

Hillenbrand, R., et al. 2011
Hillenbrand, Robert, et al. *The Sarikhani Collection: An Introduction.* Londra, [2011].

Hinrichs 1993
Hinrichs, Johann Christof. "Dinare der Seldschuken von Anatolien." In *Morgenländische Pracht, Islamische Kunst aus deutschem Privatbesitz,* edited by Claus-Peter Haase, Jens Kröger, and Ursula Lienert, s. 37–38. Hamburg, 1993.

Hoffman 1982
Hoffman, Eva R. "The Emergence of Illustration in Arabic Manuscipts: Classical Legacy and Islamic Transformation." Ph.D. diss., Harvard University, Cambridge, Mass., 1982.

Hoffman 2000
Hoffman, Eva R. "The Beginnings of the Illustrated Arabic Book: An Intersection between Art and Scholarship." *Muqarnas* 17 (2000), s. 37–52.

Hoffman 2004
Hoffman, Eva R. "Christian-Islamic Encounters on Thirteenth-Century Ayyubid Metalwork: Local Culture, Authenticity, and Memory." *Gesta* 43, no. 2 (2004), s. 129–42.

Holakooei 2015
Holakooei, Parviz. "The Palette of Nishapur's Painters: A Brief Report on the Optical Reflectance Spectra of the Nishapur's Paints." Unpublished report, Ekim 26, 2015. Department of Objects Conservation, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Holod 1988
Holod, Renata. "Text, Plan and Building: On the Transmission of Architectural Knowledge." In *Theories and Principles of Design,* edited by M. Ševčenko, s. 8–24. Cambridge, Mass., 1988.

Holod 2012
Holod, Renata. "Event and Memory: The Freer Gallery's Siege Scene Plate." *Ars Orientalis* 42 (2012), s. 194–219.

Holod and Rassamakin 2012
Holod, Renata, and Yuriy Rassamakin. "Imported and Native Remedies for a Wounded 'Prince': Grave Goods from the Chungul Kurgan in the Black Sea Steppe of the Thirteenth Century." *Medieval Encounters* 18, no. 4–5 [*Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500,* edited by Heather E. Grossman and Alicia Walker] (Aralık 2012), s. 339–81.

Houston 2010
Light of the Sufis: The Mystical Arts of Islam. Exh. cat., Museum of Fine Arts, Houston. Catalogue by Ladan Akbarnia with Francesca Leoni. Houston, 2010.

Humlebaek 1987
"Art from the World of Islam, 8th–18th Century." Exh. cat., Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 1987. Catalogue by Kjeld von Folsach and others. *Louisiana Revy* 27, no. 3 (Mart 1987), s. 1–116.

Ibn al-Athīr 1965–67
Ibn al-Athīr, I.-D. *Al-Kamil fi al-Ta'rikh.* Edited by C. Tornberg. 13 vols. Beyrut, 1965–67.

Ibn al-Athīr 2002
Ibn al-Athīr, I.-D. *The Annals of the Saljuq Turks: Selections from al-Kamil fi'l-Ta'rikh of 'Izz al-Din Ibn al-Athir.* Translated by D. S. Richards. Londra, 2002.

Ibn al-Athīr 2006
Ibn al-Athīr, I.-D. *The Chronicle of Ibn Al-Athīr for the Crusading Period from Al-Kāmil Fī'l-Ta'rīkh.* Translated by D. S. Richards. Aldershot, Hampshire, 2006.

Ibn Bibi 1956
Ibn Bibi. *El-Evāmirü'l-'Alā'iyye fi'l-Umūri'l-'Alā'iyye.* Edited by Adnan Sadık Erzi. Facsimile ed. Ankara, 1956.

Ilisch 1976
Ilisch, Lutz. "Die älteste artuqidische Kupferprägung." *Münsterische Numismatische Zeitung* 69 (Kasım 1976), s. 1–2.

Ilisch 1984
Ilisch, Lu[tz]. "Geschichte der Artuqidenherrschaft von Mardin zwischen Mamluken und Mongolen, 1260–1410 A.D." Ph.D. diss., Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 1984.

Ilisch 2012
Ilisch, Lutz. "Continuity and Transformation of the Lion and Sun Device." In *At the Crossroads of Empires: 14th–15th Century Eastern Anatolia,* edited by Deniz Beyazit, s. 105–24. Varia Anatolica, 25. Paris, 2012.

Innsbruck 1995
Die Artuqiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident. Exh. cat., Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät, Universität Innsbruck, 1995. Catalogue by Thomas Steppan and others. Münih, 1995.

Irani 1955
Irani, R. A. K. "Arabic Numeral Forms." *Centaurus* 4 (1955), s. 1–12.

Jafar 2011
Jafar, Yahya. *The Seljuq Period in Baghdad, 447–552h: A Numismatic and Historical Study.* Londra, 2011.

Jalali, ed. 1999
Jalali, N., ed. *Tarikh-i al-I Saljuq/Tārix āl-e Saljuq dar Ānātoli.* Tahran, 1999.

James 1992
James, David [Lewis]. *The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to 14th Centuries AD.* The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, edited by Julian Raby, c. 2. Londra, 1992.

Jenkins 1986
Jenkins, Marilyn. "Islamic Glass: A Brief History." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* n.s., 44, no. 2 (Fall 1986), s. 1–56.

Jenkins, ed. 1983
Jenkins, Marilyn, ed. *Islamic Art in the Kuwait National Museum: The al-Sabah Collection.* Londra, 1983.

Jenkins et al. 1977
Jenkins, Marilyn, et al. *Oriental Ceramics: The Metropolitan Museum of Art.* The World's Great Collections. Tokyo, 1977.

Jenkins-Madina 2006
Jenkins-Madina, Marilyn. *Raqqa Revisited: Ceramics of Ayyubid Syria.* New York, 2006.

Jones 1975
Jones, Dalu. "Notes on a Tattooed Musician: A Drawing of the Fatimid Period." *AARP: Art and Archaeology Research Papers*, no. 7 (Haziran 1975), s. 1–14.

Joel and Peli 2005
Joel, Guillermina, and Audrey Peli. *Suse: Terres cuites islamiques,* edited by Sophie Makariou, Musée du Louvre, Département des Arts de l'Islam. Ghent and Paris, 2005.

Johns 2014
Johns, Jeremy. "Alexander in the Cappella Palatina." In *L'Officina dello Sguardo: Scritti in onore di Maria Andaloro,* edited by Giulia Bordi et al., s. 69–77. Roma, 2014.

Jung 2010
Jung, Michael. "Pre-Selǧūq Wall-Paintings of the *Masǧid-i Jom'e* at Isfahan Excavated by the Italian Archaeological Mission, ADAMJI Project." In Matthiae et al., eds. 2010, s. 111–27.

Kai Kā'üs 1951
Kai Kā'üs ibn Iskandar. *A Mirror for Princes: The Qābūs Nāma.* Translated by Reuben Levy. New York, 1951.

Kajitani 1975
Kajitani, Nobuko. "The Physical Characteristics of Silk Generally Classified as 'Buyid' (10–13th Century A.D. Persia)." In *Irene Emery Roundtable on Museum Textiles, 1974 Proceedings: Archaeological Textiles,* edited by Patricia L. Fiske, s. 191–204. Washington, D.C., 1975.

Kalter 2003
Kalter, Johannes. "Die Grossseldschuken." In Stutgart 2003, s. 50–60.

Kalus and Naffah 1983
Kalus, Ludvik, and Christiane Naffah. "Deux écritoires Mameloukes des collections nationales françaises." *Revue des études islamiques* 51 (1983), s. 89–124.

Kamola 2013
Kamola, Stefan T. "Rashīd al-Dīn and the Making of History in Mongol Iran." Ph.D. diss., University of Washington, Seattle, 2013.

Kana'an 2009
Kana'an, Ruba. "The *de Jure* 'Artist' of the Bobrinski Bucket: Production and Patronage of Metalwork in Pre-Mongol Khurasan and Transoxiana." *Islamic Law and Society* 16, no. 2 (2009), s. 175–201.

Kana'an 2013
Kana'an, Ruba. "The Biography of a Thirteenth-Century Brass Ewer from Mosul." In *God Is Beautiful and Loves Beauty: The Object in Islamic Art and Culture,* edited by Sheila Blair and Jonathan Bloom, s. 176–93. New Haven and Londra, 2013.

Karabacek 1907
Karabacek, Josef von. "Zur orientalischen Altertumskunde." *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosofisch-Historische Classe,* 1907, s. 1–25.

Karev 2003
Karev, Yuri. "Un cycle de peintures murales d'époque qarākhānide (XIIe–XIIIe siècles) à la citadelle de Samarkand: Le souverain et le peintre." *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 147, no. 4 (2003), s. 1685–1731.

Karev 2005
Karev, Yuri. "Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations." *Muqarnas* 22 (2005), s. 45–84.

Karev 2013
Karev, Yuri. "From Tents to City: The Royal Court of the Western Qarakhanids between Bukhara and Samarqand." In Durand-Guédy, ed. 2013, s. 99–147.

al-Kāšgarī and Dankoff 1982–85
al-Kāšgarī, Mahmūd ibn-al-Husain. *Compendium of Turkish Dialects/Dīwān lugāt at-Turk.* Translated by Robert Dankoff. 3 vols. Sources of Oriental Languages and Literatures, Turkish Sources, 7. Cambridge, Mass., 1982–85.

Katzenstein and Lowry 1983
Katzenstein, Ranee A., and Glenn D. Lowry. "Christian Themes in Thirteenth-Century Islamic Metalwork." *Muqarnas* 1 (1983), s. 53–68.

Keall 1979
Keall, E. J. "The Topography and Architecture of Mediaeval Rayy." In *Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie Münih, 7.–10. Eylül 1976,* s. 537–44. Berlin, 1979.

Kennedy 1968
Kennedy, E. S. "The Exact Sciences in Iran under the Saljuqs and Mongols." In Boyle, ed. 1968, s. 659–79, s. 16.

Kerner 2007
Kerner, Jaclynne J. "Art in the Name of Science: The *Kitāb al-Diryāq* in Text and Image." In Contadini, ed. 2007, s. 25–39, 9 color figs.

Khojanyiazov 1968
Khojanyiazov, T. "Klad v Meruchake." *Pamiatniki Turkmenistana* 1 (1968), s. 28–29.

Khojanyiazov 1977
Khojanyiazov, T. *Denezhnoe obroshchenie v gosudarstve Velikikh Sel'dzhukov: Po dannym numizmatiki* (The circulation of money in the state of the Great Seljuqs: According to numismatics). Aşkabat, 1977.

Khoury 1992
Khoury, Nuha N. N. "The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture." *Muqarnas* 9 (1992), s. 11–28.

King, Da., 1987
King, David Anthony. "Astronomical Instrumentation in the Medieval Near East [an expanded version of a paper delivered at the XVIth International Congress for the History of Science, Bucharest, 1981]." In *Islamic Astronomical Instruments,* by David A. King, s. 1–21, pls. 1–8. Londra, 1987.

King, Da., Brend, and Hillenbrand, R., 1998
King, David Anthony, Barbara Brend, and Robert Hillenbrand. "A Previously Unrecorded Illustrated Manuscript of the *Kitāb Suwar al-Kawākib of al-Sūfī,* Copied and Illustrated in Baghdād in A.D. 1125." In Sotheby's, Londra 1998, s. 32–48, lot 34.

King, Do., 2004
King, Donald. "The Textiles Found Near Rayy about 1925." In *Collected Textile Studies: Donald King,* edited by A. Muthesius and M. King , s. 17–56. Londra, 2004.

King, H., 1995
King, Helen. "Half-Human Creatures." In Cherry, ed. 1995, s. 138–67.

Kiyānī 1984
Kiyānī, Muhammad Yūsuf. *The Islamic City of Gurgan.* Berlin, 1984.

Knoll and Burger, eds. 2012
Knoll, Eva-Maria, and Pamela Burger, eds. *Camels in Asia and North Africa: Interdisciplinary Perspectives on Their Past and Present Significance.* Denkschriften Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 451; Veröffentlichungen zur Sozialanthropologie 18. Viyana, 2012.

Koechlin and Migeon 1928
Koechlin, R[aymond], and G[aston] Migeon. *Oriental Art: Ceramics, Fabrics, Carpets.* New York, [1928].

Koenen 2008
Koenen, Ulrike. "Die Artukiden-Schale im Innsbrucker Ferdinandeum als Zeugnis der "Grenzgänge" im östlichen Mittelmeergebiet: Bemerkungen zur Methodik der byzantinischen Kunstgeschichte." In *Grenzgänge im östlichen Mittelmeerraum: Byzanz und die islamische Welt vom 9. bis 13. Jahrhundert,* edited by Ulrike Koenen and Martina Müller-Wiener, s. 121–46, pls. 4–8. Wiesbaden, 2008.

Kolbas 1983
Kolbas, Judith G. "A Color Chronology of Islamic Glass." *Journal of Glass Studies* 25 (1983), s. 95–100.

Komaroff 2012
Komaroff, Linda. "Islamic Pottery." In *The Robert Lehman Collection,* c. 15, *Decorative Arts,* by Wolfram Koeppe et al., s. 351–61. New York, 2012.

Korn 2003a
Korn, Lorenz. "Iranian Style 'Out of Place'?: Some Egyptian and Syrian Stuccos of the 5–6th/11–12th Centuries." *Annales islamologiques* 37 (2003), s. 237–60.

Korn 2003b
Korn, Lorenz. *Ribat-e Sharaf, Sangan-e Pain.* Np., 2003.

Korn 2011
Korn, Lorenz. "Art and Architecture of the Artuqid Courts." In *Court Cultures in the Muslim World, Seventh to Nineteenth Centuries,* edited by Albrecht Fuess and Jan-Peter Hartung, s. 385–407. Londra, 2011.

Korn 2012
Korn, Lorenz. "Architecture and Ornament in the Great Mosque of Golpayegan (Iran)." *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie* 3 [*In Memoriam Marianne Barrucand* (Lectures given at the Ernst Herzfeld Colloquium, Johann Wolfgang Goethe University of Frankfurt am Main, Temmuz 2–4, 2009, and Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität Bonn, Temmuz 2–3, 2010), edited by Barbara Finster et al.] (2012), s. 212–36.

Korobeinikov 2013
Korobeinikov, Dimitri. "'The King of the East and the West': The Seljuk Dynastic Concept and Titles in the Muslim and Christian Sources." In Peacock and Yıldız, eds. 2013, s. 68–90.

Koss et al. 2009
Koss, Kerith, Blythe McCarthy, Ellen Salzman Chase, and Dylan Smith. "Analysis of Persian Painted Minai Ware." In *Scientific Research on Historic Asian Ceramics: Proceedings of the Fourth Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art, Londra, 2009,* edited by Blythe McCarthy, s. 33–47. Londra, 2009.

Kotwal and Kreyenbroek 2004
Kotwal, Firoze M., and Philip G. Kreyenbroek. "Nīrangdīn Ceremony." In *Encyclopaedia Iranica Online* 1996– (2004); http://www.iranicaonline.org/articles/nirangdin-ceremony.

Kouchakji 1923
Kouchakji, Fahim. "Glories of Er Rakka Pottery." *International Studio* 76, no. 310 (Mart 1923), s. 515–24, 2 pls.

Kouymjian, ed. 1974
Kouymjian, Dickran K., ed. *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History: Studies in Honor of George C. Miles.* Beyrut, 1974.

Kröger 1982
Kröger, Jens. *Sasanidischer Stuckdekor.* Mainz, 1982.

Kröger 1995
Kröger, Jens. *Nishapur: Glass of the Early Islamic Period.* [Fourth publication of the Metropolitan Museum of Art's Iranian Expedition at Nīshāpūr]. New York, 1995.

Kubiak and Scanlon 1979
Kubiak, Wladyslaw B., and George T. Scanlon. "Fustāt Expedition: Preliminary Report, 1971, Part I." *Journal of the American Research Center in Egypt* 16 (1979), s. 103–24.

Kuehn 2007
Kuehn, Sara. "Tilework on 12th to 14th Century Funerary Monuments in Urgench (Gurganj)." *Arts of Asia* 37, no. 2 (Mart–Nisan 2007), s. 112–29.

Kuehn 2011
Kuehn, Sara. *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art.* Islamic History and Civilization, 86. Leiden and Boston, 2011.

Kühnel 1939
Kühnel, Ernst. "Islamische Brotstempel aus Ägypten." *Berliner Museen: Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen* 60, no. 3 (1939), s. 50–56.

Kühnel 1951
Kühnel, Ernst. "Der Lautenspieler in der Islamischen Kunst des 8. bis 13. Jahrhunderts." *Berliner Museen,* n.s., 1 (1951), s. 29–35.

Lakpour 1997
Lakpour, Simin. *Sefid Ruy.* Urban Planning and Architecture Research Center of Iran. [Tahran], 1997.

Lambton 1962
Lambton, A[nn] K. S. "Justice in the Medieval Persian Theory of Kingship." *Studia Islamica* 17 (1962), s. 91–119.

Lambton 1988
Lambton, A[nn] K. S. *Continuity and Change in Medieval Persia: Aspects of Administrative, Economic, and Social History, 11th–14th Century.* Columbia Lectures on Iranian Studies, 2. Albany, N.Y., 1988.

Lambton 2002
Lambton, A[nn] K. S. "Yazd." In *EI2* 1960–2009, c. 11 (2002), p. 304.

Lamm 1938–39
Lamm, Carl Johan. "Glass and Hard Stone Vessels." In Pope and Ackerman, eds. 1938–39, c. 3, s. 2592–97.

Lane 1946–47
Lane, Arthur. "Sung Wares and the Seljuq Pottery of Persia." *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 22 (1946–47), s. 19–30.

Lane 1947
Lane, Arthur. *Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia.* Faber Monographs on Pottery and Porcelain. Londra, 1947.

Lane 1957
Lane, Arthur. *Later Islamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey.* Londra, 1957.

Lang 2012
Lang, Maria-Katharina. "The Tears of the Camel: Reflections on Depictions and Descriptions of the Camel in Mongolian Culture." In Knoll and Burger, eds. 2012, s. 87–93.

Lange and Mecit, eds. 2011
Lange, Christian, and Songül Mecit, eds. *The Seljuqs: Politics, Society and Culture* [Papers presented at the conference "The Seljuqs: Islam revitalized?," Edinburg, Eylül 14–15, 2008]. Edinburg, 2011.

Larson 1998
Larson, Pär. "Ancora su . . . il Glossario diplomatico toscano." *Studi linguistici italiani* 24 (1998), s. 99–118.

Layard 1853
Layard, A. H. *Discoveries in the Ruins of Niniveh and Babylon.* Londra, 1853.

Lecomte 1971
Lecomte, G. "Ibn Kutayba." In *EI2* 1960–2009, c. 3 (1971), s. 844–47.

Lee 1987
Lee, A. J. "Islamic Star Patterns." *Muqarnas* 4 (1987), s. 182–97.

Leiser 1998
Leiser, Gary. "Observations on the 'Lion and Sun' Coinage of Ghiyāth al-Dīn Kai-Khusraw II." *Mésogeios* 2 (1998), s. 96–114.

Leiser 2004
Leiser, Gary. "The Madrasah and the Islamization of Anatolia before the Ottomans." In *Law and Education in Medieval Islam: Studies in Memory of George Makdisi,* edited by J. E. Lowry, D. J. Stewart, and S. M. Toorawa, s. 174–91. E. J. W. Gibb Memorial Series. Londra, 2004.

Leisten 2003
Leisten, Thomas. *Excavation of Samarra.* C. 1, *Architecture: Final Report of the First Campaign 1910–1912.* Mainz am Rhein, 2003.

Lerner 2016
Lerner, Judith A. "Arthur Upham Pope and the Sasanians." In *Arthur Upham Pope and a New Survey of Persian Art,* edited by Yuka Kadoi, s. 167–229. Leiden, 2016.

Lewicka 2011
Lewicka, Paulina B. *Food and Foodways of Medieval Cairenes: Aspects of Life in an Islamic Metropolis of the Eastern Mediterranean.* Leiden and Boston, 2011.

Lings 1976
Lings, Martin. *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination.* Londra, 1976.

Lings 2005
Lings, Martin. *Splendours of Qur'an Calligraphy and Illumination.* Vaduz, 2005.

Lo Muzio 2010
Lo Muzio, Ciro. "Unpublished Terracotta Figurines from the Bukhara Oasis." In Callieri and Colliva, eds. 2010, s. 179–90.

London 1976a
The Arts of Islam. Exh. cat., Hayward Gallery, Londra, 1976. Catalogue by Basil Gray and others. Londra, 1976.

London 1976b
The Qur'ān: Catalogue of an Exhibition of Qur'ān Manuscripts at the British Library, 3 Nisan–15 Ağustos 1976. Exh. cat., British Library, Londra, 1976. Catalogue by Martin Lings and Yasin Hamid Şafadi. Londra, 1976.

London 2005
Turks: A Journey of a Thousand Years, 600–1600. Exh. cat., Royal Academy of Arts, Londra, 2005. Catalogue by David J. Roxburgh and others. Londra, 2005.

London 2009
Shah 'Abbas: The Remaking of Iran. Exh. cat., The British Museum, Londra. Catalogue by Sheila R. Canby. Londra, 2009.

London 2014
Court and Craft: A Masterpiece from Northern Iraq. Exh. cat., Courtauld Gallery, Londra, 2014. Catalogue by Rachel [M.] Ward and others. Londra, 2014.

Lowick 1968
Lowick, N[icholas] M. "A Gold Coin of Rasūltegīn, Seljūk Ruler in Fārs." *The Numismatic Chronicle,* ser. 7, 8 (1968), s. 225–30, pl. 20.

Lowick 1970
Lowick, N[icholas] M. "Seljuq Coins." *The Numismatic Chronicle,* ser. 7, 10 (1970), s. 241–51, pl. 18.

Lowick 1974
Lowick, Nicholas [M]. "Les premières monnaies artuqides: Une exhumation tardive." *Revue numismatique* 16 (1974), s. 95–99.

Lowick 1985
Lowick, Nicholas [M]. "The Religious, the Royal and the Popular in the Figural Coinage of the Jazīra." In Raby, ed. 1985, s. 159–74.

Lucas 2007
Lucas, Scott C. "Abu Bakr ibn al-Mundhir, Amputation, and the Art of *Ijtihād*." *International Journal of Middle East Studies* 39, no. 3 (Ağustos 2007), s. 351–68.

Luschey-Schmeisser 2000
Luschey-Schmeisser, Ingeborg. "Einige seldjuqische und mongolische baukeramische Fragmente aus Iran." *Archaeologische Mitteilungen aus Iran und Turan* 32 (2000), s. 361–409.

MacDonald and Madelung 1991
MacDonald, D. B., and W. Madelung. "Malā'ika." In *EI2* 1960–2009, c. 6 (1991), s. 216–19.

Maddison 1985
Maddison, Francis. "Al-Jazarī's Combination Lock: Two Contemporary Examples." In Raby, ed. 1985, s. 141–57.

Maddison and Savage-Smith 1997
Maddison, Francis, and Emilie Savage-Smith. *Science, Tools and Magic.* Pt. 1, *Body and Spirit, Mapping the Universe.* The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, edited by Julian Raby, c. 12, pt. 1. Londra and Oxford, 1997.

Madelung 1971
Madelung, W. "The Spread of Māturīdism and the Turks." In *Actas do IV Congresso des Estudos árabes e islâmicos, Coimbra-Lisboa 1 a 8 de setembro de 1968,* s. 109–68. Leiden, 1971.

Madelung 1991
Madelung, W. "Māturīdiyya." In *EI2* 1960–2009, c. 6, (1991), s. 847–48.

Madrid 2005
Vestiduras ricas: El Monasterio de las Huelgas y su época, 1170–1340. Exh. cat., Palacio Real de Madrid. Catalogue by Rafael López Guzmán, Antonio Vallejo Triano, and others. Madrid, 2005.

Makariou, ed. 2012
Makariou, Sophie, ed. *Islamic Art at the Musée du Louvre.* Département des Arts de l'Islam. Paris, 2012.

Malandra 2001
Malandra, William W. "Gāw ī ēwdād." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 10 (2001), p. 340.

Mamedov and Muradov 2001
Mamedov, Mukhammed, and Ruslan Muradov. *Gurganj: Architectural and Historical Guide.* Padua, 2001.

Marçais 1960
Marçais, G. "Bustān. I. Gardens in Islam." In *EI2* 1960–2009, c. 1 (1960), s. 1345–47.

Marcotte 2001
Marcotte, Roxanne D. "Suhrawardī al-Maqtūl, the Martyr of Aleppo." *Al-Qantara* 22, no. 2 (2001), s. 395–417.

Marschak 1986
Marschak, Boris. *Silberschätze des Orients: Metallkunst des 3.–13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität.* Leipzig, 1986.

Mason 1997
Mason, Robert B. J. "Mediaeval Iranian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study." *Iran* 35 (1997), s. 103–35.

Mason 2004
Mason, Robert B. J. *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*. Bibliotheca Iranica, Islamic Art and Architecture Series, 12. Costa Mesa, 2004.

Mason and Keall 1999
Mason, Robert B. [J.], and Edward J. Keall. "Between Basra and Samarra: Petrographic Analysis." In *Ar-Raqqa I: Die Frühislamische Keramik von Tall Aswad*, by Peter A. Miglus et al., s. 139–42, pls. 123–24. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz am Rhein, 1999.

Massé 1965
Massé, H[enri]. "Čawgān." In *EI2* 1960–2009, c. 2 (1965), s. 16–17.

Matthiae et al., eds. 2010
Matthiae, Paolo, Frances Pinnock, Lorenzo Nigro, and Nicolò Martetti, eds. *Proceedings of the 6th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East, 5 Mayıs–10 Mayıs 2009* [sic; 2008], *"Sapienza," Università di Roma*. C. 3, *Islamic Session, Posters Session*. 6 ICAANE. Wiesbaden, 2010.

Mayer 1933
Mayer, L[eo] A[ry]. *Saracenic Heraldry: A Survey*. Oxford, 1933.

Mayer 1952
Mayer, L[eo] A[ry]. *Mamluk Costume: A Survey*. Cenevre, 1952.

McCarthy and Holod 2012
McCarthy, Blythe, and Renata Holod. "Under a Microscope: The Examination of the Siege Scene Plate." Online component of *Ars Orientalis* 42 (Ekim 2012); http://www.asia.si.edu/research/articles/minâi-battle-plate.asp#bio.

***MCIA* 1955**
Herzfeld, Ernst. *Matériaux pour un corpus inscriptionum arabicarum*. Pt. 2, *Syrie du Nord: Inscriptions et monuments d'Alep*, c. 1, *Texte*. Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, 76. Kahire, 1955.

McPhillips 2002
McPhillips, S[tephen] A. "Twelfth Century Pottery from the Citadel of Damascus." In *Études et travaux à la Citadelle de Damas: 2000–2001; un premier bilan*, edited by Sophie Berthier and Edmond El-Ajji, s. 139–55. *Bulletin d'études orientales* 53–54 (2002), supplement.

McPhillips 2012
McPhillips, S[tephen] A. "Continuity and Innovation in Syrian Artisanal Traditions of the 9th to the 13th Centuries: The Ceramic Evidence from the Syrian-French Citadel of Damascus Excavations." *Bulletin d'études orientales* 61 (2012), s. 447–74.

Mecit 2011
Mecit, Songül. "Kingship and Ideology under the Rum Seljuqs." In Lange and Mecit, eds. 2011, s. 63–78.

Meinecke 1976
Meinecke, Michael. *Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien*. 2 vols. Tübingen, 1976.

Meinecke 1991
Meinecke, Michael. "Early Abbasid Stucco Decoration in Bilād al-Shām." In *Bilād al-Shām during the 'Abbāsid Period (132 A.H./750A.D.–451 A.H./1059A.D.): Proceedings of the Fifth International Conference for the History of the Bilād al-Shām 7–11 Sha'ban 1410 AH./4–8 Mart, 1990, English and French Section*, edited by Muhammad Adnan al-Bakhit and Robert Schick, s. 226–37. Amman, 1412 [1991].

Meisami 2001
Meisami, Julie Scott. "Palaces and Paradises: Palace Descriptions in Medieval Persian Poetry." In *Islamic Art and Literature*, edited by Oleg Grabar and Cynthia Robinson, s. 21–54. Princeton, N.J., 2001.

Meisami 2003a
Meisami, Julie Scott. "Eleventh-Century Women: Evidence from Bayhaqī's History." In *Women in Iran from the Rise of Islam to 1800*, edited by Guity Nashat and Lois Beck, s. 80–102. Urbana, Ill., 2003.

Meisami 2003b
Meisami, Julie Scott. *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry: Orient Pearls*. Londra and New York, 2003.

Melikian-Chirvani 1968
Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. "Le basin du Sultan Qarā Arslān Ibn Il-Gāzī." *Revue des études islamiques* 36, no. 2 (1968), s. 263–78.

Melikian-Chirvani 1969
Melikian-Chirvani, A[ssadullah] S[ouren]. "La plus ancienne mosquée de Balkh." *Arts Asiatiques* 20 (1969), s. 3–19.

Melikian-Chirvani 1970
Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. "Le roman de Varqe et Golšāh." *Arts asiatiques* 22 (1970), s. 1–262.

Melikian-Chirvani 1974
Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. "The White Bronzes of Early Islamic Iran." *Metropolitan Museum Journal* 9 (1974), s. 123–51.

Melikian-Chirvani 1982a
Melikian-Chirvani, A[ssadullah] S[ouren]. "Essais sur la sociologie de l'art islamique—L'argenterie et la féodalité dans l'Iran médiéval." In *Art et société dans le monde iranien*, edited by Chahryar Adle, s. 143–76. Paris, 1982.

Melikian-Chirvani 1982b
Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th–18th Centuries*. Victoria and Albert Museum Catalogue. Londra, 1982.

Melikian-Chirvani 1982c
Melikian-Chirvani, A[ssadullah] S[ouren]. "Le rhyton selon les sources Persanes." *Studia Iranica* 2 (1982), s. 102–34.

Melikian-Chirvani 1984
Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. "Le *Shāh-nāme*, la Gnose soufie et le pouvoir mongol." *Journal asiatique* 272, no. 3–4 (1984), s. 249–337.

Melikian-Chirvani 1985
Melikian-Chirvani, A[ssadullah] S[ouren]. "Anatolian Candlesticks: The Eastern Element and the Konya School." *Rivista degli studi orientali* 59, no. 1–4 (1985), s. 225–66.

Melikian-Chirvani 1986
Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. "State Inkwells in Islamic Iran." *The Journal of the Walters Art Gallery* 44 (1986), s. 74–94.

Melikian-Chirvani 1989
Melikian-Chirvani, A[ssadullah] S[ouren]. "Banners." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 3 (1989), s. 712–14.

Melikian-Chirvani 1992
Melikian-Chirvani, A[ssadullah] S[ouren]. "The Iranian *Bazm* in Early Persian Sources." *Res Orientales* 4 [*Banquets d'Orient*] (1992), s. 95–120.

Melikian-Chirvani 1999
Melikian-Chirvani, A[ssadullah] S[ouren]. "Shedding New Light on Iranian Culture in the 12th Century: A Postscript to Dr. Abdullah Ghouchani's Discoveries." *Bulletin of the Asia Institute*, n.s., 13 (1999), s. 147–50.

Melville 1980
Melville, Charles. "Earthquakes in the History of Nishapur." *Iran* 18 (1980), s. 103–20, 2 pls.

Melville 1981
Melville, Charles. "Historical Monuments and Earthquakes in Tabriz." *Iran* 19 (1981), s. 159–77.

Melville 1990
Melville, Charles. "The Itineraries of Sultan Öljeitü, 1304–16." *Iran* 28 (1990), s. 55–70.

Melville 2009
Melville, Charles. "Anatolia under the Mongols." In *The Cambridge History of Turkey*, c. 1, *Byzantium to Turkey*, edited by Kate Fleet, s. 51–101. Cambridge, 2009.

Melville and Van den Berg, eds. 2012
Melville, Charles, and Gabrielle van den Berg, eds. *Shahnama Studies II: The Reception of Firdausi's Shahnama*. Leiden and Boston, 2012.

Merritt 2000
Merritt, Jane L. "Archaeological Textiles Excavated at Rayy." *Soieries médiévales* (Temmuz 2000), s. 7–15.

Meshkati 1974
Meshkati, N. *A List of the Historical Sites and Ancient Monuments of Iran*. Translated by H. A. Pessyan. Tahran, 1974.

Mexico City 1994–95
Arte islámico del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Exh. cat., Colegio de San Ildefonso, Mexico City, 1994–95. Catalogue by Daniel Walker, Arturo Ponce Guadián, and others. Meksika, 1994.

Miho Museum 1997
[Miho Museum staff]. *Miho Museum, South Wing*. [Shigaraki, Shiga Pref.], 1997.

Milan and Vienna 2010–11
Art from the Islamic Civilization from The al-Sabah Collection, Kuwait. Exh. cat., Palazzo Reale, Milan; Kunsthistorisches Museum, Vienna, 2010–11. Catalogue by Giovanni Curatola, Manuel Keene, and Salam Kaoukji. Milano, 2011.

Miles 1938
Miles, George C. *The Numismatic History of Rayy*. Numismatic Studies, 2. 1937. New York, 1938.

Miles 1966
Miles, G[eorge] C.. Appendix to Grabar 1966, s. 45–46.

Milwright 2005
Milwright, Marcus. "Ceramics from the Recent Excavations near the Eastern Wall of Rafiqa (Raqqa), Syria." *Levant* 37 (2005), s. 197–219.

Milwright 2008
Milwright, Marcus. *The Fortress of the Raven: Karak in the Middle Islamic Period (1100–1650)*. Leiden, 2008.

Ministry of Culture of Turkmenistan 1998
Ministry of Culture of Turkmenistan. *Museum Guide: The National Museum of History and Ethnography of Turkmenistan*. Ligabue, [1998].

Minorsky and V. Barthold 1937
Minorsky, V[ladimir], trans. and annot., and V. V. Barthold. *Hudūd al-'Alam/"The Regions of the World": A Persian Geography, 372 AH.–982 AD*. E. J. W. Gibb Memorial Series, n.s., 11. Oxford, 1937.

Mıynat 2009
Mıynat, Ali. "Eyyubi Hanedanlığının Son Kalesi: Hasankeyf'in Düşüşü." *Tarih İncelemeleri Dergisi* 24, no. 2 (2009), s. 47–68.

Mohaddith, ed. 1986
Mohaddith, Ali, ed. *Diwan Rukn al-din Da'vidar Qummi*. Tahran, 1365 [1986].

Mohamed et al. 2008
Mohamed, Bashir, et al. *The Arts of the Muslim Knight: The Furusiyya Art Foundation Collection*. Milano, 2008.

Molé 1963
Molé, Marijan. "La danse extatique en Islam." In *Les danses sacrées: Égypte ancienne—Israel—Islam—Asie Centrale—Inde—Cambodge—Bali—Java—Chine—Japon*, s. 147–279. Sources Orientales, 6. Paris, 1963.

Moore 1993
Moore, John. *Tille Höyük 1: The Medieval Period*. British Institute of Archaeology at Ankara, Monograph 14. Oxford, 1993.

Morgan 1994
Morgan, Peter. "Iranian Stone-Paste Pottery of the Saljuq Period: Types and Techniques." In Grube et al. 1994, s. 146–247.

Mouliérac 1999
Mouliérac, Jeanne. *Céramiques du monde musulman: Collections de l'Institut du Monde Arabe et de J. P. et F. Croisier*. Paris and Gent, 1999.

***Mujmal al-tavārikh* 2001**
Mujmal al-tavārikh va al-qiṣaṣ: Ta'līf-i sāl-i 520 Qamarī; nuskhah-'i 'aksī-i muvarrakh-i 751 (Kitābkhānah-'i Dawlatī-i Birlīn). Edited by Muhammad Taqī Bahār, Īraj Afshār, Mahmoud Omidsalar. Tahran, 1380 [2001].

Müller-Wiener 2008a
Müller-Wiener, Martina. "Im Kontext gesehen—Die Artukiden-Schale und das 'Classical Revival' in Nordsyrien und der Ğazīra." In *Grenzgänge im östlichen Mittelmeerraum: Byzanz und die islamische Welt vom 9. bis 13. Jahrhundert*, edited by Ulrike Koenen and Martina Müller-Wiener, s. 147–67, pls. 5–6. Wiesbaden, 2008.

Müller-Wiener 2008b
Müller-Wiener, Martina. "Islamic Pottery and Ceramics." In *National Museum Herat—Areia Antiqua through Time*, edited by Ute Franke. Berlin, 2008.

Mu'izzī 2006
Muhammad ibn 'Abd al-Malik Amīr Mu'izzī. *Kullīyat-i Dīwān-i Amīr Mu'izzī Niyšābūrī*. Edited by Muhammad Ridā Qanbarī. Tahran, 1385 [2006].

Nafīsī 1960
Nafīsī, Sa'īd. *Dīvān of Rashīd al-Dīn Watwāt*. Tahran, 1339 [1960].

Necipoğlu 1995
Necipoğlu, Gülru. *The Topkapı Scroll, Geometry and Ornament in Islamic Architecture: Topkapı Palace Museum Library MS H. 1956*. Santa Monica, Calif., 1995.

Neubauer 2009
Neubauer, Eckhard. "Music History ii. Ca. 650 to 1370 CE." In *Encyclopaedia Iranica Online* 1996– (2009); http://www.iranicaonline.org/articles/music-history-ii.

Newid 2010
Newid, Mehr Ali. *Aromata in der iranischen Kultur: Unter besonderer Berücksichtigung der persischen Dichtung*. Iran-Turan, 11. Wiesbaden, 2010.

New York 1979
Calligraphy in the Arts of the Muslim World. Exh. cat., Asia House Gallery, New York, 1979. Catalogue by Anthony Welch. Austin, 1979.

New York 1983
Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983. Catalogue by Marilyn Jenkins and Manuel Keene. New York, [1983].

New York 1996
Ancient Art from the Shumei Family Collection. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996. Catalogue by Dorothea Arnold and others. New York, 1996.

New York 1997a
Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997. Catalogue by Stefano Carboni. New York, 1997.

New York 1997b
The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997. Catalogue by Helen C. Evans, William D. Wixom, and others. New York, 1997.

New York 2004
Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004. Catalogue by Helen C. Evans and others. New York, 2004.

New York 2011
Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2011. Catalogue edited by Maryam D. Ekhtiar, Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby, and Navina Najat Haidar. New York, 2011.

New York 2012
Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th–9th Century. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2012. Catalogue by Helen C. Evans, Brandie Ratliff, and others. New York, 2012.

New York and Los Angeles 2002–3
The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York; Los Angeles County Museum of Art, 2002–3. Catalogue by Linda Komaroff, Stefano Carboni, and others. New York, 2002.

New York and Milan 2003–4
Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501–1576. Exh. cat., Asia Society Museum, New York; Museo Poldi Pezzoli and Palazzo Reale, Milan, 2003–4. Catalogue by Jon Thompson, Sheila R. Canby, and others. New York, 2003.

Nicolle 1982
Nicolle, David. "The Military Technology of Classical Islam." PhD. diss., University of Edinburg, 1982.

Nicolle 1994
Nicolle, David. "Saljūq Arms and Armour in Art and Literature." In Hillenbrand, R., ed. 1994, s. 247–56.

Nīshāpūrī 2001
Nīshāpūrī, Zahir al-Din. *The History of the Seljuq Turks from the Jami' al-Tawarikh: An Ilkhanid Adaptation of the Saljuqnama of Zahir al-Din Nishapuri*. Translated by Kenneth Allin Luter; edited by C. E. Bosworth. Richmond, 2001.

Nizām al-Mulk 1960
Nizām al-Mulk. *The Book of Government or Rules for Kings: The Siyāsat-nāma or Siyar al-Mulūk of Nizām al-Mulk*. Translated by Hubert Darke. Londra, 1960.

Nizām al-Mulk 1978
Nizām al-Mulk. *The Book of Government or Rules for Kings: The Siyar al-Muluk or Siyasat-nama of Nizam al-Mulk*. Translated by Hubert Darke. 2nd ed. 1960. Londra, Henley, and Boston, 1978.

Northedge 2005
Northedge, Alastair. *The Historical Topography of Samarra*. Samarra Studies, 1. Londra, 2005.

O'Kane 1984
O'Kane, Bernard. "Salğūq Minarets: Some New Data." *Annales islamologiques* 20 (1984), s. 85–101, pls. 11–13.

O'Kane et al. 2006
O'Kane, Bernard, et al. *The Treasures of Islamic Art in the Museums of Cairo*. Kahire and New York, 2006.

Omidsalar 1996
Omidsalar, Mahmoud. "Dūg-e wahdat." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 7 (1996), s. 584–85.

Öney 1969a
Gönül Öney, "Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları." *Vakıflar Dergisi* 8 (1969), s. 283–301.

Öney 1969b
Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Mimarısında Arslan Figürü." *Anadolu* 13 (1969), s. 29–37.

Öney 1969c
Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri/Dragon Figures in Anatolian Seljuk Art." *Belleten, Türk Tarih Kurumu* 33 (1969), s. 172–216, figs. 1–42.

Öney 1972
Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal." *Malazgirt Armağanı* (1972), s. 139–72.

Öney 1976
Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimarısında Süsleme ve El Sanatları/Anatolian Seljuk Decoration and Minor Arts*. [Ankara, 1976].

Opwis 2011
Opwis, Felicitas. "Shifting Legal Authority from the Ruler to the 'Ulamā: Rationalizing the Punishment for Drinking Wine during the Saljūq Period." *Der Islam* 86 (2011), s. 66–78.

Otavsky and Wardwell 2011
Otavsky, Karel, and Anne E. Wardwell. *Mittelalterliche Textilien. C. 2, Zwischen Europa und China*. Abegg-Stiftung, Textilsammlung der Abegg-Stiftung, 5. Riggisberg, 2011.

Otto-Dorn 1963
Otto-Dorn, Katharina. "Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der islamischen Kunst." In *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens: In Memoriam Ernst Diez*, edited by Oktay Aslanapa, s. 131–65. Istanbul, 1963.

Otto-Dorn 1978–79
Otto-Dorn, Katharina. "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia." *Kunst des Orients* 12, no. 1–2 (1978–79), s. 103–49.

Otto-Dorn 1994
Otto-Dorn, Katharina. "The Griffin-Sphinx Ensemble." In Hillenbrand, R., ed. 1994, s. 303–9.

Oudbashi and Shekofte 2008
Oudbashi, Omid, and Atefe Shekofte. "Traditional Methods of Gypsum Production in Province of Khuzestan, Southwest of Iran." In *Proceedings of the 1st Historical Mortars Conference—HMC08: Characterization, Diagnosis, Conservation, Repair and Compatibility, Lizbon, 24-26 Eylül 2008 Lizbon*.

Özbek 1999
Özbek, Yıldıray. "The Peacock Figure and Its Iconography in Medieval Anatolian Turkish Art." In Déroche et al., eds. 1999, s. 537–46.

Pal, ed. 1973
Pal, Pratapaditya, ed. *Islamic Art: The Nasli M. Heeramaneck Collection, Gift of Joan Palevsky*. Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles, 1973.

Pancaroğlu 2000
Pancaroğlu, Oya. "'A World unto Himself': The Rise of a New Human Image in the Late Seljuk Period." Ph.D. diss., Harvard University, Cambridge, Mass., 2000.

Pancaroğlu 2001
Pancaroğlu, Oya. "Socializing Medicine: Illustrations of the *Kitāb al-diryāq*." *Muqarnas* 18 (2001), s. 155–72.

Pancaroğlu 2003
Pancaroğlu, Oya. "Signs in the Horizons Concepts of Image and Boundary in a Medieval Persian Cosmography." *RES: Anthropology and Aesthetics* 43 (2003), s. 31–41.

Pancaroglu 2004
Pancaroğlu, Oya. "The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia." *GESTA* 43, no. 2 (2004), s. 151–64.

Pancaroğlu 2005
Pancaroğlu, Oya. "The Seljuks of Iran and Their Successors. The Emergence of Turkic Dynastic Presence in the Islamic World: Cultural Experiences and Artistic Horizons, 950–1250." In Londra 2005, s. 71–102, 477.

Pancaroğlu 2007
Pancaroğlu, Oya. *Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection*. Chicago, 2007.

Pancaroğlu 2012
Pancaroğlu, Oya. "Potter's Trail: An Abu Zayd Ewer in the Saint Louis Art Museum." In Porter and Rosser-Owen, eds. 2012, s. 397–409.

Pancaroğlu 2013
Pancaroğlu, Oya. "The House of Mengüjek in Divriği: Constructions of Dynastic Identity in the Late Twelfth Century." In Peacock and Yıldız, eds. 2013, s. 25–67.

Pancaroğlu 2014
Pancaroğlu, Oya. "Bronze tıp aletleri (Bronze medical instruments)." In *KST—Tarsus Kent Sempozyumu, 15–17 Kasım 2012*. Mersin, 2014.

Papadopoulo, ed. 1988
Papadopoulo, Alexandre, ed. *Le miḥrāb dans l'architecture et la religion musulmanes: Actes du colloque international tenu à Paris en mai 1980*. Leiden, 1988.

Paris 1971
Arts de l'Islam: Des origines à 1700 dans les collections publiques françaises. Exh. cat., Orangerie des Tuileries, Paris, 1971. Catalogue by Jean-Paul Roux and others. Paris, 1971.

Paris 2001
L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam. Exh. cat., Musée du Louvre, Paris, 2001. Catalogue by Marthe Bernus-Taylor and others. Paris, 2001.

Paris 2001–2
L'orient de Saladin: L'art des Ayyoubides. Exh. cat., Institut du Monde Arabe, Paris, 2001–2. Catalogue by Sophie Makariou and others. Paris, 2001.

Paris 2002–3
Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident. Exh. cat., Institut du Monde Arabe, Paris, 2002–3. Catalogue by Jean-Pierre Digard and others. Paris, 2002.

Paris 2005–6
L'Age d'or des sciences arabes. Exh. cat., Institut du Monde Arabe, Paris, 2005–6. Catalogue by Ahmed Djebbar and others. Paris, 2005.

Paris 2006
From Cordoba To Samarqand: Masterpieces from the Museum of Islamic Art in Doha. Exh. cat., Musée du Louvre, Paris, 2006. Paris, 2006.

Paris 2009–10
Arts de l'Islam: Chefs-d'oeuvre de la collection Khalili. Exh. cat., Institut du Monde Arabe, Paris, 2009–10. Catalogue by J. M. Rogers and others. Paris, 2009.

Paris 2012
Islam et calligraphie. Exh. cat., Galerie Antoine Laurentin, Paris, 2012. Catalogue by Laure Soustiel. Florilège d'Orient, 3. Paris, 2012.

Parlar 2001
Parlar, G. *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Öğeler*. Ankara, 2001.

Patton 1991
Patton, Douglas. *Badr al-Dīn Lu'lu': Atabeg of Mosul, 1211–1259*. Occasional Papers (Henry M. Jackson School of International Studies. Middle East Center), 3. Seattle and Londra, 1991.

Peacock 2010a
Peacock, A[ndrew] C. S. *Early Seljūq History: A New Interpretation*. Routledge Studies in the History of Iran and Turkey. Londra and New York, 2010.

Peacock 2010b
Peacock, Andrew [C. S.]. "Saljuqs. iii. Saljuqs of Rum." In *Encyclopaedia Iranica Online* 1996– (2010); http://www.iranicaonline.org/articles/saljuqs-iii.

Peacock 2011
Peacock, A[ndrew] C. S. "Seljuq Legitimacy in Islamic History." In Lange and Mecit, eds. 2011, s. 79–95.

Peacock 2013a
Peacock, A[ndrew] C. S. "Court and Nomadic Life in Saljuq Anatolia." In *Turco-Mongol Rulers, Cities and City Life*, edited by David Durand-Guédy, s. 191–222. Leiden, 2013.

Peacock 2013b
Peacock, A[ndrew] C. S. "Sufis and the Seljuk Court in Mongol Anatolia: Politics and Patronage in the Works of Jalāl al-Dīn Rūmī and Sultān Walad." In Peacock and Yıldız, eds. 2013, s. 206–26.

Peacock 2015
Peacock, A[ndrew] C. S. *The Great Seljuk Empire*. The Edinburg History of the Islamic Empires. Edinburg, 2015.

Peacock and Yıldız, eds. 2013
Peacock, A[ndrew] C. S., and Sara Nur Yıldız, eds. *The Seljuks of Anatolia: Court and Society in the Medieval Middle East*. Londra, 2013.

Pedersen et al. 1990
Pedersen, J., J. Golmohammadi, J. Burton-Page, and G. S. P. Freeman-Grenville. "Minbar." In *EI2* 1960–2009, c. 7 (1990), s. 73–80, pls. 12–15.

Pellat 1971
Pellat, Ch. "Ibil." In *EI2* 1960–2009, c. 3 (1971), s. 665–68.

Perry 2005
Perry, Charles, trans. *A Baghdad Cookery Book: The Book of Dishes (Kitāb al-tabīkh), Muḥammad b. al-Ḥasan b. Muḥammad b. al-Karīm, the Scribe of Baghdad*. Totnes, Devon, 2005.

Persson 2014
Persson, Helen. "Chinese Silks in Mamluk Egypt." In *Global Textile Encounters*, edited by Marie-Louise Nosch, Zhao Feng, and Lotika Varadarajan, s. 105–19. Ancient Textiles Series, 20. Oxford and Philadelphia, 2014.

Picard-Schmitter 1951
Picard-Schmitter, Marie-Thérèse. "Scènes d'Apothéose sur des soieries provenant de Rāy." *Artibus Asiae* 14, no. 4 (1951), s. 306–41.

Pickett 1997
Pickett, Douglas. *Early Persian Tilework: The Medieval Flowering of Kāshī*. Madison, Wisc., 1997.

Piemontese 1964
Piemontese, Angelo Michele. "L'organizzazione della 'Zurxāne' e la 'Futuwwa.'" *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* 14 [*Scritti in onore di Laura Veccia Vaglieri*] (1964), s. 453–73.

Piemontese 1980
Piemontese, Angelo Michele. "Nuova luce sur Firdawsī: Uno 'Šāhnāma' datato 614/1217 a Firenze." *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* 40, n.s., 30 (1980), s. 1–38.

Piemontese 1989
Piemontese, Angelo Michele. *Catalogo dei manoscritti persiani conservati nelle biblioteche d'Italia*. Indici e cataloghi, ns., 5. Roma, 1989.

Pinder-Wilson 1991
Pinder-Wilson, Ralph H. "The Islamic Lands and China." In Tait et al. 1991, s. 112–43.

Pingree 1968
Pingree, David. *The Thousands of Abū Ma'shar*. Studies of the Warburg Institute, 30. Londra, 1968.

Piotrovsky, Rogers, and Ivanov 2004
Piotrovsky, Mikhail B., J. M. Rogers, and A. A. Ivanov. *Heaven on Earth—Art from Islamic Lands: Works from the State Hermitage Museum and the Khalili Collection*. Münih and New York, 2004.

Pletneva 1974
Pletneva, Svetlana Alexandrovna. *Polovetskie kamennye izvayaniya, Svod. Arkheologicheskikh Istochnikov*. Moskova, 1974.

Pletneva 1990
Pletneva, Svetlana Alexandrovna. *Kipchaks*. Moskova, 1990.

Ploug and Oldenburg 1969
Ploug, Gunhild, and Evelyn Oldenburg. *Hama: Fouilles et recherches, 1931–1938*. C. 4, pt. 3, *Les petits objets médiévaux sauf les verreries et poteries*. Fondation Carlsberg, Nationalmuseets Skrifter, 7. Kopenhag, 1969.

Poole 1877
Poole, Stanley Lane. *The Coins of the Turkumán Houses of Seljook, Urtuk, Zengee, etc. in the British Museum: Classes X–XIV*. Londra, 1877.

Pope 1934
Pope, Arthur Upham. "Some Recently Discovered Seldjūq Stucco." *Ars Islamica* 1, no. 1 (1934), s. 110–17.

Pope 1946
Pope, Arthur Upham. "The National Museum in Tehran." *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology* 6–7 (1946), s. 78–101.

Pope and Ackerman, eds. 1938–39
Pope, Arthur Upham, and Phyllis Ackerman, eds. *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*. 6 vols. in 9. Londra and New York, 1938–39.

Pormann and Savage-Smith 2007
Pormann, Peter E., and Emilie Savage-Smith. *Medieval Islamic Medicine*. Washington, D.C., 2007.

Porter, V., 2004
Porter, Venetia. "Glazed Pottery from the Great Mosque at ar-Rāfiqa." In *Raqqa III: Baudenkmäler und Paläste I*, edited by Verena Daiber and Andrea Becker, s. 41–43, pls. 9–13. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz am Rhein, 2004.

Porter, V., and Rosser-Owen, eds. 2012
Porter, Venetia, and Mariam Rosser-Owen, eds. *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text; Essays Presented to James W. Allan*. Londra, 2012.

Porter, V., and Watson 1987
Porter, Venetia, and Oliver Watson. "'Tell Minis' Wares." In *Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics*, edited by James [W.] Allan and Caroline Roberts, s. 175–248. Oxford Studies in Islamic Art, 4. Oxford, 1987.

Porter, V., et al. 2011
Porter, Venetia, et al. *Arabic and Persian Seals and Amulets in the British Museum.* British Museum Research Publication, 160. Londra, 2011.

Porter, Y., 2003
Porter, Yves. "Les techniques du lustre métallique d'après le *Jawhar-Nâme-ye Nezâmi* (1196 AD)." In *VIIe congress international sur la céramique Médiévale en Méditerranée*, edited by Charalampos Bakirtzis, s. 427–36. Atina, 2003.

Porter, Y., 2004
Porter, Yves. "Le quatrième chapitre du *Javâher-nâme-ye Ne âmi*." In *Sciences, techniques et instruments dans le monde iranien (Xe–XIXe siècle)*, edited by Nasr Allah Pourjavady and Ziva Vesel, s. 341–60. Tahran, 2004.

Porter, Y., 2015
Porter, Yves. "Lustres fatimides et potiers de Kâshân: Historiographie et obscurs transferts." *Mitteilungsblatt der Keramik-Freunde der Schweiz* 129 (2015), s. 10–19.

Pradell, Molera, Smith, and Tite 2008
Pradell, T., J. Molera, A. D. Smith, and M. S. Tite. "Early Islamic Lustre from Egypt, Syria and Iran (10th to 13th Century AD)." *Journal of Archaeological Science* 35, no. 9 (Eylül 2008), s. 2649–62.

Prag 2008
Prag, Kay. *Excavations by K. M. Kenyon in Jerusalem, 1961–1967.* C. 5, *Discoveries in Hellenistic to Ottoman Jerusalem.* Levant Supplementary Series, 7. Oxford, 2008.

Pribytkova 1964
Pribytkova, A. "O 'krasivoy' mecheti Dandanakana (On the 'fine' mosque of Dandanaqan)." *Architekturnoe nasledstvo* 17 (1964), s. 185–94.

Priestman 2011
Priestman, Seth M. N. "Opaque Glazed Wares: Definition, Dating and Distribution of a Key Iraqi Ceramic Export in the Abbasid Period." *Iran* 49 (2011), s. 89–113.

Priestman 2013
Priestman, Seth M. N. "A Quantitative Archaeological Analyses of Ceramic Exchange in the Persian Gulf and Western Indian Ocean, AD c. 400 – 1275." Ph.D. diss., University of Southampton, 2013.

Pugachenkova 1958a
Pugachenkova, G. A. "Master-keramist iz Merva." *Sovetskaya Arkheologiya* 2 (1958), s. 78–91.

Pugachenkova 1958b
Pugachenkova, G. A. *Puti razvitiya arkhitektury yuzhnogo Turkmenistana pory rabovladeniya i feodalizma.* Moskova, 1958.

Pugachenkova 1967
Pugachenkova, G. A. *Iskusstvo Turkmenistana* (Art of Turkmenistan). Moskova, 1967.

Pugachenkova 1981
Pugatschenkowa [*sic*], G. A. *Termes Schahr-i Sabz Chiwa.* 1976. Berlin, 1981.

Rabbat 2006
Rabbat, Nasser. "'Ajib and Gharib': Artistic Perception in Medieval Arabic Sources." *The Medieval History Journal* 9, no. 1 (2006), s. 99–113.

Raby 2012
Raby, Julian. "The Principle of Parsimony and the Problem of the Mosul School of Metalwork." In Porter, V., and Rosser-Owen, eds. 2012, s. 11–85.

Raby 2014
Raby, Julian. "Mosul Metalworkers after the Mongols." In Londra 2014, s. 56–67.

Raby, ed. 1985
Raby, Julian, ed. *The Art of Syria and the Jazīra, 1100–1250.* Oxford Studies in Islamic Art, 1. Oxford, 1985.

Van Raemdonck et al. 2015
Van Raemdonck, Mieke, et al. *En harmonie: Art du monde islamique au Musée du Cinquantenaire.* Tielt, 2015. Issued in Dutch as *In harmonie: Kunst uit de islamitische wereld in het Jubelparkmuseum.*

Rante 2015
Rante, Rocco. *Rayy: From Its Origins to the Mongol Invasion.* Art and Archaeology of the Islamic World, 4. Leiden and Boston, 2015.

Rante and Collinet 2013
Rante, Rocco, and Annabelle Collinet. *Nishapur Revisited: Stratigraphy and Ceramics of the Qohandez.* Oxford and Oakville, 2013.

***RCEA* 1931–**
Combe, Ét., J. Sauvaget, and G[aston] Wiet, eds. *Répertoire chronologique d'épigraphie arabe.* Institut Français d'Archéologie Orientale. Kahire, 1931– .

Redford 1990
Redford, Scott. "How Islamic Is It?: The Innsbruck Plate and Its Setting." *Muqarnas* 7 (1990), s. 119–35.

Redford 1991
Redford, Scott. "The Alaeddin Mosque in Konya Reconsidered." *Artibus Asiae* 51 (1991), s. 54–74.

Redford 1993a
Redford, Scott. "The Seljuqs of Rum and the Antique." *Muqarnas* 10 [*Essays in Honor of Oleg Grabar*] (1993), s. 148–56.

Redford 1993b
Redford, Scott. "Thirteenth-Century Rum Seljuq Palaces and Palace Imagery." *Ars Orientalis* 23 [*Pre-Modern Islamic Palaces*] (1993), s. 219–36.

Redford 2000a
Redford, Scott. "Just Landscape in Medieval Anatolia." *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 20, no. 4 (2000), s. 313–24.

Redford 2000b
Redford, Scott. *Landscape and the State in Medieval Anatolia: Seljuk Gardens and Pavilions of Alanya, Türkiye.* Oxford, 2000.

Redford 2005
Redford, Scott. "A Grammar of Rūm Seljuk Ornament." *Mésogeios*, no. 25–26 (2005), s. 283–310.

Redford 2012
Redford, Scott. "Portable Palaces: On the Circulation of Objects and Ideas about Architecture in Medieval Anatolia and Mesopotamia." *Medieval Encounters* 18 (2012), s. 382–412.

Redford 2015
Redford, Scott. "The Rape of Anatolia." In *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*, edited by A[ndrew] C. S. Peacock, Bruno De Nicola, and Sara Nur Yıldız. Farnham, Surrey, and Burlington, Vt., 2015.

Redford and Blackman 1997
Redford, Scott, and M. James Blackman. "Luster and Fritware Production and Distribution in Medieval Syria." *Journal of Field Archaeology* 24, no. 2 (Summer 1997), s. 233–47.

Reinaud 1828
Reinaud, J. *Description des monuments musulmans du cabinet de M. le duc de Blacas.* C. 2 [Paris], 1828.

Reitlinger 1951
Reitlinger, Gerald. "Unglazed Relief Pottery from Northern Mesopotamia." *Ars Islamica* 15–16 (1951), s. 11–22, figs. 1–25.

Rice, D. S., 1950
Rice, D. S. "'The Brasses of Badr al-Dīn Lu'lu'." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 13, no. 3 (1950), s. 627–34, pls. 13–16.

Rice, D. S., 1952
Rice, D. S. "Studies in Islamic Metal Work." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 14, no. 3 [*Studies Presented to Vladimir Minorsky by His Colleagues and Friends*] (1952), s. 564–78, pls. 6–11.

Rice, D. S., 1953a
Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork–II." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 15, no. 1 (1953), s. 61–79, pls. 9–22.

Rice, D. S., 1953b
Rice, D. S. "Studies in Islamic Metal Work–III." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 15, no. 2 (1953), s. 229–38, pls. 1–8.

Rice, D. S., 1953c
Rice, D. S. "The Aghānī Miniatures and Religious Painting in Islam." *The Burlington Magazine* 95, no. 601 (Nisan 1953), s. 128–35.

Rice, D. S., 1954
Rice, D. S. "The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art." *Ars Orientalis* 1 (1954), s. 1–39, pls. 1–18.

Rice, D. S., 1957
Rice, D. S. "Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili." *Ars Orientalis* 2 (1957), s. 283–326, pls. 1–16.

Rice, D. S., 1958a
Rice, D. S. "A Drawing of the Fatimid Period." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 21, no. 1–3 (1958), s. 31–39, pls. 1–6.

Rice, D. S., 1958b
Rice, D. S. "Deacon or Drink: Some Paintings from Samarra Re-Examined." *Arabica* 5, no. 1 (Ocak 1958), s. 15–33, pls. 1–8.

Rice, D. S., 1959
Rice, D. S. "The Oldest Illustrated Arabic Manuscript." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 22, no. 1–3 (1959), s. 207–20, pls. 1–8.

Rice, D. T., 1934
Rice, D. Talbot. "The Oxford Excavations at Hīra." *Ars Islamica* 1, pt. 1 (1934), s. 51–73, figs. 1–24.

Rice, D. T., 1965
Rice, D. Talbot. *Islamic Art.* New York and Washington, D.C., 1965.

Rice, D. T., 1976
Rice, D. Talbot. *The Illustrations to the "World History" of Rashīd al-Dīn.* Edinburg, 1976.

Rice, T. T., 1961
Rice, Tamara Talbot. *The Seljuks in Asia Minor.* Ancient Peoples and Places. New York, 1961.

Rice, T. T., 1968
Rice, Tamara Talbot. "Some Reflections Aroused by Four Seljukid Stucco Statues." *Anatolica* 2 (1968), s. 112–21, pls. 14–16.

Richard 1989
Richard, Francis. *Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits: Catalogue des manuscrits persans.* C. 1, *Ancien fonds.* Paris, 1989.

Richter-Bernburg 1995
Richter-Bernburg, Lutz. "Zu den Inschriften der Alexanderschale des Artuqidenemirs Rukn ad-Dā'ūd b. Sökmen." In *Die Artuqiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident*, edited by Thomas Steppan, s. 39–44. Innsbruck, 1995.

Riefstahl 1931
Riefstahl, Rudolf Meyer. "Persian Islamic Stucco Sculptures." *The Art Bulletin* 13, no. 4 (Aralık 1931), s. 438–63.

Riis and Poulsen 1957
Riis, P.J., and Vagn Poulsen. *Hama: Fouilles et recherches, 1931–1938.* C. 4, pt. 2, *Les verreries et poteries médiévales.* Fondation Carlsberg, Nationalmuseets Skrifter. Kopenhag, 1957.

Robinson et al. 1976
Robinson, B[asil] W[illiam], et al. *Islamic Painting and the Arts of the Book.* The Keir Collection. Londra, 1976.

Rogers 1969
Rogers, J. M. "Aeolipiles Again." In *Forschungen zur Kunst Asiens in Memoriam Kurt Erdmann, 9. Eylül 1901–30. Eylül 1964*, edited by Oktay Aslanapa and Rudolf Naumann, s. 147–58. İstanbul, 1969.

Rogers 1995
Rogers, J. M. "Saldjūkids. VI. Art and Architecture. 2. In Anatolia." In *EI2* 1960–2009, c. 8 (1995), s. 964–70, pls. 56–61.

Rogers et al. 2010
Rogers, J. M., et al. *The Arts of Islam: Treasures from the Khalili Collection.* 2008. New York, 2010.

Rome 1956
Mostra d'arte iranica: Catalogo/Exhibition of Iranian Art: Catalogue. Exh. cat., Palazzo Brancaccio, Roma, 1956. Catalogue by Mario Bussagli and others. Milano, 1956.

Rome 1994
La seta e la sua via. Exh. cat., Palazzo delle esposizioni, Roma, 1994. Catalogue by Maria Teresa Lucidi et al. Roma, 1994.

Rosen-Ayalon 1973.
Rosen-Ayalon, Maryam. "Medieval Islamic Compound Vessels" (in Hebrew). *Eretz-Israil* 11 (1973), s. 258–62.

Rosenthal 1991
Rosenthal, F. "Mandīl." In *EI2* 1960–2009, c. 6 (1991), s. 402–3.

Rougeulle 1991
Rougeulle, A. "Les importations de céramiques chinoises dans le Golfe arabo-persique (VIIIe–IXe siècles)." *Archéologie islamique* 2 (1991), s. 5–46.

Roux 1959
Roux, Jean-Paul. "Le chameau en Asie centrale: Son nom, son élevage, sa place dans la mythologie." *Central Asiatic Journal* 5 (1959), s. 35–76.

Roux 1963
Roux, Jean-Paul. "La danse chamanique dans l'Asie Centrale." In *Les danses sacrées: Égypte ancienne–Israel–Islam–Asie Centrale–Inde–Cambodge–Bali–Java–Chine–Japon*, s. 305–9. Sources Orientales, 6. Paris, 1963.

Roux 1971
Roux, Jean-Paul. "La lièvre dans la tradition turque." *Turcica* 3 (1971), s. 41, 44, 46–48.

Roux 1975
Roux, Jean-Paul. "Quelques objets numineux des Turcs et des Mongols: I. Le bonnet et la ceinture." *Turcica* 7 (1975), s. 50–64.

Roux 1978
Roux, Jean-Paul. "La prétendue représentation du calendrier des douze animaux dans l'art islamique médiéval." *Journal asiatique*, no. 266 (1978), s. 237–49, figs. 1–4.

Rowson 1998a
Rowson, E. K. "Ibn Sukkara al-Hāshimī (d. 385/995)." In *Encyclopedia of Arabic Literature*, edited by Julie Scott Meisami and Paul Starkey, c. 1, s. 376–77. Londra and New York, 1998.

Rowson 1998b
Rowson, E. K. "Mujūn." In *Encyclopedia of Arabic Literature*, edited by Julie Scott Meisami and Paul Starkey, c. 2, s. 546–48. Londra and New York, 1998.

Rubruck and Jackson 1990
The Mission of Friar William of Rubruck: His Journey to the Court of the Great Khan Möngke, 1253–1255. Translated and annotated by Peter Jackson. Works Issued by the Hakluyt Society, ser. 2, 173. Londra, 1990.

Rugiadi 2003
Rugiadi, Martina. "La ceramica di *qal'at* Homs: Vasellame di lusso e di uso comune, il contesto storico e le funzioni della cittadella islamica." In Fontana and Genito, eds. 2003, c. 2, s. 701–19, pl. 115.

Rugiadi 2010a
Rugiadi, Martina. "Marble from the Palace of Mas'ūd III in Ghazni." In Callieri and Colliva, eds. 2010, s. 297–306.

Rugiadi 2010b
Rugiadi, Martina. "Processing Iranian Glazed Pottery of the *Masjid-i Jum'a* in Isfahan (ADAMJI Project): Fritwares from the Foundations of Nizām al-Mulk's Domed Hall." In Matthiae et al., eds. 2010, s. 173–90.

Rugiadi 2010c
Rugiadi, Martina. "The Ghaznavid Marble Architectural Decoration: An Overview." In *Articles by the AKPIA@MIT Visiting Post-Doctoral Fellows, AKPIA@MIT (Aga Khan Project in Islamic Architecture, Massachussetts Institute of Techology)*; http://web.mit.edu/akpia/www/articlerugiadi.pdf. Cambridge, Mass., 2010.

Rugiadi 2011
Rugiadi, Martina. "The Emergence of Siliceous-Paste in Iran in the Last Quarter of the 11th Century and Related Issues: The Dated Assemblage from the Southern Domed Hall of the Great Mosque of Isfahan." *Vicino & Medio Oriente* 15 (2011), s. 233–48.

Rugiadi 2012
Rugiadi, Martina. *Decorazione architettonica in marmo da Gaznī (Afganistan).* 2007. Bolonya, 2012.

Rugiadi forthcoming
Rugiadi, Martina. "The Architectural Decoration in Marble." In *New Data for the History of Ghazni in Afghanistan*, edited by Michele Bernardini, Roberta Giunta, and Martina Rugiadi. Leiden, forthcoming.

Ruska et al. 1965
Ruska, J., et al. "Fīl." In *EI2* 1960–2009, c. 2 (1965), s. 892–95, pls. 20–23.

Saccardo 2000
Saccardo, Francesca. *Ritrovare restaurando: Rinvenimenti e scoperte a Venezia e in laguna.* Venedik, 2000.

Sadan 1977
Sadan, J. "Vin: Fait de civilisation." In *Studies in Memory of Gaston Wiet*, edited by Myriam Rosen-Ayalon, s. 129–60, and errata. Kudüs, 1977.

Sadan 1991
Sadan, J. "Mashrūbāt." In *EI2* 1960–2009, c. 6 (1991), s. 720–23.

Safar 1945
Safar, Fu'ād. *Wāsit: The Sixth Season's Excavations.* Kahire, 1945.

Safi 2006
Safi, Omid. *The Politics of Knowledge in Premodern Islam: Negotiating Ideology and Religious Inquiry.* Chapel Hill, N.C., 2006.

Said, Stephenson, and Rada 1989
Said, Said S., F. Richard Stephenson, and Wafiq Rada. "Records of Solar Eclipses in Arabic Chronicles." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of Londra* 52, no. 1 (1989), s. 38–64.

Saint Laurent 1989
Saint Laurent, Béatrice. "The Identification of a Magnificent Koran Manuscript." In *Les manuscrits du Moyen-Orient: Essais de codicologie et de paléographie; Actes du Colloque d'Istanbul (İstanbul, 26–29 mai 1986)*, edited by François Déroche, s. 115–24. Varia Turcica, 8. İstanbul and Paris, 1989.

Sajjādī 1990
Sajjādī, Sādeq. "Bīmārestān." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 4 (1990), s. 257–61.

Saliba 1990
Saliba, George. "Bīrūnī, Abū Rayhān. iii. Mathematics and Astronomy." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 4 (1990), s. 277–79.

Saliba and Komaroff 2008
Saliba, George, and Linda Komaroff. "Illustrated Books May Be Hazardous to Your Health: A New Reading of the Arabic Reception and Rendition of the *Materia Medica* of Dioscorides." *Ars Orientalis* 35 (2008), s. 6–65.

Salles 1939
Salles, Georges. "Les décors en stuc de Balis." In *IIIe congrès international d'art et d'archéologie iraniens, mémoires, Leningrad, Eylül 1935*, s. 221–26, pls. 99–102. Moskova, 1939.

al-Sarraf 1996
al-Sarraf, Shihab. "Furūsiyya Literature of the Mamluk Period." In *Furūsiyya*, edited by David Alexander, c. 1, s. 118–35. 2 vols. Riyad, 1996.

Sarre 1896
Sarre, Friedrich. *Reise in Kleinasien–Sommer 1895: Forschungen zur Seldjukischen Kunst und Geographie des Landes.* Berlin, 1896.

Sarre 1906
Sarre, Friedrich. *Erzeugnisse islamischer Kunst.* C. 1, *Metall.* Berlin, 1906.

Sarre 1922
Sarre, Friedrich. *Kunst des alten Persien.* Berlin, 1922.

Sarre 1936
Sarre, Friedrich. *Der Kiosk von Konia.* Berlin, 1936.

Sarre and Herzfeld 1911–20
Sarre, Friedrich, and Ernst Herzfeld. *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet.* 4 vols. Forschungen zur islamischen Kunst, 1. Berlin, 1911–20.

Sarre and Van Berchem 1907
Sarre, Friedrich, and Max van Berchem. "Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosul in der Kgl. Bibliothek zu München." *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1907, s. 17–37.

Sauvaget 1938
Sauvaget, Jean. "La tombe de l'Ortokide Balak." *Ars Islamica* 5, pt. 2 (1938), s. 207–15.

Savage-Smith 1985
Savage-Smith, Emilie. *Islamicate Celestial Globes: Their History, Construction and Use.* Washington, D.C., 1985.

Savage-Smith 1992
Savage-Smith, Emilie. "Celestial Mapping." In *The History of Cartography*, c. 2, bk. 1, *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, edited by J. B. Harley and David Woodward, s. 12–70. Şikago, 1992.

Savage-Smith 1997a
Savage-Smith, Emilie. "Magic-Medicinal Bowls." In Maddison and Savage-Smith 1997, s. 72–82.

Savage-Smith 1997b
Savage-Smith, Emilie. "Mortars and Pestles." In Savage-Smith et al. 1997, s. 290–319.

Savage-Smith 1997c
Savage-Smith, Emilie. "Sphero-Conical Vessels: A Typology of Forms and Functions." In Savage-Smith et al. 1997, s. 324–37.

Savage-Smith 1997d
[Savage-Smith, Emilie]. "Talismanic Mirrors and Plaques." In Maddison and Savage-Smith 1997, s. 124–25.

Savage-Smith 2000
Savage-Smith, Emilie. "The Practice of Surgery in Islamic Lands: Myth and Reality." *Social History of Medicine* 13, no. 2 (Ağustos 2000), s. 307–21.

Savage-Smith 2013
Savage-Smith, Emilie. "The Most Authoritative Copy of 'Abd al-Rahman al-Sufi's Tenth-Century *Guide to the Constellations*." In *God Is Beautiful and Loves Beauty: The Object in Islamic Art and Culture*, edited by Sheila Blair and Jonathan Bloom, s. 122–55. New Haven and Londra, 2013.

Savage-Smith and Smith 1980
Savage-Smith, Emilie, and Marion B. Smith. *Islamic Geomancy and a Thirteenth-Century Divinatory Device*. Malibu, 1980.

Savage-Smith, ed. 2004
Savage-Smith, Emilie, ed. *Magic and Divination in Early Islam*. Aldershot, Hampshire, and Burlington, Vt., 2004.

Savage-Smith et al. 1997
Savage-Smith, Emilie, et al. *Science, Tools and Magic*. Pt. 2, *Mundane Worlds*. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, edited by Julian Raby, c. 12, pt. 2. Londra and Oxford, 1997.

Scerrato 1959
Scerrato, Umberto. "Summary Report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan: The First Two Excavation Campaigns at Ghazni, 1957–1958." *East and West*, n.s., 10, no. 1–2 (Mart–Haziran 1959), s. 23–55.

Scerrato 1959/2014
Scerrato, Umberto. "Oggetti metallici di età islamica in Afghanistan. I: Antiquario di Kandahar." *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, n.s., 9 (1959), s. 95–130. Reprinted in *Quaderni di Vicino Oriente* 7 (2014), s. 967–88.

Scerrato 1962
Scerrato, Umberto. "Islamic Glazed Tiles with Moulded Decoration from Ghazni." *East and West*, n.s., 13, no. 4 (1962), s. 263–87.

Scerrato 1972/2014
Scerrato, Umberto. "Oggetti metallici di età islamica in Afghanistan. IV: Su un tipo di amuleto del XII secolo." *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* 32, no. 3, n.s., 22 (1972), s. 287–310. Reprinted in *Quaderni di Vicino Oriente* 7 (2014), s. 1079–102.

Scerrato 1991
Scerrato, Umberto. "Albarello." In *Enciclopedia dell'arte Medievale*, 1991; http://www.treccani.it/enciclopedia/albarello_(Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale)/.

Scerrato 1995/2014
Scerrato, Umberto. "Marginalia I: Su levigatoi, pomici, hajar al-hammam, sang-e pa, 'pumice holders.'" *Rivista degli Studi Orientali* 69, no. 1–2 (1995), s. 123–49. Reprinted in *Quaderni di Vicino Oriente* 7 (2014), s. 711–34.

Scerrato 2001/2014
Scerrato, Umberto. "Ricerche archeologiche nella moschea del Venerdì di Isfahan della Missione archeologica Italiana in Iran dell'IsMEO (1972–1978)." In *Antica Persia: I tesori del Museo Nazionale di Tehran e la ricerca italiana in Iran*, s. 36–43. Exh. cat., Museo Nazionale d'Arte Orientale, Palazzo Brancaccio, Roma, 2001. Roma, 2001. Reprinted in *Quaderni di Vicino Oriente* 7 (2014), s. 661–72.

Scerrato 2014a
Scerrato, Umberto. "Housemodell." *Quaderni di Vicino Oriente* 7 (2014), s. 14–46.

Scerrato 2014b
Scerrato, Umberto. "Mortaio." *Quaderni di Vicino Oriente* 7 (2014), s. 1481–90.

Scerrato 2014c
Scerrato, Umberto. "Specchi islamici con sfingi scorpioniche." *Quaderni di Vicino Oriente* 7 (2014), s. 1491–1514. First published in *Arte orientale in Italia V*, s. 61–94. Museo Nazionale d'Arte Orientale, 6. Roma, 1980.

Schacht 1995
Schacht, J. "Ribā." In *EI2* 1960–2009, c. 8 (1995), s. 491–93.

Schimmel 1992
Schimmel, Annemarie. *A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry*. Chapel Hill and Londra, 1992.

Schimmel 2004
Schimmel, Annemarie. *A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry*. 2nd ed. 1992. Lahor, 2004.

Schimmel and Rivolta 1992
Schimmel, Annemarie, and Barbara Rivolta. "Islamic Calligraphy." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.s., 50, no. 1 (Summer 1992), s. 1, 3–56.

Schlumberger 1978
Schlumberger, Daniel. *Lashkari Bazar: Une résidence royale ghaznévide et ghoride; Ia, L'architecture; Ib, Le décor non-figuratif et les inscriptions*. Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan, 18. Paris, 1978.

Schmidt 1935a
S[chmidt], E[rich F]. "Excavations at Rayy." *University Museum Bulletin* (Philadelphia) 5, no. 4 (1935), s. 25–27.

Schmidt 1935b
S[chmidt], E[rich F]. "The Persian Expedition." *University Museum Bulletin* (Philadelphia) 5, no. 5 (1935), s. 41–49.

Schmidt 1936a
S[chmidt], E[rich F]. "Rayy Research 1935, Part I." *University Museum Bulletin* (Philadelphia) 6, no. 3 (1936), s. 78–87.

Schmidt 1936b
S[chmidt], E[rich F]. "Rayy Research, 1935, Part II." *University Museum Bulletin* (Philadelphia) 6, no. 4 (1936), s. 133–36.

Schmidt 1940
Schmidt, Erich F. *Flights over Ancient Cities of Iran*. Şikago, [1940].

Segall 1938
Segall, Berta. *Mouseio Benakē: Katalog der Goldschmiede-Arbeiten*. Atina, 1938.

Seyed-Gohrab 2009
Seyed-Gohrab, A. A. "Leyli o Majnun." In *Encyclopaedia Iranica Online* 1996–(2009); http://www.iranicaonline.org/articles/leyli-o-majnun-narrative-poem.

Shalem 2004
Shalem, Avinoam. "Bahram Gur Woven with Gold: A Silk Fragment in the Diocesan Museum of St. Afra in Augsburg and the Modes of Rendition of a Popular Theme." In Hillenbrand, R., ed. 2004, s. 117–27.

Shalem 2012
Shalem, Avinoam. "Medieval Islamic Terms for Glassware Imitating Carved Precious Stone Vessels." In *Şehrâyîn—Die Welt der Osmanen, die Osmanen in der Welt: Wahrnehmungen, Begegnungen und Abgrenzungen/Illuminating the Ottoman World: Perceptions, Encounters and Boundaries; Festschrift Hans Georg Majer*, s. 25–34. Wiesbaden, 2012.

Shani 1989
Shani, Raya. "On the Stylistic Idiosyncrasies of a Saljūq Stucco Workshop from the Region of Kāshān." *Iran* 27 (1989), s. 67–74, pls. 1–8.

Sharvit 2008
Sharvit, Jacob. "The Sphero-Conical Vessels." In *Paneas*, c. 2, *Small Finds and Other Studies*, edited by V. Tzaferis and S. Israeli, s. 101–12. Israel Antiquities Authority Reports, 38. Kudüs, 2008.

Shimizu 1998
Shimizu, K. "The Bow and Arrow on Sal-jûqid Coins." *Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko* (The Oriental Library), no. 56 (1998), s. 85–106.

Shishkina and Pavchinskaja 1992–93
Shishkina, G. V., and L. V. Pavchinskaja. "Les quartiers des potiers de Samarcande entre le IXe et le debut du XIIIe siècle," and "La production ceramique de Samarcande du VIIIe au XIIIe siècle." In *Terres secrètes de Samarcande: Céramiques du VIIIe au XIIIe siècle*, s. 30–45 and 46–73. Exh. cat., Institut du Monde Arabe, Paris; Musée de Normandie, Caen; Musée des Augustins, Toulouse, 1992–93. Paris, 1992.

Shukurov 2004
Shukurov, Rustam. "Christian Elements in the Identity of the Anatolian Turkmens (12th–13th Centuries)." In *Cristianità d'occidente et cristianità d'oriente (secoli VI–XI)*, s. 707–59. Spoleto, 2004.

Siméon 2012
Siméon, Pierre. "Hulbuk: Architecture and Material Culture of the Capital of the Banijurids in Central Asia (Ninth–Eleventh Centuries)." *Muqarnas* 29 (2012), s. 385–421.

Simpson 1981
Simpson, Marianna Shreve. "The Narrative Structure of a Medieval Iranian Beaker." *Ars Orientalis* 12 (1981), s. 15–24, pls. 1–7.

Snelders 2010
Snelders, Bas. *Identity and Christian-Muslim Interaction: Medieval Art of the Syrian Orthodox from the Mosul Area*. Orientalia Lovaniensia Analecta, 198. Leuven and Walpole, Mass., 2010.

Sotheby's, London 1982
Islamic Works of Art, Carpets and Textiles. Sale cat., Sotheby's, Londra, Ekim 12–13, 1982. Londra, 1982.

Sotheby's, London 1995
Oriental Manuscripts and Miniatures. Sale cat., Sotheby's, Londra, Nisan 26, 1995. Londra, 1995.

Sotheby's, London 1998
Oriental Manuscripts and Miniatures. Sale cat., Sotheby's, Londra, Nisan 29, 1998, sale LN8256. Londra, 1998.

Sotheby's, London 2007
Arts of the Islamic World, including Fine Carpets and Textiles. Sale cat., Sotheby's, Londra, Ekim 24, 2007. Londra, 2007.

Sotheby's, London 2010
Arts of the Islamic World. Sale cat., Sotheby's, Londra, Ekim 6, 2010, sale L10223. Londra, 2010.

Sotheby's, London 2012
Arts of the Islamic World. Sale cat., Sotheby's, Londra, Nisan 25, 2012. Londra, 2012.

Sotheby's, New York 1989
Antiquities and Islamic Art. Sale cat., Sotheby's, New York, Haziran 23, 1989, sale 5882. New York, 1989.

Soucek 1992
Soucek, Priscilla. "Ethnicity in Islamic Figural Tradition: The Case of the 'Turk.'" *Türk* 2 (1992), s. 73–103.

Sourdel 1965
Sourdel, D. "Ghulām. i. The Caliphate." In *EI2* 1960–2009, c. 2 (1965), s. 1079–81.

Soustiel 1985
Soustiel, Jean. *La céramique islamique.* Fribourg and Paris, 1985.

Spengler and Sayles 1992
Spengler, William F., and Wayne G. Sayles. *Turkoman Figural Bronze Coins and Their Iconography.* C. 1, *The Artuqids.* Lodi, Wisc., 1992.

Spengler and Sayles 1996
Spengler, William F., and Wayne G. Sayles. *Turkoman Figural Bronze Coins and Their Iconography.* C. 2, *The Zengids.* Lodi, Wisc., 1996.

Spink and Son 1986
Islamic Jewellery. Dealer cat., Spink and Son, Londra, Nisan 15–Mayıs 9, 1986. Londra, 1986.

Stark 2008
Stark, Sören. *Die Alttürkenzeit in Mittel- und Zentralasien: Archäologische und historische Studien.* Nomaden und Sesshafte, 6. 2006. Wiesbaden, 2008.

Steingass 2000
Steingass, F. *A Comprehensive Persian-English Dictionary.* Yeni Delhi, 2000.

Steppan 2000
Steppan, Thomas. "The Artukid Bowl: Courtly Art in the Middle Byzantine Period and Its Relation to the Islamic East." In *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261),* edited by Olenka Z. Pevny, s. 84–101. The Metropolitan Museum of Art Symposia. New York, 2000.

Stern, H., 1957
Stern, H. "Au sujet des images des mois dans l'art musulman." *Ars Orientalis* 2 (1957), s. 493–95, pls. 1–4.

Stern, S., 1957
Stern, S[amuel] M[iklos]. "A New Volume of the Illustrated Aghānī Manuscript." *Ars Orientalis* 2 (1957), s. 501–3, pls. 1, 2.

Stern, S., 1964
Stern, S[amuel] M[iklos]. *Fātimid Decrees: Original Documents from the Fātimid Chancery.* All Souls Studies, 3. Londra, 1964.

Stillman 2000
Stillman, Yedida Kalfon. *Arab Dress: A Short History from the Dawn of Islam to Modern Times.* Themes in Islamic Studies, 2. Leiden and Boston, 2000.

Stillman, Stillmann, and Majda 1986
Stillman, Y[edida] K[alfon], N. A. Stillmann, and T. Majda. "Libās." In *EI2* 1960–2009, c. 5 (1986), s. 732–53, pls. 38–49.

Stuttgart 2003
Der lange Weg der Türken: 1500 Jahre türkische Kultur. Exh. cat., Linden-Museum, Stuttgart, 2003. Catalogue by Johannes Kalter, Irene Schönberger, and others. Stuttgart, 2003.

Sümer 1992
Sümer, Faruk. *Oğuzlar (Türkmenler): Tarihleri, boy teşkilatı, destanları.* İstanbul, 1992.

Sydney 2007
The Arts of Islam: Treasures from the Nasser D. Khalili Collection. Exh. cat., Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2007. Catalogue by J. M. Rogers and others. Sidney, 2007.

Tabbaa 1997
Tabbaa, Yasser. *Constructions of Power and Piety in Medieval Aleppo.* University Park, Pa., 1997.

Taboroff 1972
Taboroff, June. Review of "Una brocca selgiuchide con scena di danza," in *Arte orientale in Italia I: Scritti miscellanei del Museo Nazionale d'Arte Orientale,* Museo Nazionale d'Arte Orientale, 2, by Giovanna Ventrone. *Kunst des Orients* 8, no. 1–2 (1972), s. 142–44.

Taeschner 1960
Taeschner, Fr. "Akhī." In *EI2* 1960–2009, c. 1 (1960), s. 321–23.

Tafażżolī 1999
Tafażżolī, Ahmad. "Ferēdūn." In *Encyclopaedia Iranica* 1982– , c. 9. (1999), s. 531–33.

Tait et al. 1991
Tait, Hugh, et al. *Five Thousand Years of Glass.* Londra, 1991.

Tampoe 1989
Tampoe, Moira. *Maritime Trade between China and the West: An Archaeological Study of the Ceramics from Siraf (Persian Gulf), 8th to 15th Centuries AD.* B.A.R. International Series, 555. Oxford, 1989.

Taragan 2005
Taragan, Hana. "The 'Speaking' Inkwell from Khurasan: Object as 'World' in Iranian Medieval Metalwork." *Muqarnas* 22 (2005), s. 29–44.

Tetley 2009
Tetley, G[illies] E. *The Ghaznavid and Seljuk Turks: Poetry as a Source for Iranian History.* Routledge Studies in the History of Iran and Turkey. Londra and New York, 2009.

al-Tha'alibi 1982
al-Tha'alibi, Abu Mansur. *Ibn Sukkara al Hashimi and Other Poets from the Yatima al Dahr of Abu Mansur al Tha'alibi.* Translated by Arthur Wormhoudt. [Oskaloosa, Iowa], 1982.

Thompson 1976
Thompson, Deborah. *Stucco from Chal Tarkhan-Eshqabad near Rayy.* Colt Archaeological Institute Publications. Warminster, Wiltshire, 1976.

Tomtom 2001
Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubâd. Exh. cat., Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum, Tomtom, 2001. Catalogue by Münevver Eminoğlu. Istanbul, 2001.

Tonghini 1998
Tonghini, Cristina. *Qal'at Ja'bar Pottery: A Study of a Syrian Fortified Site of the Late 11th–14th Centuries.* British Academy Monographs in Archaeology, 11. 1995. Oxford and New York, 1998.

Tonghini 2005
Tonghini, Cristina. "Ceramiche invetriate dell'Egitto e della Siria nei secoli XI e XII: Stato degli studi e sviluppi della ricerca." In *Décor de lustre métallique et ceramique glaçurée: Centro universitario europeo per i beni culturali, Ravello* [proceedings of a conference held Ekim 11–12, 1998], edited by Max Schvoerer, Claude Ney, and Paolo Peduto, s. 21–29. Bari, 2005.

Tor 2011
Tor, D[eborah] G. "'Sovereign and Pious': The Religious Life of the Great Seljuq Sultans." In Lange and Mecit, eds. 2011, s. 39–62.

Tor 2012
Tor, D[eborah] G. "The Long Shadow of Pre-Islamic Iranian Kingship: Antagonism or Assimilation?" In *Late Antiquity: Eastern Perspectives,* edited by Adam Silverstein and Teresa Bernheimer, s. 145–63. Oxford, 2012.

Toueir 1985
Toueir, Kassem. "Der Qasr al-Banāt in ar-Raqqa: Ausgrabungen, Rekonstruktion und Wiederaufbau (1977–1982)." *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985), s. 297–319, pls. 72–82.

al-Trabulsi 1993
al-Trabulsi, Hussain Ali M. "Investigation of Some Astronomical Phenomena in Medieval Arabic Chronicles." Ph.D. diss., Durham University, 1993; http://etheses.dur.ac.uk/5691/.

Treadwell 2001
Treadwell, Luke. *Buyid Coinage: A Die Corpus (322–445 A.H.).* Oxford, 2001.

Trépanier 2014
Trépanier, Nicolas. *Foodways and Daily Life in Medieval Anatolia: A New Social History.* Austin, Tex., 2014.

Vásáry 2015
Vásáry, István. "Two Patterns of Acculturation to Islam: The Qarakhanids versus the Ghaznavids and Seljuqs." In Herzig and Stewart, eds. 2015, s. 9–28.

Väth 1987
Väth, Gerhard. *Die Geschichte der artuqidischen Fürstentümer in Syrien und der Ǧazīra'l-Furātīya (496–812/1002–1409).* Islamkundliche Untersuchungen, 121. Berlin, 1987.

Venice 1993–94
Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia. Exh. cat., Palazzo Ducale, Venice, 1993–94. Catalogue by Giovanni Curatola and others. Milano, 1993.

Ventrone 1971
Ventrone, Giovanna. "Una brocca selgiuchide con scena di danza." In *Arte orientale in Italia I: Scritti miscellanei del Museo Nazionale d'Arte Orientale,* s. 31–46. Museo Nazionale d'Arte Orientale, 2. Roma, 1971.

Vernet 1978
Vernet, J. "al-Khāzinī." In *EI2* 1960–2009, c. 4 (1978), p. 1186.

Vezzoli 2015
Vezzoli, V. "Céramique de Fustat: Egypte et Syrie entre calife et sultan." In Van Raemdonck et al. 2015, s. 197–216.

Vincenz 2008
Vincenz, Anna de. "The Pottery." In *Tiberias Excavations in the House of the Bronzes, Final Report,* c. 1, *Architecture, Stratigraphy and Small Finds,* edited by Yizhar Hirschfeld and Oren Gutfeld, s. 105–64. Kedem, 48. Kudüs, 2008.

Viré 1960
Viré, F. "Bayzara." In *EI2* 1960–2009, c. 1 (1960), s. 1152–55.

Viré 1965
Viré, F. "Fahd." In *EI2* 1960–2009, c. 2 (1965), s. 738–43.

Viré 1980
Viré, F. "Arnab." In *EI2* 1960–2009, *Supplement,* pts. 1–2 (1980), s. 84–87.

Waagé 1948
Waagé, Frederick O. *Antioch-on-the-Orontes.* C. 4, pt. 1, *Ceramics and Coins.* Princeton, N.J., 1948.

Ward 1985
Ward, Rachel [M]. "Evidence for a School of Painting at the Artuqid Court." In *The Art of Syria and the Jazira, 1100–1250*, edited by Julian Raby, c. 1, s. 69–83. Oxford and New York, 1985.

Ward 1986
Ward, Rachel [M]. "High Life in Mosul: 1232 A.D." *Arts of Asia* 16, no. 3 (Mayıs–Haziran 1986), s. 119–24.

Ward 1990–91
Ward, Rachel [M]. "Incense and Incense Burners in Mamluk Egypt and Syria." *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 55 (1990–91), s. 67–82.

Ward 1993
Ward, Rachel [M]. *Islamic Metalwork*. Londra, 1993.

Ward 2005
Ward, Rachel [M]. "Style versus Substance: The Christian Iconography on Two Vessels Made for the Ayyubid Sultan al-Salih Ayyub." In *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, edited by Bernard O'Kane, s. 309–24. Edinburg, 2005.

Washington, D.C. 1985–86
Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art. Exh. cat., Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1985–86. Catalogue by Esin Atıl, W. T. Chase, and Paul L. Jett. Washington, D.C., 1985.

Washington, D.C., and other cities 1989–90
Treasures from the Fitzwilliam: The Increase of Learning and Other Great Objects of that Noble Foundation. Exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C., and four other venues, 1989–90. Cambridge, 1989.

Washington, D.C., and other cities 2004–6
Palace and Mosque: Islamic Art from the Victoria and Albert Museum. Exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C.; Kimbell Art Museum, Fort Worth; Setagaya Art Museum, Tokyo; Millennium Galleries, Sheffield, 2004–6. Catalogue by Tim Stanley, Mariam Rosser-Owen, and Stephen Vernoit. Londra, 2004.

al-Washsha 2004
al-Washsha. *Le livre de brocart (al-Kitab al-muwashsha), ou La société raffinée de Bagdad au Xe siècle*. Paris, 2004.

Watson 1985
Watson, Oliver. *Persian Lustre Ware*. The Faber Monographs on Pottery and Porcelain. Londra and Boston, 1985.

Watson 1994
Watson, Oliver. "Documentary *mīnā'ī* and Abū Zaid's Bowls." In Hillenbrand, R., ed. 1994, s. 170–80.

Watson 2004
Watson, Oliver. *Ceramics from Islamic Lands*. The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum. Londra, 2004.

Watson 2006
Watson, Oliver. "Lustre Wasters: Attribution, Provenance and Art Historical Politics." In Baker and Brend, eds. 2006, s. 231–49.

Wellesz 1959
Wellesz, Emmy. "An Early al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images." *Ars Orientalis* 3 (1959), s. 1–26, pls. 1–27.

Wellesz 1964
Wellesz, Emmy. "Islamic Astronomical Imagery: Classical and Bedouin Tradition." *Oriental Art*, n.s., 10, no. 2 (Summer 1964), s. 84–91.

Wensinck 1986
Wensinck, A. J. "Khubayb." In *EI2* 1960–2009, c. 5 (1986), s. 40–41.

Wenzel 1993
Wenzel, Marian. *Ornament and Amulet: Rings of the Islamic Lands*. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, edited by Julian Raby, c. 16. Londra, 1993.

Whelan 1988
Whelan, Estelle J. "Representations of the Khāssakīyah and the Origins of Mamluk Emblems." In *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World: Papers from a Colloquium in Memory of Richard Ettinghausen* [Institute Of Fine Arts, New York University, Nisan 2–4, 1980], edited by Carol Manson Bier and Priscilla Parsons Soucek, s. 219–53. University Park, Pa., 1988.

Whelan 2006
Whelan, Estelle J. *The Public Figure: Political Iconography in Medieval Mesopotamia*. Londra, 2006.

Whitcomb 1985
Whitcomb, Donald S. *Before the Roses and Nightingales: Excavations at Qasr-i Abu Nasr, Old Shiraz*. New York, 1985.

Whitehouse 1968
Whitehouse, David. "Excavations at Siraf: First Interim Report." *Iran* 6 (1968), s. 1–220.

Whitehouse 1972
Whitehouse, David. "Excavations at Siraf: Fifth Interim Report." *Iran* 10 (1972), s. 63–87.

Whitehouse 1974
Whitehouse, David. "Excavations at Siraf: Sixth Interim Report." *Iran* 12 (1974), s. 1–30.

Whitehouse 1980
Whitehouse, David. *Siraf III: The Congregational Mosque and Other Mosques from the Ninth to the Twelfth Centuries*. The British Institute of Persian Studies. Londra, 1980.

Whitehouse 2010
Whitehouse, David. *Islamic Glass in The Corning Museum of Glass*. C. 1. Corning, N.Y., 2010.

Widengren 1968
Widengren, Geo. "Le symbolisme de la ceinture." *Iranica Antiqua* 8 (1968), s. 133–55.

Wiet 1932a
Wiet, Gaston. *Catalogue général du Musée Arabe du Caire: Objets en cuivre*. C. 6. Musée National de l'Art Arabe. Kahire, 1932.

Wiet 1932b
Wiet, Gaston. "L'exposition d'art persan à Londres." *Syria* 13, no. 1 (1932), s. 65–93.

Wilber 1939
Wilber, Donald N. "The Development of Mosaic Faïence in Islamic Architecture in Iran." *Ars Islamica* 6, pt. 1 (1939), s. 16–47.

Wilkinson 1973
Wilkinson, Charles K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*. New York, [1973].

Wilkinson 1986
Wilkinson, Charles K. *Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration*. New York, 1986.

Wolper 2003
Wolper, Ethel Sara. *Cities and Saints: Sufism and the Transformation of Urban Space in Medieval Anatolia*. University Park, Pa., 2003.

Wüstenfeld, ed. 1848
Wüstenfeld, Ferdinand, ed. *(Zakariya Ben Muhammed Ben Mahmud el-Cazwini's) Kosmographie*. C. 2, *Kitāb athar al-bilad/ Die Denkmäler der Länder*. Göttingen, 1848.

Yalman 2010
Yalman, Suzan A. "Building the Sultanate of Rum: Memory, Urbanism and Mysticism in the Architectural Patronage of `Ala al-Din Kayqubad (r. 1220–1237)." Ph.D. diss., Harvard University, Cambridge, Mass., 2010.

Yalman 2012
Yalman, Suzan [A]. "'Ala al-Din Kayqubad Illuminated: A Rum Seljuq Sultan as Cosmic Ruler." *Muqarnas* 29 (2012), s. 151–86.

Yardımcı 2013
Yardımcı, İsmail. "The Glazed Tile Techniques of the Seljuk and Beylik Periods." *Journal of Literature and Art Studies* 3, no. 1 (Ocak 2013), s. 42–51.

Yazdi 2008
Yazdi, Hamid-Reza Giahi. "Solar Eclipses in Medieval Islamic Civilization: A Note on Cultural and Social Aspects." *Tārīkh-e 'Elm: Iranian Journal for the History of Science* 6 (2008), s. 75–82.

Yershov 1947
Yershov, S. "Dandenakan." *Kratkie soobscheniya o dokladah i polevyh issledovaniyah Instituta istorii materialnoy kultury* 15 (1947), s. 126–36.

Yetkin 1964
Yetkin, Şerare. "Bir Tunç Sfenks." *Türk Kültürü* 16 (1964), s. 48–50.

Yıldız 2006
Yıldız, Sara Nur. "Mongol Rule in Thirteenth-Century Seljuk Anatolia: The Politics of Conquest and History Writing, 1243–1282." Ph.D. diss., University of Chicago, 2006. Publication forthcoming under the same title, Leiden.

Yoltar-Yildirim 2013
Yoltar-Yildirim, Ayşın. "Raqqa: The Forgotten Excavation of an Islamic Site in Syria by the Ottoman Imperial Museum in the Early Twentieth Century." *Muqarnas* 30 (2013), s. 73–93.

Yusupov 1993
Yusupov, Hemra. *Serdse drevnego Horezma* (Heart of the ancient Khwarezm). Aşkabat, 1993.

Zand, Neishtat, and Beizer 2007
Zand, Michael, Mordkhai Neishtat, and Michael Beizer. "Georgia." In *Encyclopaedia Judaica*, edited by Michael Berenbaum and Fred Skolnik, c. 7, s. 495–97. 2nd ed. 22 vols. Detroit, 2007.

Sözlük

Abbasiler Emevi halifeliğinin ardılı olan Abbasi halifeliği (750–1258) Irak'ta aralarında Bağdat'in da yer aldığı bir dizi başkent kurdu. Bu merkezlerde dini ve dünyevi liderler olarak İslam coğrafyasının büyük kısmına hükmeden Abbasiler, 10. yüzyıldan itibaren İranlı ve Türk hanedanların halifelik karşısında daha fazla bağımsızlık ve nüfuz sahibi olmalarıyla birlikte, çoğu zaman sadece ismen hüküm sürmüşlerdir.

Akkoyunlular Türkmen boylarının meydana getirdiği bir göçebe konfederasyonu olan Akkoyunlular (1508–1396), Timurlular döneminde ön plana çıkmış ve Anadolu, İran ve Irak'ın çeşitli bölgelerinde egemenlik kurmuştur.

alçı harcı Alçı taşı mineralinden yapılma bir harç türü. Bu kitapta, bileşimin analiz edildiği ve alçı taşının varlığının doğrulandığı durumlarda kullanılmıştır.

Anadolu Selçukluları Alp Arslan'ın kuzeni Kutalmış'ın oğullarından biri tarafından 1081'de kurulan ve başkenti Konya olan Selçuklu sultanlığı. 13. yüzyılda hâkimiyet alanını Akdeniz kıyısında Alanya'ya ve Anadolu'nun diğer kısımlarına genişlettiler. Fakat 1243'te Moğollar karşısında güç kaybeden hanedan, 1307'de son buldu.

Anvâ Bedevilerin gökyüzü haritalandırma sistemi.

aquilifer Kartal figürlü bir sancağı taşıyan bir Roma Lejyonu için kullanılan Latince terim.

Artuklular Büyük Selçukluların ardılı olan Türkmen Artuklu hanedanı (1102–1409), Kuzey Cezire'de (Türkiye'nin güneydoğusu) başlıca merkezleri Diyarbakır, Hasankeyf, Harput, Silvan ve Mardin olmak üzere üç beylik kurmuştur.

Atabeg Selçuklu hükümdarlarının, oğullarını eğitmekle görevlendirdikleri saygın kişilere verilen unvan. Bu görev, çoğu zaman askeri bir boyut da içermiştir.

Atkı yüzü Bir kumaşın ağırlıklı olarak atkı ipliklerinden oluşan yüzü.

barbutin Kil ve su karışımından oluşan seyreltilmiş bir hamurun, kabartma süsleme eklemek amacıyla seramik bir gövdeye uygulandığı teknik.

berbat Tek parça ahşaptan imal edilen bir lavta çeşidi.

bereket Arapçada Allah'tan gelen hayır ve nimeti ifade eden terim.

besmele "Esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adıyla" anlamına gelen *Bismillâhirrahmânirrahim* sözünün adı; Ku'ran'daki surelerin biri dışında hepsinin ilk ayeti.

bezm Farsçada ziyafet anlamına gelen terim; çoğu zaman *rezm* (avlanma ve askeri beceri) ile birlikte kullanılır.

bifolio El yazması eserlerde, bir tabaka kâğıdın ortadan katlanarak iki yaprak haline getirilmesi. Forma içindeki yerlerine bağlı olarak, yapraklar birbirini izleyebilir ya da izlemeyebilir.

bota Yaprak şeklinde stilize motif.

Böriler 1104–1154 arasında Şam ve Güney Suriye'de hüküm süren atabeg hanedanı.

bulla Mühür baskılı kil topak.

Büveyhiler 932–1062 arasında İran ve Irak'ta hüküm süren, Selçuklu öncesi Şii hanedan.

Büyük Selçuklular 1040–1194 arasında Maveraünnehir, Afganistan ve İran'ın çeşitli bölgelerinde hüküm süren hanedan.

Cevzeher Güneş ve ay tutulmalarından sorumlu olduğuna inanılan yalancı-gezegen; aynı zamanda, güneşi yutarak tutulmaya yol açtığı düşünülen efsanevi ejder. Ejderin kuyruğu, Nevbeher olarak adlandırılmıştır.

Cezire Kelime anlamıyla, "ada"; Bugünkü Irak, Suriye ve Türkiye sınırları içinde Dicle ve Fırat nehirleri arasında kalan bölgenin coğrafi ismi. Ortaçağ'da Cezire üç alt bölgeye ayrılmıştı: Diyar-ı Bekir, Diyar-ı Mudar ve Diyar-ı Rabia.

cin Dumansız ateşten yapılma kötücül varlık.

cüz Kur'an'ın bölündüğü otuz kısımdan her biri.

çintemani Sanskritçede "uğurlu mücevher" anlamına gelen bu terim, bir Bodhisattva'nın simgelerinden biri olarak kullanılmıştır; ayrıca, Selçuklu sanatında üç veya dört noktadan oluşan bir motif (Osmanlı sanatında, bu noktalara dalgalı çizgiler de eklenmiştir).

Danişmendliler Büyük Selçukluların ardılı olan ve Orta ve Doğu Anadolu'da hüküm süren Türkmen Danişmendli hanedanının bir kolu Sivas'ı merkez edinmiş (1104–74), bir diğeri de Malatya ve Elbistan'a hâkim olmuştur (1142–78).

dâr Bina, yapı.

dekan Astrolojide, bir burcun üç bölümünden her birine verilen isim (yaklaşık olarak on gün); aynı zamanda, bu bölümlerin her birinin yönetici gezegeni.

dendrokronoloji Ağaç halkalarının incelenmesi yoluyla ahşap eserlerin tarihini belirleme yöntemi.

dinar Altın sikke.

dirhem Gümüş sikke.

dirhem esved Kelime anlamıyla, "kara dirhem"; tağşiş edilmiş gümüş sikke veya gümüş içeriği düşük bakır sikke.

divan Kelime anlamıyla, "kayıt"; saraydaki mali ve idari hizmetleri, buna bağlı olarak da resmi toplantıları ifade eden terim. Ayrıca, tek bir şairin şiirlerinden oluşan derleme.

döküm deliği Döküm esnasında, erimiş madenin kalıba boşaltıldığı açıklık.

dört halife Hz. Muhammed'in ölümünden sonraki ilk dört halife: Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Ali. Hepsi için Hulefâ-yı Râşidin (doğru yolda olan halifeler) denmiştir.

Dörtlü alaşım Dört metalden oluşan alaşım veya karışım.

ebced Her harfe bir sayı değeri verilerek oluşturulan sistem; aynı zamanda, alfabedeki harflerin kolaylıkla hatırda tutulabilmesi için geliştirilmiş bir sistemdir.

edeb Arapçada nezaket, incelik, kültür ve derin bilgi anlamına gelen terim. Görgü kuralları, edebiyat, felsefe ve bilim gibi alanlarda bilgi sahibi olmayı gerektirir. Ayrıca, adabımuaşereti konu alan bir edebiyat türünü tanımlamak için de kullanılmıştır.

"eğri kesim" tekniği Abbasi devrinde rağbet gören ve soyut bitkisel kabartmalardan oluşan bezeme tarzı.

emir Kelime anlamıyla, "kumandan"; halife tarafından atanan eyalet valisi veya askeri lider. Abbasi döneminin (750–1258) sonlarına doğru emirler daha bağımsız olmuş, bazıları kendi hanedanlarını kurmuş ve halifenin otoritesini gasp etmiştir.

es-sultan Kelime anlamıyla, "otorite"; 11. yüzyıldan itibaren, Abbasi halifesinin askeri-siyasi liderlere verdiği bir unvan.

Estrangelo Süryani yazısının en eski şekli.

Eyyubiler Büyük Selçukluların ardılı olan Kürt Eyyubi Hanedanı (,(1516–1169 12. ve 13. yüzyıllarda Mısır, Suriye, Anadolu, Cezire ve Yemen'in çeşitli bölgelerinde hüküm sürmüş, Hısn-ı Keyfâ kolu ise 1509'a dek egemenliğini korumuştur.

Eyvan Mimaride üç tarafı kapalı, dördüncü tarafı dışarıya, bir avluya ya da kapalı bir alana açılan, üzeri tonozla örtülü geniş mekân.

Fatiha Kur'an'ın ilk suresi. Birincisi besmele olmak üzere yedi ayetten oluşur.

fels Bakır sikke.

fürusiyet Geniş anlamda, "binicilik"; aynı zamanda, Araplarda binicilik kültürü temelinde bir kardeşlik cemiyeti.

fütüvvet Sufi tarikatların ahlaki ilkeleri; ayrıca, kimi zaman Sufilikle veya loncalarla bağlantılı, yiğitlik idealini benimsemiş genç erkeklerin meydana getirdiği örgütlenmeler.

Gazneliler Başkenti Afganistan'ın doğusundaki Gazne olan güçlü Türk hanedanı (977–1186). Gazneli devletinin en parlak devrinde sınırları Batı İran'dan Kuzeybatı Hindistan'a uzanıyordu.

Gulam Hükümdarların ve seçkinlerin hizmetindeki köle-askerler veya hizmetkârlar (bunlar bazen, İslamiyet'i benimsemiş olan gayrimüslimlerdi). Bazıları önemli mevkilere yükselmiş ve nihayetinde azat edilmiştir.

Gurlular Afganistan'ın Gur bölgesinde kurulan hanedan. Önce Selçuklulara tabi olan, daha sonra Hazar Denizi'nden Kuzey Hindistan'a dek Selçuklu ve Gazneli topraklarını ele geçiren Gurlular, 11. yüzyıl başından 1215'e kadar hüküm sürmüştür.

hadis Hz. Muhammed'in sözleri ve fiilleri. Sahabilere kadar geri giden isnad zincirleri vasıtasıyla aktarılmışlardır. İslam fıkhında, Kur'an'da ele alınmayan hukuki, dini ve toplumsal meseleleri açıklığa kavuşturmak amacıyla kullanılmıştır.

hafir Iran'da eski bir hükümdarlık sembolü.

hamam Halka açık, bazen de kişiye özel yıkanma yeri.

han (Farsça, **hân**) Türkçede kervansaray için kullanılan bir terim.

Hanefi mezhebi Dört büyük Sünni fıkıh mezhebinden biri.

hangâh (veya **hankâh**) Dervişlerin ikamet ettikleri manastır benzeri yapılar için kullanılan Farsça terim.

harç Bezeme dışında bir amaçla kullanılan, bileşimine (örneğin, kireç ya da alçı) bakılmaksızın veya bileşimi bilinmeyen her türlü harç.

Harezmşahlılar Aşağı Ceyhun bölgesindeki Harezm'in İranlı hükümdarları. Önceleri Gaznelilerin atadığı valiler (1017–41), daha sonra Selçukluların Türk bir valisinin ardılları olarak hüküm sürmüşlerdir. Gurluları yenilgiye uğrattıktan sonra, İran'da eskiden Selçuklulara ait olan toprakları fethettiler. Fakat buraları ancak Moğolların Maveraünnehir'i zaptettiği 1220 yılına dek ellerinde tutabildiler.

huriler Kur'an'da bahsedilen cennet bakireleri.

hutbe Cuma namazlarında, Müslümanların lideri halifenin yanı sıra çoğu zaman sultan veya emirin de isminin zikredildiği dini konuşma.

İdü'l-fıtr Ramazan bayramı.

İkta Sultanlar tarafından askeri liderlere veya üst düzey devlet görevlilerine gelir olarak tahsis edilen arazi.

İldenizliler 1145–1225 arasında Azerbaycan ve Kuzeybatı İran topraklarında hüküm süren Türk atabeg hanedanı.

İlhanlılar 1256–1353 arasında Orta Asya ve İran'da hüküm süren Moğol devleti.

İsmaililer İlk yedi Şia imamının Şii takipçileri; Fatimiler olarak Kuzey Afrika ve Mısır'da hüküm sürmüş (969–1171) ve Kuzey İran'da Alamut Kalesi gibi bazı yerlerde Selçuklulara karşı direnmişlerdir.

kâ'a Saray veya konutların bir ila dört eyvanlı bir avlu ya da salondan oluşan kabul alanları.

kabâ Kaftan.

Kabe İslam dinindeki en mukaddes bina; Mekke şehrinde Mescid-i Haram'ın ortasında yer alan küp şeklindeki yapı. Müslümanların kıblesi ve hac yeri. Kur'an'da, Hz. İbrahim ve oğlu İsmail tarafından inşa edildiği belirtilir.

kalsinasyon Karbonatların parçalanması amacıyla, bir maddenin erime sıcaklığı altında ısıtılması.

Karahanlılar 992–1212 arasında Maveraünnehir, Fergana, Yedisu (Semireçye) ve Doğu Türkistan'da hüküm sürmüş Türk hanedanı.

Karamanlılar Anadolu'da Türkmen Afşar boyuna mensup bir Sufi şeyhin soyundan gelen Türk hanedanı. 1256–1475 yılları arasında Güney ve Orta Anadolu'nun büyük kısmına hâkim olmuşlardır.

karbon 14 tarihleme Organik maddelerin tarihini, karbon 14 izotopunun yarı ömrünü temel alarak belirleme yöntemi.

kaside Bir şiir formu.

kâtip Devlet idaresinde divanda görevli yazıcı veya sekreter.

kervansaray Seyyahlar, tüccarlar ve hacıların konaklaması için kervan yolları üzerinde belirli aralıklarla inşa edilen yapılar.

kıble Müslümanların namaz kılarken döndüğü, Mekke'deki Kabe'nin bulunduğu yön. Dini yapılarda bu yön, genellikle kıble duvarındaki bir ya da birkaç mihrapla belirtilir.

kın pabucu Kının alt kısmında genellikle sivri uçlu parça.

Kıvrımdal Mimari süslemede sıklıkla kullanılmış olan kıvrımlı bitkisel motifler.

Kiduş Yahudilikte, Şabat'ı kutsamak amacıyla genellikle bir kadeh şarap üzerine okunan bereket duası.

kireç harcı Kireç taşından yapılma bir harç türü. Bu kitapta, bileşimin analiz edildiği ve kireç taşının varlığının doğrulandığı durumlarda kullanılmıştır.

köşk (Farsça, **kûşk**) Bahçe içinde yapılmış süslü ev veya kasır.

kufi Köşeli harflerle yazılan bir Arap yazısı.

kurgan Tepe şeklinde mezar.

külah Türklerde bir tür başlık.

lakabi Seramik kaplar üzerindeki kalıp motiflere renkli sır uygulanmasına dayalı bir bezeme tekniği.

lüster boyama Sır üstüne uygulanan bir seramik bezeme tekniği. Kullanılan gümüş ve/veya bakır oksitler, düşük oksijenli ortamda yapılan ikinci bir pişirim esnasında sırla kaynaşır ve parlak, metalik bir yüzey meydana getirir.

meclis; çoğ. **mecâlis** Saraylarda edebiyat ve bilim gibi konularda sohbet etmek amacıyla yapılan toplantı veya oturum; ayrıca, siyasi bir kurul veya eğlenmek için bir araya gelmiş topluluk.

medrese Özellikle fıkıh ve kelam eğitimi veren yüksek öğretim kurumu.

melik Arapçada "hükümdar" anlamına gelen terim.

Mengücekliler Büyük Selçukluların ardılı olan Türkmen Mengücekli hanedanı, Anadolu'nun kuzeyinde Danişmendli ve Saltuklu toprakları arasında kalan, Erzincan ve Divriği'nin de içinde yer aldığı bölgeyi yönetmiştir. 1118'den önceki bir tarihten itibaren, 13. yüzyıl ortasında Anadolu Selçukluları tarafından yenilgiye uğratılana dek hüküm sürmüşlerdir.

mescid-i cami İçinde cuma namazı kılınan ve hutbe okunan cami. Ulu Cami veya Cuma Camii de denir.

meydan Açık ve geniş yer, alan; ayrıca, çevgan sahası.

mezhep Fıkıh ekolü.

mihrap Camilerin kıble duvarında Mekke'nin yönünü, dolayısıyla namaz kılarken dönülecek yönü gösteren niş.

minâi (aynı zamanda, **heftreng**) Farsça *mînâ* (mine) kelimesinden türetilmiş, sır altı ve sır üstü çok renkli bezemelere sahip seramikler için kullanılan modern bir terim.

minber Camilerde genellikle mihrabın sağ tarafında duran, hatibin üzerine çıkarak hutbe okuduğu basamaklı kürsü.

Muharrem Hicri yılın ilk ayı; Şiiliğin önemli anma törenleri, en başta da Muharremin onuncu gününe rastlayan Aşura, bu ayda gerçekleşir.

mukarnas Stalaktit benzeri mimari süsleme.

nâûre Su çarkı.

nevbet töreni Saray teşrifatının önemli bir parçası. Bir müzisyenin sarayda düzenli olarak haftanın belirli bir günü müzik icra etmesi yahut bir meclis sırasında çeşitli hanendelerin sırayla şarkı söylemesi.

Nevruz 20 veya 21 Mart'ta kutlanan İran yeni yılı.

Nisanoğulları 12. yüzyılda Amid'in (bugünkü Diyarbakır) fiili hâkimi olan, Selçuklu ardılı güçlü ve zengin bir aile.

nisbe Arapça isimlerde kişinin bir meslek, şahıs, grup veya yerle bağlantısını ifade eden kelime.

Oğuzlar (Arapça ve Farsçada, **Guz**) Gök Türk İmparatorluğu'nun üyeleri.

Part atışı MÖ 3. yüzyıl ile MS 3. yüzyıl arasında İran'a hükmetmiş olan Partların kullandığı askeri bir taktik. Süvarilerin, geri çekildikleri sırada, at üzerinde geriye doğru yaptıkları ok atışı.

petrografik analiz Pişmiş toprak ve seramiklerin mineralojik ve petrografik bileşimini araştıran arkeometrik analiz.

pontil Ucunda bir parça erimiş cam bulunan ve üretim esnasında sabit durmasını sağlamak için kabın dibine yapıştırılan çubuk. Daha sonra ayrılan çubuk, kabın dip kısmında "pontil izi" adı verilen bir iz bırakır.

rezm Farsçada avlanma ve askeri beceri anlamına gelen terim; çoğu zaman *bezm* (ziyafet) ile birlikte kullanılır.

rezerve boyama Motiflerin boyanmadan bırakıldığı, bunun yerine çevrelerindeki alanın boyandığı teknik.

rubai Dört dizeden meydana gelen şiirlere Farsçada verilen isim.

Samaniler 819–1005 arasında Maveraünnehir ve Horasan'da hüküm sürmüş İranlı hanedan.

sanduka Kelime anlamıyla, "sandık"; tahtadan yapılan tabut biçiminde mezar üstü.

saray Hükümdarların oturduğu büyük ve gösterişli yapı.

sarruc Su geçirmez sıva.

sema Mistik Sufilerin kimi zaman ilahiler, müzik ve dans eşliğinde yaptıkları tören.

SEM-EDS analizi Bir materyalin ince kesitlerini analiz etmek amacıyla, tarayıcı elektron mikroskobunda gerçekleştirilen enerji dağılımlı spektroskopi.

serpuş Hükümdarlar veya yönetici seçkinlerin giydiği kürklü bir başlık.

sevap Kelime anlamıyla, "mükafat"; dini açıdan makbul sayılan iyi ve güzel davranışlar karşılığında kazanılan manevi ödül veya mükafat.

sgraffito Seramik ürünlerde kullanılan bir bezeme tekniği. Pişmiş toprak bir kabın astarlı yüzeyi ince uçlu bir aletle kazınır ve ardından sırla kaplanır.

simurg/anka *Şahname*'de bahsi geçen mitolojik kuş.

soluk dinar Tağşiş edilmiş dinar (içindeki altın miktarı düşürülmüş olan altın sikke).

stuko Bezeme amaçlı (örneğin, oyma veya kalıplama tekniğinde) kullanılan, bileşimine (kireç ya da alçı) bakılmaksızın veya bileşimi bilinmeyen her türlü harç.

sucket fork Bir çatal ve kaşık kombinasyonu.

suffe Küçük eyvan; ayrıca, zeminden yüksek düz yer

Sünni Kelime anlamıyla, "tutulan yol, âdet"; Hz. Muhammed ve ashabının izlediği yolu benimseyen ve Hz. Ali'nin Şii takipçilerinin aksine, dört fıkıh mezhebinden birine mensup olanlar.

şahanşah "Şahlar şahı" anlamındaki Farsça terim. Aslen İslamiyet öncesinde Sasaniler tarafından bir hükümdarlık unvanı olarak kullanılmış, Ortaçağ'da Büveyhiler ve müteakip hanedanlar döneminde İslamiyet öncesi İran kültürüne yönelik ilginin artmasıyla birlikte yeniden kullanılmaya başlamıştır.

şemse Güneş biçiminde madalyon.

şeyh İlmi ve toplumsal saygınlık belirten unvan.

Şia Kelime anlamıyla, "taraftar"; dördüncü halife Hz. Ali'nin taraftarları için kullanılmıştır. Bu gruba göre Müslüman dünyasının lideri, Hz. Muhammed'in soyundan gelen biri olmalıdır. Ayrıca, **Şiilik** ve **Şiiler** şeklinde de kullanılır.

taht Hükümdarın oturduğu koltuk anlamında Farsça kökenli kelime; ayrıca, yatak veya sedir.

tarikat Arapçada "yol" anlamına gelen kelime; Sufilerin takip ettiği tasavvuf yolu veya ekolü.

tympanum Mimaride, kemer ve lentoyla sınırlandırılmış duvar yüzeyi.

ud Gövdesi ve sapı ayrı ağaç parçalarından imal edilen bir lavta çeşidi.

Ukayliler Irak, Cezire ve Kuzey Suriye'de Şii bir Arap kabilesi (yak. 990–1169).

UV analizi (yahut **UV-Vis**) Ultraviyole görünür bölge spektroskopisi.

vakıf Bir malın dini bir amaçla bağışlanması.

vakvak motifi Kıvrımlı dallar ve hayvan başlarından oluşan stilize bir bitkisel motif. Bu motifin ilişkili olduğu efsanevi vakvak ağacının meyveleri, hayvan başlarının yanı sıra insan başları ve çıplak insan (çoğunlukla kadın) vücutları şeklindedir.

vezir Üst düzey bir devlet görevlisi veya bürokrasinin başı.

XRD analizi X-ışını toz difraksiyon analizi.

XRF analizi X-ışını floresansı (XRF) yönteminin kullanıldığı, tahripkâr olmayan spektral analiz. Floresan X-ışını emisyonu sağlamak amacıyla, numunenin küçük bir alanı radyasyon bombardımanına uğratılır. Pigmentler ve sırların emisyonları, belirli minerallere tekabül eden farklı dalga boylarında gerçekleştiğinden, bu analizle bunların bileşimini saptamak mümkündür. **μ-XRF** (mikro-XRF) ise, daha hassas bir XRF sistemidir ve 10 mikron (μm), yani bir santimetrenin binde biri büyüklüğündeki alanlara odaklanabilir.

Zengiler Melikşah döneminde Büyük Selçukluların hizmetinde bir köle kumandanın oğlu olan Zengi'nin kurduğu hanedan. Hanedanın farklı kolları 1127–1251 arasında Cezire ve Suriye'de hüküm sürdü ve Şam, Halep, Musul ve Cezire-i İbn Ömer gibi şehirlere egemen oldu.

Zerdüştlük İslamiyet öncesi dönemde İran ve Orta Asya'da, daha sonra Hindistan'da inanılan düalist bir din. Bu dinin mensupları, Müslümanlarca Ehl-i kitap sayılır.

zurhane İran'da erneklerin güreş, vücut geliştirme ve akrobasi talimleri yaptığı dini nitelikte bir kurum.

Dizin

İtalik sayfa numaraları resimlere gönderme yapmaktadır. Bazı durumlarda, hangi notun listelendiğine açıklık getirmek amacıyla, notun ait olduğu bölüm başlığı veya katalog numarası da verilmiştir.

A

Abbasiler
- halifelik iddiası, 6, 7, 26
- nevbet töreni, 322n5 ("Kat. 72"), 323n1 ("Kat. 90, 91")
- ordu, 6, 38
- saraylar, 44, 150, 322n2 ("Kat. 79")
- Selçuklular, 7, 14, 15, 26
- sikkeler, 53, 67, 309n1 ("Doğunun ve Batının Sultânları")

Abdullah b. el-Fazıl, 178
Abdullah b. Huşo b. Şimun, 270
Abdurrahman b. Muhammed es-Sufi, 284
Abdülaziz b. Abdülcabbar el-Mutatayyib, 194
Abdülmelik, 309n1 ("Doğunun ve Batının Sultânları")
Acaibü'l-mahlukat ve garaibü'l-mevcudat, 121, 215, 245
Afyon Camii, *254*
Ahi Muhammed b. Ahi, 154
Ahlat, 291
Ahmed Caviş, 280
Ahmed el-Semerkandi, 130
Ahmed ez-Zeki, 265, 266
Ahmed b. Muhammed, 308
Ahmed b. Muhammed b. el-Hüseyin es-Sagani, 194
Ahmed Şah, 240
Ahvaz, 304
Akkoyunlular, 309n37

Aksaray, *17*, 213
Akuamanil, buzağısını emzirirken bir aslanın saldırısına uğrayan inek şeklinde, 227, *228*
Alaeddin Keykubad, I.
- aslan ikonografisi, 55, 221
- bullalar, 276
- çift başlı kartal amblemi, 237, 331n4 ("Kat. 149")
- evlilik, 79
- Harput'un fethi, 57
- hükümdarlık, 18, 20
- ismini taşıyan kumaş parçaları, kat. 5, 54, 55, 55
- mühür, 55, 55
- saraylar ve köşkler, 18, 82, 87
- sikkeler, 313n38

Alaeddin Keykubad, II. 264
Alamut Vadisi, *10*, 11–12
Alamüddin Sancar el-Ceveli, 316n14
Alanya, 18, *19*, 87
Alaüddevle Garşasp, 256
albarello, 168–69, 324n3 ("Kat. 95, 96")
Aleksios, III. Trabzon İmparatoru, 240
Ali b. Abdullah el-Alevi el-Mevsili, 328n2 ("Kat. 125")
Ali b. Cafer b. Esad, 282
Ali b. Hamud el-Mevsili, 139
Ali b. Muhammed b. Ebu'l-Kasım, *228*, 274
Almagest (Ptolemaios'un eseri), 195–96, 197, 327n3 ("Kat. 116")
Alp Arslan
- altın sikkeler, bkz. sikkeler
- hükümdarlık, **7**, **8**, 14, 26, 166, 250, 335n5 ("Kat. 190")
- Malazgirt Muharebesi, **7**, 11, 16, 33
- sikkeler, kat. 4c, 51, 51, 53, 101

Amid (bugünkü Diyarbakır), *22*, 222, 237, 312n6 ("Kat. 7")
Anadolu Selçukluları
- ayrıca bkz. Konya; Konya Köşkü
- genişleme, 82
- İldenizliler, 14–15
- kültür, 17–18
- mezar taşları, 291
- miras, 33
- Roma ve Bizans etkileri, 31–32
- saraylar, 72, 81–87, 85
- sikkeler, 38, 67, 68–69, 313n12 ("Kat. 14a–l")
- siyasi sistem, 4, 309n27
- tarih, 14–20
- türbeler, 291

Anadolu Selçuklu Sultanlığı, *bkz.* Anadolu Selçukluları
"Andromeda" (*Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite*'den; kat. 117), 101, 197, *197*
Ani, 84
Antakya, 11
Antiokhos Euergetes, VII. 313n33
Aristoteles, 60
aromatik maddeler, 105, 106, 175–76, 317n3 ("Kat. 34"); *ayrıca bkz.* buhurdanlar
Arslan, II, 123
Arslan (isim), 85, 219, 329n1 ("Kat. 136a–d")
Arslan b. Tuğrul, 109
Artuk Arslan, 329n1 ("Kat. 136a–d")
Artuk Bey, 21
- dil, 30
- Harput, 57, 312n6 ("Kat. 7")
- konutlar, 72
- kronikler, 31
- Mardin, 21, 22–23, 58, 68, 90, 323n8, 312n6 ("Kat. 7"), 328n3 ("Kat. 125")
- mezarlar, 291
- mezar taşları, 291
- mimari, 32–33
- sikkeler, 32, 38, 67, 68, 71, 313n14, 313n38
- siyasi sistem, 4
- tarih, 16, 20–23
- yazmalar, 156

Artuklular
Aspendos tiyatrosu/sarayı, *32*, 82
astroloji
- alametler, 198–99
- burç işaretleri, 201–9
- halk inanışları, 198
- haritalar, 199, 204
- Hint, 223
- ikonografi, 63, 177
- risaleler, 60, 198, 199, 213
- yalancı-gezegenler, 53, 104, 152, 177, 199, 203, 218

Astrolojik Doğum Haritası (kat. 121), 204, *204*
astronomi
- Bedevi sistemi, 197, 327n5 ("Kat. 117")
- Gökküre (kat. 116), 195–96, 195–96
- ilerlemeler, 166–67
- kuyrukluyıldızlar, 199
- metinler, 192, 197
- takvimler, 210
- tutulmalar, 198–99, 203, 218, 221, 231, 243, 331n7 ("Kat. 154, 155")

Astronomi Antolojisi (kat. 113), 192, *192*
atabegler, 9, 14–15, 23, 24, 33, 49, 64, 154; *ayrıca bkz. kişi adları*
Ata Melik Cüveyni, 20
Atsız, 13, 123
Avicenna, *bkz.* İbn Sina
avlanma (*rezm*)
- aslanlar, 141, 321n3 ("Kat. 71")
- avlanma alanları, 141, 148, 322n4 ("Kat. 77")
- beceriler, 73, 141
- çitalar, 140, 148
- fütüvvet, 65, 154, 323n3 ("Kat. 84")
- heykelcikler, 140
- hükümdarlar, 140, 141, 143, 147–48, 153, 163, 312n3 ("Kat. 71")
- ikonografi, 73, 104, 120, 141, 143, 144
- silahlar, 145
- tavşanlar, 223

Avnüddin Türbesi, Musul, 329n17
aydınlatma araçları, 88–91, 316n4 ("Kat. 21a–c"); *ayrıca bkz.* şamdanlar; kandiller
Ayların İşleri, 210
aynalar
- Birbirini Kovalayan Sfenksler Tasvirli Ayna (kat. 157a), 246, 246, 248
- bronz döküm, 246–47, 247
- büyü, 246–48
- çelik, 148, 148
- Ebulfazl Artuk Şah'ın Tılsımlı Aynası (kat. 7), 57, 57
- ikonografi, 331n3 ("Kat. 157a, b")
- mezarlar, 331n11 ("Kat. 157a, b")
- Sırt Sırta İki Sfenks Tasvirli Ayna (kat. 157b), 247, 247, 248

Ayyuki, 272
Azade, 153, 322n1 ("Kat. 83")
Aziz Andreas, *266*, 267

B

baba, 128, 292, *292*
Baba İshak, 18
Bağdat
- Abbasi başkenti, 7, 14, 26
- medreseler, 27, 250
- Selçuklu yönetimi, 6, 7, 11
- Tılsımlı Kapı, 53, 118

bahçeler, 92–93, 109, 141, 148, 316n4 ("Kat. 22"), 322n4 ("Kat. 77")
bakır sikkeler, *bkz.* sikkeler
"Baldan İlaç Yapımı" (*De Materia Medica*'dan; kat. 107a), 178, *178*
banyo eşyaları, 72, 242
- ayrıca bkz. hamamlar
- Burç Tasvirli Bakraç (kat. 36c), 107–8, 108
- Çift Aslan Figürlü Ponza (kat. 36b), 107–8, 107
- Çift Kuş Figürlü Ponza (kat. 36a), 107–8, 107

Bar Hebraeus, 69–71
başlıklar, 94, 159, 302, 310n6; *ayrıca bkz.* serpuş
Batı Liao hanedanı, *bkz.* Karahıtaylar
Battalname, 148
Baysungur, 48
Bedüzzaman b. er-Rezzaz el-Cezeri, 167, 188, 189, 222
Bedreddin Lülü
- at üzerinde portresi, kat. 11, 61, 61, 75
- emirler, 120
- kakmalı pirinçler, kat. 12a, b, 62–63, 62–63, 312–13n10, 331n8 ("Kat. 157a, b")
- Kara Saray, 42
- kökeni, 60, 333n6 ("Kat. 171")
- saray, 24, 142, 162
- soyundan gelenler, 67
- taht, 318n3 ("Kat. 39")
- tarihçiler, 31

"Bedreddin Lülü'nün At Üzerinde Portresi" (*Kitabü'l-egâni*'den; kat. 11), 61, *61*
Bedreddin Karagöz, 268
Bedreddin b. Muslih, 264, 333n5 ("Kat. 167 a, b")
Behram Gur, 153, 322n1 ("Kat. 83")
Behram Şah, 315n5 ("Kat. 19"), 332n4 ("Kat. 162")
Belh, 13, 250
Berkyaruk
- portre, kat. 2a, 48–49, 48
- sikkeler, kat. 4f, 52, 52, 53

Beyhaki, 111
Beyhekim Camii, Konya, 254, 332n8 ("Kat. 160")
bezm, *bkz.* ziyafet
bilim ve teknoloji
- ayrıca bkz. astronomi; tıp; teknoloji
- Gökküre ve Kaidesi (kat. 116), 195–96, 195–96
- kitaplar, 30
- Usturlap (kat. 114), 193, 193
- usturlaplar, 166–67, 192, 194

Bir Sultan Adına Frizden Altı Parça (kat. 162), 257–58, *257*
Biruni, 114, 166, 175, 191, 198
- Kitabü'l-cevahir, 184
- Kitab fi istiabi'l-vücuhi'l-mümkine fi sanati'l-usturlab, 192, 194

Bişapur, stuko kabartma, 45, *47*
Bizans İmparatorluğu
- Anadolu Selçukluları, 16–17, 18, 31–32
- elçi, 7–8
- Malazgirt Muharebesi, 7, 11, 16, 33
- mineli objeler, 312n7 ("Kat. 6")
- saraylar, 84
- sikkeler, 67, 71

Blacas İbriği (kat. 15), 63, *74*, 75, *75*, 161, 266, 271, 323n9, 314n2 ("Kat. 15")
Bobrinski bakracı, 108, 155, 317n6 ("Kat. 33")
Böriler, 67
Budizm, 122, 223, 329n7 ("Kat. 137")
Buğra Han, 226

buhurdanlar
Aslan Şeklinde Buhurdan (kat. 136a), 219, 219, 220–21
Avcı Kuş Biçimli Buhurdan (kat. 34), 105, 105
hayvan şekilli, 105, 317n6 ("Kat. 34")
kubbeli, 105, 105
burç sembolleri, 201–9; *ayrıca bkz.* astroloji
Busra, Gümüştekin Medresesi, *27*
büyü
aynalar, 57, 246–48
şifa taşları, 109, 199, 212
tılsımlar, 199, 211, 215, 247–48
Büyük Hetum, I. kat. 14d, *66*, 67, 69
Büyük İskender, 31, 32, 56, 57, 60, 82
aslan figürlü, 231, 231
Ayı Tasvirli Lüster Kâse (kat. 108f), 179, 182, 182
Bahçede Meclis Tasvirli Minâi Kâse (kat. 108h), 179, 182, 183, 183
büyü, 109, 199, 212, 212
dilimli cam, 126, 126
Dilimli Kâse (kat. 67), 137, 137
düz gövdeli, 135, 135, 181
göğe yükseliş motifi, 234–35, 241, 299, 330n4 ("Kat. 147")
Harpi Figürlü Lüster Kâse (kat. 156), 245, 245
Kobalt Mavisi Sırlı, Oyma Kıvrımdal Motifli, Dalgalı Kenarlı Küçük Tabak (kat. 108c), 179, 180, 181
lüster kâse, 136, 136
Nureddin Mahmud b. Zengi İthaflı Şifa Tası (kat. 129), 109, 212,
Turkuaz Sırlı, Dalgalı Kenarlı Küçük Tabak (kat. 108b), 179, 180, 181
Turkuaz Sırlı Lüster Kâse (kat. 108a), 179, 179, 185
Vaso Vescovali (kat. 124), 207–8, 207–8, 239, 328n3 ("Kat. 130")
Büveyhiler, 6–7, 26, 53, 250, 298, 299, 329n6 ("Kat. 138")
Büyük Selçuklu İmparatorluğu
Artuklular, 21
çöküş, 12–15
iç savaş, 10, 11
konutlar, 72, 316n4 ("Kat. 22")
miras, 33
sikkeler, 38, 51–53, 51–53, 67
siyasi sistem, 9–10, 14
tarih, 2–15, 31
yönetim, 7, 8, 9, 14, 15, 30

C
Caber Kalesi, 180, 186
Cafer es-Sadık, 286, 308
cam eserler
Asma Halkalı Mürekkep Hokkası (kat. 176), 275, 275
Aplike Bezemeli Kadeh (kat. 66), 135–36, 136
Aplike Bezemeli Küçük Kupa (kat. 65), 135, 135–36
Aplike Bezemeli Şişe (kat. 53), 124, 124
Daire Motifli Mürekkep Hokkası (kat. 175), 275, 275
dilimli kâse, 126, 126
Parfüm Şişesi (Kumkum; kat. 35), 106, 106
Şişe (opak turkuaz; kat. 55), 126, 126
Üç Boğa Figürlü Şişe (kat. 133), 216, 216
camiler
ayrıca bkz. mihraplar; minberler
Bir Minbere Ait İki Parça (kat. 161), 255–56, 255
çok sütunlu (hipostil), 251, 254, 258, 261
Dandanakan Camii Stuko Bezemeleri (kat. 165a–c), 260–61, 260–61
kandiller, 90–91, 90, 259, 293, 332n6–8 ("Kat. 163, 164"), 335n1 ("Kat. 191")
mimari, 33, 250
Pencere (veya Kapı) Kanatları (kat. 160), 253–54, 253, 332n8 ("Kat. 160")
türbeler, 17, 82, 291
Cam Minaresi, 285
Camiü'l-Asfar, Mardin, 271
Camiü't-tevarih, 48, 49
Celaleddin-i Rumi, 4, 28, 251, 254
Celile Hatun'un Mezar Taşı (kat. 197), 300
Cend, 4, 333n6 ("Kat. 190")
Cengiz Han, *2*, 16, 19
Cevahirname-yi Nizami, 184, 185, *185*, 186
Cevzeher
boğalarla bağlantı, 218
ejderlerle bağlantı, 104, 203, 222, 231, 233, 239, 243
güneş ve ay tutulmaları, 199, 221, 233
tasvirler, 201, 203, 221, 239
zar üzerinde sembol, 152
Cezeri, 167, 188, 189, 222
Cezire-i İbn Ömer (bugünkü Cizre), 198–99
Ulu Cami, 64, 65, 221, 222
Zengi yönetimi, 24, 64
Chenguo, Prenses, 126
Cizre (eski adıyla Cezire-i İbn Ömer)
Ulu Cami, 64, 65, 221, 222
Zengi yönetimi, 24, 64
Constantinus, 270
"Constantinus ile Helena" (Miyafizit Ayin Kitabı'ndan; kat. 171), 270, *270*, 271

Ç
Çağrı Bey, 5–6, 7, 250
Çeşme Ali, 175
çevgan, 73, 147, 150, 151, 322n4–5 ("Kat. 79")
çift başlı kartal, *41*, 84, 221, 244, 299
Çift Başlı Kartal Tasvirli Kumaş Parçası (kat. 150), 239, 239
Çift Başlı Kartal Tasvirli Vazo (kat. 148b), 236, 237, 237
Çift Başlı Kartal Tasvirli Yıldız Çini Parçası (kat. 148a), 236, 236, 237, 238
Çift Başlı Kartal ve İki Yanında Ejder Başları Tasvirli Kumaş Parçası (kat. 151), 240, 240
Çift Başlı Kartallar ve Karşılıklı Aslanlar Tasvirli Kumaş Parçası (kat. 149), 238, 238
Dirhem, Nasıreddin Mahmud: Çift Başlı Yırtıcı Kuş (kat. 14j), 70, 70, 71
Çifte Minareli Medrese, Erzurum, 239
Çifte Minareli Medrese, Sivas, *20*
Çin çömleği, 184, 326n17, 326n24
çiniler
Anadolu'da çok-renkli bezeme, 263–64
Binici Figürlü Dokuz Köşeli Yıldız Çini (kat. 19), 80, 80, 315n1 ("Kat. 19")
Çift Başlı Kartal Tasvirli Yıldız Çini Parçası (kat. 148a), 236, 236, 237, 238
düz sırlı, 80, 315n2 ("Kat. 19")
Elinde Kürevi-Konik Bir Obje Tutarak Oturan Figür Tasvirli Yıldız Çini (kat. 64), 132–33, 134
Kitabeli Mozaik Çini Pano (kat. 167b), 263, 263
Konya Köşkü, 81, 81, 82, 83, 161
Kubadabad, 82, 87, 236, 237, 238
Lavta Çalgıcısı Figürlü Altı Köşeli Yıldız Çini (kat. 91), 160–61, 161
minâi, 80, 87, 315n12, 315n4 ("Kat. 19")
minareler, 80, 263, 315n6 ("Kat. 19")
Rozet Motifli Mozaik Çini (kat. 167a), 263–64, 263
Niş Motifli Çini Levha (kat. 163), 258–59, 258
Niş Motifli Çini Levha (kat. 164), 258–59, 259
oturan hükümdar figürlü, 96, 96
Sfenks Figürlü Altıgen Çini Kompozisyonu (kat. 20a), 81, 81, 82, 83
Çin kumaşları, 63, 314n4 ("Kat. 15")
"Çok Amaçlı Terazi" (*Kitabü mizani'l-hikme*'den; kat. 112), 191, *191*
Çöngül Kurganı, 169

D
Dandanakan
kervansaray, 260
Muharebesi, 6, 260–61
Dandanakan Camii, 261
mihrap, 260–61, 260–61
stuko bezemeler, kat. 165a–c, 260–61, 260–61
Danişmendliler, 17, 313n5 ("Kat. 14a–l")
Danişmendname, 148
Davetü'l-etibba, 169
Davud b. el-Melik es-Salih, 58, 312n9 ("Kat. 8")
Dekaiku'l-hakaik (kat. 130), 148, 208
varak 10r, 133, 134
varak 86r, 211, 211
varak 108v, 213, 213
De Materia Medica, 167, 169, 178, 316n5 ("Kat. 21a–c")
"Baldan İlaç Yapımı," kat. 107a, 178, 178
"İksir Hazırlayan Hekim," 170–71, 170
"Üzüm Suyundan İlaç Yapımı," kat. 107b, 178–79, 178
depremler, 159, 258
develer, 45, 63, 75, 153, 197, 327n5 ("Kat. 117"), 330n2 ("Kat. 139, 140")
Bir Tahtırevan ve İki Binici Taşıyan Deve Figürü (kat. 140), 225–26, 226
Bir Vazo Taşıyan Deve Şeklinde Kap (kat. 139), 225–26, 225
Digenis Akritis, 148
dinar, *bkz.* sikkeler
dini etkiler
ayrıca bkz. Hıristiyanlık; İslam; Zerdüştlük
bereket tanrıçaları, 131
Budizm, 122, 223, 329n7 ("Kat. 137")
Selçuklu coğrafyasındaki çeşitlilik, 251
toprak ana tanrıçaları, 248, 318n6 ("Kat. 38")
Türkler, 25
Yahudilik, 25, 269
Dioskorides, 167, 168, 178
dirhem, *bkz.* sikkeler
Divanü Lugati't-Türk, *29*
Divriği, Ulu Cami ve Darüşşifa, 240
Diyarbakır (eski adıyla Amid), *22*, 222, 237, 312n6 ("Kat. 7")
Diyarbakır Artuklu sarayı, 156, 167, 188, 189
dört halife, 263
duvar resimleri
Hulbuk, 45
Leşkeri Bazar, 41, 41, 44, 45
Nişabur, 45
Semerkant, 42, 42, 43, 45

düğünler, 78–79, 115, 159, 163, 316n14, 323n5 ("Kat. 89")
Düneysir, 68
"Dünya Haritası," Kaşgarlı Mahmud'un *Divanü Lugati't-Türk*'ünden, *29*

E
Ebu Bekir b. Emin, 303
Ebu Bekir b. İbrahim, 306
Ebu Bekir b. Muhammed, 256
Ebu Dülef, 184, 326n21
Ebu Hanife, 130
Ebu Hamid Gazali, 11
Ebu İbrahim Ahmed, 256
Ebu Maşar, 213
Ebu Muhammed el-Kasım b. Ali el-Hariri el-Basri, 156; *ayrıca bkz. Makamat* (Hariri'nin eseri)
Ebu Nasr, 165
Ebu Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Biruni, *bkz.* Biruni
Ebu Şuca Incu Tekin, 320n7 ("Kat. 56, 57")
Ebu Zeyd, 112, 113, 318n4 ("Kat. 40, 41"), 3
Ebulfazl Artuk Şah, 57
Ebu'l-Ferec el-İsfahani, 61
Ebu'l-Feth Abdurrahman el-Hazini, 167, 176–77, 191
Ebu'l-Feth Büsti, 130
Ebu'l-Hafs Sühreverdi, 251
Ebu'l-Hasan Keyhüsrev b. el-Ula eş-Şirazi, 176, 194
Ebu'l-Heyca es-Semin, 121
Ebu'l-Hüseyin Abdurrahman b. Ömer es-Sufi, 196, 197
Ebu'l-Kasım Firdevsi, 153, 154
Ebu'l-Kasım Mahmud b. Zengi Aksungur, *bkz.* Nureddin Zengi
Ebussuud b. Muhammed b. Ahmed el-Hasan, *308*
edebiyat, 4, 17–18, 29, 30–31, 73; *ayrıca bkz.* şiir

Edessa, 11, 23
ekmek mühürleri, 242
Ekmeleddin (Bey Hekim), 254
el-Cami beyne'l-ilm ve'l-ameli'n-nafi fi sınaati'l-hiyel, 188
el-Hüseyin, 276
el-Kamil fi't-Tarih, 31
el-Kuvayi, 89
el-Melik el-Mansur Nureddin Ali, 328n3 ("Kat. 125")
el-Mevsılı ekolü, 62
ayrıca bkz. Bedreddin Lülü; Mahmud b. Sincar Şah; Şuca b. Mana el-Mevsılı; Yunus b. Yusuf en-Nakkaş el-Mevsılı
Hıristiyan ikonografisi, 265–67
ibrikler, 138
şamdanlar, 233
üslup, 139, 151, 161, 188, 321n3 ("Kat. 69")
el-Veli, 165
Emevi Camii, Şam, 271, 293
Eminabad, 298
Erheb mezarlığı, 301
Erzurum, 309n27
Çifte Minareli Medrese, 239
Esireddin Ahsikati, 109, 215, 228
Eşarıler, 250
ev modelleri, 159
Aşık Çift Tasvirli Ev Modeli (kat. 18), 78, 79
Kutlama Sahnesi Tasvirli Ev Modeli (kat. 17), 78–79, 78, 314n7, 10 ("Kat. 17, 18")
Ziyafet Sahneli Ev Modeli (kat. 43), 115, 115
Eyyubiler, 15, 22, 23, 60, 309n37

F

Fahreddin Kara Arslan, sikkeler, kat. 14e, 68, *68*, 71
Faruk b. Abdüllatif, 190
Fatımiler, 26, 67, 94, 102, 122
Fazıl b. Ömer er-Rayiz, 287
fels, *bkz.* bakır sikkeler
Feridüddin Attar, 226
Fernando, III. 97–98
figürlü heykeller
Atlı Avcı ve Çita (kat. 70), 140, 140
Bir Figüre Ait El (kat. 1j), 45, 46, 46, 47
Bir Figür Başı (kat. 1i), 46, 46
Bir Tahtırevan ve İki Binici Taşıyan Deve Figürü (kat. 140), 225–26, 226
Boncuklu Başlık Giymiş Bir Figür Başı (kat. 1e), 44, 44, 45–46
Boncuklu Başlık Giymiş Bir Figür Başı (kat. 1f), 44, 44
Boncuklu Başlık Giymiş Bir Figür Başı (kat. 1g), 44, 45
İran'dan Dokuz Stuko Figür ve Bir Parça (kat. 1a–j), 40–47, 40, 43–46
Kuyruğu Ejder Başıyla Sonlanan Kanatlı Sfenks Figürü (kat. 154), 242–44, 243, 331n5 ("Kat. 154, 155")
Lavta Çalgıcısı Heykelcik (kat. 89), 79, 159, 159
Murassa Başlıklı Ayakta Duran Figür (kat. 1a), 40, 40, 41, 44, 317n3 ("Kat. 26, 27")
Murassa Başlıklı Ayakta Duran Figür (kat. 1d), 43, 43
Murassa Başlıklı Oturan Figür (kat. 1c), 43, 43, 47
Oturan Figürler Motifli Doğan Heykelciği (kat. 131), 214–15, 214
Papağan Kuyruklu Horoz Şeklinde Çeşme Figürü (kat. 132), 214–15, 215
savaşan bir süvari şeklinde çeşme figürü, 214, 215
sfenks şeklinde çeşme figürü, 215, 243, 243
Sivri Uçlu Başlıklı Giymiş Bir Figür Başı (kat. 1h), 44, 45
Sorguçlu Başlıklı Ayakta Duran Figür (kat. 1b), 40, 40, 41, 44, 47
"Sultan Tuğrul" (kat. 3), 50, 50
filler, 217, 241, 330n6–8 ("Kat. 138")
Bir Kadını Taşıyan Fil Tasvirli Çanak (kat. 138), 224, 224
Firdevsi, *bkz.* Ebu'l-Kasım Firdevsi
Freer matarası, 266
Fustat, 242
fürusiyet, 71, 145, 150, 322n2 ("Kat. 79")

G

Galenos, 167, 168, 173, 176
Ganymedes, 299
Gazali, 250, 251
İhyau ulumi'd-din, 31
Mişkatü'l-envar, 259
Gaziye Hatun, 79
Gazne, 5, 6, 31
çiniler, 259
kale, 108
mimari, 327n5 ("Kat. 114")
mermer kabartmalar, 41, 41, 44, 144, 144
mermer oyma, 45
III. Mesud minaresi, 315n6 ("Kat. 19")
saraylar, 80, 315n2 ("Kat. 19")
Gazneli İmparatorluğu
saraylar, 316n4 ("Kat. 22")
savaşlar, 6, 260–61
Selçuklu fethi, 5–6, 111
tahtlar, 111
tarih, 5–6, 9, 38
yapılar, 258
Gazneli Mahmud, 154
Giyaseddin, 321n3 ("Kat. 71")
Giyaseddin Keyhüsrev, II. 18
aslan motifi, 69–71, 219
sikkeler, kat. 14b, 66, 66, 67, 69
Giyaseddin Keyhüsrev, III. 213
Giyaseddin Muhammed, I. kat. 2b, 48, *48*, 49
göçebeler, 2–3, *3*, 4–5, 7, 12, 29–30, 87
Gök Türk İmparatorluğu, 2–3, 6
Gregorius, VII. Papa, 11
Grifon Motifli Levha (kat. 152), 241, *241*
Gritille, 186
Gu Kummet, Sincar, 41, *42*, 310n4
gulamlar, 39, 41, 44, 76, 101, 309–10n2, 310n13
Gurlular, 45, 155, 201, 333n3 ("Kat. 163, 164")
gümüş sikkeler, *bkz.* sikkeler
Gümüştekin Medresesi, Busra, 27
Gürgan, 159
Gürgan emiri Keykavus b. iskender, 107

H

Haçlılar
Anadolu'da, 17
cemiyetler, 267
hükümdarlık alameti, 139
prenslikler, 11, 16, 23
Selçuklular, 2, 10–11, 21, 26
sikkeler, 67
silahlar, 146
tarihler, 17
Zengiler, 23
Hafız-ı Ebru, 48
Hakani, 222
Hakta b. Tuzra, 139
Halep
kale, 53, 233, 233
medreseler, 27, 179, 293
seramikler, 186
Salihin mezarlığı, 291, 300
Şiiler, 26, 27
Ulu Cami, 332n4 ("Din ve Kitabet")
valiler, 23
Zengi yönetimi, 26, 27
Halil, 316n14
Halley kuyrukluyıldızı, 199
Hama emiri el-Melik el-Mansur b. el-Muzaffer, 328n3 ("Kat. 125")
hamamlar, 72, 107–8, 317n1 ("Kat. 36a–c"); *ayrıca bkz.* banyo eşyaları
Hamse, 129
Hanbeli mezhebi, 27
Hanefi mezhebi, 25, 130, 250, 282, 298, 303
hangâhlar, 237, 251, *254*
Harezm, 13, 80
Harezmşahlar, 13–14, 15, 63, 123
Hariri, *bkz.* Ebu Muhammed el-Kasım; *Makamat* (Hariri)
"Haris'in Basra'da Bir Kütüphanede Ebu Zeyd ile Karşılaşması," Hariri'nin *Makamat*'ından (kat. 86), 156, *156*
Harizmi, 166
harpiler, 63, 83, 103, 125, 185, 201–4, 218, 227, 229, 245, 248, 268
Harpi Figürlü Lüster Kâse (kat. 156), 245, 245
Harpi ve Sfenks Tasvirli Delik İşi Sürahi (kat. 143), 103, 229, 229
Harput, 57
Hasan b. Cuban b. Abdullah el-Konevi, 285
Hasan el-Kaşani, 181, 187
Hasan-ı Gaznevi, 310n6
Hasan Sabbah, 328n6 ("Kat. 131, 132")
Hasankeyf, *bkz.* Hısn-ı Keyfâ
Hatun Fatıma bint Zahiriüddin, 304
Hauz-han, 183
Havanrah Hatun, 63, 312–13n10
hayvan biçimli heykeller, 292, 334–35n3
Hazarlar, 3, 4, 25
Hazini, 167, 191
Helena, İmparatoriçe, 270, 333n2 ("Kat. 171")
Hemedan
Gazneli yönetimi, 38
kakmalı pirinçler, 108
Kümbed-i Aleviyan, 283
levha, 332n4–5 ("Kat. 163, 164")
mezar taşı, kat. 202, 305, 305
valiler, 268
Hemedan Kur'an'ı, kat. 181, 275, 280, *280–81*, 283, 287, 334n1 ("Kat. 187")
Herat
darphane, 53
madeni eserler, 108, 143, 155–56, 201, 318n11, 323n2 ("Kat. 85")
medreseler, 250
Herodotos, 241
Herzfeld, Ernst, 296
heykeltıraşlık
ayrıca bkz. figürlü heykeller; taş oymacılığı; stuko
Aslan Figürlü Friz Parçası (kat. 136b),, 219, 219, 220–21
ejder kabartması, 233
İnsan Biçimli Figür (Baba; kat. 190), 292, 292
lavta çalgıcısı, 159
mermer kabartmalar, Gazne, 41, 41, 44, 144, 144
saraylar, 39
Hıristiyanlık
ayrıca bkz. Haçlılar
Anadolu'da, 30
Aylanın İşleri, 210
ejder imgesi, 104
Kakma Tekniğiyle İşlenmiş Hıristiyan İkonografili Pirinç Eserler (kat. 168a–c), 265–67, 265–67
Miyafirzit Ayin Kitabı'ndan "Constantinus ile Helena" (kat. 171), 270, 270, 271
Prester John, 12
Selçuklu coğrafyasında, 16, 17, 265–67, 270–71
Suriye Ortodoksları, 270
Suriye Yakubilerine Ait Ayin Kitabı (kat. 172), 266, 271, 271
tarih yazarları, 17
yazmalar, 251
Hısn-ı Keyfâ (Hasankeyf)
hükümdarlar, 23, 56, 309n37, 312n6 ("Kat. 7")
köprü, 21, 21, 41, 310n4
sikkeler, 71
Hippokrates, 173
Homberg İbriği (kat. 168a), 161, 265, *265*, 266
Horasan
emirler, 15
Farsça, 30
Harezmşahlar, 13–14, 15, 63, 123
kakmalı pirinçler, 62, 274
kervansaraylar, 12, 13
madeni eserler, 89, 143, 151, 155–56, 223
seçkinler, 8–9
Selçuklu fethi, 5–6, 260–61
seramikler, 165, 184
Hulbuk, 45
Humus emiri el-Melik el-Mansur İbrahim, 328n3 ("Kat. 125")
Huneyn b. İshak, 178
Hüsameddin Timurtaş, 71
Hüsameddin Yuluk Arslan, kat. 14i, 70, *70*, 71
Hüsrev ile Şirin, 150, 223

Hüsrev Perviz, 140
Hz. Ali b. Ebu Talib, 31, 286
Hz. Muhammed, 6, 7, 26, 172–73, 199
Hz. Süleyman, 247

I
Ioannes Grammatikos, 176
Isaac, 271

İ
İbn Ahi Hizam Muhammed b. Yakub, 145
İbn Bibi, 18, 20, 79, 87, 315n25
İbn Butlan, 169
İbn Kuteybe, 288
İbn Mukle, 284
İbn Said, 62
İbn Sina (Avicenna), 167, 175
İbn Sükkere el-Haşimi, 127–28
İbnü'l-Arabi, 28
İbnü'l-Bevvab, 284
İbnü'l-Cevzi, 163, 199
İbnü'l-Esir, 7–8, 25, 31, 198–99, 335n5 ("Kat. 190")
İbnü'l-Ezrak el-Fariki, 31, 313n30
İbnü't-Temmar el-Vasiti, 128
İbrahim, 258, 332n4 ("Kat. 162")
İbrahim b. Mevaliye, 151
ibrikler, *bkz.* kaplar
"İksir Hazırlayan Hekim" (*De Materia Medica*'dan), 170–71, 170
İlhanlılar, 16, 19, 20, 33
İmadeddin Zengi, 23, 26, 67, 313n14
İmadeddin Zengi, II. 313n38
İsfahan
  bahçeler, 92–93
  başkent, 8
  lüster, 185
  medreseler, 27
  mescid-i cami, 8, 9, 258, 310n16, 332n4 ("Din ve Kitabet")
  Selçuklu fethi, 7
  seramik üretimi, 181, 185
İslam
  ayrıca bkz. Kur'an; Şii İslam; Sufilik; Sünni İslam
  alkol yasağı, 26
  cenaze ritüelleri, 298
  hadisler, 2, 99, 172–73, 259
  müctehidler, 25
  Selçuklular, 250
İsmail, 286, 295
İsmaililer, 11–12, 26, 27, 177, 286, 308
İsrail, 329n1 ("Kat. 136a–d")
İstahr (Estahr), 185
İstefan b. Basil, 178
İştar, 131, 320n5 ("Kat. 60")

K
Kâbus Kümbeti, 290
Kabusname, 107, 108
Kaçarlar, 33
Kaim bi-Emrullah, 53
kakmalı pirinçler
  ayrıca bkz. tepsiler
  bakraç, 107–8, 108
  Bedreddin Lülü'nün Kakmalı Pirinçleri (kat. 12a, b), 62–63, 62–63
  Hıristiyan ikonografisi, kat. 168a–c, 265–67, 265–67
  Horasan ekolü, 116
  kubbeli buhurdan, 105, 105
  Mahmud b. Sincar Şah'ın Kakmalı Pirinçleri (kat. 13a, b), 64–65, 64–65
kalıplar
  Ana Kalıp (kat. 59), 130, 130
  Çalgıcılar Tasvirli Kalıp Parçası ve Modern Döküm (kat. 108i), 179, 184, 184
  kaplar, 130, 164–65, 165, 324n3 ("Kat. 94")
  mücevherat, 94
  seramik, 181–83
Kalkaşendi, 334n16–17
Kanatlı Grifon Tasvirli, İyi Dilek Kitabeli Sehpa (kat. 63), 132–33, *133*, 134
kandiller
  ayrıca bkz. şamdanlar; aydınlatma araçları
  camiler, 90–91, 90, 259, 293, 332n6–8 ("Kat. 163, 164"), 335n1 ("Kat. 191")
  evsel kullanım, 88–89, 90, 90, 91
  mezar taşları, 90, 259, 304
  Polikandelon (veya Kandil Kaidesi?) (kat. 21c), 91, 91
  Üç Ayaklı Kandil Kaidesi (kat. 21a), 88–89, 88
Kara Arslan, 58, 312n6 ("Kat. 8"), 329n1 ("Kat. 136a–d")
Karahanlılar, 5, 6, 7, 12, 29, 43, 53, 226
Karahıtaylar, 12–13
Karamanlılar, 285
Kara Saray, Musul, 42, *42*, 45, 47, *63*, 335n2 ("Kat. 193")
Kasr-ı Ebu Nasr, 174, 325n3 ("Kat. 101–3)
Katvan Muharebesi, 12
kapı tokmakları
  Aslan Başı ve Karşılıklı Ejderler Figürlü Kapı Tokmağı (kat. 136d), 221–22, 222, 238
  Bir Çift Kapı Tokmağı (kat. 159), 252, 252, 287
  Ulu Cami, Cezire-i İbn Ömer (Cizre), 221, 222
kaplar
  ayrıca bkz. cam eserler
  Aplike Bezemeli Küçük Kupa (kat. 65), 135–36, 135
  Aslan Şeklinde Sürahi (kat. 136c), 220, 220, 221
  Bir Vazo Taşıyan Deve Şeklinde Kap (kat. 139), 225–26, 225
  Boğa Şeklinde Kap (kat. 134), 217–18, 217
  Boğa Şeklinde Kap (kat. 135), 217–18, 218
  Burç Tasvirli Sürahi (kat. 120), 203, 203
  Çift Başlı Kartal Tasvirli Vazo (kat. 148b), 236, 237, 237
  Çömelerek Oturan Erkek Şeklinde Sürahi (kat. 50), 121, 121
  Dansçılar Tasvirli İbrik (kat. 93), 163, 163
  Doğancı Figürlü İbrik (kat. 73), 143, 143
  habb'lar, 110, 131, 248, 318n2 ("Kat. 38"), 318n6 ("Kat. 38"), 320n2, 4 ("Kat. 60"), 322n2 ("Kat. 158")
  Harpi ve Sfenks Tasvirli Delik İşi Sürahi (kat. 143), 103, 229, 229
  Homberg İbriği (kat. 168a), 161, 265, 265, 266
  İbranice Kitabeli Şarap Kabı (kat. 170), 269, 269
  İbrik (kat. 13b), 64–65, 65, 313n6 ("Kat. 13a, b")
  İbrik (kat. 118), 103, 200–201, 200–201
  İbrik (kat. 68), 138, 138
  İbrik (kat. 85), 155–56, 155, 201, 333n3 ("Kat. 171")
  ibrikler, 165, 165, 186, 314n2 ("Kat. 15")
  kalıplar, 130, 164–65, 165, 324n3 ("Kat. 94")
  Küp (Habb; kat. 60), 131, 131
  Küp (Habb) Parçası (kat. 158), 248, 249
  Kürevi-Konik Kap (kat. 61), 132–34, 132
  Kürevi-Konik Kap (kat. 62), 132–34, 132, 138
  Şarap Şiirli Kupa (kat. 56), 127–28, 127
  Taht Sahneli Küp (Habb) Parçası (kat. 38), 110, 110
  Ziyafet Sahnesi Tasvirli ve Farsça Şiir Kitabeli Sürahi (kat. 94), 164–65, 164
Karatay Medresesi, Konya, 263, *264*, 333n5 ("Kat. 167a, b")
kâseler ve tabaklar
  Aslan Avı Sahneli Kâse (kat. 71), 141, 141
  Bahçede Oturan Çift Tasvirli Kâse (kat. 22), 92–93, 92, 316n1 ("Kat. 22")
  Behram Gur ve Azade Tasvirli Kâse (kat. 83), 153, 153
  Bir Bahçede Müzisyenler Tasvirli Kâse (kat. 87), 157–58, 157
  Bir Kadını Taşıyan Fil Tasvirli Çanak (kat. 138), 224, 224
  Bir Kuşa Saldıran Avcı Kuş Tasvirli Kâse (kat. 141), 227, 227
  Büyük İskender'in göğe yükselişi motifli, 234, 235
  Çevgan Oyuncusu Figürlü Tabak (kat. 78), 149–50, 149
  doğancı ve oturan figürler tasvirli, 141
  Ejder Figürlü Kâse (kat. 144) 230–31, 230
  elif-lam motifli, 186
  Hasan el-Kaşani İmzalı Kâse (kat. 108d), 179, 181, 181, 187
  Kâse (kat. 51), 122, 122
  Kâse (kat. 38), 129, 129
  Kâse (kat. 169), 268, 268, 333n1–2 ("Kat. 169")
  Lavta Çalgıcısı ve Dinleyiciler Tasvirli Kâse (kat. 88), 157–58, 158
  Madalyonlar İçinde İkişer Çalgıcı Tasvirli Tabak (kat. 90), 160–61, 160, 210, 323n3 ("Kat. 90, 91")
  Mor Sırlı, Kazıma Epigrafili Kâse (kat. 109), 187, 187
  Necmeddin Ömer el-Maliki el-Bedri'ye Ait Kâse (kat. 49), 120, 120
  Oturan Çift Tasvirli, Vezir Muhammed b. Abdullah'a İthaflı Kâse Parçası (kat. 52), 123, 123
  Oturan Figürler ve Canbaz Tasvirli Bölmeli Tabak (kat. 42), 114, 114
  Ördek Figürlü ve Şarap Şiirli Kâse (kat. 57), 127, 128, 128
  pişmiş toprak, 182, 185
  Renksiz Sırlı, Oyma Bitkisel Motifli Kâse (kat. 108e), 179, 181, 181
  Saraylı Figürler ve Astrolojik Motifler Tasvirli Kâse (kat. 123), 206, 206
  Seramik Kâse (kat. 48), 119, 119
  Sınıf Sahnesi Tasvirli Tabak (kat. 173), 272, 272
  Su Kenarında Meclis Sahneli Kâse (kat. 40), 112–13, 112, 318n1 ("Kat. 40, 41")
  Su Kenarında Oturan Figürler Tasvirli Kâse (kat. 41), 112–13, 113
  Tahtta Oturan Hükümdar ve Atlılar Tasvirli Kâse (kat. 37), 109, 109
  Yazı Kuşaklı ve Burç Tasvirli Kâse (kat. 122), 205, 205
Kaşan
  cam eserler, 136
  çiniler, 80, 323n5 ("Kat. 90, 91")
  lüster, 150, 185, 186, 187, 231, 272, 283, 326n37
  seramikler, 129, 186–87
Kaşgar, 8
Kaşgarlı Mahmud, *29*
Kayrevan (Tunus), Ulu Cami, 255–56, 315n2 ("Kat. 19")
Kayseri, 19, 87, 213, 291
Kazvin, 310n17, 314n6 ("Kat. 16"), 334n1 ("Kat. 178")
Kazvini, 218, 220, 268
Kelile ve Dimne, 154
Kemaleddin b. Yunus, 194
Kılıç Arslan, I. 81–82
Kılıç Arslan, II.
  başkent, 82
  fetihler, 17, 142, 309n27
  minber, 256, 256
  sanat hamiliği, 17–18
  sikkeler, 313n14
Kılıç Arslan, IV. sikkeler, 66, *66*, 67, 69, 313n19
Kindi, 175
Kirman, 231
Kitab fi ameli'l-usturlab, 194
Kitab fi istiabi'l-vücuhi'l-mümkine fi sanati'l-usturlab, 192, 194
Kitab fi keyfiyeti tastihi'l-küre ala sathi'l-usturlab, 194
Kitab fi marifeti'l-hiyeli'l-hendesiyye (kat. 111a, b), 167, 189–90, *189–90*
Kitabü edebi'l-küttab (İbn Kuteybe) (kat. 188), 288, *288*
Kitabü mizani'l-hikme, kat. 112, 191, *191*
Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite, 101
  "Andromeda," kat. 117, 101, 101, 197
  "Cepheus," 196, 196
Kitabü'l-cevahir, 184
Kitabü'l-egani, 43–44, 75, 318n3 ("Kat. 39")

"Bedreddin Lülü'nün At Üzerinde Portresi" (kat. 11), 61, 61
takdim sayfası, 162
Kitabü't-tiryak, 43–44, 169, 316n1 ("Kat. 22"), 316n5 ("Kat. 21a–c"), 329n9 ("Kat. 138")
takdim sayfası (kat. 106), 176–77, 177, 239, 270, 286, 289
Kitabü'z-zarf ve'z-zürefa, 95
Konstantinopolis, 84; *ayrıca bkz.* Bizans İmparatorluğu
Konya
ayrıca bkz. Konya Köşkü; Anadolu Selçukluları
başkent, 81–82, 85–87, 309n27
Beyhekim Camii, 254, 332n8 ("Kat. 160")
cami-türbe kompleksi, 16, 17, 82, 85
çiniler, 315n4 ("Kat. 19")
Karamanlı işgali, 285
Karatay Medresesi, 263, 264, 333n5 ("Kat. 167a, b")
Mevlevi Dergahı, 237, 251, 254
Rumi, 28
Sadeddin Köpek Medresesi, 285
Sırçalı Medrese, 264, 264, 333n5 ("Kat. 167a, b")
Sufizm, 28–29, 237, 251
Konya Köşkü
çiniler, 80, 81, 81, 82, 83, 161
fotoğraflar, 84, 85
inşa, 81–82
mimari süslemeler, kat. 20a–g, 81–87, 81–86
Köhne Ürgenç, 80
Kösedağ Muharebesi, 18
Kubadabad saray kompleksi, *18*
çiniler, 82, 87, 236, 237, 238
eyvan, 315n21
Kudüs, 11
kule mezarlar, 290–91, 298, 299
kumaşlar
I. Alaeddin Keykubad'ın İsmini Taşıyan Kumaş Parçaları (kat. 5), 54, 55, 55, 238, 240
Binici Kıyafeti (kat. 25), 97–98, 97–98
Bir Figür ve Mitolojik Hayvanlar Tasvirli Kumaş Parçası (kat. 147), 234–35, 235
Çift Başlı Kartal Tasvirli Kumaş Parçası (kat. 150), 239, 239
Çift Başlı Kartal ve İki Yanında Ejder Başları Tasvirli Kumaş Parçası (kat. 151), 240, 240
Çift Başlı Kartallar ve Karşılıklı Aslanlar Tasvirli Kumaş Parçası (kat. 149), 238, 238
Çin kumaşları, 63, 314n4 ("Kat. 15")
Dama Desenli Bir Kefenden Parçalar (kat. 194), 297–98, 297
Kaftan (kat. 24), 95–96, 95, 97, 98
kefenler, 96, 290, 297–98, 299
Kefen Parçası (kat. 195), 290, 297–98, 298
kıyafetler, 95–98
Tanrılaştırma Sahnesi Tasvirli Kumaş Parçaları (kat. 196), 299, 299
yastık ve yüz örtüsü, 96, 96
Kur'an
alkol yasağı, 130
Ayetü'l-Kürsi, 247
Bakara suresi, 263, 279
Fil Vakası, 329n7 ("Kat. 138")
hırsızların cezalandırılması, 172
İhlas suresi, 301
İmran suresi, 302
kıraat, 303
mücevherat, 99
Mülk suresi, 256
nebevi tıp, 167, 168–69
Nur Ayeti, 259, 332n6–7 ("Kat. 163, 164")
rahle, Konya Mevlevi Dergahı'ndan, 237, 254, 254
tezhip, 251, 276–77, 279, 282, 284, 285, 287
yazı çeşitleri, 278–79, 283, 284, 289
Zâriyât suresi, 282
Kur'an yazmaları
Altmış Cüzlük bir Kur'an'ın 53. Cüzü (kat. 182), 282, 282
Anadolu Selçuklu Kur'anı (kat. 185), 285, 285
El yazması Kur'an Sayfaları (kat. 183), 283, 283
Kur'an (kat. 184), 284, 284
Kur'an Cüzü (kat. 189), 289, 289
Kur'an Cüzü (kat. 9), 59, 59
Kur'an Tefsiri (kat. 187), 287, 287
Mushaf Sayfaları (kat. 181), 275, 280, 280–81, 283, 287, 334n1 ("Kat. 187")
Tek Ciltlik Bir Kur'an'dan Sayfa (kat. 179), 276–77, 277
Yedi Cüzlük bir Kur'an'dan Sayfalar (kat. 180), 278–79, 278–79
Kutbeddin Mevdud, sikkeler, 71
Kutbeddin Muhammed b. Zengi, 59, 313n38
Kutbeddin Şirazi, 20
kutular
Çevgan Oyuncuları Tasvirli Kutu (kat. 79), 151, 151
İlaç Kutusu (kat. 105), 175–76, 176
kalemdanlar, 274, 334n16–17
Kuş Tepelikli ve Burç Tasvirli Kutu (kat. 119), 202, 202
Kutu (Pyxis) (kat. 168b), 265, 266–67, 266
Şifre Kilitli Kutu (kat. 168c), 188, 265, 267, 267, 333n16–18
Şifreli Kilitli Kutu (kat. 110), 167, 188, 188, 327n5 ("Kat. 110")
Kündüri, 30

L

Lala Muslih, 264
leğenler
Burç Tasvirli Leğen (kat. 125), 209, 209
Sincar Şah'ın kakmalı pirinç leğeni (kat. 13a), 64, 64, 65
Sultan Kara Arslan b. Ilgazi'ye Ait Leğen (kat. 8), 58, 58, 312n9 ("Kat. 8")
Leşkeri Bazar, duvar resimleri, 41, *41*, 44, 45
Lüleler, 67, 73, 296
lüster
Fatımiler, 122
İsfahan, 185
Kaşan, 150, 185, 186, 187, 231, 272, 283, 326n37
teknoloji, 185
yayılma, 180, 326n28

M

Maarret en-Numan, 181
madeni eserler, *bkz.* Herat; kakmalı pirinçler; el-Mevsılı ekolü
Mahmud, 14
Mahmud, II. 332n4 ("Kat. 162")
Mahmud b. el-Hüseyin el-Kirmani, 280, 334n1 ("Kat. 187")
Mahmud b. Melikşah, sikkeler, kat. 4e, 52, *52*, 53
Mahmud b. Muhammed el-Herevi, 155, 323n5 ("Kat. 85")
Mahmud b. Muhammed el-Muşi, 194
Mahmud b. Sincar Şah, kakmalı pirinçler, kat. 13a, b, 64–65, *64–65*
Makamat (Hariri), 134, 136, 156, 190, 270, 317n2 ("Kat. 34")
Makrizi, 316n14
Malatya Ulu Camii, 333n7 ("Kat. 167a, b")
Malazgirt Muharebesi, 7, 11, 16, 33
Mar Behnam manastırı, *42*, 45, 104, *221*, 222, 317n4 ("Kat. 33"), 335n2 ("Kat. 193")
Mardin
Artuklu sarayı, 21, 22–23, 58, 68, 90, 312n6 ("Kat. 7")
Camiü'l-Asfar, 271
fotoğraf, 22
hükümdarlar, 21, 312n6 ("Kat. 8"), 328n3 ("Kat. 125")
medreseler, 302, 312n6 ("Kat. 8")
sikkeler, 68, 71
Sultan İsa Medresesi'nin karşısındaki mezar, 302, 302
Mar Mattai Manastırı, 270
Mart Şmuni Kilisesi, 44
Maturidiler, 250
Maşallah, 213
Mecdüddin İsa, 58
meclisler, 112–13, 114
Mecmaü't-tevarih, kat. 2a–c, 48–49, *48–49*
medreseler, 4, 20, 26–27, 33, 39, 179, 250, 264, 282, 291
Melik Gazi Gümüştekin, 313n5 ("Kat. 14a–l")
Melik II. Halil, 309n37
Meliknâme, 5, 31
Melikşah, I.
avlanma, 141
bahçeler, 92–93, 316n4 ("Kat. 22")
bilim insanları, 166
çiniler, 332n4 ("Kat. 162")
hükümdarlık, 7–8, 10, 14, 15, 250
köleler, 23
sikkeler, kat. 4d, 51, 51, 53, 101
yapılar, 258
Memlükler, 16, 19, 44, 90, 309–10n2, 316n14, 312n8 ("Kat. 8")
Memun, 60, 67
Mengücekliler, 240
Meruçak (eski adıyla Merverud), 101
Merv
başkent, 6, 136, 261
hekimler, 174
hükümdarlar, 12, 13
medreseler, 250
saray, 93
Şehriyar Erk (iç kale), 11, 93
seramikler, 165
Merverud (bugünkü Meruçak), 101
Mesnevi (Rumi), 28, 237
Mesud, I, 6, 14, 111, 226, 317n5 ("Kat. 26, 27")
Mesud, III. 315n6 ("Kat. 6")
Mevleviler, 28–29
Mevlevi Dergâhı, Konya, *237*, 251, *254*
Meyyafarikin (Silvan), 21, 288
mezarlar, *bkz.* mezar sanatları; mezar taşları
mezar sanatları
ayrıca bkz. türbeler; mezar taşları
İnsan Biçimli Figür (Baba; kat. 190), 290, 292, 292
kandiller, 332n8 ("Kat. 163, 164")
kefenler, 96, 290, 297–98, 299
kule mezarlar, 290–91, 298, 299
kumaşlar, 290, 297–98, 299
öldürülen düşmanların figürleri, 335n3 ("Kat. 190")
ölü gömme gelenekleri, 290, 291
Sandık (kat. 193), 296, 296
Tepelikli Sanduka (kat. 192), 294–95, 294–95
zarih, 295
mezar taşları
ayrıca bkz. mezar sanatları
Bir Mezara Ait İki Köşe Dikmesi (kat. 199), 302, 302
Celile Hatun'un Mezar Taşı (kat. 197), 300, 300
Ebu Bekir b. İbrahim'in Mezar Taşı (kat. 203), 306, 306, 307
erken dönem, 257, 332n2 ("Kat. 163, 164")
Hatun Fatıma bint Zahiruddin'in Mezar Taşı (kat. 201), 304, 304
kandil tasvirleri, 90, 259, 304
Mezar Taşı (kat. 198), 301, 301
Mezar Taşı (kat. 202), 305, 305
Muhammed b. Ebu Bekir'in Mezar Taşı (kat. 200), 303, 303
Şihabeddin Ebu Abdullah'ın Mezar Taşı (kat. 204), 307–8, 307
yerleştirme, 291
mihraplar
cami mimarisi, 250
Dandanakan Camii, 260–61, 260–61
mezar taşı, kat. 201, 304, 304
Mihrap (kat. 166), 262, 262
stuko bezeme, kat. 165a–c, 260–61, 260–61
mimari
ayrıca bkz. mimari süsleme; ev modelleri
camiler, 32–33, 250
dini, 251
klasik, 31, 32
medreseler, 264
mimari süsleme
bkz. kapı tokmakları; taş oyma; stuko bezeme; çini
minâi, 44, 73, 80, 83, 87, 94, 109, 111–13, 125, 128, 153, 157, 161, 179, 182, 186, 187, 242, 315n4 ("Kat. 3"),

315n12 ("Kat. 20a–g"), 317n6 ("Kat. 33"), 318n6 ("Kat. 37"), 318n5 ("Kat. 40, 41"), 322n3 ("Kat. 74"), 324n5–6 ("Kat. 90, 91"), 327n46–47, 51
minberler
Bir Minbere Ait İki Parça (kat. 161), 255–56, 255
Kılıç Arslan, II. 256, 256
Mişkatü'l-envar, 259
Miyafizit ayin kitabı, kat. 171, 270, *270*, 271
Moğollar, 12, 14, 16, 18–20, 258, 269, 309n34
Muhammed b. Abdullah, 123
Muhammed b. Ahmed el-Cebeli, 284
Muhammed b. Ebu Bekir, 303
Muhammed b. Ebu'l-Bereket Cevheri Nişaburi, 184, 186
Muhammed Ebu'l-Kasım b. Bekran en-Neccar el-Isfahani es-Salihani, 193
Muhammed b. el-Cevheri el-Bağdadi, 287
Muhammed el-Kutluk el-Mevsili, 188
Muhammed et-Tusi, 263, 264
Muhammed b. Hamid el-Usturlabi el-Isfahani, 188
Muhammed Meydani, 163
Muhammed Tapar, 11–12, 14, 21, 27, 49, 196, 332n4 ("Kat. 162")
Muhlis b. Abdullah el-Hindi, 285
Muineddin Süleyman, 20
Muizzi, 11, 31, 53, 93, 144
Muizzüddin Arslan Şah Kavurdi, 231
Mukaddesi, 261
Muktefi, 29
Muska (kat. 127), 211, *211*
Muska (kat. 128), 211, *211*
Musul
ayrıca bkz. Bedreddin Lülü; el-Mevsili ekolü
Avnüddin Türbesi, 329n17
Çin kumaşları, 314n4 ("Kat. 15")
Eyyubi yönetimi, 60
görünüm, 25
Hıristiyan sanatçılar, 270
kakmalı madeni eserler, 62, 63, 65, 75, 120, 138, 139, 151, 314n5 ("Kat. 15")
Kara Saray, 42, 42, 45, 47, 63, 335n2 ("Kat. 193")
medreseler, 250
Zengi yönetimi, 22, 23, 24, 142
mutfak aletleri
Birbirine Dolanmış İki Ejder Tasvirli Kaşık (kat. 46), 117, 118, 118
İki Uçlu Kepçe (kat. 47), 117, 118, 118
Katlanır Kaşık ve Çatal (kat. 45), 117–18, 118
Muzaffer b. Ömer b. Muhammed el-Meyyafariki, 288
Mübarek b. Davud b. Saliba b. Yakub, 270
mücevherat
Çokgen Tokalı Bir Çift Bilezik veya Halhal (kat. 28), 101, 101
Güherseli Bilezik (kat. 29), 101, 101
Hayat Ağacı ve İnsan Figürlü Yüzük (kat. 31), 102, 102
Irak etkileri, 65, 313n6 ("Kat. 13a, b")
Kemer veya Koşum Tokası (kat. 33), 104, 104
Kolye (kat. 26), 99–100, 99
Kolye (kat. 27), 99–100, 100
Madalyon (kat. 23), 94, 94
I. Mesud'a hediyeler, 317n5 ("Kat. 28, 29")
Oturan Aslan Figürlü Yüzük (kat. 32), 103, 103
Yüzük (kat. 30), 102, *102*
Müeyyed Ayaba, 15
mühürler
Alaeddin Keykubad, I. 55, 55
ekmek mühürleri, 242
Sfenks Figürlü Mühür (kat. 153), 242, 242
Yazılı Mühür (kat. 178), 276, 276
Münacat (Hz. Ali b. Ebu Talib) (kat. 186), 286, *286*, 289
mürekkep hokkaları, *bkz.* yazı araçları
Müstansır, 65
Müsterşid, 53, 156
Mütevekkil, 288

N

Nahçıvan, 14–15
Nakkarhane kule mezarı, Rey, 298, *298*, *299*
Nasır, 65
Nasıreddin Artuk Arslan, sikkeler, kat. 14k, 70, *70*, 71
Nasıreddin Mahmud (hd. 1201–22), kat. 14j, 70, *70*, 71, 238, 313n38
Cezeri, 189
saray, 222
Nasıreddin Mahmud (hd. 1219–34), sikkeler, kat. 14l, 70, *70*, 71
Nasıreddin Muhammed b. İbrahim b. Abdullah er-Rammal el-Muazzim es-Saati el-Heykeli
Nasıri, 213
Nastulus (veya Bastulus), 192
Necmeddin Alpi, sikkeler, kat. 14f, 68, *68*, 71, 313n33
Necmeddin Ilgazi, I.
hükümdarlık, 21–22, 23
sikkeler, 313n14
Necmeddin Ömer el-Maliki el-Bedri, 120
Nemrud, 299
Nevruz (İran yeni yılı), 73, 78, 114, 115, 159
Nevruzname, 328n3 ("Kat. 131, 132")
Nikaia, 16, 17, 315n4 ("Kat. 20a–g")
Ninmah, 131, 320n5 ("Kat. 160")
Nişabur
darphane, 53
duvar resimleri, 45
emirler, 15
hükümdarlar, 257–58
Kanat Tepe, 107
medreseler, 250
mezar taşları, 303
Selçuklu fethi, 111, 199, 258
seramik üretimi, 181, 183, 185
Tepe Medrese, 125, 257, 258, 303
zenginlik, 257–58
Nizami, Genceli
hamiler, 4
Hamse, 272
Hüsrev ile Şirin, 150, 223
İskendername, 32
Nizamülmülk
hastaneler, 179
medreseler, 27, 250
oğulları ve takipçileri, 49
Siyasetname, 9–10, 234, 314n5 ("Saray Yaşamı")
vezirlik, 7–10, 72, 98
Nureddin Arslan Şah, I. 60, 61
Nureddin Muhammed, sikkeler, kat. 14h, 69, *69*, 71
Nureddin Zengi
hükümdarlık, 23, 24, 26, 27
medreseler, 26, 179, 282
sikkeler, kat. 14a, 66, 66, 67–68
şifa tası, kat. 129, 109, 212, 212
Ulu Cami, 335n2 ("Kat. 193")
Nuriyyetü'l-kübra Medresesi, Şam, 282
Nuruddevle Belek Gazi, sikkeler, 313n14
Nusaybin, 59

O

Odek, 292
Oğuzlar, 2–3, 4, 5, 25, 236, 261
okuryazarlık, *bkz.* yazı araçları
Osmanlılar, 19, 23, 30, 33, 309n37
Osman Muhtari, 231
oyunlar, 73
ayrıca bkz. çevgan
Tavla Oyunu Tasvirli Kâse Dibi (kat. 80), 152, 152
Zar (kat. 81), 152, 152
Zar (kat. 82), 152, 152

Ö

Ömer b. Ali b. Mahmud, 306
Ömer b. el-Hızır el-Maliki el-Bedri, 329n17
Ömer Hayyam
bilimsel çalışmalar, 166, 167, 191
Nevruzname, 328n3 ("Kat. 131, 132")
Rubailer, 30

P

parfümler, 88, 105, 106, 134, 317n3, 6 ("Kat. 34")
Pencere (veya Kapı) Kanatları (kat. 160), 253–54, *253*, 332n8 ("Kat. 160")
pirinç eşyalar, *bkz.* kakmalı pirinçler
Pisa Grifonu, 241
Polo, Marco, 312n6 ("Kat. 8")
Pope, Arthur Upham, 311n28, 314n5 ("Kat. 16")
Ptolemaios, 327n5 ("Kat. 117")
Almagest, 195–96, 197, 327n3 ("Kat. 116")
pyxis, 267
Kutu (Pyxis) (Hıristiyan ikonografili), kat. 168b, 265, 266–67, 266

R

Rabenou, Khalil, 314n5 ("Kat. 16")
rahle, Konya Mevlevi Dergahı, 237, 254, *254*
Rakka
Büyük Keşif, 137, 321n3 ("Kat. 67")
seramikler, 119, 137, 140, 186, 237, 326n14, 326n40, 325n9 ("Kat. 108a–i")
Ravendi, 50
Razi, 167
Reşidüddin, 48, 123, 334n16
Rey
çiniler, 80, 315n3 ("Kat. 19")
darphane, 53
ev modelleri, 115
hükümdarlar, 49
kale, 297
kazılar, 76, 115, 298
kule mezarlar, 298, 298, 299, 299
medreseler, 310n17
mezar taşları, 290
stuko bezeme, 45, 47, 111, 241
Tuğrul Kulesi, 290
rezm, bkz. avlanma
Ribat-ı Şerif kervansarayı, Horasan, *13*
Risale, 184
Roma, 31–32
Romanos Diogenes, 7
Rumi, *bkz.* Celaleddin-i Rumi
Rükneddin Davidar Kummi, 229
Rükneddin Süleyman, II. 69, 313n12 ("Kat. 14a–l")
Rükneddin Tuğrul, I.
evlilik, 163
fetihler, 5–6, 111, 250
hükümdarlık, 6–7, 8, 30, 166
isim, 215
İslam, 26
sikkeler, 311n12
sikkeler, kat. 4a–b, 51, 51, 53, 311n12
Sincar Camii, 332n1, 3 ("Din ve Kitabet")
Rükneddin Tuğrul, II. 50, 334n5 ("Mezar Sanatları")
Rükneddin Tuğrul, III.
hükümdarlık, 15, 31, 49, 136
isim, 328n6 ("Kat. 131, 132")
ölüm, 18, 49
şiir, 30
tahtsahneli pano, kat. 16, 76–77, 76–77, 314n3 ("Kat. 16")
tasvirler, kat. 2c, 48, 49, 49
Rüknüddevle Davud, 56–57, 312n7 ("Kat. 6")
Rüknüddevle Davud'a Ait Tabak (kat. 6), 56–57, *56*

S

Sacide Hatun, 312n7 ("Kat. 6")
Sadeddin Köpek Medresesi, Konya, 285
Sadi, 123
Safeviler, 33, 295
Safiyüddin el-Hilli, 90
Sahda, 271
sahte-Galenos, 176
Salah manastırı, 271
Samaniler, 4, 5, 9
Samarra
Cevsakü'l-hakani sarayı, 315n2 ("Kat. 19")
çevgan sahaları, 150, 322n2 ("Kat. 79")
el-Hayr, 322n4 ("Kat. 77")
Kasrü'l-Aşık, 184
Kubbetü's-Süleybiye türbesi, 184
taş oymacılığı, 302

Sancar
hükümdarlık, 12–13, 14, 15, 26, 38, 196, 256, 261
Merv sarayı, 136, 191
saray şairi, 31
sikkeler, kat. 4g–h, 52, 52–53, 53
türbe, 12, 12
saray yaşamı, 63, 72–73, 75, 84, 140, 143, 148, 153, 163, 244; *ayrıca bkz.* ziyafet; avlanma
Sasa Jataka, 223
Sasaniler, 38, 45, 47, 71, 83, 92, 140, 141, 298, 299
Sealibi, 128, 326n24
Selahaddin Eyyubi, 15, 67
Selçuklu ardıl devletleri, 4, 15–24, 33, 38
sikkeler, kat. 14a–l, 66–71, 66, 68–70
Selçuklu İmparatorluğu, *bkz.* Büyük Selçuklu İmparatorluğu
Selçukname, 31
Selçuklu Türkleri, kökenler, 2–3
Semerkant
çömlekçiler mahallesi, 242
duvar resimleri, 42, 42, 43, 45
Katvan Muharebesi, 12
seramik, kat. 108a–i, 137, 167, 179–86, 320n2 (Kat. 58"); *ayrıca bkz.* kâseler ve tabaklar; lüster
Serçe Limanı batığı, 216
serpuş, 50, 75, 110, 138, 142, 156, *156*, 310n6, 311n3 ("Kat. 3"), 322n3 ("Kat. 72"); *ayrıca bkz.* başlıklar
Seyfeddin Gazi, II.
ithaf, 197
sikkeler, kat. 14g, 69, 69, 71
sfenksler, 62, 81, 83, 110, 161, 171, 215, 223, 224, 229, 242–48
ayrıca bkz. avlanma
Birbirini Kovalayan Sfenksler Tasvirli Ayna (kat. 157a), 246, 246, 248
Ejder Başlı Topuz (kat. 146), 234, 234
Harpi ve Sfenks Tasvirli Delik İşi Sürahi (kat. 143), 103, 229, 229
Hançer (kat. 76), 146, 146
Kuyruğu Ejder Başıyla Sonlanan Kanatlı Sfenks Figürü (kat. 154), 242–44, 243, 331n5 ("Kat. 154, 155")
Sfenks Figürlü Altıgen Çini Kompozisyonu (kat. 20a), 81, 81, 82, 83
Sfenks Figürlü Mühür (kat. 153), 242, 242
Sfenks şeklinde çeşme figürü, 215, 243, 243
Sfenks Tasvirli Şamdan (kat. 155), 242, 244, 244
Sırt Sırta İki Sfenks Tasvirli Ayna (kat. 157b), 247, 247, 248
silahlar, 234
Süvari Kılıcı (kat. 75), 145, 145, 146
Sibt İbnü'l-Cevzi, 63
Sırçalı Medrese, Konya, 264, *264*, 333n5 ("Kat. 167a, b")
Sırrü'l-esrar (kat. 10), 59, 60, *60*
Siirt, 89
sikkeler
Büyük Selçuklu Sikkeleri (kat. 4a–h), 51–53, 51–53
Dinar, Alp Arslan (kat. 4c), 51, 51
Dinar, Berkyaruk b. Melikşah (kat. 4f), 52, 52
Dirhem, I. Büyük Hetum ve II. Keyhüsrev: Atlı Figürü (kat. 14d), 66, 67, 69
Dirhem, Fahreddin Kara Arslan: Victoria Figürü, Büyük Konstantin'in Bastırdığı Altın Sikke Model Alınarak (kat. 14e), 68, 68, 71
Dirhem, II. Giyaseddin Keyhüsrev: Astrolojik Figür (Güneş-aslan) (kat. 14b), 66, 66, 67, 69–71, 219
Dirhem, Hüsameddin Yuluk Arslan: Matem Sahnesi (kat. 14i), 70, 70, 71
Dirhem, IV. Kılıç Arslan: Atlı Figürü (kat. 14c), 65, 66, 67, 69
Dinar, Mahmud b. Melikşah (kat. 4e), 52, 52
Dinar, Melikşah (kat. 4d), 51, 51
Dirhem, Nasıreddin Artuk Arslan: Pars Binicisi (kat. 14k), 70, 70, 71
Dirhem, Nasıreddin Mahmud: Çift Başlı Yırtıcı Kuş (kat. 14j), 70, 70, 71
Dirhem: Nasıreddin Mahmud: Elinde Hilal Tutarak Oturan Bir Figür Olarak Ay (kat. 14l), 70, 70, 71
Dirhem, Necmeddin Alpi: Bakire Meryem'in Bizans İmparatoru III. Romanos'a Taç Giydirmesi ve Seleukos İmparatoru VII. Antiokhos'un Karşılıklı İki Portresi (kat. 14f), 68, 68, 71, 313n33
Dinar, Nureddin Mahmud b. Zengi (kat. 14a), 66, 66, 67–68
Dirhem, Nureddin Muhammed: Tahtta Oturan Bir Figürün Üzerinde Kanatlı Figürler (kat. 14h), 69, 69, 71
Dinar, Sancar: Bal peteği desenli (kat. 4g), 52, 52, 53
Dinar, Sancar: Çift düğümlü ejderler (kat. 4h), 52, 53, 53
Dirhem, II. Seyfeddin Gazi: Dörtte Üç Profilden Bir Portrenin Üzerinde Kanatlı Figürler (kat. 14g), 69, 69, 71
Dinar, Tuğrul Bey (kat. 4a), 51, 51, 53
Dinar, Tuğrul Bey (kat. 4b), 51, 51, 53
figürlü tasvirler, 67, 69, 71
hükümdarların isim ve unvanları, 38, 53, 58, 313n1 ("Kat. 14a–l")
Selçuklu Ardıl Devletlerinin Sikkeleri (kat. 14a–l), 66–71, 66, 68–70
Sincar
cami, 332n1 ("Din ve Kitabet")
Gu Kummet, 41, 42, 310n4
Zengi yönetimi, 24, 59
Siraf, 291, 305
Sivas, 20, *20*
Siyasetname, 9–10, 234, 314n5 ("Saray Yaşamı")
Soğd kültürü, 96, 128, 137
Sökmen, 21
stuko, kat. 1a–j, 45, 46–47, 310n16–20, 310–11n23
ayrıca bkz. figürlü heykeller
Binici Figürlü Bir Parça (kat. 20c), 82, 83, 83
Birbirini Kovalayan Hayvanlar Tasvirli Bir Frizden Sekiz Parça (kat. 20g), 82, 83, 86, 86
Bir Mihraba Ait Friz Parçası (kat. 165a), 260, 260
Bir Mihraba Ait Sütunçe Parçası (kat. 165b), 260, 260
Bir Mihraba Ait Sütunçe Parçası (kat. 165c), 260, 260
Çiçekli Kufi Yazıyla Kitabe Parçası (kat. 20d), 82, 83, 83
Dandanakan Camii, kat. 165a–c, 260–61, 260–61
Geyik Figürlü Bir Kemer Köşeliği Parçası (kat. 20f), 82, 83, 84, 85
İran'dan Dokuz Stuko Figür ve Bir Parça (kat. 1a–j), 40–47, 40, 43–46
Kara Saray kabul salonu, Musul, 42, 42, 45, 47
Kuş Figürlü Bir Kemer Köşeliği Parçası (kat. 20b), 82, 82, 83
Kuş Figürlü Bir Kemer Köşeliği Parçası (kat. 20e), 82, 83, 84, 84
levhalar, 45, 310n21
ördeğe saldıran şahin kabartması, 45, 47, 241, 241
sarıklı bir baş şeklinde kabartma, Bişapur, 45, 47
Savaşan İki Süvari Tasvirli Kabartma (kat. 74), 144, 144
Tahtta Oturan Hükümdar ve Maiyeti Tasvirli On İki Kenarlı Madalyon (kat. 39), 111, 111
Tahtta Oturan Hükümdar ve Maiyeti Tasvirli Pano (kat. 16), 47, 76–77, 76–77, 314n1, 4–8 ("Kat. 16")
Sufi (Abdurrahman es-Sufi), 101, 196, 197
Sufilik, 4, 27–29, 31, 163, 237, 251, 284, 324n4 ("Kat. 93")
Sultaniye Medresesi, Halep, 293
"Sultan Tuğrul" (kat. 3), 50, *50*
Suriye Yakubilerine Ait Ayin Kitabı (kat. 172), 266, 271, *271*
Susa, 159
su saatleri, 167, 189–90
Süleyman b. Kutalmış, 16
Sünnilik
ayrıca bkz. Abbasiler; İslam; medreseler
canlanma, 250
Hanbeli mezhebi, 27
Hanefi mezhebi, 25, 130, 250, 282, 298, 303
savunucular, 26, 33
Şafii mezhebi, 250, 298, 303
Şiilik, 26
Zengi yönetimi, 23, 27
şamanizm, 25, 215, 219, 226, 236
şamdanlar, 89, 316n14
Aslan ve Boğa Mücadelesi Tasvirli Şamdan (kat. 142), 103, 227, 228
Ayların İşleri Tasvirli Şamdan (kat. 126), 210, 210
Cappella Palatina, Palermo, 108, 235, 319n11, 323n2 ("Kat. 87, 88")
"Cepheus" (Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite'den), 196, 196
Çift Ejder Motifli Şamdan Kaidesi (kat. 145), 232–33, 232
kervansaraylar, 12, 13, 17, 18, 260
Sfenks Tasvirli Şamdan (kat. 155), 242, 244, 244
Süvari Madalyonlu Şamdan (kat. 77), 147–48, 147
Şamdan (kat. 21b), 88, 89–90, 89, 210
Şamdan (kat. 92), 162, 162
Taht Sahneli Şamdan (kat. 72), 142, 142
"Şarap Sunan Cariye Otomatı" (*Kitab fi marifeti'l-hiyeli'l-hendesiyye*'den; kat. 111b), 189, 190, *190*
Şehriyar Erk, Merv, *11*, *93*
Şehrizor, 24
Şelomo, Tiflisli, 269, 323n3 ("Kat. 86"), 334n1 ("Kat. 170")
Şemseddin Salih, 90
Şihabeddin Ebu Abdullah, 307–8
Şihabeddin Yahya Sühreverdi, 32
Şiilik
ayrıca bkz. Büveyhiler; Fatımiler; İslam
azizlerin mezarları, 295
imamlar, 286, 295, 296, 308
İsmaililer, 11–12, 26, 27, 177, 286, 308
kefenler, 298
Sünnilik, 26
türbeler, 296, 296
Ukayliler, 286, 325n3 ("Kat. 106")
şiir, 30, 31, 73, 93, 113, 127–28, 226, 228; *ayrıca bkz.* edebiyat; meclisler
Şirin b. Evhed el-Kuvayi, 88, 210
Şirvanşah Aksitan, 272
şişeler
Aplike Bezemeli Şişe (kat. 53), 124, 124
Geçme Şerit Bezemeli, Dilimli Ağızlı Lüster Şişe (kat. 108g), 179, 182, 182, 186
Şişe (kat. 55), 126, 126, 326n21
Üç Boğa Figürlü Şişe (kat. 133), 216, 216
Yaldız ve Minâi Bezemeli Şişe (kat. 54), 125, 125
Şuca b. Mana el-Mevsili, 75, 314n5 ("Kat. 15")

T
tabaklar, *bkz.* kâseler ve tabaklar
Taberiye, 242
Tacülmülk, 53, 93, 332n4 ("Din ve Kitabet")
"Tahtta Oturan Sultan Berkyaruk b. Melikşah" (*Mecmaü't-tevarih*; kat. 2a), 48–49, *48*

"Tahtta Oturan Sultan I. Giyaseddin Muhammed b. Melikşah" (*Mecmaü't-tevarih*; kat. 2b), 48, *48*, 49
"Tahtta Oturan Sultan III. Tuğrul" (*Mecmaü't-tevarih*; kat. 2c), 48–49, *49*
takvimler, 210
Taoizm, 223
taş oymacılığı, 41, 45–46, 311n24
ayrıca bkz. figürlü heykeller; heykeltıraşlık; mezar taşları
aslan kabartması, 221, 222
figürlü tasvirler, 45–46, 311n24
Gu Kummet, Sincar, 41, 42, 310n4
mezar taşları, 291, 300–308
türbeler, 291
Taşrabat, 260
"Tavus Kuşlu Su Saati" (*Kitab fi marifeti'l-hiyeli'l-hendesiyye*'den; kat. 111a), 189–90, *189*
Tebriz, 19, 199
teknoloji
ayrıca bkz. bilim ve teknoloji
çok amaçlı terazi, 191
kâğıt, 73, 167, 276, 278, 283
kehanetaleti, 188, 188
usturlaplar, 166–67, 192, 193, 193, 194
otomatlar, 188, 190
risaleler, 189–90, 191, 192, 194
seramik, kat. 108a–i, 179–201
su saatleri, 167, 189–90
şifreli kilitler, 188, 267, 333n16, 327n5 ("Kat. 110")
Tell Minis, 181, 325n8 ("Kat. 108a–i")
Tepe Medrese, Nişabur, 125, 257, 258, 303
tepsiler
Tepsi (kat. 12a), 62, 62, 331n8 ("Kat. 157a, b")
Tepsi (kat. 12b), 62–63, 63, 161, 312n8 ("Kat. 12a, b"), 312–13n10, 331n8 ("Kat. 157a, b")
Tepsi (kat. 44), 116, 116
Tepsi Sehpası (kat. 69), 139, 139, 209
Üç Tavşanlı Fırıldak Kompozisyonu Bezemeli Tepsi (kat. 137), 223, 223
Terken Hatun, 49
Theodora, İmparatoriçe, 240
tıbbi aletler
Ameliyat Testeresi (kat. 100), 172–73, 173
Cımbız (kat. 102), 174, 174
Diş Çekme Aleti (kat. 103), 174, 174
Eritme Kabı (kat. 104), 175, 175
Havan (kat. 98), 170–71, 171
Havan ve Tokmak (kat. 97), 170–71, 170
İlaç Kutusu (kat. 105), 175–76, 176
Koşan Tavşanlar ve Bir Köpek Tasvirli Ecza Kavanozu (kat. 95), 168–69, 168
Muayene Çubuğu veya Spatula (kat. 101), 174, 174
Oturan Figürler ve Koşan Hayvanlar Tasvirli Ecza Kavanozu (kat. 96), 168–69, 169
Sapı Aslan Biçimli Ameliyat Testeresi (kat. 99), 172–73, 172
tıp, 167, 168–69, 172–73, 173, 174, 179, 199
Timurlenk, 2
Timurlular, 33, 48
Tirmiz, 315n5 ("Kat. 19")
Tuğrul Bey, *bkz.* Rükneddin Tuğrul, I.
Tuğrul Kulesi, Rey, 290
Tus, Horasan, 264
Tusi, 215
Tutuş, 11, 12, 332n4 ("Kat. 162")
türbeler
ayrıca bkz. mezar sanatları
Bir Türbenin İç Mekân Tasviri (kat. 191), 293, 293
inşa malzemeleri, 184, 290–91
Konya, 17, 82
Sancar, 12, 12
Türkmenler
Anadolu'da, 19
ayaklanmalar, 13, 18, 19
danslar, 163
deve yetiştiriciliği, 226
dinler, 25
Müslümanlık, 25
ölü gömme gelenekleri, 290, 335n3–4 ("Kat. 190")
savaşma, 5, 7, 8, 10, 23, 38, 163, 234

U

Ukaylîler, 286, 325n3 ("Kat. 106")
Ulu Beden Burcu, Amid, *22*
Urbanus, II. Papa, 11
usturlaplar, 166–67, 192, 193, *193*, 194

Ü

"Üzüm Suyundan İlaç Yapımı" (*De Materia Medica*'dan; kat. 107b), 178–79, *178*

V

Varka ile Gülşah, *90*, 100, 102, 234, 270, 272
Vasit, 159
Vaso Vescovali (kat. 124), 207–8, *207–8*, 239, 328n3 ("Kat. 130")

Y

Yahudilik, 25, 269
İbranice Kitabeli Şarap Kabı (kat. 170), 269, 269
Yahya b. Kasım Türbesi, 296, *296*
Yakut el-Hamevi, 184
Yakut el-Müstasımi, 190, 261, 285, 289, 334n3 ("Kat. 189")
Yakuti, 21
yazı araçları
ayrıca bkz. şiir
Asma Halkalı Mürekkep Hokkası (kat. 176), 275, 275
Daire Motifli Mürekkep Hokkası (kat. 175), 275, 275
Kalemdan (kat. 174b), 273, 274, 274
kalemdanlar, 274, 334n16–17
mühürler, 55, 276
Mürekkep Hokkası (kat. 174a), 273, 273, 274
mürekkep hokkaları, 334n9, 12–13 ("Kat. 174a, b")
Pergel/Kumpas (kat. 177), 275, 275
yazma eserler
"Andromeda" (Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite'den; kat. 117), 101, 197, 197
Astrolojik Doğum Haritası (kat. 121), 204, 204
Astronomi Antolojisi (kat. 113), 192, 192
"Baldan İlaç Yapımı" (De Materia Medica'dan; kat. 107a), 178, 178
"Bedreddin Lülü'nün At Üzerinde Portresi" (Ebu'l-Ferec el-Isfahani'nin Kitabü'l-egani'sinden; kat. 11), 61, 61
Bir Şahname Yazmasından İki Sayfa (kat. 84), 154, 154
"Cepheus" (Kitabü suveri'l-kevakibi's-sabite'den), 196, 196
Cevahirname-yi Nizami, 185
"Çok Amaçlı Terazi" (Kitabü mizani'l-hikme'den; kat. 112), 191, 191
"Constantinus ile Helena" (Miyafizit Ayin Kitabı'ndan; kat. 171), 270, 270, 271
Dekaikü'l-hakaik (kat. 130), 133, 134, 148, 208, 211, 211, 213, 213
"Haris'in Basra'da Bir Kütüphanede Ebu Zeyd ile Karşılaşması" (Hariri'nin Makamat'ından; kat. 86), 156, 156
Hz. Ali b. Ebu Talib'in Münacat'ı (kat. 186), 286, 286, 289
"İksir Hazırlayan Hekim" (De Materia Medica'dan), 170–71, 170
İmparatoriçe Theodora'yı çift başlı kartallarla bezeli bir elbise içinde gösteren bir khrysobulla, 240, 240
Kitabü edebi'l-küttab (İbn Kuteybe) (kat. 188), 288, 288
Suriye Yakubilerine Ait Ayin Kitabı (kat. 172), 266, 271, 271
Sırrü'l-esrar (kat. 10), 59, 60, 60
"Şarap Sunan Cariye Otomatı" (Kitab fi marifeti'l-hiyeli'l-hendesiyye'den; kat. 111b), 189, 190, 190
"Tahtta Oturan Sultan Berkyaruk b. Melikşah" (Mecmaü't-tevarih; kat. 2a), 48–49, 48
"Tahtta Oturan Sultan I. Giyaseddin Muhammed b. Melikşah" (Mecmaü't-tevarih; kat. 2b), 48, 48, 49
"Tahtta Oturan Sultan III. Tuğrul" (Mecmaü't-tevarih; kat. 2c), 48–49, 49
Takdim Minyatürleri (Kitabü't-tiryak'tan; kat. 106), 176–77, 177, 239, 270, 286, 289
"Tavus Kuşlu Su Saati" (Kitab fi marifeti'l-hiyeli'l-hendesiyye'den; kat. 111a), 189–90, 189
Usturlap Teorisi, Yapımı ve Kullanımı Hakkında Üç Risale ve Bir Mektup (kat. 115), 194, 194
"Üzüm Suyundan İlaç Yapımı" (De Materia Medica'dan; kat. 107b), 178–79, 178
Varka ile Gülşah, 90
Yehlü Taşı, 12
Yezd
mescid-i cami, 332n5 ("Kat. 161")
mezar taşı, 308, 308
minber, kat. 161, 255–56
Yuhanna (Yahya), 60
Yuluk Arslan, 329n1 ("Kat. 136a–d")
Yunus b. el-Hüseyin el-Usturlabi, 195, 196
Yunus b. Yusuf en-Nakkaş el-Mevsili, 138

Z

Zahirüddin Nişaburi, *Selçukname*, 31
Zengiler
atabegler, 64
bilim ve sanata destek, 197
kronikler, 31
konutlar, 72
miras, 24
sikkeler, 38, 67, 68, 71, 237, 313n14, 313n38
Sincar, 24, 59
siyasi sistem, 4
Sünnilik, 26, 27
tarih, 16, 22, 23–24
Zerdüştlük, 127, 162, 163, 218, 314n1 ("Kat. 17, 18"), 324n4 ("Kat. 93")
ziyafet (*bezm*)
ayrıca bkz. saray yaşamı
adap, 73, 136, 314n5 ("Saray Yaşamı")
Farvardiyan, 314n1 ("Kat. 17, 18")
meclisler, 112–13, 114
müzik, 159, 160
sahneler, 129, 164
saray, 140, 143, 163
sofra eşyaları, 73, 120, 137, 141
tepsi sehpaları, 139
Ziyafet Sahneli Ev Modeli (kat. 43), 115, 115

Görsel Kaynakça

Dr. Noël Adams: kat. 75, 76, 146; akg-images / Bildarchiv Steffens: res. 4; Arık, Oluş. *Hasankeyf-Üç Dünyanın Buluştuğu Kent* (İstanbul, 2003), s. 45: res. 15; Arık, Rüçhan ve Oluş Arık. *Tiles, Treasure of the Anatolian Soil: Tiles of the Seljuk and Beylik Periods* (İstanbul, 2008), s. 237: res. 46, s. 301: res. 94; © Asian Art Museum of San Francisco: res. 69; © Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford: kat. 41, 122; Ateş, Ahmed. "Un vieux poème Romanesque Persan: Récit de Warqah et Gulshāh." *Ars Orientalis* 4 (1961), s. 143–52: res. 48; Gertrude Bell Archives, Newcastle Library: res. 28, 29, 42, 43, 88; © 2016 Benaki Museum, Atina: kat. 31, 108g, 166; Max van Berchem Foundation, Geneva and Knapf: res. 17; Deniz Beyazıt: res. 16, 118; © 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana: kat. 171; bpk, Berlin / Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Art Resource, NY: kat. 148a, 157b; bpk, Berlin / Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Art Resource, NY, Ingrid Geske: kat. 98, Johannes Kramer: kat. 136c, Juergen Liepe: kat. 155, Saturia Linke: kat. 151, Georg Niedermeiser: kat. 91, Petra Stuenning: kat. 13a; bpk, Berlin / Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz / Art Resource, NY: kat. 172, 187; Mario Carrieri: res. 58; © Corning Museum of Glass, Corning, N.Y.: kat. 55, 65, 133; Giovanni Curatola: res. 30; Walter Denny: res. 14, 22, 108; © Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Research Library and Collection, Washington, D.C.: kat. 196; Durand-Guédy, David, ed. *Turko-Mongol Rulers, Cities and City Life*. Brill's Inner Asian Library, 31 (Leiden ve Boston, 2013), s. 114: res. 32; Falke, Otto V. *Kunstgeschichte der Seidenweberei* (Berlin, 1913), s. 17: res. 95; © Fitzwilliam Museum, Cambridge: kat. 64, 96, 131; Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: res. 3; Gabriel, Albert. *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale*. 2 cilt. Institut Français d'Archeologie de Stamboul (Paris, 1940), pl. LVIII: res. 18; Joachim Gierlichs: res. 91; Pınar Gökpınar-Gnepp: res. 100, 102, 103; Golvin, Lucien. *La madrasa médiévale* (Aix-en-Provence, [1995]), s. 65: res. 21; Georgina Hermann: res. 6, 50, 51; Karpuz, Haşim ve diğ. Anadolu Selçuklu Eserleri (Konya, 1989/2008), s. 59, 60, 118, 396: res. 9–11, 13; Nasrollah Kasraian: res. 1, 2; Pernille Klemp: kat. 7, 77, 110, 132, 136a, 173, res. 65, 98; Pernille Klemp ve Ole Woldbye: res. 87; Ali Konyalı: res. 12, 34, 44, 45; © Linden-Museum Stuttgart, A. Dreyer: kat. 1f, 21c, 105; Julia Maudlin: res. 5; Luca Mozzati: res. 7, 8; © Musée des Tissus et Musée des Arts Décoratifs de Lyon, Sylvain Pretto: kat. 5, Pierre Verrier: kat. 147, res. 92; © Musée du Louvre, RMN-Grand Palais, Paris / Art Resource, NY, Hughes Dubois: kat. 34, 116; Museo Galileo, Floransa, Franca Principe: kat. 114; © Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Christian Krug: kat. 20f, 39, 167b; © Museum Associates / LACMA, Los Angeles: kat. 20e, 20g, 50, 52, 54, 97, 100, 108e, 108f, 198, 203; © 2016 Museum of Fine Arts, Boston: kat. 80, 108b, res. 97; Museum of Islamic Art, Doha: kat. 8, 13b, 69, 125, 138, 158, 159, 160, res. 78; © Museum With No Frontiers, National Museum of Damascus: res. 86; Nour Foundation, the Khalili Family Trust izniyle: kat. 1g, 3, 9, 21a, 46, 119, 129, 139, 168c, 179, 180, 188; the Oriental Institute of the University of Chicago izniyle: res. 56; © Philadelphia Museum of Art: kat. 1j, 16, 194-96; Porter, Yves. "Le quatrième chapitre du Javāher-nāme-ye Ne āmi." İçinde: *Sciences, techniques et instruments dans le monde iranien (Xe–XIXe siècle)*, ed. Nasr Allah Pourjavady ve Ziva Vesel (Tahran, 2004), s. 360: res. 72; Preusser, Conrad. *Nordmesopotamische baudenkmäler, altchristlicher und islamischer zeit* (Leipzig, 1911): res. 37; Paolo Pugnaghi: kat. 73; © RMN-Grand Palais, Paris / Art Resource, NY, Jean-Gilles Berizzi: kat. 79, Raphael Chipault: kat. 43, 148b, Hervé Lewandowski: kat. 116, 136d; © Royal Ontario Museum, Toronto: kat. 89, 174a, 174b, 192; Martina Rugiadi: res. 33; Sarre, Friedrich ve Ernst Herzfeld. *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet*. 4 cilt. Forschungen zur islamischen Kunst, 1 (Berlin, 1911–20), s. XCVI: res. 31; Schlumberger, Daniel. *Lashkari Bazar: Une résidence royale ghaznévide et ghoride; Ia, L'architecture; Ib, Le décor non-figuratif et les inscriptions*. Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan, 18 (Paris, 1978), pl. 122a: res. 26; Schmidt, Erich Friedrich. *Flights over Ancient Cities of Iran* (Chicago, 1940): res. 114–16; Seattle Art Museum: kat. 74, 99, 134, 204; Hyla Skopitz, The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art, New York: kat. 186, 189; Sotheby's: res. 61; Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, Cambridge, Mass. izniyle, Josephine Powell: res. 27; © The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Vladimir Terebenin: res. 89; © Tiroler Landesmuseen, Innsbruck: kat. 6; © The Trustees of the British Museum, Londra: kat. 14a, 14c, 15, 57, 75, 120, 124, res. 38, 39, 54, 82, 93; © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin: kat. 184, 185; *Turks: A Journey of a Thousand Years, 600–1600*. Sergi kat., Royal Academy of Arts (Londra, 2005), s. 24, 123, 133: res. 23, 66, 101; Wilkinson, Charles K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period* (New York, [1973]), s. 329: res. 68; Ole Woldbye: kat. 11, 154, 193, 199; Yershov, S. "Dandenakan." *Kratkie soobscheniya o dokladah i polevyh issledovaniyah Instituta istorii materialnoy kultury* 15 (1947), s. 188: res. 106a, 106b, 107a, 107b.



978-975-08-5474-3