

Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları

Prof. Dr. Gönül Öney

MADEN SANATI
METALWORK
Dr. Ülker Erginsoy

TÜRKİYE İŞ BANKASI Kültür Yayınları

Her hakkı Kültür Yayınları
İş - Türk Limited Şirketi'nindir.



Kapak Düzeni : Fahrettin D. SEPETÇİOĞLU
Fotoğraflar : Gönül ÖNEY
Çeviri : Maggie QUIGLEY
Üçüncü Baskı : 1992 - 3. 000 Adet
ISBN : 975-458-013-08

Doğuş Matbaacılık ve Tic.Ltd.Şti. Tel: 311 22 24 ANKARA-1992

Prof. Dr. Gönül ÖNEY

MERAKİ
Mimarlık Mühendislik
San.ve Tic.Ltd.Şti.

ANADOLU SELÇUKLU MİMARİ SÜSLEMESİ VE EL SANATLARI

ARCHITECTURAL DECORATION AND MINOR ARTS IN SELJUK ANATOLIA

MADEN SANATI
METALWORK

Dr. Ülker ERGİNSOY

TÜRKİYE İŞ BANKASI Kültür Yayınları

Sevgili
Annem ve Babam
Aliye ve
Mithat Yenen'e

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ IX
GİRİŞ 1

ANADOLU SELÇUKLU MİMARİ SÜSLEMESİ

TAŞ SÜSLEME 9
FİGÜRLÜ TAŞ KABARTMA VE HEYKEL 33
TUĞLA İŞÇİLİĞİ 69
ALÇI SÜSLEME VE DUVAR RESMİ 83
ÇİNİ VE SERAMİK SANATI 93

ANADOLU SELÇUKLU EL SANATLARI

AHŞAP SANATI 137
HALI SANATI 155
KUMAŞ SANATI 165
CAM İŞÇİLİĞİ 169
MİNYATÜRLER 175
MADEN SANATI (Dr. Ülker Erginsoy) 193

SUMMARY

ARCHITECTURAL DECORATION AND THE MINOR ARTS IN SELJUK ANATOLIA 229
ANATOLIAN SELJUK METALWORK (Dr. Ülker Erginsoy) 259

SEÇME BİBLİYOGRAFYA 265
DİZİN 281

ÖNSÖZ

Bu kitap, Anadolu Selçuklularının mimari süsleme ve el sanatlarını bir bütün olarak ele alıp, özlü bir şekilde sunmak amacı ile hazırlanmıştır. Konumuz sadece Anadolu Selçuklu devriyle ilgili olduğundan, ancak gereğinde, 14. yüzyıl Beylikler devrinin çeşitli sanatlardaki uzantılarına değinilmiştir. Çeşitli çevrelerin ilgisine sunmak üzere, fazla detaya inmeden hazırlanan kitabımızda dipnotlarına yer verilmemiştir. Her bölüm için sunulan seçme bibliyografya, ayrıntılı bilgi kazanmak isteyenlere olanak hazırlamaktadır.

Taşınabilir Selçuklu el sanatlarına ait verilerin çok azı günümüze kalmıştır. Eserler yine de çeşitli dallarda genel bir görüş kazandıracak niteliktedir. Mimari süsleme konusunda ise, ayakta kalan Anadolu Selçuklu eserleri bol malzeme sunmaktadır.

Anadolu Selçuklu maden sanatı Dr. Ülker Erginsoy'un yayınlarından önce aydınlatılmamıştı. Dr. Erginsoy kitabımızın "maden sanatı" bölümünde bu konuya ışık tutmaktadır. Kendisine değerli katkısı için teşekkür ederim.

Selçuklu devri, Türk sanatının olağanüstü yaratıcı güçle, büyük bir arayış içinde olduğu çağdır. Çok ilginç bulduğum ve sevdiğim Selçuklu sanatının çeşitli dallarını tanıtmaya gayret ettiğim için mutluyum. Kitabımın ikinci baskısına, yeni buluntular ışığında ufak ilaveler yaptım. Selçuklu sanatının yeni kazılarla gelecekte daha da aydınlatılmasını dilerim. Kültür yayınlarıyla bu alana katkıda bulunan Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları İş-Türk Ltd. Şti.'ne sonsuz teşekkürler... Son olarak çalışmalarımda her zaman beni destekleyen sevgili eşim Doğan Öney'e candan teşekkürler.

İzmir, Temmuz 1988

Prof.Dr. Gönül ÖNEY

GİRİŞ

SELÇUKLU TARİHİNE, MİMARİ SÜSLEMESİNE, EL SANATLARINA VE MÜZELERE GENEL BAKIŞ:

11. yüzyıl ortalarından itibaren Anadolu'ya akmaya başlayan Türk boyları, 1071'de Alparslan'ın Malazgirt'te Bizans ordularını yenmesinden sonra, kısa sürede Anadolu'ya egemen oldular. Artuk, Danişmend, Saltuk gibi Türkmen beylerinin de yardımıyla Anadolu'da Türk hakimiyeti sağlandı. 1075'de İznik'i alan Süleymanşah'a Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah 1077'de Anadolu sultanlığını verdi. 1081'de başkent olan İznik, I. Kılıçarslan devrinde (1096) Haçlılar tarafından geri alınınca yeni merkez Konya oldu.

I. Kılıçarslan'ın Bizans'la ve Haçlılarla uğraştığı yıllarda, Anadolu'nun alınmasında büyük yardımları olan kumandanlar, aldıkları bölgelere yerleşerek Türkmen beylikleri kurdular. Bunlar Erzurum civarında Saltuklular (1092-1202), Divriği, Erzincan ve Kemah'ta Mengücekler (1118-1252), Tokat, Sivas, Amasya, Kayseri ve Malatya'da Danişmentliler (1092-1178), Güneydoğu Anadolu'da Artuklulardır. (1183'ten itibaren) Başlangıçta bağımsız olmak isteyen bu Türk beylikleri kısa zamanda Anadolu Selçuklu birliği ve devleti ile bütünleştiler.

Kuzeyde Sinop, güneyde Antalya ve Alanya limanlarıyla denize açılan Selçuklular, batıda Kütahya'ya ve Denizli'ye kadar uzandı. Özellikle Alâeddin Keykubad (1219-37) devrinde Selçuklu devleti en güçlü düzeye ulaştı. Zayıf bir hükümdar olan Gıyaseddin Keyhusrev devrinde (1237-1246) giderek büyüyen siyasi ve idari problemler süratle Selçuklu devletinin gücünü azalttı.

Baycu Noyan idaresindeki Moğol ordusu Sivas'ın doğusunda Kösedağ'da Selçuklu ordusunu büyük bir yenilgiye uğrattı (1243). Moğollar yağmalayıp kılıçtan geçirdikleri Anadolu'yu yarım yüzyıldan fazla bir süre sömürdüler. Bundan sonraki Selçuklu sultanları artık Moğollara bağımlıydı.

Kösedağ savaşından sonra, son Selçuklu devletinin tarihe gömüldüğü 1308 yılına kadar, Anadolu zayıf Selçuklu sultanlarının idaresinde kaldı. Bu

devir, şehzadelerin birbiri ile mücadeleleri, devlet adamları ve beylerin ihtirasları ve kışkırtmaları, suikastler, Moğollara karşı isyanlar, mali güçlükler, iktisadi bir çöküntü ile dolu olarak geçti. İlginç olan husus, sanat eserlerini tanırken göreceğimiz gibi, bu problemli yıllarda sanatta bir gerileme görülmemesi, yeni atılım ve denemelerle çok başarılı ürünler verilmesidir.

Bir daha güçlenmesine artık olanak kalmamış olan Selçuklu devletinde, XIII. yüzyılın sonlarına doğru, gittikçe zayıflayan Moğol hakimiyeti karşısında, Türk beylerinin ve halkının yer yer direnmeleri görülmüştür. Yıkılmakta olan Selçuklu devletinin yerine Pervaneoğulları, Sahip Ataoğulları, Karasıoğulları,Germiyanoğulları,Saruhanoğulları,Aydınoğulları,Menteşeoğulları, Hamidoğulları, Eşrefoğulları, İnancoğulları,Candaroğulları, Karamanoğulları adını alan Anadolu Beylikleri ortaya çıkmıştır.

Anadolu Selçuklu devletinin batı uçlarında 1299'dan itibaren gelişen Osmanlı Beyliği de bunlardan biridir. Selçukluların mirasını sürdüren Osmanlı Beyliği, Anadolu'yu bir Türk vatanı olarak tutmuş ve çok güçlü bir imparatorluk yaratmıştır.

İç karışıklıklar ve batıda Bizans'la, doğuda Ermenilerle savaşlar yüzünden başlangıçta fazla eser veremeyen Selçuklular özellikle 13. yüzyılda büyük yapı faaliyeti gösterdiler. Konya, Beyşehir, Sivas, Tokat, Akşehir, Kayseri, Niğde, Amasya, Malatya, Antalya, Alanya, Sinop, Erzurum gibi illerimiz eserlerle donandı. Özellikle Alâeddin Keykubad devrinde (1219/37) Konya, Selçuk sanatının ve kültürünün kalbi oldu ve bunu yüzyılın sonuna kadar sürdürdü. Bu merkezlerde, taşınabilir oldukları için çoğunun yapım yeri bilinmeyen el sanatı eserleri yapıldı. Bu eserlerde Selçuklu sanatının büyük yaratıcı gücü ve sunduğu sürprizler bizi hayran bırakır. 13. yüzyılın ortasında Anadolu'ya akan Moğollar Selçuk devletini politik bakımdan sarsmış, fakat bu durumun sanat eseri verilerine etkisi olmamıştır. Moğol akınlarıyla Türkistan, Horasan ve Azerbaycan'dan gelen yeni Türk toplulukları Anadolu'da Türk geleneklerinin ve kültürünün tazelenmesine yol açmıştır.

Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları İslam sanatı çerçevesinde incelendiğinde büyük yenilikler ortaya koyar. Özellikle taş süsleme, figürlü kabartma ve heykel, çini, ahşap, halı dallarında sunulan malzeme yeni denemeler ve sürprizlerle İslam sanatında yeni sayfalar açar. Alçı tuğla işçiliği, maden, seramik, kumaş gibi el sanatı dallarında İran Selçuklu sanatıyla kıyaslandığında daha kısıtlı olan malzeme, yine de en mükemmel örneklerle temsil edilir. Anadolu Selçuklu cam, seramik, minyatür sanatı dalları ise bugüne çok az kalan eserler nedeniyle yeterince bilinmemektedir. Erken İslam sanatında, Mısır'dan İspanya'ya kadar ve geniş bir alanda izlenen fildişi sanatına ait örneklere Anadolu Selçuklu sanatında rastlanmaz.

Selçuk sanatının getirdiği aşamalar Anadolu dışında da akisler bulur. İlginç olan, taş, figürlü kabartma, tuğla, çini, alçı işçiliğinden oluşan Selçuklu mimari süslemesinde, halı, ahşap, maden gibi el sanatı eserlerinde, Anadolu'nun daha önceki Bizans ve Ermeni sanatı mirasının ağır basmamasıdır. Anadolu'da Türklerle yepyeni bir senteze varılmıştır. Bu sentezde, özellikle Orta Asya Türk, İran, Irak ve Suriye bölgesi İslam sanatı ögeleri, Anadolu'da daha önce mevcut olan yerli Bizans ve Ermeni mirası ile karışmış, bunun yanı sıra orijinal denemelerle büyük yenilikler sunulmuştur. Kuzeydoğu ve Doğu Anadolu eserleri taş süslemesinde Azerbaycan ve Kafkasya'nın eski kültürleriyle akrabalık, Güneydoğu Anadolu eserlerinde ise Suriye'nin Eyyubi, Zengi eserleriyle benzerlik dikkati çekerken, Orta ve Batı Anadolu'da daha Anadolulaşmış bir karakter görülür. Mimari ve mimari süslemede karşılaşılan bu sentezin, taşınabilir olan el sanatlarında da bazen kendini hissettirdiği görülür.

Selçuklu devrinin geliştirdiği mimari süsleme ve el sanatları 14. yüzyılda bir dönem noktasına gelir. Çeşitli Türk topluluklarının bağımsız beylikleriyle Anadolu sanat ve kültür hayatında yeni bir arama ve deneme devresine geçilir. Bu denemenin durulmaya başladığı 15. yüzyılda Bursa, Edirne, İstanbul merkezlerinin öncü olduğu Osmanlı sanatının yeni bir şahsiyetle kendini geliştirdiği görülür.

Çeşitli bölgelerdeki beylikler ayrı ayrı denemeler ortaya koyarak Selçuklu karakterinde bazen büyük ölçüde kopar, bazen de kuvvetle eskiyi yansıtır. 14. yüzyıl Beylikler devri, Selçuk sanatının doruğuna yükselttiği taş ve çini süslemeyi genellikle sadeleştirerek, sayıca azalan örneklerle sürdürür. Karaman ve Doğu Anadolu bölgesi eserleri taş işçiliğinde, Batı ve Orta Anadolu çini ve tuğlada Selçuklu karakterini sürdürmek gayretindedir.

14. yüzyılın taşınabilir el sanatlarında durum farklıdır. Seramik, ahşap, halı dallarında bazı örneklerle Selçuk devrini aşan yenilik, ustalık ve incelikle sunulan ürünler, Osmanlı sanatının hazırlayıcısı olur. Beylikler devri minyatür, kumaş, cam, maden sanatı dallarındaki büyük boşluk bugün halen açıklanamamıştır. Bu dallarda Osmanlı sanatının sunduğu en üstün ve bol veriler şüphesiz birden oluşmadı. Bugüne kalmayan bazı Beylikler devri eserlerinin bu dallarda da hazırlayıcı olduğu kanısındayız.

Kitabımızda taş işçiliği, halı, ahşap, çini gibi bazı dallarda Selçuklu geleneğini sürdüren Beylikler devri eserlerine de kısaca değinmekteyiz.

Selçuklu el sanatlarının sergilendiği en önemli müzeler Konya ve İstanbul'da toplanmıştır. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Selçuklu halı işçiliğinin en önemli koleksiyonu ile ilgi çeker. Aynı müzede Selçuklu seramik-

leri, çinileri, figürlü alçıları, figürlü taş kabartmaları, ahşap kapı ve pencere kanatları, minber parçaları, rahleler, madeni eserler sergilenir. Cizre Ulu Camii'ne ait, bir eşi Batı Berlin Müzesi ve Kopenhag David Koleksiyonunda bulunan bronz kapı tokmağı özellikle ilgi çeken eserlerdendir.

Osmanlı devri eserlerinin şaheserlerini sunan İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde Selçuk devrine ait az malzemeye rastlanır. Av sahnesinin işlendiği çelik ayna, Otomata ve Varka Gülşah minyatürleri, çeşitli 13. yüzyıl yazma ve minyatürleri bu müzededir. Çinili Köşk'te, Beyşehir Kubadabad Sarayı ve Konya Alâeddin Sarayı'na ait bazı çiniler, Selçuklu yapılarından çini örnekleri bu arada sayılabilir. İstanbul Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi, çeşitli Selçuklu eserlerinin çini, taş, alçı gibi dekoratif işlenmiş inşaat malzemesine, seramik ve maden sanatı parçalarına sahip olan fazla tanınmayan bir müzedir. İstanbul Sadberg Hanım Müzesi'nde, Kocabaş Koleksiyonunda bulunan madeni eserler türlerinin ender örnekleri olarak dikkati çeker.

Selçuklu eserleri en bol olarak Konya müzelerinde sergilenir. Konya Karatay Medresesi, Selçuklu çini ve seramik sanatının en başarılı örneklerini sergileyen bir çini müzesidir. Bu müze özellikle Beyşehir Kubadabad ve Konya Alâeddin Köşkü'ne ait çini malzeme ile ün yapmıştır. Kubadabad büyük saray kazısında ele geçen alçı raflar da burada sergilenmektedir. Konya İnce Minareli Medrese ise, Konya Kalesi'nden gelen taş kabartmaların zengin koleksiyonu ile dikkati çeker. Konya Alâeddin ve Felekabad saraylarına ait figürlü alçı kabartmalar, çeşitli ahşap kapı ve pencere kanatları bu müzenin önemli koleksiyonları arasındadır. Konya Mevlana Müzesi, Türk el sanatlarının çeşitli devirlerden çok önemli eserlerini sunar. Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nden gelen Selçuklu halıları, Selçuklu devri boyalı ahşap rahlesi, Mevlana Türbesi'nde yer alan çini mozaik lâhitler, küre şeklinde madeni buhurdanlık, zarf şeklinde madeni kandil, Selçuk sanatının ender örneklerindendir. Konya Koyunoğlu Müzesi özellikle minai tekniğinde işlenmiş bir çini parçası, Atatürk Müzesi ise barbutin tekniğinde işlenmiş bir insan başı ile ilgimizi çeker.

Ankara Etnografya Müzesi, Selçuklu devri'nin en zengin ahşap işçiliğine sahip olan müze olarak dikkati çeker. Ahşap pencere ve kapı kanatları, minberler, kürsü ve sanduka çeşitli ahşap teknikleriyle işlenmiş malzemeye örnektir. Selçuklu devrinin çok ender bir madeni şamdan kaidesi, kitabeli cami kandili, havanları bu müzede bulunur. Müzenin bahçesinde sergilenen figürlü taşlar, mezar taşları özellikle ilginçtir.

Anadolu'da her önemli kentimizde bir müze bulunmakta ve birbiri ardından yenileri açılmaktadır. Bunların büyük bir kısmı Türk devri öncesi, arkeolojik çağlara ait eserleri sergiler.

Birçok müzede sayıca çok fazla olmasa bile, çeşitli türde Selçuklu eserleri sergilenir. Diyarbakır Müzesi'nde Artuklu devrinden taş kabartmalar, iç kale kazısından Artuklu Sarayı'na ait çini ve mozaik buluntular, bronz sfenks heykelciği müzenin önemini artıran, dünyaca ün yapan eserlerdir. Antalya Müzesi'nde Antalya ve Aspendos Selçuk saraylarına ait çiniler, Kayseri Müzesi'nde bazı seramik fragmanları ve Huand Hatun Hamamı'nda bulunan saray çinileri, Alanya Müzesi'nde, iç kaledeki Selçuk Sarayı'na ait çiniler, Sivas, Tokat, Kırşehir, Adana, Gaziantep, Seyitgazi, Mardin, Malatya, Akşehir, Afyon müzelerinde figürlü taşlar, mezar taşları, arslan heykelleri dikkate değer eserlerdir. Bu müzelerden Afyon'da Ulu Camii'ye ait ahşap kirişler, sütun başlıkları, Akşehir'de saray çinileri ve seramikler vardır. Ahlat, Kars ve Amasra müzelerinde çeşitli seramik fragmanları dikkate değer örnekler sunar.

Niğde Müzesi'nde bronz taht süsü ender bir parça olarak dikkati çeker. Tokat ve Sivas Gök Medrese, Konya Karatay ve İnce Minareli Medrese müzeleri gibi, müze olarak kullanılan çeşitli Selçuklu devri eseri, mimari süsleme açısından da müze niteliği taşıyan, çini bezemeleri ile göz kamaştıran eserlerdir.

Büyük çoğunluğu Selçuk devrine ait olan, mezar taşlarıyla dolu Ahlat Mezarlığı, Haluk ve Beyhan Karamağaralı'nın sistematik kazıları ve çalışmaları sonucu çok ilginç bir açık hava müzesi olarak değerlendirilmiştir. Selçuklu devri taş işçiliğinin en başarılı ve ilginç örneklerini bu taşlarda izlemek mümkündür.

Yurt dışındaki müzeler ve özel koleksiyonlar bol Osmanlı eserine ve daha az sayıda Selçuklu eserine sahiptir. Bunların çoğu, eserlerimizin kıymetini bilmediğimiz eski devirlerde yurt dışına çıkmıştır. Daha ender olmakla birlikte, yine de son yıllarda, kaçakçıların çeşitli dış ülke müzelerini eserlerimizle beslediklerı görülmektedir. Çok dağınık, çeşitli müze ve koleksiyonlarda yer alan eserlerden bazı önemli örnekleri sayabiliriz. Selçuklu eserlerinin en bol olduğu müze Doğu Berlin Devlet Müzesi'dir (Staatliche Museen). Selçuklu ahşap kapı ve pencere kanatları, Konya Beyhekim Mescidi'nin mihrabı, Konya Kalesi'nden bağdaş kurarak oturan insan kabartması, çeşitli çini parçaları burada sergilenmektedir. Stockholm Milli Müzesi (National Museet), Göthenburg Röhss Müzesi Selçuklu halı parçalarına, Londra Edmund De Unger Koleksiyonu daha önce kayıp olan Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nden gelme halı parçasına, Batı Berlin'de Völkerkunde Müzesi ve Fransa'da Lyon Tekstil Müzesi birer Selçuk ipek kumaşına, Londra Victoria and Albert Müzesi Konya Alâeddin Sarayı'na ait minai tekniğinde işlenmiş çini parçalarına, Kopenhag David Sammling bronz cami

kandiline ve Cizre Ulu Camii bronz kapı tokmağına (eş bir tokmak Batı Berlin Staatliche Museen'dedir), Innsbruck Ferdinandeum Müzesi madeni, mine tekniği ile süslü bir Artuklu tabağına sahip bulunmaktadır. Londra British ve Victoria and Albert, Detroit Institute of Fine Arts müzelerinde, Kahire Harari ve Öttingen Wallerstein koleksiyonlarında Selçuklu maden işçiliğinin çok ender örnekleri sergilenmektedir. Paris Milli Kütüphanesi çeşitli Selçuk devri minyatürleriyle dikkati çeker. Çoğu Anadolu'ya ait olmayan bu minyatürler devrin minyatür üslubunu yansıtmaları bakımından ilginçtir. Bunlardan Nasr El-Din Sivasî'nin tezkeresine ait minyatürler Anadolu'da yapılan Selçuklu devri örnekleri olarak önem kazanırlar.

Anadolu'da yapılacak çeşitli kazılarda bulunacağını umduğumuz Selçuklu eserleriyle, müzelerimizin bu devir için daha fazla zenginleşmesini beklemekteyiz.

ANADOLU SELÇUKLU MİMARİ SÜSLEMESİ

TAŞ SÜSLEME

Anadolu'da büyük bir yapı faaliyeti gösteren Selçukluların ana malzemesi taştır. Taşı özellikle dini ve sivil eserlerinin portallerinde büyük ustalık ve ince bir zevkle bezeyerek Anadolu'ya özgü bir üslûp yaratmışlardır. Selçuklular, ana malzemenin tuğla olduğu İran Selçuk mimarisinden sonra, Anadolu'ya büyük yenilikler getirirler. Taş süslemenin portallerden başka en ilginç kullanılma alanı minare, mihrap, minber, konsol, kemer, eyvan, profiller, pencere kemerleri, tonozlar ve sütun başlıklarıdır.

Cami, mescit, medrese, kervansaray, türbe gibi çeşitli yapılarda yer alan taş dekor, yapı türüne göre değişen bir ayrılık göstermez. Bölgesel kesin özellikler saptamak da olanaksızdır. Ancak Divriği, Sivas, Erzurum taş bezemeli eserlerinde yüksek kabartma işleyişe daha çok ağırlık verildiği dikkati çeker. Tekstil karakterli, daha yassı kabartma bezeme ise daha çok Konya, Kayseri bölgesinde hakimdir. Mimari dışında taş bezemenin en başarılı uygulandığı alan mezar taşlarıdır. Ahlat mezar taşları bu konuda en ilginç ve zengin örnekleri sunar. Selçuklu geleneğini sürdüren ve 13.-15. yüzyıla tarihlenen, Konya, Akşehir, Tokat ve Sivas bölgesine ait bir grup figürlü mezar taşı da bu konuda ilgimizi çekerler (Bkz. Figürlü Taş Kabartma).

Eserlerin dış görünüşünde bütün ağırlık bir eyvan anıtsallığında olan portallerde toplanmıştır: Çoğunlukla stalaktit kavsaralı olan portal nişi, öne bir sivri kemer, sonra da dikdörtgen, süslü taş işçiliğine sahip bordürlerle kuşatılır. İçte yayvan kemerli kapı açıklığı yer alır. Nişin yan duvarlarında çoğunlukla süslü küçük bir nişçik (mihrabiye) görülür. Sütunceler ve niş köşelerini bezeyen iri rozetler, genellikle portallerde rastlanan bezeme unsurlarıdır.

Taş bezemenin özellikle 13. yüzyılda, çok zenginleşen Selçuk mimarisinde girift ve başarılı örnekler verdiğini görürüz. Genellikle 13. yüzyılın ilk yarısından olan erken örnekler daha yassı kabartma, tekstil karakterinde bezeme ile dikkati çeker. Konya Sırçalı Medrese (1242-43), Divriği Kale Camii (1180), Divriği Sitti Melik Türbesi (1195-96), Kayseri Çifte Medrese (1205), Aksaray Alayhan (1210-20), Antalya Evdir Han (1215-19) portalleri gibi ar-

kaik karakterli yapılar bu erken stile örnektir. Bu portallerde geometrik ağlar, köşeli desenler, kufi yazı ana dekoru teşkil eder. Bu erken örneklerde dıştan içe doğru önce silmelerle ayrılan çerçeveler görülür. İkinci veya üçüncü sırada geniş bir geometrik bordür yer alır. Basık ve yayvan olan stalaktitli portal nişi yine geometrik bir bordürle kuşatılır ve bu bordür nişin köşelerinde içeri kıvrılarak, içini de dolanır. Stalaktitler iridir. Niş köşeliklerinde rozetler görülür.

1217 tarihli Sivas Darüşşifası portali gibi bazı anıtsal karakterli erken örneklerde bitkisel desenler de görülmeğe başlar. Bu örnek bütünüyle, 13. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenen portallerin hazırlayıcısı olur. Daha yüksek kabartmalı olan 13. yüzyıl ikinci yarısı portallerinde stalaktit nişler uzar, niş iç yan duvarları çeşitli farklı motiflerle bezenmiş sahalara ayrılır.

13. yüzyılın ikinci yarısında dekor daha dolgun, taşıntılı ve barok bir karakter kazanır. Çok katlı etkisi yapan, birbirini kesen kompozisyonlar, iri şişirilmiş gibi duran, tam ve yarım palmetler, lotuslar, arabeskler, neshi ve kufi yazı bordürleri altında girift bitkisel zemin, tipik özelliklerdir. Yazı şeritleri büyük ağırlık kazanır. 13. yüzyılın sonuna doğru bitkisel dekor giderek fazlalaşır. Konya İnce Minareli Medrese (1264), Karatay Medresesi (1250), Sahip Ata Medresesi (1258), Sivas Gök Medrese (1271), Çifte Minareli Medrese (1271), Buruciye Medresesi (1271), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1291) portalleri gibi eserlerde bu gelişmeyi adım adım izleriz. Erzurum Çifte Minareli (13. yüzyıl sonu) Medrese'de tamamen bitkisel dekorun hakim oluşu, Amasya Bimarhane'de aşırı barok karakterli bitkisel dekor (1312) bu aşamanın çeşitli basamaklarını işaret eder.

Bu genellemeye karşın yine de istisnalar vardır. 1228-29/a tarihlenen Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi portalleri 13. yüzyıl sonundan olan örnekleri bile aşan coşkun, barok bir karakterle devrinin bir sanat harikası olarak ilgiyi çeker. Çok katlı bitkisel ve geometrik dekor, bir heykel anıtsallığı ile verilmiş taşıntılı yapraklar, sütun demetleri, profiller büyük bir yaratıcılık örneğidir.

Anadolu Selçuk taş süslemesinde kompozisyonlar büyük çeşitlilik gösterir, her eserde değişir, fakat belli bir sistem ve şema aynı kalır. Örneğin, dış ve iç portali olan çok sayıdaki kervansaray yapılarından hiçbirinde iki portalin süslemesi birbirinin eşi değildir. Her biri bir sanat ürünü olan Selçuklu portallerinin gezici ustaların veya atölyelerin işi olduğu tahmin edilmektedir.

Mihraplar çoğu kez yapı içinde portallerle yarışan bir taş işçiliği sunar.

Anadolu Selçuklu dönemi mihraplarının büyük çoğunluğu kesme taştandır. Bunu çini mozaik mihraplar izler. Mihrapların boyutları genellikle yapının iç mekanlarıyla orantılıdır. Silvan Ulu Camii'nde olduğu gibi, bazı eserlerde bir-

den fazla mihrap görülür. Bunlar bazen kıble duvarında, bazen de avluyu ayıran duvarda bulunur. Daha çok sayılı mihraplar özellikle Diyarbakır Kale Camii, Erzurum Kale Mescidi, Dunaysır ve Harput Ulu Camii gibi Doğu ve Güneydoğu eserlerinde görülür.

Dr. Ömür Bakırer'in 13.-14. yüzyıl Anadolu mihraplarını tanıtan kitabından öğrendiğimize göre 12. yüzyıldan 6; 13. yüzyıl ilk yarısından 27; ikinci yarısından ise 9 kesme taş mihrap bilinmektedir. En fazla taş mihrap cami ve mescitlerde yer alır; medrese, han ve türbelerdeki örnekler azdır. Dunaysır Ulu (1204), Niğde Alâeddin (1223), Divriği Ulu (1228), Kayseri Huand Hatun (1237-38), Kayseri Hacı Kılıç (1249) camileri; Konya Hacı Ferruh Şah Mescidi (1215); Diyarbakır Mesudiye (avlu, 1223); Isparta Atabey (Ertokuş, 1224), Antalya Karatay medreseleri (1250); Kayseri Çifte Kümbet (1247), Kayseri Huand Hatun (13. yüzyıl ikinci yarısı), Sivas Keykavus Darüşşifası (1217), Develi Seyyit Şerif (1295) türbeleri; Konya Kızılören Han (1205-10), Kayseri Sultan Han (1236), Aksaray Sultan Han (1229) mihrapları zengin taş süslemeli örneklerdir.

Selçuklu mihrapları bezemede portallerle benzerlik gösterir. Taş mihraplar kenar bordürleri, silmeler, köşelikler, alınlık, geometrik ve bitkisel kompozisyonlar ve yazı şeritleriyle bezenmiştir. Mihrap nişinde yaygın tip mukarnaslı kavsaralardır. Özellikle Güneydoğu Anadolu mihraplarında yarım kubbe ve dilimli yarım kubbeli kavsaralar görülür. Geometrik geçme ve örgüler, bitkisel sarmaşıklar kenar bordürlerinden ve mihrap nişinin alt kısmında, ender olarak da köşeliklerde yer alır. Kuran'dan ayetler yine kenar bordürlerinde, köşelik tablasında görülür. Kitabe niteliğinde yazı şeritleri ise köşelik tablasında, niş kavsarasının altında yer alır.

Mihrapların taş bezemesi portallerdekine benzer bir gelişme gösterir. 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyıl başında yapılan mihraplarda oymalar daha yüzeyseldir. Dekor fazla girift değildir ve geometriktir. Daha geç tarihli mihraplarda süslemeler yüksek kabartmadır. Bitkisel ve geometrik süslemeler sıklaşır ve zenginleşir. 13. yüzyılın son çeyreğinden olan mihraplarda geometrik ve bitkisel dekor ile yazı bir arada, zengin ve girift bir şekilde kullanılır.

Selçuklu taş işçiliğinde bitkisel unsur, geometrik motifler, yazı ve daha az olarak figürlü dekor ana bezeme unsurlarıdır. Bitkisel dekorda ana motif üç dilimli palmet yapraklarıdır. Bazen sadece yarım palmet yaprağı işlenmiştir. Çoğu kez de yarım ve tam palmetler girift bir bitkisel ağ, arabesk meydana getirir. Yarım ve tam palmetlerin uçlarında meydana gelen düğüm gibi kıvrılmalar (volut), Türk bezeme sanatının en belirgin özelliğidir. Yaprak bezemeleri bazen daha çok lotusa benzer şekillerde bordürler meydana getirir. Bi-

zans devri devşirme (Spolie) sütun başlıklarının etkisi ile çok stilize akantus yaprakları da kullanılır. Bunlar genellikle iki katlı yaprak sırasına sahiptir. Çok rastlanan, yaprak ve arabesklerden oluşan desenlerin yanı sıra, Divriği Ulu Camii, Konya İnce Minareli Medrese, Erzurum Çifte Minareli Medrese portallerinde olduğu gibi, adeta bitkisel bir heykel şeklinde, hayat ağacı kaynaklı iri desenlere de rastlanır.

Selçuk taş işçiliğinde bordür olarak, çeşitli zincire benzer geçme motifleri bol uygulanmıştır. Geometrik geçme ağların, çokgenlerin ve yıldızların meydana getirdiği örnekler de boldur. Çoğu zaman bu geçme geometrik ağların içinde irili ufaklı rozetler de dikkati çeker. Portal köşeliklerinde çoğu kez birer iri rozet yer alır. Yassı ve işlemeli, bazen de küre şeklinde kabarık olarak görülürler. Üzerleri bitkisel ajur desenlidir. Bu iri rozetlerin etrafında bazen daha küçük başka rozetler de yer alır. Rozetlerin genellikle gezegen sembolü olduğu kabul olunmaktadır. İkili büyük rozet ay ve güneş sembolüdür. (Bkz. Figürlü Kabartma).

Önemli bir süs unsuru olarak değerlendirilen yazı, 13. yüzyılın ortalarına kadar kitabelerde yer alır. Daha sonra portal ve mihrap kompozisyonlarında girift bordürler halinde önemli bir yer tutar. Erken örneklerde kufi ve bitkisel unsurla karışmayan yazılar hakimken, daha sonra çok katlı etkisi veren arabesk zemin üzerinde yer alan yazılar dikkati çeker.

Selçuk mimarisinde portal ve mihrap niş kavsaralarını dolduran stalaktitler, konsol, kemer, pencere, saçak, sütun başlığı gibi çeşitli mimari unsurlarda önemli bir bezeme unsurudur. Bunlar farklı formlarda ve sayısı değişen sıralarla satıhlara hareket katarlar.

Selçuklu devri sütun başlıkları taş bezemenin büyük ustalıkla değerlendirildiği önemli unsurlardır. Çoğu kez antik bir eserden aktarılarak yeniden kullanılan (Spolie) çeşitli tipte başlıklar, çok farklı üsluplarına rağmen, Selçuklu ustalarının taş işçiliği ile ahenkli bir uyum sağlar. Palmet, stilize akantus ve stalaktit bezemelerle süslü veya sade zar tipi sütun başlıkları, çeşitli tipte devşirme antik örneklerde de olduğu gibi çoğu zaman her biri diğerinden farklı olarak işlenmiştir.

Selçuklu devri taş süslemesi ile büyük Selçuklu eserlerinin içini, mihraplarını süsleyen alçı dekor arasında büyük beraberlikler vardır. Özellikle, daha erken tarihli istisnalara rağmen, 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl İlhanlı mimarisinde varılan coşkun formlar ve biçimlerle Anadolu Selçuklu örneklerinin paralelliği daha belirgindir. İran alçı bezemeleri ile Anadolu taş süslemesi arasındaki paralellik daha çok bitkisel desenlerde, yuvarlak hatlı neshi ve sülüs yazılardadır. Anadolu taş işçiliğinde görülen geometrik kompozisyonlar, geçme

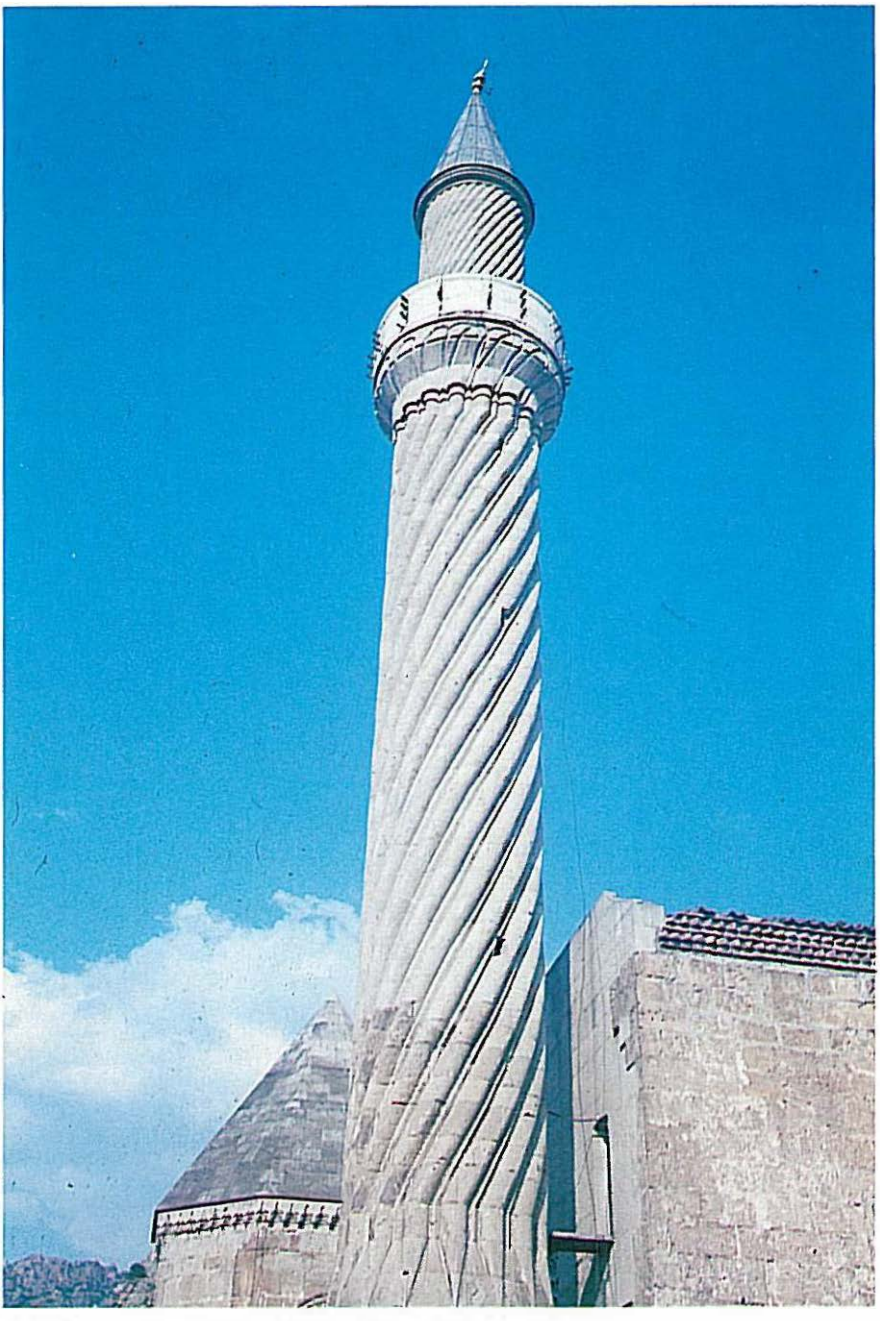
ağlar, bordürler, kufi yazılar v.b. desenler, İran bölgesi Selçuklu mimarisindeki tuğla bezemenin taşa uygulanmış ve yeni malzemenin getirdiği olasılıklar ve güçlükler nedeniyle yeni bir hüviyet ve derinlik kazanmış şeklidir. İran'da çoğu kez üçlü malzeme, tuğla, alçı ve terrakota baskı ile sağlanan zengin görünüm, Anadolu'da saf taş malzeme ile başarılmıştır. İran malzemesinin işleme kolaylıkları ile kıyaslanınca, saf taş malzemede Anadolu'nun vardığı ustalık bir kez daha insanı etkiler.

Özellikle Doğu Anadolu yapılarının orijinal taş işçiliği sentezinde yer yer Ermeni, Gürcü taş işçiliğinden etkilenmeler de dikkati çeker. Yırtmaç niş diyebileceğimiz üçgen kesitli nişler, türbe yüzlerini çevreleyen sütunlu sağır nişler, sütun demetleri, kare biçimli sütun başlıkları buna örnektir. Selçuk eserleriyle çağdaş Ermeni eserinde de aynı şekilde Selçuklulardan etkilenmeler görülür.

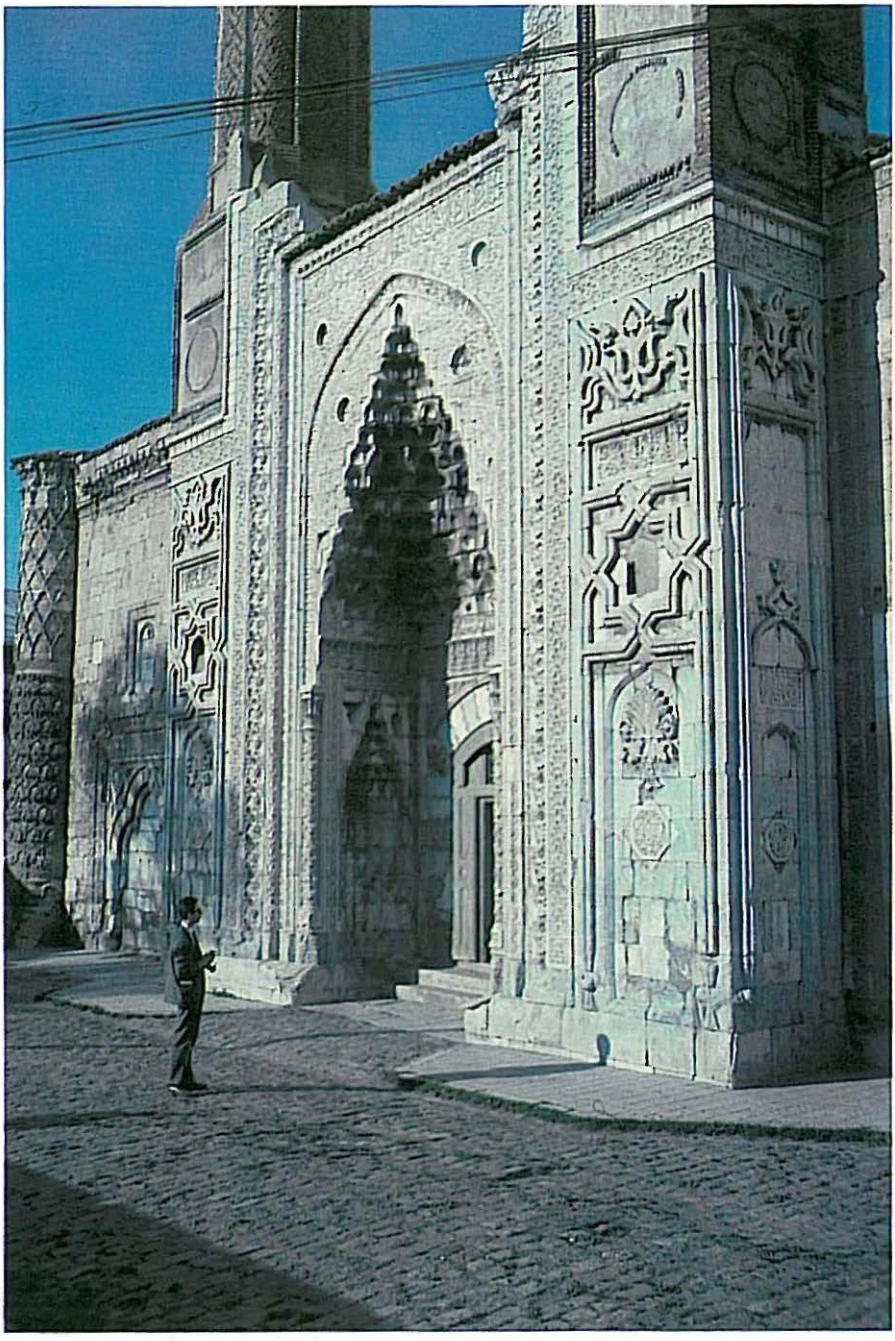
Anadolu taş süslemesinin ana kaynakları İran bölgesi büyük Selçuklu tuğla, alçı ve terrakota baskı bezemesine dayanmakla birlikte, Güneydoğu Anadolu Artuklu bölgesi eserlerinde İran'ın yanı sıra Suriye bölgesi Zengi-Eyyubi devri eserleri ile paralellikler dikkati çeker. 1101-1312 yılları arasında Mardin, Diyarbakır civarında devlet kuran Artuklular Selçuklulara tabi olarak hüküm sürmüşlerdir. Çok parlak sanat eserleri veren Artuklular Diyarbakır, Silvan, Dunaysır Ulu Camii örneklerinde olduğu gibi, daha yassı kabartma taş bezemeler, portalleri ve nişleri kuşatan dolambaçlı bordürler, girift ağlar kullanmışlardır.

Anadolu Selçuklu taş süslemesinin, daha önce Anadolu'da hüküm süren Bizans devri etkisi altında kalmaması ilginçtir. 9. yüzyıldan itibaren, özellikle Abbasiler'le temas sonucu İslâm sanatı üslûbunun etkisi altına giren Kafkas bölgesi Ermeni ve Gürcü eserlerinin taş bezemesi ile kurulan paralellerde, Selçuklu örneklerinin çok daha gelişmiş bir düzeyde olduğu dikkati çeker.

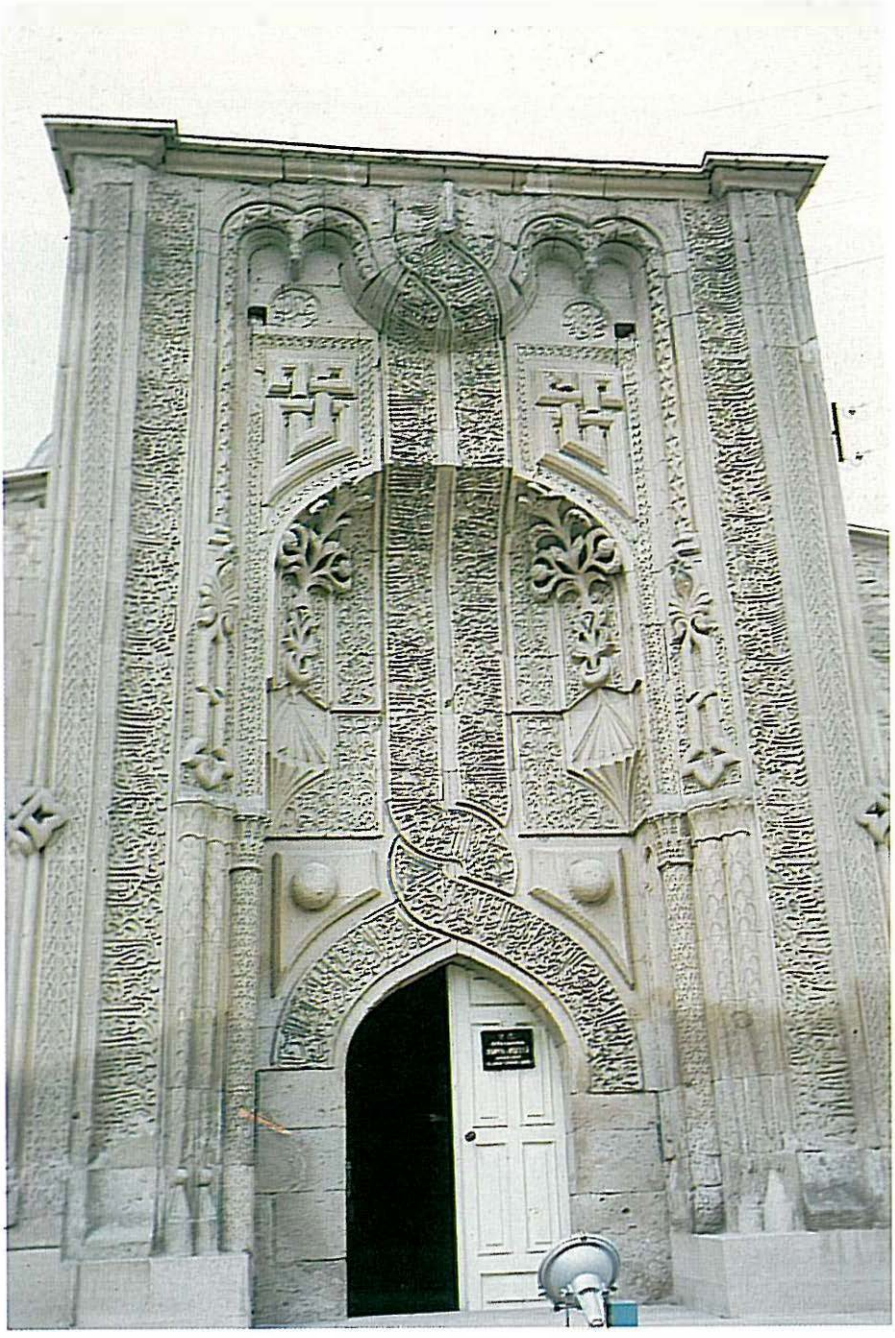
Selçuklu taş işçiliği geleneği, Karaman devri eserlerinde de devam eder. Niğde Hüdavent Hatun Türbesi, Sungurbey Camii, Karaman Hatuniye Medresesi gibi eserler buna örnek gösterilebilir. Erken Osmanlı mimarisinde Selçuklu taş üslubunun şaşılacak süratle değişmesi ilginçtir.



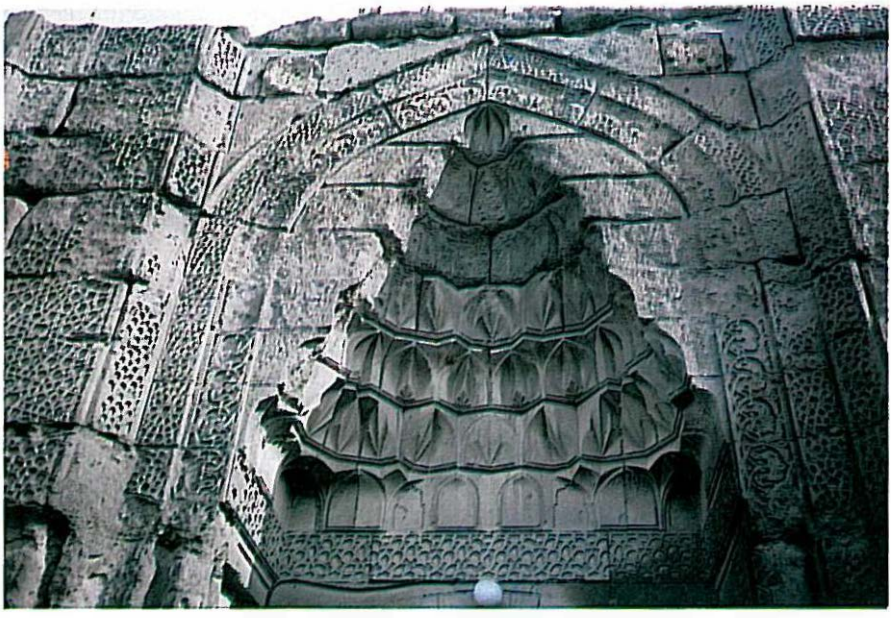
Resim: 1- Amasya Burmalı Minare Camii'nin minaresi (1237).
Minaret of Amasya Burmalı Minare Mosque (1237).



Resim: 2- Sivas Gök Medrese portali (1271).
Portal of Gök Medrese in Sivas (1271).



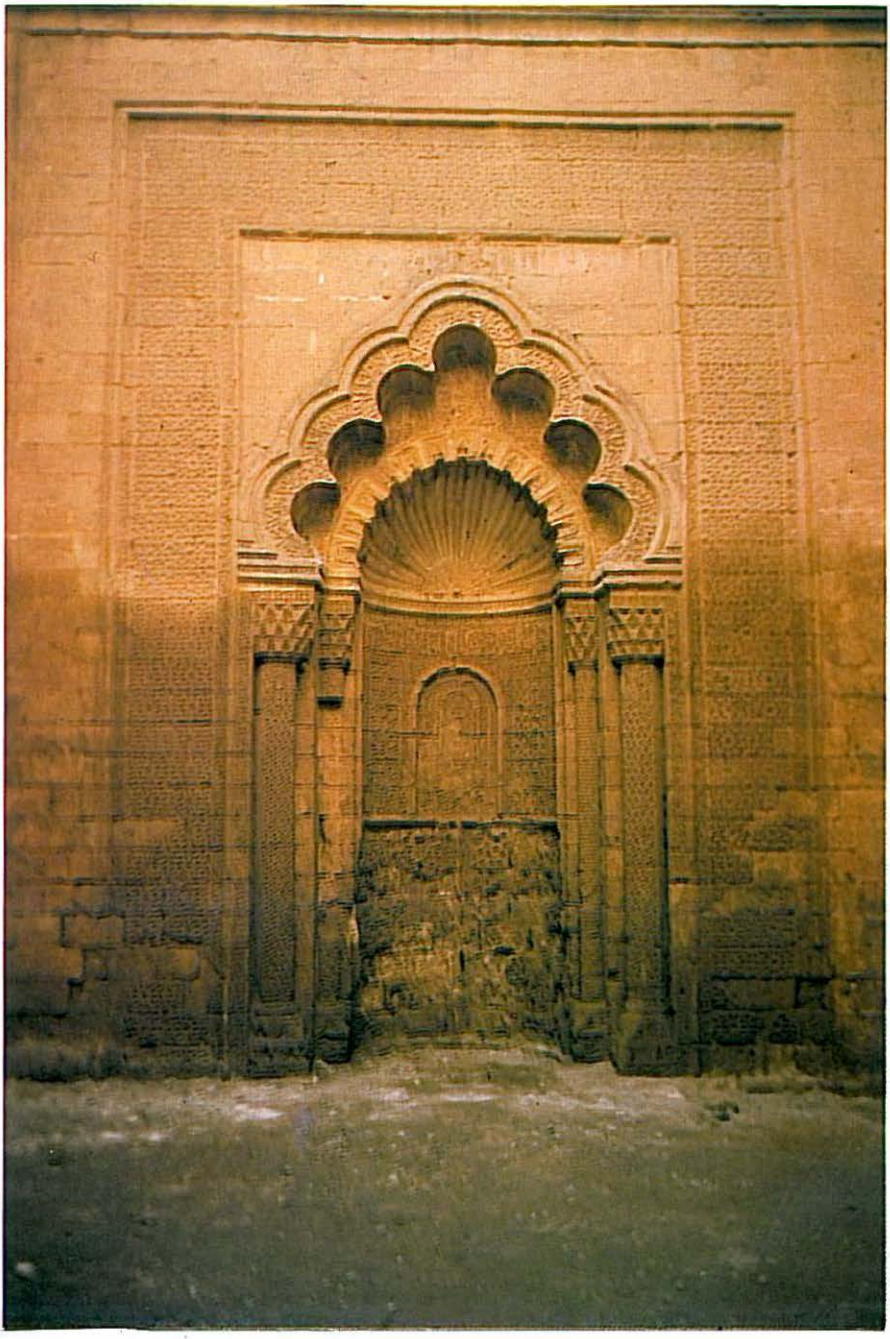
Resim: 3- Konya İnce Minareli Medrese portali (1258)..
Portal of İnce Minareli Medrese in Konya (1258).



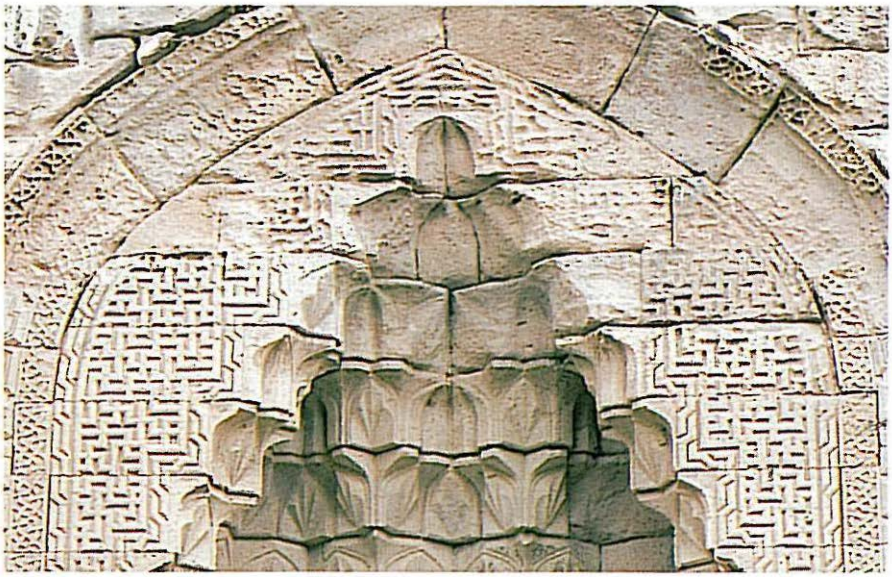
Resim: 4

Kayseri
Huand Hatun Medresesi
portali (1237/38).

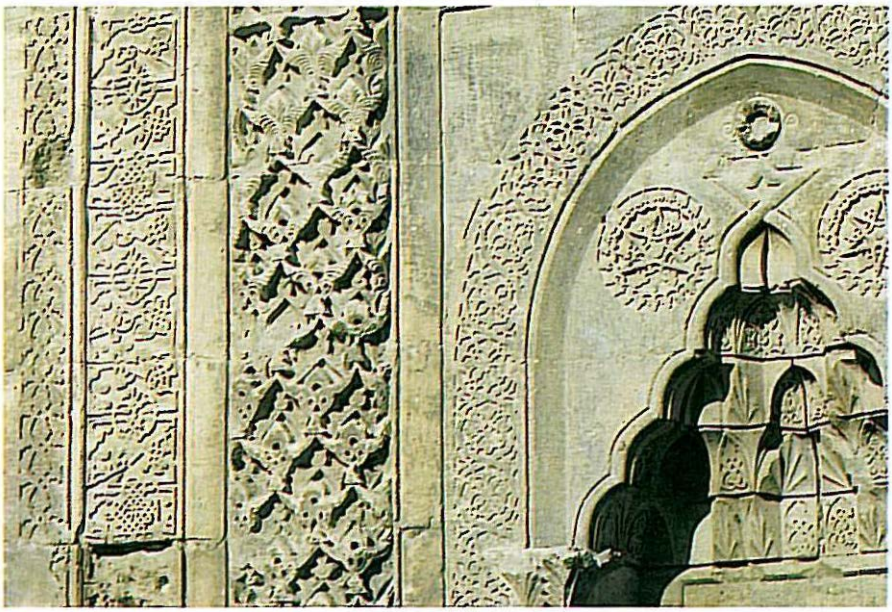
Portal of
Huand Hatun Medrese
in Kayseri (1237/38).



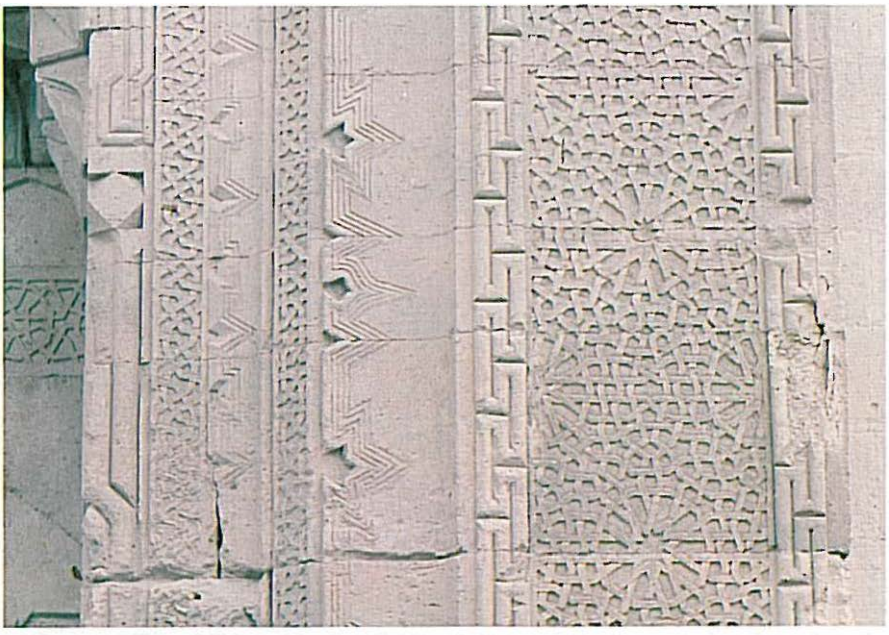
Resim: 5- Dunaysır (Kızıltepe) Ulu Camii'nin mihrabı (1204).
Stone mihrap of Ulu Cami in Dunaysır (Kızıltepe, 1204).



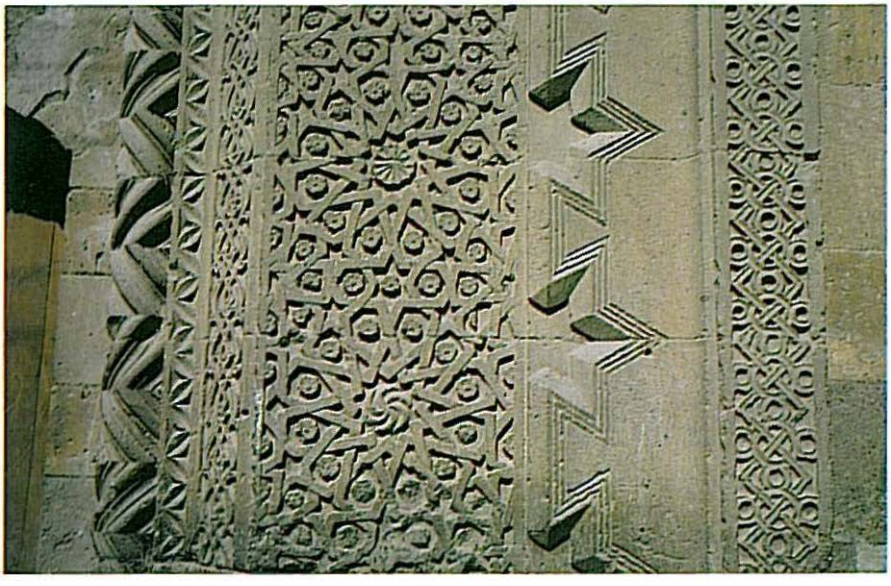
Resim: 6- Kayseri-Sivas yolunda (Tuzhisar) Sultanhan'ın portalinde taş süsleme (1232/36).
Stone decoration on the Portal of Sultanhan on the Kayseri-Sivas road (1232/36).



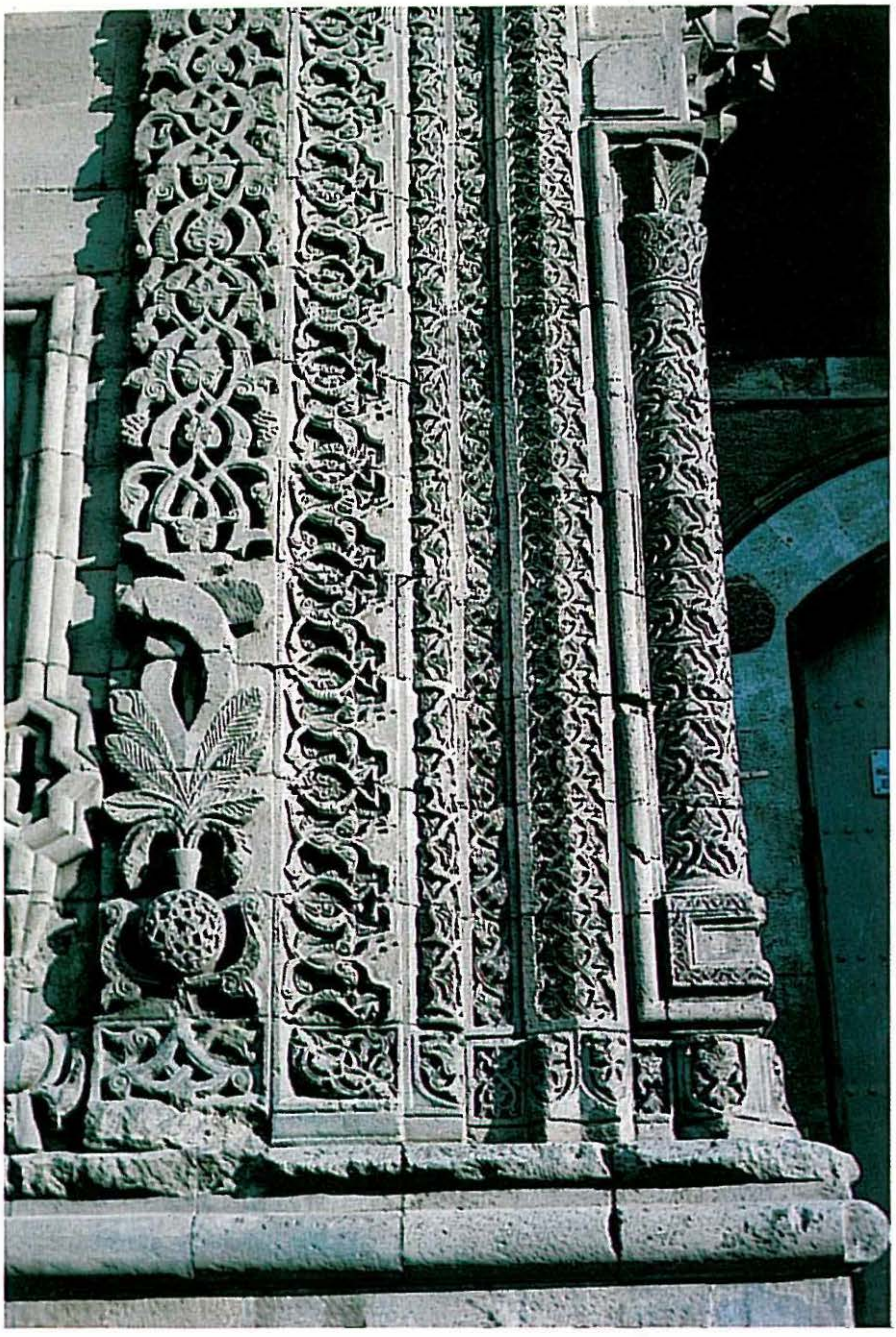
Resim: 7- Sivas Çifte Minareli Medrese portalinde taş işçiliği (1271/72).
Stone relief at Çifte Minareli Medrese in Sivas (1271/72).



Resim: 8. Kayseri-Sivas yolunda (Tuzhisar) Sultanhan'ın iç portalinde taş süsleme (1232/36).
Stone relief at the inner portal of Sultanhan on the Kayseri-Sivas road (1232/1236).



Resim: 9. Konya Sırçalı Medrese portalinde taş işçiliği (1242/43).
Stone relief at the portal of Sırçalı Medrese in Konya (1242/43).



Resim: 10- Erzurum Çifte Minareli Medrese portalinde taş süsleme (13. yüzyıl sonu).
Stone relief at the portal of Çifte Minareli Medrese in Erzurum (end of 13th century)



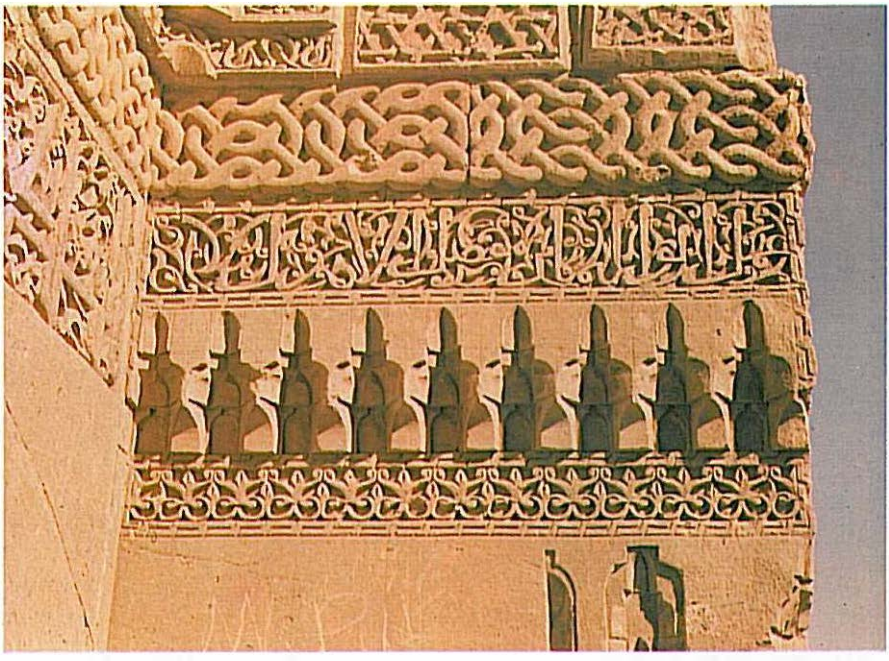
Resim: 11- Beyşehir Eşrefoğlu Camii portalinde taş süsleme (1296).
Stone relief at the portal of Eşrefoğlu Mosque in Beyşehir (1296).



Resim: 12

Amasya Bimarhane
portalinde
taş süsleme (1308).

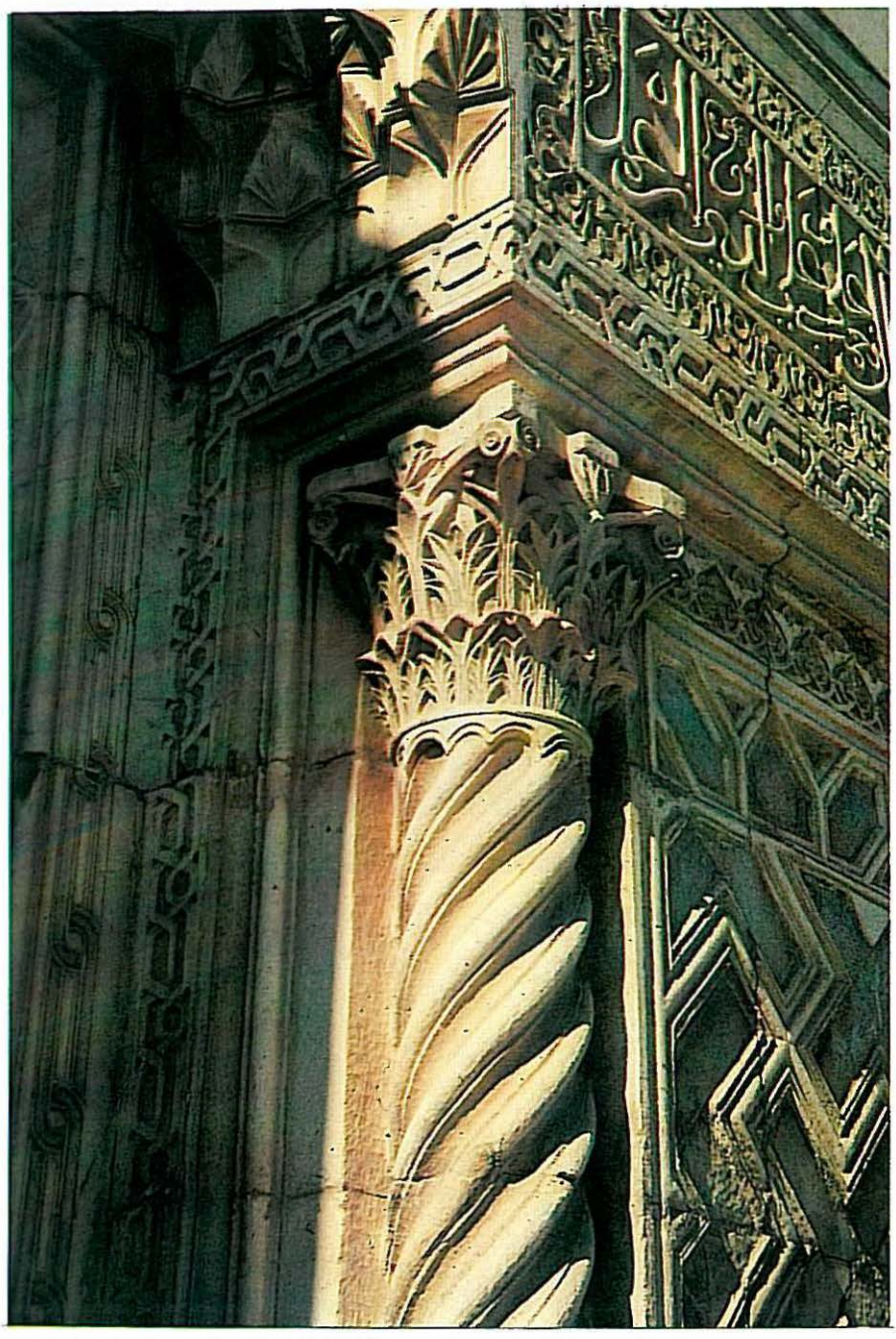
Stone relief at
the Bimarhane
portal in Amasya (1308).



Resim: 13

Tercan Mama Hatun Türbesi portalinde taş işçiliği (13. yüzyıl başı).

Stone relief at the portal of Mama Hatun Türbe in Tercan (beginning of 13th century).



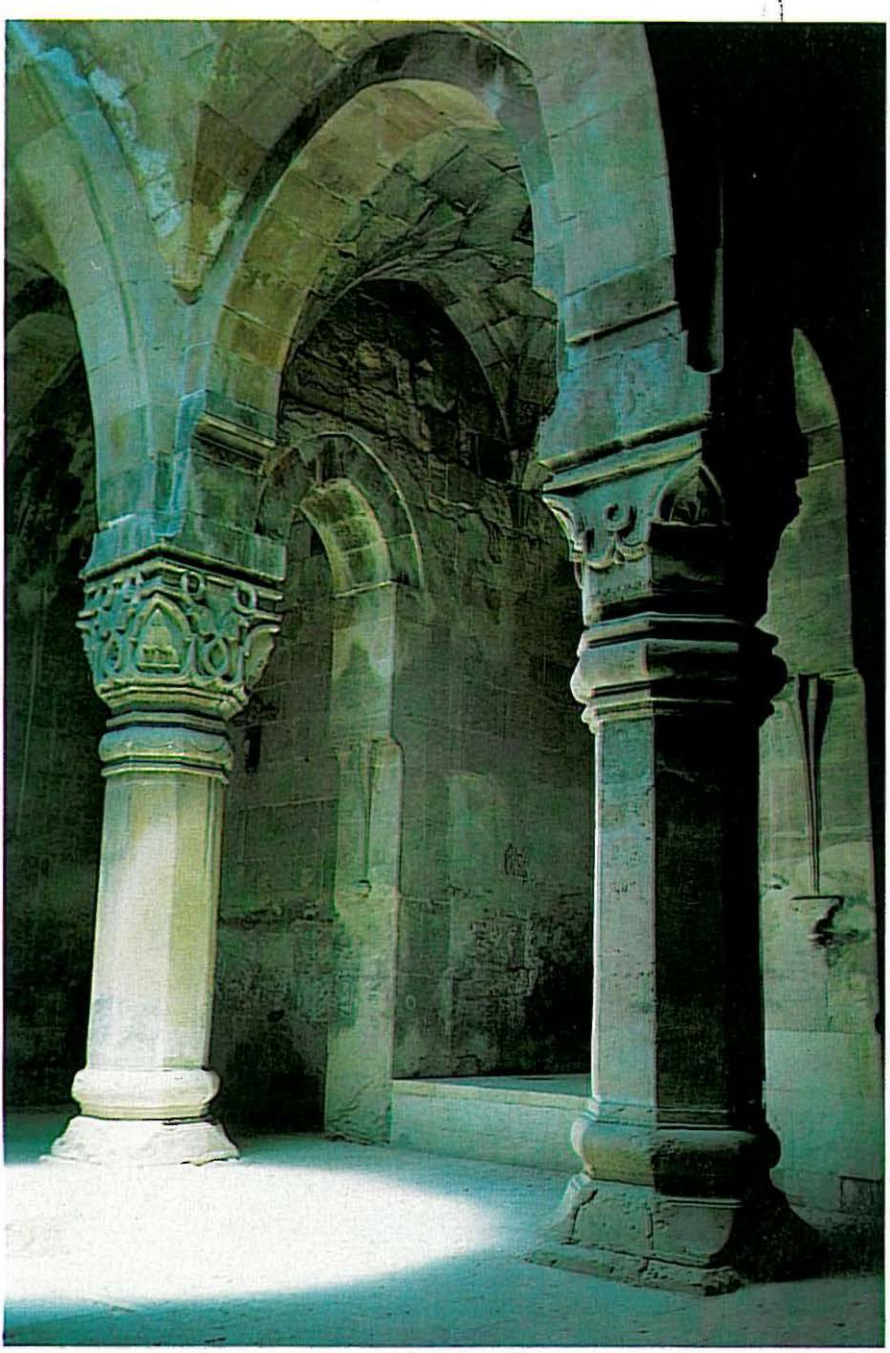
Resim: 14- Konya Karatay Medresesi portalinde mermer işçiliği (1251).
Marble decoration at the portal of Karatay Medrese in Konya (1251).



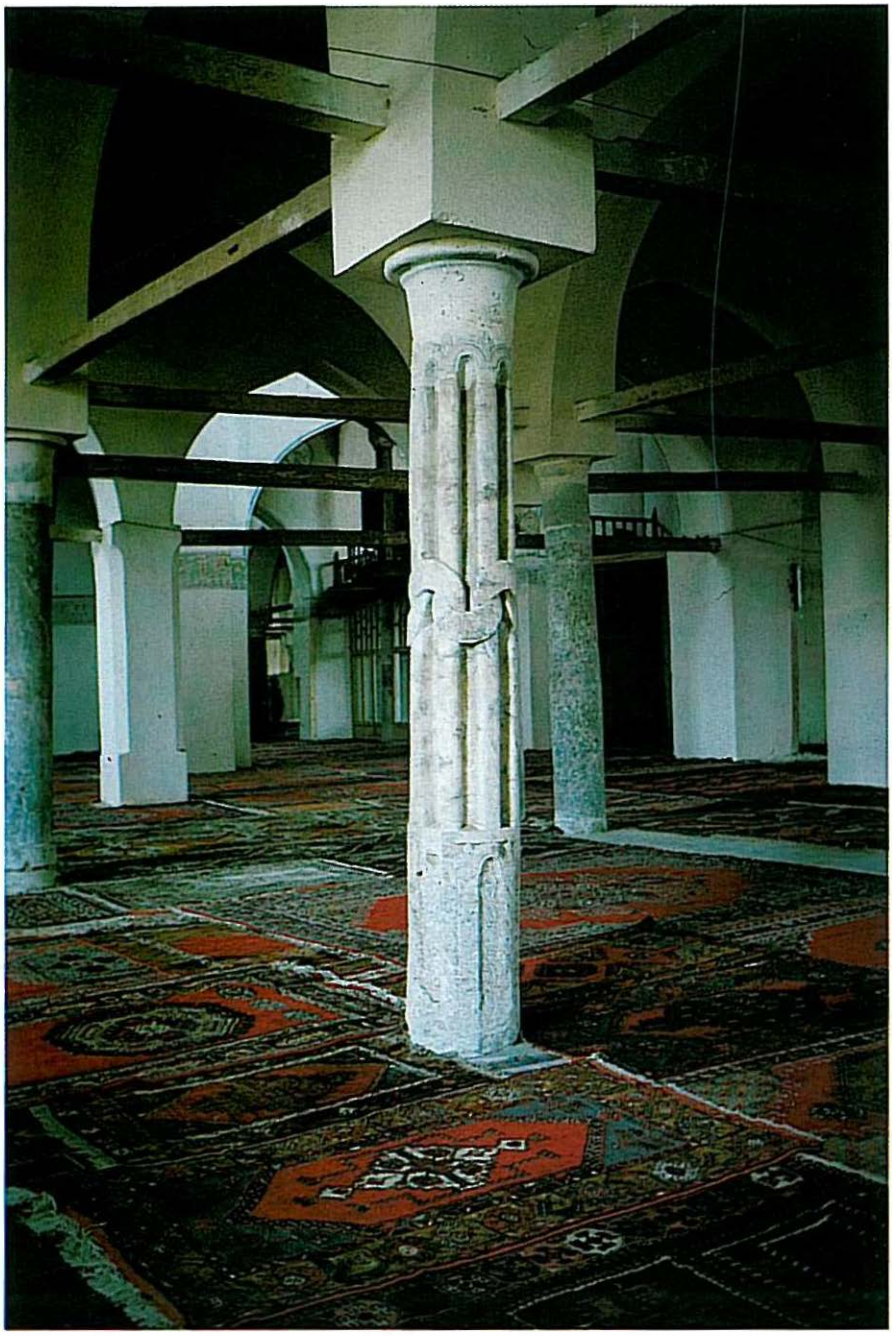
Resim: 15- Divriği Ulu Camii kuzey portalinde taş süsleme (1228).
Stone relief at the northern portal of Divriği Ulu Cami (1228).



Resim: 16- Kırşehir Cacabey Medresesi sütun ve sütun başlığı (1273).
Stone column and capital at Cacabey Medrese in Kırşehir (1273).



Resim: 17. Divriği Darüşşifası sütun ve sütun başlıkları (1228).
Columns and capitals at Divriği Darüşşifa (1228).



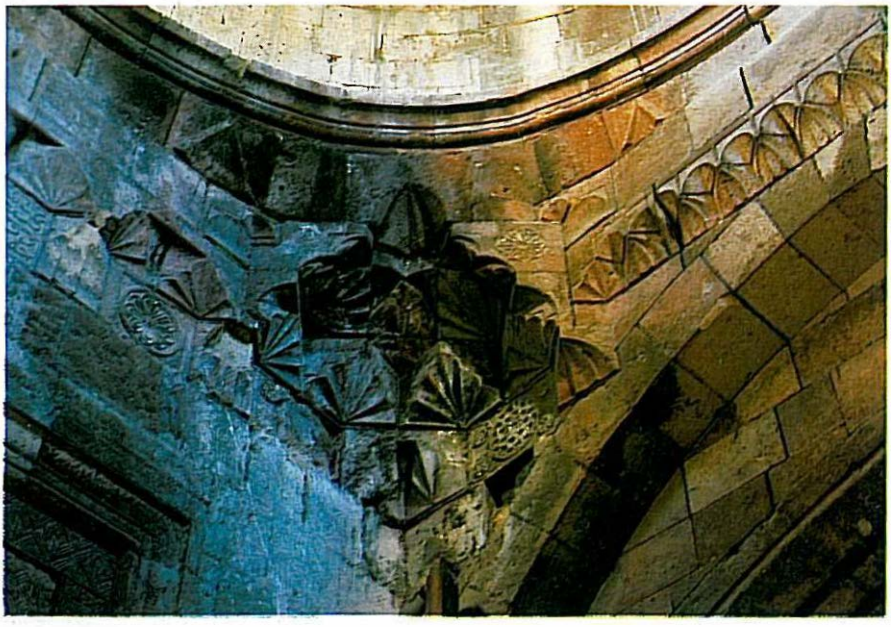
Resim: 18- Konya Alâeddin Camii'nde devşirme antik sütunlar.
Antique columns and capitals at Alâeddin Cami in Konya.



Resim: 19

Divriği Darüşşifası'nda tonoz sistemi (1228).

Cross vaulting at Divriği Darüşşifa (1228).



Resim: 20

Niğde
Alâeddin Camii'nde
kubbeye geçişte
stalaktitli
tromp sistemi
(1223).

Stalactites at
the transition
to the dome at
Alâeddin Mosque
in Niğde
(1223).

FİGÜRLÜ TAŞ KABARTMA VE HEYKEL

Kuran'da figür yasağı olduğu ve İslâm dünyasında resim, figürlü kabartma, heykel yapılmadığı konusundaki inanışın yanlışlığı son yıllarda çeşitli sanat tarihçileri tarafından belirtilmiştir. Kuran'da figür yasağı yoktur, put ve Tanrı tasviri yapmak yasaklanır. Ancak, 9. yüzyılda derlenen hadislerde, "İçinde köpek ve resim bulunan eve melek girmez." ve "Canlıları resmedenler kıyamette bunları canlandırmakla görevlendirilir." şeklinde hükümler vardır. Bu kayıtlara göre çiçek ,ağaç, bitki hareket etmediği için onları resmetmek, yani bir yere bağlamak günah değildir. Aslında hareketli olan canlıları hareketsiz olarak bağlamak yasaklanır. Bu inanışlar özellikle İslâmi kuralların daha katı şekilde uygulanmaya başlandığı 15. yüzyıldan sonra figür tasvirinin çok azalmasına yol açmıştır.

8. yüzyılda antik ve Sasani sanatı etkisi altında Emevi saraylarını süsleyen çeşitli heykel, insan ve hayvan figürlü kabartma ile İslâm sanatında daha sonra çok gelişecek olan bir ikonografik program ortaya konur. Zengin figürler 9. yüzyıldan sonra Abbasilerle başlayarak daha çok el sanatlarının bezeyici unsuru olur. Bu figürlerde artık Türk ve Orta Asya stili diyebileceğimiz yeni bir üslubun etkileri görülmeğe başlar. Abbasilerin 9. yüzyılda Orta Asya'dan getirttikleri Türk askerleri için Bağdat'ın kuzeyinde kurdukları ünlü Samarra şehri bu yeni stilin öncüsü olur. Özellikle 12.-13. yüzyıl Büyük Selçuklu ve onu izleyen İlhanlı el sanatlarında figür tasvirlerinin boı ve zengin örneklerini buluruz.

Sarayla ilgili av, dans, polo, çalgı sahneleri, içki alemleri tahtta oturan hükümdar veya saray ileri gelenleri, ayakta dizili muhafızlar, hizmetkârlar, İran edebiyatından alınan aşk ve kahramanlık konuları, gezegen-burç tasvirleri, sembolik, tılsımlı, olağanüstü kuvvetleri olduğu kabul edilen sfenks, siren, çift başlı kartal, ejder gibi yaratıklar, tavus, arslan, kartal gibi sembolik hayvanlar İslâm dünyasının yarattığı belirli bir ikonografik programla, hatta belirli bir şema ile ahşap, seramik, metal, fildişi, v.b. el sanatlarının çeşitli dallarında ana süs unsuru olur. Saray ve zengin çevrelerine ait olan bu kullanma eşya-

larına paralel sahnelerin bazen Gazne ve İran bölgesi Büyük Selçuklu ve İlhanlı saraylarında olduğu gibi, mimaride de süsleme unsuru olarak kullanıldığını görürüz. Ufak stil ve detay farklarına rağmen konu programındaki büyük beraberlik, antik ve Sasanî dünyasından uzaklaşma, daha çok Orta Asya'dan gelen göçebe el sanatı (Avrasya) üslubunun etkileri, 9.-14. yüzyıllar arası İslâm dünyasında Türkistan'dan İspanya'ya kadar uzanan çok geniş bir alanda kendini hissettirir.

İslâm ve onun bir parçası olan Anadolu Selçuk figür sanatını etkileyen Avrasya figür üslubunun kökü M.Ö.7. asırdan başlatılan ve genellikle İskit adı altında toplanan, birçoğu Türk olan, çeşitli Avrasya göçebelerinin sanatına dayanmaktadır. Karadenlz'den Çin'e, Altay'lardan Kuzey Sibirya'ya kadar uzanan çok geniş bir alanda karşımıza çıkan Avrasya figür sanatı göçebe oluşları nedeniyle büyük stil beraberliği gösterir. Hun Devleti (M.Ö.3-M.S.3), Volga ve Tuna Hunları (M.S.9-10), Karluk'lar (M.S.10-11) İslâm öncesinde Avrasya hayvan stilini devam ettiren Türk devletleridir.

Silahlarda, av araçlarında, tekstil eşyada, at koşum takımlarında, çadırlarında en çok görülen bezemeler; maskeler, yırtıcı kuşlar, arslan, kaplan, geyik, kurt, ejder, hayali hayvanlar ve hayvan mücadele sahneleri olmuştur. Şaman dini, büyü, tılsım bu figür sanatını besleyen ana ilham kaynaklarıdır. Şaman inançları ve ayinleriyle ilgili figürlerin arkasında girift bir semboller hazinesi gizlidir.

Avrasya figür sanatının bütün bölge ve devirlerde ufak değişmelerle devam eden ana özellikleri, aşırı stilizasyona gidiş, uzuvları geometrikleştirmek, spiraller ve volutlarla (düğümler) süslemek, gövdede süsleyici beneklere yer vermek, S şeklinde kıvrılmalar, uzuvları deforme etmek, formülleştirerek özet halinde vermektir. Figürler realiteden uzaklaşarak dekoratif bir karakter kazanırlar. Çok kere bir hayvanın ikinci bir hayvanla veya başka bir hayvana ait parçalarla birleştiği görülür. Hayvan ve insan motiflerinin bitkisel kıvrıntılarla karıştırılması da yine arabesk ve figür birleşiminin başlangıcını Orta Asya'ya götürmektedir. Zengin Anadolu Selçuk figür dünyasında çoğu kez bu özellikler kendini hissettirir. Avrasya göçebe sanatında madeni, ahşap ve kemik el sanatı eserlerinde görülen ve "Eğri kesim" tekniği adını alan teknik de bazı örneklerde Anadolu Selçuklu figürlü kabartma ve heykellerine uygulanmıştır. Orta Asya kaya resimlerinde, fresklerinde rastlanan stilize insan figürlerinde bağdaş kurarak oturma, elde sembolik bitki tutma, kaftan, başta üç dilimli taç ve uzun saçlar, belden sarkan, uçlarına eşya asmaya yarayan dilimlere sahip kuşak, İslâm figür dünyasına geçen tipik özelliklerdir. Aşağıda Anadolu Selçuk heykel ve figürlü kabartmalarını fazla detaya inmeden ana gruplarla tanıtmaya çalışacağız. İslâm dünyasında, bol olarak el sanat-

larında yer alan figür tasvirleri Anadolu'da sivil ve dini mimariye aktarılmıştır, el sanatı verileri çok kısıtlıdır. İlgili bölümlerde söz konusu ettiğimiz gibi, özellikle sarayları süsleyen figürlü alçı ve çini dekor da, taşta karşılaştığımız figürlü programa paralellik gösterir. Bugüne kalmayan taş örnekleri çeşitli farklı mimari süsleme malzemesinden tamamlamak ve Anadolu dışındaki İslâm el sanatlarında figürlü konu programının paralellerini bulmak mümkündür. İzleyeceğimiz gibi, çoğu kez figürlere ilham veren, Orta Asya Şaman inançlarının kalıntılarıdır.

Girift semboller dünyasında çoğu kez tek bir açıklamaya bağlı kalamayız. Aşağıda özellikle İslâm dünyasına geçtiğini kabul ettiğimiz çeşitli olasılıklar üzerinde durarak, figürlerle anlatılmak isteneni açıklamaya çalıştık. Çeşitli medeniyetlerde ve bölgelerde farklı şekillerde yorumlanan figür tasvirlerinin açıklanmasında da güçlüklerle karşılaşmak doğaldır. Bu nedenle, bazen aynı figür için değişik sembolik olasılıkları belirtmekteyiz.

İNSAN FİGÜRÜ:

Anadolu Selçuklu mimarisinde sultanı, saray ileri gelenini ve hatta sarayla ilgili kadın figürünü, kaftan giymiş ve bağdaş kurarak oturur vaziyette görürüz. Bu motifi Kubadabad Sarayı çinilerinden de bilmekteyiz. Dolgun yanaklı, iri badem gözlü, ince uzun burunlu, ufak ağızlı ve uzun saçlı olan bu figürlerde başlar cepheden verilmiştir, portre karakteri yoktur, belli bir şema tekrarlanır. Taş kabartmalarda yüz detayları çoğunlukla aşınmıştır, örnekler genellikle sakalsızdır. Bazen başın etrafında hale dikkati çeker. Başlar üç dilimli veya önü şişirilmiş gibi duran başlıkla örtülmüştür. Figürler çoğu kez ellerinde sonsuzluğu veya bereketi sembolize eden haşhaş dalı veya nar meyvesi gibi bir sembol tutarlar. Bazen de çalgı aleti, gergef, şahin gibi, şahsın yaptığı işle ilgili bir tasvir konuyu tamamlar.

Bağdaş kurarak oturan, sarayla ilgili figürlerin en iyi durumda olan iki örneği Konya Kalesi'nden gelmektedir (1220 civarı). Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde sergilenen kabartmada, figürün elinde ne tuttuğu belli olmaz. İkinci kabartma Eski Doğu Beriin'de Staatliche Museen'de bulunmaktadır ve saz çalarken canlandırılmıştır.

Akşehir Taş Medrese Müzesi'nde sergilenen ve 14. yüzyıla tarihlenen bir grup mezar taşında Selçuklu geleneği devam etmekte ve ölen kişi bağdaş kurarak oturur vaziyette elinde ve etrafında haşhaş dalları, bazı örneklerde önünde rahle, kadın figürlerinde ise gergefle birlikte canlandırılmıştır.

Bağdaş kurarak oturan insan figürü balık, akrep, yengeç, terazi gibi burç sembolleri ile birlikte de görülebilir. Bu konuda en ilginç kabartmalar bugün

Suriye topraklarında kalan Cezire-İbn Umar Köprüsü'nün batı ayağında yer alır (1164). Sekiz burç panosunda burç sembolleri ve ilgili gezegenler canlandırılmıştır. İnsan büstü veya bağdaş kurarak oturan figürler gezegenleri sembolize eder. (Yukarıdaki sıraya göre Jüpiter, Ay, Mars, Venüs gibi). İslam dünyasında yıldız falına büyük değer verildiğini bilmekteyiz. Özellikle Büyük Selçuklu ve İlhanlı el sanatlarında burç-gezegen tasvirlerinin çok bol örneklerine rastlarız. Kubadabad Sarayı çinilerinde ve Konya Alâeddin Sarayı alçılarında da iki elinde balık tutan figürlerle balık burcu-Jüpiter gezegeninin tasvirini izlemekteyiz.

İnsan figürü Anadolu'da ender olarak sadece büst veya rozet şeklinde canlandırılarak ay ve güneşi sembolize eder. Çoğunlukla ay ve güneş bir arada kullanılır. Yukarıda sözü edilen Cizre Köprüsü'nde insan büstü arslan üzerinde güneşi, boğa üzerinde ise ayı canlandırır. Sivas Keykavus Darüşşifası'nın ana eyvanının kemer köşeliklerinde, birer ay ve güneş rozeti içinde, çok harap durumda, uzun örgülü saçlı başlar yer alır (1217). Etraflarına dağılmış daha küçük dörder rozetin de başka gezegenleri sembolize ettiği kanısındayız.

Sağda ay rozetinin etrafında okunan "Kellme-i Tevhid" Selçuklu devrinde İslami inanışın yanı sıra astrolojiye de yer verildiğine bir kez daha işaret eder.

Niğde Alâeddin Camii (1223) ve Divriği Darüşşifası (1228-29) portallerinde görülen çok harap durumdaki insan başı şeklinde, uzun örgülü saçlı rozetlerin de aynı şekilde ay ve güneşi sembolize ettiğini söyleyebiliriz. Antalya Burdur yolundaki İncirhan'ın portalinde (1238-39) yer alan iki arslan kabartmasının üzerinde, yine insan başı şeklinde güneş rozeti görürüz. il. Keyhusrev Devri Selçuklu paralarından bildiğimiz gibi arslan-güneş aynı zamanda bu hükümdarın arması olarak kullanılır. İncirhan'ın Sultan II. Gıyaseddin Keyhusrev devrinde yapıldığı bilinmektedir. Bu kez arslan-güneş kompozisyonunun sultanın arması olduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıda sunduğumuz birkaç örnek Selçukluların astrolojiye verdiği değeri kanıtlar. Dikkatle izlendiğinde Selçuk portallerinde, Aksaray-Konya yolundaki Sultanhan'ın iç portalinde olduğu gibi çeşitli rozetler arasında içi balıklı rozet de görülür. Rozetlerin genellikle gezegenleri sembolize etmesi mümkündür. Astroloji Selçukluların Orta Asya'daki atalarında da önemliydi. Büyük kararlardan önce sultanlar müneccimlerine danışırdı. Türklerin eski inanışı olan Şaman kültünde de gezegenler öbür dünya ile ilgili semboller olarak kullanılırdı. Şaman davullarında, elbiselerinde, çadırlarında ayı, güneşi, gezegenleri canlandıran pullar, rozetler bulunurdu. Gök Tanrı'ya inanan Göktürkler gibi çeşitli Orta Asya kavimlerinde gök kültünün önemi büyüktü. Ay ve güneş birçok kavimde totem sayılırdı.

Kayseri Karatay Han portalinde (1240), Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nin çeşitli yüzlerinde (1312) maske şeklinde insan başı kabartmaları görürüz. Bu tip kabartmaların bizim bildiklerimizden daha bol olduğu kanısındayız. Arabeskler arasında veya sütun başlıklarında gizlendiklerinden seçilmeleri çok güçtür. Bunların eserlerde muska, tılsım, nazarlık olarak kullanıldıkları kanısındayız. Gizli yerleştirilişleri de bu düşünceyi doğrular.

Anadolu Selçuk figür sanatı sarayla ilgili eğlencelerden av sahnesini de konu eder. Selçuklularda avlanmak eski bir gelenekti. Ataları olan Oğuzlarda beyler zümresine mensup kahramanlar vakitlerini savaş yapmak ve şölen vermekle geçirirlerdi. Beyler yurtlarındaki avlakda bazen tek başına avlanırlar, bazen de içlerinden birinin davetlisi olarak toplu halde ava çıkarlardı. Av merasimi aynı zamanda dini bir hüviyet taşımaktaydı. Başlıca av hayvanları geyik, sığır, kaz, ördek, keklik ve güvercindi. Avcı kuş olarak doğan, şahin, sungur kullanırlardı.

Avlanmanın aynı şekilde Selçuklarda önemli bir saray meşgalesi olduğu yazılı kaynaklardan ve alçı, çini, taş kabartma eserlerdeki tasvirlerden anlaşılmaktadır. Selçuk sultanları boş zamanlarında askeri spor ve manevralar yapmak cirit, polo, top, satranç oynamak ve avlanmakla vakit geçirirlerdi. Avdan dönüş, av etlerinden hazırlanan büyük ziyafetlerle sona erer, içki, raks, musiki bu ziyafetleri tamamlardır. Şahin ve avcı kuşlar özel şekilde eğitilir ve çok değerli bir armağan sayılırdı. İran edebiyatı, av konusu ile ilgili hikayelerle doludur. Örneğin, Firdevsi'nin Şehnamesinde sık sık kahramanların avdaki hünerlerinden söz edilir. Bunun akisleri Büyük Selçuklu ve İlhanlı devri el sanatlarında da bol olarak görülür.

İslâm dünyasının başka merkezlerinde el sanatlarını süsleyen av sahneleri Anadolu'da mezar taşlarına ve alçı, çini malzeme ile saray mimarisine geçmiştir. Diyarbakır Kalesi'nde kitabeler arasına serpiştirilmiş bazı insan ve av hayvanı kabartmaları dikkatle izlendiğinde, avla ilgili sahneler oldukları dikkati çeker (Melikşah devri 1089-90).

Anadolu örneklerinin Kırşehir, Akşehir, Amasya, Afyon, Konya gibi çeşitli merkezlere ait mezar taşlarında görülmesi ilginç bir özelliktir. Konya İnce Minareli Medrese, Akşehir Taş Medrese ve Afyon müzelerinde bulunan mezar taşları konuya ışık tutar. Afyon örnekleri dışında kalanlarda avcılar tek başına ve atlı olarak görülür. Sol ellerinde büyük bir av kuşu tutarlar. Başta sarık veya başlık vardır. Yüz detayları seçilmez. Genellikle avcının silahı yoktur. Stilize arabesk veya dallar tabiatı sembolize eder. Mezar taşlarında yer alan avcı figürü ile büyük olasılıkla ölen kimsenin iyi bir avcı olduğu belirtilmek istenmiştir. At aynı zamanda ölen kimsenin ruhunu öbür dünyaya taşıyan vasıta olarak canlandırılmış olabilir. Orta Asya'da, Türklerde at gök-

yüzü ile ilgili ve göğe yükselmede vasıta olan bir hayvan olarak kabul olunur. Mezar taşlarında avcı kuşların ve bazen av hayvanlarının da görülmesi, mezar semboliğine ikinci açıklama daha uygun düşmekle birlikte, ilk görüşün daha doğru olduğunu düşündürür.

Afyon Müzesi'nde sergilenen, bir örneği İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan ve Boyalı Köy'den getirilen av konulu mezar taşlarında grup halinde avlanma ve av hayvanları da görülür. Bu kabartmalarda, arkaya uzattığı sol elinde şahin taşıyan avcının yanı sıra silahlı avcı, av hayvanları ve ava uğur getiren, tılsımlı sfenks tasvirleri de yer alır. Arada gürültü yaparak avın havalanmasına yarayan davul, tokmak veya benzeri araçlar taşıyan figürler de görülür. Çok aşınmış olan kabartmalar zorlukla seçilir.

ARSLAN FİGÜRÜ:

Arslan, Anadolu Selçuk figürlü kabartmalarında en yaygın örneklerdendir. Heykel olarak da yapılan tek figürdür. Çoğunlukla çift ve simetrik olarak kullanılır.

Arslan heykellerine kervansaray, saray, kale gibi sivil yapılarda rastlarız. Çok stilize ve oldukça kaba bir şekilde işlenen arslan heykelleri mimariye sıkı sıkıya bağlıdır ve anıtsal bir karakter göstermezler. Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen, bir örneği de İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan arslanlar, Selçuk stilinin dışında kalan antik etkili örneklerdir. Konya Kalesi'nde, eski resimlerin gösterdiğine göre devşirme olarak kullanılan bazı antik heykeller de mevcuttu.

Kayseri İç Kalesi'nde (1224), Divriği Kalesi ana burcunda (1236-42), Denizli Dinar yolunda bulunan Çardak Han'ın portalinde (1230), Sivas ve Tokat Gök Medreseleri Müzesi'nde İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan Selçuklu devri arslan heykellerinde kaba işçilik, hareketsiz masif kütle karakteri, gövdenin başa göre küçük tutuluşu ve arka ayaklar üzerinde oturuş belirgin Selçuklu özellikleridir. Kaba yüzlerde kübik bir görünüş vardır. İri badem gözler, kaş hattı ile birleşen yassı büyük burun, iri ve açık ağız, şişman yanaklarla daha çok bir arslan karikatürüne benzerler. Dişler, adaleler, yele gibi detaylar işlenmemiştir.

Benzer karakter gösteren, fakat sadece arslan başı şeklinde verilen arslanlı konsollar ve çörtenler (su olukları) de Selçuk sanatında boldur. Örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Diyarbakır Ulu Camii avlusu (1156-1178), Alanya Alara Han (1229-1232), Denizli Ak Han sağ eyvanı (1253-54) konsolları, Niğde Alâeddin Camii (1223), Kayseri-Sivas yolu Sultan Han (1232-36), Kayseri Huand Hatun Medresesi (1237-38), Kayseri doğusunda Karatay Kervansarayı (1240), Kayseri Sahibiye Medresesi ve Akşehir Taş Medrese Müze-

si'nde sergilenen çörtenler. Kayseri Sahibiye Medresesi (1267-68), Divriği Kale Mescidi (1180) gibi bazı eserlerde sütun başlığı içinde yer alan arslan başları da aynı yüz karakterini gösterir.

Arslan başı çörten ve konsollarda başlar boyundan yapıya bağlanmıştır, yele görünmez. Çörtenlerde iri açık ağızlar su oluğu vazifesi görür. Avrasya hayvan üslûbunun "eğri kesim" tekniği bazı örneklerde dikkati çeker.

Arslan kabartmaları daha da yaygındır. Genellikle yüksek kabartma olarak işlenmişlerdir. Bazen kuyruk uçları ejder başıyla son bulur ve ucu kıvrık, ön bacakları çerçeveleyerek yükselen kanatları da olabilir. Bu özellikler yine Avrasya hayvan üslûbunun kalıntılarıdır. Çoğunlukla karşılıklı çift işlenmişlerdir. Başlar gövdeye göre daha büyüktür ve heykellerden tanıdığımız yüz ifadesine sahiptir. Çoğunlukla ön bacaklar yürür gibi göğüs üzerine doğru çekilmiştir.

Bazı önemli örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Diyarbakır Dış Kale (1088, 1208-9), Silvan Kalesi (1165-66), Adana Müzesi (env 1332 ve 1473), Ankara Etnografya Müzesi (bahçede iki taşta), Gaziantep Müzesi (kaleden getirilmiş), Kırşehir Kesik Köprü Han (1228-29), Kayseri Gevher Nesibe Şifahanesi (1205), Sivas Kaykavus Darüşşifası (1217), Mardin Müzesi (kaleden gelme), Urfa İçkale batı kapısı, Kayseri Döner Kümbet (1276-77), Niğde Hüdavent Hatun Türbesi (1312), Ani Kalesi (1072-1110), Kayseri Karatay Han (1240), Diyarbakır Müzesi'nde Cizre'den getirilmiş iki taş üzerinde (12.yüzyıl), Aksaray-Nevşehir yolunda Alayhan (13. yüzyıl, tek başlı ve çift gövdeli), Silvan Kalesi (1165-66, tek başlı, çift gövdeli), Çay'da Taş Medrese (1278-79), Çay'da Taş Han'da (1278-79).

Tokat Gök Medrese Müzesi'nde ve Ankara Etnografya Müzesi'nde sergilenen Tokat'tan gelme bazı mermer mezar taşlarında tek veya çift arslan kabartmalarına rastlanmaktadır. Bunlar Selçuklu geleneğini sürdüren 14.-15. yüzyıla ait örneklerdir. Erciş kazası yakınında Patnos yolunda 15. asırdan bir Karakoyunlu devri kümbetinde görülen ejder kuyruklu arslan kabartmaları bu geleneğin geç devirlere kadar yaşadığını bir kez daha gösterir.

Kanatlı arslan kabartmaları olağanüstü kuvvetine inanılan arslana sanki daha da üstün bir değer kazandırır. Kanat dışında bütün stil özellikleri aynıdır. Diyarbakır Dış Kale'de Yedi Kardeş Burcu'nda (1208-9), Diyarbakır Müzesi'nde (Silvan Kalesi'nden getirilmiş, 13. yüzyıl), İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde (Konya'dan getirilmiş 13. yüzyıl) bu şekilde kanatlı arslan kabartmalarına örnek buluruz.

Görüldüğü gibi arslanlar dini ve sivil çeşitli eserlerde ve hatta mezar taşlarında yer almaktadır. Bu figürlerin belirli sembolik maksatla kullanıldığını kabul

edebiliriz. Arslan çeşitli devir ve kültürlerde daima kuvvet ve kudret sembolü olarak görülmüştür. Bu nedenle sarayları, tahtı, şehri, kaleyi, yapıyı kötülükten, düşmandan koruyan bir unsur gibi kullanılmıştır. Özellikle Büyük Selçuklu ve İlhanlı devri el sanatlarında tahtı koruyan arslan figürleri yaygındır. Arslan büyük olasılıkla aynı zamanda arma, totem olarak da düşünülmüştür. Dede Korkut kitabında arslan ana olarak geçer. Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhusrev'in paralarından ve daha önce sözü geçen İncir Han portalindeki kabartmalardan da bildiğimiz gibi arslan sultanın arması olarak kullanılmıştır. Selçuklu sultanlarının Alparslan, Kılıçarslan gibi arslanlı isimleri sevdikleri anlaşılmaktadır.

Bunun dışında, Şaman etkilerinin İslam tarikatlarında kalıntıları da Anadolu Selçuk sanatında bol arslan görülmesine yol açmıştır. Anadolu'da yaygın bir inanca göre arslan ağızlarından akan sularla aptes alınır, şifa niyetine içilir. Tanıttığımız, arslan başı çörtenler bu inanışa göre ayrı değer kazanır. Özellikle Bektaşilikte arslana verilen önem büyüktür ve Haydar adıyla anılır. Hatta Hazreti Ali "Haydar-ı Kerrar"dır (tekrar tekrar arslandır). Tokat bölgesinde Bektaşi etkileri yoğundur. Arslanlı mezar taşlarına bu bölgede rastlanması bununla ilgili olabilir. Bunların Hazreti Ali sembolü olması mümkündür.

Mezar taşı ve türbelerde, medreselerde görülen arslan figürlerinin Şamanizm kalıntılarını sürdürdüğünü de söyleyebiliriz. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde sergilenen Nusaybin'den gelen bir taşta, Kayseri Döner Kümbet'te (1276-77), Erzurum Yakutiye Medresesi'nde (1310), çift arslan figürlerinin hayat ağacı ile birlikte canlandırıldıkları görülür. Arslanlı mezar taşlarında canlandırılan stilize bitki tasvirleri de hayat ağacı gibi düşünülebilir. Daha sonra açıkladığımız gibi Orta Asya Şaman inançlarında büyük yeri olan hayat ağacı bekçi ruhlarla (bu durumda arslan) korunur. Yine bu inançlara göre arslan ve kaplan Şamana gökyüzü ve yeraltı seyahatinde yardımcı olan ruhtur. Türbe ve mezar taşlarında görülen arslan kabartmaları ölünün ruhuna gökyüzü yolculuğunda yardımcı olacak ruhları da sembolize edebilir. Bu kabartmalarda görülen ve gezegenleri sembolize ettiğine inandığımız rozetlerde bu düşünceyi doğrular. Şaman koruyucu ruhla (arslanlar) yaptığı gökyüzü seyahatinde hayat ağacı vasıtasıyla gökyüzüne, aya ve güneşe varır (rozetler). Bazı arslanların kanatlı işlenmesi, birçok örnekte Şaman inancında hayat ağacıyla ilgili olarak önemli rolü olan tek veya çift başlı kartalın, çift kuşun verilmesi (Bkz. ilgili bölüm) de bu tabloyu tamamlar.

Arslan aynı zamanda güneş, aydınlık sembolüdür. İnsan figürü bölümünde işaret ettiğimiz, sırtında güneş rozeti taşıyan arslan tasvirleri de bunu kanıtlar.

Selçuk mimarisinde arslanı boğa ile mücadele ederken de görürüz. Bu örneklerde yere kapaklanmış durumdaki boğanın üzerinde arslan muzaffer olarak verilmiştir. Diyarbakır Ulu Camii'nde (1178-1180), Diyarbakır Müze-

si'nde Cizre'den getirilmiş bir taşta, Harput İç Kale'de, Diyarbakır İç Kale'de (1207-8) bu tip kabartmalar görürüz. Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilmiş bir taşta (1220 civarı) bu mücadelenin değişik bir şekli olarak arslan boğayı kovalar durumda verilmiştir. Bu sahnelerin de sembolik anlamı olduğu kanısındayız. Leo ve Taurus (Arslan-Boğa) Yakın Doğuda M.Ö.4000'den beri (Ahamenidlerde, Asurlularda) Zoroastrien ve Asur takviminin en önemli gününün yani tarım yılının başlangıcı (Nevruz) sembolü olarak kullanılmıştır. Güneşin (Arslan) Taurus (Boğa) burcuna girmesi ile bahar bayramı, yani tarım yılı (Nevruz) başlamış olur. Bu astrolojik olayın resimle sembolize edilmesi iki hayvanın mücadelesi şeklinde verilmiş olmaktadır. Bu mücadele İslâm sanatında çeşitli zıt prensipler için de kullanılmıştır. Güneşin aya veya karanlığa, iyiliğin kötülüğe, yerlinin düşmana v.b. galibiyeti şeklinde, çeşitli zıt prensipler düşünülebilir. Çoğunlukla Selçuk kalelerinde yer alan arslan-boğa mücadelesini bu şekilde açıklayabiliriz. Orta Asya Şaman kavimlerinde de benzer inanışlar vardır. Yakutlara göre Şamanlar birbirleriyle hayvan kılığında savaşırlar. Avrasya el sanatlarında rastlanan çok bol sayıdaki hayvan mücadele sahneleri de bunu kanıtlar.

Ejder kuyruklu arslanlar da aynı hayvan üzerinde iki zıt prensibi birleştirmektedir. Arslan aydınlık, güneş; ejder ay, yeraltı, karanlık sembolüdür.

TEK VE ÇİFT BAŞLI KARTAL FİGÜRÜ:

Anadolu Selçuk figür dünyasında tek ve çift başlı kartal olarak tanımladığımız tasvirler oldukça yaygındır. Birçok örneğin yapılarda çift ve simetrik yerleştirilmesi, bazen karın karına veya sırt sırta canlandırılmış olmaları dikkati çeker. Böylece sanki çift başlı kartal yerine geçebilecek bir sistem sağlanmıştır. Tek ve çift başlı kartallar kale, saray gibi sivil mimari eserlerinde ve medrese, cami, türbe gibi dini eserlerde, bol olarak da mezar taşlarında yer alır.

Çift başlı kartallarda genellikle başta sivri kulaklar, kıvrık gaga, gaga altında sarkıntı, iri kanat, kuyruk ve pençeler görülür. Gövdeler şişmandır. Kuyrukla gövde arasında çok zaman hilal motifi yer alır. Kuyruklar yelpaze, palmet veya balık kuyruğu gibi ikiye ayrılan şekillerde canlandırılır. Avrasya göçebe figür sanatında sadece başlarıyla veya bütün olarak görülen çok çeşitli kuşların Anadolu örnekleriyle stil beraberliği şaşırtıcıdır.

Anadolu Selçuk çift başlı kartalları için önemli örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Diyarbakır Müzesi'nde bulunan Cizre'den getirilmiş taşta (12. yüzyıl), Diyarbakır Dış Kale'de Yedi Kardeş Burcu'nda (1208-9), Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilmiş iki taş üzerinde (1220 civarı, birindeki kabartmalar daha çok horoza benzer), Urfa Harran Kapı'da (13. yüzyıl), Divriği Ulu Camii'nin doğu kapısında (1228-29), Niğde Hüdavent Ha-

tun Türbesi'nde (1312), Niğde Sungur Bey Camii'nde (Beylikler devrinden olan bu geç örnekler Selçuk geleneğini sürdürür).

Tokat ve Sivas Gök Medrese müzelerinde ve Ankara Etnografya Müzesi'nde, 14.-15. yüzyıla ait ilginç mezartaşları vardır. Kitabeler ve çift başlı kartal figürü kabartmaları ile bezenen bu mezar taşları, Selçuk stilini ve sembollerini geç devirlere kadar yaşatan örneklerdir. Van bölgesinde Erciş kazası yakınındaki Patnos kümbetinde de böyle bir kabartma izleriz (15. yüzyıl).

Hayat ağacı kabartmalarında da tek veya çift başlı kartal ana figür olarak görülür (Bkz. ilgili bölüm).

Tek ve çift olarak kullanılan kuş veya kartal kabartmaları da oldukça yaygındır. Önemli örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen bir taş üzerinde iki kartal (1220 civarı), Denizli Akhan'ın portalinde iki kuş (1253), Diyarbakır'dan İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ne getirilen bir taş üzerinde sırt sırta iki kartal (12. yüzyıl), Kayseri Karatay Han'ın avlu portalinde iki kuş (1240), Tercan Mama Hatun Türbesi portaline gizlenmiş tek kuş (13. yüzyıl), Niğde Sungur Bey Camii doğu portalinde gizlenmiş tek kuş (1335). Aşağıda sözü geçen hayat ağacı kabartmalarıyla ilgili olarak da böyle kuş ve kartallara rastlarız. Tokat ve Sivas Gök Medrese müzelerinde sergilenen, bu şehirlerin mezarlıklarından getirilen 14. yüzyıla ait bir grup mezar taşında, çeşitli rozet tasvirleriyle birlikte tepede tek veya iki kuş figürü kabartması dikkati çeker. Bunlar da çift başlı kartallı örneklerde olduğu gibi mezar semboliği ile ilgili ve Selçuklu geleneklerini sürdüren örneklerdir.

Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinde ve Konya Alâeddin Sarayı alçılarında da çift başlı kartal ve kuş figürlerinin yaygın olduğu dikkati çeker. Kuş ve kartal figürleriyle ilgili zengin ve çok girift semboller dünyasını çeşitli şekillerde yorumlamak mümkündür. Avrasya hayvan stilinde, İslâm dünyasında ve Selçuk sanatında yaygın olan kuş ve kartalların mitoloji ve inanışlar açısından izahını yaparsak kullanılış nedenlerini daha iyi anlamış oluruz. Bazı hallerde çok girift olan bu sembollerden hangisinin ağır bastığını söylemek güçtür. Stilini Avrasya hayvan üslûbundan alan kuş ve kartallar kanımızca semboller bakımından da aynı kaynaklara dayanır. Bu hayvan stilinin yaratıcısı özellikle Şaman dini ile ilgili inanışlar olmuştur. 10. yüzyıldan beri İslâmiyeti kabul eden Türkler uzun zaman Şamani inanç ve düşüncelerini İslâmiyetle uzlaştırmak suretiyle korumuşlardır. Bunu Dede Korkut kitabı da gösterir. Milli destanın bir parçası olan ve İslâmi bir cemiyet kadar Şamani bir cemiyetin yaşayış ve inanışlarını aksettiren Dede Korkut kitabı İslâmiyeti kabul etmiş, göçebelerde vücut bulmuştur. Bu hikayeler bize Müslüman göçebelerin ne derece İslâmlaştıklarını, yaşayış ve düşünüşlerin eski karakterini nasıl devam ettirdiğini gösterir. Bu nedenle,

Türkler tarafından kurulan bazı tarikatlarda da Şamani unsurlara rastlayabiliyoruz. Eski Orta Asya ve Türk mitolojisinde, Şaman kültünde kuş ve kartalla ilgili inanışlara göz atarsak Selçuk örneklerini açıklamamız kolaylaşır.

Yakut Türklerinde en korkunç ant kartal adına içilir. Kartal adına yalan yere yemin edenin ocağının söneceğine inanılır. Yakut, evinin etrafında kartal görürse ona et ziyafeti vermeği borç bilir. Yakutlardan biri yanlışlıkla kartal öldürürse Şaman çağırarak gömdürür. Bu inanışlar kartalın Türklerde kutsal sayıldığını gösterir.

Kartal, Orta Asya Türklerinde koruyucu ruh kabul edilmişti. Savaşanların koruyucu ruhu sayıldığından silahlarda çok kullanılırdı. Kartallı tuğ, asa, kudret ve asalet sembolü olarak Orta Asya'da çok yaygındı. Yakut Türkleri göğün üst katında kapı bekçileri olarak efsanevi bir çift başlı kartal bulunduğuna inanmaktaydılar. Yakut Şamanları göğe çıkma törenlerinde, böyle bir çift başlı kuş heykelini sırık üzerine koyuyor ve törenlerine başlıyorlardı. Kartal aynı zamanda kudret ve kuvvet sembolüdür, göklerin hakimidir, kuvvet birleşmesi sebebiyle çift başlı kartal fazlalaşmış ikili kuvveti temsil eder. Selçuklu devri tarihçisi İbni Bibî'ye göre Anadolu Selçuk hükümdarları savaşlarda bir yere hakim olunca tepesinde kartal bulunan çetrlerini (bir nevi çadır) kurarlardı. Eserinde "Hükümdar çetrinin kartalı sultanların güneşine talih kanadını ve tüylerini gerdi ve kudret gölgesini yaydı" der. Özellikle İran ve Suriye bölgesi İslâm el sanatlarında taht sahnelerinin üstünde ve altında koruyucu asalet sembolü olarak kuş veya kartal figürleri görülür.

Yukarıdaki açıklamalardan sonra Selçuklularda cami, kale, saray, han gibi yapılarda çok zaman en göze batan yerde bulunan tek veya çift başlı kartalın, kuşun aşağıda sayacağımız diğer semboller dışında nazarlık, tılsım koruyucu unsur, kudret, kuvvet sembolü olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Yapıların içi böylelikle kötülüklerden, fena ruhlardan, kötü düşüncelerden korunmak istenmiş olabilir. Kalelerde kartallar hem şehri müdafaa eden koruyucu ruh, hem de şehre düşman, kötülük girmesini önleyecek bir nazarlık tılsımdır. Saraylarda yine koruyucu unsur ve asalet sembolüdür.

Kartalın aynı zamanda totem, arma olarak da kullanıldığını görmekteyiz. Orta Asya inançlarında da kartal totem kabul olunur. Şamanın, kartalın bir kadınla birleşmesinden meydana geldiği kabul edilmektedir. Eski Türklerde kısır kadınlar çocuk vermesi için kartala başvurup yalvarırlardı, bundan doğan çocuklara kartaldan türemiş denirdi. Eski Türk büyüklerinden bazılarının da kuş ile ilgili isimler taşıdıklarını biliyoruz. Togan Han, Tuğrul Bey, Bağrı Bey, Sungur Bey gibi.

Yukarıdaki açıklamalardan sonra cami kapılarında, saraylarda, hanlarda, kalelerin en dikkati çeken yerlerinde, kartal ve kuş figürlerinin aynı zamanda

arma, totem olarak da kullanıldığını kabul edebiliriz. Beyşehir Kubadabad Sarayı'nda bulunan çift başlı kartal desenli bir çinide, kartalın gövdesi üzerinde okunan "Es Sultanî" yazısı, çift başlı kartalın sarayı yaptıran Alâeddin Keykubad'ın arması olarak kullanıldığını açıkça ortaya koyar. Konya Kalesi'nden, İnce Minareli Medrese Müzesi'nde sergilen bir taş üzerinde de iki kartal arasında aynı yazı tekrarlar.

Mezar taşı ve türbelerde görülen tek ve çift başlı kartal ve kuşların mezar semboliği ile ilgili daha başka anlamlar taşıdığına inanmaktayız. Bazı Orta Asya inançlarının İslâm tarikatlarına etkileri bu figürlerin işlenmesine yol açmış olabilir. Yakutlar ölümden sonra ruhların kuş şeklinde göğe yükseldiğine inanırlardı. Sivas ve Tokat mezar taşlarında kuş figürlerinin etrafında çeşitli rozetler görmekteyiz. Kanaatimizce bunlar, göğe yükselen ruh kuşunun etrafında çeşitli gezegen sembolleridir. Orta Asya Şaman davullarında da Şamana gökyüzü seyahatinde refakat eden kuş ve gezegenleri sembolize eden rozetler görülür. Şamanların kutsal kartalı tarife göre büyük bir kuştur, kıvrık gagası, kuvvetli pençeleri, uzun kuyruğu vardır. Şamana doğuşunda, gelişimi sırasında ve ölümden önce görülür. Bu Şamanın yakında öleceğine işaret eder. Ayinlerde Şamanın giydiği elbiseler kuşu sembolize eder, Şaman bu kuşun yardımı ile gökyüzüne veya yeraltına iner. Şu halde mezar taşı ve türbelerde görülen kuş ve kartallar bu ölüm habercisi kartal veya gökyüzü, yeraltı seyahatinde ölene refakat eden kuş olabilir.

Yine Orta Asya inançlarına göre her insanın kuş şeklinde bir koruyucu ruhu vardır, ölünce bu kuş şeklindeki ruhu göğe yükselir, insan ancak ölüm halinde tekrar kuş gibi uçmak kabiliyetini kazanır. Orhon kitabelerinde de ölen kimsenin kuş şeklinde uçtuğuna inanıldığından bahsolunur. Bugün hâlâ ölen kimse için "Kuş gibi uçup gitti" denir.

Anadolu Selçuk sanatında ender olarak kartal veya kuşu, tavşan veya boynuzlu bir hayvanla mücadele ederken görürüz. İslâm el sanatlarında bu motifin paralelleri boldur. Kartal gücünü belli etmek istercesine büyük, heybetli yaratılmıştır, altındaki hayvanı gagalar. Diyarbakır Dış Kale'de (1089-90), Afyon Müzesi'nde sergilenen Boyalı Köy'den gelme mezar taşında (13. yüzyıl) böyle örnekler görürüz. Kartal aynı zamanda aydınlık, ışık sembolüdür. Tavşan ve boynuzlu hayvanlar, karanlık, ay sembolüdür. Yukarıda arslan mücadele sahnelerinde açıkladığımız gibi, anlatılmak istenen iki zıt prensibin mücadelesidir. Yakutlar da kartalın, Şamanın ve ışığın ilk yaratıcı olduğuna inanırlardı. Eski Türklerde Şamanların evlerinde, davulun üstünde ağaçtan oyulmuş çeşitli kuşların heykelleri; bunların yanında da güneş ve hilal şekilli bayrak bulunurdu.

Diyarbakır Kalesi Ulubadan ve Yedi Kardeş burçlarında çift başlı kartalın iki yanında birer arslan heykeli yer alır. Böylelikle adeta güneşi, aydınlığı sembolize eden hayvanlar daha güçlü olarak, hep bir arada verilmiş olur.

HAYAT AĞACI, ARSLAN, EJDER VE KARTAL FİGÜRLERİ:

Hayat ağacı tasvirleri Anadolu Selçuk mimarisinde ilginç kompozisyonlarla karşımıza çıkar. Bu kabartmalarda kartal, ağacın tepesinde hakim durumda görülür. Ağacın dallarında bazı örneklerde kuşlar ve narlar dikkati çeker. Ağacın altında çoğunlukla arslan çifti veya Erzurum Çifte Minareli Medrese'de olduğu gibi ejder çifti yer alır. Yukarıda sözü geçen Divriği Ulu Camii, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi örnekleri gibi arabesk zemin üzerinde işlenen kartallarda, arabeskin özetlenmiş olarak hayat ağacını temsil ettiği kanısındayız. Bu örneklerde kartalların kanat veya kuyruk uçlarında, bazen de ayrı olarak çift ejder başı yer alır. Böylelikle hayat ağacı, çift başlı kartal ve bekçi yaratıklar olarak ejder çifti kompozisyonu tamamlamış olur. İnce Minareli Medrese Müzesi'nde sergilenen, Konya Alâeddin Sarayı'ndan gelme alçı fragmanlarında, Akşehir Kileci Mescidi ahşap kapı kanatlarında, Konya Mevlâna Müzesi'nde sergilenen bir ahşap rahle üzerinde de hayat ağacı yerine arabesk zemin üzerinde çift başlı kartal ve ejder başlarını, rahlede ise arslanları görürüz.

İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan Nusaybin'den gelme Artuklular devrine (12. yüzyıl) ait bir taş üzerinde, hayat ağacının uzun bir dal şeklinde işlendiği dikkati çeker. Ağacın altında bekçi olarak canlandırılan, eli mızraklı iki adam, üstte iki yanında simetrik olarak kanatlı arslan, tavus (Cennet sembolü), bağdaş kuran insan, rozet ve kartal figürleri yer alır.

Tokat Gök Medrese Müzesi'nde bulunan bir mezar taşında olduğu gibi, dal şeklinde canlandırılan hayat ağacının etrafında çift kuş figürü ile bu konu daha özetli şekilde sunulabilir. Afyon Müzesi'nde bulunan, av konusunun işlendiği bir lahdin baş tarafında da, kuşlar çubuk şeklindeki ağacın tepesine tünemiştir. Kayseri yakınındaki Karatay Han'ın dış portalinde, ancak dikkat edildiğinde seçilen, arabesk zeminli hayat ağacı ve altında iki siren figürü yer alır (1240). Böyle çift kuşla çevrelenmiş hayat ağacı tasvirleri çeşitli kompozisyonlarla, Beyşehir yakınındaki Kubadabad Sarayı çinilerinde de bol olarak işlenmiştir. İslâm el sanatlarının çeşitli dallarında, farklı malzeme üzerinde, özellikle bu tip hayat ağacı tasvirlerine rastlanır.

Divriği Ulu Camii, Kayseri İnce Minareli Medrese portallerinde olduğu gibi, bazı detaylarda hayat ağacının ilgili hayvanlara hiç yer vermeden de yaratıldığı örnekler vardır.

Eğrelti otuna benzer yayvan yapraklı ağaç ve ilgili hayvanlarla birleşen örneklere şu eserlerde rastlamaktayız: Erzurum Çifte Minareli Medrese (13. yüzyıl sonu, ağacın altında bekçi hayvan olarak ejder çifti vardır), Erzurum Yakutiye Medresesi (1310, ağacın altında arslan çifti vardır), Kayseri Döner Kümbet (1276-77 ağacın altında arslan çifti vardır), Sivas Gök Medrese (1271, ağacın altında bekçi hayvan görülmez, tepede tek başlı kartal vardır). Bu kabartmalardan Sivas örneği dışında kalanlar, eserlerde çift ve simetrik olarak portalin iki yanında yer almaktadır.

Hayat ağacı ve ilgili hayvan tasvirlerinin de kökünü Şaman inançlarından aldığı kanısındayız. Orta Asya Şaman kaynaklarından öğrendiğimize göre, hayat ağacı dünyanın merkezi olarak kabul edilir. Şamana aynı zamanda yeraltı veya gökyüzü seyahatinde merdiven vazifesi görür. Yakut Türkleri göğün direği sayılan sırıklar üzerine ağaçtan yapılmış çift başlı kartallar koyarlardı. Bu sırıkların üzerine, merdiven gibi enlilemesine ağaçlar da çakarlardı. Bu ağaçların sayısı göğün katlarını sembolize etmek üzere 7 ve 9 olurdu.

Şu halde, Selçuk örneklerinde olduğu gibi, hayat ağacı ile birlikte görülen kuş ve kartal tasvirleri, Orta Asya inançlarına göre Şamana eşlik eden kuşlar veya Şamanın kendisi olabilir. Şamana hayat ağacı yoluyla göğün üstüne ulaşmakta yardımcı olurlar. Orta Asya Şaman ağacı da bizim örneklerimizde olduğu gibi insanlar, ejderler (yılanlar) ve başka tılsımlı hayvanlar tarafından korunur. Örneklerimizde dallar arasında yer alan nar meyveleri cennet sembolüdür. Narla İslâmi inancın da işe karıştığını görüyoruz. Dallar arasındaki gizli küçük kuşlar ise, İslâmi inanca göre cennet kuşları veya Şamanizme göre Şaman ruhlarıdır. Orta Asya inançlarına göre, Şaman doğmadan kuş şeklinde hayat ağacının dallarında bulunur.

Bazı örneklerde ağacın tepesinde veya etrafında görülen rozetler, büyük olasılıkla gökyüzü yolculuğu sonunda varılan gezegenleri sembolize eder. Türk mitolojisine göre evren, hayat ağacı, yer, gök ve gezegenlerle temsil edilir. Hayat ağacı gökle yeri birbirine bağlar.

Selçuk mimarisinde hayat ağacı büyük olasılıkla tasvir edildiği medrese, cami, saray gibi yapılara önemli bir merkez olduklarını belirtici değer kazandırır. Türbe, mezar taşı gibi eserlerdeki hayat ağacı ve kartallar, kuşlar ise yukarıda işaret ettiğimiz mezar semboliği ile ilgilidir. Hayat ağacı bu durumda ruhun yani kuşun, kartalın göğe yükselmesine vasıta olur.

EJDER FİGÜRLERİ:

Uzak Doğu'nun, Çin sanatının tipik hayvanı olan ejderler, farklı bir stil ve semboller dünyası ile ilgili olarak Selçuk sanatına da girmiştir. Anadolu Selçuk sanatında ejder figürleri oldukça yaygındır. Ejderlerin genellikle çift

teşkil etmesi, birçok örneklerde arslan ve sfenks kuyruklarında veya çift başlı kartalların kanat uçlarında yer almaları, bazen de insan başı, boğa başı veya hayat ağacı ile birlikte işlenmeleri dikkati çeken özelliklerdir. İlerde sözünü edeceğimiz gibi takvim hayvanı veya gezegen sembolü olarak kullanılan ejderler de girift bir grup teşkil ederler. Ejderlerin Konya Alâeddin Sarayı ve Felekabad Sarayı alçılarında da kullanıldığını görürüz.

Selçuk ejder kabartmalarının tipik özelliği, uzun tutulan gövdelerin genellikle düğümler meydana getirerek uzanması ve her iki uçta birer başla son bulmasıdır. Bazı örneklerde çift baş yerine karşılıklı iki ejder verilmiştir. Profilden işlenen başlarda sivri kulaklar, iri badem gözler, açık ağızda aşağı ve yukarı doğru helezoni bir kıvrılma meydana getiren çeneler dikkati çeker. Ağızlarda sivri dişler ve çatal diller görülür. Başlardan biri genellikle gövdeyi ısırmaktadır. Esas baş gövdeyi ısırmayan baştır. Burada bir çift ayak ve buna bağlı üst kısımları birer volutla (düğümle) son bulan kanat yer almaktadır. Kanat, bacak adalelerini çevreleyen bir hatla birleşir. Ejderlerin bazılarında hemen başın arkasında da aynı şekilde düğümle son bulan çerçeveleyici hat dikkati çeker. Selçuk ejderleri arabesk veya düz zemin üzerinde görülebilir.

Anadolu Selçuk ejderleri sivil ve dini eserlerde yer almaktadır. Özellikle kale, han, darüşşifa gibi sivil yapılarda dikkati çekerler.

Selçuk mimarisinde rastladığımız ejder kabartmalarını şöylece sıralayabiliriz: Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen üç ayrı taş üzerinde (1220 civarı), Kayseri Sultanhan'ı avlu portalinde (1232-36), Çankırı Darüşşifası portalinde (1235), Kayseri Karatay Han eyvanında (1240), Ahlat mezar taşlarında (13. yüzyıl sonu), Anamur Ak Camii'nde (1220-1237), Burdur Susuz Han portalinde (13. yüzyıl ortası), Afyon Müzesi'nde sergilenen Boyalı Köy'den getirilmiş lâhitte, (13. yüzyıl, lahit üzerinde hayvan mücadele sahneleri ve koşan tavşanlar da vardır).

Bazen ejder çiftinin boğa başları ile birlikte verildiğini görürüz. Ani Kalesi'nde iki burçta (1072-1110), Diyarbakır Kalesi Urfa kapısında (1183-84), Kırşehir yakınında Kesikköprühan'da (1268-69) bu tip kabartmalar yer alır.

Ejder çiftinin yukarıda sözünü ettiğimiz gibi hayat ağacı ile birlikte işlendiğini görmekteyiz. Ağacın altında yer alan ejder çifti Erzurum Çifte Minareli (Hatuniye) Medresesi portalinin iki yan yüzüne işlenmiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, arabesk zemin üzerinde yer alan çift başlı kartalların kanat veya kuyruk uçlarında görülen çift ejder başı ile Çifte Minareli Medrese'deki hayat ağacı konusu özetlenmiş olarak işlenmiştir. Arabesk zemin hayat ağacı yerine geçmektedir. Bu tip tasvirleri Divriği Ulu Camii portalinde, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nde, Akşehir Kileci Mescidi ahşap kapı kanatlarında ve

Konya Alâeddin Sarayı'ndan gelme alçılarda görmekteyiz (Bkz. Alçı Süsleme).

Arslan ve sfenkslerin kuyruklarında veya kanat uçlarında yer alan ejder başları da yaygındır. Diyarbakır Dış Kale'deki kanatlı arslanlar, Diyarbakır Müzesi'ne Cizre'den getirilen arslanlar buna örnek verilebilir.

Ender olarak ejder başlarının su oluğu (Çörten) olarak da kullanıldığına rastlamaktayız. Divriği Ulu Camii'nde (1228), Karaman Arapzade Camii'nde (Geç devirden 1374) böyle örnekler görürüz.

Ejdere burç ve takvim hayvanı olarak da rastlanır. Daha önce sözü geçen Cizre Köprüsü kabartmalarında (1164) ejder kentaurla birlikte görülür. Kentaur geriye dönük insan vücutlu gövdesiyle yayını germiş, ejderin ağzına ok atmaya hazırlanmaktadır. Bu kabartma ile yay burcu (sagittarius), hayali bir gezegen olan Cauzehar (Ejder) gezegeni bir arada verilmiştir. Alanya yakınında Obaköy Medresesi portalinde de ejder çifti burç sembolleri olan iki balık ve üç rozetle birlikte işlenmiştir.

Erzurum Emir Saltuk Kümbeti'nde (12. yüzyıl), Kayseri Karatay Han Türbesi eyvanında (1240), Sivas Gök Medrese portalinde (1271-72), Niğde Sungur Bey Camii doğu portalinde ejder başlarının Türk-Çin hayvan takviminden çeşitli başlarla birlikte işlendiği dikkati çeker.

Ejderlerin de çeşitli sembolik maksatlarla kullanıldıkları şüphesizdir. Eski Orta Asya inançlarına göre, gök kubbenin idaresi, ahengi bir ejder çiftine bağlıdır.

Yıldızların senelik dönüşünü bu çift ayarlar. Gök kubbede yedi gezegenin altında, dünya ekseninin en aşağısında düğümlü bulunan bu ejderler, dişi ve erkektir. Yine bir dişi ve erkek meleğin çağrısı ile bu dönüşü başlatırlar. İki zıt kutbu ve kuvveti sembolize eden ejder çifti, hareketin astronomik ve felsefi olarak iki prensibidir. Bu inanca dayanarak, çift ejderler veya burç sembolleri ile birlikte görülen ejderler ahengi, hareketi ve hatta evreni sembolize edebilir. Kalelerde, hanlarda, saraylarda, darüşşifalarda ve mezar taşlarında rastlanan ejder çifti, bu durumda yerine göre hareket, ahenk, düzen veya evren, gökyüzü sembolü olabilir.

Ejder çiftinin yerine göre karanlık ve kötülükle savaşı sembolize etmeleri de mümkündür. Ejder çifti ortaçağda zıt prensip, ay ve güneş sembolü olarak kullanılır. Ejderlerin gövdesindeki düğümler güneş ve ay tutulmalarında gezegenlerin belirli durumlarını sembolize eden astronomik işaretlerdir. Mitolojiye göre ejderlerin ayı ve güneşi yutması ile güneş ve ay tutulması olur. Afyon Müzesi'nde sergilenen, Boyalı Köy'den gelme lâhitte, ağız ağıza veren

ejderler, tipik ay sembolü olan baklava motifi meydana getirirler. Böylelikle ayı yutarken canlandırılmışlardır. Ağız ağıza veren ejder çiftlerinin, gecenin sembolü olan ayı yutmaları ile aydınlığın, güneşin, iyiliğin üstünlüğü canlandırılmıştır. Ejderlerin sırtı üzerindeki kocaman güneş rozeti de bu görüşü doğrular. Aynı lâhit üzerinde yer alan güneşle ilgili arslan, kartal gibi hayvanlar ayla ilgili tavşan ve boynuzlu hayvanları yener durumda canlandırılmıştır. Bu da görüşümüzü kuvvetlendirir. Özellikle darüşşifa gibi yapılarda da ejderlerle iyiliğin, şifanın sembolize edildiği söylenebilir. Tıp rozetimizin sembolü olan ejderin Yunanlılardan beri Akslepion sembolü olduğunu söyleyebiliriz. Ejderlerin kalelerde, hanlarda, saraylarda içeri kötülük, düşman, hastalık girmesini önleyici bir tılsım olarak kullanılmış olması da mümkündür.

Ejder çifti ile ilgili bir başka sembolik açıklama Doğu Asya, Çin inanışlarıyla bağlantılıdır. Kırşehir Kesikköprü Han ve Ani Kalesi kabartmalarında ejder çifti arasında yer alan boğa başı (ay sembolü), Burdur Susuz Han ve Erzurum Emir Saltuk Kümbeti kabartmalarında insan başı (ay sembolü), Kayseri Karatay Han kabartmalarında ise top motifi (ay sembolü) ile, ayı yutan ejder çifti canlandırılmış olabilir. Uzak Doğu sanatında, ejderler bulutları, ortalarındaki top ise (Anadolu örneklerinde top, boğa veya insan başı) ayı sembolize eder. Aya yaklaşan bulutlar ayı yuttukları zaman, yeryüzüne bereketli yağmurlar düşer. Bu yüzden, bu motif Uzak Doğu'da bereket, bolluk sembolüdür. Bu inanışın Türkler aracılığı ile Anadolu'ya geçmesi mümkündür. İslâm el sanatlarında başka paralelleri de görülür.

Ejderler yukarıdakinin tam aksine, karanlık, yeraltı, cehennem yani kısaca negatif, aksi prensip olarak özetlersek düşman, kötülük sembolü de olabilmektedir. İslâm dünyasında denizlerin altında ateş, en altında da Falak isimli bir yılanın mevcudiyeti kabul edilmektedir. Falak, Allah'tan korkmasa, üstündeki her şeyi yutacak kudrettedir. Allah onun karnına cehennemi sokmuştur. Falak böylelikle aynı zamanda yeraltının ve cehennemin bekçisi olmuştur. Erzurum Çifte Minareli Medrese'de olduğu gibi, hayat ağacı altında yer alan ejder çifti bu durumda yeraltı cehennem sembolleri, aynı zamanda ağacı koruyucu bekçi sembolleridir.

Arslan-ejder, kartal-ejder, boğa-ejder kompozisyonlarında böylelikle astral-mitolojik zıt kuvvetlerin savaşı sembolize edilmektedir. İyi ile kötü, aydınlık ile karanlık, gündüz ile gece, güneşle ay, yerli ile düşman sembolleri savaş durumundadır. Daima ilk grup diğerinden üstün olarak gösterilmiştir.

Cizre Köprüsü'nde olduğu gibi, İslâm el sanatlarında paralelleri görüldüğü şekilde, ejder gezegen sembolü olarak da kullanılır. Helenistik astrolojinin başından beri ejder; Satürn, Jüpiter, Mars, Venüs, Merkür, Ay, Güneş gezegenlerinden sonra sekizinci gezegen (Cauzehar adını alır) olarak kabul edil-

mekteydi. Bazen ejder kuyruğu ayrı sayılır ve gezegen sayısı dokuza çıkardı. Modern astrolojide de ejder başı yükselen, kuyruğu ise alçalan ay düğümü sembolüdür. İslâm astrolojisi bu iki düğümü gezegen olarak kabul etmiştir. Yay burcu (Sagittariüs) Cauzehar (Ejder) gezegenini etkisinde bulundurduğundan çok zaman bir arada canlandırılırlar. Yayını gerip ok atan bir kentaur şeklinde görülen yay burcu, okunu ejderin açık ağzına atmaya hazırlanır.

Sözünü ettiğimiz, ender görülen su oluğu şeklindeki ejder başlarının ise Uzak Doğu sembolleriyle ilgili olduğu kanısındayız. Çin'de ejder suyun ve sıvının kudretini sembolize eder.

BOĞA KABARTMALARI:

Zengin Anadolu Selçuk figür sanatında boğa kabartmaları geniş yer tutar. Boğanın tek başına görülmemesi, boğa-insan, boğa-arslan, boğa-kartal, boğa-ejder, boğa-gergedan ikilisi veya burç, takvim hayvanı olarak canlandırılması tipik bir özelliktir.

Diyarbakır Dış Kale'de, tepesinde kartal bulunan (çok harap vaziyette), bağdaş kurarak oturan insan figürünün iki yanında çökmüş vaziyette boğalar, hayvan mücadele sahnelerinde görülen yenik hayvanları hatırlatırlar. Muhtemelen yenik düşman sembolü olan boğaların arasında oturan hükümdar, tepesinde yer alan aydınlık, hakimiyet ve koruyucu sembol kartalla birlikte hakim durumda verilmiştir. Tahtın altında, kitabenin iki yanında yer alan, arslan ve av hayvanı kabartmaları ile birlikte tam bir taht sahnesi işlenmiştir. Özellikle İran bölgesi, Selçuk, İlhanlı el sanatlarında rastlanan benzeri konular bu kez mimariye uygulanmıştır.

Daha önce insan figürü bölümünde sözünü ettiğimiz gibi, Cizre Köprüsü burç gezegen kabartmaları arasında boğa ve sırtındaki hilâl içinde insan büstü görülür. Ay ve karanlık sembolü olarak boğanın, İslam el sanatlarında da ayla birlikte canlandırıldığı birçok örnek vardır.

Erzurum Emir Saltuk Kümbeti'nde olduğu gibi, kasnak nişleri içinde Türk-Çin takvim hayvanlarından çeşitli kabartmalar yer alır. (12. yüzyıl) Nişlerden birinde, boğa başı ve boynuzları arasında insan kafası görülür. Burada boğa, takvim hayvanı veya Cizre Köprüsü'nde olduğu gibi, ay gezegeni (insan)-boğa burcu birleşimi olarak verilmiştir. Kayseri yakınındaki Karatay Han'ın cephesinde yer alan iki çörtenden birinde, arslan başı önünde diğerinde ise boğa önünde, çökmüş vaziyette insan figürü görülür (1240). Burada da Cizre Köprüsü'nde olduğu gibi, boğa burcu ay gezegeni ve arslan burcu-güneş tasviri canlandırılmış olmalıdır. Daha önce insan figürü bölümünde açıkladığımız gibi, bağdaş kurmuş figürler çok zaman gezegenleri sembolize

etmektedir. Karatay Han'ın portalinde, arabeskler arasına gizlenmiş boğa başı kabartması üzerinde, yine maske şeklinde insan başı motifi tekrarlar.

Çoğu kez de boğanın arslanla birlikte canlandırıldığını görürüz. Mücadele sahnelerinde sözünü ettiğimiz gibi, genellikle altta kalan boğa yenilmiş durumdaki hayvandır ve iki zıt prensibin mücadelesi canlandırılmaktadır. Diyarbakır Ulu Camii portalinde (1178-1180), Cizre'den Diyarbakır Müzesi'ne getirilen bir taş üzerinde (12. yüzyıl), Harput İç Kale'de (12. yüzyıl), Diyarbakır İç Kale'de (1208-9), Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen taşta (1220 civarı, burada arslan boğayı kovalar), Nusaybin'den Şam Milli Müzesi'ne getirilen bir taşta (12. yüzyıl, yine arslan boğayı kovalar) bu tip kabartmalar görürüz. Diyarbakır Ulu Camii portalinin, avlu cephesinde ilginç şekilde boğa ve arslan başı şeklinde birer konsol görülür.

Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen bir taş üzerinde (1220 civarı), boğayı kovalayan arslanın yerini, İslâm ikonografisinde kuvvet ve kudret sembolü olan gergedan alır. Müzedeki bir başka taşta, gergedan fili kovalar. İslâm el sanatlarında başka paralellerde görüldüğü gibi, gergedan hayali bir yaratık şeklinde canlandırılmıştır. Gergedan da arslan gibi hayvanların kralı olarak kabul edilir, hatta arslanı, fili bile yendiği inancı vardır. Boynuzunun zehiri alt edici, iyileştirici hassası olduğuna inanılır.

Diyarbakır Urfa kapısında (1183-84), boğa başına basan kartal, bu gruptan Anadolu'da tanıdığımız tek örnektir. Kartal da arslan gibi aydınlık, kuvvet, hakimiyet sembolüdür. Burada aydınlık, karanlık sembolünü, yani zıt prensibi yener durumda verilmiştir.

Ani Kalesi'nin iki burcunda, Kırşehir yakınında Keslkköprü Han'da olduğu gibi ender olarak iki ejder veya yılan arasında boğa başının işlendiğini görürüz. Burada diğer örneklerin aksine, boğanın muzaffer hayvan olması mümkündür. Ani Kalesi örneğinde boğanın ağzında zafer sembolü olan halka vardır. Yeraltı ve karanlık sembolü olan ejderlerin arasında hakim durumdadır. Denizli-Dinar yolunda Çardak Han'ın içinde, sütun başlıkları üzerinde, boğa ve koyun başı, iki balık kabartması görülür. Bu tasvirlerin de burç sembolü olarak düşünülmesi mümkündür (1230). Malatya Kırk Kızlar Mezarlığı'ndan Eski Ulu Camii avlusuna getirilen bir taş üzerinde de boğa, oğlak ve balık burçları canlandırılmıştır. Sözü edilen bu kabartmalarda burç hayvanlarının tam olarak işlenmemesi ilginçtir. İran ve Suriye bölgesi el sanatlarında görülen paralellerde genellikle burç sembolleri tamdır.

MELEK TASVİRİ:

Bu konunun Selçuk figür sanatında ilgi görmediğini saptıyoruz. Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen ve eskiden portali süs-

leyen iri kanatlı iki melek kabartması çok ilginç örneklerdir. Eğri kesim tekniği ile işlenen figürlerde uzun saç örgüsü, başta üç dilimli taş, kaftanlarının kollarında tirazlar İslâm sanatına has özellikler olarak dikkati çeker.

Daha önce konu edilen Burdur Susuzhan portalinde, ejder kabartmalarının tepesinde de, kapının iki yanında ikişer melek kabartması işlenmiştir. Harap durumdaki bu örneklerde detaylar seçilmez (13. yüzyıl ortası).

SFENKS VE SİREN FİGÜRÜ:

İslâm el sanatlarında çeşitli örnekleri görülen sfenks figürleri Anadolu taş işçiliğinde enderdir. Mardin Müzesi'nde sergilenen kaleden gelme (13. yüzyıl) bir taş üzerinde, rozet ve sfenks; Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde bulunan mermer taş üzerinde, rozet, içinde iki geyik, iki sfenks ve arada kuş figürleri değişik bir sunuşla dikkati çeker (13. yüzyıl). Sfenksler başlarında üç dilimli taçları ve ejder başıyla son bulan kuyrukları ile canlandırılmıştır. Sfenkslerin de arslan, kanatlı arslan gibi koruyucu, tılsımlı, hayvan olarak kullanıldığı kanısındayız. Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinde de çok başarılı kompozisyonlarla işlenmiş sfenksler vardır. Afyon Müzesi'nde sergilen ve av konusunun işlendiği bir mezar taşında sfenks kabartması, mezar semboliği ile ilgili ilginç bir örnektir. (Bkz. İnsan Figürü bölümü)

Bekçi, koruyucu, tılsımlı üstün bir hayali yaratık olarak İslâm el sanatlarında çeşitli devirlerde canlandırılan siren figürüne sfenksten daha bol rastlanır. Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen taş siren kabartmasının (1220 civarı), saç ve kuyruk düğümleri, tipik Selçuk özellikleri olarak dikkati çeker. Konya Alâeddin Sarayı alçılarında ve Beyşehir yakınında Kubadabad Sarayı çinilerinde de başları taçlarla süslü çeşitli siren figürlerine rastlarız.

Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nde (iki cephede tekrarlanır) üç rozeti çevreleyen, başları taçlı siren çifti, devrinin en ilginç örneklerindendir (1312). Sirenler, gezegen sembolü olan rozetlerin etrafında, daha önce hayat ağacı ve kuş, kartal bölümlerinde üzerinde durduğumuz gibi, mezar semboliği ile ilgili, gökyüzü seyahatini yaptıran refakat kuşları, koruyucu yaratıklar v.b. olarak canlandırılmışlardır. Türbenin güneydoğu cephesindeki sirenlerin gövdesi yandan, başı cepheden, kuzeydekiler ise bütün olarak cepheden canlandırılmıştır. Niğde Kalesi'nde de aynı devirden olması gereken harap durumda bir siren kabartması görülür.

Daha önce sözü edilen Kayseri Karatay Han'ın portalinde, arabesk şeklindeki hayat ağacının altında, koruyucu bekçi hayvan olarak yine siren çiftini görürüz (Bkz. Hayat Ağacı bölümü).

Siren ve sfenks yapıları koruyucu, uğur, talih getirici tılsımlı yaratıklar olarak düşünülmüştür.

BALIK, GEYİK, TAVŞAN V.B.
ÇEŞİTLİ FİGÜRLER:

Selçuk taş işçiliğinde ender örneklerle rastlanan, ayrıntılı olarak tanıtmadığımız balık, tavşan, geyik, kurt, tilki v.b. çeşitli av hayvanı tasvirlerine de rastlanır.

Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen iki balık kabartması dışında balığın özellikle daha önce konu edilen Cizre Köprüsü, Çardak Han kabartmalarında olduğu gibi, burç tasviri olarak canlandırıldığı görülür. Balık genellikle gezegen sembolü ve başka burç hayvanları ile birlikte işlenmiştir.

Boğa gibi tavşan ve geyik de ay, karanlık, yenilen zıt prensip sembolü olarak İslâm el sanatlarında yaygındır. Afyon Müzesi'nde sergilenen mezar taşlarında bu tip kabartmalar görürüz. Niksar Çöreği Büyük Tekkesi portalinde olduğu gibi (13. yüzyıl), diz çökmüş durumdaki geyik figürü, Bektaşi gelenekleriyle açıklanır. Bu gruptan başka paralel örnekler tanımamaktayız.

Diyarbakır Dış Kalesi'nde de (1089-90), çeşitli başka kabartmaların yanı sıra at, antilop, tavşan gibi avla ilgili hayvanların işlendiği dikkati çeker.

BURÇ VE 12 HAYVANLI TÜRK-ÇİN TAKVİMİ İLE
İLGİLİ FİGÜRLER:

Yukarıda ilgili bölümlerde gördüğümüz gibi, Selçuk mimarisinde burçla ilgili hayvan figürleri oldukça ilginç örnekler sunar. Cizre Köprüsü kabartmaları en zengin örneklerdir (1164). Burada sekiz burç, ilgili gezegenlerle birlikte canlandırılmıştır. Sistemin tam olmayışı dikkati çeker. Çeşitli eserlerin portallerinde yer alan bazı burç hayvanları ve rozet tasvirlerinde, sistemin ancak bir iki gezegen ve burçla işlenmesi, tam olarak görülmemesi, Anadolu'ya ait bir özelliktir. Çardak Han kabartmaları, Aksaray Sultan Han portali kabartmaları buna örnektir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi sadece gezegenlerin rozet şeklinde verildiği çeşitli Selçuklu devri portali ve mihrabı yaygındır. İkili örneklerle genellikle ay ve güneşin işlendiği sanılmaktadır. Niğde Alâeddin Camii, Sivas Keykâvus Darüşşifası örneklerinde, insan figürü bölümünde belirttiğimiz gibi, ay ve güneş birer insan başı ile sembolize edilmiştir.

Türk-Çin hayvan takvimi ile ilgili kabartmalar Selçuk mimarisinde ilginç kompozisyonlarla karşımıza çıkar. Özellikle İslâm maden işçiliğinde rastlanan ve

başları ile canlandırılan takvim hayvanları, Anadolu taş örneklerinde bazı hayvanların tekrarlanması, bazılarının da noksan oluşu ile dikkati çeker. Bu takvim büyük olasılıkla M.S. 1. yüzyıldan beri Çinliler ve M.S. 3. yüzyıldan beri Orta Asya Türkleri tarafından bilinmekteydi. Göktürklerin 584 yılından beri hayvan takvimini kullandıkları kati olarak saptanmıştır. Orhon kitabelerinde de Türk-Çin takvimiyle tarihlemeler vardır.

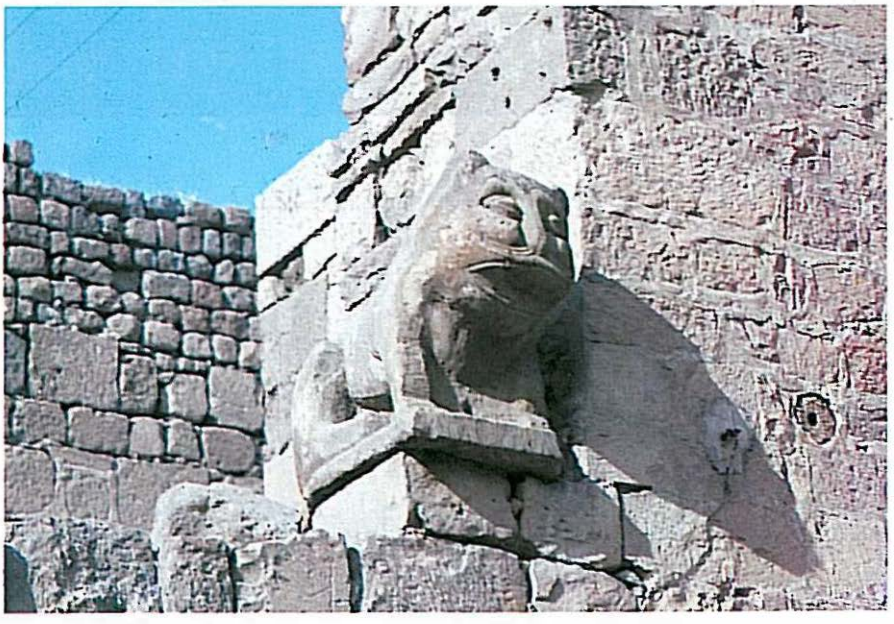
Türk-Çin hayvan takviminde her yıl bir hayvanı temsil eder. Bazen hayvanlardan biri yerine aynı gruptan ikinci bir hayvan geçebilir. Takvim hayvanları şöylece sıralanabilir: 1) Sıçan ve fare, 2) Sığır, öküz, boğa veya inek, 3) Panter, arslan veya tilki,4) Tavşan, 5) Ejder, kertenkele, zürafa veya kuş, 6) Yılan, 7) At, 8) Koyun, oğlak veya koç, 9) Maymun veya insan, 10) Tavuk veya horoz, 11) Köpek veya balıkçıl, 12) Domuz veya yaban domuzu, keçi.

Erzurum Emir Saltuk Kümbeti'nde (12. yüzyıl), Kayseri Karatay Han Türbesi'nde (1240), Denizli Akhan'da (1253-54), canlandırılan takvim hayvanı kabartmaları tam kadro ile işlenmemiştir. Aynı hayvanın tekrar edildiği veya ilgili gruptan bir başka hayvanla yer değiştirdiği görülür. Moğol akınından sonraya rastlayan, 13. yüzyılın ikinci yarısına ait örneklerde hayvanların sadece başlarıyla verildikleri dikkati çeker. Sivas Gök Medrese portalinde (1271), Niğde Sungur Bey Camii portalinde (1335), Bünyan Ulu Camii'nde (14. yüzyıl), hayvan başları bir sarmaşık gibi işlenmiştir. Niğde Sungur Bey kabartmalarında takvimde yeri olmayan balık kabartmalarının da tekrarlanarak işlenmesi, diğer burç hayvanlarıyla karışmayı gösterir.

Orta Asya kökenli takvim hayvanı figürleri Gazne, Eyyubi, İran, Selçuk, İlhanlı, Moğol devri el sanatlarında da kullanılmıştır.



Resim: 21- Cizre Köprüsü'nde ikizler burcu kabartması (1164).
Sing of Zodiac (twin: gemini) relief at Cizre Bridge (1164).



Resim: 22- Kayseri İç Kalesi'nde arslan heykeli (1224).
Lion statue at Kayseri Fortress (1224).



Resim: 23

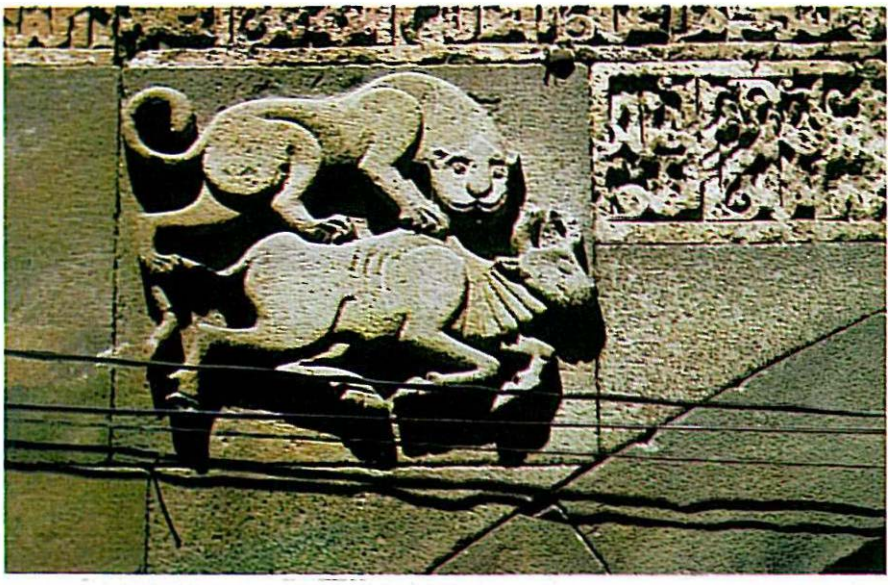
Niğde Alâeddin Camii'nde arslan başı şeklinde suoluğu (1223).

Gutter in the shape of lion's head at Alâeddin Mosque in Niğde (1223).



Resim: 24- Konya Kalesi'nden gelme taş kabartmada bağdaş kuran insan figürü (Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220 civarı).

Stone relief with human figure from Konya fortress (İnce Minareli Medrese Museum Konya, circa 1220).



Resim: 25- Diyarbakır Ulu Camii portalinde boğa-aslan mücadelesi (1177-1185).
Lion and bull fight relief at the portal of Ulu Gami in Diyarbakır (1177-1185).



Resim: 26- Konya Kalesi'nden gelme taş kabartmada çift başlı kartal (Konya İnce Minareli Medrese Müzesi) (1220 civarı).
Double-headed eagle relief from Konya Fortress (İnce Minareli Medrese Museum, Konya, circa 1220).



Resim: 27

Sivas Gök Medrese portali kilit taşında Türk-Çin hayvan takviminden başlar (1271).

Animal heads from the Turco-Chinese animal calendar at the portal of Gök Medrese in Sivas (1271).



Resim: 28- Niğde Hüdavent Hatun Türbesi taş işçiliğinde arabeskler arasına gizlenmiş insan figürü (1312).

Relief of human figure hidden in arabesques at the portal of Hüdavent Hatun Türbe in Niğde (1312).



Resim: 29- Konya mezar taşında şahinli adam ve şahin eğitimi konusunda ders alan çocuk (13. yüzyıl, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi).
Falconer and boy at Konya tombstone (13th century Konya, İnce Minareli Medrese Museum).



Resim: 30- Konya Kalesi'nden gelme taş kabartmada melek (Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220 civarı).

Angel relief from Konya Fortress (İnce Minareli Medrese Museum Konya, circa 1220).



Resim: 31- Kayseri-Sivas (Tuzhisar) Sultanhan'ın köşk mescidinde çift ejder kabartması (1232-1236).
Double dragon relief at the Kiosk Mescid of Sultanhan on the Kayseri-Sivas road (1232-1236)



Resim: 32- Konya Kalesi'nden gelme çift başlı ejder kabartması (Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220 civarı).
Double-headed dragon relief from Konya Fortress (İnce Minareli Medrese Museum in Konya, circa 1220).



Resim: 33- Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nde Selçuk geleneğinde siren kabartması. Sirenin karşısında asimetrik ikinci bir siren ve aralarında üç rozet yer alır (1312).
Relief of a siren in Seljuk tradition at Hüdavent Hatun Türbe in Niğde (1312).



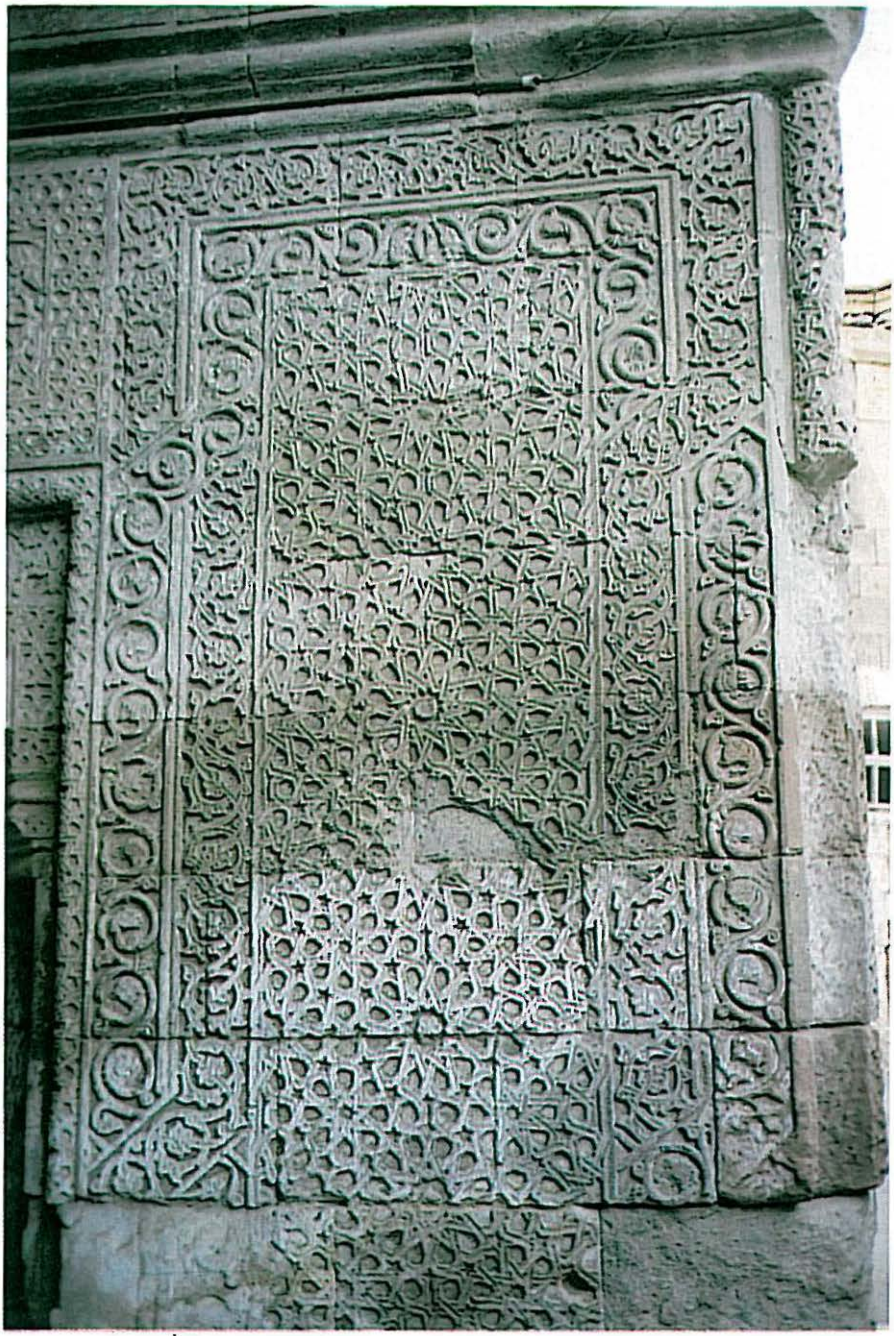
Resim: 34- Erzurum Çifte Minareli Medrese portalinde hayat ağacı, çift başlı kartal ve çift ejder kabartması (13. yüzyıl sonu).

Double-headed eagle, double dragons and life tree relief at the portal of Çifte Minareli Medrese in Erzurum (end of 13th century)



Resim: 35- Sivas Gök Medrese portalinde hayat ağacı kabartması üzerinde kartal, kuş ve narlar (1271).

Life tree relief with eagle, bird and pomegranate figures at Gök Medrese Sivas (1271).



Resim: 36- Niğde Sungurbey Camii doğu portalinde arabeskler arasında Türk-Çin hayvan takviminden, Selçuk geleneğinde başlar (1335).

Reliefs of animal heads and arabesques from the Turco-Cihinese animal calendar at the eastern portal of Sungurbey Mosque in Niğde (1335).



Resim: 37- Kayseri Sahibiye Medresesi portalinde sütun başlığı üzerinde arslan başı (1268).
Lion head reliei at the column of Sahibiye Medrese portal in Kayseri (1268).

TUĞLA İŞÇİLİĞİ

Büyük Selçukluların İran'daki eserlerinde tuğla ana yapı ve süs malzemesi olarak kullanılır. Tuğlanın geometrik kompozisyonlarla istiflenmesiyle mescid-i cumalarda, türbelerde, minarelerde, duvar, eyvan, kubbe, kemer v.b. unsurlarda çok zengin bezemeler sağlanır. Çok zaman alçı ve terrakota süsler tuğla ile birlikte kullanılır. Büyük Selçukluların saf tuğla yapılarına karşılık Anadolu'da az sayıda tuğla türbe dışında tuğla yapı yoktur. Taş eserlerde tuğla yardımcı malzeme olarak yer alır. Minare, kubbe, kasnak, kemer, tonoz gibi unsurlarda tuğla kullanılır. Tuğla bezeme İran'la kıyaslandığında daha sadedir, alçı ve terrakota baskı bezeme ile birlikte değerlendirilmez.

Minareler tuğla malzemenin kullanıldığı ana unsurlardır. Genellikle kara kesitli taş bir kaide üzerinde, silindirik gövdeyle yükselirler. Sivas Gök Medrese, Çifte Minareli Medrese gibi bazı örneklerde portal üzerinde yer alırlar.

Selçuk minarelerinde tuğla ölçüleri çoğunlukla 15 x 15 veya 22 x 22 cm'dir. Gövdelerde silindiri sağlamak için hafif dışa kavislidirler. Minare tuğla işçiliğinde çeşitli örgüler kullanılır. En basit işçilikli olan "Kilit" örgüde üst üste dizilen yatay tuğla sıralarında tuğlalar birbiri üzerinden yarım tuğla boyu veya daha gevşek örülmüş etkisi veren türünde 1/3 tuğla boyu kaydırılır. Bazen kaydırılan tuğlaların arasındaki kare boşluklara, 4x4 cm ebadında firuze sırlı kabaralar veya firuze sırlı tuğlalar yerleştirilir.

Tuğlaların daha dekoratif bir düzenle işlendiği Harput Ulu Camii, Erzurum Tepsi Minare, Konya Zemburi Mescidi, Akşehir Taş Medrese, Kırşehir Cacabey Medresesi örneklerinde çapraz, zikzak, diyagonal, balıksırtı veya örgü ağ kullanılır. Bu örgüler tuğlaların istenilen kompozisyonu sağlamak üzere dizilişi ile sağlanır. Bazı örneklerde sırlı tuğla veya kabaralar, tuğlalar arasına bir desen meydana getirecek şekilde yerleştirilir. Çok zaman kaide kısmındaki tuğla örgü ile gövde arasındaki desen veya örgüler fark edebilir.

Tuğla Anadolu'da iki şekilde kullanılır. Birinci kullanış yolu yapısal niteliğin ağır bastığı tuğla örgülerdir. İkinci kullanılış durumu kesme tuğla kaplamalardır. Kaplama ile özellikle geometrik örgüler gerçekleştirilir. Bu tür bezemeler için özel tuğlalar hazırlanır.

12. yüzyıldan Saltuklu eseri Erzurum Tepsi Minare ve Artuklu eseri Harput Ulu Camii minareleri gibi erken örnekler oldukça basık ve kalın gövdelidir. 13. yüzyıl örnekleri daha ince uzun olmaya başlar. İlk yarıdan olan örneklerde dekor henüz çok sadedir. Düz kilit örgülü gövdede sırlı tuğlalı veya çini mozaikli basit bilezikler görülür. Bunlar bazen kufi yazılı, bugün çok aşınmış olan kuşaklardır. Sivas Ulu Camii (1213), Kayseri Ulu Camii (1205), Akşehir Ulu Camii (1213) minareleri ve Akşehir Güdük (1226), Aksaray Kızıl (1230), minareler buna örnektir. Alanya Akşebe Mescidi minaresinde ise (13. yüzyıl ortaları) düz tuğla örgüsünde derzlere serpiştirilmiş sırlı tuğlalar vardır. 13. yüzyıl, ilk yarısından olan bu erken örneklerde henüz sadece firuze renkli çini ve sırlı tuğla kullanılır.

13. yüzyılın ortalarından başlayarak minarelerin tuğla ve buna paralel olarak çini dekorlarında zenginleşme görülür. Çift minareler, çift şerefeler, yivli gövdeler, bütün gövdeyi saran tuğla ve çini bezeme Anadolu'nun bu konuda getirdiği yenilikler olur. Artık tuğlalar İran Selçuklu örneklerinde olduğu gibi çeşitli kompozisyonlar meydana getiren geometrik şekilli satıhlarda değerlendirilir. Baklavalar, üçgenler, diyagonal hatlar, kufi yazılı bandlar görülür. İran Selçuklu örneklerinden farklı olarak, sırlı tuğla bezeme çoğu kez tuğlaların arasında bütün gövdeyi kaplar. Çinili süslemede artık firuzenin yanı sıra patlıcan moru ve kobalt mavisi de görülmeğe başlar. Akşehir Taş Medrese (1250), Kırşehir Cacabey Medresesi (1272-73), Afyon Ulu Camii (1272), Afyon Kuyulu Mescit (13. yüzyıl sonu) minareleri zengin sırlı tuğla süslü, düz silindirik gövdeli örneklerdir. 13. yüzyılın ikinci yarısında görülmeğe başlayan yivli gövdeli tuğla minareler yuvarlak veya bir yuvarlak bir sivri yüzlü yivleri ve bunları örten zengin sırlı tuğla ve çini mozaik dekorlarıyla İran Selçuklu örneklerini de aşan bir bezeme sunarlar. Konya İnce Minareli ve Sivas Gök Medrese minarelerinde yivlerin arasındaki kaval silmeler firuze renkli sırlı tuğladandır. 2-3 cm çapında, yarım daire şeklindeki sırlı tuğlalar üst üste sıralanarak bu silmeleri meydana getirir. Anadolu Selçuklularının yarattığı bu zengin çini dekorlu tuğla minareler etkilerini İran'da 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl İlhanlı minarelerinde sürdürür.

Yapı dışında minarelerde yer alan tuğla, yapı içinde çoğu kez kubbe, kasnak, tonoz, kemer gibi unsurlarda kullanılır. Özellikle kubbelerde yer alan tuğla işçiliğinin zenginliği dikkati çeker. Çoğu kez kubbelerde geometrik düzenleme ile dekoratif kompozisyonlar meydana getiren tuğlalar, firuze, patlıcan moru sırlı tuğlalarla zenginleştirilir. Zikzaklar, baklavalar, diyagonaller, iri kufi yazıdan gelişen kompozisyonlar tuğla kubbelerde sırlı tuğlalarla birlikte önemli bir süs unsuru olur. Kubbe göbeğinde çoğu kez çini mozaik Allah ve halife adları yazılıdır. Tuğla kubbelerin kasnakları da çoğunlukla çini mozaik süslüdür. Girift, kufiden gelişen örgüler, geometrik şekiller, 13. yüz-

yılın ikinci yarısından olan örneklerde ise bu desenlerle birlikte spiral sarmaşıklar, bitkisel motifler ve zengin çini mozaik bordürler görülür.

Genellikle tuğlaların dar uzun yüzleri sırlanır. Sırlı tuğlalarda hakim renk firuzedir. Daha az olarak mor ve kobalt mavisi kullanılır. Selçuk devrinden bugüne kalan kubbelerin çoğu yenilenmiş veya tamir görmüştür. Devrinde örneklerin daha bol olduğu muhakkaktır. Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi (1235), Konya Sırçalı Medrese Türbesi (1242-43), Malatya Ulu Camii (1247), Akşehir Taş Medrese Mescidi ve Türbesi (1250), Konya İnce Minareli Medrese (1264 civarı), Sivas Gök Medrese Mescidi (1271), Sivas Buruciye Medresesi Türbesi (1271-72), Harput Alaca Mescidi (1279), Çay Taş Medresesi (1278), Konya Sahip Ata Hanikâhı ve Türbesi (1279-80), Konya Beyhekim Mescidi (13. yüzyıl sonları) kubbeleri tuğla ve sırlı tuğla, çini mozaik işçiliği ile işlenmiş dekoratif görünümlü örneklerdir. Sırsız tuğlaların geometrik kompozisyonlu istiflenmesi yanı sıra sırlı tuğlaların firuze, patlıcan moru desenlerle yarattığı kontrast çok etkileyicidir. Beylikler devrinde Selçuklu geleneğini sürdüren birkaç örnek dışında tuğlalı ve çinili kubbe azalır.

Kubbe dışında, bazı cami, mescit ve medrese duvarlarında, kemerlerinde, portallerinde, eyvanlarında ana yapı malzemesi olan taşın yanı sıra tuğla kullanılmıştır. Aksaray Cıncıklı (13. yüzyıl ikinci yarısı), Konya Sırçalı (13. yüzyıl sonları), Akşehir Ferruhşah (1224-25) mescitlerinde, Eski Malatya Ulu Camii'nde (1247) olduğu gibi, tuğlaların Büyük Selçuklu İran eserlerinde görüldüğü şekilde dekoratif bir istiflenmesi yoktur, sırlı tuğla mozaikler bu satıhlara zenginlik katar. Malatya Ulu Camii ana eyvanında ve avlu revaklarında görülen sırlı tuğla mozaik ve çini mozaik bezeme İran'la yarışacak tek örnektir. Bu cami Anadolu Selçuklularının tek eyvanlı örneğidir. Bu bakımdan da Büyük Selçukluların tipik eyvanlı camileriyle benzerlik gösterir.

Sayıca az olan bir tuğla türbeler grubu Anadolu'da tuğlanın ana malzeme olarak kullanıldığı tek yapı türü olarak dikkati çeker. Büyük olasılıkla İran'dan gelen Selçuklu ustalarının çalıştığı bu eserler, genellikle İran örneklerinden daha küçük ve sade örnekler olmakla beraber, belirgin İran etkileri gösterir. Tuğla türbeler çokgen, kare veya eyvan planlıdır. Bazı örneklerde kübik bir taş alt yapı üzerinde ikinci bir gövde gibi tuğla tambur ve külah yer alır. Anadolu tuğla türbelerinde, tuğla düzenleme ile sağlanan dekoratif satıhlar portal cephesinde, kitabede, saçak altında toplanır, bazen de sırlı tuğla ve çini mozaikle zenginleştirilir. Tuğla bezemenin Büyük Selçuklu örnekleri ile kıyaslandığında daha sade bir görünüm sunmasına karşılık, bazı örneklerde çini dekorun daha zengin oluşu dikkati çeker.

Bugün bilinen tuğla türbeleri şöylece sıralayabiliriz: 12. yüzyıl sonu - 13. yüzyıl başında Kemah'ta Mengücek Gazi Türbesi sekizgen gövdeli, külah çatılıdır. Oldukça sade, geometrik düzenlemeli bir tuğla işçiliğine sahiptir.

Portal üzerinde çok az firuze sırlı tuğla dekoru vardır. Niksar Kırk Kızlar Türbesi (1220 civarı) sekizgen gövdesi, külah çatısı ve sade geometrik düzenlemeli tuğla işçiliği ve portali üzerindeki firuze sırlı, tuğla mozaik kitabesi ile Kemah örneğine benzer. Her iki türbenin portalinde Büyük Selçuklu örneklerinde olduğu gibi stalaktit kavsara yoktur. 13. yüzyıl başlarına tarihlenen, eskiden Aksaray'da Ervah Tepe'de bulunan ve Halil Edhem tarafından yayınlanan, sekizgen gövdeli, prizmal çatılı türbe bugün yok olmuştur. Resimlerine göre bu türbede İran örneklerine yaklaşan zenginlikte geometrik düzenlemeli tuğla işçiliği vardır. Stalaktitli tuğla saçak altında kufi ayet bordürü yer almaktadır. Stalaktitli portali ile cephenin tuğla bezemesi özellikle zengindir. Yayınlanmamış benzer bir türbe de Afyon'da, Çay'a bağlı Eberköy'de bulunur.

Niğde Aksaray'da Selime Köyü'nde bulunan, Selim Sultan Türbesi diye adlandırılan türbe tuğla ve taşı birleştiren, İran ve Anadolu Selçuklularının tipik inşaat malzemesini kaynaştıran çok ilginç bir örnektir. Sekizgen gövdelidir ve külahı yıkıktır. 13. yüzyılın ilk yarısından olması gereken türbede ön cephe tuğladır, dekoratif kompozisyonlarla işlenmiştir. Portal İran örnekleri gibi sivri kemerlidir. Taş kaide üzerinde, gövde kısmında yüzlerin iç dolgusu taş, köşeleri ise tuğladır.

Kare gövdeli tuğla türbelerden iki örnek tanınır. Kayseri Pınarbaşı Köyü'nde Melikgazi Türbesi formu ve tuğla işçiliğinin zenginliği ile Aksaray Ervah Tepe'deki türbeyle birlikte Büyük Selçuklu İran örnekleriyle yarışabilir. 12. yüzyıla tarihlenen türbe anıtsal karakterde, tuğla örgüsü bezemeli, sade portalli ve taş kaidelidir. Eskiden piramidal olması gereken çatısı yıkıktır. Dört yüzün tuğla işçiliği geometrik düzenlemelerle farklı bezenmiştir. Bu türbe özellikle İran'da Maragha'da bulunan Gümbed-i Surkh'a (1148) çok benzer.

Yukarıda sözü geçen çokgen ve kare planlı tuğla türbelerden başka eyvan şeklinde örnekler de vardır. Cami ve medreselerde İran'ın tipik unsuru olan eyvan, türbe mimarisinde ilk kez Anadolu'da gelişir. Sayıları oldukça kabarık olan eyvan biçimi türbelerden üçünde yüksek taş kaide üzerinde tuğla kullanılmıştır. Sivri kemerli eyvana iki yandan simetrik bir merdivenle çıkılır ve altta mezar hücreleri vardır.

Konya Musalla Mezarlığı'nda iV. Kılıç Arslan'ın karısı için yapılan eyvan biçimli Gömeç Hatun Türbesi 13. yüzyıl sonlarındandır. Taş kaide üzerinde tuğla örgü sadedir, devrinde zengin çini mozaikle süslendiği anlaşılır. Eyvan kemerinde kısmen çini kalıntıları vardır.

Akşehir'in Reis bucağında Emir Yavtaş Türbesi de aynı karakteri gösterir.

Türbe 13. yüzyıl sonlarından olmalıdır. Eyvanın tepesi kısmen yıkıktır. Tuğla örgü dekorsuz işlenmiştir. Türbe içinde beyaz sıva üzerinde kırmızı fresk şeklinde aşınmış kitabe vardır. Afyon Boyalı Köy'de Boyalı Medrese'nin kuzeyinde bulunan isimsiz bir eyvan türbe vardır. Taş olan türbede eyvan cephesi tuğladır. İşçiliği dekoratif bir özellik göstermez. İçte çini kalıntıları vardır. Eser 13. yüzyılın sonlarından olmalıdır.

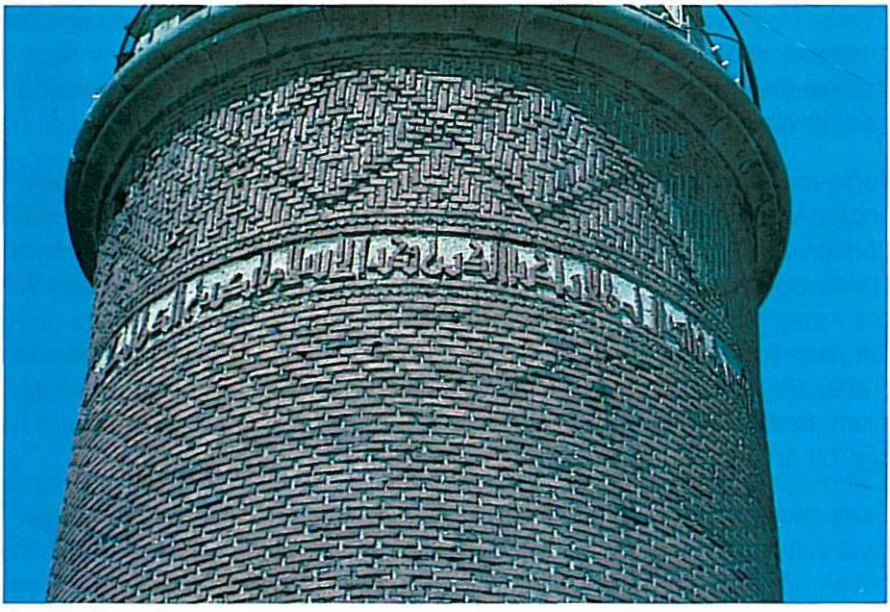
Eyvan biçiminde tuğla türbelerde formun ve malzemenin İran cami ve medreselerinden gelmesi, fakat ilk kez Anadolu'da türbe mimarisine uygulanması yine Anadolu'nun getirdiği bir yenilik olur. Eyvan, İran'da ancak İlhanlı devrinde türbelere uygulanır.

Tuğla malzemenin esas olduğu bu türbelerin yanı sıra, bazı Selçuk türbelerinde taştan kübik alt yapı üzerinde adeta ikinci bir gövde gibi tuğla kasnak görülür. Çeşitli tamirler geçiren Akşehir'deki Seyit Mahmut Hayrani Türbesi (1289) taştan kare planlı alt yapı üzerinde tuğladan yivli üst gövdeye sahip çok ilginç bir örnektir. Yuvarlak yüzlü yivler diyagonal yollar meydana getiren sırlı tuğlalarla zenginleştirilmiştir. Türbe İran'da Veramin Alâeddin (1289), Rey Tuğrul Bey (1139) türbeleri gibi, yivli gövdeli türbelerin, sırlı tuğlalarla bezenmiş ve yüksek alt yapıya sahip, Anadolu'ya adapte edilmiş ilginç bir örneğini sunar.

Cami, medrese, darüşşifa gibi yapılara bağlı olarak görülen türbelerde, yapıyla kaynaşmış taştan kübik alt yapı üzerinde, zengin süslü ikinci bir gövde görünümüne sahip çokgen formlu tuğla üst kısım yer alır. Amasya Gök Medrese Camii Türbesi (1266), Sivas Keykavus Darüşşifası Türbesi (1219-20) buna örnek gösterilebilir. Sivas örneğinde, darüşşifa eyvanı içine bakan türbe yüzü de devrinin en zengin görünümlü sırlı tuğla mozaik işçiliği ile bezenmiştir. Her iki türbenin çokgen külâh tamburunda da sırlı tuğla bezeme kullanılmıştır. Geometrik kompozisyonlarla, girift örgü ağlarla işlenmiş tuğlalar çok başarılı bezemeler meydana getirir.

Görüldüğü gibi, Anadolu tuğla türbelerinde, İran'dan alınan etkiler yeni bir şekilde uygulanmıştır. Bunlarda Anadolulaşmış bir karakter görülür.

Anadolu'da ana malzeme olan taşın yanı sıra tuğla başarılı bir şekilde kullanılmış, taşla birlikte kontrastlı ve dengeli bir bütünlük yaratılabilmiştir.



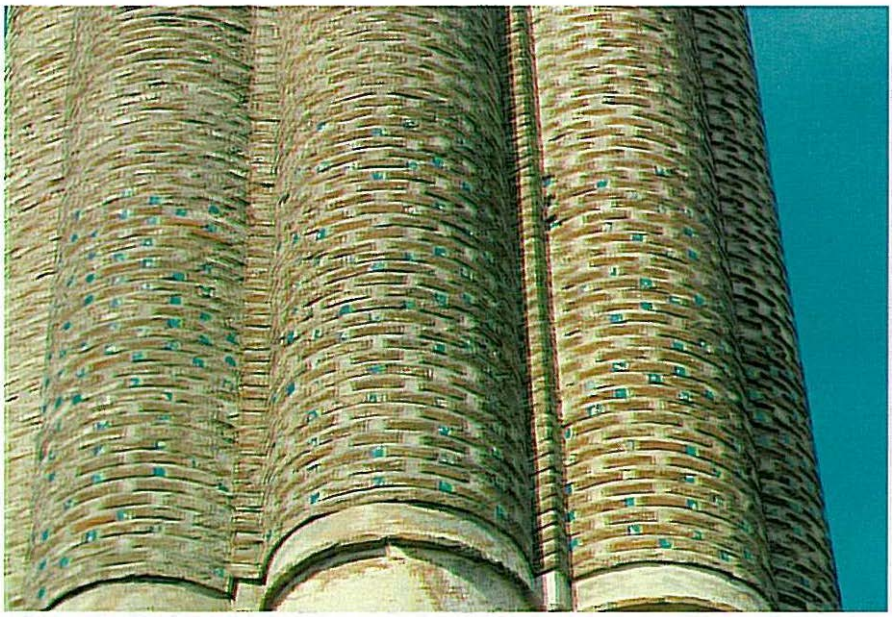
Resim: 38

Erzurum
Tepsi Minare'de
tuğla işçiliği
(12. yüzyıl ortası).

Brickwork at
Tepsi Minare
in Erzurum
(middle of
12th century).



Resim: 39 - Harput Ulu Camii minaresinde tuğla işçiliği (1156-1157).
Brickwork at the Ulu Cami minaret in Harput (1156-1157).



Resim: 40 - Antalya Yivli Minare'de tuğla ve sırlı tuğla işçiliği (13. yüzyıl ikinci yarısı).
Yivli Minaret of Antalya (second half of 13th century).



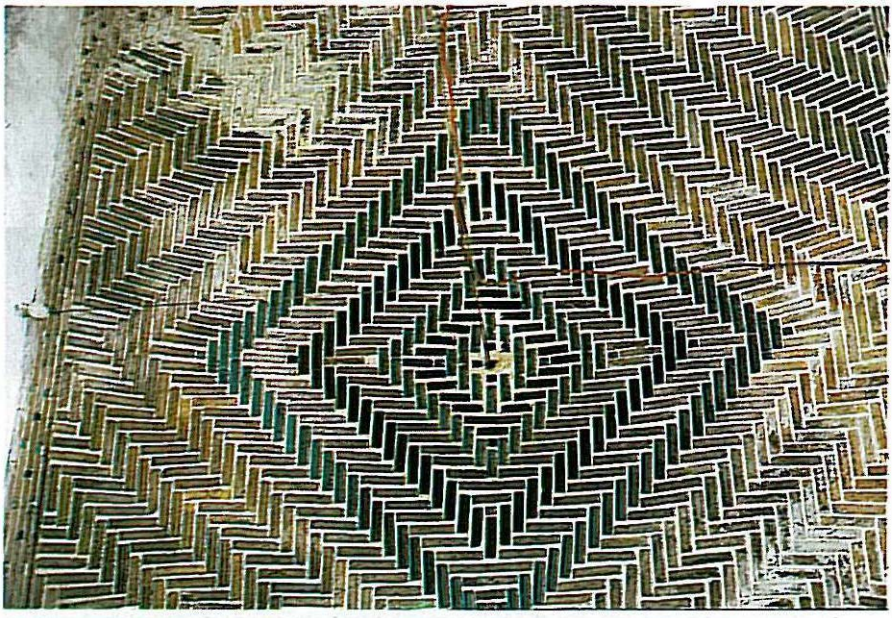
Resim: 41 - Amasya Gök Medrese Camii Türbesi kemerinde sırlı tuğla ve tuğla işçiliği (1266).
Brick and glazed brickwork al the türbe door of Amasya Gök Medrese Mosque (1266).



Resim: 42

Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi kubbesinde tuğla ve çini mozaik işçiliği, sıra halinde duvara gömük çini kâseler (1268).

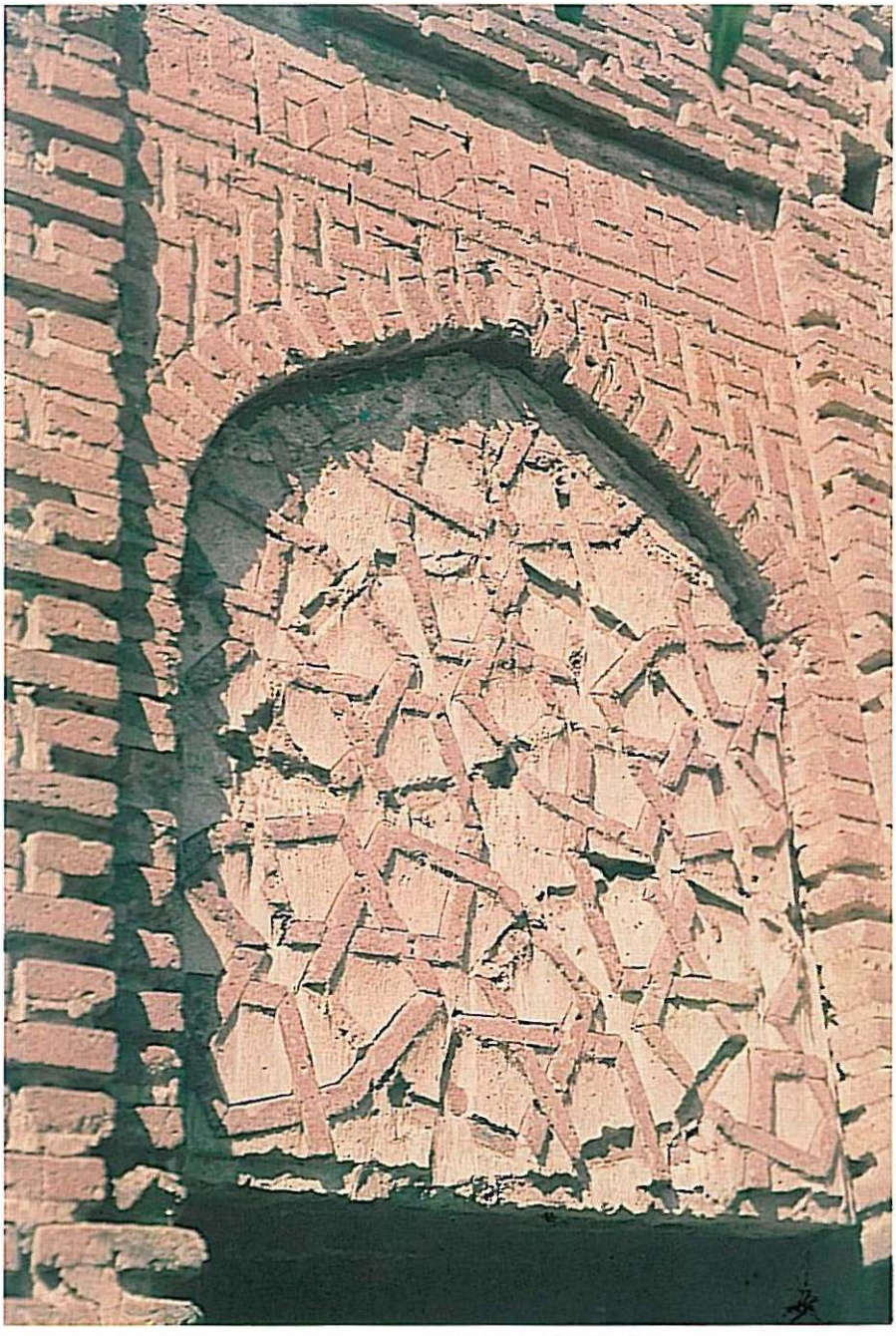
Brickwork, tile mosaic and embedded ceramic plates at the dome of Küçük Ayasofya Mescit in Akşehir (1268).



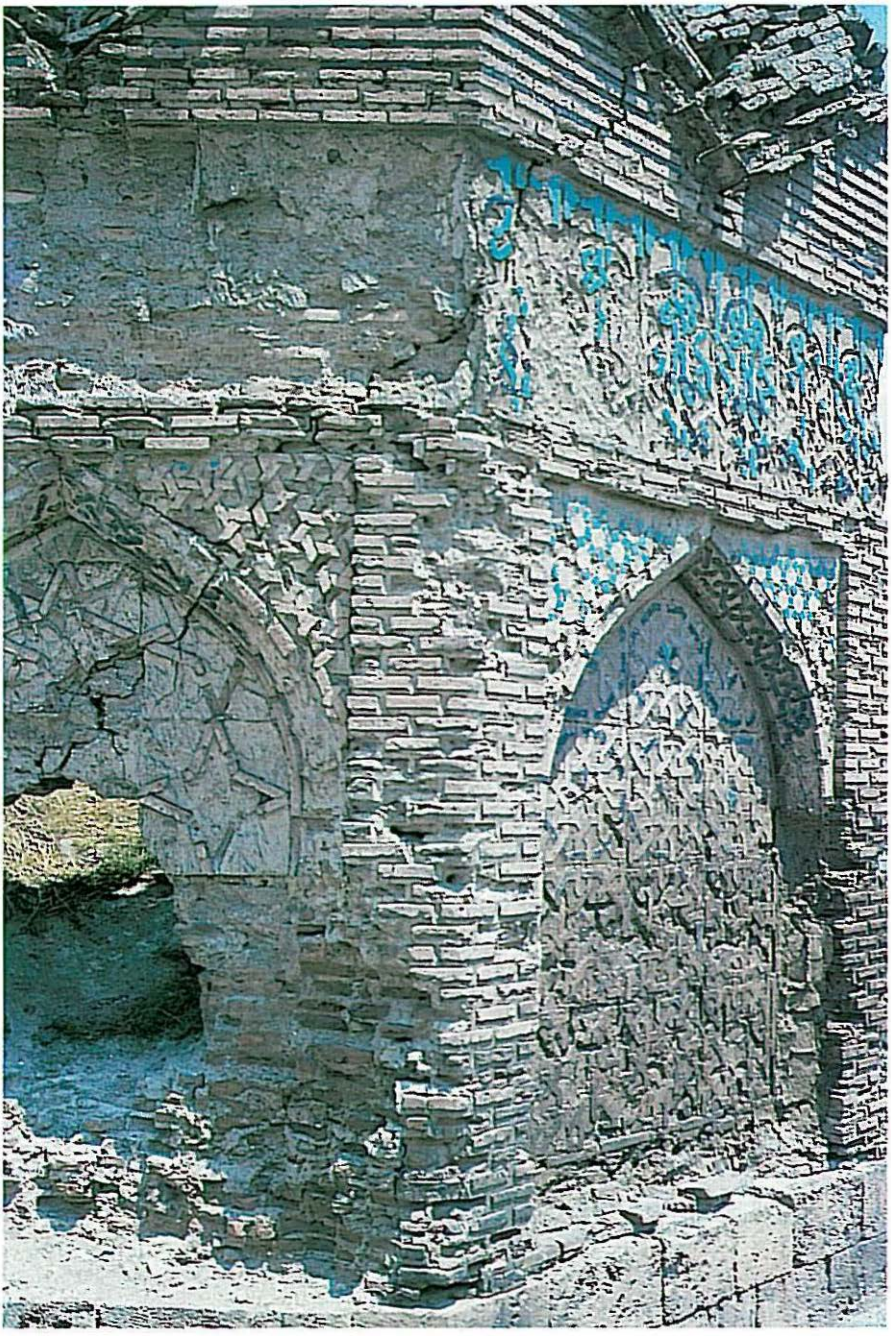
Resim: 43 - Konya Tahir ile Zühre Mescidi son cemaat tonozunda tuğla ve sırlı tuğla işçiliği (13. yüzyıl sonu veya 14. yüzyıl başı).
Brickwork and glazed brick decoration on the portico vault of Tahir and Zühre Mescit in Konya (end of 13th or beginning of 14th century).



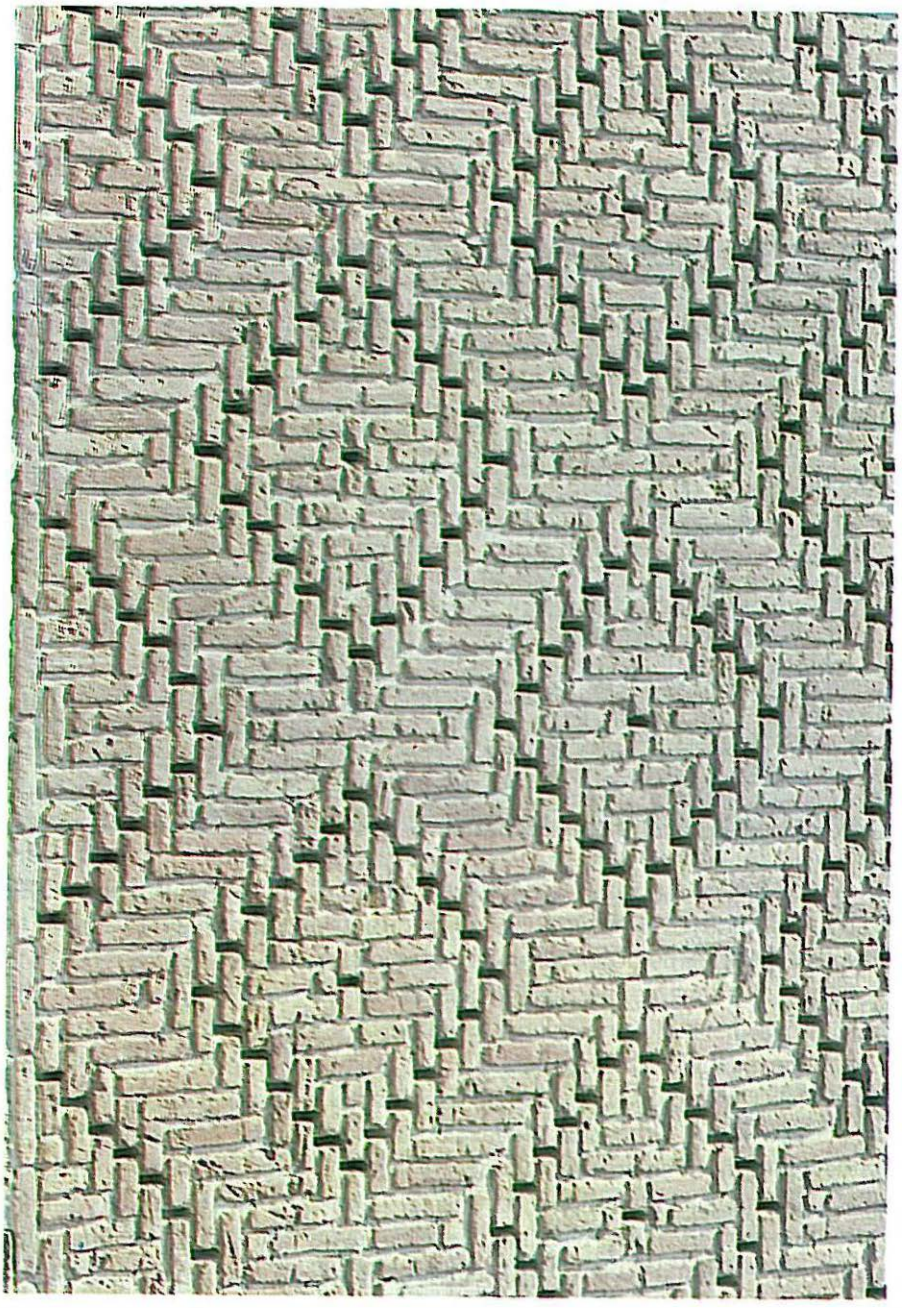
Resim: 44 - Akşehir Seyit Mahmut Hayrani Türbesi tuğla ve sırlı tuğla işçiliği (1268).
Brick and glazed brick decoration at Seyit Mahmut Hayrani Türbe in Akşehir (1268).



Resim: 45 - Niksar Kırk Kızlar Türbesi'nde tuğla işçiliği (12. yüzyıl sonu).
Brickwork at Kırk Kızlar Türbe in Niksar (end of 12th century).

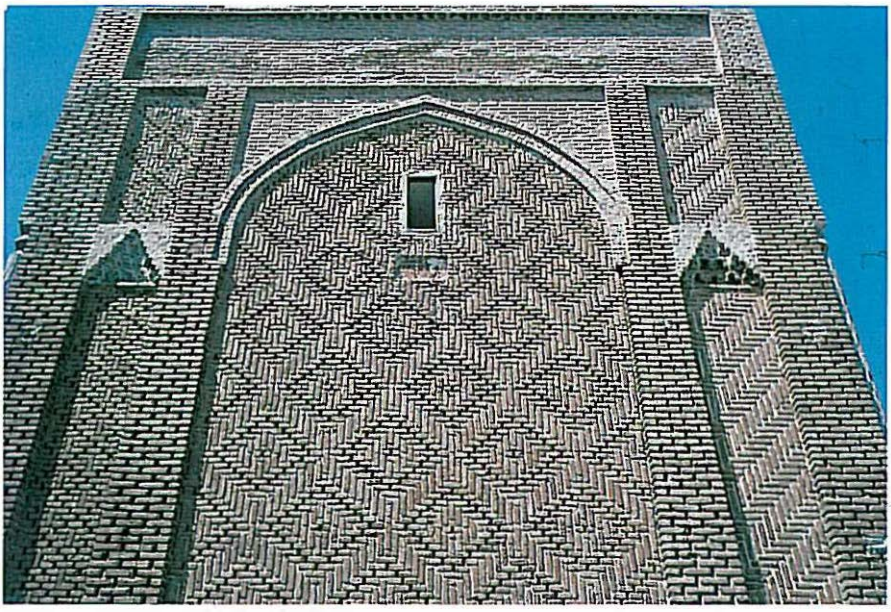


Resim: 46 - Amasya Gök Medrese Camii Türbesi'nde tuğla ve sırlı tuğla işçiliği (1266).
Brick and glazed bricks at Gök Medrese Mosque Türbe in Amasya (1266).



Resim: 47 - Kayseri, Pınarbaşı Melik Danişmend Gazi Türbesi'nin tuğla işçiliği (12. yüzyıl sonu).

Brickwork at Melik Danişmend Gazi Türbe in Pınarbaşı, Kayseri (end of 12th century).



Resim: 48

Kayseri,
Pınarbaşı
Melik Danişmend Gazi
Türbesi'nin
tuğla işçiliği
(12. yüzyıl sonu).

Brickwork at
Melik Danişmend Gazi
Türbe
in Pınarbaşı,
Kayseri
(end of 12th century).

ALÇI SÜSLEME VE DUVAR RESMİ

Alçı, özellikle erken İslâm sanatı sivil mimarisinde çok önemli bir süs unsuru olur. 9. yüzyılda Bağdat'ın kuzeyinde Türk askerleri için kurulan Samarra şehrinde gelişen Abbasi devri alçı üslûbu, etkilerini geniş bir alanda yüzyıllar boyu sürdürür. 11.-13. yüzyıl İran bölgesi Selçuklu mimarisinde alçı bezeme çok gelişmiş bir düzeye ulaşır. Sivil ve dini eserlerde duvarları, kemerleri, tonozları, mihrapları süsleyen alçı işçiliğinde bitkisel ve geometrik motifler, neshi ve kufi yazılar, figürler barok bir ifade taşıyan coşkun bir üslûpla işlenmiştir. İran Selçuklu sanatında tuğla ve terrakota baskı işçiliğinin yanı sıra ana dekor olan alçının Anadolu'da çok kısıtlı ve fakir kalması dikkati çeken bir değişikliktir.

Taş malzemenin değerlendirildiği Anadolu Selçuk mimarisinde, alçı özellikle saray dekorunda kullanılır. Bu alçıların figürlü oluşu dikkati çeker. Kalıplama tekniği ile hafif kabartmalı çeşitli insan ve hayvan figürleri işlenmiştir. Beyşehir gölü kenarında Alâeddin Keykubad'ın yazlık sarayı Kubadabad'da 1964-65 yılı kazılarında bulunan zengin alçı malzeme bu konuda bize ışık tutar (1236). Alçıdan yapılmış nişli bir duvar rafı geometrik geçmeler, rozetler, uzun kuyruklu tavus kuşları ile bezenmiştir. Atlı av sahnesinin işlendiği bir pano Anadolu Selçuk alçı işçiliğinin en başarılı örneklerindendir. Başı haleli, kaftan giymiş avcı, saraydan bir kişi olmalıdır. Avcının arkasından ava uğur getirici bir melek kabartması, atın altında tazı köpeği dikkati çeker. Kabartma, arslan başına benzer maskelerle bezenmiş sütun başlıklarının taşıdığı sivri kemer içine yerleştirilmiştir. Buluntular, panoyu çerçeveleyen kemer köşeliklerinde başlarında kanatlı taç bulunan maskelerin yer aldığını gösterir. Bu da avla ilgili büyü, tılsım motifini akla getirir. Kubadabad Sarayı alçıları bugün saraya ait çinilerle birlikte (Bkz. Çini bölümü) Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenir. Çinilerde sunulan zengin av hayvanı programı sanki alçı avcı figürü ile tamamlanır.

Anadolu Selçuk saray mimarisinde figürlü alçı dekorun yaygın olduğunu Konya Alâeddin Köşkü ve Felekabad Köşkü'ne ait buluntular da kanıtlar.

Bu alçılar bugün Konya İnce Minareli Medrese'de ve kısmen de İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde sergilenir. Figür stili ve teknik bakımından Kubadabad örneklerine benzeyen bu alçıların da aynı devirden yani köşkün Alâeddin Keykubad tarafından tamirine ait olduğunu kabul etmekteyiz (1220-1237). Felekabad Köşkü'ne ait buluntular bir inşaat kazısında tesadüfen bulunmuştur ve aynı şekilde tarihlenir. Konya saray alçılarında çift başlı kartal, siren, çift ejder, tavus, arslan gibi koruyucu, kudret, kuvvet ihsan edici sembolik hayvanlar (Bkz. Figürlü Taş Kabartma) ve saray eğlencelerinde büyük yeri olan avla ilgili atlılar, av hayvanları işlenmiştir. Gevşek bir arabesk zemin üzerinde kaçar vaziyette arka arkaya sıralanan tavşan, tilki, antilop, kurt, geyik gibi hayvanlar ince uzun ve hareketli gövdeleriyle tekrarlanır. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan saraya ait çift atlı ve avcılı bir av sahnesinde atlılar bir ejderi ve arslanı kılıçlarken verilmiştir. Kubadabad Sarayı'nda olduğu gibi Konya Alâeddin Sarayı çinilerinde de av sahnelerine ait çeşitli örnekler bulunmuştur.

Konya alçılarında bağdaş kurarak oturan kaftanlı figürler, havaya kaldırdıkları ellerinde birer balık tutan, ayakta insan figürleri, kentaurlar da görülmektedir. Bunlarla saray ileri gelenlerinin ve astrolojik sahnelerin canlandırıldığını kabul edebiliriz. Anadolu Selçuk saraylarının alçı ve çini malzemesinde görülen ikonografik program Anadolu dışında kısmen İran Selçuklu, Gazne, Fatımi, Abbasi, Emevi saraylarında ve küçük el sanatlarında da görülmektedir. Erken İslâm sanatında sarayla ilgili sembolik bir figürlü konu programı bölge ve yüzyıl farkına rağmen kendini göstermektedir.

Alçının Anadolu'da Selçuk saray mimarisi dışında ilgi görmemesi ilginçtir. Konya Sahip Ata Hanikâhı mihrabının kenar bordürlerinde, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Hamamı'nda, Eski Malatya Ulu Camii'nde yapılan kazılarda bulunan mihraba ait alçılar, Isparta'nın Atabey ilçesinde (1210-1235) Emir Mubarezeddin Ertokuş'a ait türbede çinili lahitte kullanılan alçılar istisnai örneklerdir. Bunlar kalıpla hazırlanmış, hafif kabartma basit bir işçilik sunar. Ankara'da Arslanhane Camii'nin çini mozaik kullanılan mihrabında alçı bordürler ve satıhlar İran Selçuklu etkili, derin oyma tekniği ve motifleriyle büyük bir sürpriz yaratır (1289-90). Lotuslu arabeskler, süzgeç gibi delikli satıhlar, neshi ve kufi yazılar ustalıkla ve İran Selçuklu geleneğini yansıtacak şekilde canlandırılmıştır. Alçının çini mozaikle birlikte değerlendirilmesi tamamen Anadolu'ya ait bir buluş olarak ve ilginç şekilde sadece bu örnekte karşımıza çıkar.

Selçuklu devrinin kısıtlı alçı uygulamalarından sonra alçının 14.-15. yüzyıl Beylikler devrinde, özellikle mihraplarda ve ocaklarda bol olarak kullanıldığı dikkati çeker. Bu örneklerde daima hafif kabartmalı, kalıplama tekniği kulla-

nılmış, İran Selçuklularının İran'da geliştirdiği dantel gibi işli alçıların ustalığı sunulmamıştır. Ankara Örtmeli Mescit'te olduğu gibi, bazı alçı mihraplarda yine Anadolu'nun getirdiği bir yenilik olarak, yer yer alçıya gömülü 14.-15. yüzyıl "Milet tipi" adını alan İznik kâseleri görülmüştür. Bu renkli çini kâseler beyaz alçı mihrapta tezatla belirir.

BOYALI NAKIŞLAR (Duvar Resmi):

Selçuk Mimari süslemesinin bilinmeyen bir yönü, çeşitli yapıların içini bezeyen fresk (duvar resmi) şeklinde işlenmiş boyamalardır. Kubbe, tonoz, kemer, ayak, duvar gibi çeşitli yerlerde kullanılan geometrik ve bitkisel şekilli boyamalar bugüne güç seçilebilecek kadar aşınmış bir durumda kalmıştır. Doç.Dr. Yılmaz Önge'nin araştırmaları sonucu bu şekilde süslenen Selçuklu yapılarının oldukça yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Boyamalar doğrudan doğruya taş veya bir sıva-astar tabakası üzerine yapılmaktadır. Benzer süslemeler Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde olduğu gibi (Bkz. Ahşap bölümü) ahşap üzerine de uygulanmaktadır.

Dr. Yılmaz Önge'nin tespit ettiği boyama bezemelerden bazı önemli örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Konya-Beyşehir yolunda Kızılören Han'ın mescidinde mihrap nişi taş üzerine kırmızı çizgilerle süslenmiştir (1206). Afyon Boyalıköy'de Kureyş Baba Türbesi'nde (13. yüzyıl ilk yarısı moloz taş duvarda, sıva üzerine kesme taş duvar örgüsünü taklit eden kırmızı çizgiler işlenmiştir. Konya Alâeddin Camii'nin kubbeli kısmında (1220 civarı) tuğla kemerlerin harcı üzerine kırmızı zikzaklar, derzlerde ise yatık "Z" harfleri boyanmıştır. Kemerleri taşıyan taş ayaklarda ise sıva üzerine, tuğla kalınlığına uygun aralıklarla beyaz çizgiler çizilmiş, araları düşey derzleri taklit eder şekilde beyaz çizgi ve papyona benzer motiflerle bezenmiştir. Caminin çeşitli yerlerinde başka boyama kalıntıları görülmektedir. Konya Selim Sultan Tekkesi'nin cephesinde tuğla kemer (1257 civarı) ve Beyhekim Mescidi kubbesinde (13. yüzyıl ikinci yarısı) tuğla örgülerin derzleri kırmızı çizgilerle belirtilmiştir.

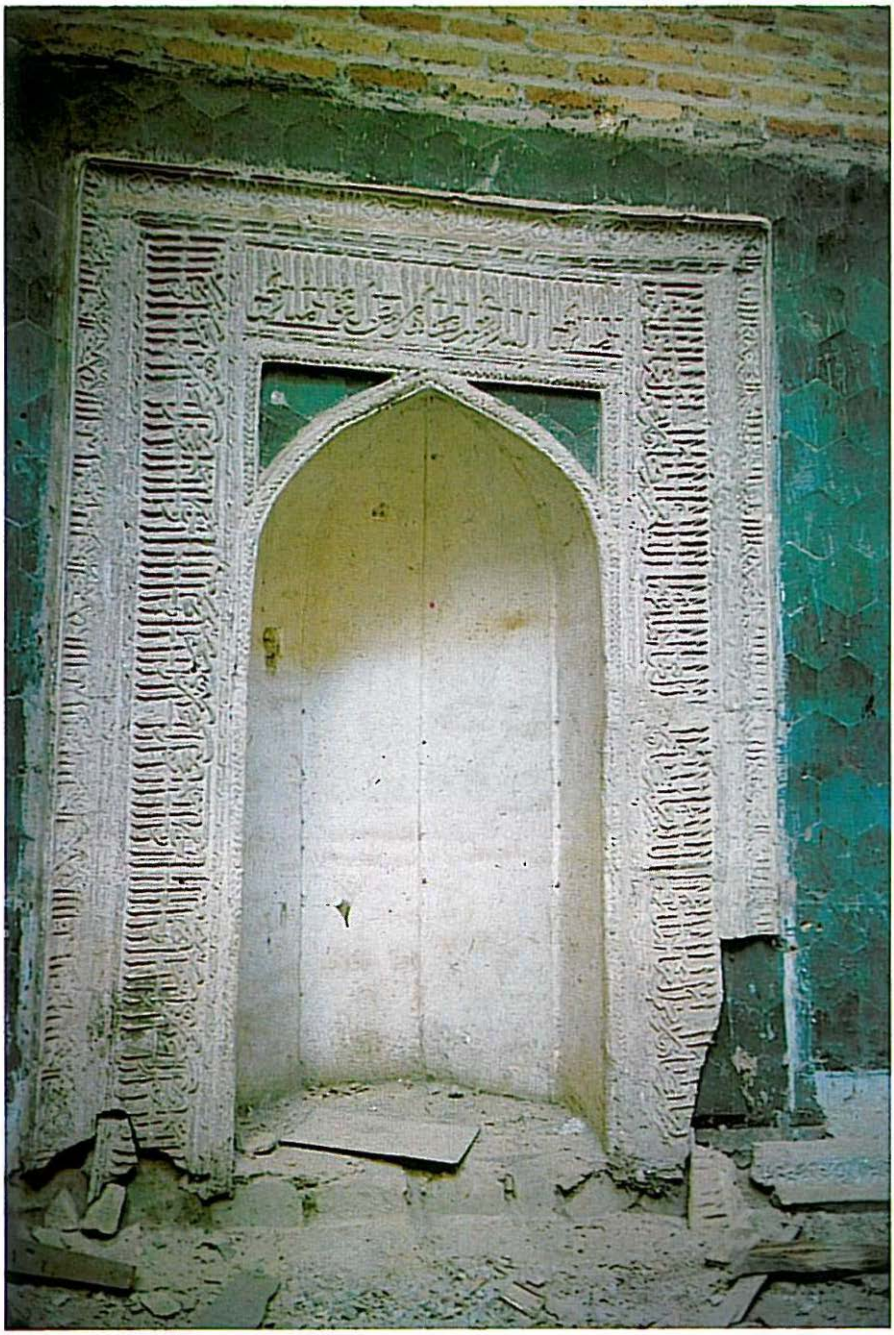
Alanya Kalesi'nde, Alanya yakınında Alara Kalesi'nde, Selçukluların bir bölümünü köşk haline getirerek kullandıkları Antalya Aspendos Tiyatrosu'nda, Konya Alâeddin Köşkü'nde sıva üzerine işlenmiş çok harap durumda kırmızı ve siyah renkli zikzaklar, damalı kompozisyonlar yer alır. Alara Kalesi'nde insan figürüne benzer bazı şekiller de görülmektedir.

Akşehir Reis bucağında Emir Yavtaş Türbesi'nin içinde krem sıva üzerinde yer alan, kırmızı renkli damalı bezeme, kitabe ve siyah zemin üzerinde sarı-kırmızı rozetler ilginçtir (1236 civarı).

Konya Tac-ül Vezir Medresesi ana eyvan tonozunda ve türbe girişinde, sıva üzerine sarı, kırmızı, lacivert, bordo renklerle tuğla örgüleri taklit edilmiştir.

Divriği Darüşşifası'nın ana eyvanında kırmızı renkli bir kitabe, tonozlarında ve cami kubbesinde ise astar şeklinde sarı sıva üzerine kırmızı, beyaz, siyah renklerle stilize bitkisel ve geometrik bezemeler işlenmiştir (1228).

Sıva üzerine çok renkli olarak boyanan örneklerin daha az olduğu anlaşılmaktadır. Sivas Keykâvus Darüşşifası'nın içinde iri rozet buna örnektir (1217). Ahlat'ta Boğatay, Aka (Şirin Hatun) Türbesi'nin içindeki çok harap durumdaki freskler özellikle ilginçtir (1281). İran'da Kazvin yakınındaki Kharragan Kümbeti'nin frekslerine benzer şekilde (1067-68), türbe iç duvarlarında hayat ağacı etrafında iki tavus kuşu, gezegen sembolü olan iki rozet, kandil motifi ve sülüs yazı bordürü yer almaktadır. Bu motiflerin mezar semboliği ile ilgili tasvirler olduğu kanısındayız. Dr. Yılmaz Önge'nin araştırmaları sonucu bu konunun daha etraflı bir şekilde yayınlanacağını beklemekteyiz.

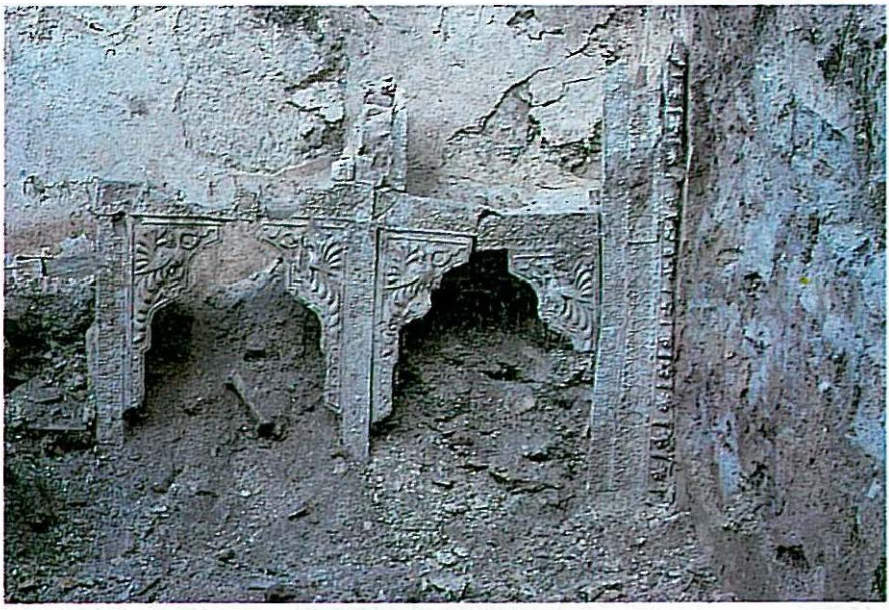


Resim: 49 - Konya Sahip Ata Hanikâhı alçı mihrabı (1279/80).
Stucco decoration at the mihrap of Sahip Ata Khanikah in Konya (1279/80).



Resim: 50

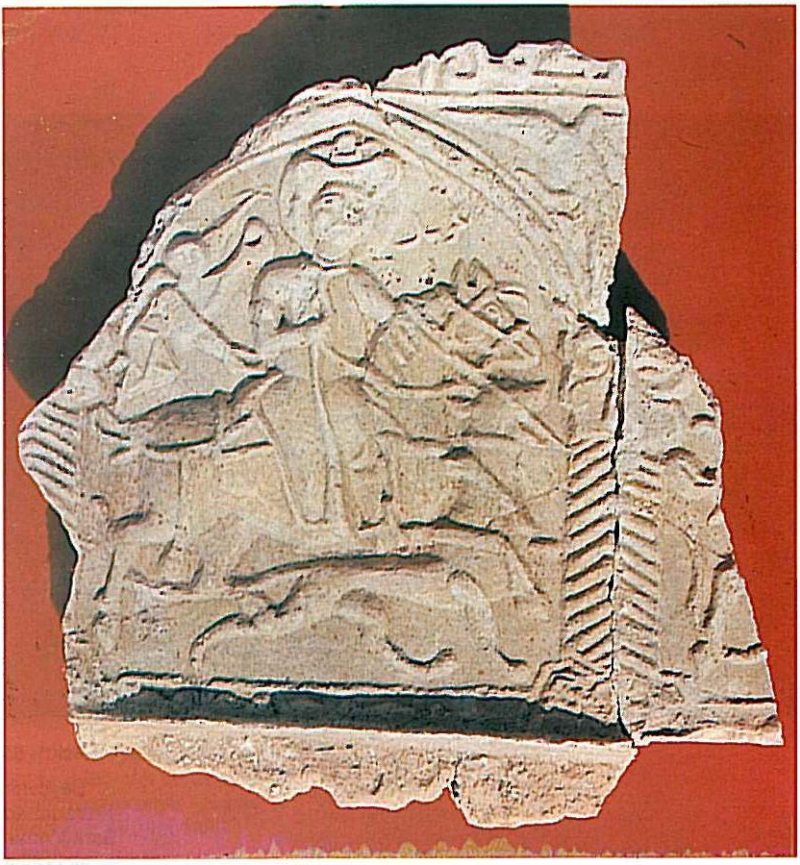
Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan alçı tavus kuşu kabartması (Konya Karatay Medresesi Müzesi 1236 civarı).
Stucco peacock relief from Kubadabad Palace, Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 51

Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan alçı raflar (Konya Karatay Medresesi Müzesi 1236 civarı).

Recessed stucco cupboard from Kubadabad Place in Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 52

Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan alçı av sahnesi kabartması (Konya Karatay Medresesi Müzesi 1236 civarı).
Stucco hunting relief from Kubadabad Palace in Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 53 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan alçı raf bordürü (Konya Karatay Medresesi Müzesi 1236 civarı).

Stucco bordure from Kubadabad Palace, Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).

ÇİNİ VE SERAMİK SANATI

Mimariye bağlı olarak gelişen çini sanatı Anadolu'ya Selçuklularla girmiş, çeşitli tekniklerle en güzel ve başarılı örneklerini vermiştir. Bizans mimarisindeki mozaik ve fresklerin yerini Türk sanatında çini almıştır. İslâm mimarisinde çininin ilk gelişmesine Uygur, Gazne, Karahanlı ve İran'da Büyük Selçuklu gibi Türk devletleri öncü olmuştur. 9. yüzyılda, Abbasiler tarafından Türk askerleri için kurulan ve Bağdat'ın kuzeyinde yer alan Samarra şehri kazılarında da çini kalıntıları bulunmuştur. Anadolu Selçuk öncesi İslâm mimarisinde oldukça kısıtlı olan çini bezemenin ilk büyük aşaması 13. yüzyılda Anadolu Selçuk devrine rastlamıştır. Bu yeni denemeler daha sonra özellikle İran bölgesi İlhanlı mimarisini etkilemiştir. Eserleri çiniyle bezeme modası yüzyıllar boyunca giderek zenginleşerek İslâm mimarisinin ana süs unsurlarından olmuştur.

Kitabımda kullandığım "Çini" ve "Seramik" kavramlarına dikkati çekmek istiyorum. Aslında ikisi arasında hamur ve yapılış bakımından bir fark yoktur. Halk arasında "Çini" genellikle mimariye bağlı duvar seramiğini akla getirir. "Seramik" ise kullanma seramiğini düşündürür. Bu açıdan ele alarak, Batı'dan aktarılan "Seramik" sözünü onlarda da olduğu gibi kullanma seramiği için, çiniyi ise mimari alana giren duvar çinilerinde kullanıyoruz. Eskiden seramik için "Evani", çini için "Kaşi" terimleri kullanılırdı.

Yüzyıllar boyunca bol malzeme ortaya koyan Türk çini sanatında çeşitli teknikler kullanılmıştır. Bazıları her devirde görülürken, bazıları da belirli devirler için yenilik olmuş veya yeni renk ve desenlerle ayrı bir karakter kazanmıştır. Çini bezeme cami, mescit, medrese, türbe ve saray yapılarında önemli bir dekor unsuru olmuştur.

Çininin asıl maddesi temiz ve iyi cins killerdir. Kil yabancı maddelerden temizlenip havuzlarda çamur haline getirilir. İkinci bir havuza akıtılarak birkaç gün bekletilir, süzülerek üçüncü havuza aktarılır. Çini yapılacak, boza kıvamına gelen hamur kalıp atölyelerinde şekillendirilip kurutulur. Pürüzler zım-

para ile temizlenerek fırında pişirilir. Araştırmalar Selçuk devri çinilerinin 700-800 derece gibi oldukça alçak hararette pişirildiğini gösterir. Sertleşen çini veya seramik yavaş yavaş soğutulan fırından alınır, desenlendirilecekse boyama kısmına getirilir. Araştırmalar genellikle Selçuk devri seramik ve çinilerinde astar kullanılmadığını gösterir. Desenli veya desensiz olarak hazırlanmış olan bu çini veya seramiğin üzerine, pişince şeffaflaşan renkli veya renksiz bir sır çekilir. Şeffaf sır kurşundan imâl edilen sülyen, kuvars ve cam kırıklarının öğütülmesi ve biraz buğday unu ve suyla karıştırılması ile elde edilir. Sırlamadan sonra çini veya seramik yeniden fırınlanır.

Selçuk mimarisinde çini bezeme yapı dışında genellikle sırlı tuğla olarak kullanılır. Sırlı tuğla çini tekniğinin tuğlaya uygulanmış şeklidir. Çini genellikle yapıların içini süsleyen malzemedir. Yapı içinde çoğu kez sırlı tuğla, düz çini, çini mozaik gibi çeşitli tekniklerde işlenmiş çini malzemeyi bir arada görmek mümkündür. Bunlar çeşitli kompozisyonlar meydana getiren ahenkli bir uyum içindedir.

DİNİ MİMARİDE ÇİNİ: Cami, Mescit, Medrese, Türbe ve Lahitler

SIRLI TUĞLA:

Cami, mescit ve medrese minarelerinde süsleme için genellikle daha dayanıklı olan sırlı tuğla ve daha az olarak çini kullanılmıştır. Firuze ve mor renkli sırlı tuğlalar, kırmızımsı renkli sırsız tuğlalarla birlikte dikey, yatay, diyagonal yerleştirilerek çok çeşitli geometrik kompozisyonlar, köşeli girift kufi yazılı bilezikler meydana getirirler. Bazen de sırlı tuğla ve çinilerden mozaik gibi küçük parçalar kesilerek birlikte daha girift ve zengin dekorlar sağlanır.

Sırlı tuğla, tuğlanın firuze, patlıcan moru, lacivert sırla kaplanıp fırınlanması ile elde edilir. Genellikle tuğlanan dar ve uzun yüzü sırlanır. Bu şekilde hazırlanan sırlı tuğlalar gereğinde isteğe göre kesilebilir ve yan yana getirilerek dekoratif düzeyler sağlanır. Genellikle Selçuk devri sırlı tuğlalarında silis oranı yüksek, iyi yoğrulmuş hamurlar kullanılır. Daha sonraki devirlerin aksine çoğunlukla hamur ile sır arasında astar yoktur. Sır tabakası daha önce kitle halinde hazırlanmış sırların ezilip toz haline getirilmesi, su ve istenen renge göre metal oksitleri ile karıştırılmasıyla elde edilir. Fırınlamada sır erir ve tuğlanın üzerini renkli, cam gibi saydam bir tabaka kaplar. Sırrın rengi ancak fırınlamadan sonra ortaya çıkar. Özellikle bakır oksitli, firuze renkli tuğlalar çok kullanılır. Daha yeşile bakan firuze sırlarda kurşun oksit oranı yüksektir. Kobalt mavisi olanlarda kobalt oksit, patlıcan moru olanlarda mangan oksit kullanılır. Siyah mangan ve bakır oksit veya mangan ve kobalt oksitin karıştırılması ile elde edilir.

Selçuk devri minare ve türbelerinde kullanılan sırlı tuğlalarda ana renk firuzedir. 13. yüzyılın ilk yarısından sonra firuzenin yanı sıra patlıcan moru ve kobalt mavisi renkler bollaşır. Yüzyılın ortalarına kadar genellikle sade olan firuze bandlar, kufi kitabeler şeklindeki çini dekor, yüzyılın ortalarından itibaren belirgin bir zenginleşme gösterir. Sırlı tuğla ve çini malzemeyle bütün minare gövdesini saran geometrik şekiller, baklavalar, yatay ve dikey uzanan zikzaklar, diyagonaller, yivler, bilezikler, kufi yazılar, şerefe altı dolguları, niş dolguları bezenir. 13. yüzyılın ikinci yarısında bezemenin zenginleşmesine paralel olarak çift minareler görülmeğe başlar.

Sırlı tuğlanın kullanıldığı minareler ve türbeler Anadolu'nun her köşesine yayılmıştır. Özellikle Orta Anadolu'da örneklerin daha yoğun olduğu dikkati çeker. Minare örneklerini şöylece sıralayabiliriz: Siirt Ulu Camii (1260 yılındaki tamir devrinden), Sivas Ulu Camii (1213 yılındaki tamir devrinden), Kayseri Ulu Camii (1205 yılındaki tamir devrinden), Akşehir Ulu Camii (1213), Akşehir Güdük Minare Mescidi (1226), Bayburt Ulu Camii (13. yüzyıl ilk yarısı), Alanya Akşebe Mescidi (1230), Konya Hatuniye Mescidi (Kütük Minare, 13. yüzyıl ortaları), Konya Hoca Hasan Mescidi (13. yüzyıl ortaları), eski Malatya Hötüm Dede Minaresi (13. yüzyıl ortaları), Aksaray Kızıl Minare (13. yüzyıl ortaları), Aksaray Küçük Bölcek Camii (13. yüzyıl ikinci yarısı), Akşehir Taş Medrese (1250), Antalya Yivli Minare (13. yüzyıl ikinci yarısı), Konya Sahip Ata Camii (1258, eskiden çift minareydi), Konya İnce Minareli Medrese (1264 civarı), Sivas Gök Medrese (1271-72, çift minare), Sivas Çifte Minareli Medrese (1272, çift minare), Kırşehir Cacabey Medresesi (1272-73), Erzurum Hatuniye (Çifte Minareli Medrese, 13. yüzyıl sonu), Afyon Ulu Camii (1272), Afyon Kuyulu Mescit (13. yüzyıl sonu), Harput Arap Baba Mescidi (1279), Ankara Arslanhane Camii (1289-90); Eski Van Sinaneddin Camii (13. yüzyıl sonları). Erzurum'da Yakutiye Medresesi minaresi Selçuk geleneğini daha da zenginleştirerek sürdüren bir geç devir örneğidir (1310).

Türbe dış gövdelerinden minarelere benzer şekilde yer alan sırlı tuğla ve çini bezeme daha az örnekle karşımıza çıkar. Örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Sivas I. İzzeddin Keykâvus Türbesi (1219-20), Kemah Mengücek Gazi Türbesi (Melik Gazi, 12. yüzyıl sonları veya 13. yüzyıl başı), Niksar Kırk Kızlar Türbesi (1220), Çankırı Karatekin Türbesi (13. yüzyıl ilk yarısı), Amasya Gök Medrese Camii Türbesi (1266), Akşehir Seyit Mahmut Hayrani Türbesi (1268, 1409'da tamır edilmiş).

Selçuklu devri eserlerinin içinde de sırlı tuğla sevilen bir süs unsuru olmuştur. Kemerlerde, tonozlarda, eyvanlarda, kubbelerde, kubbeye geçişlerde, duvarlarda sırsız tuğla örgü arasına giren, firuze ve daha az olarak mor renkli sırlı tuğlalar çeşitli büyük geometrik desenler meydana getirir. Ge-

niş düzeyleri kaplamada çoğunlukla daha kolay bir işçilik gerektiren bu teknik uygulanır. Çoğu kez sırlı tuğla satıhların yanı sıra eserlerin çini mozaik bezeme ile daha da zenginleştirildiği görülür.

İçi sırlı tuğla ile süslü bazı önemli eserleri şöylece sıralayabiliriz: Aksaray'da Darphane adını alan eser (13. yüzyıl başları), Konya Erdem Şah Mescidi (13. yüzyıl ilk yarısı), Konya Sırçalı Medrese (1242-43), Eski Malatya Ulu Camii (1247), Konya Küçük Karatay Medresesi (1248), Konya İnce Minareli Medrese (1264 civarı), Tokat Gök Medrese (1270), Akşehir Taş Medrese Mescidi ve Türbesi (1250), Sivas Gök Medrese Mescidi (1271), Sivas Buruciye Medresesi Türbesi (1271-72), Çay Taş Medrese (1278), Konya Sahip Ata Hanikâhı (1280).

DÜZ ÇİNİLER:

Selçuk eserlerinde yapı içinde duvarlar çoğu zaman, çeşitli başka teknikle hazırlanmış çinilerin yanı sıra firuze ve daha az olarak mor, kobalt mavisi renkli düz çini plakalarla kaplanır. Bu çiniler sırlı tuğlaya benzer şekilde, fakat daha kalitell ve sert olan çini hamuru ile yapılır. Sırrın altında genellikle astar kullanılmaz. Selçuk devrinde çini hamuru sarımsı kül rengindedir. Kare, dikdörtgen, altıgen veya üçgen şekillerde hazırlanırlar. Kaplamada bazen iki veya üç ayrı renkli çiniler orijinal kompozisyonlar meydana getirir. Düz çiniler daha çok duvar alt bölümlerini, lahitleri kaplar.

Tokat Gök Medrese Camii avlusunda (1279-80), Amasya Burmalı Minare (1237) ve Konya Sahip Ata (1280) camilerinin mihrapları etrafında, Çankırı Cemaleddin Ferruh Şah (1242), Konya Sırçalı Medrese (1243-44), Amasya Gök Medrese Camii (1266 civarı) türbelerinde bulunan lahitlerde çini plakalarla kaplama görürüz.

Konya Karatay Medresesi'nin iç mekanında duvar kaplamasında olduğu gibi, ender olarak tek renk çini plakaların sır üzerine altın yaldızla desenlendirildiği görülür. Bu yaldız boyaması fırınlanmadığından veya çok alçak derecede fırınlandığından zamanla silinebilir. Konya Karatay Medresesi çinilerinde yaldız desenlerin çoğu silinmiştir. Divriği Şifahanesi türbesinde bulunan lahit üzerinde de bu şekilde altın yaldız süsleme görülür (1228).

KABARTMALI ÇİNİLER:

Kabartmalı çiniler Selçuk mimarisinde çok enderdir. Bunlar özellikle kitabeler, yazılar için kullanılmıştır. Daha az olarak bitkisel desene rastlanır. Bu güne kalan örneklerin çoğu lahitler üzerinde yer almaktadır.

Çini hamuru yumuşakken üstüne kalıpla şekiller kabartma teşkil edecek şekilde basılır. Aynı kabartma desen etrafı kesilerek de çıkarılabilir. Çini

pişirildikten sonra üzeri tek renk krem, firuze, lacivert, mor veya yeşil sırla sırlanarak tekrardan fırınlanır. Daha etkili, lacivert zemin üzerine beyaz kabartma sülüs yazılı bir cinsi de vardır. Bunlarda çiniye beyaz astar çekildikten sonra kabartma yazılar şeffaf renksiz sırla, çukurlar lacivert sırla sırlanır ve fırınlanır. Sivas I. İzzeddin Keykâvus Türbesi cephesinde (1219-20). Konya Alâeddin Camii'ne bitişik II. Kılıç Arslan Türbesi lâhdinde (12. yüzyıl sonu) bu çeşit kabartmalı, sülüs yazılı çiniler kullanılmıştır.

Tek renk firuze, yeşil sırlı kabartmalı çiniler yine özellikle lâhitlerde görülür. Konya Alâeddin Camii'ne bitişik II. Kılıç Arslan Türbesi (12. yüzyıl sonu), Konya Sahip Ata Türbesi, Konya Mevlana Türbesi lâhitlerinde bu çeşit çini kaplama görülür.

ÇİNİ MOZAİK:

Çini mozaik özellikle Anadolu'da Selçuk devrinde geliştirilmiş, daha sonra İran'da İlhanlılar devrinden itibaren en bol uygulanan çini tekniği olmuştur. Yapı içinde kullanılan, çok zor ve zengin görünüşlü bir çini tekniğidir. Çini mozaikle kubbe içi, kubbeye geçiş, kemer, niş, duvar kaplamaları ve mihraplar süslenmiştir. Bu işçilikte firuze hakim olmak üzere, patlıcan moru, kobalt mavisi, siyah renkte hazırlanan çini plakalar istenen motife göre şekillere kesilir ve dekoratif bir kompozisyonla mozaik gibi bir araya getirilir. Çini parçaları renklerine uygun derecelerde ayrı ayrı fırınlandığından çok kaliteli ve canlıdırlar. Kesilen parçaların arkası hafif koniktir. Meydana getirilecek motife göre sırlı yüzleri alta gelmek üzere dizilirler. Duvara gelecek arka yüzlerinden üstlerine harç dökülüp dondurulurlar ve daha sonra duvara tatbik edilirler. Firuze, mor, kobalt mavisi, siyah renklerin arasında zemini teşkil eden beyazımsı harç da kompozisyonlara renk katmış olur. İstenildiğinde küçük parçalar önceden ayrı ayrı kesilip sırlanabilir. Çini mozaik yuvarlak ve düz satıhlar, geometrik ve yuvarlak hatlı yazılar, bitkisel desenler için uygun bir teknik olduğundan çok zengin ve girift desenler işlenmiştir.

Hazırlanan alçı kalıba göre kabartmalı satıhlar üzerinde de çini mozaik yer alabilir. Ender olarak, Konya Sahip Ata Türbesi'nde olduğu gibi pencere şebekelerinde. alçı kalıbın sağladığı imkanla çini mozaiğin delikli satıhlarda da kullanıldığı görülür.

Selçuk devri mimarisinin tipik bir tekniği olan çini mozaik Beylikler ve erken Osmanlı eserlerinde çok azalır ve sonra yok olur. Selçuk devri çini mozaik mihrapları Anadolu'nun İslâm mimarisine getirdiği büyük yenilik olarak dikkati çeker. Bu mihraplar firuze, mor, lacivert çini parçacıklarının geometrik, bitkisel desenler, neshi ve kufi yazılar meydana getirmesi ile süslenir. Nişlerin stalaktit kavsaraları bile çini mozaikle bezelidir.

Erken mihrap örneklerinde daha sade ve geometrik desen hakimdir. Alâeddin Keykubad devrine (1220-37) tarihlenen Konya Alâeddin Camii'nin çok zengin süslü mihrabı erken devrin istisnai bir örneğidir. 13. yüzyılın ikinci yarısında geometrik desenle birlikte yarım ve tam palmet yapraklı arabeskler, helezonlar meydana getiren sarmaşıklar, çift kat kanısı veren dekor, yuvarlak hatlı neshi yazı şeritleri daha bollaşır. Firuze yanı sıra lacivert ve mor satıhlar çoğalır. 13. yüzyıl sonundan Ankara Arslanhane Camii mihrabı çini mozaik satıhların ve çok ustalıklı işlenmiş kabartmalı alçıların bir arada kullanıldığı bir örnektir. Girift ve çok katlı kabartma halinde işlenen alçı düzeyler İran bölgesi Büyük Selçuklu alçı işçiliğinin akislerini gösterir.

Çini mozaik mihraplar oldukça boldur. Örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Konya İplikçi Camii (bugün yok olmuş 13. yüzyıl başları), Konya Alâeddin Camii (1220-1237), Akşehir Ulu Camii (1213-1237), Konya Sırçalı Medrese (1242-43), Konya Sırçalı Mescit (13. yüzyılın ikinci yarısı), Konya Sadreddin Konevi Mescidi (1274), Çay Taş Medrese (1278), Harput Alaca Mescit (1279), Konya Sahip Ata Camii (1258), Sivas Gök Medrese Mescidi (1271), Kayseri Külük Camii (13. yüzyıl sonları), Konya Abdülaziz Mescidi (bugün yok), Konya Beyhekim Mescidi (bugün Doğu Berlin Staatliche Museum'da, 13. yüzyıl sonları), Konya Bulgur Tekkesi Mescidi (13. yüzyıl sonları, harap), Afyon Mısri Camii (13. yüzyıl sonları), Ankara Arslanhane Camii (1289-90).

Bu örneklerin dışında, Beylikler devrinde, özellikle Karamanoğlu ve Eşrefoğlu eserlerinde, tamamen Selçuk geleneğini devam ettiren bazı başarılı mihrap örnekleri bilinmektedir. Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1298-99), Beyşehir Demirli Mescit (mihrap kalıntıları bugün İstanbul Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi'ndedir), (13. yüzyıl sonu veya 14. yüzyıl başı), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (Sahip Ata Mescidi, 13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl başı), Karaman Gaferyat Köyü (Kâzım Karabekir Köyü, 14. yüzyıl başı), Konya Hasbey Darülhuffazı (1421), Birgi Ulu Camii (1312-13), Konya Karaarslan Mescidi (14. yüzyıl başı) bunlara örnektir.

Selçuk devri kubbe ve kubbeye geçişlerinin tipik malzemesi olan tuğla, çoğunlukla çini mozaik ve yukarıda tanıtılan sırlı tuğla ile birlikte çok başarılı dekoratif düzeyler meydana getirir. Çini mozaik daha çok kubbe göbeğinde, kasnaklarda ve kubbeye geçişi sağlayan üçgenlerde, pandantiflerde kullanılır. Kubbe kasnağında genellikle kufi yazıdan gelişen örgülü bir şerit yer alır. Selçuk devrinden bugüne kalan kubbelerin çoğu yenilenmiş veya onarılmıştır. Kubbe içlerini çini ile bezeme geleneği Beylikler devrinde azalmış ve giderek yok olmuştur.

Kısmen veya tamamen çini mozaikle bezeli kubbeleri şöylece sıralayabiliriz: Konya Alâeddin Camii (Kasnak 1220-21), Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi

(Kasnak, 1235), Malatya Ulu Camii (1247, Kasnak), Akşehir Taş Medrese Mescidi ve Türbesi (Göbek, 1250), Konya Karatay Medresesi (Bütünü 1251), Konya İnce Minareli Medrese (Kasnak, 1264 civarı), Sivas Gök Medrese Mescidi (Kubbeye geçiş ve kasnak 1271), Sivas Buruciye Medresesi Türbesi (Kasnak, 1271-72), Harput Alaca Mescit (Göbek 1279), Çay Taş Medrese (Kasnak ve Kubbeye geçiş, 1278), Konya Sahip Ata Hanikâhı (Kasnak, 80), Konya Beyhekim Mescidi (Göbek, 13. yüzyıl sonu), Konya Bulgur Tekkesi Mescidi (Göbek, 13. yüzyıl sonu).

Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi'nin kubbesinde çini mozaik kaplama Selçuk geleneğini devam ettiren çok ince işçilikli bir Beylikler devri eseri olarak dikkati çeker (1301).

Çini mozaik, mihrap ve kubbe dışında da çeşitli eserlerde duvar, kemer, pencere, eyvan, tonoz, lahit gibi kısımları süsler. Konya Karatay Medresesi (1251), Konya Küçük Karatay Medresesi (1248), Konya Sırçalı Medrese (1242-43), Konya Sırçalı Mescit (13. yüzyıl ikinci yarısı), Tokat Gök Medrese (1270), Sivas Gök Medrese (1271), Çay Taş Medrese (1278), Konya Sahip Ata Hanikâhı ve Türbesi (1279-80), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1298-99), Sivas I. İzzeddin Keykâvus Türbesi (1219-20), Tokat Ali Tusi Türbesi (1234), Konya Gömeçhane Türbesi (13. yüzyıl sonları) buna zengin örneklerdir.

Anadolu Selçuk mimarisinde sahte çini mozaik tekniğine de rastlarız. Bu uygulamaya küçük ve yazılı satıhlarda rastlanır. Tek renk çini plakalarda istenen motifin veya yazının dışında kalan sırlı satıh kazılır. Böylelikle desen çini hamurunun gri-beyaz rengi içinde sırrın renginde belirir. Akşehir Ulu Camii'nin yan girişinde bu şekilde hazırlanmış bir çini levha görürüz.

SARAY ÇİNİLERİ:

Bugün harap durumda olan Selçuk saraylarının çinilerle süslü olduğu rastlantı buluntular ve kazılar sonucu anlaşılmıştır. Selçuk saray çinileri genellikle yıldız ve haç biçimi formları ve figürlü desenleriyle dini mimaride yer alan çinilerden büyük ayrılık gösterirler. Bütün saraylarda sıraltı, bazılarında lüster tekniği ile işlenmiş çiniler görürüz. Sadece Konya Alâeddin Sarayı'nda minai tekniği ile çiniler kullanılmıştır.

SIRALTI TEKNİĞİ:

Sıraltı tekniğinde desen çoğunlukla koyu mavi, mor, firuze, siyah renklerle boyanır. Üzerlerine şeffaf renksiz sır sürüldükten sonra fırınlanır. Özellikle haç biçimi çinilerde firuze renkli şeffaf sır altına desen siyahla boyanır. Hamur gri-sarı ve kolay dağılan bir hamurdur.

LÜSTER TEKNİĞİ:

Lüster çiniler en bol örneklerini Beyşehir yakınındaki Kubadabad Sarayı'nda verir. Bu bir sır üstü tekniğidir. Fırınlanmış, mat beyaz sırlı çini üstüne lüster veya perdah denilen gümüş veya bakır oksitli bir karışımla desen işlenir, alçak hararetle tekrar fırınlanır. Oksitlerdeki maden karışımı ince bir tabaka halinde çininin yüzeyini kaplar. Lüster çinilerde desen kahverengi sarı tonlarındadır. Bu teknik firuze, kobalt mavisi, yeşil, patlıcan moru sırlı çiniler üzerinde de görülür. Hamur genellikle gri-sarı ve çabuk dağılan, iri taneli topraktandır. Lüster çini ve seramiklerin ilk örnekleri 9. yüzyılda Abbasi sanatında Irak bölgesinde görülür ve daha sonra Mısır'da Fatimî ve İran'da Büyük Selçuklu sanatında çok gelişir.

MİNAİ TEKNİĞİ:

Minai tekniği İran'da Büyük Selçukluların yarattığı ve kullanma seramiğinde çok geliştirdiği bir tekniktir. Minai tekniğinde yedi renk kullanılabilir. Sıraltı ve sır üstü tekniği uygulanır. Çini hamuru sert, gri-sarı renkte ince taneli olduğundan astarlanmadan kullanılabilir. Renklerden mor, mavi, firuze, yeşil sır altında kullanılır. Bunlar boyanıp kurutulduktan sonra çini şeffaf renksiz veya firuze sır ile sırlanıp fırınlanır. Sır üstüne kiremit kırmızısı, siyah, beyaz, altın yaldız renklerle son ilaveler yapılır ve alçak hararette tekrar fırınlanır. Konya Alâeddin Sarayı örneklerinde genellikle sır üstü renklerin kullanıldığı dikkati çeker.

KONYA ALÂEDDİN SARAYI ÇİNİLERİ:

İlk yapılış devri konusunda çeşitli görüşler ortaya konan sarayın 1156-1192 yılları arasında II. Kılıç Arslan devrinde yapıldığını kabul etmekteyiz. Başka hiçbir eserde paralelleri görülmeyen minai tekniğinde işlenmiş ve İran Selçuklu geleneğini sürdüren çinileri de bu devirden olmalıdır.

Daha az sayıda bulunan lüster çiniler (1220-37), sarayın Alâeddin Keykubad devrindeki tamirine ait olmalıdır.

Saraya ait kısıtlı çini malzeme Prof.Dr. Remzi Oğuz'un yaptığı sondajlarda bulunmuştur. Bunlar İstanbul Türk ve İslâm Eserleri ve Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde ve birkaç parça da İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi'nde sergilenir. Yıldız veya sekizgen çiniler (çap 8,5 cm) haç, üçgen, baklava biçimi çinilerle birbirine bağlanarak çok girift ve hareketli düzeyler meydana getirir. Minyatür stilinde figürlerle bezeli olan çiniler İran Selçuklu minai seramiklerine çok benzer. Çabuk ufalanan Konya çini toprağı bunların ithal edilmediğini gösterir. Ayakta ve bağdaş kuran, kaftanlı, tek veya üçlü grup halinde saray ileri gelenleri, atlılar, saz çalan figür, kuş, gri-

fon tasvirleri sarayın orijinal halde, Kubadabad Sarayı gibi zengin sembolik figürlerle süslendiğini gösterir.

KAYSERİ KEYKUBADİYE SARAYI ÇİNİLERİ:

Kaynaklara göre Alâeddin Keykubad tarafından 1224-26 yıllarında yaptırılan sarayın ilk araştırmaları Zeki Oral tarafından yapılmıştır. 1964 yılında Prof.Dr. Oktay Aslanapa'nın yönettiği kısa süreli kazıda çok az ve alışılmışın dışında olarak figürsüz çiniler bulunmuştur. Kare biçimi (24x24 cm olan çiniler sıraltı tekniğinde işlenmiş ve geometrik geçme ağ, örgü ve yıldız şekilleri ile bezenmiştir. Bazılarında firuze sır altına siyah helezonlar meydana getiren kıvrık dallar işlenmiştir. Ayrıca birkaç lüster çini fragmanı da bulunmuştur. Malzeme bugün Kayseri Müzesi'ndedir.

BEYŞEHİR KUBADABAD SARAYI ÇİNİLERİ:

Alâeddin Keykubad'ın en ilgi çeken sarayı, Beyşehir Gölü kıyısında 1236 yılında tamamlanan Kubadabad Sarayı'dır. Sarayın bulunmasını o zamanın Konya Müzesi Müdürü rahmetli Zeki Oral'a borçluyuz. 1965 ve 1966 yıllarında Ankara Üniversitesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nün Milli Eğitim Bakanlığı işbirliği ile, Prof.K. Otto-Dorn başkanlığında yürüttüğü kazılar devrinin en üstün ve güzel çinilerini sanat dünyasına sundu. 1967 yılında Milli Eğitim Bakanlığı adına Sayın Mehmet Önder'in devam ettiği kazıda bulunan çiniler bu sanat şaheserlerine yenilerini kattı. Çiniler büyük sarayda, az olarak da küçük sarayda bulunmuştur. Kubadabad verileri bugün Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenmektedir. Kazı halen Prof. Rüçhan Arık tarafından sürdürülmektedir.

Saray sedir ağaçları, en güzel kokulu kır çiçekleri, çimler ile örtülü tepelerin arasında, başları karlı Anamas dağlarının eteklerinde, firuze renkli gölün kenarında kurulmuştur. Bu cennet parçasında yükselen saray, kalın duvarları içinde bir başka cennet parçası saklamaktaydı. Taht salonu ve birbirine bağlanan büyüklü küçüklü odalar devrinin en güzel çinileri ile süslenmişti.

Eskiden duvarları iki metreye kadar kaplayan çiniler 23 cm çapında ve yıldız biçimlidir. Beyaz zeminli yıldızların içinde bir masal kitabı gibi çeşitli figürler sıralanır. Yıldız çinileri, arabesklerle süslü firuze ve patlıcan moru haç biçimi çiniler birbirine bağlamaktadır. Yıldız ve haçların desen, renk bakımından ritmik değişimi duvarlara ayrı bir canlılık kazandırmaktaydı.

Bir düş dünyası gibi gözler önüne serilen figürlü çiniler av eğlencelerini, tılsımlı büyülü inançları ve bunların arasında sultanın kendisini, saray ileri gelenlerini, hizmetkârları canlandırır. Sultan ve saray erkânı, zengin desenli, benekli veya yollu mor, lacivert, firuze kaftanları ile bağdaş kurmuş oturur-

ken görülürler. Hizmetkârlar ayakta meyveler, av hayvanları, içki sürahileri taşırken resmedilmiştir. Uzun saçlar, başta çeşit çeşit başlıklar, hâle, iri gözler, keman kaşlar, ufak ağız ve dolgun yanaklarla figürler belli bir ideal yüz şemasını aksettirmektedir. Figürlerin elinde çok zaman sonsuz hayatı, cenneti sembolize eden bir nar veya haşhaş dalları görülür. Etraflarına serpiştirilmiş nar veya haşhaş dalları, arabeskler desene başka bir zenginlik katar.

Yer yer bu saraylıların yanında kadeh, sürahi de canlandırılmıştır. Ünlü Selçuklu devri tarihçisi İbni Bibi'nin anlata anlata bitiremediği içki alemleri bu tasvirlerde hayat bulmaktadır.

Sfenksler, sirenler sultana eş yüzlü başlarında taçları ve sultanın elbisesini hatırlatan lacivert, patlıcan moru ve benekli gövdeleri, süslü kuyruklarıyla bu duvarlara tılsımlı bir masal dünyasını yansıtır. İnanışa göre büyülü, tılsımlı, koruyucu, uğur getirici yaratıklardır bunlar. Çift ve tek başlı kartallar bu efsane dünyasını daha da zenginleştirir. Kartal, İbni Bibi'ye göre de koruyucu kanatlarını sarayın üstüne geren, sultanı koruyan, ona kudret, kuvvet, aydınlık ihsan eden bir semboldü. Bazı örneklerde siyah gövdesinde taşıdığı kocaman "Es Sultanî" yazısı ile sultanın kendisini bütün kuvveti ve ihtişamı ile temsil eder. Duvarlarda sık sık göze çarpan karşılıklı çift veya tek tavuslar, sarayın cennet bahçesinden bir parça olduğunu hatırlatır. Sonsuz hayat ve cennet sembolü olan bu güzel kuş siyah, lacivert, mor, yeşil, eflatun, renk renk yükselen zengin kuyruğu ile sarayı süsler. Tavusların etrafını yine nar veya haşhaş dalları, arabeskler çevirir.

Karşılıklı çift tavus figürleri arasında stilize dal şeklinde sunulan hayat ağacı tasvirleri Kubadabad sembol dünyasına zenginlik katar. Hayat ağacı ve kuşlar öbür dünyaya ulaştırıcı araçlar olarak hayal edilir. Şaman geleneklerinden kaynaklanan bu motif sık sık tekrarlanır. (Bkz. Figürlü Taş Kabartma).

Bu sihirli masal dünyasından ayrılan bakışlar kaçışan, zıplayan çeşitli av hayvanları ile dolu bir başka dünyayla karşılaşır. Aynı siyah, mor, lacivert, yer yer mavi, firuze, eflatun renklerle av köpekleri, tilkiler, kurtlar, tavşanlar, antiloplar, yaban dağ keçisi, yaban eşeği, ayı, arslan, at, şahin, doğan gibi avcı kuşlar, tek ve çift kuşlar, nar veya haşhaş dalları, arabeskler arasında bu cümbüşe katılır. Bunlar hükümdarın av bahçesini dolduran, kıvrak hareketleri, yer yer geriye dönük bakışları ile kaçışan hayvanlardır. Stilize yaratılışlarında ifade gücü ve espri anlayışı bizi hayranlıktan hayranlığa götürür. Daha ender olarak rastlanan bitkisel dekorlu veya yazılı çiniler figürlü örneklerin arasında değişiklik kazandırır.

Bütün bu çiniler civardaki fırınlarda devrin ustaları tarafından yukarıda açıklanan sıraltı veya lüster teknikle yapılmıştır. Lüster örneklerde sarı kahveren-

gi tonlarıyla, eş stilde işlenmiş konuların beyaz zemin üzerinde silüet halinde belirmesi farklı ve başarılı bir etki yaratır. Etraflarını çeviren mor haç çinilerin üzerinde lüsterle boyanan arabeskler bugün çok aşınmıştır. Sıraltı ve lüster çiniler ayrı sıralar halinde duvarları kaplamaktaydı. Dört veya beş sıra sıraltı çiniden sonra iki sıra lüster, sonra yine sıraltı kare çiniler ahenkli değişmelerle yerleştirilmişti. Bazen lüsterler altta, sıraltı çiniler üstte sıralanıyordu. Tepede bir sıra meydana getiren kare formlu sıraltı çiniler benzer konu ve desenlerle işlenmiştir. Çini kaplama 1.79 m'yi buluyordu.

KAYSERİ HUAND HATUN (MAHPERİ) KÜLLİYESİ HAMAMI:

Külliyeye dahil hamamın kadınlar kısmı ılıklığında, 1969 yılında yapılan restorasyonda Kubadabad Sarayı çinilerine eş saray çinileri bulunmuştur. Duvarda harap vaziyette sıva altından çıkan çiniler Kubadabad gibi sıraltı tekniğinde işlenmiştir. Figürlü ve yıldız biçimlidir, aralarında arabek desenli ve firuze renkli haç şeklinde çiniler vardır. Kenarları dikdörtgen firuze çinilerden bir bordürle kuşatılmıştır. Hamamın yapılış tarihi bilinmemektedir. Külliyeye ait cami kitabesine göre Alâeddin Keykubad'ın karısı Mahperi Hatun tarafından, sultanın ölümünden bir yıl sonra 1238'de yapılmıştır. Araştırmalar caminin hamamdan sonra yapıldığını göstermiştir. Kubadabad'a eş çinileri nedeniyle yapının 1236-38 yıllarında yapılmış olması mümkündür. Büyük olasılıkla civarda aynı tarihlerde yapılan bir Selçuklu sarayından veya Kubadabad'dan artan çiniler bu hamamda kullanılmıştır. Gelişigüzel yerleştirilişleri ile dikkati çekerler.

Beyaz zemin üzerine mavi, firuze, mor, lacivert, siyah renklendirilen 23 cm çapındaki yıldız çinilerde bağdaş kurarak oturan saray mensupları, çeşitli av kuşları, av köpeği, kartal, çift başlı kartal, şahin, siren figürleri sıralanır. Arada neshi yazılı çiniler de dikkati çeker.

İSİMSİZ BİR ANTALYA SARAYI:

Antalya Müzesi'nde bulunan ve Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından tanıtılan bir grup saray çinisi değişik biçimleriyle ilgimizi çeker. Burada diğer saraylarda görülen tipte firuze haç biçimi çinilerin arasında küçük kare formlu beyaz ve mavi çiniler yer alır. Haçlar sıraltına siyah arabesklerle, kare çiniler ise sıraltına mavi, lacivertle işlenmiş, çeşitli su kuşları ve yazı ile süslenmiştir.

Bu çinilerin Hamitoğulları'ndan kalma 1377 tarihli Zincirkıran Mehmet Bey Türbesi'nden geldiği söylenmektedir. Stili bakımından tamamen Selçuk saray çinileri tipini ortaya koyan bu çinilerin bir Selçuk sarayından getirildiğini ve türbede yeniden kullanıldığını söyleyebiliriz.

ANTALYA ASPENDOS SARAYI:

Aspendos'taki Roma Tiyatrosu'nun bir kısmı Selçuklular devrinde saray haline getirilerek kullanılmış ve kısmen çinilerle süslenmiştir. Bu çinilerden bir kısmı bugün Antalya Müzesi'nde sergilenmektedir. Prof. Dr. K. Otto-Dorn ve daha sonra Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın etraflı bir şekilde tanıttığı bu çiniler tiyatronun merdiven kulesindeki köşke aittir. Kubadabad Sarayı çinilerine büyük benzerlik gösteren yıldız-haç biçimli ve figürlü çinilerin Alâeddin Keykubad devrinden olduğunu kabul edebiliriz. Yıldız çinilerde beyaz zemin üzerine sıraltı tekniği ile mavi, mor, lacivert, firuze, siyah renkler kullanılmıştır. İnsan, kuş, çift başlı kartal, balık, siren, sfenks figürlerinin ve çeşitli av hayvanlarının çinileri süslediği anlaşılmaktadır.

ALANYA İÇ KALESİ, ALANYA ALARA KALESİ VE AKŞEHİR SARAYLARI:

Alâeddin Keykubad'ın Alanya İç Kalesi'nde ve Alanya civarındaki Alara Han yakınındaki yüksek tepe üzerinde yer alan köşkünün devrinde Kubadabad çinilerine benzer yıldız-haç biçimi figürlü çinilerle süslendiği anlaşılmaktadır. Döküntü malzeme ve Alanya Müzesi'ndeki parçalar bu konuda biraz fikir verir. Akşehir Müzesi'nde bulunan ve Afyon Caddesi üzerinde Sarayaltı adını alan mahalleden gelen bazı figürlü yıldız biçimi çiniler de tamamen Kubadabad Sarayı çinileri stilini gösterir. Akşehir Güdük Minare Mescidi'nde ve Seyit Mahmut Hayrani Türbesi'nde duvara gömülü yıldız ve haç biçimi çiniler de buraya bir tamir sırasında yerleştirilmiş saray çinileri olmalıdır. Bu malzemeye dayanarak Akşehir'de de yok olmuş bir Selçuk sarayının devrinde çinilerle bezendiğini söyleyebiliriz.

Prof. Kurt Erdmann'ın araştırmaları sırasında Anamur, Alanya Obaköy, Konya Ilgın köyünde Lala Mustafa Paşa Medresesi civarında Selçuk devri köşklerine ait olması gereken çeşitli çini fragmanları bulunmuştur. Kazılar yapıldığında bu konuda daha etraflı aydınlanmak ümidindeyiz.

SAMSAT KALE SARAYI:

Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin 1978 yılında başlattığı Atatürk Barajı Alanı Kurtarma Kazıları Projesi'nde, Prof. Dr. Nimet Özgüç başkanlığında yürütülen, üyesi olduğum Samsat kazılarında bol miktarda 12. yüzyıl ortası - 13. yüzyıl ortası İslâm seramiği bulunmuştur. Eserler bugün Adıyaman Müzesi'ndedir. Seramiklerin çeşitliliği Samsat'ın ortaçağ İslâm dünyasındaki önemine ve zenginliğine işaret eder. Burasının Yakın Doğu'dan çeşitli mallar, özellikle seramik ve cam ithal eden bir merkez olduğu anlaşılmaktadır. Sırlı ve sırsız, süslü ve süssüz olmak üzere küp, sürahi, testi, vazo, çanak, çöm-

lek, tabak, kâse, kandil gibi bütün parçalar ve çok fazla sayıda fragman, tip, teknik, form, bezeme açısından büyük çeşitlilik gösterir.

Samsat kazılarında ele geçen seramikler büyük çoğunlukla 12. yüzyıl ortası - 13. yüzyıl ortası Suriye Atabek, Eyyubî ve bugün halen çok az tanınan aynı devrin Anadolu Selçuklu-Artuklu malzemesidir.

Söz konusu lüks seramikler tekniklerine göre şöylece sayılabilir: Paralelleri özellikle Suriye'de Rakka merkezinde yaygın olarak bulunduğundan "Rakka tipi" olarak tanımlanan, firuze şeffaf sıraltına siyahla veya şeffaf sıraltına siyah, kobalt mavisi ve kahverengiyle bezemeli seramikler; yeşilimsi beyaz veya mor, ender olarak da kobalt mavisi sır üzerine lüsterle bezenmiş örnekler; yeşilimsi beyaz sır üzerine lüster ve sıraltı mavi ile süslenmlş örnekler; sgraffito ve champleve tekniğinde (kazıma ve oyma) bezenmiş karışık renkte sırlı seramikler; tek renk yeşil, kahverengi veya kirli sarı sırlı seramikler; çok zarif baskı kabartmalarla süslü sırsız seramikler.

DİYARBAKIR ARTUKLU SARAYI:

Prof.Dr. Oktay Aslanapa'nın başkanlığında 1961 yılında İstanbul Üniversitesi'nin Diyarbakır İç Kalesi'nde yaptığı kazılar sonucu sarayın çini dekoru konusunda etraflı bilgi sahibi olunmuştur. Saray Artuklu hükümdarı Melik Salih Mahmut zamanında 1200-1220 yılında yapılmıştır. Bugün Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde bulunan kare formlu Diyarbakır Sarayı çinisinde, firuze sır altına siyahla stilize bir çift başlı kartalın işlendiği dikkati çeker. Uçları kıvrık helezonlu kuyruğu, iri kıvrık gagası, kuvvetli pençeleri ve siluet halinde işlenişi ile tipik Selçuklu üslûbunu ortaya koyar. Büyük olasılıkla devrinde saray bu tipte daha birçok çini ile süslenmişti. Çeşitli Artuklu paralarında ve Diyarbakır Kalesi'nde de görülen çift başlı kartal Artuklu armasıdır.

Saraya ait kitabelerin işlendiği kabartmalı çiniler de ilginçtir. Yazılar patlıcan moru zemin üzerinde beyazla işlenmiştir. Yazı bordürünün alt ve üst kenarı firuze çini bordürle çerçevelenmiştir.

Beyaz benekli mor, açık ve koyu mavi, firuze, kahverengi, yeşil, beyaz, lacivert, mor renkli kare, altıgen, dikdörtgen formlu çiniler sarayın çini dekor bakımından zengin olduğunu gösterir. Çiniler duvarlarda, taban kaplamasında,su havuzlarında ve kanallarında kullanılmıştır. Bugün Diyarbakır Müzesi'nde saray kazısı ile ilgili çeşitli buluntu vardır.

ANADOLU SELÇUK SERAMİK SANATI

Selçuk devrinde mimariye uygulanan çini sanatı için bol örneklerle bilgi sahibi olmamıza karşılık, seramik sanatı buluntuları çok kısıtlıdır. Konya Kara-

tay, Ankara Etnografya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri ve Topkapı Sarayı Çinili Köşk müzelerinde Selçuk devri olarak sergilenen sayılı örneklerin çoğunda kaynak şüphelidir.

Son yıllarda Selçuk devriyle ilgili kazılar bu konuya biraz gün ışığı tutmuştur. Beyşehir yakınında Kubadabad Sarayı, Alacahöyük yakınında Kalehisar, Malatya Eski Kâhta, Adıyaman güneyinde Samsat, Elazığ civarında Korucu Tepe, İçme Höyük ve Diyarbakır İçkale'de Artuklu Sarayı kazılarında ele geçen seramik buluntular devrin seramik yapımını açıklamaktadır. Yine de bu malzeme daha önceki ve çağdaş İran, Suriye, Irak, Mısır bölgesi İslâm devri seramikleri ile kıyaslanınca çok fakir kalmaktadır.

Çeşitli fragman halindeki buluntular bu devirde Suriye, Irak bölgesinde de geleneksel olduğu gibi, sırsız, kırmızımsı ve gevşek topraklı vazo, sürahi, kâse, tabak ve büyük küplerin yapıldığını göstermektedir. Bazılarında oluklar, tırtıllı kabarık yollarla sade bir dekor sağlanmıştır. Diyarbakır, Mardin, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri müzelerinde bulunan 12.-13. yüzyıl Suriye örneklerine benzer, kabartmalı figürlerle süslü büyük küpler, bunların Suriye etkisinde Anadolu'da yapılmış eserler olabileceğini düşündürür. Baskı, kazıma ve barbutin tekniği ile (seramik hamurunun yumuşakken, şekillendirilip, pasta kreması gibi kabın üstüne kabartma olarak yapıştırılmasına denir) küplerin üzeri hayvanlar, insan figürleri, maskeler, rozetler, arabeskler ile bezenir.

Çinilerde olduğu gibi tek renk sırlı firuze, yeşil, sarı-kahverengi seramiklerin de Anadolu Selçuk devrinde bol olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle yağ kandilleri, tabak ve kâse parçaları çeşitli Anadolu müzesinde dikkatimizi çeker. Bunlarda sarımsı pembe, biraz daha sertçe bir hamur kullanılmıştır.

Selçuk devrinde en yaygın seramik türü İslâm sanatında 9. yüzyıldan beri bilinen, Anadolu'da Bizans ve doğuda Ermeni-Gürcü sanatında da yaygın olan "Sgraffito" seramiklerdir. Sgraffito bir kazıma tekniğidir. Hamura şekil verilip astarlanır, kurutulur. Dekor seramiğe astarı da kazıyacak şekilde ince sivri bir aletle çizildikten sonra fırınlanır. Desen astarlanmadan da kazılabilir. Tek renk krem, sarı-kahverengi, yeşil veya karışık renkli şeffaf sırla sırlanan seramik tekrar pişirilir. Desenlendirmede soyut bitkisel ve geometrik şekiller, Selçuk figür stilini yansıtan kuş ve insan figürleri kullanılmıştır. Şekiller çukurda kalan ve koyu renkli bir konturla (çerçeve ile) belirir. Hamur sarımsı sert veya biraz daha yumuşak olabilir.

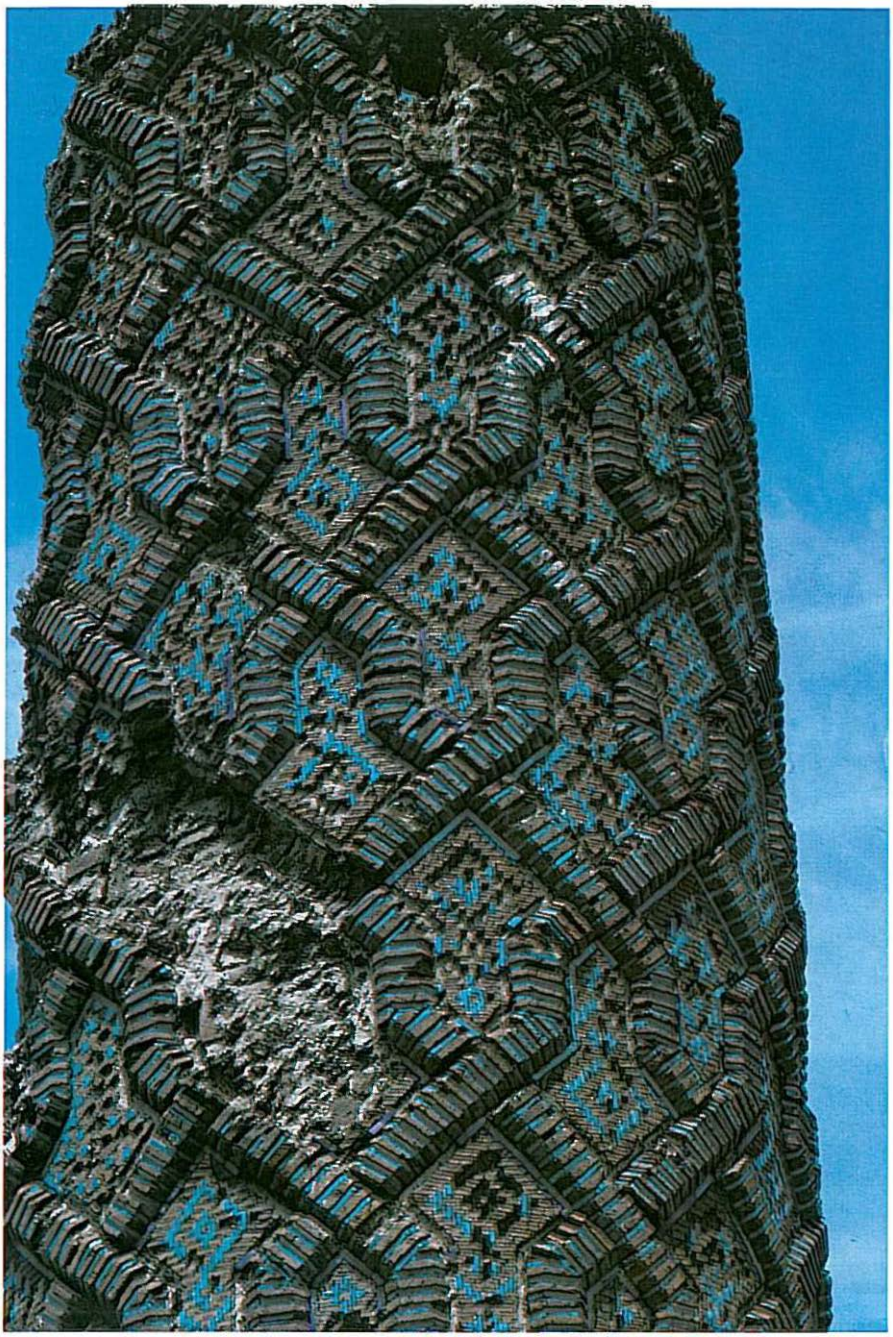
Anadolu gezildiğinde birçok satıh buluntularında bile sgraffito seramik parçalarına rastlanır. Konya Karatay Müzesi'nde sergilenen Kubadabad kazısında bulunmuş sarı-kahverengi çukur kâse iyi durumdaki örneklerden biridir. Anadolu'da birçok müzede bu gruptan fragmanlar bulunur.

Özellikle 13. yüzyılda Suriye'de çok bol örnekler veren, firuze, şeffaf sır altında siyah boyama ile dekorlanan seramiklerin Anadolu'da da yapıldığını zannediyoruz. Adıyaman ve Konya Karatay Müzesi'nde bu tipten bazı kâseler vardır. Diyarbakır Artuklu Sarayı kazısında da bu gruptan parçalar bulunmuştur. Bu seramiklerin Selçuk devrinde Suriye'den ithal edilerek de kullanıldığını söyleyebiliriz. Kubadabad kazısında bulunan ve Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenen siyah zikzak dekorlu, firuze sırlı çukur kâse, sert ve beyazımsı çini hamur ile Suriye imalatına benzer. (Bkz. s. 105 Samsat).

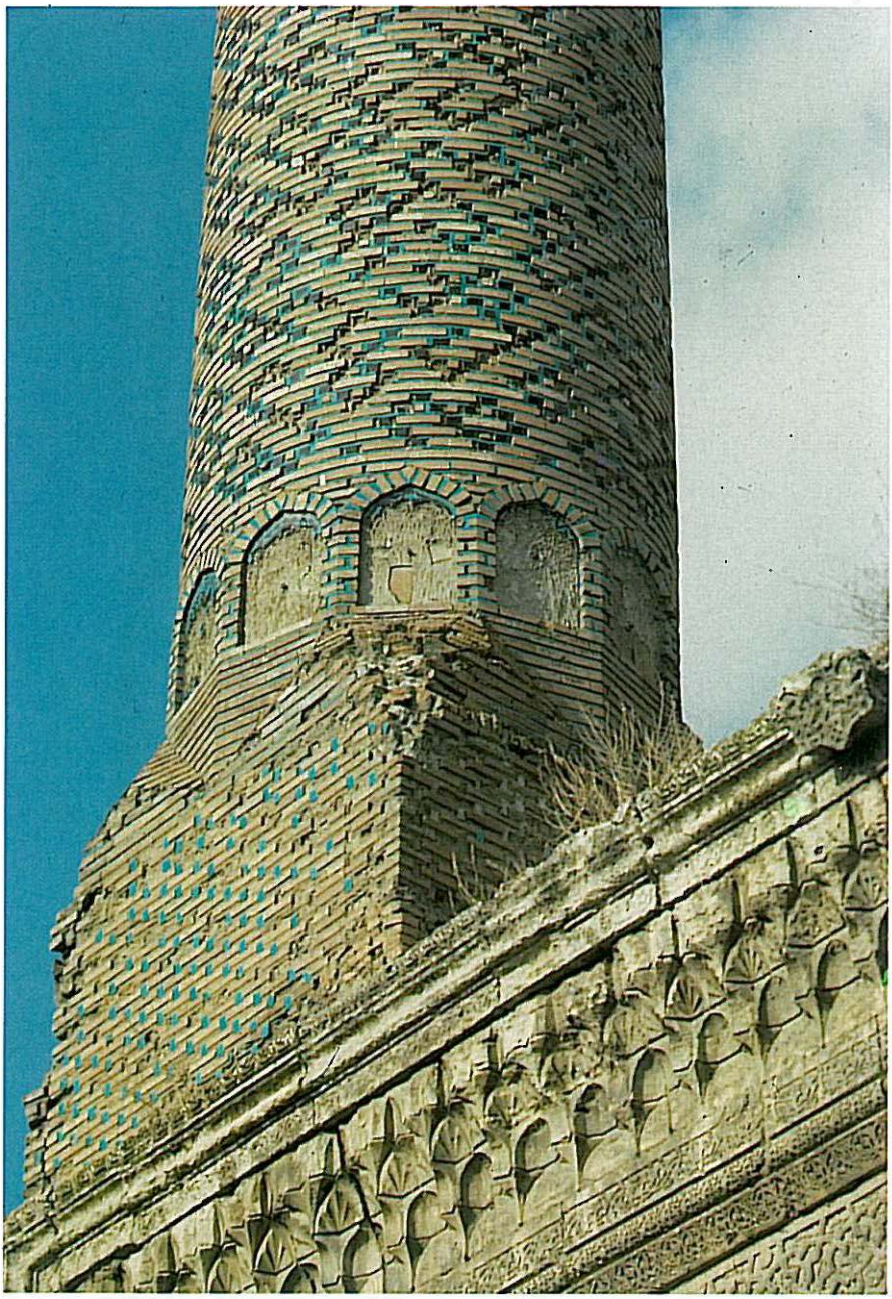
Anadolu Selçuk devrinde en az bulunan seramik gruplarından biri, İslam dünyasında 9. yüzyıldan beri çok yaygın olan "Slip" tekniği ile yapılan seramiklerdir. Kubadabad Sarayı, Adıyaman Eski Kâhta, Kalehisar, Elazığ Korucu Tepe kazılarında bazı "Slip" tekniğinde seramik parçaları bulunmuştur. Aslında bir sıraltı tekniği olan "Slip" ile boyamada ufak bir uygulama farkı vardır. Seramiklere biçim verilip fırınlandıktan sonra, desen oldukça kalın sürülen, gereğinde boya katarak renklendirilen sliple boyanır. Slip, bildiğimiz astar olarak kullanılan beyaz maddedir. Bu renkli veya beyaz slip boyama kuruduktan sonra, seramik renkli veya renksiz şeffaf sırla sırlanıp fırınlanır. Kalın olarak uygulanan slip nedeniyle desen hafif kabartmalı olarak hissedilir.

Anadolu Selçuk saray mimarisinde bol lüster çiniye (perdahlı) rastlarken, seramik örnek yapılmamış olması ilginçtir. Kubadabad ve Kalehisar kazılarında bulunan birer fragman (parça) beyaz-krem sert hamurları ile 13. yüzyıl İran Selçuk kaynaklıdır. Bu ender parçalar ve Ankara Etnografya, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk müzelerinde sergilenen bir iki parça, Anadolu Selçuklularının bunları ithal ederek lüks seramik olarak kullandıklarını gösterir. Beyhan ve Halûk Karamağaralı'nın Ahlat'ta yaptıkları seramik fırını kazısında bulunan lüster seramik parçalarının yerli imalat oldukları sanılmaktadır. Bu kazılarla ortaya çıkan Selçuklu seramik fırınları büyük önem taşır. Adıyaman Samsat kazısında bulunan kumlu gevşek hamurlu lüster seramiklerin, Suriye geleneğinde yapılmış yerli imalat oldukları kanaatindeyiz.

Kubadabad'da bir fragman ve Eski Kâhta'da bulunan bazı parçalar İslâm âleminde moda olan Çin seladon seramiklerinin az da olsa Anadolu'ya ithal edildiklerini gösterir.

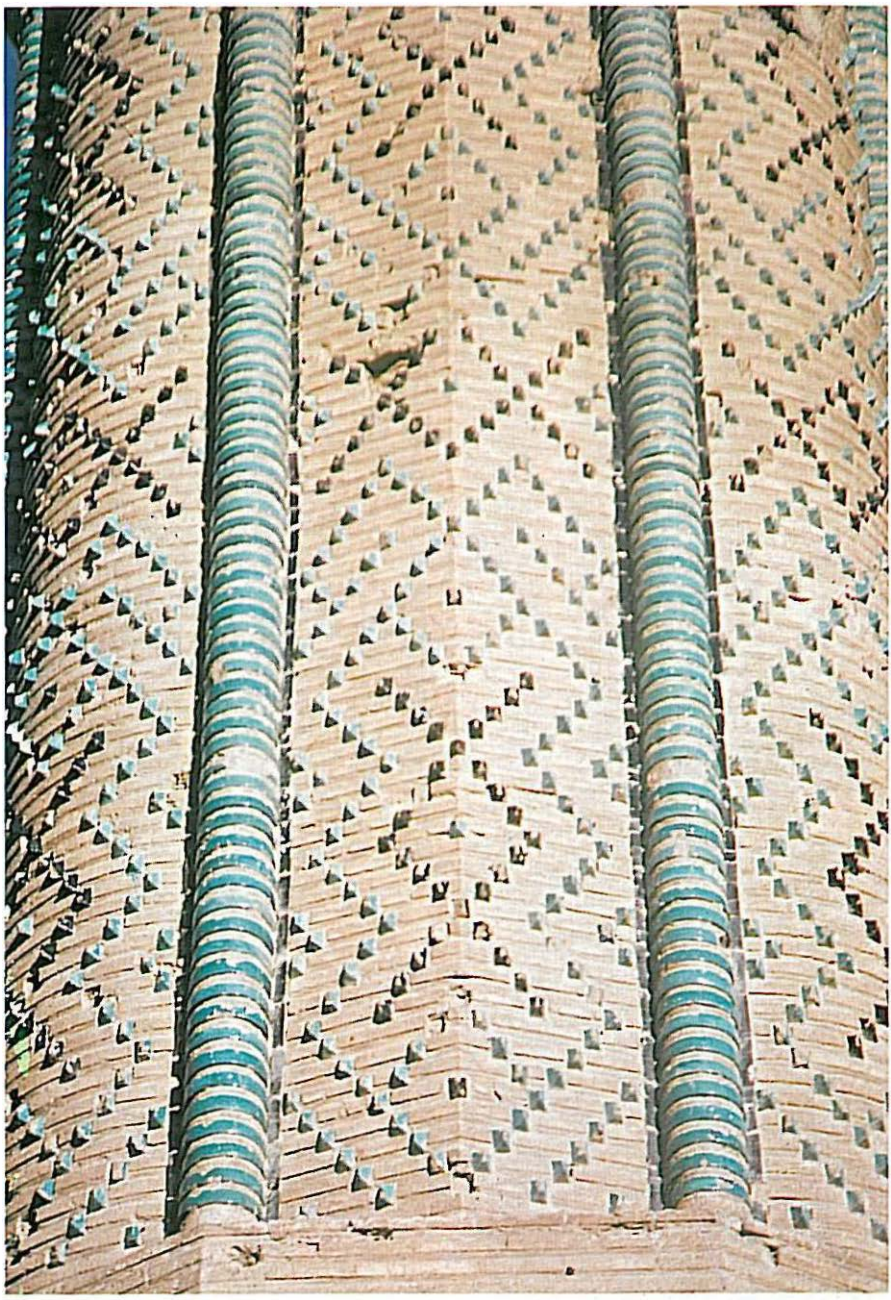


Resim: 54 - Erzurum Yakutiye Medresesi minaresinde sırlı tuğla ve çini mozaik süsleme (1310).
Glazed brick and tile mosaic decoration at the minaret of Yakutiye Medrese in Erzurum (1310).

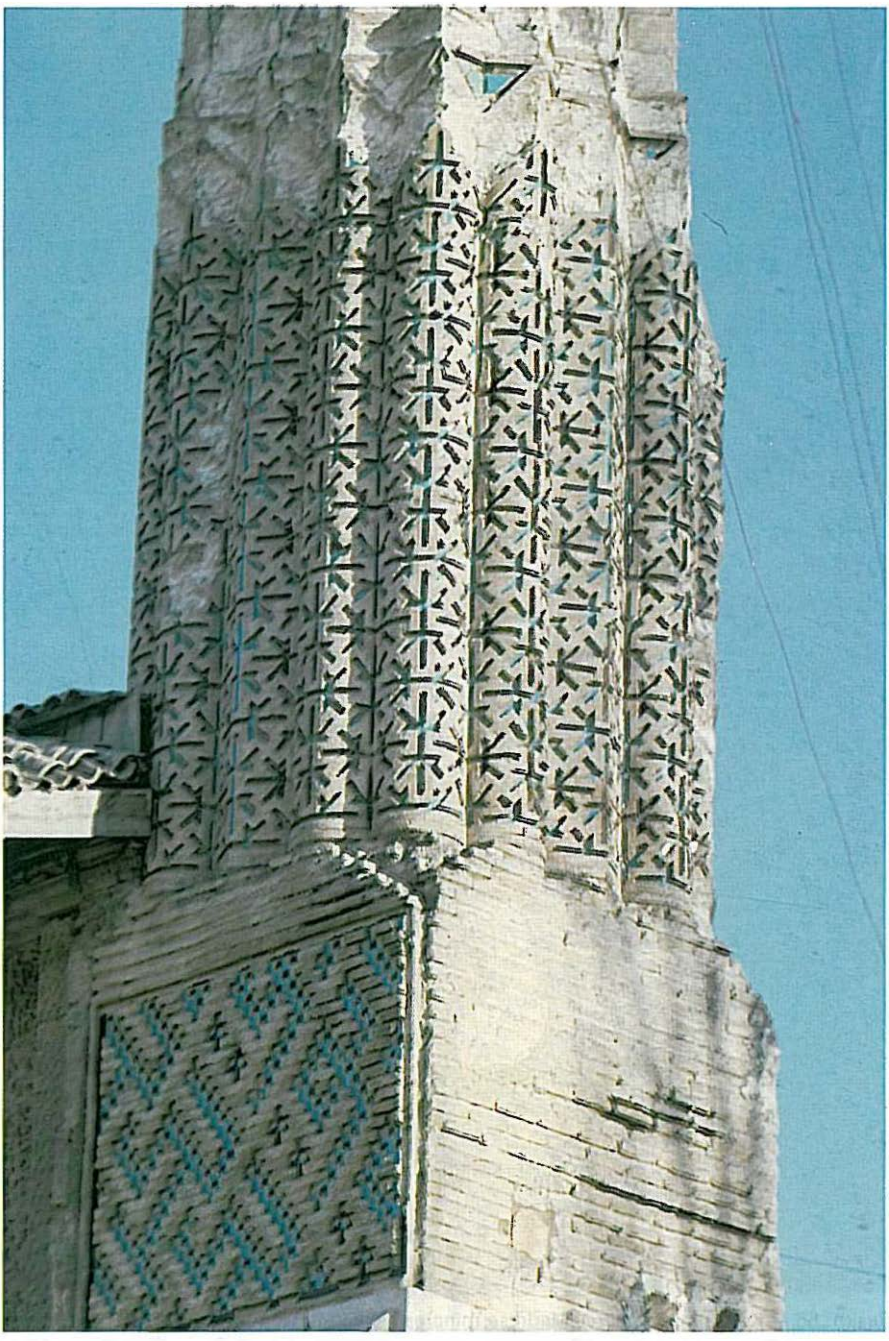


Resim: 55 - Sivas Çifte Minareli Medrese minaresinde tuğla ve sırlı tuğla süsleme (1271/72).

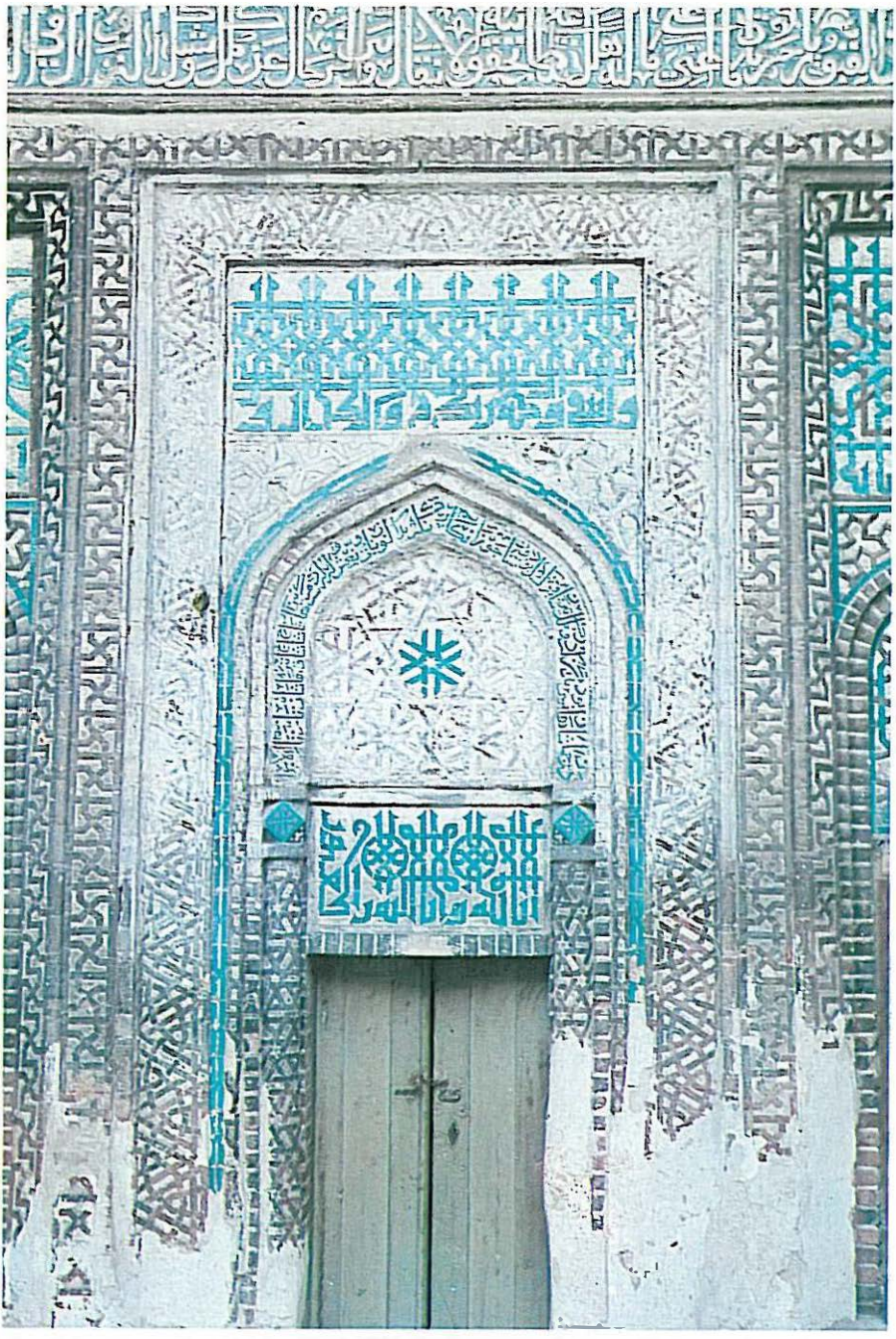
Brick and glazed brick decoration at the minaret of Çifte Minareli Medrese in Sivas (1271/72).



Resim: 56 - Konya İnce Minareli Medrese minaresi, sırlı tuğla ve tuğla süsleme (1258).
Brick and glazed brick decoration at the minaret of Sahip Ata Mosque in Konya (1258).

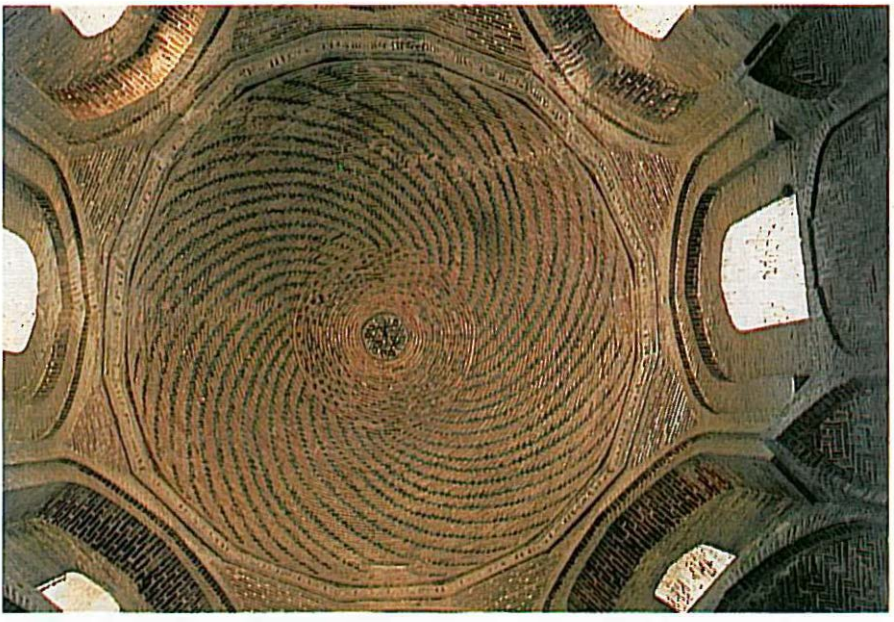


Resim: 57 • Konya Sahip Ata Camii minaresinde tuğla ve sırlı tuğla süsleme (1258).
Brick and glazed brick decoration at the minaret of İnce Minareli Medrese in Konya (1258).



Resim: 58 - Sivas Keykavus Darüşşifası Türbesi'nde çini mozaik ve ırlı tuğla süsleme (1219/20).

Tile mosaic and glazed brick decoration at the Keykavus Darüşşifa in Sivas (1219/20).



Resim: 59 - Malatya Ulu Camii kubbesinde tuğla ve sırlı tuğla dekor (1247).
Brick and glazed brick decoration at the dome of Malatya Ulu Cami (1247).



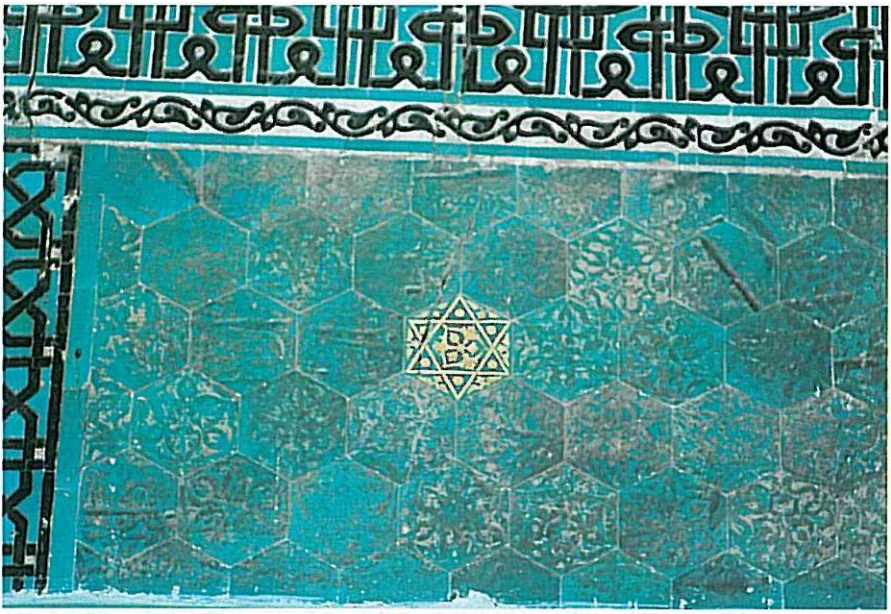
Resim: 60 - Tokat Gök Medrese avlusunda çoğu dökülmüş çini süsleme (1270).
Tile decoration at the courtyard of Gök Medrese in Tokat (1270).



Resim: 61

Tokat Gök Medrese avlusunda çini süsleme (1270).

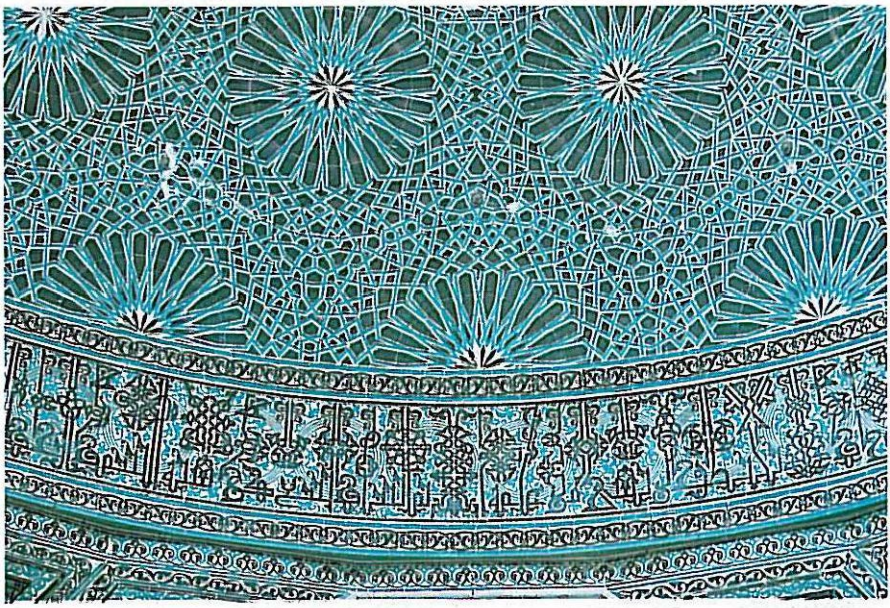
Tile decoration at the courtyard of Gök Medrese in Tokat (1270).



Resim: 62 - Konya Karatay Medresesi'nde altın yaldızlı çiniler (1251).
Tiles with gilt painting at Karatay Medrese in Konya (1251)



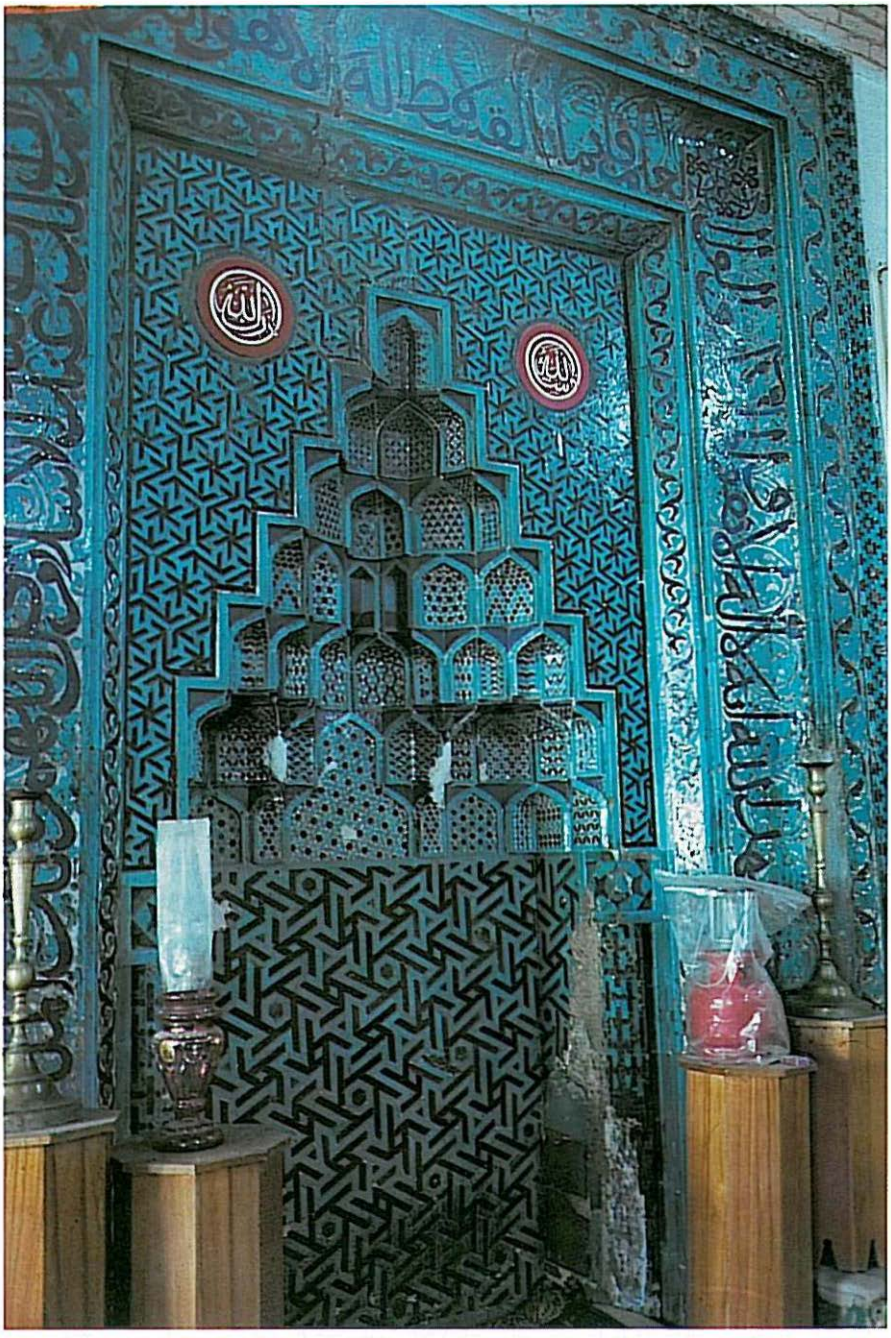
Resim: 63 - Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi kubbesinde çini mozaik süsleme (1301).
Tile mosaic decoration at the dome of Eşrefoğlu Türbe in Beyşehir (1301).



Resim: 64

Konya Karatay Medresesi kubbesinde çini mozaik bezeme (1251).

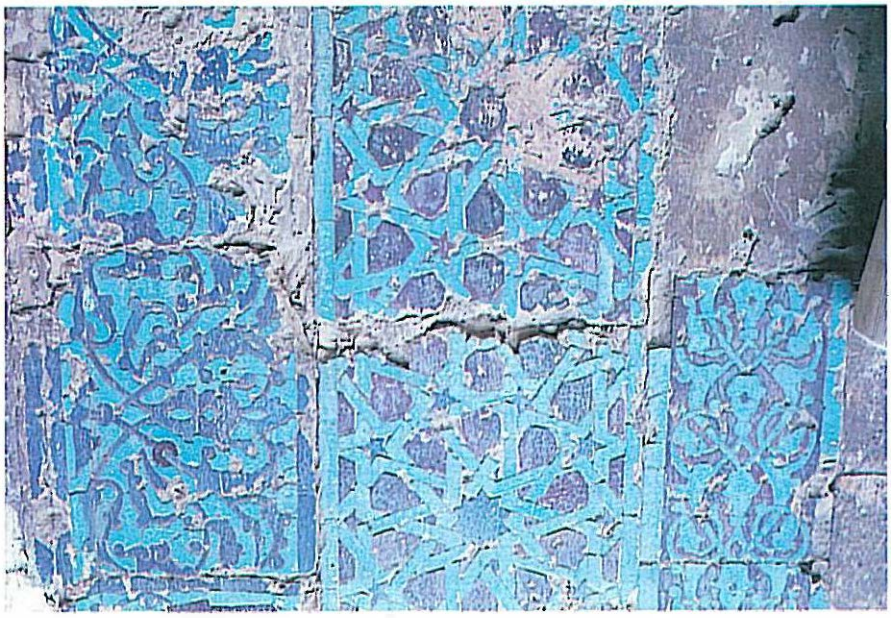
Tile mosaic decoration at the dome of Karatay Medrese in Konya (1251).



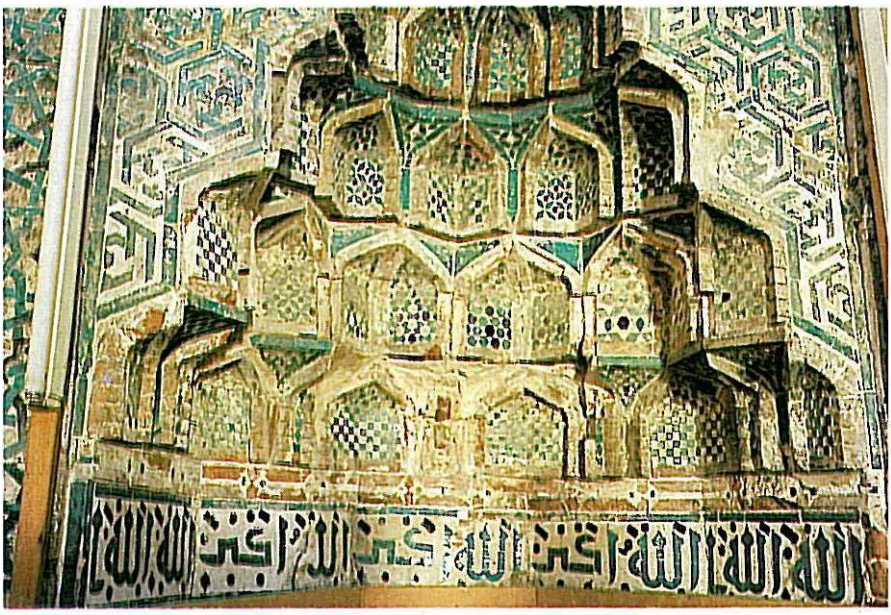
Resim: 65 - Konya Sırçalı Mescit mihrabında çini mozaik işçiliği (13. yüzyıl ikinci yarısı).
Tile mosaic decoration at the mihrap of Sırçalı Mescit in Konya (second half of 13th century).



Resim: 66 - Ankara Arslanhane Camii mihrabında çini mozaik ve alçı işçiliği (1289/90).
Tile mosaic and stucco decoration at the mihrap of Arslanhane Mosque in Ankara (1289/90).



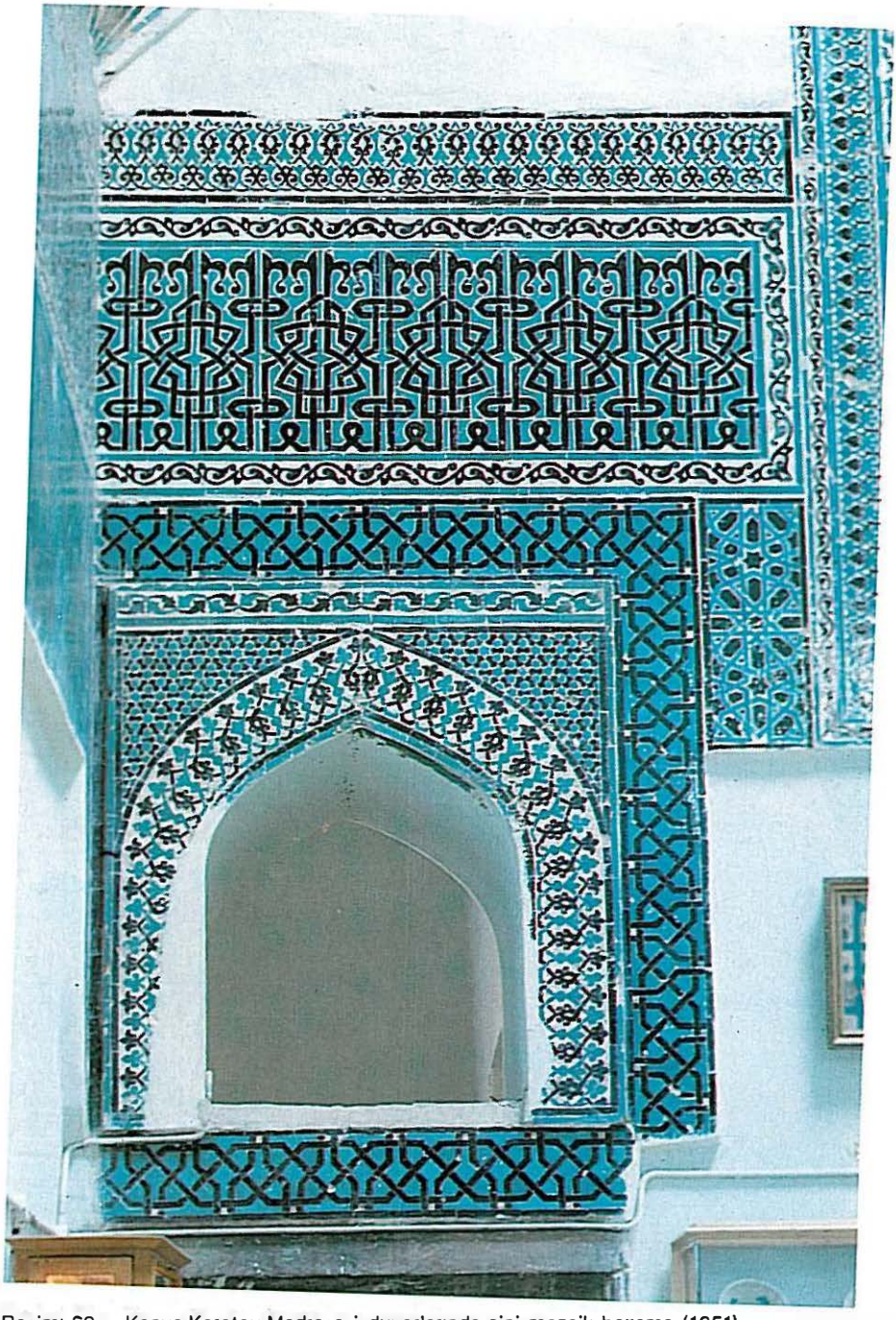
Resim: 67 - Tokat Gök Medrese ana eyvanından çini mozaik işçiliği (1270).
Tile mosaic decoration at the main iwan of Gök Medrese in Tokat (1270).



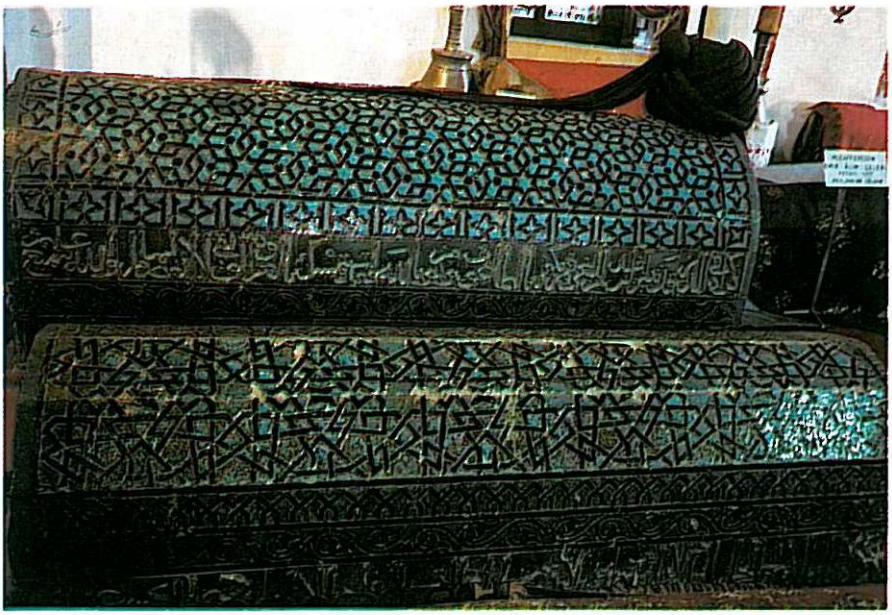
Resim: 68

Akşehir
Ulu Camii
mihrabında çini
mozaik işçiliği
(1213).

Tile mosaic decoration at the mihrap of Akşehir Ulu Cami, (1213).



Resim: 69 - Konya Karatay Medresesi duvarlarında çini mozaik bezeme (1251).
Tile mosaic decoration on the walls of Karatay Medrese in Konya (1251).



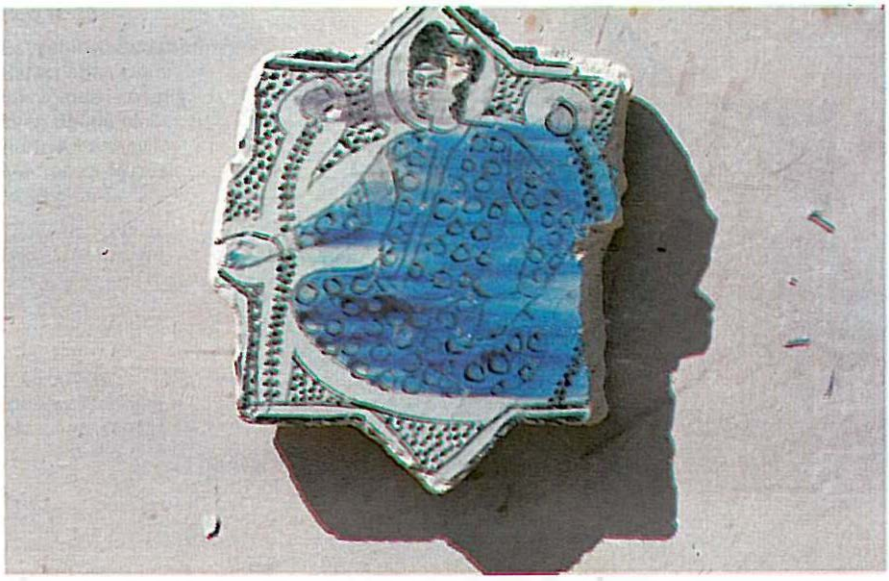
Resim: 70 - Konya Mevlâna Türbesi'nde çini mozaik ve kabartma çinilerle bezeli lâhitler (13. yüzyıl sonu).

Cenotaphs covered with tile mosaic and embossed tiles at Mevlâna Türbe in Konya (end of 13th century).



Resim: 71 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde yıldız-haç biçimli figürlü çiniler. (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Cross and star shaped tiles with underglaze figural decoration from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 72 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş insan figürlü çini (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Tile with human figure decoration, painted in underglaze technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 73

Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş insan figürlü çini (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Tile with human figure decoration, painted in underglaze technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 74

Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş insan figürlü çini (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Tile with human figure decoration, painted in underglaze technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).

Resim: 75

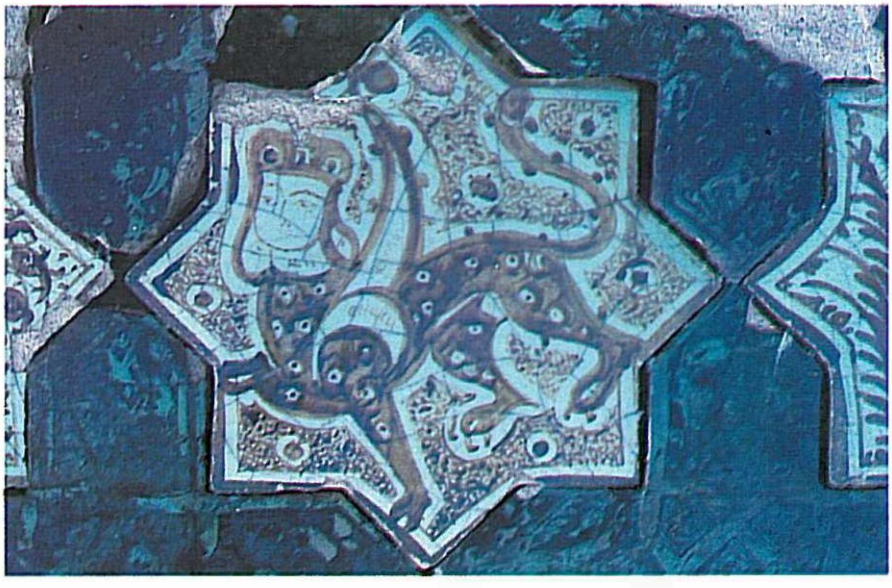
Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş **siren figürlü çini** (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

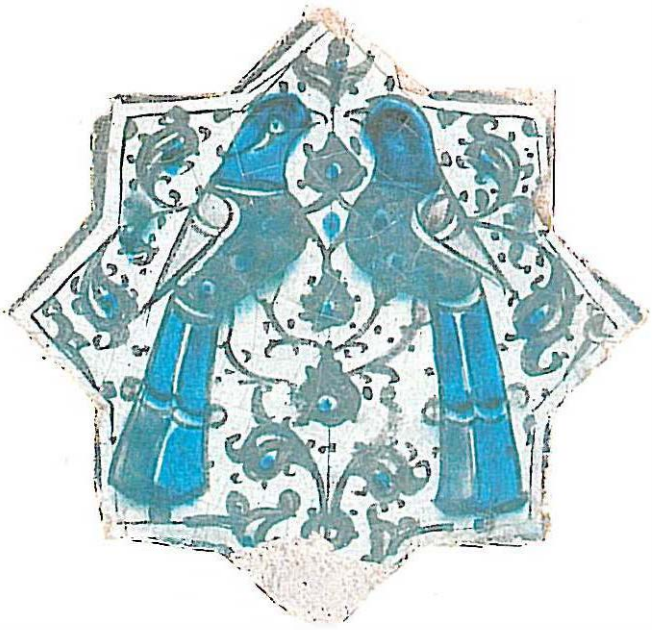
Tile with siren figure decoration, painted in underglaze technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 76 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan lüster tekniğinde işlenmiş çinide sfenks figürü (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Tile with sphinx figure, painted in lustre technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).





Resim: 77

Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş çinide hayat ağacı ve çift kuş tasviri (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Tile with double birds and life tree decoration, painted in underglaze technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).

Resim: 78 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş çinide eşek tasviri (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Tile with donkey figure, painted in underglaze technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).





Resim: 79

Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş çinide av köpeği tasviri (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

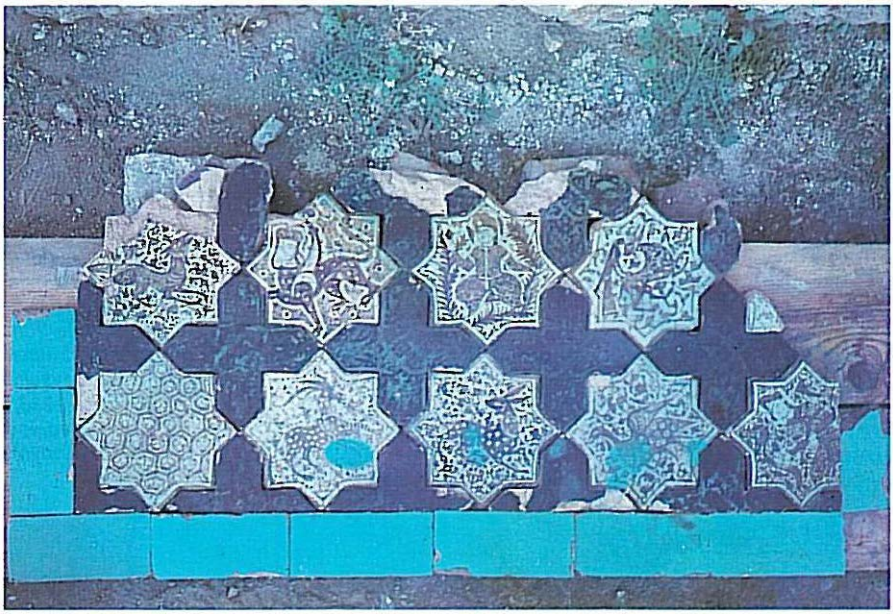
Tile with hunting dog figure, painted in underglaze technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 80

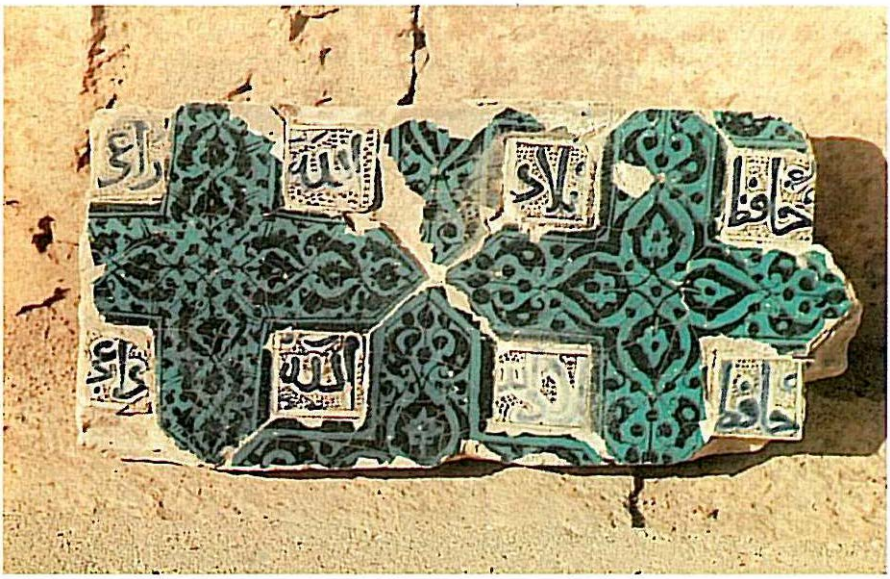
Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş çinide "Allah" yazısı ve palmet dekoru (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Tile with kufic "Allah" writing in underglaze technique from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 81 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan lüster tekniğinde işlenmiş yıldız ve haç formlu figürlü çiniler (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Cross and star shaped tiles with figural decoration in underglaze technique, from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 82 - Antalya Sarayı'ndan sıraltı tekniğinde işlenmiş çiniler (Antalya İplikçi Camii Müzesi, 13. yüzyıl ilk yarısı).

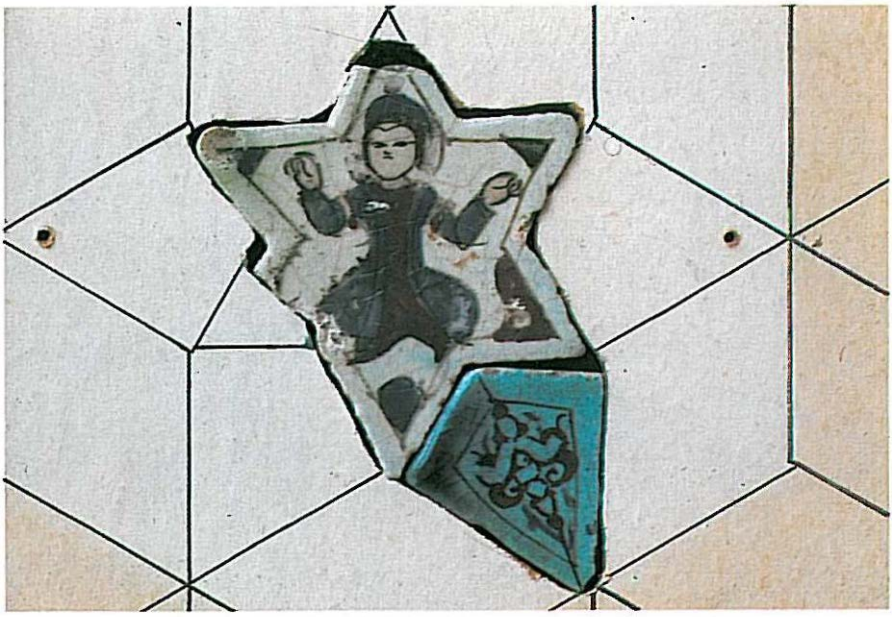
Tiles with underglaze decoration from Antalya Palace (first half of 13th century, Antalya İplikçi Mosque Museum).



Resim: 83

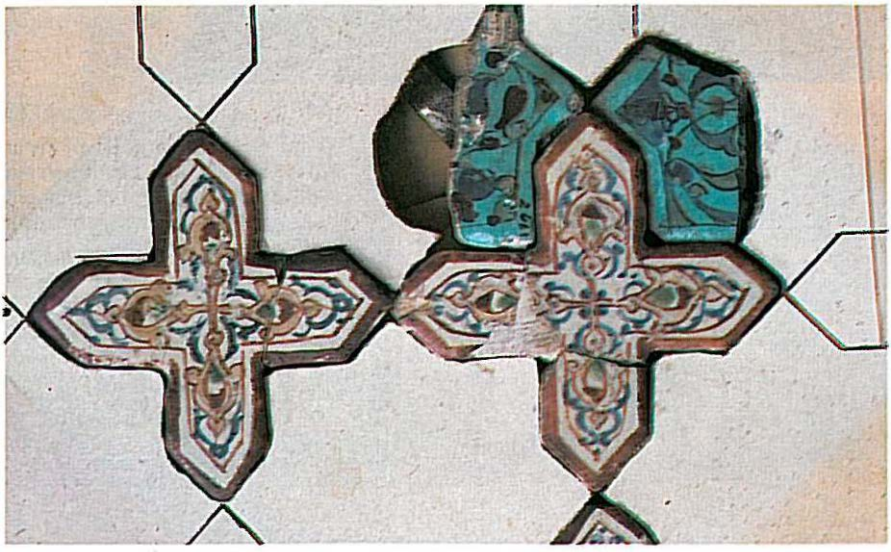
Konya Alâeddin Sarayı'ndan minai tekniğinde işlenmiş çinide şahinle avlanan avcı (1156-1192, İstanbul Çinili Köşk Müzesi).

Tile with hunter, painted in minai technique from Konya Alâeddin Palace (1156-1192, Çinili Köşk Museum, İstanbul).



Resim: 84 - Konya Alâeddin Sarayı'ndan minai tekniğinde işlenmiş çinide bağdaş kurarak oturan saray ileri geleni (1156-1192, İstanbul Türk ve Islâm Eserleri Müzesi).

Palace figure painted in Minai technique from Konya Alâeddin Palace (1156-1192, Museum for Turkish and Islamic Art, İstanbul).



Resim: 85 - Konya Alâeddin Sarayı'ndan minai tekniğinde işlenmiş haç biçimi çiniler ve sıraltı tekniğinde yıldız biçimli çini fragmanları (1156-1192, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).

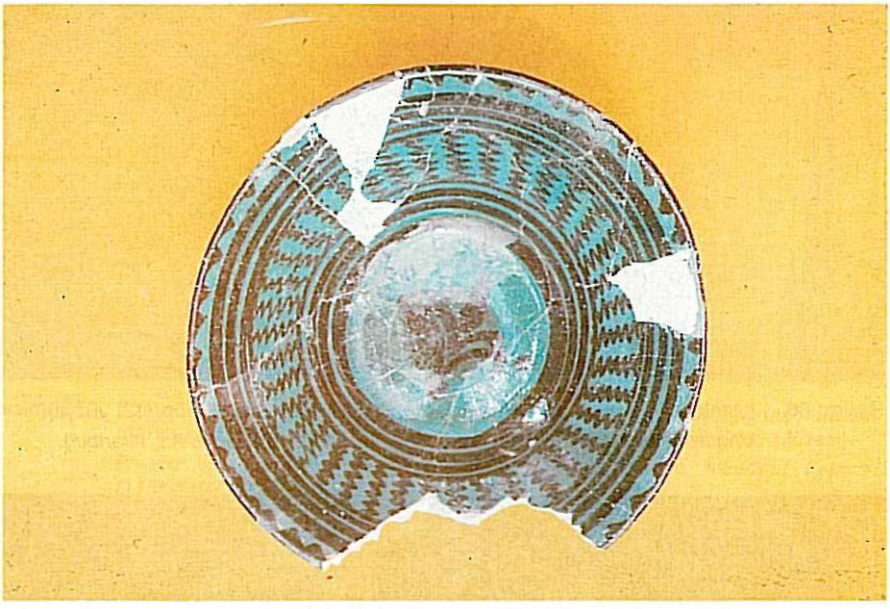
Tile fragments painted in minai and underglaze technique from Alâeddin Palace in Konya (1156-1192, Museum of Turkish and Islamic Art, İstanbul).



Resim: 86 - İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde sırsız seramik küp (13. yüzyıl).
Unglazed jar, 13th century (Museum of Turkish and Islamic Art, İstanbul).



Resim: 87 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan yeşil sırlı kandil (1236 civarı, Konya Karatay Medresesi Müzesi)
Green glazed oil-lamp from Kubadabad Palace near Beyşehir (13th century, Karatay Medrese Museum, Konya)



Resim: 88

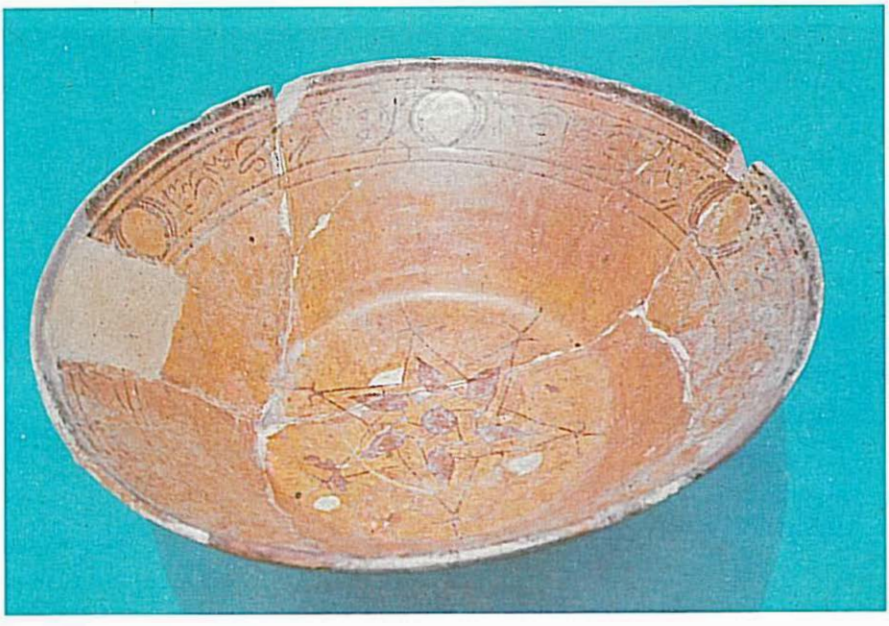
Beyşehir Kubadabad
Sarayı'ndan sıraltı
tekniğinde kâse (1236 civarı,
Konya Karatay Medresesi Müzesi).

Underglaze painted bowl from
Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236,
Karatay Medrese Museum, Konya).



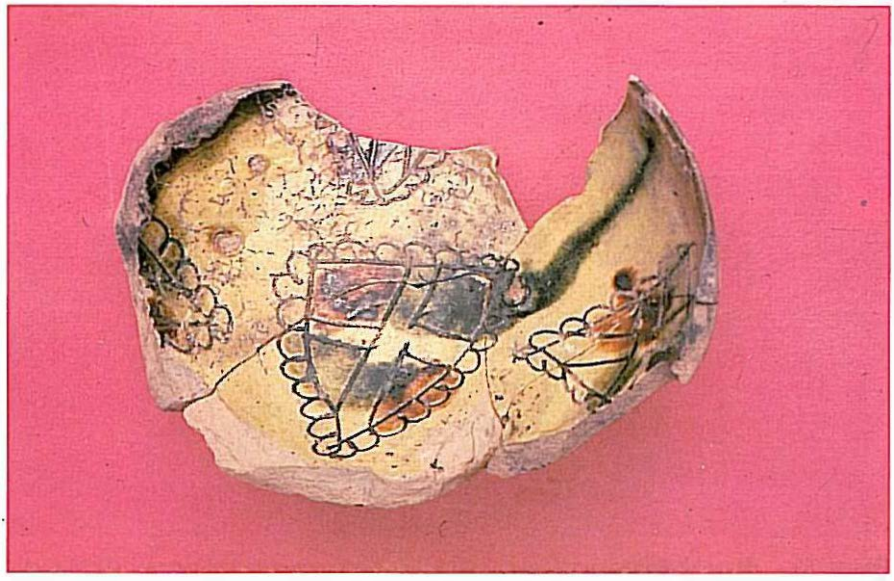
Resim: 89 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan slip tekniğinde seramik parçası (1236 civarı, Konya Karatay Medresesi Müzesi).

Slip painted bowl fragment from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 90 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sgraffito tekniğinde işlenmiş kâse (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).

Bowl with sgraffito decoration from Kubadabad Palaca near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 91 - Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan sgraffito ve sırüstü akıtma tekniğinde işlenmiş seramik parçası (Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236 civarı).
Bowl with sgraffito and overglaze decoration from Kubadabad Palace near Beyşehir (circa 1236, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 91/A -Samsat'tan sıraltı tekniğinde işlenmiş kâse (Adıyaman Müzesi 12. yüzyıl - 13. yüzyıl).
Underglaze painted bowl from Samsat (12th-13th century, Adıyaman Museum).

ANADOLU SELÇUKLU EL SANATLARI

AHŞAP SANATI

Anadolu'da Selçuklularla gelişen ve orijinal bir üslûp yaratan ahşap işçiliği, Beylikler devrinde de aynı geleneği sürdürmüş, büyük ustalıkla işlenmiş bir çok eser verilmiştir. Bugüne kalan malzeme özellikle cami ve mescitlere ait minberler, rahleler, korkuluklar, pencere ve kapı kanatları, sütun başlıkları, kirişler, konsollardır. Özellikle ceviz, elma, armut, sedir, abanoz ve gül ağacından yapılan ve büyük zevkle işlenen ahşap malzemede çeşitli teknikler uygulanmıştır.

Minberler Selçuklu camilerinin içinde yapılara değer kazandıran eserler olarak ilgi çeker. Bazıları ise bütün olarak veya parçalar halinde müzelerimizde saklanmaktadır. Aksaray Ulu, Konya Alâeddin, Ankara Alâeddin, Harput Sare Hatun, Kayseri Huand Hatun, Divriği Ulu, Ankara Arslanhane, Ankara Ahi Elvan, Sivrihisar Ulu, Ayaş Ulu, Beyşehir Eşrefoğlu Camii minberleri devrinin üstün ahşap işçiliğine örnektir. Çorum Ulu, Birgi Ulu, Niğde Sungurbey, Manisa ve Bursa Ulu Camii minberleri Beylikler devrinde Selçuklu geleneğini daha da ince bir üslûp ve işçilikle sürdüren örnekler olarak dikkati çeker. Ahşap eserleri ile önemli bir koleksiyon sunan Ankara Etnografya Müzesi'nde sergilenen Siirt Ulu, Malatya Ulu, Ankara Kızılbey (parçalar halinde) Camii minberleri de yukarıdaki örneklere katılabilir.

Ahşap rahleler, pencere ve kapı kanatları korunma maksadıyla müzelerde yer almaktadır. Ankara Etnografya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri, Konya İnce Minareli Medrese, Doğu Berlin Devlet (Staatliche Museum, Pergamon) müzeleri bu konuda zengin örneklerle ilgiyi çeker. Konya Mevlâna ve İstanbul Topkapı Sarayı müzelerinde ayrıca çeşitli rahleler bulunmaktadır.

Ahşap işçiliğinin en ilginç örneklerini minberler sunar. Erken İslâm sanatında ilk kez en bol ahşap minber örneğini Anadolu Selçuk sanatında buluruz. Minber, camilerde cuma günleri hatiplerin hutbe okumak için üzerine çıktıkları merdivenli yüksek kürsüdür. Minber kelimesi Arapçada kaldırmak ve yükseltmek anlamına gelen "Nebr" kökünden üretilmiştir. Minberler kapı, gövde (merdiven, korkuluk, yan aynalıklar, süpürgelikler) ve şerefe veya

taht (sahanlık, kubbe, külâh, alem) bölümlerinden meydana gelir. Camilerde kıble duvarında mihrapların sağında yer alırlar.

Üzerine Kuran koyup okumak maksadı ile yapılan rahleler tek parçadan geçmeli olarak açılır kapanır şeklinde yapılmıştır. Oyma işçiliği ile bezenen rahlelerden Konya Mevlâna Müzesi'nde bulunan bir örnek, iç yüzünde lâke boyama ile dikkati çeker. Kırmızı, sarı renklerle, çift başlı bir kartal motifinin etrafında girift arabeskler ve oturan arslan figürleri ile bezenen rahle kitabesine göre 1278 yılında yapılmıştır. Selçuklu devrinin teknik, bezeme açısından son derece ilginç ve tek örneği olarak dikkati çeker.

Rahleler genellikle girift oyma yarım ve tam palmet yapraklı arabeskler, neshi yazılı ayetler, sureler, daha ender olarak kufi yazılarla bezenmiştir. Ayak kısımlarında arabesk desenin çoğu kez ajur tekniğinde, dantel gibi işlendiği dikkati çeker. Konya Mevlâna Müzesi'nde bulunan bir örnekte olduğu gibi, ince geometrik bir ağ ve sadece kufi yazıyla bezeli olanlar enderdir.

Çeşitli Selçuklu devri ahşap malzemesine uygulanan ana ahşap tekniklerini şöylece tanıtabiliriz:

Minberlerin yan aynalıklarında (yüzlerinde) ve kapılarda kullanılan "Kündekâri" tekniği büyük ustalık gerektirir. İslâm sanatında en erken örneklerini 12. yüzyılda Mısır, Halep ve Anadolu'da bulmaktayız. Tekniğin bu üç merkezde birbirine paralel olarak geliştiğini zannediyoruz. Yapılışına göre hakiki ve taklit kündekâri çeşitleri olarak gruplara ayrılabilir.

Bir çatma tekniği olan hakiki kündekâride sekizgen, baklava ve yıldız biçiminde olan, içi arabesk kabartmalı ahşap parçalarla bunları birbirine bağlayan oluklu ahşap kirişler iç içe geçerek bağlanmıştır. Bu parçaları birbirine tutturmak için çivi veya tutkal kullanılmamıştır. Parçalar geçme olduğundan, ahşabın kuruyup ufalması halinde ayrılmalar, yarıklar olmaz. Sağlamlığı sağlamak için, geçme kündekâri satıhların altında ahşap bir iskelet bulunur. Çok güç olan kündekâri tekniğinde işlenmiş küçük ve detaylı veya daha kaba örneklere rastlanabilir. Konya Alâeddin (1155-56), Aksaray Ulu (12. yüzyıl), Harput Sare Hatun (12. yüzyıl), Malatya Ulu (13. yüzyıl), Siirt Ulu (13. yüzyıl), Sivrihisar Ulu (1275), Beyşehir Eşrefoğlu (1298-99) Camii minberleri kündekâri tekniğinin kaba veya daha ustalıklı işlenmiş örneklerini sunmaktadır. Niğde Sungurbey (14. yüzyıl), Ürgüp Damsa Köy Taşkınpaşa (14. yüzyıl başı, Ankara Etnografya Müzesi'nde), Birgi Ulu (1322), Manisa Uu (1376-77), Manisa İvaz Paşa (1478), Bursa Ulu (1399) Camii minberleri Selçuklu geleneğini daha da incelerek sürdüren geç devir örnekleridir.

"Taklit kündekâriyi" yapılış tekniğine göre, birkaç gruba ayırabiliriz. "Çakma ve kabartmalı kündekâri" tekniğinde minber yan aynalıkları veya kapı kanat-

ları ayrı ahşap blokların yan yana getirilmesi ile tamamlanır. Bu ahşap bloklarda içi arabesk dekorla süslü sekizgenli, baklava ve yıldız şekilli kısımlar birer kabara gibi kabartma halinde işlenmiştir. Bu çıkıntılı satıhların arasına geometrik kafesi oluşturan krişler çakılmıştır. Görünüşte hakiki kündekâriden güç ayrılan bu teknikte sekizgen, yıldız ve baklavalarda (ahşap blokla yekpare oldukları için) çivi yoktur, aradaki çıtalar çiviyle tutturulmuştur. Ahşap blokların kuruyup küçülmesi halinde panoların arasında boydan boya ayrıklar görülür. Bu teknik taklit kündekârinin aslına en yaklaşan ve ustalık isteyen güzel bir örneğidir. Ankara Alâeddin (1197-98), Kayseri Ulu (1205), Kayseri Huand Hatun (1237), Ankara Kızılbey (13. yüzyıl, Ankara Etnografya Müzesi'nde), Divriği Ulu (1228-29), Ankara Arslanhane (1289-90), Çorum Ulu (1306) Camii minberleri bu teknikle işlenmiş örneklerdir.

"Tamamen çakma ve yapıştırma kündekâri" taklit grubun daha kaba ve az ustalık isteyen örneklerini sunar. Bu işçilikte, ahşap bloklar üzerine sekizgenler, yıldızlar, baklavalar ve geometrik kafesi meydana getiren ahşap krişler çakılmıştır. Örnekler geç devirdendir. Ankara Ahi Elvan Camii minberi (1382), Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi dış kapısı (15. yüzyıl) ve Amasya Mehmet Paşa Camii kapısı (Amasya Gök Medrese Camii Müzesi) bu teknik için örnek gösterilebilir. Görünüşte "çakma ve kabartmalı kündekâri"ye benzeyen bu gruba ait örnekler daha çok olmalıdır. Ancak, geometrik kafesin içindeki parçaların dökülmesi ile anlaşılabildiğinden saptanması güçtür. Ahşap blokların kuruyup küçülmesi ile burada da blokların arasında ayrıklar görülür.

"Tamamen kabartmalı kündekâri" oldukça yaygındır. Daha az kalınlığı olan pencere kepengi, kapı ve minber kapılarının altında kullanılmışlardır. En bol örnekleri veren bu grupta sekizgenler, yıldızlar, baklavalar ve aralarındaki kafes aynı ahşap blokun kabartması halindedir. Kabartmalar fazla yüksek değildir. Geometrik kafes ile arabeskli iç dolguları belirli bir düzey ayırımı göstermez. Bu tip malzemede ahşabın kuruması ile çeşitli yönlerde yarılmalar olabilir. Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan Kayseri Ulu (1205), Ankara Baklacı Baba (1268), Ankara Kuyulu Hoca Paşa (13. yüzyıl), Ankara Hacı Hasan (13. yüzyıl başı) Camii kapılarında Doğu Berlin Staatliche Museen'de bulunan Konya Beyhekim Mescidi kapısında (13. yüzyıl), Amasya Gök Medrese Camii kapısı (13. yüzyıl, Amasya Müzesi'nde), Birgi Ulu Camii pencere kanatlarından bazılarında (1322), Ayaş Ulu Camii minberinde (14. yüzyıl) bu tekniğin çeşitli desen ve kompozisyonlarla uygulanmasını görürüz.

Selçuklu devri kapı, pencere kanadı, rahle, kürsü ve sandukalarında kündekârinin yanı sıra veya ayrı olarak kullanılan en yaygın teknik "oyma veya kabartma" olarak adlandırdığımız işçiliktir. Büyük ustalıkla gerçekleştirilen bu teknikte satıhların işleniş durumuna göre çeşitli gruplar ayırabiliriz.

"Düz satıhlı derin oyma tekniğinde" ahşap yüzeyi aynı seviyede düz satıhlıdır. Motifler satıhtan derin oyma ile belirtilmiştir. Aynı eserde bazı motiflerin bu teknikle, bazılarının ise daha sonra tanıtılan "yuvarlak satıhlı derin oyma" ile işlendiği görülür. Ankara Alâeddin Camii minberi ön cephesinde kapı köşelikleri (1197-98), Malatya Ulu Camii minberi (13. yüzyıl), Kayseri Ulu Camii minber kapısı rozetleri (1205), Amasya Burmalı Minare Camii minberinin kitabesi (13. yüzyıl), Akşehir Kileci Mescidi pencere kanatları (13. yüzyıl sonu), Ankara Ahi Şerafeddin Sandukası (1350, Etnografya Müzesi) bu tekniğe ait örnekler sunmaktadır.

"Yuvarlak satıhlı derin oyma" tekniği ise özellikle kitabelerde, yazı bordürlerinde, arabesk dekorda, çok zengin bir görünüş kazandıran ve en yaygın şekilde kullanılan işçiliktir. Kabartmalar engebeli yuvarlak bir yüzey meydana getirmek üzere işlenmiştir. Bazı örneklerde kabartmalar çok yüksektir ve ajur işçiliği etkisi verir. Konya Mevlâna ve İstanbul Türk ve İslâm Eserleri müzelerinde sergilenen çeşitli rahlelerde, Siirt Ulu Camii minberi yazılarında (Ankara Etnografya Müzesi), Ankara Kızılbey Camii kapısında (Etnografya Müzesi), Kızılbey Camii kürsüsünde (1264-83, Etnografya Müzesi), Ankara Arslanhane Camii minberi kapılarında bu şekilde oymalar görürüz. Çok bol olan örnekler daha çok sayıda eserle çoğaltılabilir.

"Çift katlı kabartma tekniği" özellikle kitabelerde, yazılarda uygulanan ve çok zengin görünüşü olan bir işçilik sunar. Burada daha önce sözü geçen iki kabartma tekniği bir arada kullanılmıştır. Genellikle altta kalan, arabesk-ler veya helezoni kıvrılmalar meydana getiren dekor düz satıhlı derin oyma ile, üstteki yazı dekoru ise yuvarlak satıhlı derin oyma ile işlenmiştir. Ankara Alâeddin Camii minberi kitabesi buna güzel bir örnektir.

"Eğri kesim tekniği" Anadolu ahşap işçiliğinde çok yaygın değildir. Avrasya el sanatı kökenli olan ve Orta Asya İskit ahşap, metal, kemik işçiliğinde gelişen bu teknik Bağdat'ın kuzeyinde Samarra'daki Türk askerleri kanalıyla 9. yüzyıl Abbasi alçı ve ahşap işçiliğine, yine 9. yüzyılda Mısır'da Tulunoğlu ahşap ve alçı işçiliğine, 11. yüzyıl Gazne mermer ve ahşap işçiliğine girerek İslâm sanatına mal olmuştur. İran bölgesi Büyük Selçuklu alçı ve Anadolu taş işçiliğinde çok görülen "eğri kesim tekniği" Anadolu ahşap işçiliğinde erken örneklerde, stilize yarım palmet motifleriyle dikkatimizi çeker. Bu teknikte kabartmalı yüzeyler derine birbirini kesen eğri satıhlarla iner. Malatya Ulu (13. yüzyıl Ankara Etnografya Müzesi), Harput Sare Hatun (12. yüzyıl) minberlerinin yan aynalıklarında eğri kesim yüzeyler dikkati çeker. Sivrihisar Ulu Camii'nin ilk yapılış devrine (1226) ait olduğunu söyleyebileceğimiz bazı ahşap sütunların üzerinde Orta Asya kökenli, çadır süslerini hatırlatan ahşap kabartmalarda da eğri kesim tekniği dikkati çeker.

"Kafes tekniği" de Anadolu Selçuklu ahşap işçiliğinde rastlanan, özellikle minberlerin korkuluk kısımlarında kullanılan bir tekniktir. Ahşap kirişlerin geometrik üçgenler, yıldızlar v.b. meydana getirecek şekilde bir araya çakılması ile elde edilir. Yukarıda sözü geçen Ankara Kızılbey, Arslanhane, Ahi Elvan, Beyşehir Eşrefoğlu camilerindeki gibi çeşitli minber korkuluklarında buna örnek görürüz. Ender olarak ahşap kirişlerin arasına içi arabesk dolgulu çokgenler, yıldızlar girer. Böylece kafesler daha zengin bir görünüm kazanır. Yukarıda tanıtılan Ankara Alâeddin, Divriği Ulu, Kayseri Huand Hatun, Çorum Ulu Camii minberleri korkuluklarında bu şekilde ahşap işçiliği kullanılmıştır.

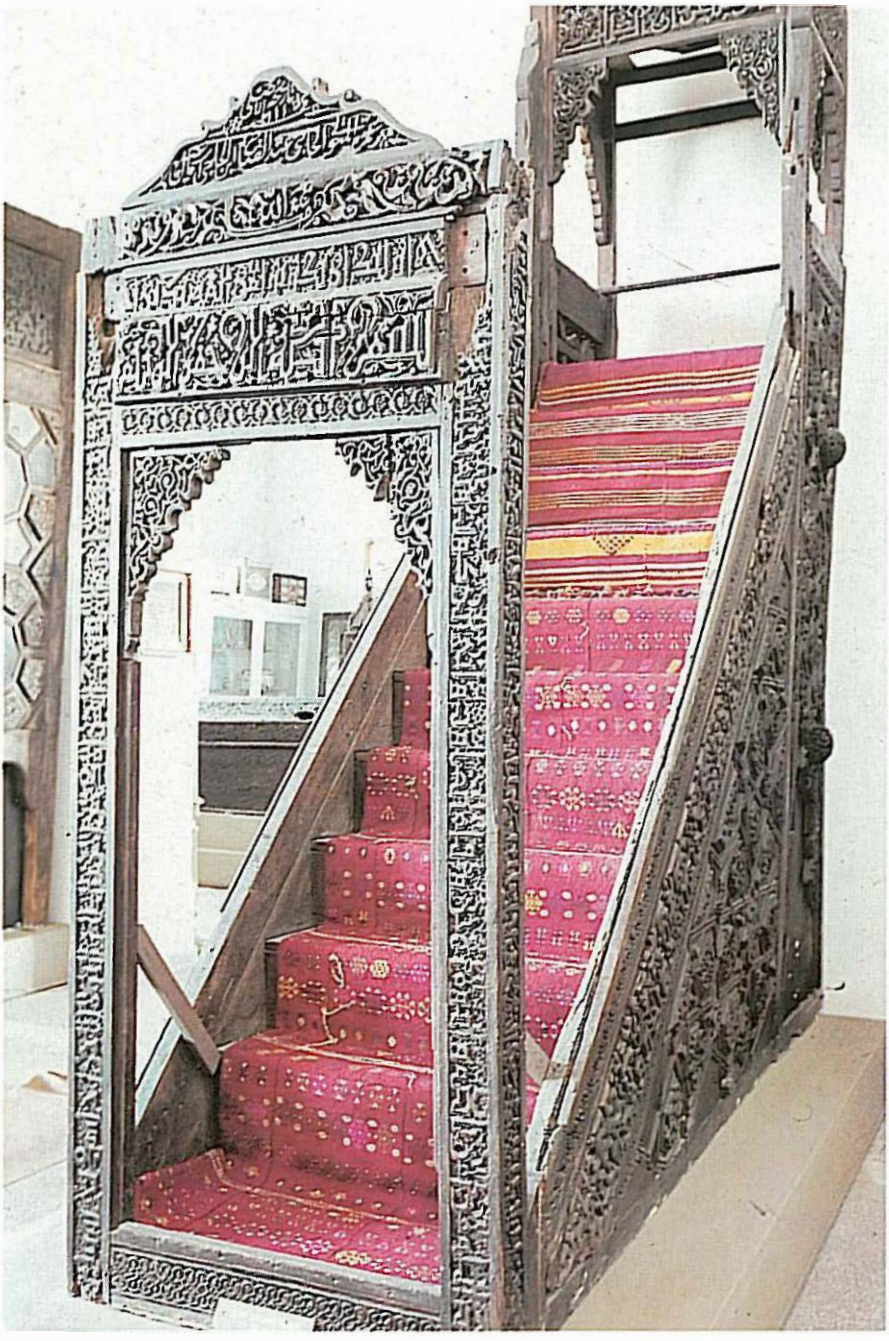
Ahşap yüzeylerin dantel gibi delikli şekilde oymalarla bezendiği "ajur tekniğinde" örneklere daha çok rahlelerde rastlanır. Konya Mevlâna Müzesi'nde, Doğu Berlin Staatliche Museen'de bulunan rahlelerde olduğu gibi, ayağı teşkil eden alt bölümde arabesklerden oluşan ajurlu kısımlar vardır. Aynı tekniğe minber kapılarının taçlarında da rastlanır.

"Ahşap üzerine boyama" tekniği özellikle "ahşap camiler" diye isimlendirilen özel bir Selçuklu ve Beylikler devri cami grubunun sütun başlıklarında, konsollarında, kirişlerinde görülmektedir. Bugüne çok aşınmış durumda kalan bu boyamalarda genellikle aşı boyası kullanılmıştır. Kırmızı, koyu mavi, sarı, beyaz, altın yaldız renkler görülür. Afyon Ulu Camii (1273), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1298-99), Beyşehir Köşk Köyü Mescidi (14. yüzyıl), Kastamonu Kasabaköyü'nde Candaroğlu Mahmut Bey Camii'nde (1366) ahşap üzerine boyamanın zengin örneklerine rastlarız. Özellikle 14.-15. yüzyıl ahşap mescitlerinde bu geleneğin sürdürüldüğü dikkati çeker. Seçilen motifler daha çok tekstil kökenli, geometrik karakterlidir. Bitkisel desenler çok stilize edilerek işlenir (14.-15. yüzyıl). Ankara Örtmeli, Geneği, Hacı İvaz, Sabuni, Eyyubi, Poyracı, Molla Büyük mescitlerinde ahşap malzeme ve boyama Selçuklu örneklerinden fark göstermez. Bugün Afyon Müzesi'nde bulunan, Ulu Camii'ye ait ahşap tavan süsleme parçaları üzerinde horoz ve kuş figürleri de görülür. Bunlar devrinin cami içinde kullanılan figürlü örnekleri olarak ilgi çeker. Konya Mevlâna Müzesi'nde bulunan ve 1278 yılına tarihlenen, yukarıda sözü geçen ahşap rahle, çift başlı kartal ve arabesk zemin üzerinde çeşitli arslan figürleriyle devrinin çok değerli özel bir parçasıdır. Desenler başka paralelini bilmediğimiz kırmızı, sarı lake boyama ile işlenmiştir.

Ahşap camiler ve mescitler ahşap stalaktitli veya devşirme olarak kullanılan antik devir sütun başlıkları, nefis profiller meydana getiren tavan konsolları, kademeli, yerleştirilen kirişleri ile de ilgimizi çekerler. Bu eserler, iç mimaride ahşap malzemenin değerlendirildiği ilginç örneklerdir. Ankara Arslanhane (1289-90), Afyon Ulu (1273), Sivrihisar Ulu (1274), Ayaş Ulu, Beyşehir Eş-

refoğlu (1289-99) camileri bu grubun Selçuk devrinden en fazla ün yapan örnekleridir. Bugün orijinal şeklini yitiren Erzurum Ulu (1174-1189), Konya Sahip Ata (1258) Camii gibi daha birçok Selçuklu camiinin devrinde ahşap sütunlu olduğu tahmin edilmektedir. Ahşap sütunlu cami geleneğinin Orta Asya çadır sanatına dayandığı ve Türkistan'da bir grup ahşap direkli camilerle benzerlik gösterdiği kabul olunmaktadır.

14.-15. yüzyıl Beylikler devri cami ve mescitlerinde ahşap sütunlu ve tavanlı örnekler daha da bollaşır. Bunların Kastamonu, Ankara gibi bazı bölgelerde yoğunlaştığı dikkati çeker. Ankara Hacı İvaz Camii, Poyracı, Örtmeli Geneği, Sabûni, Eyyubi mescitleri; Kastamonu Kasabaköyü Candaroğlu Mahmud Bey, Bey Köyü, Küreihadid Köyü, İsmail Bey camileri;Konya Meram, Niğde Şah Mescidi, Beyşehir Köşk Köyü, İlisra Ulu ve Tekkeci camileri gibi eserler örnek gösterilebilir. Bu cami ve mescitlerde ahşap tavan kirişleri, konsolları ve sütunlar, sütun başlıkları ile Türkistan geleneklerini Anadolu'da sürdüren orijinal bir mimari yaratılmıştır.

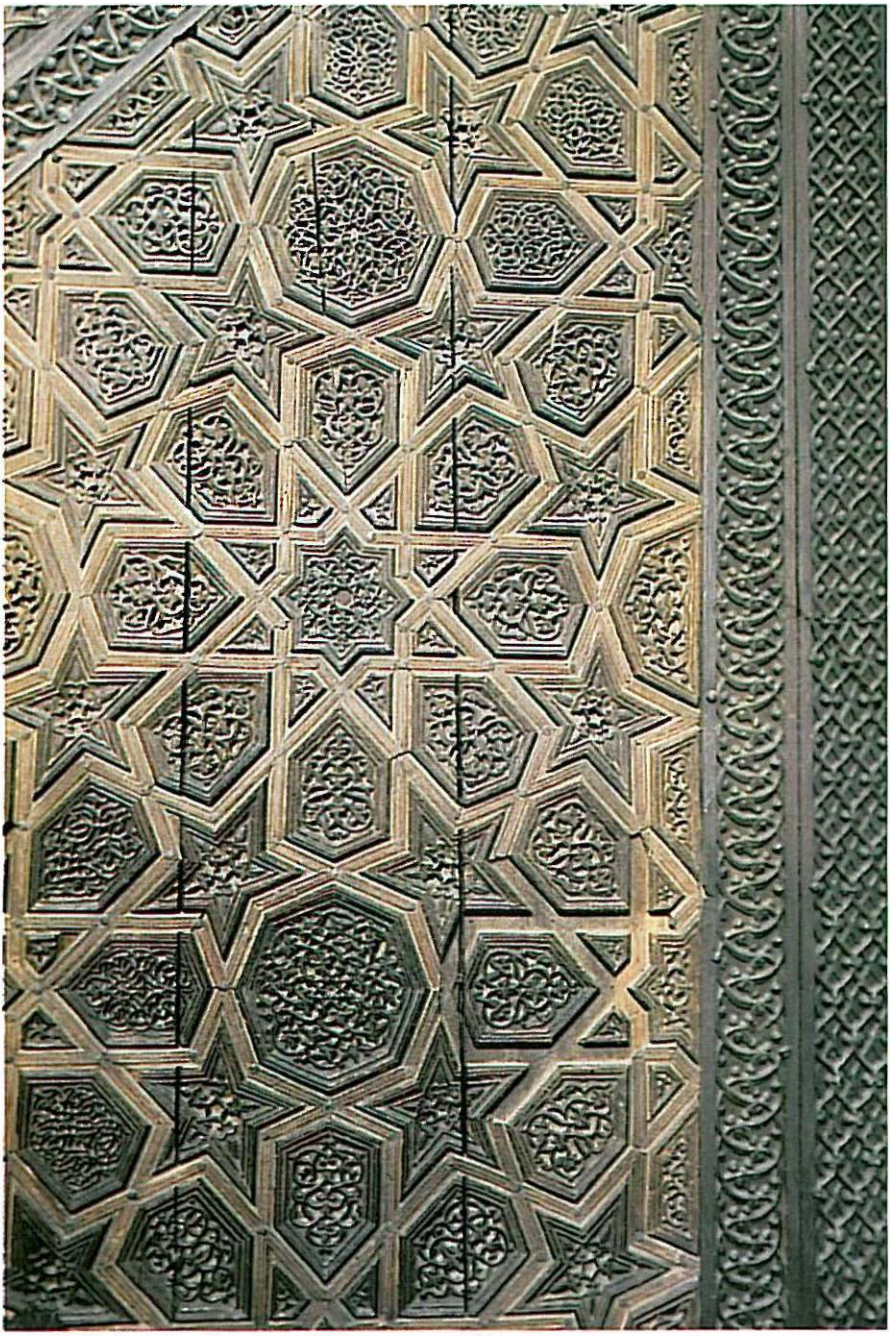


Resim: 92- Ankara Etnografya Müzesi'nde Siirt Ulu Camii'nin ahşap minberi (13. yüzyıl).
Wooden Mimbar of Siirt Ulu Mosque, 13th century (Ethnographic Museum, Ankara).



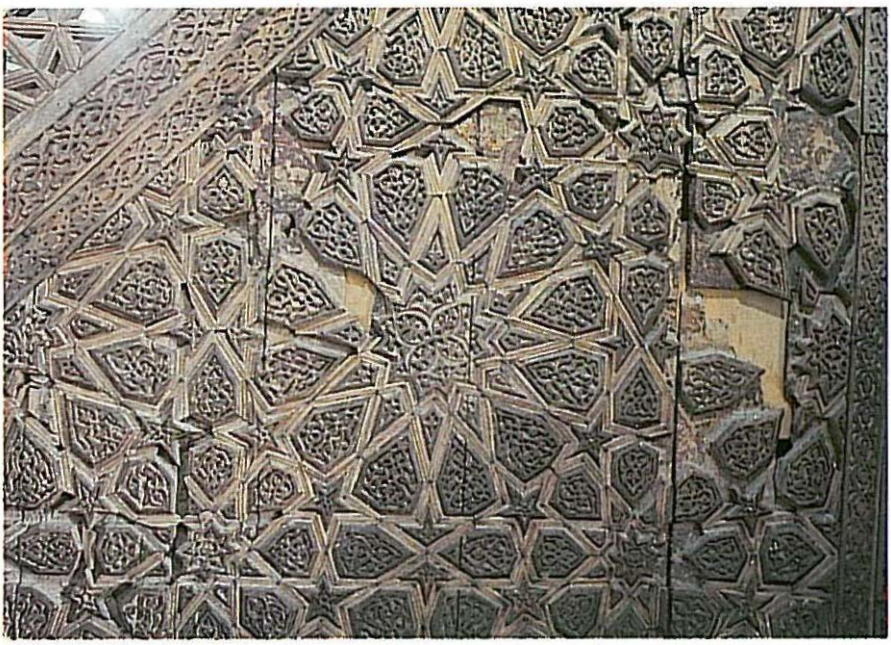
Resim: 93- Ankara Etnografya Müzesi'nde Siirt Ulu Camii'nin ahşap minberinin yan kanadında kündekâri tekniği (13. yüzyıl).

"Kündekâri" (tongue and groove jointing) work of the Siirt Ulu Mosque mimbar (13th century, Ethnographic Museum, Ankara).



Resim: 94- Ankara Arslanhane Camii anşap minberinin yan kanadında taklit kündekâri tekniği (1289/90).

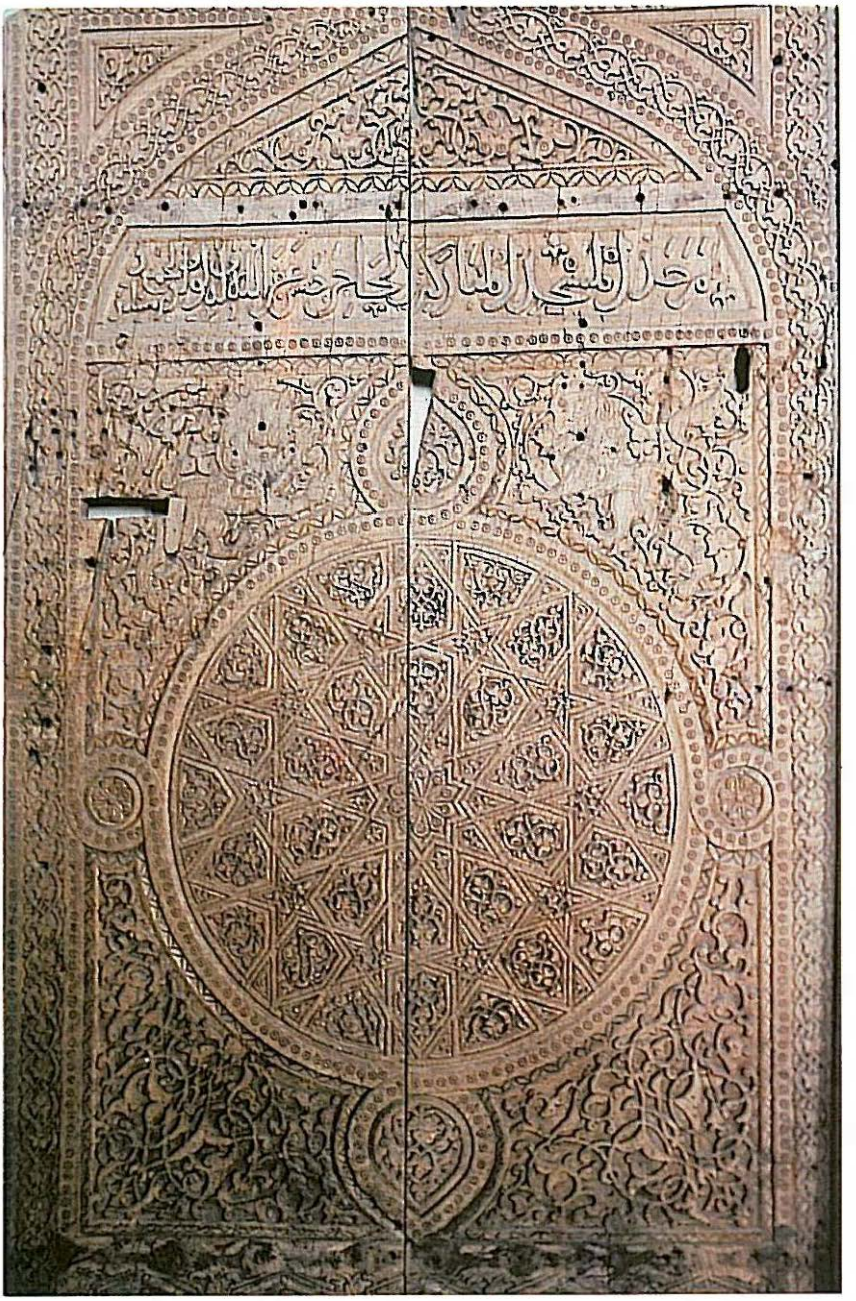
Imitation "kündekâri" (tongue and groove jointing) work of the Arslanhane Mosque mimbar in Ankara (1289/90).



Resim: 95

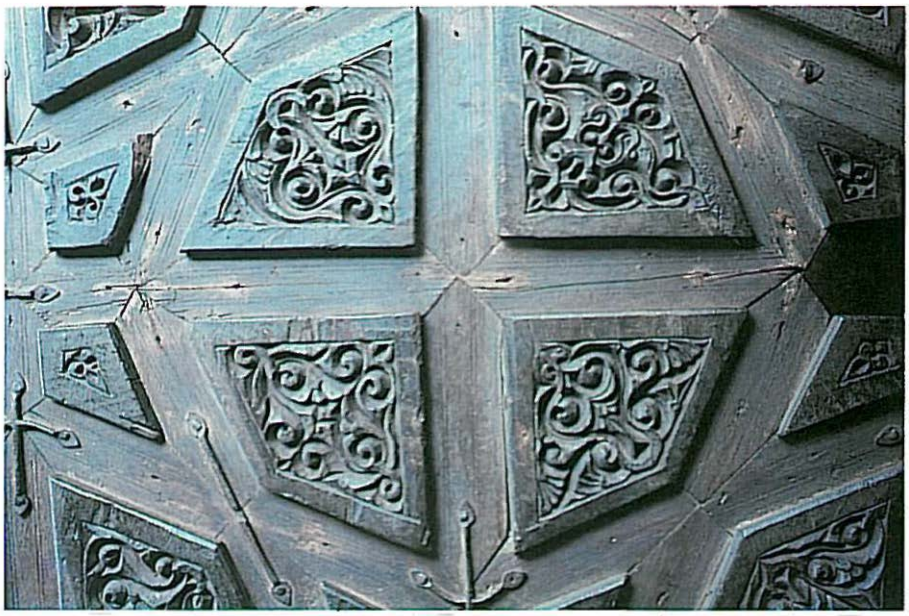
Ankara Ahi Elvan Camii ahşap minberinin yan kanadında taklit (yapıştırma) kündekâri tekniği (1382).

Imitation "kündekâri" (tonque and groove jointing) work with glueing at the mimbar of Ahi Elvan Mosque in Ankara (1382).



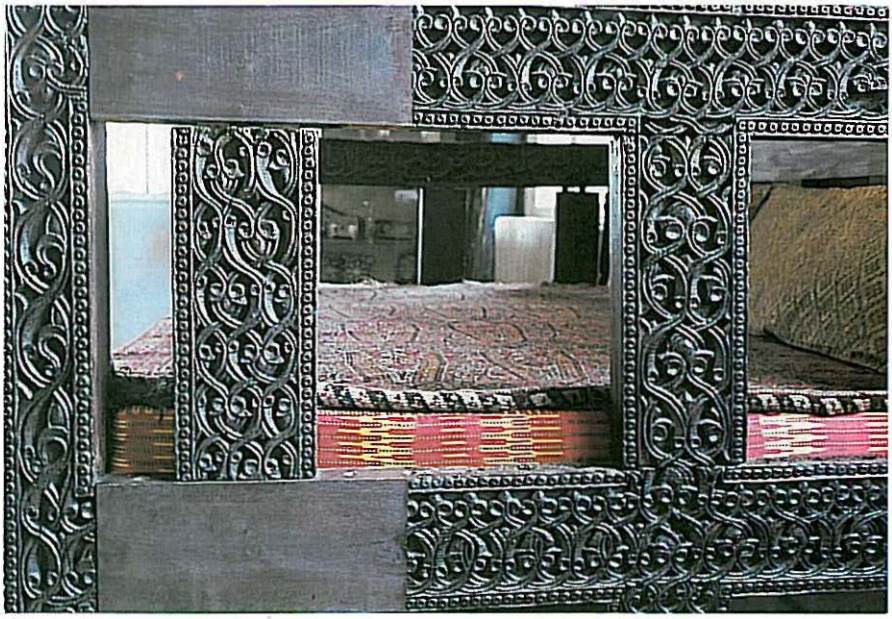
Resim: 96- Ankara Etnografya Müzesi'nde Ankara Hacı Hasan Camii'nden gelme arslanlı ahşap kapı (13. yüzyıl başı).

Wooden door from Ankara Hacı Hasan Mosque in Ankara, beginning of 13th century (Ethnographic Museum, Ankara).



Resim: 97- Ankara Etnografya Müzesi'nde, Malatya Ulu Camii'nin ahşap minberinin yan kanadında eğri kesim tekniği (13. yüzyıl).

Bevel work on the mimbar of the Ulu Mosque in Malatya, 13th century (Ethnographic Museum, Ankara)



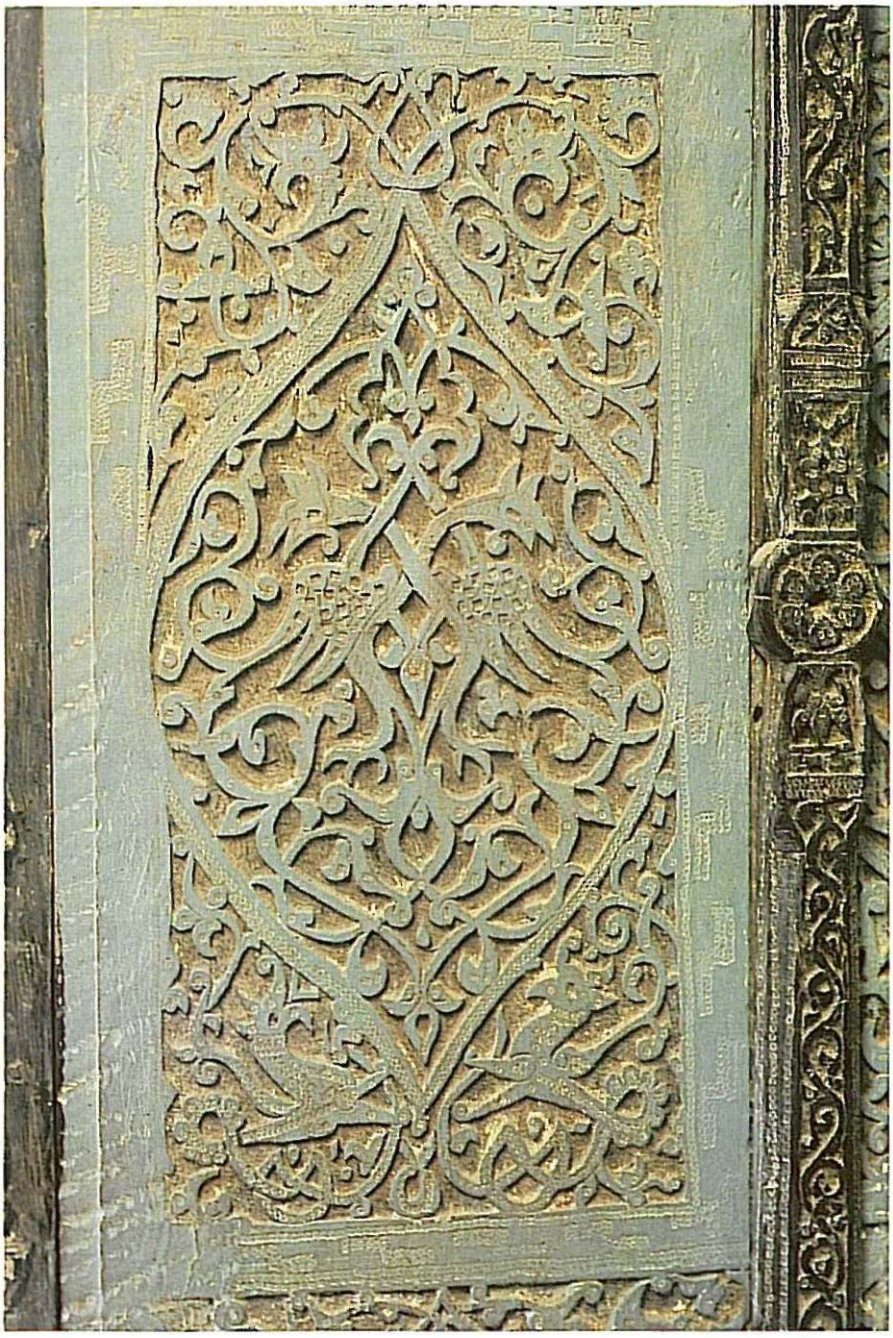
Resim: 98- Ankara Etnografya Müzesi'nde Ankara Kızılbey Camii'nden gelme ahşap kürsüde yuvarlak satıhlı derin oyma işçiliği (1264/83).

Carved woodwork of the pulpit from Kızılbey Mosque in Ankara (1264/83, Ethnographic Museum, Ankara).



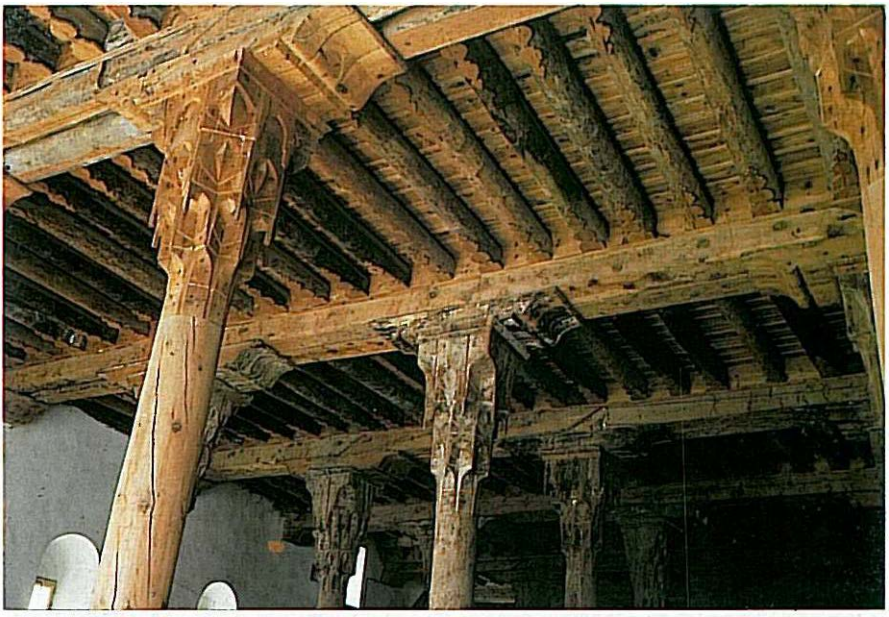
Resim: 99- Ankara Etnografya Müzesi'nde Ankara Alâeddin Camii'nin ahşap kapısında düz satıhlı derin oyma işçiliği (1197/98).

Carved wood'work on the door of the Alâaddin Mosque in Ankara (1197/98, Ethnographic Museum, Ankara).



Resim: 100- Akşehir Kileci Mescidi ahşap pencere kanadında düz satıhlı derin oyma tekniği ile işlenmiş çift başlı kartal ve ejder başları (13. yüzyıl sonu).

Double-headed eagle and dragon figure on the carved woodwork of the window shutter of the Kileci Mescit in Akşehir (end of 13th century).



Resim: 101- Afyon Ulu Camii'nde ahşap konsollar, kirişler, sutunlar ve sutun başlıkları (1273)

Wooden columns, capitals and beams of Ulu Mosque in Afyon, 1273.



Resim: 102- Ankara Arslanhane Camii'nde ahşap konsollar, yağlı boyalı antik sütun başlıkları ve ahşap sütunlar (1289/90).

Wooden beams and painted antique capitals of Arslanhane Mosque in Ankara (1289/90).



Resim: 103- Sivrihisar Ulu Camii'nde ahşap sütun (1275).
Detail of wooden column of Ulu Mosque in Sivrihisar (1275).



Resim: 104- Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde ahşap tavan kirişleri ve aşı boyalı süsler (1298/99).

Painted, decoration on wooden beams and panels of Eşrefoğlu Mosque in Beyşehir (1298/99).



Resim: 105- Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde ahşap üzerine boyama tavan kirişleri (1298/99) (Foto: Y. Önge).

Painted decoration on wooden beams of Eşrefoğlu Mosque in Beyşehir (1298/99) (Photo: Y. Önge).

HALI SANATI

Halı sanatı tarihinde düğümlü halının Türklerle başladığı tahmin edilmektedir: Orta Asya'da Altay Dağlarının eteklerinde ve Türklere ait olduğu kabul edilen V. Pazirlk Kurganında, keçelerin yanı sıra ele geçen bir halı ilk düğümlü örnek olarak kabul edilmektedir. Rus arkeologu C.I. Rudenko'nun 1947-49 yıllarında bulduğu bu halı bugün Leningrad Hermitage Müzesi'nde sergilenmektedir. Halının tarihlendirilmesi için çok çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Eser büyük olasılıkla M.Ö.III-II. yüzyıllara, Asya Hunlarına aittir. 1.89 x 2 m büyüklüğünde olan halı, kurganı dolduran buzulların içinde günümüze kadar bozulmadan kalabilmiştir. Halı "Gördes" düğümü adını alan Türk düğümü ile dokunmuştur. Bordürlerinde Ren geyiği, grifon, süvari, palmet şekilleri ile bezenmiştir. O devirlerde Orta Asya'da göçebe Türklerin çadırlarını keçeler, dokumalar ve halılarla süsledikleri anlaşılmaktadır

Uzun bir boşluktan sonra Doğu Türkistan'da M.S. 3-4. yüzyıllara tarihlenen halılar bulunmuştur. 1906-8 yıllarında Sir Aurel Stein tarafından Lou-Lan ve Lop-Nor'da bir Buda tapınağında ele geçirilen bu halılar bugün Hindistan'da Yeni Delhi'de ve Londra British Museum'da sergilenmektedir. Geometrik desenli, kırmızı, mavi, sarı, yeşil, kahverengi tek düğümlü parçalardır.

Yine Türkistan'da ikinci bir halı parçaları grubu 1913 yılında A. Von Le Coq tarafından Kuça'ya yakın olan Kızıl merkezinde bir tapınakta bulunmuştur. Bunlar M.S. 5-6. yüzyıllara tarihlenir. Parçalar bugün Berlin İslâm Sanatı Müzesi'ndedir. Bu halılar da tek düğümlü geometrik desenli örneklerdir.

Mısır'da Eski Kahire'de bulunan, Abbasilere ait olduğu kabul edilen 8.-9. yüzyıldan kalma kufi yazılı, geometrik desenli ve tek düğümlü halı parçaları büyük bir aradan sonra İslâm sanatına ait ilk örnekler olarak dikkati çekerler. C.J. Lamm tarafından bulunan ve İsveç'e götürülen 100 kadar halı parçası arasında yer alan bu örnekler kahverengi, koyu mavi, zeytin yeşili renklerle dokunmuştur. Abbasilerin ana merkezleri Irak'ta da halı kullandıkları ve yaptıkları kabul edilmektedir. Abbasilerin Türk askerleri için kurdukları Samarra şehri ve burada görülen yoğun Türk sanatı etkileri, büyük olasılıkla halı sanatının burada gelişmesine etken olmuştur. Fustat'ta bulunan Abbasi halıları da Samarra halısı olarak kabul edilmektedir.

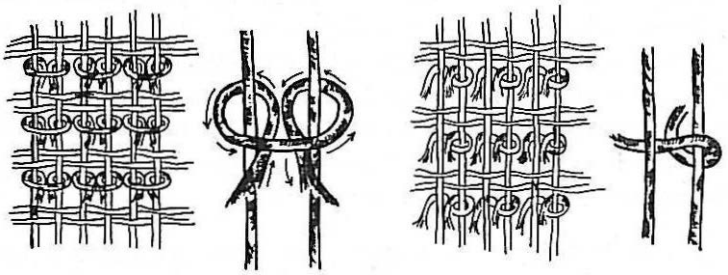
Büyük bir aradan sonra halı sanatına ait en önemli buluntular 13. yüzyılda Selçuklu devrinde Anadolu'da görülür. Böylelikle halı yine Türk sanatına bağlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuk halı sanatı teknik, renk, desen özellikleriyle çok başarılıdır. Yüzyıllarca süren uzun denemelerle varılan ürünler oldukları kanısını uyandırırlar. Ancak İran Selçuklu devrine ait hiçbir halı parçası bugüne gelememiştir. 14.-15. yüzyıl İran minyatürlerinde görülen ve Anadolu örneklerini hatırlatacak şekilde kufi yazı bordürlü, geometrik süslü halıların İran Selçuklu devrinden kalmaları mümkündür.

Türklerin halı sanatının gelişmesindeki yerini ilk kez önemle belirten Prof.Dr. Kurt Erdmann'ın yayınlarından sonra Prof.Dr. Oktay Aslanapa ve Prof. Dr. Şerare Yetkin'in kitapları bu konuyu aydınlatmaya yardım etmiştir. Yine de bu konuda araştırmalar henüz yeterli değildir. Anadolu camilerinde yapılacak sistemli araştırmalar, Türk arşivlerinde bulunması gereken vesikaların incelenmesi sonucu bu konudaki bilgimizin artacağı muhakkaktır. Selçuk halıları Anadolu'da ilk düğümlü örneklerdir. Daha önce Bizans devrinde kullanılan halılar çeşitli başka tekniklerde dokunmuştur.

Anadolu Selçuk halılarına ait buluntuları ve özellikleri tanıtmadan kısaca bazı teknik terimlere ve özelliklere değinmekte fayda vardır: Halı genellikle yere dik veya yarı yatık tezgâhlarda dokunur. Göçebe topluluklarda yere paralel halı tezgâhları da kullanılır. Düğümlerin atıldığı, yere dik gelen ve halının iskeletini teşkil eden sert ipliklere "çözgü", dik iplerin bir altından bir üstünden geçen ve düğümleri sıkıştırmaya yarayan iki veya üç sıralı enine ipliklere "atkı", çözgüler üzerine atılan düğüme de "ilme" veya "ilmek" denir. Atkılar tarafından sıkıştırılan ve istenen deseni meydana getirmek üzere düğümlenen yünler (ilme) halı dokunduktan sonra aynı boyda kesilir, halının üstündeki ip parçaları tarakla alınır ve böylelikle desen meydana çıkar. Türk halılarında, Osmanlı devrinde, saray halıları dışında "Türk Düğümü" adını alan "Gördes Düğümü" (Şekil 1) kullanılmıştır. Gördes Manisa'nın kazasıdır ve XVII-XVIII. yy Osmanlı devri halılarıyla ün yapmıştır. Gördes düğümü sağlamdır ve köşeli geometrik desenlerin işlenmesine uygundur.

Batı İran'da Sine'de geliştirilen ve "Sine Düğümü" adını alan düğüm tek çözgü üzerine düğümlenir, diğerinin arasından geçerek bırakılır (Şekil 2). Bu nedenle fazla sağlam değildir, yuvarlak ve girift kompozisyonlara uygundur. Yukarıda sözü edilen, Doğu Türkistan'da ve Fustat'ta bulunan halılar bu şekilde dokunmuştur.

Bugün bilinen Anadolu Selçuklu halıları çok azdır. Yine de müşterek özellikleriyle bu devrin halı sanatı konusunda yeterli bilgi verirler: Selçuklu halılarının sekizi Konya'da Alâeddin Camii'nde, üçü Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde, yedisi ise Eski Kahire'de (Fustat) bulunmuştur, toplam on sekiz adettirler.



Şekil : 1 - Türk düğümü (gördes düğümü) Şekil:2 - İran düğümü (sine düğümü).

Konya örnekleri İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde, Beyşehir örneklerinden ikisi Konya Mevlâna Müzesi'nde, üçüncüsü Londra'da, Edmund De Unger Koleksiyonunda, Fustat örnekleri ise İsveç'te Stockholm National Museet ve Göthenburg Röhss Museet'de sergilenmektedir. Halıların sadece üçü oldukça aşınmış, fakat bütün, diğerleri parça halindedir.

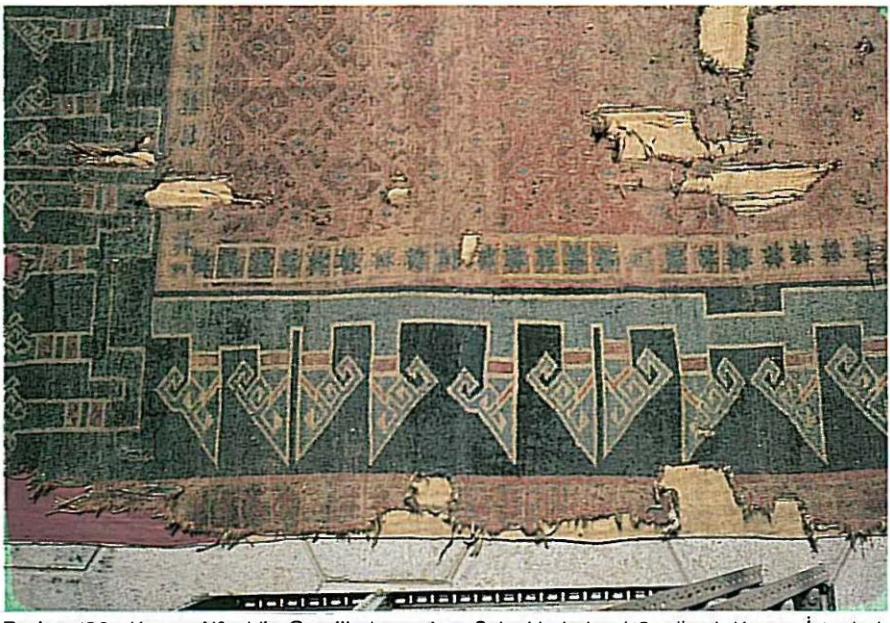
1905 yılında Alman Konsolosu Loytved'in aracılığı ile F.R. Martin tarafından Konya Alâeddin Camii'nde bulunan sekiz Selçuklu halısı halıcılık tarihi için en önemli örneklerdir. Üçü aşınmış bütün, diğerleri parça halinde olan halılar İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nin en değerli eserlerindendir. Halılar büyük olasılıkla caminin Alâeddin Keykubad (1220 civarı) devrindeki tamirinde serilmiştir. Gördes düğümü ile düğümlenen halıların m^2'sinde genellikle 84000 düğüm vardır. Atkılar çoğunlukla kırmızı, çözgüler ise beyaz sert yün ipliktendir. Bunların genellikle 5-6 m uzunluğa varan, 15 m^2 civarında büyük taban halıları oldukları anlaşılmaktadır. Renkler bütün eski halılarda olduğu gibi kök boyadır, açık ve koyu kırmızı, kahverengi, lacivert, sarı, krem, az olarak açık yeşil renkler kullanılmıştır. Zeminde çoğunlukla kırmızı veya koyu mavi kullanılır. Renk uyumu çok başarılıdır. Aynı rengin çeşitli tonlarıyla dinlendirici bir görünüm kazandırılmıştır. Kufi yazıdan gelişen çok stilize, kalın bir kenar bordürü içinde, tekrarlayan düzenle bitkisel kökenli geometrik şekillerle bezenmişlerdir. İç dolguda bitkisel motifler yıldız, çokgen veya rozet şeklinde stilize edilmiştir. Kufi yazılarda ise ok başı gibi sivri uçlar, kanca gibi kıvrıntılar tipiktir.

1930 yılında Amerikalı Sanat Tarihçi R. Riefstahl tarafından Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde bulunan üç Selçuklu halısına ait parçalar Konya örneklerine çok benzeyen parçalardır. Bugün Konya Mevlâna Müzesi'nde sergilenen ha-

lılardan biri yakın zamana kadar kayıptı. Bu halı parçası yakın tarihlerde Londra Edmund De Unger Koleksiyonuna intikal etmiştir. Halılar büyük olasılıkla camiyle aynı devirdendir. (1298). Yukarıda sözü edilen Konya halıları gibi iç dolguda tekrarlayan bitkisel kökenli geometrik şekillerle, kalın kenar bordürlerinde kufi yazıyı hatırlatan geometrik örgülerle bezenmişlerdir. İki örnekte (biri kayıp olan), kufi yazıya benzer iki ince kırmızımsı bordür içinde kalın geometrik desenler yer alır. Renklerde yine kırmızı, mavi tonları hakimdir. Üçüncü halı parçası baklavalar meydana getiren kancalarla bezeli geometrik bir şema içinde, yıldız şekilleriyle bezenmiştir.

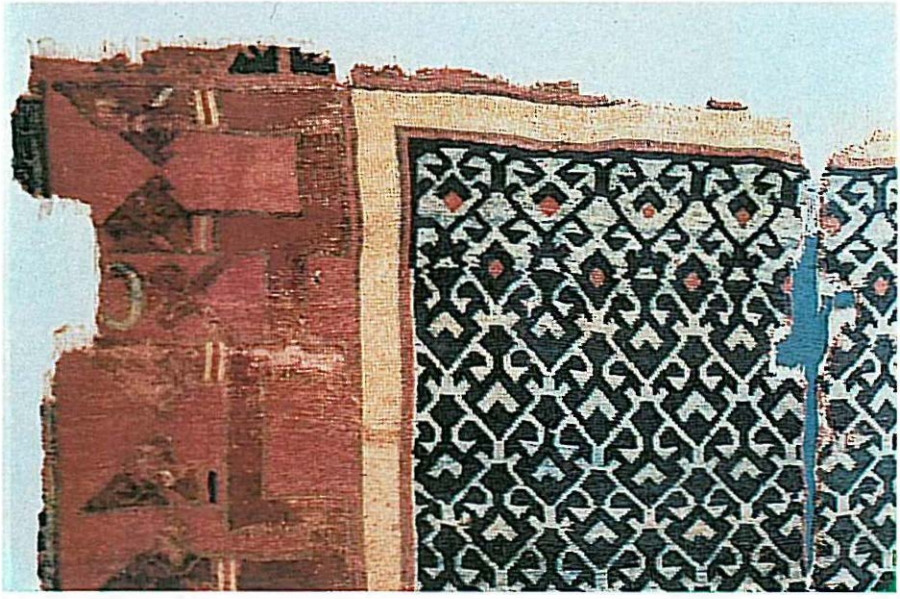
1935-36 yıllarında Eski Kahire'de (Fustat) 100 kadar halı parçası bulunmuştur. Bunlar C.J. Lamm tarafından İsveç'e getirilmiştir. Kısmen Stockholm National ve Götenburg Röhss müzelerinde sergilenen bu halıların benzerleri Atina Benaki Müzesi'nde de bulunmaktadır. Lamm'ın neşrettiği İsveç'te bulunan halılardan yedisinin Selçuk halısı olduğu anlaşılmaktadır. Benaki Müzesi'ndeki örnekler yayınlanırsa, Selçuk halıları konusundaki bilgilerimizin artacağı şüphesizdir. Ufak parçalar halinde olan Fustat halılarının 13.-15. yüzyıla ait Anadolu halıları oldukları kabul edilmektedir. Bunların Mısır'da bulunması Anadolu halıcılığının devrinde ne kadar moda olduğunu ve dışarı ihraç edildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Fustat halıları biraz daha sık dokunmuştur. Desen ve renk özellikleri Konya ve Beyşehir örneklerine çok benzer. Kancalı, baklavalı, yıldızlı geometrik şekiller, kufi yazıyı hatırlatan kenar bordürleri bezemede esastır. Renklerde yine kırmızı ve mavi tonları hakimdir.

13. yüzyılda Marco Polo ve 14. yüzyılda İbni Batuta Anadolu'yu gezmiş, eserlerinde Anadolu halılarını methetmiş ve çeşitli ülkelere ihraç edildiklerini belirtmişlerdir. Selçuklu halılarının Konya, Kayseri, Aksaray ve Sivas yörelerinde dokunduğu tahmin edilmektedir. Selçuklu halıcılığı konusundaki yetersiz bilgilerimizin yeni araştırmalarla zenginleşeceğini ümit ederiz.



Resim: 106- Konya Alâeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısı (13. yüzyıl, Konya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).

Seljuk carpet from the Alâaddin Mosque, Konya (13th century, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul).



Resim: 107- Konya Alâeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısı (13. yüzyıl, Konya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).

Seljuk carpet from the Alâeddin Mosque, Konya (13th century, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul).



Resim: 108- Konya Alâeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısının kenar bordürü (13. yüzyıl, Konya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).

Seljuk carpet from the Alâeddin Mosque, in Konya (13th century, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul).



Resim: 109- Konya Alâeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısının iç kısmından detay (13. yüzyıl, Konya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).
Seljuk carpet from the Alâeddin Mosque, Konya (13th century, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul).



Resim: 110- Konya Alâeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısı (13. yüzyıl, Konya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).
Seljuk carpet from the Alâeddin Mosque, Konya (13th century, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul).



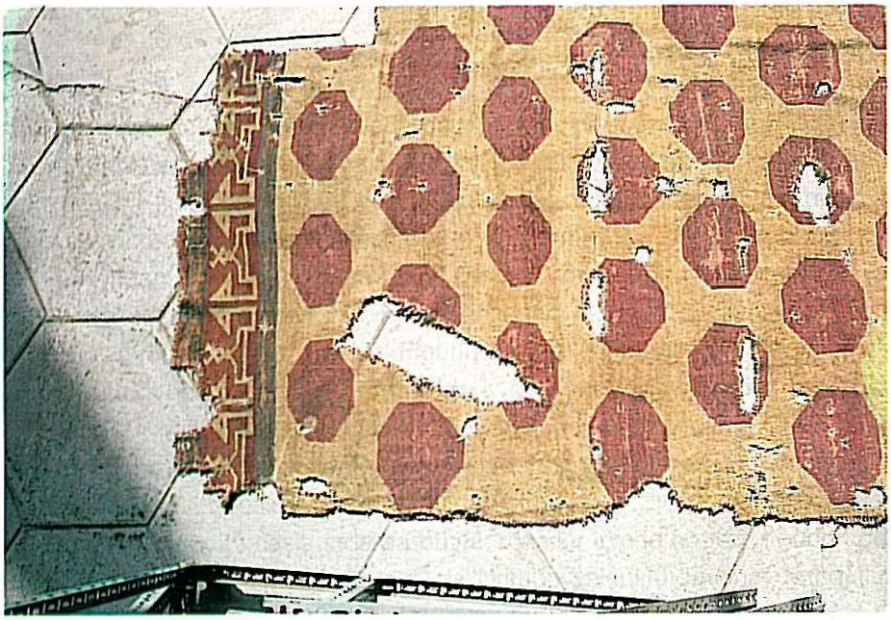
Resim: 111- Konya Alâeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısı (13. yüzyıl, Konya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).

Seljuk carpet from the Alâeddin Mosque, Konya (13th century, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul).



Resim: 112- Konya Alâeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısı (13. yüzyıl, Konya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).

Seljuk carpet from the Alâaddin Mosque, Konya (13th century, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul).



Resim: 113

Konya Alâeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısı (13. yüzyıl, Konya, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi).

Seljuk carpet from the Alâeddin Mosque, in Konya (13th century, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul).

KUMAŞ SANATI

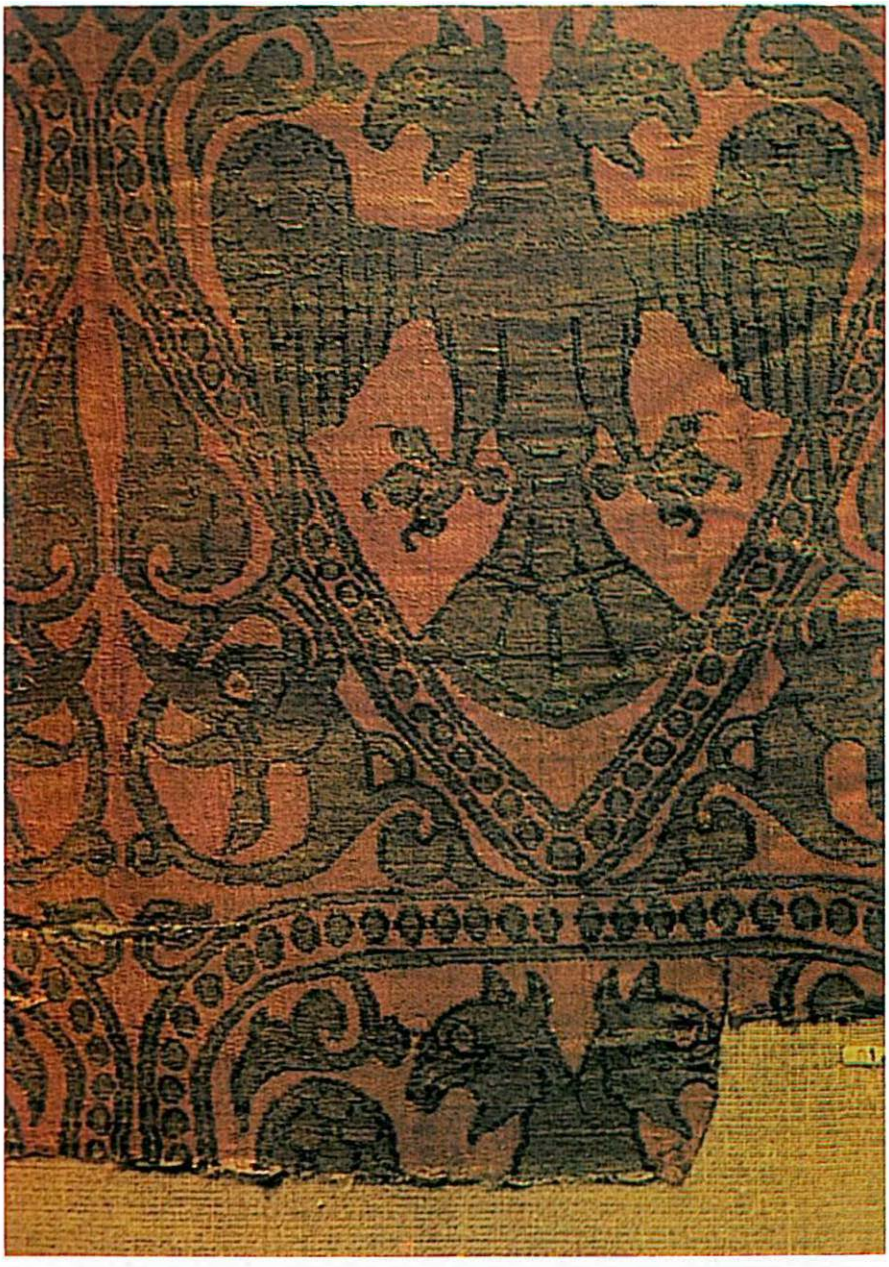
Selçuklu kumaş işçiliği konusunda bilgimiz çok yetersizdir. Büyük Selçukluların "Minai" seramiklerinde canlandırılan çeşitli saray figürlerinde çok zengin desenli kıyafetler dikkati çeker. Aralarında figür desenliler de görülür. Londra Victoria and Albert Müzesi'nde sergilenen İran'a ait bir ipek kumaş 11. yüzyıldan, bilinen en erken tarihli örnektir. Büyük bir rozet içinde hayat ağacı, etrafında ejder kuyruklu, kanatlı arslan ve kuş, rozetin bordüründe ise kartal ve grifon figürleri görülür. Figürlü kumaş geleneğinin Anadolu'da da devam ettiği anlaşılmaktadır. Fransa'da Lyon Tekstil Müzesi'nde sergilenen (env. no.23. 475) kitabesinde Alâeddin Keykubad'ın adı geçen (1219-37) kırmızı bir ipek (brokar) kumaşta, rozet içinde altınla dokunmuş sırt sırta duran, kuyrukları arabeskle son bulan arslan çifti yer alır. Benzer şekilde, Sasani ve Bizans ipek kumaşlarında da büyük rozetler içinde hayvan figürleri görülür. Bu kumaşta palmetler ve kufi yazılı kitabe Selçuklu devrinin damgasını taşır. Kumaşın kitabesinde (Alâ al dünyâ va) 'idin Abü al Fath Kaykubad (? İbn) Kayhusrav Burhan (amir al mu'minin) yazılıdır.

Yine figürlü bir başka brokar kumaş da Siegburg'da Saint Servatius Kilisesi'ndedir. Bu kumaşın bir parçası Batı Berlin Staatliche Museen, Kunstgewerbe Müzesi'ndedir. Kırmızı ipek kumaşta altınla işli figürler yer alır. Kumaşta, kalkan biçimli madalyon içinde çift başlı kartal, zemindeki arabeskle kaynaşan ejder başları görülür. Burada özetli bir şekilde hayat ağacı, çift başlı kartal ve ejder kompozisyonu verilmiş olmaktadır. Arabesk zemin hayat ağacı yerine geçer. Kumaş büyük olasılıkla 13. yüzyılda Konya'da dokunmuştur.

Bugüne kalan başka Selçuklu kumaşları konusunda bilgi sahibi değiliz. Bu kumaşların yapım merkezinin Konya veya civarı olduğu tahmin edilmektedir. 1271-72 yılında Çin yolculuğundan dönerken Anadolu'dan geçen Marco Polo seyahatnamesinde Anadolu'da bol miktarda zengin ve iyi kalite ipek dokunduğunu belirtir.

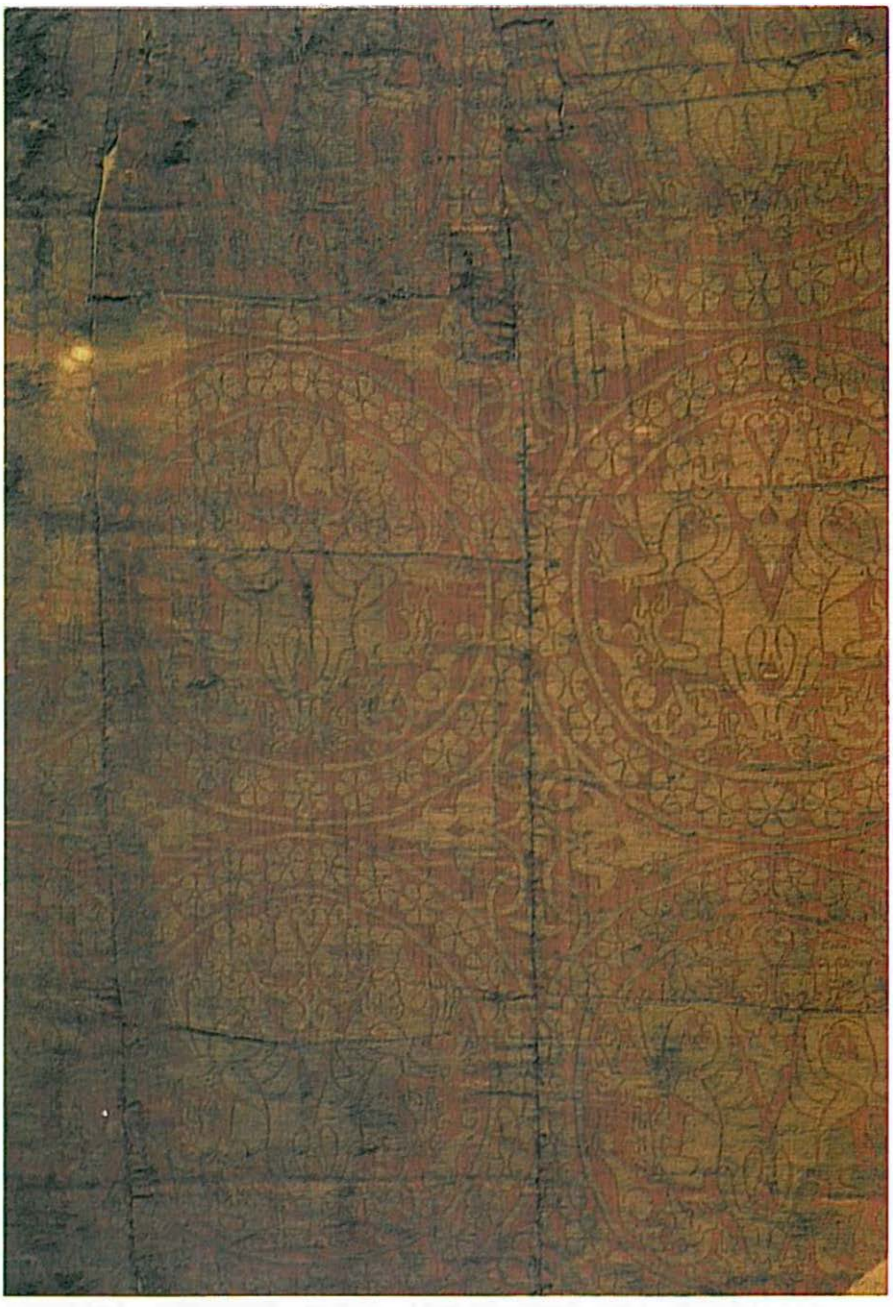
Beyşehir Kubadabad Sarayı'nda bulunan çinilerde tasvir edilen, çeşitli saray ileri geleninin desenli elbiseleri Anadolu Selçuklu kumaş desenleri konusunda fikir verir. Büyük rozetler, damla gibi benekler, iri çiçekler, yollar bu elbiseleri süsler.

Türk kumaş işçiliğinin gelişimini ancak 15. yüzyıldan sonra sistemli bir şekilde izlemek mümkün olur. Çok gelişmiş 15.-16. yüzyıl Osmanlı kumaşlarını hazırlayan ön basamaklar bugün için aydınlatılmamıştır.



Resim: 114- Çift başlı kartallı ve ejder başlı, yaldız işli ipek kumaş 13. yüzyıl, Konya (28x22,5 cm. Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kuntgewerbe Museum).

Silk cloth with double-headed eagle in shields and dragon heads (13th century, length 28 cm, width 22,5 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbeitz, Kuntsgewerbe Museum, West Berlin).



Resim: 115- Kitabeli ve madalyon içinde çift arslanlarla süslü yaldız işli ipek kumaş (1219/37, Alâeddin Keykubad devri, 102x74,5 cm) (Musée Historique des Tissus, Lyon).

Part of silk chasuble with lions in circles and inscription (length 102 cm, width 74,5 cm 13th centur. Musée Historique des Tissus, Lyon).

CAM İŞÇİLİĞİ

Erken İslâm sanatında oldukça gelişen cam işçiliğinin Anadolu Selçukluları devrinde ne gibi ürünler verdiği halen karanlık bir noktadır. Yetersiz bulunlar bu konuda tam bir bilgi sağlamamıza olanak vermez.

Selçuk eserlerinde alçı şebekelere gömülü olarak renkli camlar kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunlar yapıların içine ışık girmesini sağlayan, aynı zamanda dekoratif görünümlü unsurlardır. Selçuklu cam işçiliği konusunda ilk aydınlatıcı bilgileri Beyşehir Gölü kıyısında bulunan Alâeddin Keykubad'ın yazlık sarayı (1219-37) Kubadabad verir. 1950 yılında Zeki Oral'ın yaptığı kazılarda ilk alçıya gömülü camlar bulunmuştur. Uzun bir aradan sonra Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsünün Prof.Dr. K. Otto-Dorn başkanlığında, Milli Eğitim Bakanlığı'nın işbirliği ile yaptığı 1965 ve 1966 yılı Kubadabad kazılarında daha birçok cam parçası ele geçmiştir.

Ortası göz gibi çukur, kenarları kalın olan alçıya gömük pencere camları kobalt mavisi, sarı ve yeşil renklidir. Gözlü ve kalın olduklarından dışarısını göstermezler. Konya Alâeddin Sarayı'nda benzer camlar bulunmuştur. Sarayları bu şekilde camlarla bezemek 9. yüzyılda Abbasilere kadar uzanmaktadır. Türk askerleri için kurulan ve Türk sanatı özelliklerini yansıtan Samarra şehri Cevsak-Ül Hakani Sarayı'nda da biraz daha kalın olan benzer camlar bulunmuştur.

1965-66 yılı Kubadabad kazılarında çeşitli cam eşyaya ait bol parçalar ele geçmiştir. Renksiz, kobalt mavisi, yeşil, bordo, sarı ince cam parçalarının tabak, vazo, kadeh, şişe gibi eşyaya ait olduğu anlaşılmaktadır. Kubadabad 1966 yılı kazısında bulunan emaye tekniğinde işlenmiş bir cam tabak, bu devirden Anadolu topraklarında ele geçen tek örnek olarak büyük önem taşır. Parçalar halindeki tabağı çok az noksanla tamamlamak mümkün olmuştur ve bugün Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenmektedir. Kitabeli oluşuyla ayrıca önem taşıyan tabak Mehmet Önder, K. Otto-Dorn ve J. Sourdel-Thomine tarafından tanıtılmıştır.

Kitabede Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad I'in oğlu Gıyaseddin Keyhusrev II'nin (1237-46) adı geçmekte ve övülmektedir. Bundan, sarayın Alâeddin'den sonra da kullanıldığı anlaşılmaktadır. Tabak Suriye'de özellikle Şam ve Halep'te büyük ün yapan emaye tekniğinde işlenmiştir. 30,5 cm çapında Ompholos tipinde yassı tabağın kenarları meyilli olarak 2,4 cm yükselir. Tabağı kuşatan kalın yazı bordürü üç sıralı sülüs tarzındadır. Beyaz zemin üzerine bugün siyahlaşmış altın yaldızla işlenmiştir. Tabağın ortasında sarımsı zemin üzerinde çok aşınmış, yarım palmetli arabeskle doldurulmuş bir rozet yer alır. Arka yüzde tabağın kenarında kararmış yaldızlı palmetlerden oluşan ince bir arabesk bordürü uzanır.

Kitabede adı geçen Sultan II. Keyhusrev nedeniyle tabağın Anadolu'da yapılmış olabileceği akla gelir. Ancak, emaye cam işçiliğinin bu devirde Anadolu'da yapılmakta oluşu konusunda hiçbir bilgi sahibi değiliz. J. Sourdel kitabenin yazılış tarzını özellikle Halep örneklerine benzetir ve eserin sipariş üzerine Suriye'de yapıldığını kabul eder, K. Otto-Dorn da bu görüşe katılır. Bilindiği gibi Artuklu ve Selçuklu sultanları için Suriye'den sipariş edilmiş kitabeli madeni eserler de vardır. Tabağın cam işçiliği ile ün yapmış olan Suriye'de yapılmış olması büyük ihtimaldir. Bir olanak da Suriye geleneğini yaşatan bazı ustaların Anadolu'ya davet edilmiş olmasıdır. Bu konuyu kanıtlayacak bilgilere sahip değiliz. Tabağa en benzer örnek New York Metropolitan Müzesi'nde bulunmakta ve Suriye'ye ait olduğu kabul edilmektedir. Kubadabad tabağı Suriye'de yapılmış olsa bile emaye camların Anadolu Selçuklu sultanları tarafından kullanıldığını ve sipariş edildiğini gösteren çok önemli bir örnektir.

Orta Doğu Teknik Üniversitesi tarafından 1978 yılında başlatılan Aşağı Fırat Havzası Kurtarma Projesi çerçevesinde Prof.Dr. Nimet Özgüç başkanlığında yürütülen, üyesi olduğum Samsat kazılarında irili ufaklı fragmanlar halinde renksiz, açık mavi, kobalt mavisi ve yeşil renkli cam eşya bulunmuştur. Bunların arasında çeşitli cam bilezikler, esans şişelerine benzer ufak şişeler ve renksiz, mavi, yeşil çeşitli büyük şişeler, çanak, kase fragmanları ve emaye ve altın yaldız süslü lüks ince cam kadeh fragmanları dikkati çeker. Özellikle alta doğru daralan, ağzı daha geniş kadehlerin yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Bunların bazılarında ince altın yaldızlı bordürler içinde mavi, beyaz, fes kırmızısı renklerle çok zarif işlenen emaye boyamalar dikkati çeker. Bu tipin süssüz ve renksiz veya üstü kabaralarla doldurulmuş bir bordürle süslü örneklerle karşımıza çıktığını da görmekteyiz.

Samsat'ta bulunan cam kadehler ve fragmanlar Adıyaman müzesinde bulunmaktadır.

Suriye'den gelen kervan yolları üzerinde bulunan ve seramiklerinde de Suriye etkisi gösteren Samsat'ta, devrin lüks ithal camlarıyla karşılaşmak çok doğaldır. Bu tip ağzı geniş kadehler Abbasi devrinden başlayarak, bütün erken İslâm sanatında yaygındır.

Kubadabad'da 1965 yılında bir ve 1966 yılında ise iki (biri 3 x 2,5, diğeri 7,5 x 4 cm) emaye boyalı cam parçası daha bulunmuştur. Bunlarda da beyaz zemin üzerine kararmış altın yaldız yazı kalıntıları görülür. Bu parçaların da Suriye'de çok rastlanan konik biçimli kadehlere ait oldukları zannedilmektedir. Kubadabad Sarayı duvarlarını süsleyen çinilerde de bağdaş kurarak oturan bazı saray ileri gelenlerinin ellerinde benzer biçimde kadehler görülmektedir.

Türkiye müzelerinde, Kubadabad ve Samsat örnekleri dışında, Anadolu Selçuklu devrine ait olduğu bilinen başka cam malzeme yoktur. Arkeolojik kazılarda Selçuklu çağı camları değerlendirilmemiştir. Bu nedenle 12.-13. yüzyıl Suriye'sinde varlığı kazı ve çeşitli buluntularla saptanan, birçok müze ve koleksiyonda bulunan emaye ve altın yaldız süslü camları, ancak o bölgenin yapımı olarak kabul edebiliriz.

Diğer süssüz cam eşyanın Suriye kadar Anadolu yapımı olması da mümkündür. Yeşilimsi beyaz camların çoğunlukta olduğu görülür. Oldukça kalın cam kaideler büyük şişe, sürahi, vazo, çanak gibi eşyaya ait olabilir. Uzun veya kısa, ince veya kalın top gibi yuvarlak veya düz, ağız kenarı dalgalı bir cam yolla süslü örnekler görülür.



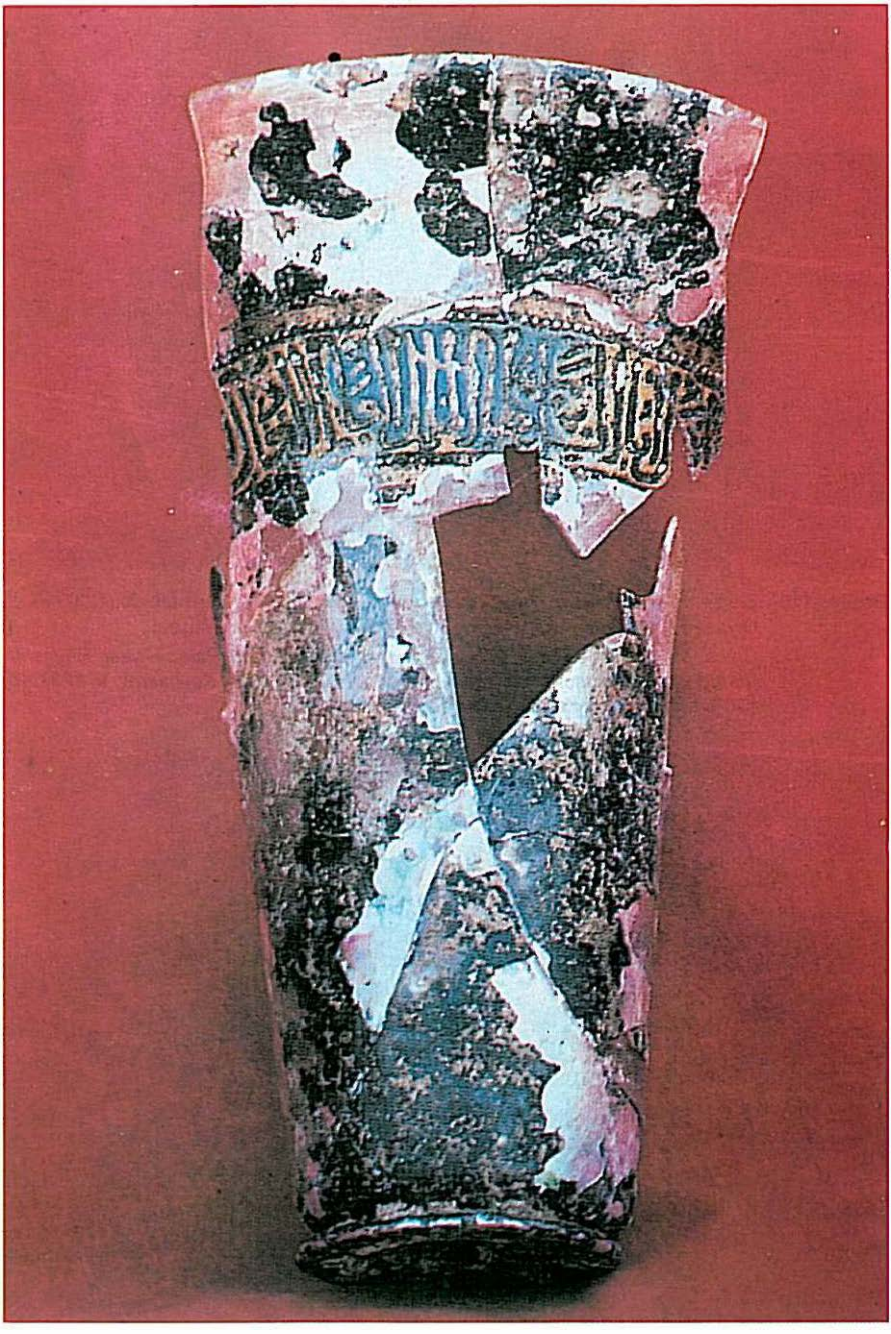
Resim: 116- Beyşehir Kubadabad Sarayı'nda bulunmuş emaye işli cam tabak (1237/46, il. Gıyaseddin Keyhusrev devri), Konya Karatay Medresesi Müzesi.

Glass plate with enamel decoralion from Kubadabad Palace near Beyşehir, (dated through inscription to the reign of Gıyaseddin Keyhusrev II 1237/46, 130 cm. diameter, Karatay Medrese Museum, Konya).



Resim: 117- Beyşehir Kubadabad Sarayı'nda bulunmuş cam tabağın dış kenarında emaye işli süs (Konya Karatay Medresesi Müzesi) (1237/46, II. Gıyasedddin Keyhusrev devri).

Enamel decoration of the outer rim of the glass plate in number 116.



Resim: 117/A- Samsat'tan emaye işli cam kadeh (Adıyaman Müzesi, 12.-13. yy).
Glass goblet with enamel decoration from Samsat (12th-13th century, Adıyaman Museum).

MİNYATÜRLER

Türk minyatürleri son yıllarda büyük ilgi görmeye başlamış ve birçok araştırıcılar bu konuya eğilmiştir. Eski yayınlarda sadece İran, Arap, Hint minyatürlerinden söz edilirdi. Osmanlı minyatürleri konusunda bol malzemeyle bilgi sahibiyken, Selçuklu devri için örneklerimiz çok azdır. Selçukluların Anadolu'ya gelmeden belli bir resim stili geliştirdiklerini, el sanatlarının çeşitli dallarında, özellikle metal, cam, fresk, alçı, seramik ve çinide karşımıza çıkan figürler göstermektedir. Bu figürlerde aynı stili sürdüren zengin bir konu programı sunulmuştur. Afganistan'da Gaznelilerin (997-1191) Gazne Sarayı'nda bulunan mermer kabartmalarında, Leşgeri Bazar Sarayı'nda görülen fresklerde bu figür stilinin paralelleri görülür. Gaznelilerde ve Selçuklularda rastlanan ortak resim sanatının kökü Uygur Türklerinden gelir.

Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir bölgede 8. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar dörtyüz yıllık uzun bir devrede, el sanatının çeşitli dallarında ve mimari süslemede karşılaşılan resim stilinin paralellerini minyatürde eksiksiz olarak izlemek mümkün olamamaktadır. Orhon Vadisi'nde hüküm süren ve Dokuz Oğuz Türklerinden olan Uygurların bugüne çok az sayıda kalan minyatürlerinde, Gazne ve Büyük Selçuklu figür sanatında bol olarak karşımıza çıkan ve "Uygur tipi" olarak karakterize ettiğimiz uzun saçlı, dolgun yanaklı, ufak ağızlı, ince uzun burunlu, çekik gözlü ve kaşlı bir yüz şeması dikkati çeker. Hoço'da bulunan Uygur fresklerinde de aynı tipler tekrarlanır. Bu minyatür ve fresklerde Maniheist Rahipler dini seramonilerde canlandırılmıştır.

Uygurlardan sonra Türkler de ancak el sanatlarının çeşitli dallarında izlenen figür stili minyatürlerde büyük bir boşluk bırakır. Türk sanatına ait minyatürleri daha iyi anlamak için bunlara öncülük eden 11.-13. yüzyıl Yakın Doğu minyatürlerine kısaca değinmek gerekir. Abbasiler devrinde zenginlerin, değerli yazmaları resimlendirme merakında oldukları anlaşılmaktadır. Bu sınıf kendini yetiştirmek, okuyup öğrenmek isteğindeydi. Bilimsel kitaplar Yunanca'dan Arapça'ya çevrilip resimlendiriliyordu. Bu devirden felsefe, astronomi, tıp ve tarihle ilgili birçok yazma vardır. Eserler çevrilirken resimleri de kopya ediliyordu. Bu resimlerin İslâm kitap ressamlığının gelişmesinde bü-

yük rolü olmuştur. Eğlendirici ve düşündürücü, aşağıda üzerinde duracağımız Beydaba'nın Kelile ve Dimne'si, Hariri'nin Makamat'ı gibi hikayeler, aşk masalları, hükümdar tasvirleriyle resimlendirilmekteydi. Samarra'da Cevsak-Ül Hakani adını alan halife sarayını (9. yüzyıl) süsleyen fresklerde, Uygur resim üslûbunun etkileri görülür. Bu üslûp Abbasi yoluyla İslâmın diğer ülkelerine de sıçramıştır.

Anadolu dışında Türk İslâm sanatına ait bilinen en erken minyatürler, büyük olasılıkla Zengiler'den I. Nureddin Arslan Şah'ın emriyle Musul'da yazılıp resimlendirilen, Yunanlı yazar Johannes Grammatikos veya Pseudo Galenos'un Kitab Al-Tiryâk (Panzehirler Kitabı) adlı eseridir. Eser hekim Andromakos'un maceralarını anlatır. 12. yüzyıla ait iki kopyası vardır. Kitab Al-Tiryâk'ın Paris Milli Kütüphanesi'nde bulunan kopyasında 1199 tarihi verilir (M.S. 2964). Bu minyatürlerde saray ileri gelenleri, kadınlar tamamen Selçuk el sanatlarında rastlanan stilde canlandırılmıştır. Sarayında, bahçesinde, bağdaş kurarak oturan, elinde kadeh tutan sakallı hükümdar ve etrafındaki kadınlar, özellikle İran Selçuklu "Minai" seramiklerinde rastladığımız stili devam ettirir. Yine Musul'a ait, Kitab Al-Tiryâk'ın Viyana Milli Kütüphanesi'nde bulunan 13. yüzyıla ait bir minyatüründe üç sahne halinde av, saray hayatı, atlı kadın ve erkek figürleri Selçuk-Uygur stilinde canlandırılmıştır.

Selçuk-Uygur stilini yansıtan bir başka önemli örnek de, iki cildi İstanbul Millet Kütüphanesi'nde bulunan 1218-19 tarihli Kitab El-Aghâni'nin (Şarkılar Kitabı) takdim minyatürlerinde görülür. Eserin orijinali 10. yüzyılda Bağdat'ta Ebu'l-Ferenc El-Isfahâni tarafından yirmi cilt olarak yazılmıştır. 13. yüzyıldan önceki devirden hiçbir minyatürlü örnek zamanımıza kadar gelmemiştir. 1218-19 yılında muhtemelen Musul'da yapılmış bir nüshanın sadece altı cildi mevcuttur ve çeşitli koleksiyonlara dağılmıştır. 17. ve 20. ciltler İstanbul Millet Kütüphanesi'ndedir (Feyzullah Efendi 1565-1566). Diğer üçü Kahire Milli Kütüphanesi'nde, biri Kopenhag Kraliyet Kütüphanesi'nde bulunur. Bu altı cildin takdim sayfası minyatürlerinde hükümdar saray ileri gelenleriyle birlikte kabul sahnesinde, maiyeti ile birlikte içki içerken, ok ve yayla otururken, atla avlanırken, atın üzerinde otururken ve birinde de saray kadınları dans ederken, çalgı çalıp yıkanırken canlandırılmıştır. Böylelikle taht, av, eğlence sahneleri, sarayla ilgili ikonografik programı tamamlamaktadır. Millet Kütüphanesi'nde bulunan 17. cildin takdim minyatüründe canlandırılan Selçuklu Atabeki Badr El-Din Lulu saray ileri gelenleri arasında oturur, elinde yay ve ok tutar, tepede iki melek yer alır. Figürlerin yuvarlak dolgun yanaklı yüzleri, çekik gözleri, ufak ağızları ve uzun saçları İran Selçuk el sanatlarından tanıdığımız örneklere çok benzer.

Anadolu dışında kalan, sözünü ettiğimiz ender Selçuklu devri minyatürleri, bu devirde belli bir Selçuk minyatür üslûbunun varlığına işaret eder. Anado-

lu'da yapıldığı kabul edilen 12.-13. yüzyıl minyatürleri çok azdır. Bilinen en erken tarihli örnekler, bugün Meshed İmam Rıza Güzergâhı'nda bulunan Dioskorides'in "Materia Medica" yazmasındadır. (Kitab El-Haşa'iş). Eser Artuklu Emiri Necmeddin Alpî için (1152-1176), Mihran İbn Mansur tarafından Süryanice'den Arapça'ya çevrilmiştir. 12. yüzyılda Mayafarikin'de (Silvan) yazılmış olması gerekir. Meşhed Dioskorides yazması 284 yaprak halindedir, 284 hayvan ve Süryanice isimleriyle birlikte 677 bitki resmi ile süslenmiştir. Dioskorides büyük olasılıkla M.S. 2. yüzyılda Kilikya'da Anazarba'da doğmuş bir hekimdir. "Materia Medica"nın ilk minyatürlü nüshası Viyana Milli Kütüphanesi'ndedir ve 520 yılı civarından Bizans devrine aittir. Eserin çeşitli devirlerden bugün bilinen 13 İslâmi çevirisi vardır. Üçü İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi'nde (No. 3702, 3703, 3704), ikisi Topkapı Sarayı Müzesi'nde (Ahmet III, 2127, 2147), diğerleri dış müzelerde bulunmaktadır. Dioskorides yazmalarının hattatı Behnâm İbn Musa İbn Yusuf Musullu'dur.

Topkapı Sarayı'nda bulunan (Hazine 841) ve son yıllarda üzerinde çok durulan Varka ve Gülşah Mesnevisi, Selçuk minyatür sanatı için gerçek bir hazinedir. Aslında 7. yüzyılda yaşamış bir Arap şairinin hikayesine dayanan eser, 11. yüzyılda Ayyuki tarafından Farsça yazılıp Gazneli Sultan Mahmud'a takdim edilmiştir. Topkapı Müzesi'ndeki Varka ve Gülşah yazması bilinen, nerede yapıldıkları münakaşa konusu olan bu minyatürlerin (muhtemelen Konya'da yapılmışlardır), Kemal Özergin'in araştırmaları sonucu, Azerbaycan'da Khoy'dan gelerek önce Kastamonu'ya yerleşen Muhammed oğlu Ebd El-Mumin isimli bir usta tarafından yaratıldıkları kabul edilmektedir. Böylelikle Anadolu Selçuklularına ait minyatür sanatının varlığı ortaya konmaktadır. Daha önceki araştırıcılardan B. Gray bu minyatürlerin büyük olasılıkla Irak kökenli olduğunu, M.Ş. İpşiroğlu ise İran'da Şiraz'da yapıldıklarını kabul eder. Acıklı bir aşk hikayesini işleyen Varka ve Gülşah mesnevisinde konu çok hareketlidir, olayların çoğu resmedilmiştir. Tek resimli örnektir. 70 yaprak halinde ve 71 minyatürlüdür. 13. yüzyıl başından olduğu kabul edilir. Metin Farsçadır.

Hikayeye göre Beni Şeybe kabilesinden Hilal ve Human iki kardeştir. Hilal'in kızı Gülşah dillere destan güzelliktedir. Human'ın oğlu Varka da yiğit bir delikanlıdır. Gençler birbirlerine büyük bir aşkla bağlıdır. İki kardeş çocuklarını evlendirmek ister. Beni Dabya kabilesinden Rebi Bin Adnan Gülşah'ın güzelliğini duyar, onunla evlenmek ister ve reddedilir. Varka ve Gülşah düğün günü baskına uğrarlar ve Rebi Bin Adnan Gülşah'ı kaçırır. Bu yüzden iki kabile arasında savaş çıkar. Rebi Varka'yı esir alır ve babasını öldürür. Gülşah zırhlar giyip, erkek kılığında Rebi'yi öldürür ve Varka'yı kurtarır. Rebi'nin iki oğlu babalarının intikamını almak ister, biri öldürülür, Galib isimli diğeri Gülşah'ı görünce aşık olur ve onu tekrar kaçırır. Varka

Galib'i öldürerek Gülşah'ı kurtarır. Beni Şeybe kabilesinin ordusu Beni Dabya kabilesini bozguna uğratır. Bu defa da Gülşah'ın babası Varka fakir düştüğünden kızını ona vermekten vazgeçer. Varka zengin olmak ve Gülşah'la evlenebilmek için amcası olan Yemen Kralı Munzır'ın yanına gider. Harp halinde olan Yemen'de savaşarak galip gelir ve zengin olur. Bu arada Şam hükümdarı Gülşah'a aşık olur ve zengin bir tüccar kılığında onu ister. Annesi ve babası Gülşah'ı evlenmeğe zorlarlar ve kızlarını Varka'dan korumak için yalandan ölmüş haberini yayarak cenaze merasimi yaparlar. Şam hükümdarı Gülşah'ın Varka'ya olan aşkını öğrenince ona acır, sarayında kendisini bir kardeş gibi himayesine alır ve evlendiği halde karısı olmaya zorlamaz. Yemen'den zengin olarak dönen Varka hakikati öğrenir. Gülşah'ın mezarını açtırdığında içinde koyun ölüsü görür. Şam'a giderek Gülşah'ı bulur ve Şam kralı başından geçenleri öğrenince onu sarayında misafir eder. Varka Gülşah'la evlenemeyince Şam'ı terk etmeğe karar verir ve yolda kederinden ölür. Gülşah da derdinden Varka'nın mezarı başında ölür. Bu aşka saygı duyan Şam hükümdarı, ikisi için bir türbe yaptırır. Hazreti Peygamber bu ünlü aşıkların hikayesini öğrenince dört halifesi ile birlikte mezarlarını ziyaret eder. Hazreti Muhammed aşıkları birleştirmek için bir çare ararken, Şam hükümdarı kendi ömründen yirmişer yıl vermeyi teklif eder aşıklar yeniden hayata ve birbirlerine kavuşurlar.

Minyatürler metin içinde frizler halinde yerleştirilmiş ve ince bir çerçeve içine alınmıştır. Konular özetli bir şekilde, büyük hareketlilik, canlılık ve başarıyla anlatılmıştır. İnsan figürlerinin iki boyutlu ve şematik sunuluşuna karşılık, atların ve çerçeveleyici olarak kullanılan hayvan figürlerinin gerçekçi bir üslûpla, hareketli canlandırılışları dikkati çeker.

Figürlerin etrafında konuyla ilgisi olmayan, dekoratif unsurlar işlenmiştir. Bunlar genellikle tabiatı özetleyen göl, stilize ağaç, çok iri nar ve çiçek dallarıdır. Arada tavuk, horoz, ejder, tavşan, tilki, at, kedi, fare gibi hayvanlar da yer alır. Minyatürleri çerçeveleyici biçimde yer alan bu hayvanların allegorik olarak kullanılmış olmaları mümkündür.

Varka ve Gülşah minyatürleri Selçuk devri saray hayatını, bunun yanı sıra göçebe çadır yaşantısını, adetlerini, geleneklerini yansıtan birer vesika olarak da değerlendirilebilir. Burada Türk, Orta Asya, Hint ve Çin etkili unsurlar yeni bir Selçuklu figür sanatı sentezi ile yoğrulmuştur. Selçuklu devrinde hala yaşayan İslâm öncesi gelenekleri yer yer dikkati çeker. Aşıkların mezarı başında görülen ve yüzleri işlenmiş olan, Hazreti Muhammed ve dört halife tasvirleri, İslâm dünyasında bilinen en erken örnekler olmaktadır.

Selçuklu devri çadır tasvirleri, eğlence sahneleri, gömülme adetleri, kıyafetleri, mimari tasvirleri, tabiata verilen önem bu minyatürlerde ekspresyonist bir anlatımla sunulmaktadır.

Kuvvetli kırmızı, mavi ve siyah renkler kullanılmıştır. Stilize üslûpla işlenen Varka ve Gülşah minyatürlerinde Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinden tanıdığımız, kökü Uygur resmine kadar uzanan yuvarlak yüzlü, uzun örgülü saçlı, çekik bademgözlü, keman kaşlı, ufak ağızlı tipler görülür. Renkli kaftanlar giymiş ve hareketli canlandırılmışlardır. Bu figürlerin çok benzerleri İran'da Rey merkezinde yapılan minai seramiklerde görülür.

Büyük olasılıkla Selçuklu devri Konya'sında, bugüne kalmayan daha başka minyatürler de yapılmıştır. Mevlâna Celâleddin Rumi (ölümü 1273) Mesnevi'sinde, şeytanın Allah tarafından yaratılışını anlatırken bazı resimlerden söz eder. Bunlar 13. yüzyıl ortalarında Konya'da bulunması gereken minyatürler olmalıdır.

Türk stilini yansıtan Varka ve Gülşah minyatürleri dışında, Anadolu Selçuklularında Bizans etkisinde kalan minyatürler de yapıldığı anlaşılmaktadır. Paris Milli Kütüphanesi'nde bulunan (Bibl. Nat. Persan 174) Nasr El-Din Sivasi'nin Tezkeresine ait minyatürler karışık üslûplarıyla ilgi çeker. Kayseri ve Aksaray'da 1271 yıllarında yapılan bu minyatürler Selçuk Sultanı III. Gıyaseddin Keyhusrev'e ithaf edilmiştir. Yazar Seistan'dan gelip Sivas'a yerleşmiştir. 146 sayfalık neshi yazılı minyatür kitabı üç bölümdür. Birinci bölümde yazar bütün İslâm ülkelerinde seyahat ettiğini, astroloji, tılsımlı resimler ve büyücülükle uğraştığını yazar. İkinci bölüm Kitâb Dakâ'ik El Haka'ik adını alır (Hakikatın Ayrıntılarının Kitabı), 1271'de Aksaray'da yazılmıştır. Bu bölümde yazarın adı geçer. Mu'nis Al-Havârid adını alan üçüncü bölüm Nasr El-Rammâl El-Sâti El-Sivasi tarafından Kayseri'de yazılmıştır (1272). Yazar ve nakkaş aynı şahıstır. Yazar burada eserini Selçuklu Sultanı III. Gıyaseddin Keyhusrev'e ithaf eder.

Minyatürlerin stilinden hepsinin aynı ressama ait olduğu anlaşılır. Figürler primitif bir stilde, renkli düz bir zemin üzerinde, konturlarla çizilmiş, başarısız gölge oyunları yapılmıştır. Minyatürlerde astrolojik tasvirler, büyü sahneleri, hilkat garibeleri, çok kafalı ve kollu melekler, ejdere saldıran atlı melek, arslan üzerinde melek, beyaz kuşa binmiş bayraklı adam, hayali kuşlar gibi konular işlenmiştir. Meleklerin tacı ve kıyafeti Selçuk karakterindedir. Meleklerin çok kollu ve başlı olması, bu minyatürlerde Hint etkilerine işaret eder. Minyatürler yakın paraleli bulunmayan, çok orijinal örnekler olarak dikkati çeker.

El Cezeri tarafından yazılan, kısaca "Otomata" diye isimlendirilen mekanik ve otomatik aletlerin bilimini ve işlemesini öğreten, "Kitâb Fî Ma'rifat El-Hiyel El-Hendesiye" isimli Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki kitabın minyatürleri de Artuklu devrinin ilginç örnekleri olarak dikkati çeker. Eser Artuklu Emiri Nasreddin Mahmud'un emriyle Diyarbakır'da (Amida) yazılmıştır (1200-1222). Ceze-

ri'nin 25 yıl Artuklu hanedanına hizmet ettiği bilinir. Otomata Arşimed'in ve diğer Yunan alimlerinin mekanik keşiflerine dayanır. Eserde altı kategoride 50 otomatik aletin yapımı anlatılır. Her alet ayrı bir bölümde etraflı şekilde anlatılır ve resimlendirilir. Birinci bölümde on çeşit saat tanıtılır. İkinci bölümde kadeh, insan ve hayvan biçimi, on içki kabı, üçüncü grupta otomatik sürahi ve havuzlar, dördüncü bölümde benzer beş su aleti, son bölümde ise saray kapısı, açı ölçer, çalar saat, kilitler, kapı sürgüleri gibi beş farklı otomatik alet tanıtılır. El Cezeri önsözünde her bölüm için bir resim ayırdığını belirtir ve 173 resime atıfta bulunur. Resimler çerçevesiz olarak metin içine dağıtılmıştır. Bugün Otomata'nın çeşitli müzelere dağılmış ve farklı devirlerde yapılmış 14 Arapça kopyası bilinmektedir. En erkeni İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan (Ahmet III, 3472), 179 yaprak halinde 60 resimli yazmadır. Bu minyatürlerdeki tipler yuvarlak yüzleri, uzun saçları ve kaftanlarıyla yukarıda işaret ettiğimiz Uygur ve Selçuklu stilini yansıtır.

Örneklerin gösterdiği gibi bugüne kalan ve Anadolu'da yapıldığı kabul edilen Selçuklu devri minyatürleri çok kısıtlıdır. Özellikle Varka ve Gülşah minyatürleri tipik Selçuk figür stilinin karakterini gösterir. Bizans etkisinde Nasr El-Din Sivasi'nin tezkeresinin minyatürleri ise bazı Anadolu Selçuk maden işçiliği örneklerinde de dikkatimizi çeken karma stilini yansıtır.

İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde, Ayasofya ve Süleymaniye Kütüphaneleri'nde, Anadolu Selçuklularına ait olmamakla birlikte, 12.-13. yüzyıl geç Abbasi devri eseri olarak tanıtılan ve çeşitli yayınlarda "Bağdat okulu" minyatürleri olarak adlandırılan ve çok kıymetli bazı eserler bulunmaktadır. Bunlar Suriye ve Irak'ta Selçuk üslûbunun minyatür dalındaki paralelleri olarak gösterilebilir. Aynı gruba giren birçok minyatür, dış müze ve koleksiyonlarda bulunur. Örneğin Paris Milli Kütüphanesi'nde (M.S. Arabe 3929) Yahya İbn Mahmud El Vasîtî tarafından resimlendirilen, El Hariri'nin "Makamat'ı" (Toplantılar) büyük olasılıkla Kuzey Suriye'de, 13. yüzyılın ikinci çeyreğinde yapılan en önemli yazmalardandır. Bu minyatürler konumuz dışında kaldığından, dış müzelerdeki örnekleri bir tarafa bırakarak, bizim kütüphanelerimizde bulunan ve Selçuklu olmadıkları halde devrin minyatür stilini yansıtan bazı örneklere dikkati çekelim. 13. yüzyıla ait İstanbul'da bulunan minyatürleri şöylece sıralayabiliriz: Suriye ve Irak'ta kopya edilmiş, 1224 ve 1229 tarihli Dioskorides'in "De Materia Medica'sı" (Şifalı otlar üzerine yazılan kitap), (üçü Ayasofya Kütüphanesi'nde M.S. 3703, ikisi İstanbul Topkapı Sarayı'nda, Ahmet III, 2127); Suriye'de 13. yüzyılın ilk yarısında yapılan, El Mübaşir'in "Mukhtâr El-Hikem ve -Mehâsin El-Kilem'i" (En seçme atasözleri ve en güzel konuşmalar), (Topkapı Sarayı, Ahmet III- 3206); Bağdat'ta yazılan, 1209 tarihli, atçılık ve baytarlık hakkında, Ahmet İbn El-Hüseyin İbn El-Ahnaf'ın "Kitab El Baytara'sı" (bir kopya Topkapı Sarayı, Ahmet III- 2115, bir kopya Sü-

leymaniye Kütüphanesi, Fatih 3609, geç bir kopya da Ayasofya Kütüphanesi'nde bulunmaktadır, 4197); 1287 tarihli, Bağdat'ta yazılan "Rasâ'il İkhvân As-Safâ (Süleymaniye Camii Kütüphanesi, Esad Efendi 3638); 1285 yılına tarihlenen, "Suvar El-Akalim Es Sabâ" (İstanbul Topkapı Sarayı, Ahmet III, 1285); 1131 yılından, muhtemelen Mezopotamya'daki merkezlerden birinde yapılmış, As Sûfi'nin "Kitab Suvar El-Kavakıb Ath-Thablta'sı" (Sabit Yıldızlar) (Topkapı Sarayı, Ahmet III- 3493), aynı eserin 1135 tarihli bir kopyası Süleymaniye kitaplığındadır (Fatih 3422); 13. yüzyılda resimlendirilmiş El Hariri'nin "Makamat"larından sonuncusu (Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi, 2916).

Bu minyatürlerden bazılarının, dış müzelerde çeşitli devirlere ait kopyaları vardır. Paris Milli Kütüphanesi'nde bulunan, Beydaba'nın 1200-1220 tarihli "Kelile ve Dimne" minyatürleri gibi (M.S. Arabe 3465) aynı albüme ait minyatürlerin çeşitli müze ve koleksiyonlarda yer alması da sık sık görülür.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, Anadolu Selçuklu minyatürlerinin varlığı bilinmektedir. Bugüne kalan örnekler çok az olsa da, bunların devrin minyatür üslûbuna uyduğu ve genel Selçuk stilinin bir parçası olduğu şüphesizdir.

14. yüzyıl Anadolu Beylikler devri minyatürleri konusunda hiçbir bilgiye sahip değiliz. Ancak 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı minyatürlerini tanımaktayız. Çok zengin Osmanlı minyatürlerini hazırlayan örneklerin yok olup gittiğine inanmaktayız.



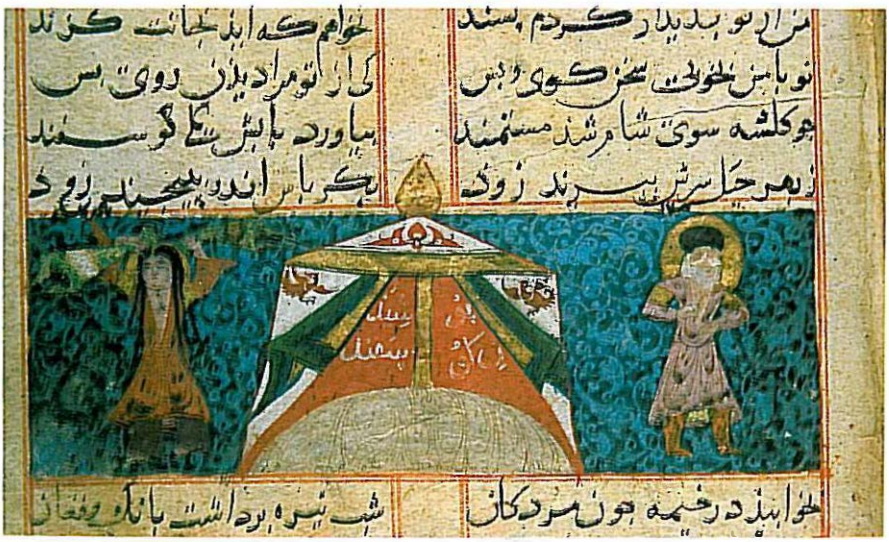
Resim: 118- Varka ve Gülşah albümünden savaş sahnesi, Dört atlı, iki yaya ve yerde iki ölü canlandırılmıştır. 13. yüzyıl başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, s. 11a)

War scene from the "Varka and Gulshah" Album, beginning of 13th century, (Library of the Topkapı Museum, Treasury Section 841, p. 11a).



Resim: 119- Varka ve Gülşah albümünden Beni Şeybe ile Beni Dabya kabilelerinin savaş sahnesi. 13. yüzyıl başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, s. 12a).

War scene between "Beni Shaybe and Beni Dabya" tribes from the "Varka and Gulshah" Album, beginning of 13th century, (Library of the Topkapı Museum, Treasury Section 841, p. 12a).



Resim: 120- Varka ve Gülşah albümünden, Varka'yı aldatmak için Gülşah yerine koyun ölüsünün konduğu mezar çadırı ve sözde yas tutan Gülşah'ın anne ve babası. 13. yüzyıl başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, s. 46a)

Scene from the "Varka and Gulshah" Album showing the funeral tent with a dead sheep instead of Gulshah placed in it to deceive Varka while the parents of Gulshah are portrayed in mock mourning (Library of the Topkapı Museum, Treasury Section 841, p. 46a).



Resim: 121- Varka ve Gülşah albümünden, Şam hükümdarının (ortada) Varka ve Gülşah'la saray bahçesinde konuşmaları. 13. yüzyıl başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841. s. 57b).

Scene from the "Varka and Gulshah" Album depicting the ruler of Damascus (in the middle) in conversation with Gulshah and Varka in the palace garden, beginning of 13th century (Library of the Topkapı Museum, Treasury Section 841, p. 57b)



Resim: 122- Varka ve Gülşah albümünden, Şam hükümdarının ve Gülşah'ın Şam'ı terk eden Varka'yı (atlı) uğurlamaları. 13. yüzyıl başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, s. 62a)

Scene from the "Varka and Gulshah" Album showing the ruler of Damascus and Gulshah seeing off Varka (mounted) as he leaves Damascus, beginning of 13th century (Library of the Topkapı Museum, Treasury Section 841, p. 62a).



Resim: 123- Varka ve Gülşah albümünden, Gülşah Varka'nın arkasından bir ayrılık şiiri okumakla. Sağda kapalı bir kapı solda üzerine tavşan oturmuş bitki. 13. yüzyıl başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841. s. 65a).

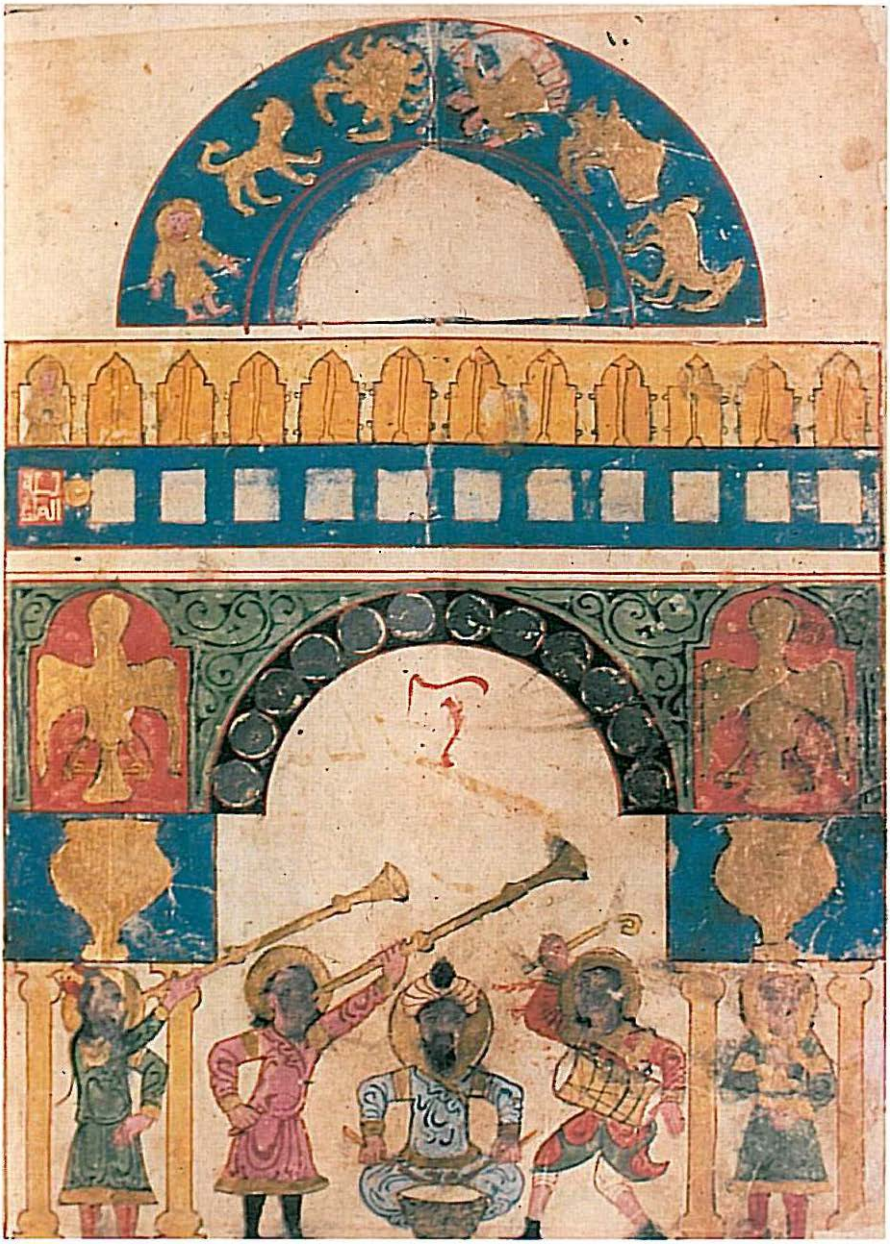
Scene from the "Varka and Gulshah" Album showing Gulshah reading a parting poem after Varka's departure, beginning of 13th century (Library of the Topkapı Museum, Section 841, p. 65a).



Resim: 124

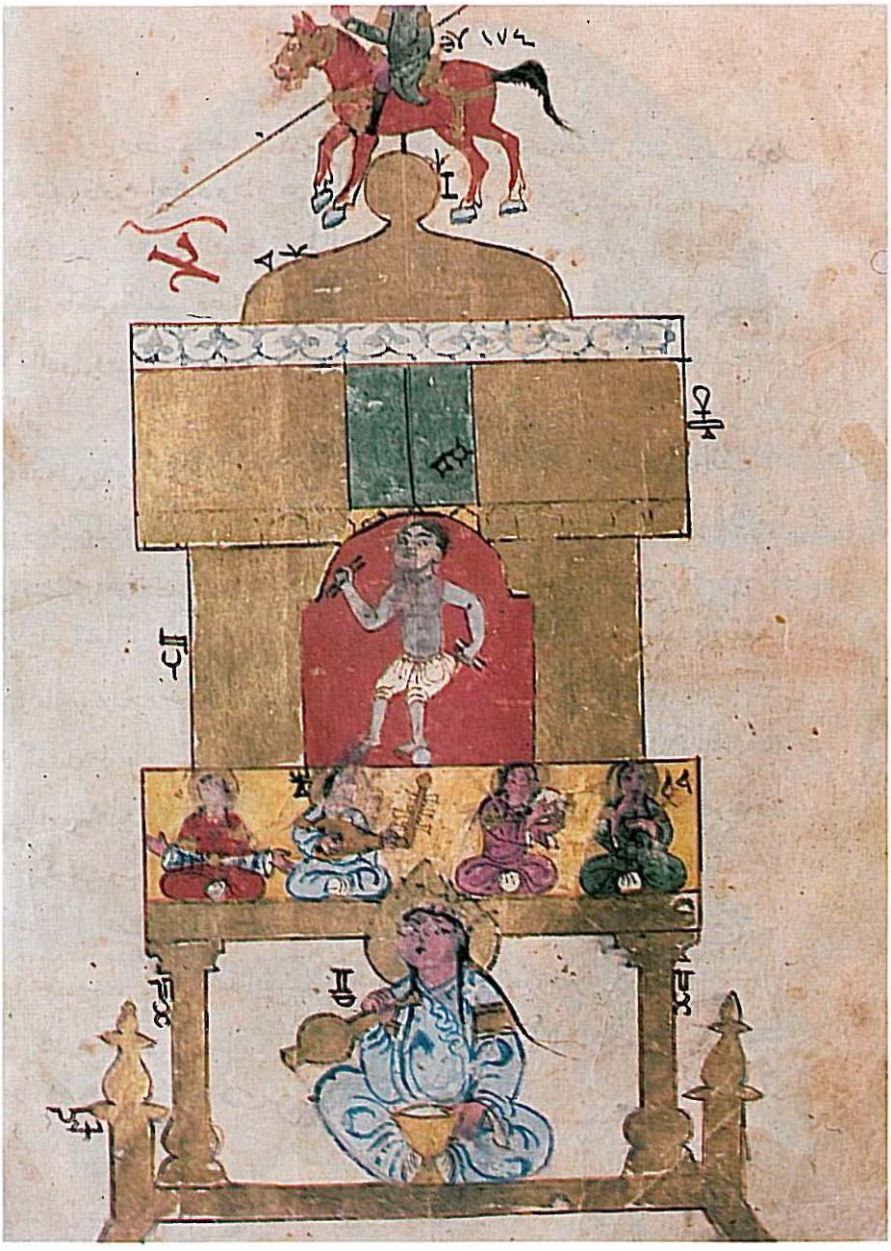
El-Cezerî'nin Kitâb fî Mârifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) albümünden otomatik içki içen ve çalgı çalan adamlarla dolu eğlence gemisi (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III, 3472, s. 98b).

Mechanical pleasure boat with drinking men and musicians from the Automata of al-Jazari "Kitâb fî Mârifet al-Hıyâl al-Handasiya" (Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices), 1206, Diyarbakır (Library of the Topkapı Museum, Ahmet III, 3472, 98b).



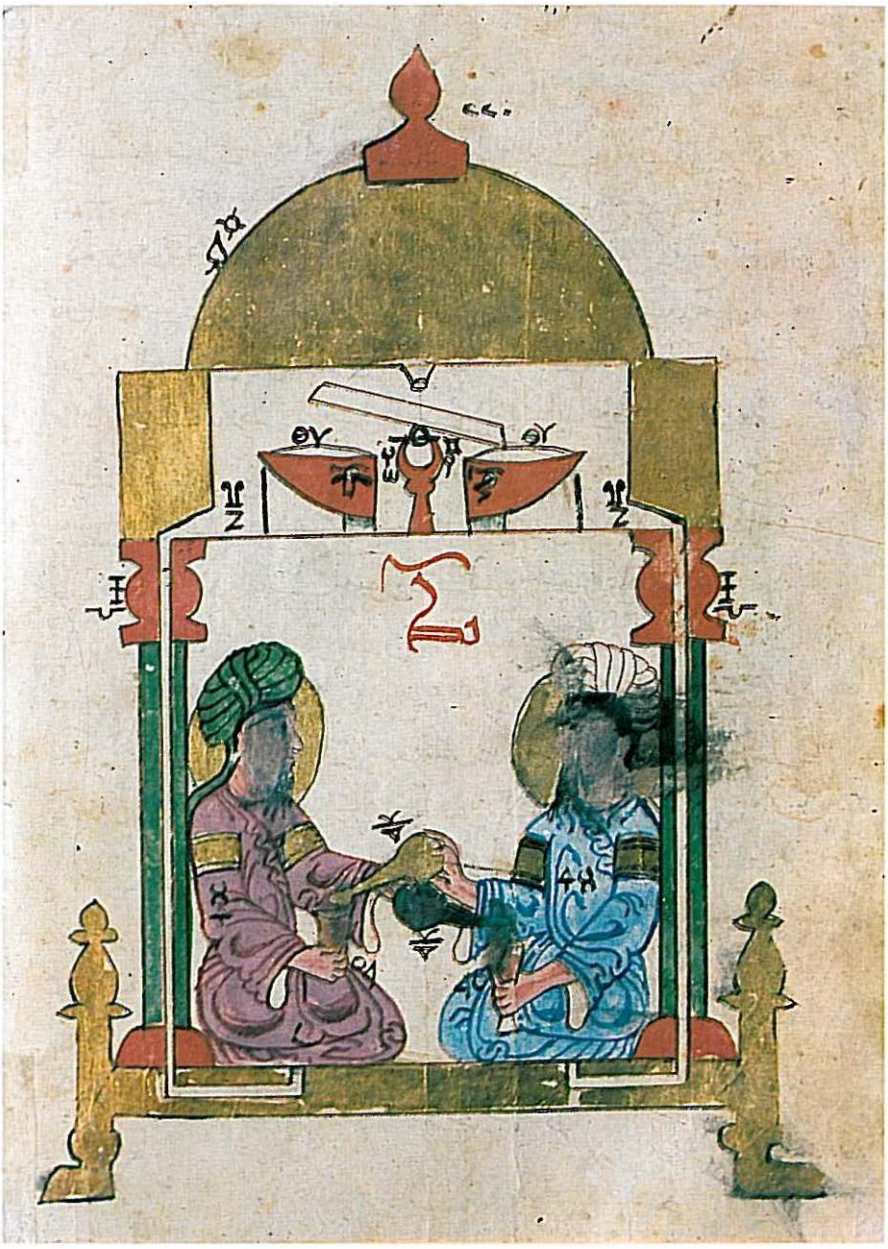
Resim: 125- El-Cezerî'nin Kitâb fî Mârifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) albümünden otomatik su saati tasviri (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III, 3472, s. 9b)

Automatic water clock of the drummers from the Automata of al-Jazari "Kitâb fî Mârifet al-Hıyâl al-Handasiya" (Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices), 1206, Diyarbakır (Library of the Topkapı Museum, Ahmet III, 3472, p.9b).



Resim: 126- El-Cezerî'nin Kitâb fî Mârifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) albümünden otomatik çalgılı saat tasviri (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III, 3472, s. 88b)

Automatic clock from the Automata of al-Jazari "Kitâb fî Mârifet al-Hıyâl al-Handasiya" (Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices), 1206, Diyarbakır (Library of the Topkapı Museum, Ahmet III, 3472, p.88b).



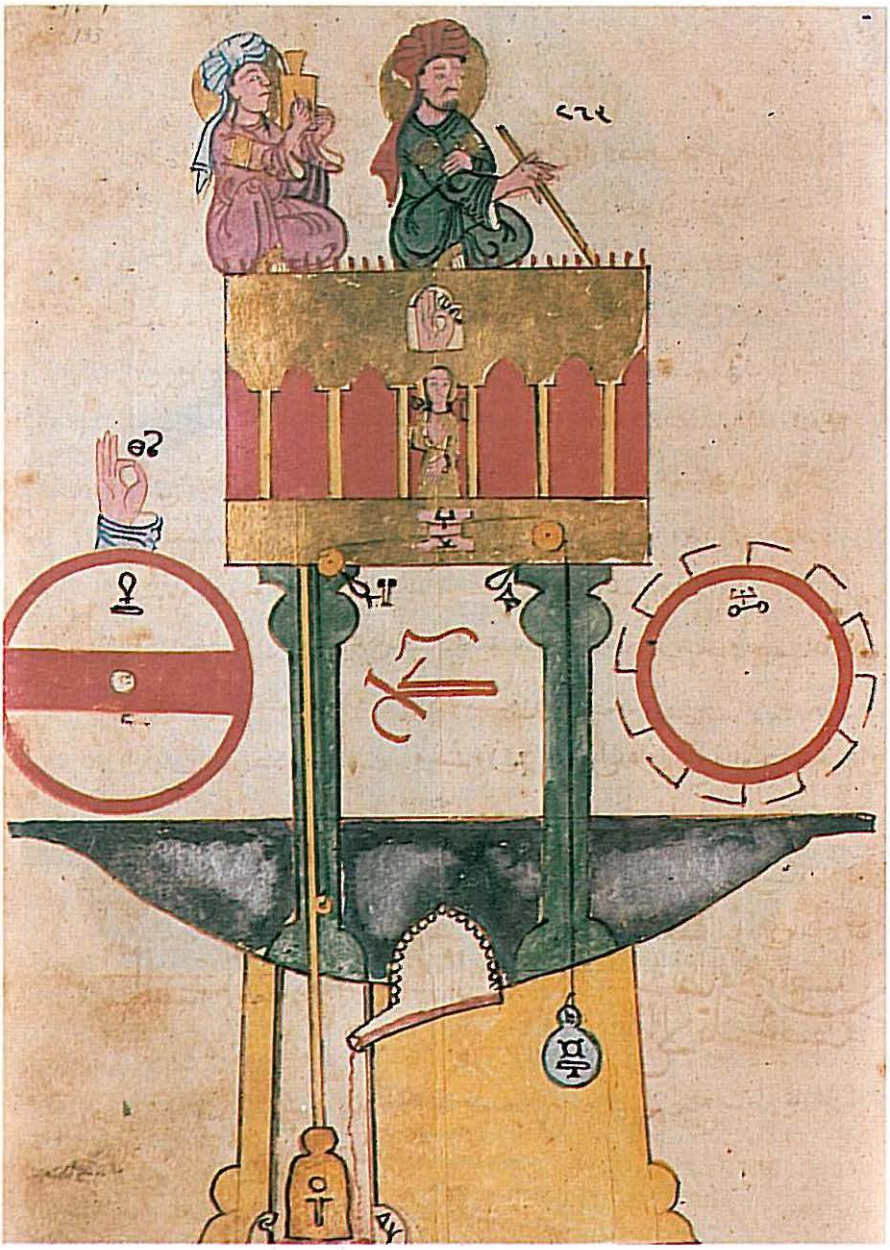
Resim: 127- El-Cezerî'nin Kitâb fî Mârifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) albümünden içki içen iki otomatik adamlı içki aleti (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III, 3472. s. 111b)

Mechanical device with two drinking men from the Automata of al-Jazari "Kitâb fî Mârifet al-Hıyâl al-Handasiya" (Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices), 1206, Diyarbakır (Library of the Topkapı Museum, Ahmet III, 3472, p.111b).



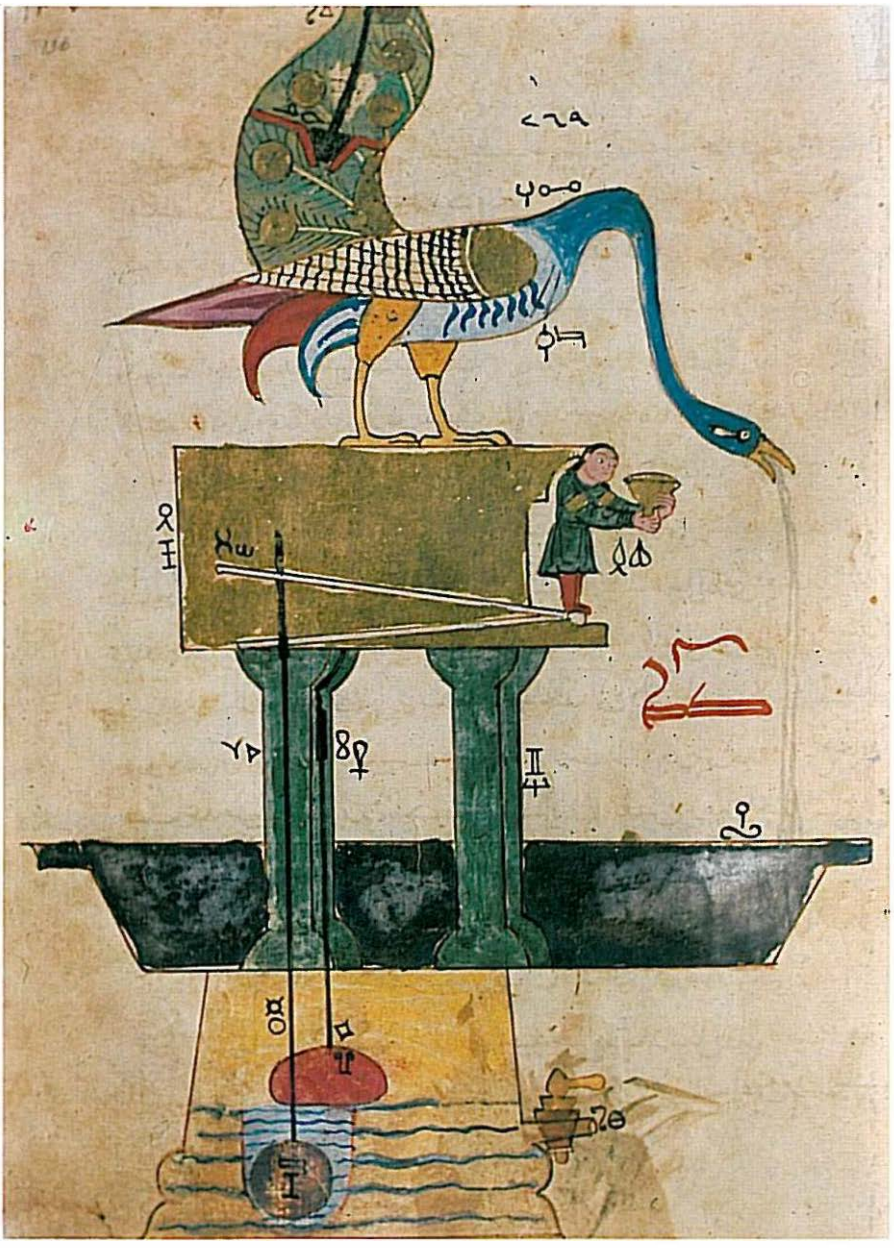
Resim: 128- El-Cezerî'nin Kitâb fî Mârifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) albümünden içki sunan ibrikli otomatik köle (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III, 3472, s. 121b)

Mechanical slave girl offering wine from the Automata of al-Jazari "Kitâb fî Mârifet al-Hıyâl al-Handasiya" (Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices), 1206, Diyarbakır (Library of the Topkapı Museum, Ahmet III, 3472, p.121b).



Resim: 129- El-Cezerî'nin Kitâb fî Mârifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) albümünden tepesinde iki yazıcı oturan otomatik kan ölçeği (hastadan alınan kan miktarını ölçer) (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, 3472, s. 133a)

Mechanical basin with two scribes for measuring the exact amount of blood taken from the patient, from the Automata of al-Jazarî "Kitâb fî Mârifet al-Hıyâl al-Handasiya" (Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices), 1206, Diyarbakır (Library of the Topkapı Museum, Ahmet III, 3472, p. 133a).



Resim: 130- El-Cezerî'nin Kitâb fî Mârifet el-Hıyal el-Hendesiye (Otomata) albümünden tavus kuşu ağzından içki akıtan otomatik musluk (1206, Diyarbakır) (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III, 3472, s. 136a)

Mechanical basin of peacock discharging wine from its peak from the Automata of al-Jazari "Kitâb fî Mârifet al-Hıyâl al-Handasiya" (Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices), 1206, Diyarbakır (Library of the Topkapı Museum, Ahmet III, 3472, p. 136a).

MADEN SANATI

Dr. Ülker ERGİNSOY

Günümüze kadar gelebilen Anadolu Selçuklu madeni eserlerinin sayısı, Selçuklu devrinde İran'da ve Selçuklu Atabekleri devrinde Mezopotamya'da yapılan örneklere kıyasla daha azdır.

13 ve 14'üncü yüzyıllara ait tarihi kaynaklarda, Selçuklu devrinde Anadolu'da değerli madenlerden yapılmış eserlerin kullanıldığından bahsedilmektedir. 13'üncü yüzyıl tarihçisi İbn Bibi, Selçuklu Tarihi adlı kitabında, İzzeddin Keykavus'un (1211-1219) düğününde altın ve gümüş kaplardan yemek yenildiğine ve Anadolu sultanlarının hazinelerinin altın eserlerle dolu olduğuna değinmektedir. 14'üncü yüzyılda Anadolu'yu dolaşan Magribli gezgin İbn Batuta da (1304-1378), Anadolu beylerinin saraylarında altın eserlerin kullanıldığını belirtmektedir. Yazık ki, İbn Bibi'nin ve İbn Batuta'nın sözünü ettiği Anadolu soylularına ait altın ve gümüş eserlerden, birkaç ufak ziynet eşyasının dışında, günümüze kadar gelebilmiş örnekler yoktur; mevcut eserlerin hepsi tunç veya pirinçten, bir örnek de çeliktendir.

Anadolu'ya mal edebileceğimiz Selçuklu devri ziynet eşyalarından biri, British Museum'da bulunan, gümüş tokalarla bezenmiş bir kemerdir (env. no. 1959. 7-22. 1-5). Müze kayıtlarında Anadolu'da ele geçtiği belirtilen bu kemerin ön kısmında yer alan gümüş tokaların (Resim 131) üzerine delik-işi ve yaldız teknikleri uygulanmıştır. Tokalardan biri, içinde çifte hayvan kompozisyonları bulunan yuvarlak madalyonlarla; diğeri, yatay frizler içine yerleştirilmiş hayvan figürleriyle süslenmiştir. Madalyonlarla süslü tokanın orta madalyonunun içinde, çift başlı ve tek gövdeli heraldik bir kartal figürü; iki yandaki madalyonlarda ise, sırt sırta duran kanat, uçlarıyla birbirine bağlanmış çifte-sfenks ve çifte grifon kompozisyonları tasvir edilmiştir. İkinci tokanın alt ve üst frizlerinde, birbirlerini kovalayan hayvan figürleri; ortadaki frizde de, karşılıklı duran iki sfenks figürü ile, bu sfenkslerin kalçalarını ısırmaya çalışan iki ufak hayvan ve uçlara oturtulmuş arslan figürlerinin oluşturduğu simetrik bir kompozisyon yer almaktadır.

British Museum'daki kemerin gümüş tokalarını süsleyen gerek efsanevi, gerek gerçek hayvan figürleri, Selçuklu devri madeni eserlerinin üzerinde, her bölgede rastlanan kompozisyonlardır. Ancak bu kompozisyonlardan biri-çift başlı ve tek gövdeli, kanatlarını açmış heraldik kartal figürü-özellikle 12'nci yüzyıl sonuna ve 13'üncü yüzyıla ait Anadolu Selçuklu eserlerinin süslemesinde çok daha sık karşımıza çıkmaktadır. Anadolu sanatında M.Ö. ikinci binin başlarından itibaren (Kayseri Kültepe, Konya Karahöyük ve Boğazköy damga mühürlerinin üzerinde ve Hitit İmparatorluk devrine ait Yazılıkaya ve Alacahöyük taş kabartmalarında) kullanıldığı görülen çift başlı kartal figürü; 12'nci yüzyılın sonundan itibaren Artuklu bölgesine ait, 13'üncü yüzyıldan itibaren de Orta ve Doğu Anadolu'ya ait mimari eserlerin ve çeşitli malzemeden yapılan el sanatlarının süslemesinde sık sık yer almaktadır. Aynı figür, Diyarbakır'ın Artuklu Meliklerinden Nasıreddin Mahmut'un (1200-1222) ve Rükneddin Mevdud'un (1222-1231) adına basılmış paraların üzerinde de görülmektedir.

British Museum'daki kemerin 13'üncü yüzyılın ilk yarısında Artuklu bölgesinde -büyük olasılıkla Diyarbakır'da- yapılmış olduğunu tahmin ediyoruz. Kemerin Anadolu'da ele geçmiş olması da bu kanıyı desteklemektedir. Gümüş tokaların üzerinde hem "Hükümdarlık", hem de "Güneş" (ebedi ışık) sembolü olan kartal sfenks, grifon ve arslan gibi hayvan figürlerinin kullanılmış olması, bu eserin önemli bir kişiye ait olduğunu kanıtlamaktadır.

Anadolu'ya mal edilebilen Selçuk devri tunç ve pirinç eserlerinden yalnızca 1280 tarihli bir örneğin kitabesinde Konya kentinde yapıldığı belirtilmekte; üç eserin üzerinde de Artuklu Meliklerinin adları zikredilmektedir. Artuklu Meliklerinin adlarını taşıyan parçalar Güneydoğu Anadolu atölyelerine ve bu Meliklerin hüküm sürdükleri tarihlere izafe edilebilmektedir. Yukarda andığımız dört örneğin dışında, Cizre Ulu Camii'nin kapısına ait tokmaklar da Güneydoğu Anadolu eserleri olarak sınıflandırılabilirler.

Kitabelerinde verilen bilgilere dayanılarak Anadolu'ya mal edilen Selçuklu devri madeni eserlerinin sayıları az olmakla birlikte, bu örneklerin hepsi üstün bir işçilik göstermekte ve aralarında çeşitli maden süsleme tekniklerini temsil eden parçalar bulunmaktadır. Bu eserler Selçuklu devrinde Anadolu'da -özellikle Konya'da ve Artuklu bölgesinde- çeşitli teknikler üzerine çalışan gelişmiş maden sanatı atölyeleri bulunduğuna işaret etmektedir.

Üzerlerinde Anadolu'ya ait olduklarını kanıtlayan herhangi bir bilgi bulunmayan, ancak formları, teknikleri ve süslemeleri açısından, kitabelerinden Anadolu işi oldukları anlaşılan eserlerle yakın benzerlikler gösteren başka madeni eserler de mevcuttur. Büyük çoğunluğu Türkiye müzelerinde bulu-

nan bu ikinci grup örneklerin varlığı da, Selçuklu devrinde Anadolu'da çeşitli teknikler üzerine çalışan maden sanatı atölyeleri olduğu kanısını güçlendirmektedir.

Anadolu Selçuklu tunç ve pirinç eserlerini, yapım ve süsleme tekniklerine göre yedi gruba ayırarak inceleyebiliriz.

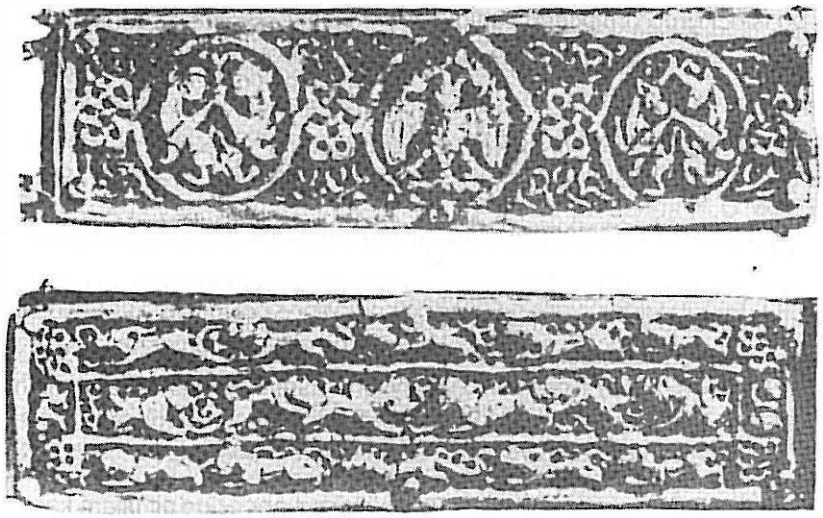
DÖVME TEKNİĞİ İLE YAPILAN, DELİK-İŞİ TEKNİĞİ İLE SÜSLÜ ESERLER:

Selçuklu devri madeni eserlerinden, kesinlikle Anadolu'ya mal edilebilen bir örnek, kitabesinde 1280 yılında Konya'da, Nusaybinli Ali İbn Muhammet tarafından yapıldığı belirtilen, Ankara Etnografya Müzesi'ndeki bir tunç kandil zarfıdır (env. no. 7591) (Resim 132). Beyşehir Eşrefoğlu Camii'ne ait olan bu eser, dövme tekniği ile şekillendirilmiş ve üzeri delik-iş, repoussé (çekiçlenerek elde edilen kabartmalar) ve yaldız teknikleriyle süslenmiştir.

1280 tarihli kandilin süslemesinde, 13'üncü yüzyıl öncesine ait İslâm kandillerinin üzerinde görülen geometrik desenlerden farklı olarak, girift arabesk kompozisyonları kullanılmış ve süsleme ayrıca gövdenin üzerine yerleştirilen heykel karakterinde üç boğa başıyla zenginleştirilmiştir. Eserin, boğa başlarının boynuzlarının içinden geçen ince zincirlerle tavana asıldığı anlaşılmaktadır. Kandilin boyun kısmını, Kuran'ın 24'üncü "Nur" suresinin 35'inci ayetinden alınma, nesihle yazılmış bir kitabe frizi dolanmaktadır. Tarih, yapım yeri ve usta adının belirtildiği ikinci kitabe ise, eserin dip kısmında yer almaktadır.

Üzerinde Kuran'dan bir ayet bulunan Konya yapımı kandil, Beyşehir Eşrefoğlu Camii için ısmarlanmıştır. Camide kullanılacak bir eserin heykel karakterinde hayvan başlarıyla süslenmiş olması, Anadolu Selçuklu ustalarının, figürlü kabartmalarla süsleme konusunda, diğer İslâm bölgelerinden daha hoşgörür bir tutum içinde olduklarını göstermektedir. Kabartma hayvan figürleri, Anadolu Selçuklularına ait, gerek kale, han, köprü gibi sivil yapıların, gerek cami ve türbe gibi dini yapıların süslemesinde de karşımıza çıkmaktadır.

Selçuklu sanatında hayvan tasvirlerinin, çoğu zaman sembolik anlamlar taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu konuda çeşitli yayınları bulunan G. Öney, Anadolu Selçuklu mimari süslemesinde boğa figürünün hiçbir zaman tek başına görülmediğini, bu figürün genellikle insan, arslan, kartal, ejder veya gergedan figürlerinden biriyle beraber kullanıldığını belirtmektedir. Öney, boğa figürünün sembolik anlamının birlikte tasvir edildiği figürlere göre değiştiğine dikkati çekmektedir. İnsan figürleriyle birlikte tasvir edilen boğa, "Ay"ı, veya Boğa burcunu, veya Zühre (Venüs) gezegenini; kartal ve arslan gibi ışık ve kudret sembolü olan hayvanlarla birlikte görülen boğa ise, zıt bir prensibi (karanlığı, yenilgiyi) temsil etmektedir. Boğa, ejder figürüyle bir arada kullanıldığı zaman, hakim hayvan olarak -yer altının, karanlığın hakimi olarak- karşımıza çıkmaktadır.



Resim: 131- Gümüş kemer tokaları 13. yüzyıl ilk yarısı, Artuklu bölgesi, Londra British Museum.
Silver belt buckles. First half of the 13th century, Artuqid area. London, British Museum.

Konya işi kandilin süslemesinde boğa tek başına kullanılmıştır; palmet dallarının üzerine yerleştirilmiş boğa başlarının sembolik bir anlam taşıyıp taşımadığı anlaşılamamaktadır. Üzerinde "Nur"la (ışıkla) ilgili bir ayet bulunan ve kendisi de ışık veren bir eşya olan bu eserin gövdesini süsleyen boğa başlarını "Ay"ı, veya zıt bir prensibi (aydınlık-karanlık ikilisinden "karanlığı") temsil ettiğini düşünebiliriz. Ancak Konya kandilinin üzerindeki boğa başlarının, sembolik bir anlam taşımadan, dekoratif bir amaçla kullanılmış olması da çok mümkündür. Anadolu sanatında boğa figürünün, M.Ö. altıncı binden itibaren -Neolitik Çağ'da, Erken Tunç Çağı'nda, Hitit ve Urartu devirlerinde kullanıldığı görülmektedir. Anadolu'nun tipik hayvanı olan boğanın, Selçuklu devrine ait bir kandilin süslemesinde tekrar karşımıza çıkması, Anadolu ustalarının geleneksel konulara bağlılığı olarak da yorumlanabilir.

1280 tarihli Konya yapımı kandil, İslâm kandilleri arasında, gerek süslemesinde boğa başlarının kullanılmış olması, gerek delik-işi tekniğinin yanı sıra, repoussé tekniğinin de uygulanmış olması bakımından benzeri bulunmayan "ünik" bir parçadır. Üzerinde hem tarih, hem de bir kent ve usta adı bulunan bu kandil, Selçuklu devrine ait en önemli madeni eserlerden biridir.

Kitabelerinde yapım yeriyle ilgili bir bilgi bulunmamakla birlikte, Anadolu Selçuklularına mal edebileceğimiz, dövme tekniği ile yapılmış ve delik-işi tekniği ile süslenmiş başka örnekler de mevcuttur. Formu bakımından 1280 tarihli Konya kandiliyle akraba olan diğer bir tunç kandil zarfı Kopenhag David Ko-

leksiyonunda bulunmaktadır (env. no. 17/1970). Bu eser ilk olarak 1964 yılında K. Otto-Dorn tarafından Kunst des Islam adlı kitapta tanıtılmış ve kandilin Konya dolaylarında ele geçtiği belirtilmiştir. David Koleksiyonunun kataloğunda "Arabia? 9-10 yüzyıl" olarak sınıflandırılan kandil, 1280 tarihli Konya kandili gibi dövme tekniği ile yapılmıştır; ancak Konya kandilinin üzerinde delik-işi, repoussé ve yaldız tekniklerinin bir arada kullanılmış olmasına karşılık, Kopenhag'daki kandil, Rey kazılarından çıkan ve 11-12'nci yüzyıllara tarihlenen İran Selçuklu kandil fragmanları gibi, yalnızca delik-işi tekniği ile süslenmiştir.

David Koleksiyonundaki kandilin, Konya kandilinin formunu hatırlatan yuvarlak bir gövdesi ve ağız kenarlarına doğru genişleyen bir boynu vardır. Kandilin karın kısmında üzerinde halkalar bulunan üç çıkıntı yer almakta, kandil bu halkaların içinden geçen zincirlerle tavana asılmaktadır.

Kopenhag'daki kandil, dekoru bakımından Konya işi kandilden daha basit ve sade bir örnektir. Bu eserin yüzeyini kaplayan, yan yana dizilmiş yuvarlak deliklerden oluşan ağ gibi zeminin üzerine çiçekli-kufi ile yazılmış anıtsal kitabe frizleri (Kuran'dan ayetler) yerleştirilmiştir. David Koleksiyonundaki kandil, tekniği ile olduğu kadar süslemesiyle de, Rey kazılarından çıkan Selçuklu devri kandil parçalarıyla yakın benzerlikler göstermektedir.

1280 tarihli Konya işi kandilin öncüsü olan Kopenhag'daki kandilin 11'inci yüzyıl sonunda veya 12'nci yüzyıl başlarında, büyük bir olasılıkla da Konya'daki bir atölyede yapıldığını tahmin ediyoruz.

Anadolu'ya izafe edebileceğimiz, dövme tekniği ile yapılmış ve delik-işi tekniği ile süslenmiş üçüncü örnek, Konya Mevlevi Dergahına ait olan ve 1926 yılında Dergah'tan Konya Mevlâna Müzesi'ne devredilen bir pirinç küredir (env. no. 399) (Resim 133). İki yarımküreden oluşan bu eserin yarımkürelerinden biraz daha büyük olanı, diğerinin üzerine geçmekte ve iki parça birbirine arkadan bir menteşe, önden bir kilit köprüsüyle bağlanmaktadır. İslâm sanatında küre biçiminde madeni eserler, 13'üncü yüzyılın sonlarından itibaren görülmekte ve bu eserlerden bir kısmı "El ısıtacağı" bir kısmı da "Buhurdan" olarak sınıflandırılmaktadır. El ısıtacağı denen örneklerin iç kısmında, konsentrik çemberlerden oluşan ve ortada ateş koymaya mahsus ufak bir tas olan bir ızgara bulunmaktadır. Konya'daki kürenin içinde böyle bir ızgara mevcut olmadığından, bu eserin bir buhurdan olduğunu tahmin ediyoruz.

Konya Mevlâna Müzesi'ndeki küre-buhurdanın üzerinde, dördü üstte, dördü altta, delik-işi tekniği ile süslenmiş sekiz madalyon yer almaktadır. Madalyonların arasında kalan masif kısımlara kazıma tekniği ile desenler işlenmiştir. Üst yarımküredeki madalyonların içinde, boyunlarından düğümlenmiş

iki tavus; tam profilden verilmiş, sağ ön ayağını kaldırmış, yürür pozda bir arslan; tavşanın üzerine çıkmış, avının gözünü gagalamaya çalışan bir kartal; ve geriye doğru bakan, gövdesi profilden başı cepheden verilmiş, kuyruk ucu ejder başıyla sonuçlanan bir arslan figürü tasvir edilmiştir. Alt yarımküredeki madalyonların içinde de, tam profilden verilmiş bir arslan; karşılıklı duran bir tavus ve bir kartal; başını havaya kaldırmış bir deve ve tavşanın gözünü gagalamaya çalışan, kanatlarını açmış bir kartal figürü yer almaktadır. İri yapraklı palmet dalları üzerine yerleştirilmiş olan hayvan figürlerinin gövdeleri, kuvvetli Orta Asya etkileri taşıyan spiral ve volüt gibi motiflerle bezenmiştir. Yarımkürelerin ağız kenarını, eserle ilgili herhangi bir bilgi vermeyen kufi kitabe frizleri dolanmaktadır.

Küre-buhurdanın üst kısmında, ortasındaki delikten buhurdanın asıldığı halkanın geçtiği yuvarlak bir plak yer almaktadır. Hafif konveks olan bu plağın



Resim: 132- Tunç kandil zarfı, 1280 tarihli, Konya yapımı. Yükseklik: 20 cm, Ağız çapı: 18 cm, Ankara Etnografya Müzesi.
Bronze lampshade, Dated 1280, made in Konya. Height 20 cm. Ankara, Ethnographic Museum.

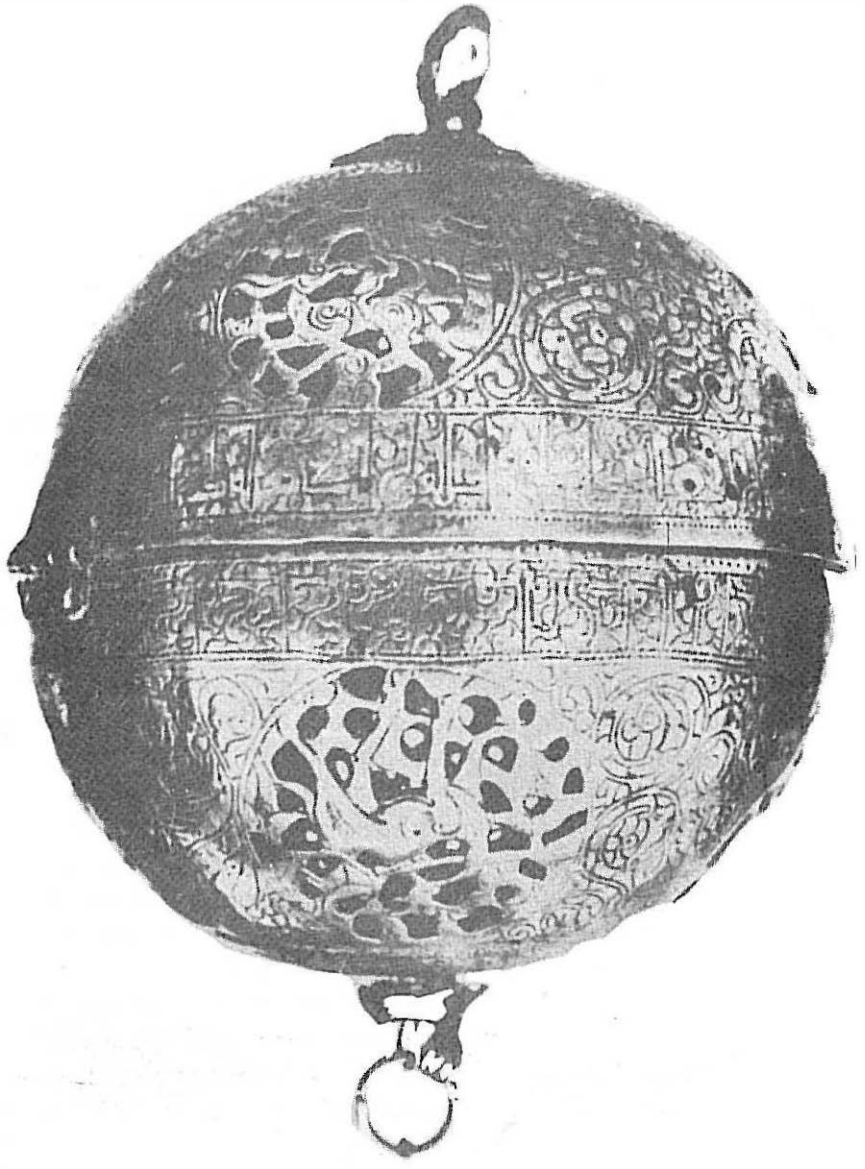
üzerini, repoussé tekniği ile elde edilmiş, kuyruk ucu ejder başıyla sonuçlanan bir sfenks figürü süslemektedir.

Konya'daki kürenin süslemesinde kullanılan hayvan figürlerinin hemen hepsi "ışık" sembolü olan figürlerdir. Selçuklu sanatında, kartal, arslan ve sfenks figürlerinin "Güneş"i (aydınlığı); ejder ve tavşan figürlerinin de "Ay"ı (veya karanlığı) temsil ettiği bilinmektedir. (Bkz. Öney: Figürlü Taş Kabartmalar). Küre-buhurdanı süsleyen figürlü kompozisyonlardan, kuyruk ucu ejderle sonuçlanan arslan ve sfenks figürleri, Güneş ve Ay sembollerinin tek figür halinde kaynaştırıldığı kompozisyonlardır. Kartal-tavşan mücadelesi tasvirleri de, gene aynı Güneş-Ay (veya aydınlık-karanlık) sembolizmini tekrarlamaktadır.

Anadolu Selçuklu sanatında, Güneş ve Ay sembollerine, özellikle madeni eserlerin süslemesinde çok sık rastlanmaktadır. Güneş ve Ay sembollerinin koruyucu anlamlar taşıdıkları, ve tılsımla, uğurla, nazarla ilgili kompozisyonlar olarak kullanıldıkları tahmin edilmektedir.

Konya Mevlâna Müzesi'ndeki küreye malzemesi, formu, boyutları ve süsleme düzeni bakımından çok benzeyen, ancak delik-işi tekniğinin yanı sıra kakma tekniği ile süslenmiş olan diğer bir pirinç küre de British Museum'da bulunmaktadır (env. no. 78.12-30.68.2). Kitabesinden Memlük Emîri Bedreddin Baysarî'nin adına yapıldığı anlaşılan bu eser, 1264-1279 yılları arasına tarihlenmekte ve Suriye atölyelerine mal edilmektedir. Kanımızca Konya'daki küre, yapım tarihi bakımından British Museum'daki küreden çok uzak bir örnek değildir. Ancak Konya'daki kürenin süslemeleri, Memlük devrine ait küreden hem daha arkaik bir karakter taşımakta, hem de belirgin Anadolu özellikleri göstermektedir. Konya'daki küre-buhurdanın üzerini süsleyen figürlü kompozisyonlardan arslan ve boyunlarından düğümlenmiş tavus figürlerinin yakın benzerlerine 13'üncü yüzyılın ilk yarısına ait Anadolu mimari eserlerinin ve çeşitli malzemeden yapılmış el sanatlarının süslemesinde sık sık rastlanmaktadır. Bu kompozisyonlar, özellikle Beyşehir Kubadabad Sarayı (1236 dolayları) çinilerinin ve Konya Köşkü'nün Alâeddin Keykubat devri (1220-1237) onarımına tarihlenen alçı kabartmalarının üzerindeki figürlerin yakın akrabalarıdır. Kartal-tavşan mücadelesi sahneleri ile, kuyruk ucu ejder başıyla sonuçlanan sfenks figürü gibi kompozisyonlar da, Artuklu bölgesinin etkilerini yansıtmaktadır.

Konya Mevlâna Müzesi'ndeki küre-buhurdanın 13'üncü yüzyılın ikinci çeyreğine (veya ortalarına) ve Anadolu'ya ait bir örnek olduğunu tahmin ediyoruz. Bu eserin, 13'üncü yüzyılda delik-işi tekniği üzerine çalışan atölyelerin



Resim: 133- Pirinç buhurdan. 13. yüzyıl ikinci çeyreği veya ortaları, büyük bir olasılıkla Konya. Çap: 18 cm. Konya Mevlâna Müzesi.

Brass incense-burner. Second quarter of the 13th century, most probably made in Konya. Diameter 18 cm. Konya, Mevlâna Museum.

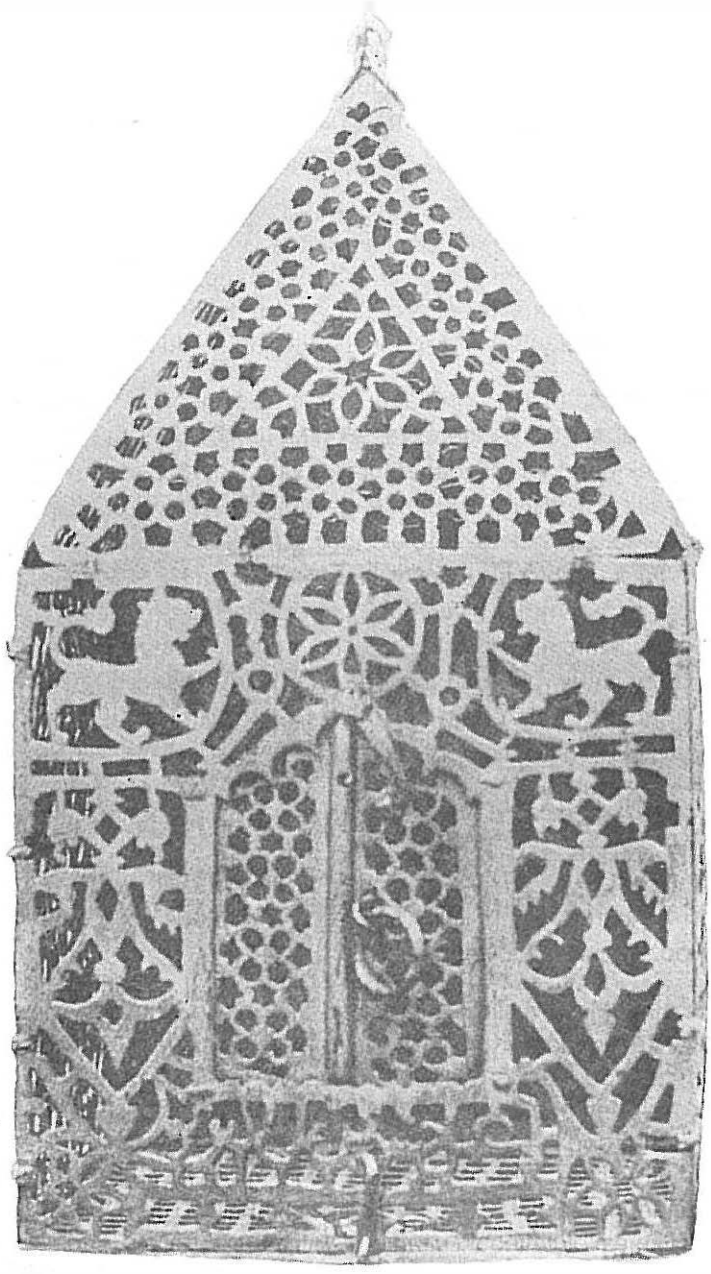
bulunduğunu bildiğimiz Konya'da, büyük bir olasılıkla da Konya'ya Artuklu bölgesinden göç etmiş bir usta tarafından yapıldığını düşünebiliriz. Mevlâna Müzesi'ndeki küre-buhudan, madenden yapılmış İslâm kürelerinin arasında, şimdilik bilinen en erken örnek olması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Anadolu Selçuklularına mal edebileceğimiz, dövme tekniği ile yapılmış ve delik-işi tekniği ile süslenmiş diğer bir eser, Konya Mevlâna Müzesi'nde bulunan, alt kısmı küp, üst kısmı piramit biçiminde bir tunç kandil zarfıdır. (env. no. 400) (Resim 134). Ufak bir kuş kafesine benzeyen bu eserin bütün yüzeyi delik-işi tekniği uygulanarak dantel haline getirilmiş ve altınla yaldızlanmıştır.

Kuş kafesi biçimindeki kandilin figürlü kompozisyonlarla süslü ön yüzünün ortasında iki kanatlı bir pencere yer almaktadır. Pencerenin üst kısmında, büyük bir çiçek-rozet ile, gövdeleri birer büyük ilmek oluşturan iki stilize ejder figürü tasvir edilmiştir. Çiçek-rozet ve ejder figürlerinden oluşan kompozisyonun, Anadolu'da çok revaçta olduğunu belirttiğimiz Güneş-Ay (veya aydınlık-karanlık) sembolizmiyle ilgili olarak kullanıldığını ve rozetin "Güneş"i, ejderlerin de "Ay"ı temsil ettiklerini düşünebiliriz. Bu kompozisyonun iki yanında, tam profilden verilmiş, kuyruk uçları ejder başlarıyla sonuçlanan arslan figürleri, arslanların hemen altında da, boyunlarından düğümlenmiş çift başlı ve tek gövdeli, stilize kartal figürleri tasvir edilmiştir. Kanımızca kartal ve ejder kuyruklu arslan figürleri de aynı "ışık" sembolizmini tekrarlamaktadır. Güneş-Ay sembolleriyle çerçevelenmiş pencerenin alt kenarında nesih bir kitabe yer almaktadır. Kitabede eseri yapan ustanın Hasan İbn Ali el-Mevlevi olduğu belirtilmektedir.

Kuş kafesi biçimindeki kandilin diğer yüzleri ve külahi, çiçek-rozet ve arabesk kompozisyonlarıyla süslenmiştir.

Hasan İbn Ali el-Mevlevi'nin imzasını taşıyan kandilin Konya Mevlevi Dergahı'nda kullanılmak üzere, Konya'da bir atölyede yapıldığını tahmin ediyoruz. Bu eserin üzerinde yer alan bitkisel motifler, 13'üncü yüzyılın ikinci yarısına has üslûp özellikleri göstermekle birlikte, 1280 tarihli Konya kandilini süsleyen girift arabesk kompozisyonları kadar olgun bir karakter taşımamaktadır. Ayrıca bu eserin üzerinde, repoussé ve delik-işi teknikleriyle süslenmiş olan 1280 tarihli kandilden farklı olarak yalnızca delik-işi teknikleriyle uygulanmıştır. Kanımızca kuş kafesi biçimindeki kandile gerek tekniği, gerek figürlü kompozisyonlarının karakteri (sembolik anlamları) bakımından en yakın olan örnek, 13'üncü yüzyılın ikinci çeyreğine (veya ortalarına) mal ettiğimiz küre buhurdandır. Hasan İbn Ali el-Mevlevi'nin eseri olan kandilin, küre-buhurdandan daha sonra, ancak 1280 tarihli kandilden biraz daha önce, büyük bir olasılıkla 13'üncü yüzyılın üçüncü çeyreği içinde yapıldığını tahmin ediyoruz.



Resim: 134- Tunç kandil zarfı. 13. yüzyıl ikinci yarısı, Konya. Yukseklik: 25 cm, Taban çapı: 14 cm. Konya Mevlâna Müzesi.

Bronze lampshade. Second half of the 13th century, Konya. Height 25 cm. Konya, Mevlâna Museum.

Anadolu Selçuklularına mal edebileceğimiz delik-işi tekniği ile süslü beşinci örnek, Londra Keir Koleksiyonunda bulunan bir pirinç fenerdir. Bu eser, üzerinde altı kenarlı piramidal külah olan altı kenalı bir kümbete benzemektedir. Bütün yüzeyi delik-işi tekniği ile elde edilmiş palmet filizleriyle kaplı olan fener, dökümle yapılmış arslan heykelcikleri şeklinde altı ayağın üzerine oturmaktadır. Külahın tepesinde, gene dökümle yapılmış armut biçiminde bir tutamak, gövdenin üst kenarını dolanan saçağın köşelerinde de nar biçimi topuzlar yer almaktadır. Fenerin ön yüzünde kuş kafesi biçimindeki kandil zarfının penceresini hatırlatan, açılıp kapanabilen iki kanatlı bir kapı bulunmaktadır; diğer yüzlere sivri kemerli niş motifleri işlenmiştir. Gövdeyi oluşturan kenarların üst kısmını nesih kitabeler dolanmaktadır. Bu yazılar henüz deşifre edilmemiş olmakla birlikte, ön fasadda "Besmele" kelimesinin okunabilmesi, kitabelerin Kuran'dan ayetler olabileceğini düşündürmektedir. Keir Koleksiyonundaki fenerin de, kuş kafesi biçimindeki kandil zarfı gibi, 13'üncü yüzyılın ikinci yarısında ve Konya'da yapıldığını tahmin ediyoruz.

MİNE TEKNİĞİ İLE SÜSLÜ BİR TAS:

Kitabelerinde verilen bilgilerden Anadolu'ya ait oldukları anlaşılan madeni eserlerin arasında, İslâm sanatına Bizans sanatından geçme bir teknik olan cloisonné-mine (tel hücrelerin içini mineleme) tekniği ile süslenmiş, çift kulplu bir bakır tas mevcuttur (Resim 135). Innsbruck Ferdinandeum Müzesi'nde bulunan bu eserin kenarını dolanan nesih kitabede, Hasankeyf'in Artuklu Meliklerinden, Artuk oğlu, Sökmen oğlu Rükneddin Davud'un (1114-1144) adı zikredilmektedir. 12'nci yüzyılın ilk yarısına ait olduğu anlaşılan tasın içi ve dışı renkli mine dolgularla kaplanmış ve minelerin yerleştirildiği tel hücreler altınla yaldızlanmıştır. Rükneddin Davud'un adını taşıyan mineli tas, bu tekniğin bakır üzerine uygulandığı yegâne büyük boy İslâmi örnektir. Mineli tasın Anadolu'ya ait bir eser olması, Anadolu Selçuklu ustalarının bu tekniği Bizanslı ustalardan öğrenmiş oldukları kanısını güçlendirmektedir.

Çift kulplu yayvan bir sahan biçimindeki mineli tasın formu, Frig devrine (M.Ö. 8-7 yüzyıllara) ait tunç "phiale"leri hatıra getirmektedir. Anadolu'da M.Ö. birinci binde kullanılan bir kap formunun yüzyıllar sonra Selçuklu devrinde tekrar karşımıza çıkması, Anadolu maden sanatı ustalarının geleneksel formlara bağlılığına işaret etmektedir.

Melik Rükneddin Davud'un adına yapılmış mineli tas, süsleme tekniği ile olduğu kadar ikonografyası ile de Bizans sanatının etkilerini taşımaktadır. Tasın ortasındaki büyük madalyonun içinde, 10 ve 11'inci yüzyıl Bizans eserlerinde sık sık rastlanan "Büyük İskender'in grifonlar tarafından göğe çekilişi" sahnesi tasvir edilmiştir. Bu çok tipik Bizans kompozisyonunun etrafındaki madalyonları ise, Yakın Doğu sanatında Eski Çağ'dan itibaren hem hükümdarlık, hem de ışık sembolü olarak kullanılan tavus ve kartal figürleri, arslan, boğa ve gri-



Resim: 135- Mineli bakır taş. 1114-1144 arası, Artuklu bölgesi. Çap: 23 cm, Yükseklik: 5 cm, Innsbruck Ferdinandeum Müzesi.
Enamelled copper bowl. Made between 1114-1144, Artuqid area. Diameter 23 cm, Innsbruck, Ferdinandeum.

fon-geyik mücadelesi sahneleri süslemektedir. Madalyonların arasında kalan bölmelerde de, iki grifon tarafından korunan hayat ağacı motifleri ve kralî eğlence sahnelerini temsil eden akrobat ve rakkase figürleri görülmektedir. Tasın arka tarafında, ön yüzdeki kompozisyonların yakın benzerleri yer almaktadır.

12'nci yüzyılın ilk yarısında hüküm sürmüş bir Artuklu Melikinin adını taşıyan mineli tasın üzerindeki kitabelerin, Max Van Berchem'in bu devirde yalnızca Horasan'da kullanıldığını öne sürdüğü nesih yazıyla yazılmış olması, eserin yapıldığı bölgenin belirlenmesinde şaşırtıcı bir rol oynamaktadır. Ettinghausen mineli tasın, Anadolu'ya göç etmiş Horasanlı bir ustanın eseri olduğunu düşünmektedir. Kanımızca bu tasın, Horasan yazısını başarıyla kopya edebilen Anadolulu bir usta tarafından yapılmış olması da büyük bir ihtimal içindedir.



Resim: 136- Tunç ayna. 13. yüzyıl ortaları (1262 öncesi), Artuklu bölgesi. Çap: 24 cm Ottingen - Wallerstein Koleksiyonu.
Bronze mirror. Middle of the 13th centur. Artuqid area. Diameter 24 cm Ottingen - Wallerstein Collection.

DÖKÜMLE ELDE EDİLEN KABARTMALARLA SÜSLÜ ESERLER:

Anadolu Selçuklularına izafe edilebilen madeni eserlerden en kalabalık grubu, dökümle elde edilen kabartmalarla süslü tunç örnekler oluşturur. Bu gruba bağlı eserlerin arasında aynalar, taht süsleri oldukları tahmin edilen plaklar, kapı tokmakları, havanlar ve dirhemler bulunmaktadır. Öttingen-Wallerstein Koleksiyonuna ait, halkalı tip bir aynanın (Resim 136) kitabesinde, Harput Artuklularından Nureddin Artuk-Şah'ın (ölümü 1262) adı zikredilmektedir. Artuk-Şah'ın adını taşıyan aynanın ortasında, kanatlarını açmış heraldik bir kartal figürü yer almakta; bu figürün etrafını dolanan frizin içinde, yedi gezegeni temsil ettiği anlaşılan yedi büst sıralanmaktadır. Fibulalarla tutturulmuş "toga"lar giymiş olan büstler kuvvetli Bizans etkileri taşımaktadır.

Gezegen sembollerinin etrafını, içinde on iki burç işareti bulunan enli bir friz; aynanın kenarını ise Artuk-Şah'ın adının zikredildiği nesih kitabe frizi dolanmaktadır. Öttingen-Wallerstein Koleksiyonundaki ayna, 13'üncü yüzyıl ortalarına (1262 öncesine) tarihlenmektedir.

Burç sembolleriyle süslü diğer bir halkalı tip ayna da Kahire Harari Koleksiyonunda bulunmaktadır. 1276 tarihli olan bu eserin üzerinde yer alan burç sembolleri, Artuk-Şah'ın aynasını süsleyen burç sembollerine hem eş denecek kadar benzemekte, hem de aynı sırayı izlemektedir. 1276 tarihli aynanın, Artuk-Şah'ın aynasından başlıca farkı, ortadaki heraldik kartal figürü yerine bitkisel bir kompozisyonun; gezegenleri temsil eden büstlerin yerine de koşan hayvan figürlerinin kullanılmış olmasıdır. 1276 tarihli aynanın da Artuk lu bölgesindeki bir atölyede yapıldığını tahmin edebiliriz.



Resim: 137- Tunç ayna. 13. yüzyıl başı, Artuklu bölgesi. Çap: 9 cm, Detroit Institute of Arts.
Bronze mirror. Early 13th century, Artuqid area. Diameter 9 cm, Detroit, Institute of Arts.

Harari Koleksiyonunda bir adet de yedi gezegen sembolüyle süslü 1153 tarihli bir ayna mevcuttur. Halkalı tipte olan aynanın kenarını dolanan kitabede, "Bu uğurlu ayna ağız paralizini iyileştirecek, doğum sancılarını ve bütün ıstırapları dindirecektir" denmektedir. Gerek 1153 tarihli aynanın, gerek bu aynaya çok benzeyen, yedi gezegen sembolüyle süslenmiş British Museum'da bulunan saplı tipte diğer bir aynanın da (env. no. 1922.8.12.122) Artuklu bölgesine ait örnekler olmaları çok mümkündür.

Orta Çağ insanları için tılsımlı anlamlar taşıdıkları anlaşılan gezegen ve burç sembolleri, Selçuklu devri madeni eserlerinin süslemesinde her bölgede kullanılan kompozisyonlardır; ancak bu kompozisyonlar özellikle Artuklu ve Zengi bölgelerinde (Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Mezopotamya'da) çok daha revaç bulmuş ve bu bölgelerde, el sanatlarından başka mimari süslemede ve paraların üzerinde de kullanılmıştır. İran Selçuklu eserlerinde dai-



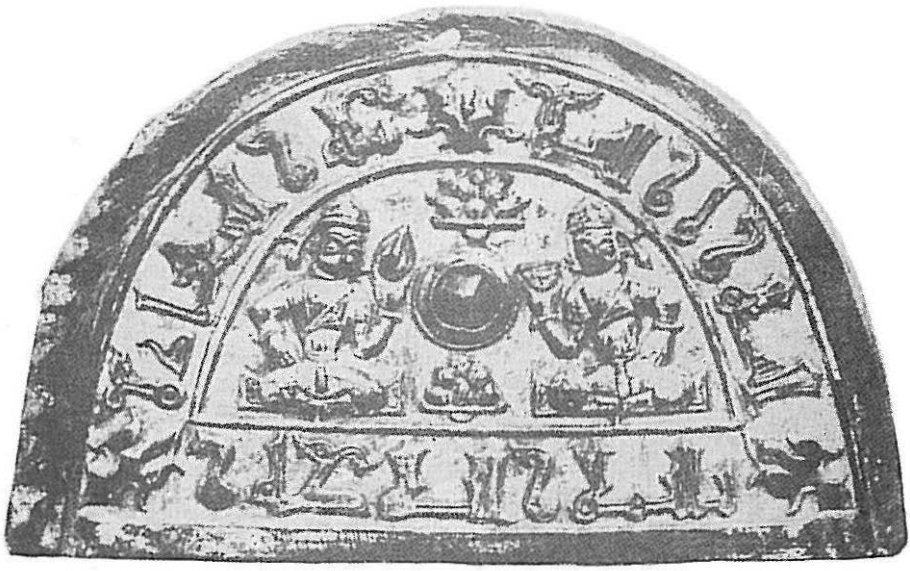
Resim: 138- Tunç ayna. 12. yüzyıl, Artuklu bölgesi. Çap: 6 cm, New York Heeramaneck Koleksiyonu.
Bronze mirror. 12th century. Artuqid area. Diameter 6 cm, New York, Heeramaneck Collection.

ma takım halinde görülen gezegen ve burç sembolleri, Zengi ve Artuklu eserlerinin üzerinde bazen Artuk-Şah'ın aynasında olduğu gibi takım halinde, bazen de bağımsız olarak tasvir edilmiştir. Örneğin, Anadolu'ya mal edilen Selçuklu devri eserlerinden, Detroit Institute of Arts'da (env.no.29.225) (Resim 137) ve Batı Berlin Devlet Müzesi'nde (env. no. J.5135) bulunan iki aynanın üzerinde çift gövdeli ve tek başlı harpi figürleri yer almaktadır. İran'da 11'inci yüzyılın ortalarından itibaren madeni eserlerin süslemesinde görülen tek veya çifte harpi figürlerinin, 13'üncü yüzyılın başından itibaren Anadolu ve Mezopotamya eserlerinin üzerinde de kullanıldığı izlenmektedir. Harpi figürüne Anadolu'da mimari süslemede de rastlanmaktadır. E. Baer, Selçuklu devri madeni eserlerinin süslemesinde sık sık karşımıza çıkan harpi figürlerinin astrolojik bir sembol olarak kullanıldığını ve bu figürün İkizler (Gemini) burcunu temsil ettiğini belirtmektedir. Baer, çifte harpi kompozisyonundaki harpilerden birinin İkizler burcunun, diğerinin de bu burca hükmeden Utarid (Mercury) gezegeninin sembolü olabileceğini öne sürmektedir. Çift gövdeli ve tek başlı harpi kompozisyonuyla süslü aynaların, 13'üncü yüzyılın başına ve büyük bir olasılıkla Artuklu bölgesine ait örnekler olduğunu tahmin ediyoruz.

Dökümle elde edilen kabartmalarla süslü Selçuklu devri madeni eserlerinden Anadolu'ya izafe edebileceğimiz diğer bir örnek, Ferdinandeum'daki mineli tasın üzerinde görülen "Büyük İskender'in göğe yükselişi" kompozisyonunun çok yakın bir benzeriyle süslenmiş olan ufak bir aynadır (Resim 138). Heeramaneck Koleksiyonuna ait olan bu aynanın üzerinde kitabe bulunmamakla birlikte, bu eserin de Artuklu Meliki Rükneddin Dâvud'un adını taşıyan mineli tas gibi, 12'nci yüzyılda ve Artuklu bölgesinde yapıldığını düşünebiliriz.

"Göğe yükseliş" temasının bir çeşitlemesi olduğu anlaşılan, "bir kartal ve kartalın gövdesinin üzerine oturtulmuş ufak bir insan figürü" kompozisyonu ile süslü diğer bir ufak ayna da (env. no. 1536-1903) Victoria and Albert Müzesi'nde bulunmaktadır. Bu aynanın da Artuklu bölgesine ve 12'nci yüzyıla ait bir örnek olduğunu tahmin ediyoruz.

Dökümle elde edilen kabartmalarla süslü Selçuklu devri madeni eserlerinin arasında, Anadolu'ya mal edebileceğimiz tunç plaklar mevcuttur. Üzerlerinde yer alan figürlü kompozisyonların karakterlerinden taht süsleri olduklarını anlaşılan bu eserlerden Louvre Müzesi'nde bulunan bir örneğin üzerinde, çift başlı bir kartal figürü ve kartalın gövdesinin üzerine oturtulmuş, elinde hilâl tutan bağdaş kurmuş bir adam figürü tasvir edilmiştir. Güneş ve Hükümdarlık sembolü olan çift-başlı kartal figürünün, 12'nci yüzyılın sonundan itibaren Anadolu'da gerek mimari eserlerin, gerek el sanatlarının süslemesinde sık sık kullanıldığını ve bu figürle bezenmiş, 13'üncü yüzyılın ilk yarısı-



Resim: 139- Tunç taht süsü. 12. yüzyıl ikinci yarısı, Erzurum. Boyutları: 13 cm x 7.2 cm, İstanbul H. Kocabaş Koleksiyonu.

Bronze plaque. Second half of the 12th century, probably made in Erzurum. Dimensions 13 cm x 7.2 cm, Istanbul, H. Kocabaş Collection.

na ait Artuklu paralarının da bulunduğunu belirtmiştik. "Hilâl tutan adam" figürü, Selçuklu devri madeni eserlerinin üzerinde "Ay" sembolü olarak kullanılmaktadır. Bu figür, astrolojik işaretlerin çok revaçta olduğu Zengi ve Artuklu bölgelerine ait madeni eserlerin üzerinde, bazen diğer gezegen sembolleriyle birlikte, bazen de bağımsız olarak yer almaktadır. Hilâl tutan adam figürü, Louvre Müzesi'ndeki plağın üzerinde çift başlı kartalla birlikte tasvir edilmiştir. Bu kompozisyonun, uğurlu ve tılsımlı anlamlar taşıdığı anlaşılan Güneş-Ay (veya aydınlık-karanlık) ikilisini sembolize ettiğini düşünebiliriz. Louvre Müzesi'ndeki plağın 13'üncü yüzyılın başlarına ait bir Artuklu eseri olduğunu tahmin ediyoruz.

Anadolu Selçuklularına mal edebileceğimiz diğer bir tunç plak İstanbul H. Kocabaş Koleksiyonunda bulunmaktadır (env. no. 693) (Resim 139). Erzurum'da ele geçmiş olan bu eser, dökümle elde edilen kabartmalar ve yaldız tekniği ile süslenmiş, ayrıca ortasına iri bir akik taşı kakılmıştır. Kocabaş Koleksiyonundaki plağın üzerinde, tahtında bağdaş kurarak oturan, bir elini kalçasına dayamış, diğer elinde bir kadeh (veya nara benzeyen bir meyve) tutan iki hükümdar figürü yer almaktadır. Taht kompozisyonunun etrafını, çiçekli kufi ile yazılmış bir bereket kitabesi dolanmaktadır. Bağdaş kurarak oturan, bir elini kalçasına dayamış, diğer elinde kadeh tutan hükümdar figür-



Resim: 140- Tunç taht süsü. 13. yüzyıl ikinci yarısı, Anadolu. Alt kenar: 13.8 cm, Yan kenar: 10.8 cm, Niğde Müzesi.
Bronze plaque. Second half of the 13th century. Anatolia. Dimensions 13.8 cm x 10.8 cm, Niğde Museum.

leri, kuvvetli Orta Asya etkileri taşımaktadır. Benzeri figürler, 7 ve 8'inci yüzyıllara tarihlenen Pencikent duvar fresklerinde karşımıza çıkmaktadır. Erken İslâm devrinden itibaren Yakın Doğu İslam ülkelerinin ikonografik repertuarına giren bağdaş kurmuş hükümdar figürleri, gerek Abbasi, gerek Selçuklu devrine ait madeni eserlerin süslemesinde sık sık görülür. Kocabaş Koleksiyonundaki plağın üzerindeki çiçekli-kufi yazıların karakteri, bu eserin 13'üncü yüzyıldan daha erken bir tarihe ait olduğuna işaret etmektedir. Taht kompozisyonunun sade bir zemin üzerinde yer almasi ve figürlerin ellerinde tuttukları nesnelerin ve meyve tepsilerinin, figürlere oranla çok büyük boyda tasvir edilmiş olması, bize bu plağın 12'nci yüzyılın ikinci yarısına ait bir örnek olabileceğini düşündürmektedir. Kocabaş Koleksiyonundaki plak, eğer

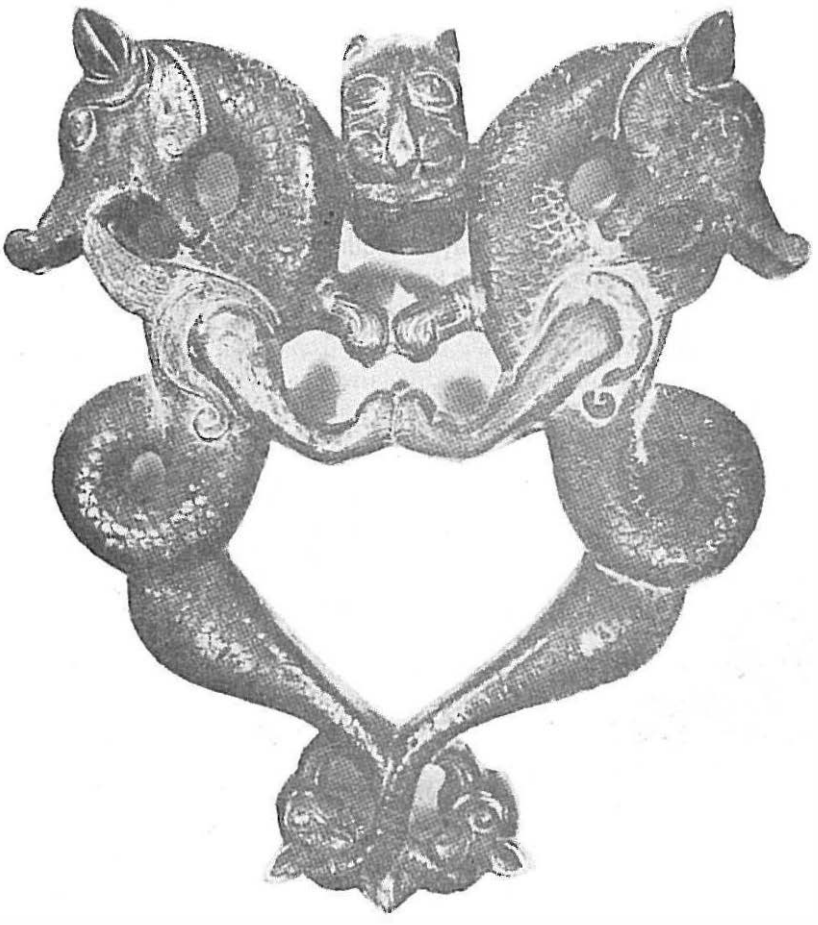
Erzurum'da yapılmış bir örnek ise, bu eserin 12'nci yüzyılın sonuna kadar Erzurum'da hüküm süren Saltukoğulları'na ait bir taht süsü olduğunu tahmin edebiliriz.

Anadolu Selçuklularına mal edebileceğimiz diğer bir tunç plak, Niğde Müzesi'nde sergilenmektedir (env. no. 174) (Resim 140). Üst kısmı kırık olan bu plağın üzerinde, diklemesine yerleştirilmiş iki arslan figürü ile, köpek veya tilkiye benzeyen uzun burunlu iki hayvan figüründen oluşan simetrik bir kompozisyon tasvir edilmiştir. Plağın alt kenarında nesihle yazılmış bir bereket kitabesi yer almaktadır. Gövdeleri profilden, başları cepheden verilmiş, iri burunlu ve şişman yanaklı arslanlar, 13'üncü yüzyıla ait Anadolu Selçuklu mimari eserlerini süsleyen arslan kabartmalarıyla yakın benzerlikler göstermektedir. Niğde Müzesi'ndeki plağın, 13'üncü yüzyılın ikinci yarısına ait bir örnek olduğunu tahmin ediyoruz.

Karşılıklı duran iki arslan kompozisyonu ile süslenmiş diğer bir tunç plak da Batı Berlin Devlet Müzesi'nde (env. no. 1.25/76) bulunmaktadır. Niğde'deki plaktan daha erken bir tarihe alt olduğunu tahmin ettiğimiz bu eserin de Anadolu'daki bir atölyede yapılmış olduğunu düşünebiliriz.

Anadolu Selçuklularına mal ettiğimiz plaklardan üçünün üzerinde, hükümdarlığın kuvvet ve kudretini temsil eden hükümdar veya arslan figürleri kullanılmış, yalnızca Louvre Müzesi'ndeki plak, Güneş ve Ay sembolleriyle süslenmiştir. Ancak Louvre'dekl plağın üzerinde yer alan çift başlı kartal figürü "Güneş" sembolü olmasının yanı sıra, "Hükümdarlığı" da temsil etmektedir. Plakları süsleyen figürlü kompozisyonların sembolik anlamları, bu eserlerin taht süsleri oldukları kanısını güçlendirmektedir.

Dökümle elde edilen kabartmalarla süslü Anadolu Selçuklu madeni eserlerinin arasında tunç kapı tokmakları da mevcuttur. Karşılıklı duran iki ejder ve ortada bir arslan başı kompozisyonundan oluşan, Cizre Ulu Camii'nin kapısına ait çifte tokmaklardan biri İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde (env. no. 3749) (Resim 141); diğeri de Kopenhag David Koleksiyonunda (env. no. 38/1973) bulunmaktadır. 13'üncü yüzyılın başlarına tarihlenen Cizre Ulu Camii'nin çift kanatlı ana kapısının üzerinde yedi yüz yıldır duran ejder figürlü tokmaklardan biri 1969 yılında çalınmış ve yurt dışına çıkarılarak Kopenhag'daki David Koleksiyonuna satılmıştır. Tokmağın kapıya tespit edildiği stilize bir arslan başı şeklindeki parçası, tokmak yerinden sökülmek istenirken kırılmış ve kapının üzerinde kalmıştır. Bu nedenle David Koleksiyonundaki tokmağın arslan başı biçimindeki parçası noksandır. Çalınma olayı üzerine, sağlam durumdaki ikinci tokmak ile çalınan tokmağa ait arslan başı biçimindeki parça, aynı akıbete uğramamaları için yerinden sökülerek İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ne nakledilmiştir.



Resim: 141- Tunç kapı topmağı. Cizre Ulu Camii'ne ait. 13. yüzyıl başı, Artuklu bölgesi. Boy: 28 cm, En: 24 cm, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi.
Bronze door-knocker from the Ulu Cami of Cizre. Early 13th century, Artuqid area. Height 28 cm, Width 24 cm, Istanbul, Museum of Turkish and Islamic Art.

Cizre tokmaklarına eş denecek kadar benzeyen üçüncü bir tokmak da Batı Berlin Devlet Müzesi'nde (env. no. 1.2242) sergilenmektedir.

Cizre Ulu Camii'ne ait tokmakların ejderleri, badem gözlü, sivri kulaklı ve kanatlı yaratıklardır. Kanatlarını ısırır pozda tasvir edilmiş olan bu figürlerin kazıma tekniği ile yapılmış yılan pulu deseniyle kaplı gövdeleri birer büyük ilmek oluşturmakta ve birbirine dolanan kuyrukları kartal başlarıyla sonuçlanmaktadır. Selçuklu eserlerinin süslemesinde sık sık karşımıza çıkan ejder figürleri, G. Öney'in belirttiğine göre, kullanılış yerine ve birlikte tasvir edildiği diğer figürlere göre çeşitli sembolik anlamlar taşımaktadır. Ejder figürleri bazen ye-

raltını ve karanlığı; bazen Cevzehar gezegenini, bazen de evreni, suyu, yağmuru veya bereketi temsil etmektedir. Genellikle çift olarak tasvir edilen ve gövdeleri birbirine düğümlenen ejder figürlerine, özellikle 12 ve 13'üncü yüzyıllara ait Anadolu, Kuzey Mezopotamya ve Kuzey Suriye yapılarının süslemesinde rastlanmaktadır. Hem cami gibi dinsel yapıların; hem de kale, kervansaray, köprü gibi sivil yapıların üzerinde görülen ejder figürlerinin koruyucu anlamlar taşıdığı, tılsım ve nazarlık olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Cizre Ulu Camii'ne ait tokmakların ejderleri arslan başı ile birlikte tasvir edilmiştir. Güneş (veya aydınlık) sembolü olduğu bilinen arslan, sfenks veya kartal gibi hayvanlarla birlikte tasvir edilen ejder figürlerinin zıt bir prensibi, Ay'ı (veya karanlığı) temsil ettiği düşünülmektedir. Kuyrukları kartal başlarıyla sonuçlanan iki ejder ve bir arslan başı kompozisyonundan oluşan Cizre tokmaklarının, Anadolu Selçuklu sanatında çeşitlemeleri görülen Güneş ve Ay (veya aydınlık-karanlık) sembolü olarak kullanıldıklarını söyleyebiliriz.

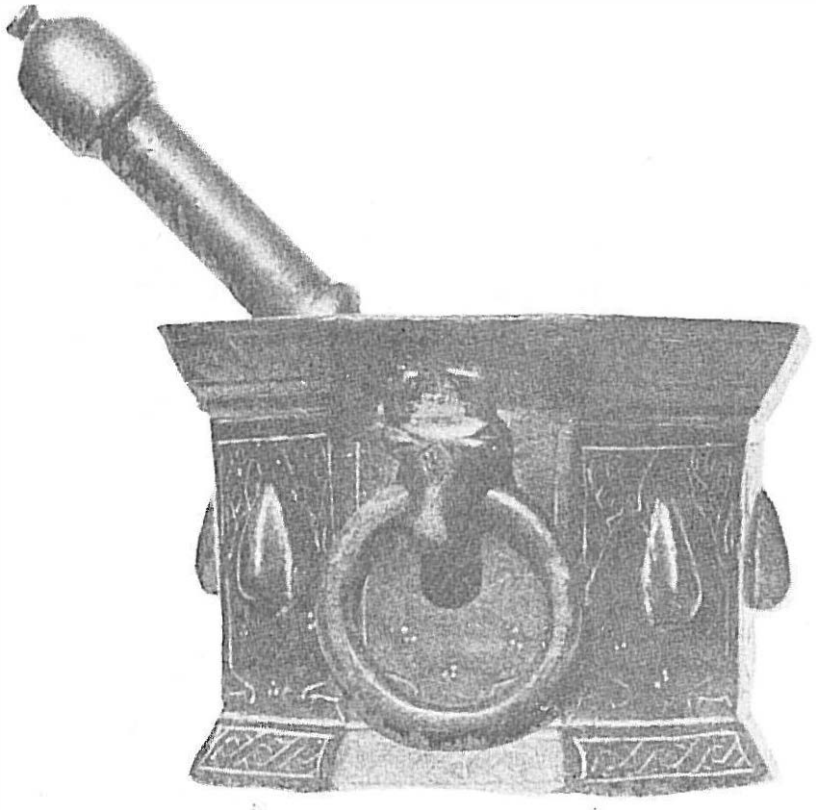
Cizre Ulu Camii'nin tokmaklarında kullanılan kompozisyonun eş denecek kadar yakın bir benzeri, Artuklu Meliki Nasıreddin Mahmut (1200-1222) devrinde, 1206 yılında Diyarbakır'da yazılan el-Cezeri'nin Otomata adlı yazmasının minyatürleri arasında karşımıza çıkmaktadır. "İki ejder ve ortada bir arslan başı" kompozisyonunun 13'üncü yüzyılın başlarına ait bir Artuklu yazmasının minyatürleri arasında yer alması; aynı kompozisyonun kullanıldığı tunç tokmakların da 13'üncü yüzyılın başlarına ve Güneydoğu Anadolu'ya (büyük olasılıkla Diyarbakır'daki bir atölyeye) ait olduklarını kanıtlamaktadır.

Dökümle yapılan Selçuklu devri madeni eserlerinden Güneydoğu Anadolu'ya mal edebileceğimiz diğer bir örnek, Diyarbakır Müzesi'nde bulunan, kuyruk ve kanat uçları ejder başlarıyla sonuçlanan bir tunç sfenks figürüdür (env. no. 627) (Resim 142). Tilbisim'de bir Artuklu mezarında ele geçmiş olan tunç sfenksin içi boştur; ağzında ve karnında birer ufak delik bulunmaktadır. Tunç sfenksin yuvarlak yüzü Selçuklu tiplerine benzemektedir. Badem gözlü, uzun örgülü saçlı olan bu figürün başında üç dilimli bir taç yer almaktadır. 12.5 cm x 10 cm boyutlarındaki sfenks figürünün bir buhurdan tutamağı veya bir fıskiye olabileceği öne sürülmüştür. Kanımızca bu figür, fıskiye olmak için çok küçük, tutamak olmak için de çok büyüktür. Selçuklu devri buhurdanlarının üzerinde yer alan hayvan figürleri biçimindeki tutamakların hepsi avuç içine sığabilecek büyüklükte, 5-7 cm arasında parçalardır. R. Ettinghausen, Diyarbakır Müzesi'ndeki tunç sfenksin bir taht süsü veya bir çadır direği tepeliği (ongun) olabileceğini belirtmiştir. Washington Freer Gallery of Art'da bulunan 14'üncü yüzyıla ait bir Moğol minyatüründe, tepesinde insan başlı ve kanatlı bir figürün yer aldığı bir çadır tasviri görülmektedir. Bu tasvir, Diyarbakır'daki tunç sfenks figürünün bir çadır ongunu olabileceği kanısını güçlendirmektedir.



Reslm: 142- Tunç sfenks figürü. Ongun veya taht süsü. 13. yüzyıl ilk yarısı, Artuklu bölgesi, Yükseklik: 12.5 cm, Uzunluk: 10 cm, Diyarbakır Müzesl.

Bronze sphinx. Finial of a tent pole (or a throne decoration). First half of the 13th century, Artuqid arae. Height 12,5 cm, length 10 cm, Diyarbakır Museum.

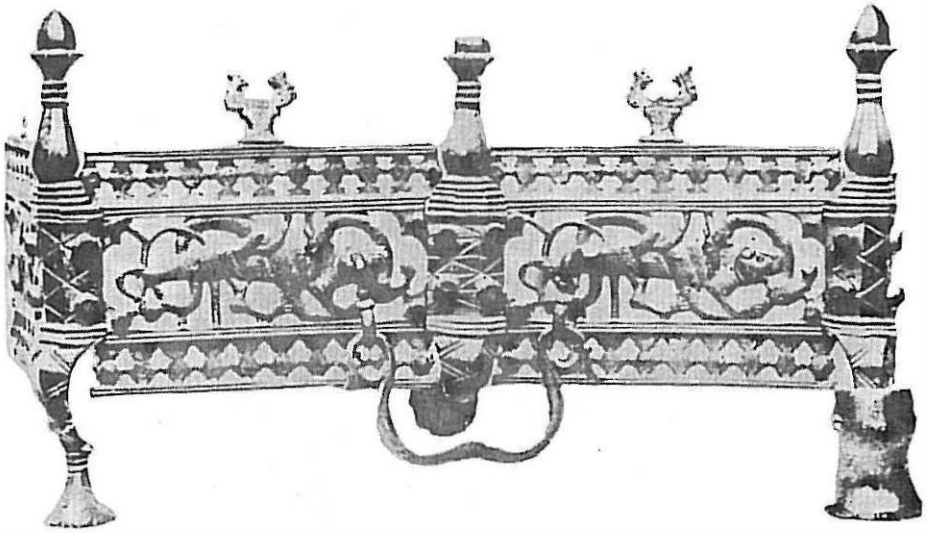


Resim: 143- Tunç havan, 12.-13. yüzyıl. Artuklu bölgesi. Yükseklik: 12,5 cm, Kaide çapı: 16 cm, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi.

Bronze mortar. 12th-13th century, Artuqid area. Height 12,5 cm, Istanbul, Museum of Turkish and Islamic Art.

Kuyruk ve kanat uçları ejderle sonuçlanan sfenks figürü, Güneş ile Ay'ı (veya aydınlık ile karanlığı) sembolize etmektedir. Hatırlanacağı üzere, ejder kuyruklu bir sfenks figürü, 13'üncü yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlediğimiz Konya Mevlâna Müzesi'ndeki küre-buhurdanın üzerinde de yer almaktaydı. Aynı figür, Anadolu Selçuklularına ait, 13'üncü yüzyıla tarihlenen, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'ndeki bir mermer kabartmada da karşımıza çıkmaktadır. Diyarbakır Müzesi'ndeki tunç sfenksin, diğer Anadolu örnekleri gibi, 13'üncü yüzyılın ilk yarısına ait bir eser olduğunu tahmin ediyoruz.

Dökümle elde edilen kabartmalarla süslü Anadolu Selçuklu madeni eserlerinin arasında, büyük çoğunluğu Diyarbakır'da ele geçmiş tunç havanlar mevcuttur. Müzelerimizde çok sayıda örnekleri bulunan Selçuklu havanlarının üzerindeki kitabelerde yapım yeri ve tarihleriyle ilgili belirli bir bilgi yoktur. 11'inci yüzyıl sonu ile 13'üncü yüzyıl sonu arasına tarihlenen havanların baha-



Resim: 144- Tunç mangal. 13. yüzyıl ilk yarısı, Artuklu bölgesi. Uzun kenar: 55,5 cm, Kahire Hararl Koleksiyonu.
Bronza brazier. First half of the 13th, century, Artuqid area. Length 55,5 cm, Cairo, Harari Collection.

rat veya ilaç dövmek için kullanıldığı tahmin edilmektedir. Bazıları silindir biçiminde, bazıları sekiz veya on kenarlı olan Selçuklu havanları, kalın duvarlı, ağır, masif eserlerdir. Üzerleri yuvarlak veya badem şeklinde kabaralar, kabartma rozetler veya hayvan figürleriyle süslenmiş olan Selçuklu havanlarından büyük bir kısmının iki yanında kulplar bulunmaktadır. İçinden kalın halkaların geçtiği bu kulplardan bir çoğu "Güneş" sembolü olan arslan veya "Ay" sembolü olan boğa başı biçimindedir (Resim 143). Selçuklu havanlarının arasında tek kulplu veya kulpsuz örnekler de mevcuttur.

Dökümle elde edilen kabartma desenlerle süslü Anadolu Selçuklu eserleri grubuna tunç dirhemleri de sokabiliriz. Halka gibi yuvarlak ve ortası delik olan dirhemlerin ağırlıkları çaplarına ve kalınlıklarına göre değişmektedir. Gerek müzelerimizde, gerek özel koleksiyonlarda çeşitli örnekleri bulunan Selçuklu dirhemlerinin üzerinde genellikle devletin kontrol damgası yer almaktadır.

DÖKÜMLE YAPILAN, DELİK-İŞİ TEKNİĞİ İLE SÜSLÜ ESERLER:

Selçuklu devri madeni eserlerinin arasında, Güneydoğu Anadolu'ya ait olduğunu tahmin ettiğimiz, dökümle yapılmış ve delik-işi tekniği ile süslenmiş tunç mangallar mevcuttur. Kahire Harari Koleksiyonunda bulunan dikdörtgen biçimindeki bir mangalın (Resim 144) yan duvarlarını oluşturan plaklarda,



Resim: 145- Tunç davul. 13. yüzyıl başı, büyük bir olasılıkla Diyarbakır. Yükseklik: 65 cm Ağız çapı: 49 cm, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi..
Bronze kettledrum. Early 13th century, most proably made in Diyarbakır. Height 65 cm, Istanbul, Museum of Turkish and Islamic Art.

arslan-ejder mücadelesi kompozisyonları tasvir edilmiştir. Güneş-Ay sembolizmiyle ilgili bir kompozisyon olduğu anlaşılan arslan-ejder mücadelesi sahnesindeki ejderlerin sivri kulaklı başları, badem biçimi gözleri, yılan pulu motifiyle kaplı gövdeleri, Cizre Ulu Camii'ne ait tokmaklardaki ejder figürlerini hatıra getirmektedir. Mangalın üst kenarını, karşılıklı duran, gövdelerinin alt kısmıyla birbirlerine bağlanmış ejder figürleri süslemektedir. Gövdelerinin alt kısmıyla birbirlerine bağlanan çifte-ejder kompozisyonu, Hasankeyf'in Artuklu Meliki Fahreddin Kara-Arslan'ın (1144-1175) sikkeleri üzerinde ve Artuklulardan sonra Hasankeyf'de hüküm süren Eyyubi Emirlerinden Turan-Şah'a (1237-1250) izafe edilen bir mezar taşının süslemesinde de görülmektedir.

Arslan-ejder mücadelesi ve çifte-ejder kompozisyonuyla süslü mangalın, 13'üncü yüzyılın ilk yarısında, Güneydoğu Anadolu'daki bir atölyede yapıldığını tahmin ediyoruz.

Harari Koleksiyonundaki mangalın arslan-ejder mücadelesi kompozisyonuyla süslü plaklarının eşi olan, başka mangallara ait plaklar da mevcuttur. Biri

Grenoble Müzesi'nde diğeri Baltimore Walters Art Gallery'de bulunan bu mangal parçalarını da aynı döneme ve bölgeye izafe edebiliriz.

DÖKÜMLE YAPILAN, KAZIMA TEKNİĞİ İLE SÜSLÜ ESERLER:

Anadolu'ya mal edebileceğimiz Selçuklu devri madeni eserlerinin arasında, döküm tekniği ile yapılmış ve kazıma tekniği ile süslenmiş bir çift tunç davul bulunmaktadır. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde sergilenen davullar (env. no. 2832 ve env. no. 2251) (Resim 145) Diyarbakır'da ele geçmiştir. Birbirlerinin eşi olan tunç davulların üst kenarında davulun ağzına gerilen derinin takılabileceği bir sıra çivi ve davulun diğer bir davula bağlanabileceği dört kulp yer almaktadır. Davulların gövdesini kazıma tekniği ile süslü frizler dolanmaktadır. Üstteki enli frizin zeminini, mekanik bir şekilde sarılmış, ortalarında beş dilimli ikişer yaprak bulunan kıvrımdallar kaplamakta; bu kıvrımdalların üzerinde anıtsal bir kufi kitabe yer almaktadır. Kühnel ve Ogan tarafından bir bereket kitabesi olduğu belirtilen kufi yazının dikey harfleri orta kısımlarda büyük ilmekler oluşturmakta; harflerden çift olanlar insan başlarıyla, tek olanlar ejder başlarıyla sonuçlanmaktadır. Bu yazı, 13'üncü yüzyılın başlarına ve Horasan'a ait madeni eserlerin üzerinde görülen insan veya ejder başlı yazılarla akraba olmakla birlikte, davulların süslemesinde kullanılan kufi yazı tipinin tam bir benzeri yoktur. Harflerin ucundaki ejder başlarının iki volütlerle sonuçlanan burunları, badem biçimi gözleri ve göz ucundan çıkıp kulak altına kadar uzanan kaşları, Cizre Ulu Camii'ne ait, 13'üncü yüzyılın başlarına tarihlediğimiz tokmaklardaki ejderlerin başlarıyla eş denecek kadar yakın benzerlikler göstermektedir. Diyarbakır'da ele geçmiş olan tunç davulların 13'üncü yüzyılın başlarında Artuklu bölgesinde, büyük bir olasılıkla da Diyarbakır'da yapıldıklarını tahmin ediyoruz.

DÖVME TEKNİĞİ İLE YAPILAN, REPOUSSE TEKNİĞİ İLE SÜSLÜ BİR ESER:

Anadolu'ya mal edebileceğimiz Selçuklu devri madeni eserlerinden bir diğeri Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan, dövme tekniği ile yapılmış ve üzerine repoussé tekniği ile süslenmiş bir pirinç şamdan kaidesidir (env. no. 11852) (Resim 146). Üst kısmı noksan olan şamdanın gövdesi, yukardan aşağı inen ince kaburgalarla on eşit kenara ayrılmış ve her kenar ana süsleme tekniği olan repoussé tekniğinin yanı sıra, kazıma tekniği ile de süslenmiştir. Şamdanın süslemesinde yalnızca bitkisel motifler kullanılmıştır. Palmet dalı kompozisyonları repoussé tekniği ile; mekanik bir şekilde sarılmış, ortalarında ikişer adet beş-dilimli yaprak bulunan kıvrımdallar ise kazıma tekniği ile elde edilmiştir. Şamdanın omuz kenarındaki dilimli saçağın altında kalan konkav kısımda nesihle yazılmış bir kitabe frizi, omuzu süsleyen badem biçimi kabara-

ların arasında da kufi kitabeler yer almaktadır. Bu kitabelerde eserin yapım yeri ve tarihiyle ilgili herhangi bir bilgi verilmemekte, yalnızca şamdanın sahibine bereket dilekleri sıralanmaktadır.

Ankara Etnografya Müzesi'ndeki on kenarlı şamdan kaidesi, formu bakımından başka benzeri bulunmayan "ünik" bir parçadır. Bu eserin üzerindeki kitabelerden eserle ilgili bir bilgi edinilememekle birlikte, şamdanın süslemesinde kullanılan motiflerden mekanik bir şekilde sarılmış, ortalarında iki adet beş-dilimli yaprak bulunan kazıma tekniği ile yapılmış kıvrımdallar şamdanın tarihlemesine ve bölgelendirilmesine yardımcı olabilmektedir. Bu dallar, 13'üncü yüzyılın başlarına ve Diyarbakır'a mal ettiğimiz tunç davulların üzerinde görülen, aynı teknikle yapılmış kıvrımdalların eşidir. Her iki eserde de, ufak kancalarla süslü filizlerin muntazam helezonlar şeklinde sarıldığı ve büyük S harfleri oluşturarak birbirlerine bağlandıkları izlenmektedir. Gerek davulların, gerek şamdan kaidesinin üzerinde yer alan kıvrımdalların ortasındaki, mübalağalı bir şekilde uzayıp kıvrılan beş-dilimli yapraklar da, bu eserlerin aynı ustanın elinden çıkmış olabileceğini düşündürecek kadar birbirlerine benzemektedir. Bu benzerliklere dayanarak, Ankara Etnografya Müzesi'ndeki şamdan kaidesini de, tunç davullar gibi 13'üncü yüzyılın başlarına ve Diyarbakır'a mal edebiliriz.

DÖVME VEYA DÖKÜM TEKNİĞİ İLE YAPILAN, KAKMA TEKNİĞİ İLE SÜSLÜ ESERLER:

Kitabesinde bir Artuklu Meliki'nin adı zikredilen madeni eserlerden üçüncüsü, Paris'de özel bir koleksiyonda bulunan, dövme tekniği ile yapılmış ve kakma tekniği ile süslenmiş bir pirinç tastır. Yuvarlak profili olan bu tasın dışını, Mardin'in Artuklu Meliki Kara Arslan İbn İl-Gaazi'nin (1261-1293) adının zikredildiği, nesihle yazılmış enli bir kitabe frizi dolanmaktadır. Gerek yazılar, gerek yazıların zeminini süsleyen kıvrımdalların ucundaki palmet yaprakları ve tomurcuklar, gümüş ve altın varaklarla kakılmıştır. Tasın içinde, sekiz dilimli iri bir çiçek-rozet yer almakta, rozetin etrafında, bitki motifleriyle süslü konsentrik frizler sıralanmaktadır. Dış frizi, güneş ışınları gibi radyal bir şekilde dizilmiş lotus yaprakları oluşturmaktadır. Dışı bir kitabe frizi ile, içi güneş sembolü olduğu anlaşılan bitkisel bir kompozisyonla süslenmiş olan Kara Arslan İbn İl-Gaazi'nin tası, kakma tekniğinin uygulandığı Selçuklu devri madeni eserlerinin arasında, süslemesinde figürlü kompozisyonların kullanılmadığı nadir örneklerden biridir.

Artuklu bölgesindeki bir atölyede yapıldığını tahmin ettiğimiz, dövme tekniği ile şekillendirilmiş ve üzeri gümüş ve altın varaklarla kakılmış diğer bir örnek, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan üst kısmı noksan bir pirinç ibriktir (env. no. 102) (Resim 147). Bu eserin gövdesi ve ayak kısmı sekiz fasaddan oluşmakta, gövdeden ayağa geçişte beşgen bölmeler yer almakta-

dır. 102 env. numaralı ibriğin bütün yüzeyi figürlü kompozisyonlarla süslüdür. Tekniği ve üslûbu bakımından, Selçuklu Atabeklerinden Zengiler devrinde Mezopotamya'da veya büyük çoğunluğu Musullu ustalar tarafından Eyyubi hakimiyetindeki Suriye'de yapılmış olan kakma tekniği ile süslü eserlere (Musul ekolüne) bağlanan bu ibriğin süslemesinde çeşitli konular kullanılmış; soyluların hayatını yansıtan taht, av, kralî eğlence ve polo oyunları gibi sahnelerin yanı sıra, Hıristiyan aziz figürlerine, eski bir İran menkıbesini anlatan "Behram Gür ve Azade" kompozisyonuna ve hayvan tasvirlerine de yer verilmiştir. İbriğin üzerindeki ikisi nesih, ikisi figürlü-nesihle yazılmış kitabelerde eserin sahibine beka ve ikbal dilenmekte, tarihi ve yapım yeriyle ilgili bir bilgi verilmemektedir. 102 env. numaralı ibriğin süslemeleri arasında Hıristiyan aziz figürlerinin bulunması, bu eserin, Hıristiyanî konularla süslü Musul ekolüne bağlı diğer örnekler gibi, 13'üncü yüzyılın ortalarına ait olduğuna işaret etmektedir. (Hıristiyan ikonografyasından alınma sahnelerle süslü Musul ekolüne bağlı madeni eserlerden ikisinin üzerinde Müslüman ustaların isimleri ve 1242 ve 1248 tarihleri yer almakta; bir örneğin üzerinde de Suriye'nin Eyyubi Emiri el-Melik el-Salih Necmeddin Eyyub'un (1240-1249) adı zikredilmektedir. Bu üç eser göz önünde tutularak, Hıristiyanî konularla süslü İslâmi madeni eserler 13'üncü yüzyılın ortalarına ve Suriye'ye mal edilmektedir). 102 env. numaralı ibrik, Hıristiyanî konularla süslü madeni eserler grubuna bağlanmakla birlikte; bu eserin üzerinde yer alan figürlü kompozlsyonlardan bazıları, bize ibriğin Suriye'den çok Artuklu bölgesinde yapılmış bir örnek olabileceğini düşündürmektedir. 102 env. numaralı ibriği Artuklu bölgesine mal etmemizin nedenlerinden başlıcası, eserin süslemeleri arasında bir "Göğe yükseliş" sahnesinin kullanılmış olmasıdır. "Göğe yükseliş" kompozisyonu, Selçuklu devri madeni eserlerinden yalnızca Artuklu bölgesine ait örneklerin süslemesinde görülmektedir (Bkz. Resim 135 ve 138).

102 env. numaralı ibriği süsleyen figürlü kompozisyonlardan, arslan-boğa, grifon-geyik ve grifon-sfenks mücadelesi sahneleri ile, amuda kalkmış akrobat figürü de, bu eserin Artuklu bölgesinde yapılmış olduğu kanısını güçlendirmektedir. Bu kompozisyonların çok yakın benzerleri, Artuklu Meliki Rükneddin Dâvud'un adını taşıyan mineli tasın üzerinde karşımıza çıkmaktadır. 102 env. numaralı ibriğin beşgen bölmelerinden birinin içinde yer alan kanat uçlarından düğümlenmiş sırt sırta duran çifte grifon (veya kanatlı arslan) kompozisyonları ise, Artuklu bölgesine mal ettiğimiz British Museum'daki kemerin gümüş tokalarını (Bkz. Resim 131/a) süsleyen çifte grifon ve çifte sfenks figürlerini hatıra getirmektedir.

102 env. numaralı ibriğin, 13'üncü yüzyılın ortalarında (veya üçüncü çeyreği içinde) Güneydoğu Anadolu'daki bir atölyede yapıldığını tahmin ediyoruz. İbriğin üzerinde altın kakmaların kullanılmış olması da bu tarihlemeyi desteklemektedir. (İslâm maden sanatında altın kakmalara, bir iki istisna dışında,



Resim: 146- Pirinç şamdan kaidesi. Boyun ve baş noksan. 13. yüzyıl başı, büyük bir olasılıkla Diyarbakır. Kaide çapı: 46.5 cm, Yükseklik: 16.5 cm, Ankara Etnografya Müzesi.

Brass base of a candle-holder. Neck and head missing. Early 13th century, most probably made in Diyarbakır. Diameter 46,5 cm, Height 16.5 cm, Ankara Ethnographic Museum.

13'üncü yüzyılın ortasından önce hemen hiç rastlanmamaktadır. Altın kakmalarla süslü Musul ekolüne bağlı eserlerden üzerinde tarih olan en erken örnek, Selçuklu Atabekleri devrine ait, Mezopotamya'ya izafe edilen 1242 tarihli bir kehanet masasıdır).

Kakma tekniği ile süslü Musul ekolüne bağlı maden eserlerden Güneydoğu Anadolu'ya mal edebileceğimiz diğer bir örnek, Batı Beriin Devlet Müzesi'nde bulunan, Sarre Koleksiyonuna ait bir tunç şamdan kaidesidir. (env. no. J. 3571). Dökümle yapılmış ve üzeri gümüş varaklarla kakılmış olan bu eserin boynu ve baş kısmı noksandır. Şamdanın gövdesi orta kısımda incelerek bir bel oluşturmakta ve yüzeyi, yukardan aşağıya inen ince kaburgalarla dokuz konkav kenara bölünmektedir. Her kenarın ortasına, gövdenin incelip de bel kısmını oluşturduğu yerlere, birer konveks madalyon oturtulmuştur. Konveks madalyonların içinde, taht ve av sahneleri ve 13'üncü yüzyıl Anadolu eserlerinde sık sık rastlanan çift başlı kartal figürleri tasvir edilmiştir. Madalyonların dışında kalan bölmelerde, üstte, karşılıklı duran çifte sfenks; altta da, birbirlerine arkasını dönmüş çifte-sfenks kompozisyonları yer almaktadır.



Resim: 147- Pirinç ibrik gövdesi. Omuz, boyun ve emzik noksan. 13. yüzyıl üçüncü çeyreği, Artuklu bölgesi. Yükseklik: 22 cm, Ağız çapı: 16.5 cm, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi.

Brass base of an ewer. Shoulder, neck and spout missing. Third quarter of the 13th century, Artuqid area, Height 22 cm, diameter 16.5 cm, Istanbul, Museum of Turkish and Islamic Art.

Sarre tarafından 13'üncü yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Berlin'deki şamdan kaidesinin, biz biraz daha geç bir tarihe, 13'üncü yüzyılın üçüncü çeyreğine ait bir örnek olduğunu tahmin ediyoruz.

Artuklu bölgesine [illegible]debileceğimiz dökümle yapılmış ve kakma tekniği ile süslenmiş madeni eserler[illegible] bir diğeri, Victoria and Albert Müzesi'nde bulunan, on iki burç sembolüyle süslü halkalı tip bir aynadır (env. no, 91-1952). Üzerinde altın kakmaların kullanıldığı bu eserin, on iki burç sembolüyle süslü Artuk-Şah'ın aynası ve Artuk-Şah'ın aynasına çok benzeyen Harari Koleksiyonundaki 1276 tarihli ayna gibi, 13'üncü yüzyılın ikinci yarısına ve Güneydoğu Anadolu'ya ait olduğunu düşünebiliriz.

Dökümle yapılmış ve kakma tekniği ile süslenmiş Selçuklu devri madeni eserlerinden Andadolu'ya izafe edebileceğimiz diğer bir örnek, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan bir çelik aynadır (env. no. 2/1792) (Resim 148). Saplı tipte olan bu ayna, Selçuklu devri madeni eserlerinin arasında çelikten yapılmış yegâne örnektir. Aynanın üzerini süsleyen alçak kabartma kompozisyonlar, ince çizgiler halinde uygulanan altın varaklarla kakılmıştır. Çelik aynanın ortasında, doğan kuşu ile avlanan bir atlı avcı kompozisyonu yer almakta; bu kompozisyonun etrafını birbirlerini kovalayan hayvan figürlerinden oluşan bir friz dolanmaktadır. Doğan kuşuyla avlanan atlı avcı figürü, Orta Asya kökenli bir kompozisyondur. Benzeri kompozisyonlar hem 7-9. yüzyıllara ait Uygur ve Hotan resimlerinde ve sikkelerinde, hem de 10-11. yüzyıllara tarihlenen Karahanlı aynalarının süslemesinde karşımıza çıkmaktadır. Çelik aynanın üzerindeki av sahnesinde atliyla karşı karşıya tasvir edilmiş bir ejder figürü görülmektedir. Orta Asya kökenli olduğunu belirttiğimiz "doğan kuşu ile av" kompozisyonunun, bu eser üzerinde, Bizans ikonografyasındaki "St. George'un ejderi öldürmesi" sahnesiyle karıştırılarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bizans sanatından alınma konuların Orta Asya, İran veya Mezopotamya kökenli kompozisyonlarla karıştırılarak kullanılması, Anadolu Selçuklu madeni eserlerinin çok tipik bir özelliğidir.

Çelik aynayı süsleyen av sahnesinin etrafını dolanan hayvan figürlerinden bazıları gerçek, bazıları efsanevi yaratıklardır. Gerçek hayvanlar olan ayı ve ceylanın avla ilgili hayvanlar olarak; bu hayvanları kovalayan grifon, kentavros ve ejder gibi efsanevi yaratıkların da ava uğur getiren tılsımlı hayvanlar olmaları nedeniyle kullanıldıklarını düşünebiliriz.

Çelik aynanın üzerinde yer alan av sahnesinin ve hayvan figürlerinin yakın benzerleri, Anadolu'ya (özellikle Artuklu bölgesine ve Konya'ya) ait, 13'üncü yüzyılın ilk yarısına tarihlenen mimari eserlerin, taş ve alçı kabartmaların, çinilerin, madeni eserlerin ve Artuklu paralarının süslemesinde karşımıza çıkmaktadır. Bu aynanın da, dökümle yapılan Anadolu Selçuklu madeni eserlerinin büyük çoğunluğu gibi, Artuklu bölgesine ait oluğunu tahmin ediyoruz. Aynanın süslemesinde kakma tekniğinin uygulanmış olması da bu kanıyı desteklemektedir. Kakma tekniği ile süslü Selçuklu devri eserlerinden Anadolu'ya mal edilebilen örneklerin hepsi Artuklu bölgesine ait parçalardır. Ancak çelik aynanın

üzerinde yer alan figürlerden bazılarının Konya Köşkü'nün alçı kabartmalarıyla çok yakın benzerlikler göstermesi, bu eserin Artuklu bölgesinden Konya'ya göç etmiş bir usta tarafından yapılmış olabileceğini de hatıra getirmektedir. Diyarbakır 1231 yılında Eyyubiler tarafından işgal edildikten sonra, maden sanatı ustalarından bir kısmının, o dönemde Anadolu'nun en önemli merkezi olan Konya'ya göç ettiklerini tahmin ediyoruz.

Çelik aynanın süslemesinde altın kakmaların yer alması, aynanın 13'üncü yüzyılın ikinci çeyreğine alt bir örnek olması ihtimalini güçlendirmektedir. Bu eser, Selçuklu devri madeni eserlerinin arasında, hem çelikten yapılmış tek örnek olması; hem de altın kakmalarla süslenmiş, 13'üncü yüzyılın ilk yarısına ait çok nadir örneklerden biri olması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Yukarıda tanıttığımız örneklerden görüldüğü üzere, Anadolu Selçuklu madeni eserlerinin arasında, çeşitli süsleme tekniklerini temsil eden parçalar bulunmaktadır. Eserlerden her birinin üstün bir işçilik göstermesi, bu dönemde Anadolu'da -özellikle Konya'da ve Artuklu bölgesinde- çeşitli teknikler üzerine çalışan maden sanatı atölyeleri olduğunu kanıtlamaktadır.

Anadolu Selçuklu maden sanatı ustaları, kakma tekniği ile çalışmayı tercih eden Mezopotamyalı ustalardan farkı olarak, İran Selçuklu ustaları gibi çeşitli süsleme tekniklerini denemişler ve bazı eserlerin üzerinde birkaç süsleme tekniğini bir arada kullanmışlardır. Anadolu'ya mal ettiğimiz örneklerden, kakma tekniği ile süslü Artuklu bölgesine ait parçalar, Musul ekolü sanat geleneğine; diğer eserlerin büyük çoğunluğu da, hem çeşitli süsleme tekniklerinin denenmiş olması, hem de örneklerin üzerinde birkaç süsleme tekniğinin bir arada kullanılmış olması bakımından İran Selçuklu sanat geleneğine bağlanmaktadır. Mine tekniği ile süslü tas ise, Anadolu Selçuklu ustalarının, mirasçısı oldukları Bizans kültüründen de bazı etkiler aldıklarını ortaya koymaktadır.

Anadolu Selçuklu madeni eserleri, teknikleriyle olduğu kadar süslemeleriyle de çeşitli bölgelerin ve kültürlerin etkilerini yansıtırlar. Örneğin, Kocabaş Koleksiyonundaki tunç plağın üzerini süsleyen tahtında bağdaş kurarak oturan, bir elini kalçasına dayamış, diğer elinde bir kadeh veya meyve tutan hükümdar figürleri (Bkz. Resim 139); Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki çelik aynanın üzerinde yer alan doğan kuşu ile avlanan atlı avcı figürü (Bkz. Resim 148); Innsbruck Ferdinandeum Müzesi'ndeki mineli tasın süslemeleri arasında görülen efsanevi yaratıklar tarafından korunan hayat ağacı motifi (Bkz. Resim 135) Orta Asya kökenli kompozisyonlardır.

Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki 102 env. numaralı pirinç ibriğin ve Innsbruck'taki mineli tasın üzerinde yer alan ikili hayvan mücadelesi tasvir-



Resim: 148- Çelik ayna. 13. yüzyıl ikinci çeyreği, Artuklu bölgesi. Uzunluk: 41.5 cm. Çap: 21 cm, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi.
Steel mirror with gold inlays. Second quarter of the 13th century, Artuqid area. Diameter 21 cm, Istanbul Topkapı Palace Museum.

leri (Bkz. Resim 135); 102 env. numaralı ibriğin süslemeleri arasında karşımıza çıkan av sahneleri ve "Behram Gür ve Azade" kompozisyonu; tunç davulların gövdesini dolanan insan ve ejder başlı yazılar (Bkz. Resim 145) da, İran'ın ikonografik repertuarına bağlanırlar.

Göğe yükseliş sahneleri (Bkz. Resim 135, 138, 147); St. George'un ejderi öldürmesi kompozisyonu (Bkz. Resim 148); Hıristiyan aziz figürleri (Bkz. Resim 147) ve gezegen sembolleri olarak kullanıldığı anlaşılan togalı büstler (Bkz. Resim 136) ise, kuvvetli Bizans etkileri taşırlar.

Anadolu Selçuklu madeni eserlerinin süslemesinde en sık rastlanan, bu bölge için en tipik olan konular, tek veya çift başlı kartal, arslan, sfenks ve grifon gibi hem ışık, hem de hükümdarlık sembolü olan heraldik hayvan tasvirleri (Bkz. Resim 131, 134, 135, 136, 140, 147); tılsımlı ve koruyucu anlamlar taşıdıkları anlaşılan astrolojik işaretler (Bkz. Resim 136, 137); "Güneş" ve "Ay" sembolle-

ri olan figürler veya Güneş-Ay sembollerinin bileşiminden oluşan kompozisyonlardır (Bkz. Resim 132, 133, 134, 141, 142, 143, 144, 148). Bu kompozisyonlardan çift başlı kartal figürü ile boğa başları, Anadolu sanatında Eski Çağ'dan itibaren kullanılan geleneksel konulardır.

Yukarda belirttiğimiz gerek tekniklerle, gerek süslemeyle ilgili özellikleri, göz önünde tutarak, Anadolu Selçuklu madeni eserlerinin başlıca karakteristiğinin, değişik bölge ve kültür etkilerinin biçimlendirdiği sanatsal çeşitlilik, başka bir deyişle çok yönlülük olduğunu söyleyebiliriz.

***

SUMMARY

ARCHITECTURAL DECORATION AND THE MINOR ARTS IN SELJUK ANATOLIA

The object of this book is to give the reader an overall outlook thorough a concentrated study of Anatolian Seljuk decorative and minor arts. The Turkish conquest of Anatolia, after the defeat of the Byzantine army in 1071, led to a rapid increase of Turkish influence throughout Asia Minor, and to the creation of countless works of art in the region. Since the subject of this work is essentially the art of the Anatolian Seljuk period, to the end of the 13th century, the development of certain branches of Seljuk art throughout the 14th century during the Emirate period has only been touched upon where it was thought appropriate.

Anatolian Seljuk architecture and minor arts, when considered in the context of Islamic art, is extremely innovative. The experimental material and techniques seen in the stonework, figural carving and relief, faience wood carving and carpets of the period were new aspects to the art of Islam. Examples of various branches of the minor arts, such as stucco, brickwork, metalwork, ceramics and textiles, although in more limited extent compared to Iranian Seljuk art, are among the finest works of the period. However, owing to the paucity of extant glassware, ceramics and miniatures, it is impossible to evaluate these fields of Seljuk Anatolian art sufficiently.

A unique synthesis is to be seen in Anatolian Seljuk art, deriving from the characteristics of Turkish central Asian art and Moslem art in Iran, Iraq and Syria, combined with the vernacular legacies of Byzantine and Armenian art in Anatolia. Nevertheless, Anatolian Seljuk art and architecture attains a special character of its own through experiment and innovation. Thus, while some relationship with the ancient cultures of Azarbaijan and the Caucasus is to be seen in the decorative stonework of north-east and east Anatolia, and the architecture of south-east Anatolia bears great resemblance to Ayyubid and Zangid architecture in Syria, central and western Anatolian works are more specifically "Anatolicised!" A similar synthesis is also identifiable in the minor arts of the period.

Architectural decoration and the minor arts developed throughout the Seljuk period, to reach a turning point in the 14th century, when independent emirates were formed from Turkish regional groups, and a period of innovative artistic research and experimet ensued. The most important collections of Seljuk artefacts and examples of the minor arts are to be found in museums in Konya and Istanbul. The Museum of Turkish and Islamic Art in Istanbul is notable for its unique collection of Seljuk carpets, and also contains Seljuk ceramics, faience, figural stucco ornaments, stone reliefs and wooden and metal artefacts. There are very few works of the Seljuk period in Topkapı Museum. Among the most interesting of these is a steel mirror with hunting scenes, and the illustrated manuscript copies of the "Automata" and "Varka and Gulshah". Some Seljuk tiles from the Kubadabad palace. Beyşehir, and the Alâeddin palace, Konya are to be found in the Çinili Köşk, while various examples of Seljuk tilework, stucco, stone and metalwork are kept in the Museum of Turkish Structural Art and Artefacts, Istanbul. One important collection, the Kocabaş collection, Istanbul, must also be mentioned in the field of Seljuk metalwork.

The greatest number of Seljuk artefacts are to be found in museums in Konya. The finest examples of Seljuk faience and ceramics are displayed in the Karatay Madrasa in Konya, the most notable of these being the tiles from the Kubadabad palace, Beyşehir and the Alâeddin palace in Konya. The İnce Minare Madrasa in Konya contains fine examples of stucco and woodwork and figural stone reliefs from the battlements of Konya. Very important examples of the Turkish minor arts are displayed in the Mevlana Museum, among them rare Seljuk carpets, a painted wooden lectern and mosaic tiled sarcophagi, a metal incenser and a votive lamp in the sepulcher of Mevlana. The richest collection of Seljuk wood carving is to be seen in the Ethnographic Museum, Ankara, while among the metal artefacts in the museum are two, a candle base and a votive lamp, which are notable for their zoomorphic decoration and technical mastery. Also of interest are the figural stone carvings to be found in the grounds of the museum.

There are museums in every important town in Anatolia, and the number of regional museums is constantly being added to, in which Seljuk artefacts in various mediums, if not in great quantity, are displayed. Among the most remarkable of these regional collections is perhaps that of the Artukid stone carvings, tiles and mosaics found in the Artukid palace, and the bronze sphinx, now in the museum of Diyarbakır. The Museum in Antalya contains faience from Seljuk palaces at Aspendos and Antalya; the museum of Kayseri collection contains ceramic fragments and tiles (of the type found in the Kubadabad palace) from the Huand Hatun Hamam; figural stone carvings and

tombstones of importance are preserved in museums in Sivas, Tokat, Kırşehir, Adana, Gaziantep, Seyitgazi, Mardin, Malatya, Akşehir and Afyon, while the Museum of Akşehir houses 'saray' faience of special note, and the Museums of Ahlat, Kars and Amasya house various important ceramic fragments. The cemeteries of Ahlat constitute, in themselves, one of the world's most singular open air collections of tombstones.

A great number of Ottoman, and rather fewer Seljuk works of art and artefacts are contained in museums and collections outside of Turkey. The location and description of these is as follows: -the important works include Seljuk wooden door and window panels and various tile fragments from the mihrab of the Beyhekim Masjid, Konya, in the Staatliche Museen (so-called Pergamon Museum) in Berlin; fragments of Seljuk carpets in the Stockholm National Museum and the Göthenburg Röhss Museum; a Seljuk carpet fragment from the Eşrefoğlu Cami, Beyşehir, until recently thought lost, in the Edmund de Unger Collection, London, and Seljuk silk stuffs in the Berlin Volkerkunde Museum and the Textile Museum, Lyon. Some tile fragments from the Alâeddin palace, Konya, in the Victoria and Albert Museum, London, a bronze votive lamp and the door-knocker from Cizre Ulu Cami in the David Sammlugen, Copenhagen, an identical door-knocker in the Berlin Staatliche Museen (Dahlem), an Artukid metal enamelled plate in the Ferdinandeum Museum in Innsbruck, some rare examples of Seljuk metalwork in the Victoria and Albert Museum, London, the Institute of Fine Arts Museum, Detroit and the Harari Collection in Cairo, and Seljuk miniatures in the Bibliotheque National, Paris complete the list.

STONE CARVING

In contrast to Iranian Seljuk architecture, in which brick was the main building material, stone was the main medial element in Anatolia. Here, fine stone carving is to be seen on the portals, mihrabs, mimbars, consols, arches, iwans, window posts and lintels, vaults and capitals, among other elements of Seljuk architecture. Decorative characteristics of stonework showed no functional variance, being the same, whether on cami (mosque), masjid (small mosque), madrasa (theological college), caravansarai or türbe (mausoleum). Nor can definitive regional distinctions be made. It is, however, possible to identify an emphasis on high relief in the stonework of Divriği, Sivas and Erzurum, while buildings in the Konya and Kayseri region are decorated in much lower relief, somewhat reminiscent of textiles. Seljuk tombstones, especially those of Ahlat, Konya, Akşehir, Sivas and Tokat display very interesting relief work.

During the 13th century, there is a noticeable move towards more complex decorative stonework, textile-like low relief being especially common in the first half of the century. The main characteristic of this relief were close geometric interlace, angular motifs and kufic inscriptions, together with large stalactites and rosettes within the spandrels of the niche arches. Such reliefs are to be seen on the portals of Kale cami and Sitti Melik türbe; both in Divriği, Çifte madrasa, Kayseri, Alay han, Aksaray and Evdir han, near Antalya. Decorative carving of the second half of the century is more protuberant, more plastic and baroque in character. Typical elements in such relief are motifs encroaching on one another, overlaid devices and compositions, large, seemingly inflated palmettes and semi-palmettes, lotuses, arabesques, and naskhi and kufic inscription borders superimposed upon foliate field patterns. Inscription friezes attain proportions of importance. Towards the end of the 13th century, foliate decoration becomes gradually the dominating factor in stone relief. This development can be followed step by step in such buildings as the İnce Minareli Madrasa, Karatay Madrasa and the Sahip Ata Cami in Konya, the Eşrefoğlu Cami in Beyşehir and the Çifte Minareli Madrasa in Erzurum. There are, of course, exceptions to this general rule, one of considerable interest being the portals of the Ulu Cami and Dar üs Shifa in Divriği, (dated 1228/29), in which the extremely baroque character of the stone reliefs defy even those dating from the end of the century, and which may, then, be regarded as prodigious works of their period.

The majority of Seljuk period mihrabs in Anatolia are made of cut stone. Faience mosaic mihrabs constitute the second noteworthy group. Generally speaking, the size of the mihrabs is proportional to the size of the inner space of the buildings they belong to. In some cases, like the Ulu Cami of Silvan, there is more than one mihrab. This emerges as a characteristic of Seljuk works in the eastern and south eastern regions of Anatolia.

The mihrabs from the Seljuk period have similarities with the portals of the same period from the standpoint of ornamentation. The stone mihrabs are decorated with geometrical and foliated compositions and inscription bordures. The niche is usually crowned with stalactites.

The rich compositional repertoire of Anatolian decorative stonework results from the adaptation of Iranian Seljuk architectural decoration in brick and stucco to stone, and from the consequent development of an independent decorative character. And yet, although there is a great deal of compositional variation in local stonework, this is always kept within an definite system and iconographical programme. A caravansarai, for example, with two portals, an inner and outer portal, in no case has identical decora-

tive patterns on both façades. It is thought that this stonework was executed by travelling master masons.

The main decorative elements to be seen are foliated ornaments, geometric motifs, inscriptions, and more rarely figural compositions. Trefoil palmettes are the most frequently used foliate motif, sometimes as semi-palmettes, both arranged within floriated interlace and arabesques. Borders of lotuslike foliate designs, and acanthus leaves derived from those on reused Byzantine capitals are also to be seen. Large compositions in high relief, resembling foliate relief sculpture, and bearing themes from the Tree of Life myth can be seen on the portals of the Ulu Cami in Divriği, the İnce Minareli Madrasa in Konya and the Çifte Minareli Madrasa in Erzurum.

Other noticeable decorative elements are chain-like borders, geometric interlace and rosettes. A large rosette is generally placed in the spandrels of each portal, and occasionally is encircled by other smaller rosettes which are generally assumed to be symbols of the planets, the pair of large rosettes they encircle being the sun and the moon. Inscriptions appear, until the mid - 13th century in tablets, and later assume some importance as a decorative element in the form of interlace borders. In its earlier form, the inscription is generally in kufic and free from foliate motifs, but later, appears superimposed over a field of arabesque, giving an impression of several levels of ornament.

Stalactites (muqarnas), which are normally to be found in the mihrab niche and on portals in Seljuk architecture, also become important decorative elements on consoles, arches, window lintels, corniches and capitals, the latter being one of the most successful mediums of decorative stonework during the Seljuk period. Very often capitals taken from an antique building were successfully re-used alongside Seljuk capitals and other features of stonework.

While, as has been stated, the sources of Anatolian decorative stonework are to be found in the brick, stucco, moulded (stamped) terra cota decoration of Gerat Seljuk Iran, it may also be added, that the architectural decoration of Artukid south-eastern Anatolia bears some resemblances to Syrian Zangid and Ayyubid art. The Artukids reigned, subject to the Seljuks, in and around Mardin and Diyarbakır from 1101 to 1312. Examples of the stonework of the period can be seen in the portals of the Ulu Mosques in Diyarbakır, Silvan and Dunaysır, which are decorated with somewhat more depressed relief carving, and typically, meander borders framing the niches, decorated with interlace patterns.

FIGURAL STONEWORK RELIEFS

The misnomer of Koranic prohibition of representational art preventing the existence of figural art, in the Islamic world, has been corrected by several art historians in recent years. Various representative compositions taken from the figural iconography of early Islamic art are to be found in Anatolian Seljuk stonework. The most extensive figural programme of the early Islamic period is connected with palace decorations, and artefacts made for royal and noble use. The re-appearance of such figural motifs in stone reliefs on both religious and civil architecture in Anatolia is an interesting innovative feature of the period. These motifs generally bear the stylistic characteristics of Central Asian figural art as adapted to Islam for the first time, during the Abbasid period. Vestigial Central Asian shamanistic beliefs were generally the source of inspiration for such figures.

In some reliefs the Sultan, his nobles and even female figures connected to the court are seen seated cross-legged in caftans. The figures are round faced, with long tresses, like tohse in Iranian Seljuk art, in repetitive compositions, bearing symbols of eternity or fertility, such as the opium poppy or pomegranate, or holding a musical instrument or embroidery frame to indicate their involvement in a particular activity. Such figural stone reliefs can be seen among those from the castle of Konya (circa 1220) and in the tombstones of Konya and Akşehir, presently in the Museum of İnce Minareli Madrasa in Konya, and the Taş Madrasa Museum, Akşehir. Human figures seated cross-legged are also used alongside astrological symbols such as the fish, scorpion, crab and balance as, for example, on reliefs on the Jezire-İbn Umar bridge. Similarly some examples of human heads with long tresses, representing the sun and the moon are to be found in the Alâeddin Cami in Niğde (1223) and the Keykavus Dar üs Shifa in Sivas (1217). These indicate the importance given to astrology during the Seljuk period. Reliefs of human heads concealed among arabesques on the portal of Karatay han, Kayseri (1240) and the Hüdavent Hatun türbe (1312) in Niğde indicate their use as a talisman or charm. Variations of compositions related to the hunt, a popular subject in early Islamic iconography, occur most frequently on tombstones in Seljuk Anatolia; such as those in the museums of Konya, Afyon and Akşehir.

The highly stylised, rough-hewn reliefs or gargoyles in the form of lions appear to have the function of guardians on Seljuk palace buildings, madrasas, mosques, castles and caravansarais. Among those which still exist and which are most frequently to be found in pairs, are lion figures belonging to the castle of Konya, presently in the Museum of İnce Minareli

Madrasa in Konya, Divriği castle (1236-42), the castle of Kayseri (1224), Çardak han (1230) between Denizli and Dinar, Alara han (1229-32) near Alanya, Akhan (1253-54) near Denizli, Sultan han (1232-36) between Sivas and Kayseri, Alâeddin Cami (1223) in Niğde and Huand Hatun Madrasa in Kayseri (1237-8). The lion figure has a massive, roughly-hewn trunk, oversize head and is seated on its haunches. Lion-headed gargoyles and similar figures on consoles are caricatured feline masks, with large almond eyes, arched eyebrows joined to a large flat nose, stretched open jaws and rounded cheeks. On some lion reliefs, the animal's tail terminates in a dragon's head, or the creature may have wings with scrolled tips, for example, the relief in the outer battlements, Diyarbakır, 1088 and 1208.

The lion has been used, as in other periods, as a symbol of protection on religious and secular architecture, even on tombstones, preserving the palace, throne, city, castle or building from evil and from all enemies. The pair of lions on the portal of İncir han may have been intended as a blazon (That of Gıyaseddin Kayhusraw).

One indication of the vestigial shamanism prevalent among the Seljuks is the tree of life symbol, surmounted on a pair of lions, which is to be found on tombstones and türbes and the Yakutiye Madrasa, Erzurum (1310). We see the lion as a solar symbol on a relief of lion with solar rosette on the Cizre bridge, where it takes the form of a figure of 'light', a planetary sign; and in altercation with its opposite principle, 'darkness', in the relief of lion and bull combat on the portal of the Ulu Cami, Diyarbakır (1178-1180), in which it is also an astral-mythological symbol.

Among the most frequently represented devices in the Anatolian figural scale are those known as single and double-headed eagles. These are to be found on castles, palaces, madrasas, mosques and türbes, and especially on tombstones. The bird is generally dressed with pointed ears, a curved beak cusped below, large wings, tail and claws. The tail may be displayed, fan-like, in the form of a palmette, or it may be in the form of a fish-tail. The tail or wings may terminate in dragon heads. The better known reliefs of such birds, or eagles are to be seen on the outer battlements of Diyarbakır castle (1208-9), on stones from the Konya castle, presently housed in the Museum of İnce Minareli Madrasa, circa 1220, on the Ulu mosque in Divriği (1228) and on tombstones in the Gök Madrasa Museums of Tokat and Sivas. The birds are superimposed upon a closely-worked hermetic field of symbols, derived from Eurasian zoomorphic style and particularly related to beliefs and ideas of shamanistic origin which had been qualified only by the necessity of adaptation to Islam incured by Turkish ac-

ceptance of the Moslem religion from the 10th century onwards. Various elements of shamanism are to be found in Turkish Islamic religious orders (Tariqa). The function of the bird and eagle motif in Seljuk art varies, according to its position, from that of a blazon, totem, charm against evil, talisman, shaman bird, bird of the spirit, guardian to that of a symbol of strength or power.

The tree of life motif is seen in some interesting compositional forms in Anatolian stonework. The tree is dominated by an eagle which crestts it, bears birds and pomegranates on its branches, and surmounts a pair of lions or dragons, as in reliefs on the Çifte Minareli Madrasa, Erzurum (1310), the Döner Kümbet, Kayseri (1276-77), the Gök Madrasa, Sivas (1271); and in some reliefs, such as that on the Ulu Cami, Divriği, or the Hüdavent Hatun Türbe in Niğde, the eagle surmounts a field of arabesque, which replaces the tree of life. The guardians of the tree are seen in the form of dragon's head terminals on the wings or tail of the eagle. Representations of the tree of life myth are derived from Central Asian shamanistic sources, according to which, the tree of life was the centre of the world, and for the shaman also had the function of a stairway to the underworld and skyworld. It was protected by animals of extraordinary strength, such as the dragon or lion, while the bird or eagle was the shaman himself or creatures aiding him in his journey.

The dragon, a figure typical of Far Eastern art, is also widely represented in Anatolian Seljuk stone reliefs. Various examples of such a figure, brought from the castle walls at Konya, are to be seen in the İnce Minareli Museum (circa, 1220), Typical characteristics of the Seljuk type is a lacertine knotted trunk, with a head at each tip. The heads, generally have a gaping jaw, with helezonic upper and lower volute terminals, pointed fangs and forked tongue, pointed (lanceolate) ears and almond eyes. The principle head of the dragon, which is emphasized by a pair of claws and wings with terminal volutes, bites its own trunk. The Seljuk dragon is especially evident on castle battlements, in palaces, hans an Dar üs Shifa (hospitals), and the most interesting surviving reliefs, apart from those from the Konya castle, are to be found in the Sultan han, Kayseri (1232-36), Karatay hàn, Kayseri (1240), Susuz han, Burdur (mid 13th century), on those from Kubadabad palace, Beyşehir (circa 1236) and on the tombstones of Ahlat.

The function of the device of paired dragons can vary from that of an astrological or cosmological symbol to that of the struggle against evil and darkness, from a planetary symbol to a guardian creature or a symbol of fertility and plenty.

Reliefs of the bull are also part of the extensive repertoire of Anatolian Seljuk figural art. The bull figure is never isolated, but can be seen together with a human figure, or a lion, eagle or unicorn, forming a paired device, and represents an astrological symbol, or a figure of the zoological calender. A relief of the bull with human figure can be seen in the Karatay han, Kayseri (1240), bull with lion in the Ulu Cami, Diyarbakır (1178-1180), and bullwith unicorn in the reliefs from Konya castle 1220, presently in the Museum of İnce Minareli Madrasa. The bull also represents the lunar symbol, the symbol of darkness and the negative forces of antagonism and malevolence, defeated by the lion, eagle or human, the symbols of enlightenment and benevolence.

Among the reliefs from the Konya castle in the Museum of İnce Minareli Madrasa, dating from 1220, are representations of the sphinx and siren, which are seen particularly in castle and palace architecture. (On tiles and stucco from the palaces of Konya and Beyşehir). These imaginary creatures had the typical stylised stance and volute terminals to wing and tail of Seljuk figural reliefs and were meant to represent talismanic devices, creatures of good fortune. Angel, fish, deer, elephant and unicorn figures are among the rarer motifs to be seen on reliefs from the castle of Konya. It is interesting in itself that scuh devices, common to the early Islamic decorative arts, should appear in Anatolian stone relief. Astrological devices, much seen in early Islamic art, appear in Seljuk architecture in the from of figures from the Sino-Turkish zoological calendar; on the portals of Ak han, Denizli, Karatay han, Kayseri and Sungur Bey Cami, Niğde, and as signs of Zodiac, in reliefs on the Cizre bridge; these, and other similar reliefs, reflect early Islamic artistic influence on Seljuk architectural decoration.

BRICKWORK

Brick is the major building material and decorative medium of Great Seljuk architecture in Iran. As the main decorative element on many types of building, the brickwork is used in a variety of geometric compositions, and often stamped with stucco or terra cota designs. However, there are only a small number of brick türbes and masjids in Anatolia. Nevertheless, brick is employed as a secondary material in stone buildings, in minarets, domes, iwans, in the drum, arch and vaulting, which are faced with a tiled brick bond much plainer than that used in Iran. The minaret, which generally consists of a cylindrical shaft on a square-sectioned stone base, sometimes rising above the portal façade, as in the Gök Madrasa, and the Çifte Minareli Madrasa of Sivas, is the main architectural medium for brickwork. The brick unit in Seljuk minarets generally measures 15x15 cm or 22x22 cm. In accordance with the cylindrical form of the minaret, they are given a slight curvature on the outeredge, and are plainly dressed in common bond, or form decorative

bonds of lattice work, imbrication, chevron or diagonal patterns. Such bonds can be seen in the minarets of the Taş Madrasa, Akşehir, and the Cacabey Madrasa, Kırşehir. In some cases, glazed or embossed end-plugs delineate the internal pattern on the surface of the bond.

Very few minaret survive from the 12th century. The minarets of the Ulu Cami, Harput and the Tepsi Minare, Erzurum which date from this period, are noticeable for the thickness and truncation of their shafts. The shaft begins to elongate and to be tapered during the 13th century. The bond of minarets from the first half of the 13th century is comparatively plain, the shaft being covered with plain 'lock' bond, decorated only with simple kufic inscription bands of turquoise glazed brick or mosaic tile (minarets of the Ulu Cami, Kayseri, 1205, and Sivas, 1213).

In the second half of the 13th century, variations in the brick bond and decoration of minarets begin to appear, and decorative bond and tiling begin to cover the entire shaft of the minaret. This itself tends to be paired with flanged shaft and double sharafa (balcony). The decorative bond includes lozenges, triangles and diagonal or offset rows and bands of kufic inscription.

Tile work is enriched with the addition of aubergine purple and cobalt blue glazes, alongside the more common turquoise. These specifically Anatolian innovations to minaret architecture can be seen on the minarets of the Taş Madrasa, Akşehir (1250), the Cacabey Madrasa, Kırşehir (1272-73), the Ulu Cami, (1272) and the Kuyulu Masjid (end of the 13th century) in Afyon.

The decorative detail in Anatolian minarets of the period, with flanged, or gadrooned and flanged shafts, faced with glazed brick bond or tile mosaic surpasses that on the existing Iranian Seljuk minarets. The effects of this are to be felt on Ilkhanid architecture towards the end of the 13th century and during the 14th century.

Brickwork, as an interior architectural element, appears on the dome, drum, vault and arch. Decorative brick bond is often seen on the interior of domes, punctuated by turquoise and purple glazed bricks, in geometric compositions, dominated by chevron, lozenge, diagonal strips and large kufic inscriptions. In the crown of the dome, an inscription in tiled mosaic, bearing the titles 'Allah' and 'Halife' can also be seen. Tile mosaic in geometric patterns derived from closely interlaced kufic is generally also found on the drum. In the second half of the century, the kufic band is interlinked with spiral scrolled strapwork, foliate motifs and borders of tile mosaic. (A very early example of foliate tile mosaic adorns the drum of the Alâeddin Cami, Konya).

Typical examples of decorative brick bond and tilework on domes of the period can be seen in the Küçük Ayasofya Masjid, Akşehir (1235), Sırçalı

Madrasa türbe, Konya (1242-43), the Ulu Cami, Malatya (1247), İnce Minareli Madrasa, Konya (circa 1264), the Buruciye Madrasa türbe (1271-72) and the Gök Madrasa masjid (1271) in Sivas, the Taş Madrasa, Çay (1278), and the Sahip Ata khanegha and türbe, Konya (1279-80). Brick and tiled domes largely disappear during the Emirate period, apart from a very few examples executed in the Seljuk tradition.

In some mosques, masjids and madrasas, brickwork was also employed on the walls, arches, vaulting, iwan and windows. One building of special note in this context is the Eski Malatya Ulu Cami (1247), both for its iwan plan, derived from an Iranian prototype, and for the rich brick and tile work therein.

Brick, as a major element of construction was only used in a small group of brick türbe . These were probably consturcted by master brick layers from Seljuk Iran, and although somewhat smaller and plainer in appearance than their Iranian counterparts, they generally reflect obvious Iranian influence. Decorative bond and glazed tile is concentrated on the panels of the portal façade, on the inscription frieze and the space below the cornice in these buildings. Some surviving examples of such octagonal brick tomb monuments include the türbes of Mengücek Gazi, Kemah (the end of the 12th century, beginning of the 13th century), Kırkkızlar, Niksar (circa 1220), Ervah tepe, Aksaray (the beginning of the 13th century now no longer extant) and Çay Eberköy, Afyon (the beginning of the 13th century). An interesting example of the combination of stone and brick building material can be seen in the octagonal Selime Köy türbe, between Aksaray and Niğde, (first half of 13th century). The most highly decorated of this type is the rectangular türbe of Melikgazi, Pınarbaşı Köy, Kayseri (12th century), which shows similarities to the Günbad-i Surkh at Maragha in Iran. Among the large number of 'iwan' tombs in Anatolia, there are there in birck with a stone base. The iwan form, typical of Iranian mosque and madrasa architecture is first encountered in mausoleum architecture in Anatolia, where it is an important element in the Gömeç Hatun Türbe, in Konya (end of the 13th century), in the anonymous türbe in Boyalı Köy, Afyon (end of the 13th century, only the iwan façade is brick), and the Emir Yavtaş Türbe, Reisbucağı, Akşehir (end of the 13th century). Some Seljuk türbes have what appears to be a double trunk, in brick, the lower trunk articulating the transition to the cubic stone base. Such a trunk can be seen on the Seyit Mahmut Hayrani Türbe, Akşehir (1289) on a square-sectional base. The trunk is lobed and punctuated by diagonal rows of glazed brick-end plugs.

Two türbes with trunks of this type, decorated with especially fine brick bond and tile are the türbes of the Gök Madrasa Cami, Amasya (1266) and Keyka-

vus Dar üs Shifa, Sivas (1219-20). In short, elements adapted from Iran are transformed and given local character in the brick türbes of Anatolia.

STUCCO AND FRESCOE

Although stucco is the main decorative element, alongside brick and moulded terra cota, in early Islamic and Iranian Seljuk architecture, Anatolian stucco decoration is noticeably rare and plain. Here, moulded stucco human and animal figures are to be seen mostly in palace architecture, in low relief. Our knowledge of Anatolian stucco was broadened considerably by the discovery of fine stucco moulding in excavations at Kubadabad (circa 1236), between 1964 and 1965. Kubadabad was the summer palace of Alâeddin Keykubad, on the shores of Beyşehir lake. A stucco wall shelf from the palace, displayed in the Karatay Museum, Konya, is decorated with geometric interlace, rosettes and long-tailed peacocks. A mounted hunting scene in the same museum is one of th most successful examples of Anatolian Seljuk stucco panel work. The haloed hunter, clad in caftan, was probably a court personage. He is accompanied by an angel of fortune, at his rear, and a greyhound at the feet of his mount. This is a fitting addition to the iconography of th Hunt as represented on tiles of the period. Stucco reliefs from the Alâeddin and Felekabad pavilions in Konya, on display in the İnce Minareli Madrasa Museum in Konya and the Museum of Turkish and Islamic Art in İstanbul are techincally and figuratively similar enough to those of the Kubadabad palace to confirm that they are contemporary, and would therefore coincide with the restoration of the pavilions by Alâeddin Keykubad (1220-37). Double-headed eagles, sirens, paired dragons, peacocks and lions, symbolic animals and birds of prey representing protective power and strength are among the motifs to be found on the stuccoes of the Konya palace. Others include panels of pursuant animals (animals in chase), the hare, fox, antelope, wolf and deer, with powerful limbs, full of movement on a field of arabesque. These were executed in low relief: Symbols in the from of court personages, seated cross-legged, or standing caftaned figures bearing fish, as astrological symbols, have their parallels in the standard iconography of early Islamic art.

Besides that which has been found in the palaces, stucco decoration is rarely encountered in Seljuk Anatolia. However, some stucco decorations have been discovered in the fragments of mihrab recovered from excavations of the Eski Malatya Ulu Cami, from the Eşrefoğlu Süleyman Bey hamam, Beyşehir, on the mihrab friezes of the Sahip Ata khanigah, Konya, on a tiled cenotaph in the Emir Mubar-ash-ad Din Artokush Türbe, in Atabey Köy, Isparta (1210-1235), and on the panels and friezes of the tile mosaic

mihrab of Arslanhane Cami, Ankara. The stuccoes of the Arslanhane Cami mihrab express a totally Iranian Seljuk aesthetic, and remain unrelated to general trends in Anatolian art. However, the occurrence of stucco together with tile mosaic Is an Anatolian innovation. Although stucco was so little used during the Seljuk period, a remarkable revival of stucco decoration can be seen on the mihrabs and mantels of the Emirate period, from the 14th to the 15th century.

A relatively less known aspect of Seljuk architectural decoration is the frescoe-like paintings. Rendered as wall paintings with geometrical and foliated motifs, such decoration covered domes, vaults, arches, supports and walls. Paintings were either applied directly to the wall surface or on mortar. In some cases, like the Eşrefoğlu Cami of Beyşehir, painting is applied on the wooden surface. (See the section on Wood Carving).

FAIENCE AND CERAMIC DECORATION

The first major development in Islamic faience takes place primarily in Anatolian Seljuk architecture. Here, it was an important decorative element in mosques, masjids, madrasas, türbes, cenotaphs and palaces. Moulded tiles were produced from good quality refined clay, fired at 700-800°C. The tablet was glazed and re-fired to produce a coloured or plain transparant surface. The same technique was applied to glazed brick, the main glaze for both tile and brick being turquoise, although aubergine purple, cobalt blue and black were also used. The clay was not usually treated with slip before glazing. Faience mosaic is usually to be found on the interior of buildings, while glazed tile was largely preserved for the exterior, and especially for the minaret.

Glazed Brick

On mosque, masjid and madrasa minarets, turquoise and purple glazed brick was used alongside reddish brick in plain bond, to produce a variety of geometric compositions and bands of angular, knotted kufic inscription. The glazed brick punctuated the plain bond in vertical, horizontal and diagonal series. Small, mosaic-like pieces of glazed brick and tile were also combined in closely-knit compositions. Until the mid-13th century, mainly turquoise glazed bricks were used, Later aubergine purple and cobalt blue glazes appeared more frequently. Similarly, plain kufic inscription bands and friezes of tile and glazed brick, common in the frist half of the century, were superseded by more complex decorative features in the latter half of the century. By the later decades, the shaft of the minaret was entirely filled with geometric patterns, lozenges, vertical and horizontal chevron and diagonal bands in glazed brick, articulated by flanges, bands of separate register, kufic inscriptions and decorative sharafa (gallery) corbels. The ten-

dency towards decorative complexity in the second half of the century is paralleled by the occourrence of paired minarets.

Tiled and glazed brick minarets of the 13th century include those of the Ulu Cami, Sivas (1213), Ulu Cami, Akşehir (1213), Hoca Hasan Masjid, Konya (mid 13th century), Taş Madrasa, Akşehir (1250), Yivli Minare, Antalya (second half of the 13th century), Sahip Ata Cami, Konya (1258, originally a pair), the Gök Madrasa (1271-72, paired) and Çifte Minareli Madrasas of Sivas (1272, paired), Cacabey Madrasa, Kırşehir (1272-73), Ulu Cami, Afyon (1272) and the Hatuniye Madrasa, Erzurum, which belongs to the end of the 13th century, and also is paired.

Glazed brick tile work, similar to the decoration found on minarets, is occasionally encountered on the exteriors of türbes. Examples of such decoration are to be found on the façades of the Izzeddin Keykavus türbe, Sivas (1219-20), the Mengücek Ghazi türbe, Kemah (end of 12th century, beginning of 13th century), and on the Gök Madrasa türbe, Amasya (1266).

Glazed brick was used on the interior of Seljuk suildings on brick revetments covering large surfaces, on arches, vaults, iwans, domes, squinches, drums and wals, superimposed on the brick bond in geometric patterns on large scale. Such glazed brick can be seen on the Sırçalı Madrasa, Konya (1242-43), the Eski Malatya Ulu Cami (1247), the Küçük Karatay Masjid, Konya (1248), İnce Minareli Madrasa, Konya (circa 1264) and the Taş Madrasa, Çay (1278).

Faience Tiling

The interior walls of Seljuk buildings were often faced with turquoise, and more sparingly, purple, black and cobalt blue faience tiling. The revetment was built up from square, hexagonal or tirangular units, sometimes used simultaneously in various geometric compositions. Such compositions can be seen in the court (sahn) of the Gök Madrasa, Tokat (1279-80) and in the Sırçalı Madrasa, Konya (1243-44).

Very rarely, as in the interior revetments of the Karatay Madrasa, Konya, faince tiling is decorated with overglaze gilded desings. This fades in time, as the gilded brushwork has either been unfired, or placed in a kiln of very low heat.

Reliefed Faience Tiling

Reliefed faience tiling is generally used for inscriptions. Faience of this type is rare in Seljuk architecture. Reliefed foliate designs are even less frequently encountered on faince. Such examples as do exist, which are formed by designs moulded on the malleable clay tile, in monochrome glazes of tur-

quoise, dark blue and green, are to be found on cenotaphs, primarly. Reliefed inscriptions of white painted thuluth, on a dark blue field are to be found on the finer examples. This technique is employed on the façade of Izzeddin Keykavus türbe, Sivas (1219-20), and on the cenotaphs of the Kılıç Arslan II türbe (end of the 12th century) adjoining the Alâeddin Cami, Konya.

Faience Mosaic

This form of decoration became highly developed during the Seljuk period, in Anatolia, and was widely used in Iran from the Ilkhaind period onwards. Faience mosaic is a complex and visually diversified technique, generally applied to such interior surfaces as the dome, squinches or similar transitional elements, to arch spandrels and soffits, niches, the panels of walls and mihrabs. Tiles glazed in turquoies, and less frequently in purple, cobalt blue and black were cut to the required shape to form a decorative composition. The cut pieces, which are slightly conical on the reverse, were then arranged, glazed face downwards, according to the desing to be executed, in a mosaic-like pattern. The reverse face was then covered in plaster, which when dried, left the glazed mosaic embedded in panel. The prepared panel could then be affixed to the wall as revetment, in which the plaster itself added an off-white element to the overall polychrome composition. The glaze on such faience is of very high quality and resonant, since each tile was fired separately, at the heat required to fix each particular glaze. Faience mosaic was a highly versatile technique, used to produce closely worked designs on both flat and curved surfaces, angular and curved scriptural and foliate friezes; it was suitable both for reliefs and pierced latticed work. However, during the Emirate and early Ottoman periods, this technique almost disappeared.

Faience mosaic mihrabs were an innovation of the Anatolian Seljuks. In early examples, plainer and more geometric designs were common; the highly decorated mihrab of the Alâeddin Cami, Konya (1220-37) is an early exception to this. During the second half of the 13th century, the use of close arabesque patterns and foliate interlace giving the effect of double register (ie. a third dimension), is more common, together with naskhi inscriptions. Turquoise and purple glazed faience become more frequent in the latter half of the century. The mihrab of the Arslanhane Cami, Ankara (end of 13th century) is the only example in which faience mosaic is used in combination with stucco of an openly Iranian character.

Some important mihrabs with faience mosaic decoration include those in the Alâeddin Cami, Konya (1220-37), the Ulu Cami, Akşehir (1213-37), the Konevi Masjid, Konya (1274), the Alaca Masjid, Harput (1279), the Sahip

Ata Cami, Konya (1258), Külük Cami, Kayseri (end of the 13th century), and the Misri Cami, Afyon (end of the 13th century). Mihrabs in this technique are also to be found in the Emirate period, especially in the areas under the suzerainty of the Eşrefoğlu and Karamanoğlu Emirates; in the Eşrefoğlu Cami, Beyşehir (1298-99), the Tahir ile Zühre Masjid, Konya (end of the 13th century, beginning of the 14th century), the Gaferyat Köy mosque, Karaman (beginning of the 14th century), and the Hasbey Dar-ul huffazı (1421).

Interior faience mosaic decoration is generally concentrated on the crown of the dome, on the drum, transitional squinch, triangles or pendentives and is set in brick bond. The dome may be covered entirely in faience mosaic, while the drum is generally delineated by a band of kufic-derived interlace in the same technique. Examples of this technique are the domes of Küçük Ayasofya Masjid, Akşehir (1235), Ulu Cami, Malatya (1247), İnce Minareli Madrasa, Konya (circa 1264), Karatay Madrasa, Konya (1251), the Gök Madrasa Masjid, Sivas (1271), the Buruciye Madrasa Türbe, Sivas (1271), Taş Madrasa, Çay (1278) and the Alâeddin Cami, Konya (1220-21). During the Emirate period, the interior of the dome was far more rarely decorated in this technique. But the dome of Eşrefoğlu türbe in Beyşehir surpasses even Seljuk examples with its fine faience mosaic decoration (1301). Faience mosaic also occurs, if somewhat infrequently, on other structural elements, as we can see in the Karatay Madrasa, Konya, the Sırçalı Madrasa and Masjid, and the Gök Madrasas of Sivas and Tokat. Here we see faience mosaic on arches, window frames, iwans and vaults.

'Saray' Faience

It was as a result of chance discovery and excavations that the now ruined Seljuk palaces were understood to have been decorated with faience. 'Saray' faience, or palace tilework differs considerably from that which decorates religious architecture. The tiles are generally stellate and cruciform, bearing figured compositions. Tiles in the 'underglaze' technique were found in all the Seljuk palaces, and 'lustre' tiles were also encountered in the palaces of Kubadabad, Beyşehir, and of Alâeddin, Konya. Tiles in the 'minai' (enamelled) technique were discovered only at the Alâeddin palace, Konya. 'Saray' faience tiles are of a loose, yellowish-grey clay.

Underglaze Tiles

The pattern was generally painted in dark blue, purple, turquoise and black under a transparant glaze, and on cruciform tiles in black under a transparant turquoise glaze.

Lustre Technique

This is an overglaze technique which is frequently seen in the tiles of the Kubadabad palace. The design is worked over fired, matt-white glazed ware, with a lustrous pigment "perdah" derived from silver or copper oxide compounds and fixed with a second firing at low temperature. The design then re-appears in yellow and brown tones. This technique is also used over turquoise, cobalt blue, green and purple glazes. Lustre was first used on tiles and ceramics in 9th century Abbasid Iraq, and the technique was developed in Seljuk Iran and Fatimid Egypt.

'Minai' Technique

This technique was developed by the Great Seljuks in Iran in ceramic ware. It is a polychrome, underglaze and overglaze technique, in which up to seven colours were employed, purple, blue, turquoise and green under the glaze, and brick red, black, white and gilt over a transparent, blue or colourless glaze. The minai faience of Alâeddin palace, Konya are largely executed in overglaze colours.

Principle 'Saray' Faience of Existing Types

Tiles in the 'minai' technique from the Alâeddin palace, Konya, are assumed to belong to the period of Kılıç Arslan II (1156-1192). A small number of 'minai' or 'enamel' tiles, originating from the palace are now in the Karatay Madrasa, Konya, and very few in the Çinili Köşk Museum, Topkapı Saray and Museum of Turkish and Islamic Art in İstanbul. These are stellate or octagonal tiles, 8.5 cm in diameter, articulated with cruciform, triangular or lozenge-shaped plug-tiles, forming dynamic panel compositions of some complexity. The tiles were decorated with court personages, mounted figures, musicians with stringed instruments, birds the fabulous gryphon and similar motifs. From the extant tiles, it would appear that the iconographic programme of symbolic figures on the Alâeddin palace tiling was probably as extensive as that of Kubadabad. The latter tiling was found in the foremost palace of Alâeddin Keykubad, on Lake Beyşehir (circa 1236). The tiles now on display in the Karatay Madrasa Museum in Konya, previously were among the revetments covering the palace walls up to a height of two metres. They consist of panels of figural tiles linked by cruciform tiles decorated with arabesques. The figural tiles are decorated with figures of the sultan, courtiers and servants; such creatures as the sphinx, siren, single and double-headed eagles, single and paired peacocks, paired birds flanking the tree of life, and animals of the hunt, such as the fox, hare wolf, mountain goat, wild ass, bear, lion, falcon hawk and antelope.

These are set on fields filled with anonymous symbols having parallels in Early Islamic iconography. The 'saray' faience in question, in both underglaze and overglaze technique, was prepared in neighbouring workshops and kilns by skilled craftsmen of the period. Designs in purple, turquoise, black, blue and green were painted on a white ground on the stellate underglaze tiles, while on the cruciform tiles, black arabesque designs were traced under a transparant turquoise glaze. On interlinked cruciform and stellate revetment in the lustre technique, the cruciform tiles are purple.

The theatre at Aspendos, near Antalya, was partly adapted for use as a palace during the period of Alâeddin Keykubad, when it was decorated with faience closely resembling that which was found at Kubadabad. We can gain some idea of the original decorative programme of Aspendos, if the tiled fragments from the adapted theatre are compared with those recovered from Kubadabad. Small square and cruciform tiles decorated with birds and inscriptions, similar to the Kubadabad tiles were also recovered from an anonymous palace in Antalya, and are now on display in the museum, alongside those from Aspendos. It is most likely that the former also date from the period of Alâeddin Keykubad (1219-37). Other tiles similar to the Kubadabad finds include fragments from the Alara castle and from the citadel of Alanya in the Alanya museum, faience from the hamam of the Huand Hatun complex in the museum of Kayseri, which must have been surplus tiles from an unknown Seljuk palace in the region, and fragments from an anonymous Seljuk palace to be found in the museum of Akşehir. From these fragments, it is clear that Anatolian Seljuk palaces were richly decorated with figural tile panels. Very few pieces of faience were recovered from the Keykubadiye palace of Alâeddin Keykubad, in Kayseri, but those surviving differ from the tiles already discussed in that the underglaze tiles are square, and are decorated not with figural motifs but with geometric and foliate designs.

It is of particular interest, in the context of the general trend in Anatolian Seljuk faience tiling, that in excavations of the Artukid palace at Diyarbakır, (dated 1200-1220) only turquoise glazed tiles, with double-headed eagles traced in black contours under the glaze were found. No other figured tiles were discovered there. At the same time, it is significant that inscription panels of reliefed faience were also discovered at Diyarbakır.

CERAMICS

Although faience is so common in Seljuk architecture, ceramic ware was much less common to the period. Finds in recent years have brought some

light to this subject. These include the extensive discoveries of ceramic fragments in excavations at Kubadabad, Kalehisar near Alacahöyük, Eski-kâhta, Adıyaman, Samosata south of Adıyaman, Korucu Tepe near Elazığ, İçme Höyük and in the remains of the Artukid palace in the citadel of Diyarbakır. In these excavations, a large number of vases, ewers, bowls and similar artefacts in unglazed, reddish, soft body clay were discovered. Some were decorated with grooves and embossed crenated strips. Some large, unlazed earthenware jars, decorated with figural relief, to be found in the museums of Adıyaman, Urfa, Diyarbakır, Mardin and the Museum of Turkish and Islamic Art in Istanbul, may be artefacts executed in Anatolia, under Syrian influence; they are decorated in moulding, incising and barbutine techniques, with rosettes, animal figures and foliate motifs.

Simple dishes, pots, bowls and oil lanterns in monochrome turquoise, green and yellow-brown glaze appear in considerable numbers, while the most common form of ceramics recovered from Anatolian excavations are executed in the 'sgraffito' technique, a technique known in Islamic art from the 9th century onwards, and widespread in Byzantine and Armeno-Georgian art. This is an engraving technique, in which the design is incised onto the bare body clay, or through a slip into the clay surface before firing. When glazed with a monochrome cream, yellow-brown or green, or a polychrome transparent glaze, the artefact is re-fired. Designs produced by this technique include abstract foliate and geometric devices and bird and human figures executed in the Seljuk style. One of the better preserved examples of such artefacts is a yellow-brown, deep-rimmed bowl found in the excavations at Kubadabad, now on display in the Karatay Madrasa Museum in Konya, while fragments from this group of artefacts are to be found in museums throughout Anatolia.

It is thought that pottery with black graphic designs under a turquoise glaze, which was known to have been produced in great quantity in Syria, during the 13th century, was also being made in Anatolia. There are examples of this ware in the Karatay Madrasa Museum in Konya and in Adıyaman Museum. Some have black, blue and brown decoration under transparent glazing, while some have black decoration undur turquoise glazing. In all cases, the earth-mix is dirty white with coarse grains. In particular deep bowls and plates are seen in this category. The inner surfaces are decorated with abstract leaves and flower motifs inside geometrical frames. Stylized bordures developed from kufic writing, droplets, lines converging towards the middle of the vessel like sun rays are also seen.

Ceramic 'slip' ware, widespread throughout the Islamic world after the 9th century, constitutes one of the smallest groups of finds in Seljuk Anatolia. Some fragments in this technique, in which the design is drawn on somewhat thick slip, (slip being an under layer of white clay-like substance, which could be coloured with different pigments) were finished with a transparent glaze.

The few lustre ceramic artefacts found in Anatolia may be-assumed to be from Iran, as they were executed in the hard white 'frit' characteristic of that region. The discovery however, of another group of 'lustre' fragments in recent excavations at Ahlat, indicate the local production of lustre ware.

However, by far the most stunning and richest discovery of Islamic luster pottery was at the Samsat (old Samosata) excavations, started in 1978 at the site of the Atatürk Dam. The finds are in the form of full articles such as jars, jugs, decanters, vases bowls and plates.

There are four main types of luster ceramics, the most common being the white lusters which are mostly in the form of bowls. Luster decoration in different shades of brown, made with metallic oxides, appears on greenish transparent glazing. The designs are coarsely drawn and are presently in a highly worn state, being hardly discernible in most cases. Highly stylized plant motifs, rings along bordures, kufic inscription bands in reddish brown or yellowish brown adorn the bowls.

The second group of lusters are those with cobalt blue lines and dots drawn in the transparent glazing over white slip. Brown luster decoration is applied on top of the glazing in the form of sylized plant motifs, arabesques, rings and kufic inscriptions.

The third group of lusters are egg-plant violet glazed. Slip has been applied over the white, coarse-grained earth-mix before glazing. Brownish yellow luster decoration is highly worn in many examples, being hardly identifiable. Such lusters are, like the first group, found on small deep bowls.

The fourth group of lusters are too made of dirty white, coarse-grained earth-mix over which white slip has been applied. The glazing is transparent cobalt blue. Brownish yellow luster decoration on glazing is in the form of highly stylized plant motifs and kufic inscriptions. This group has been found in much fewer numbers and only in the form of small fragments.

WOOD CARVING

Anatolian wood carving developed in a style both local and peculiar to the Seljuks. Wood carving of the Emirate period foolwed the same tradition. The

finer examples of this technique, in styles typical of the period, are to be found on mimbars, lecterns, balusters, door and window panels, capitals, beams and consoles. Of these, the finest are collected in the Ethnographic Museum in Ankara, Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul, Topkapı Saray Museum, Istanbul, the Mevlana Museum and İnce Minareli Madrasa Museum in Konya, and the Staatliche Museen in East Berlin. Generally, walnut, apple, pear, cedar, ebony and rosewood are used in carving of the period. The mimbar, or pulpit, which is placed to the right of the mihrab in the mosque and is used for presenting the sermon on fridays, bears the most interesting examples of wood carving. The mimbar with wood as the major decorative element is first encountered in Anatolian Seljuk art, in such abundance.

The wooden mimbar is constructed in the "kündekâri", or tongue and groove technique, which was presumably developed simultaneously in Egyp, Syria and Anatolia during the 12th century. Mimbars with side panels and sometimes gates, executed in this technique, are most common in Anatolia. There are various types of true and imiltation, or 'false' kündekâri'. True kündekâri consists of tongue-edged, lozenge shaped, octagonal and stellate panels covered with arabesque reliefs. These panels are brought edge to edge with grooved frames, and thus are held in place only by the jointing between panel and frame, without resort to dowels or glue. The adjacent jointing of panels and frames of conflicting grain assured resilience to later warping.

The jointed panels were furhter supported by a wooden sub-structure. Anatolian Seljuk examples of kündekâri can be seen in the mimbars of the Alâeddin Cami, Konya (1155-6), the Ulu Cami, Aksaray (12th century) the Sare Hatun Cami of Harput (12th century), the Ulu Mosques of Malatya (13th century), Siirt (13th century), today in the Ethnographic Museum, Ankara, Sivrihisar (1275), and in the Eşrefoğlu Cami, Beyşehir. Later examples of the technique include the mimbars of Taşkınpaşa Cami, Damsaköy, Ürgüp (14th century), now in the Ethnographic Museum, Ankara, of the Ulu Mosques of Birgi (1322) and Manisa (1376-7), Ivaz Paşa Cami, Manisa (1478) and the Ulu Cami, Bursa (1399).

Among the various types of false kündekâri, one of those most difficult to distinguish from true tongue and groove jointing, is constructed from complete wooden blocks, carved with octagonal, lozenge-shaped, and stellate relief sections, containing arabesque fillings. Since the panels are merely carved, they are constructed without the use of joints or pins, the whole block is then underpinned to beams, which form a geometrical frame around the carved panels, and give the appearance of kündekâri. This, however, does not prevent warp contraction, which, in time, causes the appearance of slits between the panel blocks.

Mimbars with relief panels in this technique are to be found in the Alâeddin Cami, Ankara (1197-98), the Ulu Cami, Kayseri (1205)- Huand Hatun Cami, Kayseri (1237), Kızılbey Cami, Ankara (13th century, Ethnographic Museum), the Ulu Cami, Divriği (1228-9), the Arslanhane Cami, Ankara (1289-90), and the Ulu Cami, Çorum (1306).

In some rare, late examples of basic, easily constructed false kündekâri, such as the mimbar of the Ahi Elvan Cami, Ankara both geometric relief and frame sections are pinned or glued onto wooden blocks. Geometric frames with arabesque fillings, in low relief, are characteristics of kündekâri decoration to be seen especially in doors and window panels. These elements are also encountered as whole relief panels,.such as those from the windows of the Ulu Cami, Kayseri (1205), in the Ethnographic Museum, Ankara, the Baklacı Baba Cami, Ankara (1268), Kuyulu Hoca Paşa Cami, Ankara (13th century), Hacı Hasan Cami, Ankara (beyinning of the 13th century) and from the later Ulu Cami of Birgi (1322).

Deep cut, flat and rounded relief are the most common carving techniques used on window panels, lecterns, daises and cenotaphs, during this period. Deep cut incising in which the carved surface was flat, or levelled can be seen on the mimbar gate panels of the Ulu Cami, Kayseri, the window panels of the Kileci Masjid, Akşehir (end of the 13th century) and the cenotaph of Ahi Şerafeddin, Ankara (1350, now in Ethnographic Museum, Ankara). Deep cut rounded relief, which has an undulated surface, is commonly used for inscription panels and arabesque patterned reliefs, such as those on the lecterns (rahle) in the Mevlana Museum, Konya and in the Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul, and on the door panels and dais (kürsü) from Kızılbey Cami, Ankara (1264-83, now in the Ethnographic Museum, Ankara), together with those on the mimbar gate of the Arslanhane Cami, Ankara. Carvings of this type, especially the inscription friezes over mimbar gates, are given the appearance of relief on a double register, the inscription characters enmeshed in a field of closely worked arabesque. An excellent instance of this is the mimbar frieze of the Alâeddin Cami, Ankara.

Very few examples of the bevelled technique common to early Islamic wood carving are to be found in Anatolia. Notable among these few, however, are the mimbars of Malatya Ulu Cami (13th century), Ethnographic Museum, Ankara) and the Sare Hatun Cami, Ermenak (12th century).

Latticework is commonly used for mimbar balustrades, and occasionally polygonal or stellate panels filled with large-scale arabesque relief are set between the struts. 'Ajour' or open latticework is generally to be found

above the lintel of mimbar gates, and on the rahle, or lectern, the pedestals of which are decorated with arabesques in open or pierced latticework. The rahle, which is used as Koran stand and lectern, is made from a single piece of wood, carved into two dovetailed, folding panels.

A group of Seljuk wooden mosques and masjids are decorated with finely carved pillars, capitals (which may be placed alongside re-used antique capitals), roof beams, consoles and wall panelling. The Arslanhane Cami, Ankara (1289-90), the Ulu Mosques of Afyon (1273), Sivrihisar (1274), Ayaş (13th century) and the Eşrefoğlu Cami of Beyşehir (1297-99) are included in this group, which can be linked to a further group of wooden pillared mosques in Türkistan, and is thought to have derived from the tent structures of Central Asia.

The architectural wooden elements mentioned bear traces of highly stylised foliate and floriate painted motifs, and geometric shapes in red, dark blue, yellow and white. In some mosques of this type, extensive paintwork of fine quality is clearly visible; such as the Ulu Cami, Afyon (1273) the Eşrefoğlu Cami, Beyşehir (1297-9) and the Köşk Köyü Masjid, also of Beyşehir (14th century), together with the Candaroğlu Mahmut Bey Cami, Kasabaköy, Kastamonu (1366). This technique is later to be seen, alongside wood carving in the Seljuk tradition in wooden masjids of the 14th and 15th centuries, such as the Ortmeli, Geneği, Hacı Ivaz, Sabuni, Eyyubi and Poyracı Masjids of Ankara.

An unusual laquer painted wooden rahle, dated 1278, in the Mevlana Museum, Konya, bears a double headed eagle and lion figures on a field of arabesques.

CARPETS

It is thought that the art of knotting carpets originated with Turkish peoples. The earliest knotted carpets, from the frozen tomb at Pazyryk, in the Altais, (3-2c B.C.), were preserved without damage, and can probably be attributed to the Asian Huns. Carpet fragments of a considerably later date, in the British Museum, London the Museum of New Delhi and the Berlin State Museum, found in East Türkistan (3-6 c.A.D.), Lou-Lan, Lop-Nor, and at Kızıl (5-6 c.A.D.) have also been given a Turkish attribution.

The most important find preceding this, was that of the very much later 13th century Seljuk carpets in Anatolia, again linking the carpet with Turkish art. No carpets have survived from the Iranian Seljuk period. Carpets reminiscent of Anatolian types, with geometric field designs and kufic borders, to be seen in Iranian 14th and 15th century miniatures may be representative of the type of carpets existing in the Seljuk period.

The researches of Prof.Dr. Kurt Erdmann, Prof.Dr. O. Aslanapa and Prof. Dr. Ş. Yetkin have served to provide enlightenment on the Turkish role in the history of carpets. The Seljuk carpets are the first knotted pile rugs to be found in Anatolia. Rugs of several other techniques were known to have been woven in the Byzantine period, however. The Turkish carpet is knotted with the 'Turkish' or 'Gördes' knot, with the exception of some Ottoman carpets. The term 'Gördes' is derived from a district near Manisa, famous for carpet weaving during the Ottoman period. The knot is cast double around the woolen threads of the warp-the framework of a carpet. It is therefore, a firm knot, suitable for the execution of angular, geometric designs.

Very few Seljuk carpets have survived, but those extant must be representative of their period. Eighteen carpets or fragments, three of which were discovered in the Eşrefoğlu Cami, Beyşehir, eight in the Alâeddin Cami, Konya and seven at Fostat (old Cairo), belonging to this period are to be found in various collections. The Konya carpets, in the collection of the Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul, two of the Beyşehir fragments in the Mevlana Museum, Konya, a third, (until lately lost), in the Edmund de Unger Collection, London; the Fostat fragments in the National Museum, Stockholm and the Röhs Museum, Göthenburg.

The Konya carpets probably belong to the period of Alâeddin Keykubad's restoration of the Alâeddin Cami, Konya (circa, 1220). Three of these are entire, if very worn carpets, the others fragmentary, with up to 8,400 knots per m^2. The Beyşehir carpets are, in all likelihood, contemporary to the mosque (1296). The warp of these carpets, which it appears were up to five or six metres in length, with an area of fifteen m^2, is generally red, the weft, firm white wool. The pile, on which a harmonious composition in complementary tones and contrasting colours was produced, was mainly dark red, brown, dark blue, yellow, beige and some light green. The field contains a foliate geometric design in endless repeat, filled with polygonal or rosette-shaped floriate devices, and in one of the Beyşehir carpets, stellate rosettes. The border, which is broad, generally contains a device derived from kufic inscription, the 'kufic' stems typically crested with 'arrowhead' like tips and linked by nook-like frets. In some borders, however, the kufic device has been replaced by geometric interlace.

Approximately a hundred carpet fragments were taken to Sweden from Fostat by C.J. Lamm, between 1934-36. Seven of these have been identified as Seljuk carpets. Similar fragments, at present unpublished, are to be found in the Benaki Museum, Athens. Their publication would be of considerable value to the study of Seljuk carpets. The Fostat carpets are of

slightly closer pile, but very similar to the Konya and Beyşehir carpets in design and colour.

Marco Polo, in the 13th century, and Ibn Battuta in the 14th century, both praised Anatolian carpets in their voyage diaries, which they stated, were exported to various countries. The Fostat carpets confirm this. It is thought that the Seljuk carpets were woven in Konya, Aksaray, Sivas and Kayseri. It is, however, hoped that new light will be brought to the subject by future research.

TEXTILES

Our knowledge of Seljuk textile weaving is highly insufficient. A red silk brocard cloth in the Museum of Textiles in Lyon, contains pairs of addorsed lions, their tails terminating in arabesques, within rosettes, and an inscription referring to Alâeddin Keykubad (1219-37). Similar rosettes with animal figures are to be seen on Sasanian and Byzantine textiles. Another red silk brocard cloth, part of which is in the Church of St. Servatus, Siegburg, and another fragment of which is in the Berlin, Kunstgewerbe Museum, contains gilt escutcheons with double headed eagles, and arabesques with dragon heads on the main field. This device is an abbreviated rendering of the tree of life, double headed eagle and dragon motifs, the arabesque field device replacing the tree of life. This cloth was probably woven in Konya in the 13th century.

No other Seljuk textiles are known of. It is thought that the extant examples were woven in Konya or region. Historian and traveller Ibn Battuta praises the cloths of Ladik, near Konya. Marco Polo, on his return from China remarks in his diary that large quantities of fine quality silks were woven in Anatolia.

Figured tiles from the Beyşehir, Kubadabad palace, in which court personages are represented, suggest that textiles with striped patterns, large rosettes, drop-like dots and large floral motifs were being woven during that period. It is, however, possible to study he development of Turkish textiles systematically only after the 15th century.

GLASSWARE

It is not precisely known what glassware was produced in the Anatolian Seljuk period, although glassware techniques were considerably advanced in the early Islamic period. It is, however, known that coloured glass was mounted on palster frames, as a decorative method of interior illumination. The first indications of the existence of local glassware were given by the discovery of cobalt blue, yellow and green glass window fragments, with depressed, 'iris' like centres, and thickened towards the edges, in excavations at Kubadabad and Samsat (Samosata in Adıyaman). The shape of these fragments, some of which were mounted in plaster, precludes

their serving to view the exterior. Similar glass fragments were also found in the Alâeddin palace, Konya.

Fragments belonging to glass artefacts of various kinds were discovered in the Kubadabad excavations of 1965-66 and in the Samsat excavations of 1978-1989. These colourless, cobalt blue, green, bordeaux and yellow thin glassware fragments were understood to have belonged to dishes, vases, goblets, decanters and similar artefacts. The unique discovery in Anatolia, of an enamelled plate, at Kubadabad, in 1966, is important as it is the only near-intact example of this technique found in Anatolia. This plate, in a technique for which Syria, and especially Damascus and Aleppo were renowned, the fragments of which have been largely reconstructed, is now on display in the Karatay Madrasa Museum in Konya. It bears an inscription in which Giyaseddin Keyhusrev II, (son of Alâeddin Keykubad I) (1237-46) is commented. This indicates that the palace was still in use after the period of Alâeddin Keykubad. The plate, which is 30.5 cm in diameter, rising to 2.4 cm at the rim has a white ground, painted over in gilt, now darkend with oxidation. The centre of the palet bears a somewhat worn painted rosette filled with semi-palmette arabesques on a yellowish field. The underside of the plate is rimmed with a border of darkened gilt palmette arabesques. The inclusion of the name of the abovementioned Keyhusrev II in the inscription suggests that the plate may have been made locally, although we have no information on the existence of contemporary enamelled glassware in Anatolia. However, at the same time, the mode of inscription has been compared with Aleppo ware, and it seems most probable that the plate was made on order in Syria. It is known that inscribed metal artefacts had been custom made in Syria for Artukid and Seljuk sultans. If this be so, the importance of this artefact, is, non the less, to show that enamelled glassware ordered by the Seljuk sultans was used in Anatolia in that period. Two other fragments of enamelled glassware were found at Kubadabad, which were presumably parts of the type of a conical goblet common in Syrian glassware.

During the excavation at Samsat in 1978-89, also several enamelled and luster decorated goblets and fragments were unearthed. Some of them are decorated only with a large, reliefed dotted bordure, their vase like shape with a wider upper part is typical for 12-14th century Syrian and Iranian Islamic glasses. These important finds are today in Adıyaman Museum. They were most probably manufactured by Syrian glass makers in Samsat or Syria.

MINIATURE PAINTING

Turkish miniatures have attracted a great deal of research in recent years. But while Ottoman material is plentiful, little remains from the Seljuk period. We know from figural compositions in various branches of the minor arts that a Seljuk figural style existed prior to the Anatolian Seljuk period and that this

style was applied to an extensive iconographical programme. Prototypes for Seljuk miniatures were derived from Near Eastern frescos of the 9-12th century, manuscripts concerning philosophical, astronomical, medicinal and historic subjects, and from illustrated narratives and romantic epics. The earliest illustrations known to belong to Turkish Islamic art, outside of Anatolia, were those from the "Kitab al Tiryak" (Book of Antedotes), by the Greek author, Johannes Grammatikos or Pseudo Galenos. This particular manuscript was most probably written and illustrated in Mosul, for the Zangid Nureddin Arslan Shah I. There are two copies of this manuscript, one in the Bibliotheque Nationale, Paris, which bears the date 1199, and another with a 13th century date. The miniatures to this work contain court and female figures portrayed in the familiar style of the Seljuk minor arts.

Other important illustrations in the Seljuk style are to be seen in the presentation miniatures of the six known volumes of the "Kitab al-Aghani" (volume of Lyrics), dated 1218-19, and most probably of Mosul origin. Two volumes of which are in the Millet library, Istanbul, three in the National Library, Cairo and one in the Royal Library, Copenhagen. These few extant miniatures of the Seljuk period outside of Anatolia point to the existence of a Seljuk illustrative style. The earliest known Anatolian illustrated manuscript is the "Materia Medica" of Dioscorides (kitab al-Hasha'ish), now in the Imam Riza Ghuzargah, Mashad, which had been translated into Arabic from the Syriac by Mihran ibn Mansur, for the Artukid emir Nejmeddin Alpi (1152-1176), and was thought to have been written at Mayyafariqin, (contemporary Silvan) in the 12th century. The manuscript contains 284 folios with 284 zoological and 677 botanical drawings. Dioscorides was a 12th century physician, of, it is thought, Anazarba in Cilicia. The earliest illustrated version of this manuscript, dated 520 A.D., and belonging to the Byzantine period, is preserved in the National Library, Vienna (Cod. Med. Grec. I). Thirteen later Arabic versions of the manuscript are known. Three of these are in the Süleymaniye Library, Istanbul (no. 3702, 3703, 3704), two in the Topkapı Saray Museum, (Ahmet III, 2127-2147) and others in foreign libraries, or museums. The scribe of these Dioscorides manuscripts was Bahnam ibn Mosa ibn Yusuf of Mosul.

The much studied 'Varka and Gulshah' poems in the Topkapı Saray Museum (Hazine 841) are a rich source of information for Seljuk illustration. The work is based on the tale of 'Urva b. Hizam', written by a 7th century Arab poet, which was inscribed in Persian in the 11th century, by Ayyuki, and presented to Sultan Mahmud of Ghazna. The undated manuscript in Topkapı Saray Museum, which consists of 70 folios and 71 miniatures, is the only known illustrated version of this poem, and is thought to belong to the 13th century. Although the provenance of the miniatures has been the subject of some altercation, more recent researches suggest the prove-

nance of Konya. The manuscript was illustrated by one Abd-al Mumin bin Mohammed, whose family originated from the city of Khoy, Azarbaijan, and settled, according to the researches of Kemal Özergin, in Kastamonu. The scribe was Mohammed el-Khoy, father of the master illustrator. In this copy of the manuscript, most of the events in the tragic-romantic epic poem of Varka and Gulshah have been illustrated.

Gulshah was a famous beauty and daughter of Hilal; Varka, her sweetheart, was a famous hero and son of Human. The two fathers, who were brothers in the Beni Sheybe tribe, were desirous to match their offspring. One Rebi bin Adnan of the Beni Dabya tribe also asks for the hand of Gulshah, and on refusal, abducts her. War results between the two tribes, Rebi capturing Varka and killing his father; Gulshah, disguised as an armoured warrior, killing Rabi to free Varka. The two sons of Rabi seek to revenge this deed, but one is killed. The other, Galip, falls in love with Gulshah on sight of her, and abducts her. Whereupon Varka kils him and frees Gulshah. Meanwhile the army of Beni Sheybe crushes that of Beni Dabya. Gulshah's father then rescinds his promise of her to Varka, due to Varka's poverty, inspiring Varka to join his uncle, the Sultan Munzir of the Yemen, to earn riches and fame in battle against his uncle's enemies. Meanwhile, the king of Damascus falls in love with Gulshah, and donning the guise of a rich merchant, asks for her hand. Her parents force her to marry, and to disguise the fact from Varka, anounce her death, holding a funeral ceremony. Varka, returning wealthy from the Yemen, learns the truth, confronted with the bones of a shep in her grave. In pursuit to Damascus, he locates her, and is invited to the palace as a guest. The king of Damascus, meanwhile, having learnt of her love for another, treats Gulshah with the respect of a brother. Varka, in turn, respects this kindness, and attempts to leave Gulshah in peace. He later is killed, falling from his horse when going to visit his father's grave. Gulshah dies of grief on his tomb. The king of Damascus builds a mausoleum in honour of their love. The prophet Mohammed, hearing the lovers's-tory, visits their grave, and brings the two together after their death. The miniature in which the prophet figure appears is the earliest known representation of the prophet. The miniatures in this manuscript are animated summaries of the narrative, set in column pictures, ie. Firezes within the text, and sometimes dressed with irrelevant decorative details, such as stylised trees, giant pomegranates and blossoming branches-symbolising nature. Occasionally such animals as the hen, cockerel, dragon, hare and fox are also used as decorative motifs. The miniatures are coloured in strong reds, blues and black. Human figures in the Varka and Gulshah miniatures

are of the type seen on tiles from Kubadabad, with rounded faces, slanted almond eyes, arched brows, small mouths and long braided tresses, clad in caftans of various colours and engaged in various actions. These figures are derived from those in Uyghur painting and very similar types can be seen in Iranian Seljuk 'minai' ceramics.

It is quite probable that other miniatures which have not survived were produced in Seljuk Konya. Mevlâna Celâleddin Rumi (d. 1273), in his mystic "Masnawi", mentions several illustrations in his description of Allah's creation of Satan. These must have been miniatures to be found in Konya in the mid 13th century.

Other known miniatures of the period, apart from these reflecting Turkish style, are those created under Byzantine influence in Seljuk Anatolia. The miniatures of the "Tezkere" of Nasr al-Din Sivasi (Bibl. Nat. Persan 174) in the Bibliotheque National, Paris, are notable for the conjunction of styles therein. These miniatures were executed at Kayseri and Aksaray, in around 1271, and presented to Giyaseddin Keyhusrev III. The manuscript was written by a Seistan author, who had settled in Sivas, and is in the form of three treatises. The first treatise is devoted to the author's travels in all the Islamic lands, together with astrology, talismanic and esoteric illustrations. The second section is named "Kitab Daka'iq al Haq'a" (Outlines of Truth), and was written in Aksaray in 1271. It is in this section that the author's name is mentioned. The third section, "Mu'nis al-Havarid" was written by Nasr al-Rammal al Sa'ti al Sivasi in Kayseri (1272). The writer, who was also the illustrator of this section, devoted his work to the Seljuk sultan Giyaseddin Keyhusrev III. The manuscript, in all, was 146 folios of naskhi script.

It is evident from the style of the miniatures that they are the work of a single artist. They consist of rather primitive figures, strongly outlined and set on a plain, coloured ground, and a somewhat unsuccessful attempt at chiaroscuro. The subjects illustrated included astrological devices, esoteric scenes, grotesque multi-headed and armed angels, mounted angels attacking a dragon, an angel surmounting a lion, a human figure bearing a pennon and mounted on a white bird, together with imaginary birds. The celestial winged beings are dressed in robe and crown of Seljuk character, while their appearance as multi-armed and headed angels indicates the influence of Indian art. The miniatures, in general, display original compositions, with no outstandingly close prototypes.

Of considerable interest are the miniatures of an Artukid manuscript of the "Kitab fi ma'rifat al-Hihal al-Handasiyya", of al Jazari, ie. the 'Automata' This

is a treatise on the principles of mechanics and the use of automatons. The 'Automata' is based on the principles of Archemedes and other Greek scientists, and contains instructions for the construction of fifty automatic devices. These devices are divided into six sections in which each device is described and illustrated separately. In the first section, ten types of clock are described, while the second section contains descriptions of ten drinking vessels in the sahape of goblets, or with human and animal forms. The third section is concentrated on automatic decanters and pools, the fourth deas with five water devices and finally five automatic devices of various functions; a palace gate, device for measuring angles, alarm clock, locks and bolts are described in the last section.

The Artukid manuscript, inscribed at Diyarbakır (Amida), in 1206 was copied from the original written by Jazari in his own hand. It is known that Jazari was in the service of the Artukid court for a period of twenty five years, during which time, the 'Automata' was ordered by the Artukid emir, Nasr'-ad-Din Mahmud (1200-1222). The Artukid copy contains plans and illustrations drawn by al Jazari which were set within the text as column pictures, framed by the text itself. It is clear that they were illustrations of plans for various devices in the palace of the Artukid Emir. Al Jazari had stated in his foreword that illustrations had been appointed to every section, and refers to 173 illustrations. Fourteen copies, in Arabic, of the 'Automata' are known. These are attributed to various periods and distributed throughout several museums.

The earliest copy is the above mentioned M.S. of 179 folios and 60 miniatures, in Topkapı Saray Museum, Istanbul (Ahmet III, 3472). In the miniatures are portrayed the typical Seljuk - Uyghur human figural types, with rounded face, long tresses and clad in caftan.

As can be seen, there are very few extant Seljuk miniatures which can be attributed to Anatolia. We see the typical Seljuk figural style in the miniatures of "Varka and Gulshah", while those in the miniatures of the "tezkere" of Nasr al-DinSivasi, bear, through Byzantine influence, a composite aspect, which can also be distinguished on some Anatolian Seljuk metalwork.

Despite, therefore, the paucity of surviving Anatolian Seljuk miniatures, those few remaining reflect the illustrative style of the period and Seljuk artistic style in general. Nothing is known of the miniature painting of the 14th century in the Emirates of Anatolia, but from the 15th century onwards, illustrated Ottoman miniature painting is well known to us. It is this which leads us to believe that the immediate precedents to Ottoman miniature painting have been lost.

ANATOLIAN SELJUK METALWORK

Dr. Ülker ERGİNSOY

In comparison with products of the metal workshops of Seljuk Iran and the Mesopotamia of the Seljuk Atabeg period, very few metal artefacts from the Anatolian Seljuk period have survived. From the works of Ibn Bibi and Ibn Batuta, contemporary sources of the 13th and 14th centuries, we learn that bowls and plates of the noble metals were in use in Seljuk Anatolia. Unfortunately, none of the gold and silver vessels referred to as belonging to the nobility of Anatolia have survived, with the exception of a few small pieces of jewelry. The extant objects are all in bronze or bras and one is in steel.

One of the pieces of jewelry attributable to Anatolia is a belt with silver buckles in the British Museum (ill. 131), which was recovered in Anatolia. The buckles are decorated with pierced work and gilded. Heraldic animal compositions, such as the double-headed eagle, paired sphinx and gryphons, symbols of "royalty" and of "eternal light" decorate them. These compositions suggest that the belt, which we think was made in the Artukid region, and most likely in Diyarbakır in the first half of the 13th century, must have belonged to a person of some importance.

Inscribed metal artefacts of the Seljuk period include a votive lamp, in the inscription of which it is stated that the lamp was made in Konya in 1280 and three objects bearing the names of Artukid Maliqs. Hence, the votive lamp can be stated with certainty to have been made in Konya and the three other inscribed artefacts can be attributed with considerable assurance to south-east Anatolian workshops and to the period of the Maliqs mentioned in their inscriptions. Apart from these objects, two bronze door-knockers form the Cizre Ulu Mosque can also be attributed to south-east Anatolia.

This small group of objects, attributable to Anatolia through the information given in their inscriptions, display excellent workmanship and notably in clude a great variety of decorative techniques on the individual vessles.

The existence of such a group, however small, confirms that there were well-developed metal workshops in Seljuk Anatolia, in which various techniques were employed. These workshops were especially centered around Konya and the Artukid region.

There also exist other, uninscribed metal artefacts, or those with no information in their inscription connecting them with Anatolia, but which, through similarities of form, technique or decorative detail, can be linked to those artefacts already mentioned. The existence of this group, the greater number of which are to be found in Turkish museums, strengthens the conviction that there were metal workshops using various techniques in Anatolia, during the Seljuk period.

The metal artefacts of Seljuk Anatolia may be divided into sevenseparate groups, according to their techniques.

BEATEN ARTEFACTS DECORATED WITH PIERCED WORK

One object, without doubt Anatolian, is the bronze votive lamp, inscribed to Konya and dated 1280, in the Ethnographic Museum, Ankara (ill. 132). This lamp, which originally belonged to the Eşrefoğlu Mosque, Beyşehir, is decorated with intricate arabesque compositions in pierced work, repoussé and gilding. The decoration is enriched with three bull's heads. Around the neck of the lamp is a frieze bearing an inscription from the Koranic sur'a of 'light'.

Other beaten artefacts decorated with pierced work, attributable to Anatolia, and most probably to Konya, but uninscribed to that efect, include a bronze lamp in the David Collection, Copenhagen, which resembles the Konya lamp in form, and which was found in the Konya region; a globular incense burner belonging to the Mevlevi Dargah, to be found in the Mevlâna Museum, Konya (ill. 133); a cage-like, bronze lamp in the same museum (ill. 134); and a brass lantern with a form reminiscent of Seljuk tomb towers, in the Keir Collection, London. The votive lamp in the David Collection is decorated with a frieze of kufic inscription; the globular censer and the cage-like lamp are decorated with zoomorphic figures symbolising light, and the Keir Collection lantern with palmette scrolls. We daet the lamp in Copenhagen to the end of the 11th, beginning of the 12th century and the globular censer to mid 13th century.

The latter two artefacts belong, in all certitude, to the second half of the 13th century.

AN ENAMEL INLAY BOWL

Another of the metal artefacts attributable to Anatolia, is a shallow copper bowl, decorated in a technique inherited from Byzantine art, -that of cloison-

né enamel inlay (ill, 135). This bowl which is in the Ferdinandeum Museum, Innsbruck bears the name of the Artukid Maliq, Ruqn-ad-Din Da'ud (1114-1144) of Hısn-Qayfa. The iconography of the bowl also reflects Byzantine influence, with a central medallion containing a scene depicting the "Ascension of Alexander". This medallion is surrounded by peacocks and eagle motifs, scenes of combat between the lion and bull, and the gryphon and stag, tree of life motifs guarded by gryphons, together with dancing figures and acrobats. The appearance, in the inscription, of naskhi script, to be found only in Khurasanian art of the first half of the 12th century, is particularly surprising in the context of the provenance to which this object is attributed. It is possible that it is the work of an Khurasanian craftsman who had immigrated to Anatolia, but it could also have been executed by a skilled Anatolian craftsman capable of copying the Khurasanian script.

ARTEFACTS DECORATED WITH CAST RELIEF

The largest group of metal artefacts attributable to Anatolia is constituted by a group of bronze vessels decorated with relief casting. This group includes mirrors, plaques, thought to have been throne ornaments, doorknockers, mortars and weights. A mirror belonging to this group, in the Ottingen,-Wallerstein Collection (ill. 136), bears an inscription with the name of the Artukid Nur-ad-Din Artuk-Shah of Harput (died in 1262). In the centre of the mirror is a heraldic eagle surrounded by seven busts in Byzantine style, which are understood to represent the seven planets, and this in turn is surrounded by a frieze bearing the twelve signs of the Zodiac. Other mirrors of similar technique and decoration include one dated 1276, in the Harari Collection, Cairo, which is decorated with astrological symbols; two mirrors, one in the Institute of Arts, Detroit, and one in the State Museum, Berlin (ill, 137), both bearing a double-trunked, single-headed harple, which is thought to be the symbol of Gemini and the planet Mercury; and a mirror in the Heeramaneck Collection (ill. 138), decorated with "Ascension" scene. These, together with a mirror in the Victoria and Albert Museum, London, bearing what is understood to be a variation on the theme of the "Ascension", may be attributed to the Artukid region.

Cast relief bronze plaques, thought to be throne ornaments, include a plaque decorated with two royal figures in the H. Kocabaş Collection, Istanbul (ill, 139) and one bearing two lion figures in the Staatliche Museum, Berlin, which may be attributable to the 12th century. A plaque in the Louvre Museum, bearing "eagle" and "man holding crescente" motifs, representing solar and lunar symbols, can be assigned to the beginning of the 13th century, while another object of this type, decorated with a pair of lions and two dogs, to be found in the Museum of Niğde (ill. 140), is probably a product of the latter half of the 13th century.

Two other artefacts from this group are door-knockers from the Cizre Ulu Mosque (beginning of the 13th century), which are cast in the form of a pair of dragons with a lion's head in the middle; one of these is in the Museum of Turkish and Islamic Arts, Istanbul (ill. 141), one in the David Collection, Copenhagen. They may both be linked with a knocker of great similarity in the Staatliche Museum, Berlin.

Cast objects, which may be attributed to south-east Anatolia, include a bronze sphinx with wings and tail ending in dragon heads, in the Museum of Diyarbakır, recovered from an Artukid grave in Tilbisim (ill. 142); and bronze mortars, the great number of which were discovered at Diyarbakır, and which are decorated with bosses, and lion or bull's heads (ill. 143).

CAST OBJECTS DECORATED WITH PIERCED WORK

Extant Seljuk artefacts in this catagory include bronze braziers, one in the Harari Collection, Cairo which is decorated with lion-dragon combat scenes and paired dragons (ill. 144) and pieces from braziers of this type in the Grenoble Museum and the Walters Art Gallery, Baltimore, which, we estimate, were all made in the Artukid region during the first half of the 13th century.

CAST OBJECTS DECORATED WITH ENGRAVING

A pair of drums in the Turkish and Islamic Arts Museum, Istanbul are works in this group, which were discovered in Diyarbakır (ill. 145). The drums are decorated with mechanically wound scrolls and a majestic inscription frieze of figural script in which the vertical stems of the letters are terminated in human and dragon heads. The dragons resemble those of the Cizre knockers. The drums were most probably made in south-east Anatolia, at Diyarbakır, at the beginning of the 13th century.

A BEATEN ARTEFACT DECORATED WITH REPOUSSE

The body of a beaten brass candle-holder decorated with repousse work, to be found in the Ethnographic Museum, Ankara (ill. 146), is another of the objects attributable to Seljuk Anatolia. It is decorated only with foliate motifs; palmette compositions are executed in repoussé, and mechanically wound scrolls, identical to those on the drums are engraved. It is most likely that this object, like the drums, was a product of the Artukid region, dating from the beginning of the 13th century.

INLAYED, BEATEN OR CAST ARTEFACTS

Another object with inscriptions bearing the name of an Artukid Maliq is a beaten brass bowl decorated with gold and silver inlay, belonging to a private collection in Paris. The bowl, which bears the name of the Artukid Ma-

liq of Mardin, Kara Arslan ibn-il-ghazi (1261-1293), is decorated with a monumental inscription frieze and foliate motifs.

A beaten brass ewer with neck and spout missing, in the Museum of Turkish and Islamic Art, Istanbul, also has gold and silver inlays (ill. 147). This ewer is decorated with scenes of enthronement, the hunt, court entertainment and polo games, accompanied by Christian saints figures, and a scene of the "Ascension", very popular in Anatolia. The style of the decoration places it in the mid-or third quarter of the 13th century.

Other inlayed artefacts of the Seljuk period, which appear to be Anatolian in origin, include a cast bronze candle-holder, decorated with a double headed eagle and paired sphinx motifs, in the Staatliche Museum, Berlin and a bronze mirror bearing astrological symbols in the Victoria and Albert Museum, London, both of which can be assigned to the third quarter of the 13th century, and a steel mirror in the Topkapı Saray Museum, Istanbul, which is decorated with a "hunt with falcon" scene, and may be dated to the second quarter of the 13th century (ill. 148). These artefacts may also be attributed to sount-east Anatolian workshops.

As can be seen from the artefacts discussed, a variety of decorative techniques are evident among objects of the period in Anatolia. The quality of workmanship indicates the existence of highly developed metal workshops using several techniques, in the Anatolia of the period, and especially in Konya and the Artukid region.

The master craftsmen of these regions, unlike Mesopotamian metal workers who generally worked in inlay, experimented with various decorative techniques, as did Seljuk Iranian craftsmen, sometimes using several techniques simultaneously. Although the inlayed objects belonging to the Artukid region are connected to the Mosul school tradition, the greater number of objects are linked to the Iranian Seljuk artistic tradition, as they are both prolific in the variety of decorative techniques employed and in the combination of techniques applied to a single object. The unique enamel inlay bowl, moreover, indicates that Anatolian craftsmen of the period were not unaffected by their Byzantine cultural heritage.

Iconographically, Anatolian metal artefacts of the period are similarly eclectic. We may see Central Asian motifs in the form of the enthroned royal figure, seated cross-legged, one hand on hip and the other bearing a dirinking vessel or fruit, on the bronze plaque in the Kocabaş Collection (ill. 139); a mounted hunter carrying a falcon on the steel mirror in the Topkapı Saray Museum, Istanbul (ill, 148); and a tree of life composition, the tree guarded by fantastic creatures, on the enamel cloisonné bowl in the Ferdinandeum Museum, Innsbruck (ill. 135).

Paired animal combat depicted on the inlayed brass ewer in the Museum of Turkish and Islamic. Art, Istanbul and on the enamel bowl at Innsbruck (ill. 135); hunting scenes and "Bahram Gur and Azada" composition on the brass ewer metioned, and the figural script terminating in human and dragon heads decorating the pair of bronze drums (ill. 145), are linked to the Iranian iconographic repertoire.

Strong Byzantine influence is meanwhile evident in the use of Ascension scenes (ill. 135, 138, 147); St. George slaying the dragon (ill. 148); Christian saints (ill. 147) and busts representing planetary symbols (ill. 136).

Motifs which occur most frequently on Anatolian Seljuk metalwork include such heraldic animal compositions as single or double-headed eagles, the lion, sphinx and gryphon, which are symbols of both "light" and "royalty" (ill. 131, 134, 135, 136, 140, 147); portective astrological sings of a talismanic character (ill. 136, 137); solar and lunar symbolic figures or combined solar and lunar symbols (ill. 132, 133, 134, 141, 142, 143, 144, 148). Among these, double-headed eagle and bull compositions are especially evident, even in prehistoric Anatolia.

In conclusion, the main characteristics of Anatolian Seljuk metalwork, both technical and decorative, can be said to be of artistic variety, shaped by an eclectic range of regional and cultural influences.

ANADOLU SELÇUKLU MİMARİ SÜSLEMESİ VE EL SANATLARI İLE İLGİLİ SEÇME BİBLİYOGRAFYA
SELECTED BIBLIOGRAPHY

TAŞ SÜSLEME
STONE DECORATİON

AREL, H. Divriği Ulu Camii Tekstil Kapısı ve Diğerleri, **Vakıflar Dergisi V,** Ankara 1962, 113-125.

ARIK, O. Anadolu'daki Mimari Tezyinatımızda "Arkaik" Karakter, **Önasya,** Cilt 6, Sayı 72, Ağustos 1971.

ARIK, O. Başlangıç Devri Anadolu-Türk Mimari Tezyinatının Karakteri, **Türk Tarih Kurumu Malazgirt Armağanı,** Ankara 1972, s. 173-177.

ARSEVEN, C.E. **Türk Sanatı,** İstanbul 1950.

ARSEVEN, C.E. **Les Arts Décoratifs Turcs,** İstanbul 1950.

ASLANAPA, O. Türk Mimarisinde Mukarnas, **İslam Ansiklopedisi, VII,** İstanbul 1960.

ASLANAPA, O. **Turkish Art and Architecture,** London 1971.

ASLANAPA, O. **Türk Sanatı,** İstanbul 1984.

BAKIRER, Ö. **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları,** Ankara 1976.

KARAMAĞARALI, B. **Ahlat Mezartaşları,** Ankara 1972.

MÜLAYİM, S. **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı),** Ankara 1982.

MÜLAYİM, S. Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi, **Anadolu (Anatolia),** S.XX, Ankara 1984, s. 141-159.

ÖDEKAN, A. Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyuta Geçiş Örneği, **Türk Tarih Kurumu İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan,** Ankara 1976, s. 437-445.

ÖDEKAN, A. **Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri,** İstanbul 1977.

ÖGEL, S. Einige Bemerkungen zum Sternsystem in der Steinornamentik der Anatolischen Seldschuken. **Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens. In Memoriam Ernst Diez.** İstanbul 1963.

ÖGEL, S. Bir Selçuklu Portalleri Grubu ve Karaman'daki Hatuniye Medresesi Portali, **Yıllık Araştırmalar Dergisi,** II, Ankara 1957.

ÖGEL, S. **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı,** Ankara 1966.

ÖGEL, S. Bemerkungen über die Quellen der Anatolisch-Seldschukischen Steinornamentik. **Anatolica,** III, Hollanda 1969-70.

ÖGEL, S. Der Wandel im Programm der Steinornamentik von den Seldschukischen zu den Osmanischen Bauten, **Anatolica,** II, Hollanda 1968.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Antik Devir Malzemesi. Elements from Ancient Civilisation in Anatolian Seljuk Art, **Anadolu (Anatolia),** XII, Ankara 1970, s. 27-38.

ROGERS, J.M. "Seljuk Architectural Decoration at Sivas", **Art of Iran and Anatolia,** Ed.W.Watson, 1974, s.13-27.

ROGERS, J.M. The Çifte Minare Medrese at Erzurum and the Gök Medrese at Sivas, A Contribution to the History of Style in the Seljuk Architecture of 13th century, **Anatolian Studises,** XV, 1965.

SCHNEIDER, G. "Vereinigung von Geometrischen und Pflanzlichen Formen in der Seldschukischen Bauornametik Anatoliens", **In Memoriam A.L.Gabriel,** İstanbul 1978, s.433-451.

SCHNEİDER, G. **Geometrische Bauornamente der Seldschuken in** Kleinasien Wiesbaden: Reichert 1980.

TUNCAY, R. Türkische Dekorations-Kunst **im** Xlll-XVlll Jahrhundert, **Cultura Turcica,** Vol. 1, no.2, Ankara 1964.

YETKİN, Ş. Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler, **Sanat Tarihi** Yıllığı, II, İstanbul 1966-68, s. 36-48.

ÜNAL, R.H. **Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar,** İzmir 1982.

FİGÜRLÜ TAŞ KABARTMA
FİGURAL STONE RELIEFS

ASLANAPA, O. Türklerde Arma Sanatı, **Türk Kültürü,** Sayı 16, Ankara 1964.

ATASOY, N. Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme, **Sanat Tarihi Yıllığı,** IV, İstanbul 1971, s. 111-151.

BAER, E. **Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art.** Oriental notes **and studies.** No. 9, Jerusalam 1965.

BAER, E. A Group of Seljuk Figural Bas Reliefs. **Orlens,** XX. 1969.

BİLİCİ, K. Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslûbu, **E.Ü. Edebiyat Fakültesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,** II, İzmir 1983, s. 19-27.

DEMİRİZ, Y. Konya Müzesi'nde Özel Durumdaki Bir Kabartma Hakkında, **Sanat Tarihi Yıllığı III,** istanbul 1969-70, s. 221-230.

DİEZ, E. Die Zodiac **reliefs at the** Portal of **the** Gök Medrese **in** Sivas, **Artibus Asiae,** Vol, 12. 1/2. 1949.

DİYARBAKIRLI, N. Artukoğullarına Ait Olması Muhtemel Bir Mezar Taşı. **Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri,** I, İstanbul 1963.

ERDMANN, K. Die beiden Türkischen Grabsteine im İstanbul İslâm Eserleri Müzesi, **Beitraege zur Kunstgeschichte Asiens. in Memoriam E. Diez,** istanbul 1963.

ESİN, E. Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslâmiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri, **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler.** Ankara 1962.

ESİN, E. **Bağdaş ve Çökme, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi,** İstanbul 1970.

ESİN, E. The Cosmic Symbolism of the dracontine arch and apotropaic mask in Turkish symbolism, **Aarp** 4, December 1973.

ESİN, E. Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografiinde Menşeleri, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, 1969.

ESİN, E. "Kuşcı" Türk Sanatında Atlı, Doğancı İkonografisi Hakkında, **Sanat Tarihi Yıllığı,** VI, İstanbul 1974-75 (Basım 1976), s. 411-452.

ETTINGHAUSEN, R. **Studies in** Muslim Iconography. **The Unicorn, Washington** 1950.

EYİCE, S. Kırşehir'de H. 709 (1310) Tarihli Tasvirli Bir Türk Mezar Taşı, **Reşit Rahmeti Arat İçin,** Ankara, 1966.

GLÜCK, H. Eine Seldschukische Sphinx im Museum von Konstantinopel. **Jahrbuch der Asiatischen Kunst II,** 1925.

GÜNDOĞDU, H. **Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik,** İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Sanatı Kürsüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi) İstanbul 1979.

HARTNER, W. The Pseodoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies. **Ars Islamica**, V, 1938.

HARTNER, W.-ETTİNGHAUSEN, R. The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol. **Oriens, Vol.** !7. 1964, Leiden.

İNAL, G. Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresindeki Yeri. The place of the dragon relief at Susuz Han in the Asian Cultural Circle, **Sanat Tarihi Araştırmaları**, iV, İstanbul 1971.

İNAN, A. Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları, A.Ü. **İlahiyat Fakültesi Dergisi**, iV, 1952.

İNAN, A. **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Ankara 1954.

KARAMAĞARALI, B. Sivas ve Tokat'taki Figürlü Mezartaşlarının Mahiyeti Hakkında, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, il, 1970. s.75-109

KARAMAĞARALI, B. **Ahlat Mezartaşları**, Ankara 1972.

KARAMAĞARALI, B. Anadolu'daki XII-XVI. Asırlardaki Târikat ve Tekke Sanatı Hakkında, **A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, XXI- Ankara 1976.

MERİÇ, R.M. Akşehir Türbe ve Mezarları, **Türkiyat Mecmuası**, V, 1935.

MÜLAYİM, S. "Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı", **Antalya 3. Selçuklu Semineri, 10-11 Şubat 1989**, "Bildiriler", İstanbul 1989, s.91-101.

MÜLAYİM, S. Anadolu'da Hayvan Üslûbunun Bir Örneği, **Folklor ve Etnografya Araştırmaları**, İstanbul 1984, s. 325-346.

OTTO-DORN, K. "Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien", **Ars Orientalis** 3, 1959, s.63-76.

OTTO-DORN, K. "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia", **Kunst des Orients**, 12, 1978-79, s.103-149.

OTTO-DORN, K. Figurendarstellung im Islam. Archaeologischer Anzeiger des Deutschen **Archaeoloegogischen Instituts**, bd. 5. 1960.

OTTO-DORN, K. Türkisch-Islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Archtamar. **Anatolia** VI. Ankara 1961.

OTTO-DORN, K.Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunst. **Diez Armağanı**, İstanbul 1963.

OTTO-DORN, K. Die Kunst des Islam, Baden-Baden 1964. Kunst Der Welt.

ÖGEL, S. Selçuklu Sanatında Çift Gövdeli Arslan Figürü, **Belleten** 103. Cilt XXVI. Ankara 1962.

ÖGEL, S. Türk Heykelciliğinde İnsan Figürü, **Türk Kültürü** !. No. 4, Ankara, 1963.

ÖNDER, M. Ein neugefundenes rumseldschukisches Drachenrelief. **Archaeologischer Anzeiger** d. Deutschen Archaeologischen Instituts, LXXVII. 1955.

ÖNDER, M. Konya Mezar Taşlarında Süsleme Unsurları, **Önasya** il. No. 13. Ankara 1966.

ÖNDER, M. Selçuklu Ejderleri. **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleten.** Sayı 8. Eylül 1966.

ÖNDER, M. Yeni Bulunan Selçuklu Devri Ejder Figürleri, **Kültür ve Sanat Dergisi.** Sayı 4, Haziran 1976. İstanbul.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuklularından Heykel, Figürlü Kabarma ve Kaynakları Hakkında Notlar. **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I. Ankara 1969.

ÖNEY, G. Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları, Die Figurenreliefs an der Hüdavent Hatun Türbe in Niğde. **Belleten** XXXI, 122. Ankara 1967.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuk Sanatında Hayat Ağacı Motifi. Das Lebensbaum Motiv in der Seldschukischen Kunst in Anatolien. **Belleten** XXXII, 125. Ankara 1968.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü. The Fish Motif in Anatolian Seljuk Art. **İ.Ü. Sanat Tarihi** Yıllığı il. İstanbul 1968, s.142-168.

ÖNEY, G. Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında. Über eine Ortukidische Lebensbaum Darstellung. **Vakıflar Dergisi** VII. İstanbul 1968, s. 117-125.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları. Tombstones in the Seljuk tradition with bird, double-headed eagle, falcon and lion figures in Anatolia. Vakıflar Dergisi VIII. Ankara 1969, s. 283-301.

ÖNEY, G. İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri. Mounted Hunting Scenes in Anatolian Seljuks in Comparison with Iranian Seljuks. Anadolu. (Anatolia) XI. Ankara 1969, s. 121-159.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri. Dragon figures in Anatolian Seljuk art. Belleten. Cilt XXXIII, 130. Ankara 1969.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları. Bull reliefs in Anatolian Seljuk Architecture. Belleten XXXIV. 133. Ankara 1970.

ÖNEY, G. Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture. Anatolica III. Hollanda 1969-70.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü. Lion figures in Anatolian Seljuk Architecture. Anadolu (Anatolia) XIII, Ankara 1971, s.1-64.

ÖNEY, G. Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuk Etkisi. Anatolian Seljuk Influence on Byzantine Figural Art. Selçuk Araştırmaları Dergisi. Malazgirt Özel Sayısı, III. Ankara 1971.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuk Sanatında Kartal, Çift Başlı Kartal ve Avcı Kuşlar. Türk Tarih Kurumu Malazgirt Armağanı, Ankara 1972, s.139-172.

ÖNEY, G. Selçuk Mimarisinde Figürlü Kabartma ve Heykel. Sanat Dünyamız. Yıl 2, Sayı 6, Ocak 1976. İstanbul. Yapı ve Kredi Bankası.

ROUX, J.P. Le Taureau sauvage mairisé. Recherches sur l'iconographie médiévale du procheorient. Syria. Tome XLVIII, 1971, Fasc. 1-2, Paris.

ROUX, J.P. Essai d'interprétation relief figuratif sedjoukide. Arts Asiatiques, Tome XXIII, 1971 Paris.

ROUX, J.P. Le Décor animé du caravansérail de Karatay en Anatolie. Syria. Tome XLIX, 1972. Fasc. 3-4, Paris.

TURAN, O. Onikl Hayvanlı Türk Takvimi, İstanbul 1941.

ÜLKÜ, C. XIII. Yüzyıl Türk Sanatında Bazı Fantastik Figürler, Halk Kültürü, İstanbul 1984, 2. Kitap, s.121-129.

ÜNVER, S. Pierres tombales seldjoukides á effigies au 14e siécle en Anatolie. Israel Exploration Society. Jerusalem 1960.

YETKİN, Ş. Yeni Bulunmuş Figürlü Mezar Taşları, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I. Ankara 1969.

TUĞLA İŞÇİLİĞİ
BRICKWORK

ARIK, O. Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri. Türbe Forms in Early Anatolian Turkish Architecture. Anadolu (Anatolia), XI, Ankara 1969, s. 57-119.

ARIK, R. Erzurum'da İki Cami, Vakıflar Dergisi, VIII, Ankara 1969, s. 149-159.

BAKIRER, Ö. Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin Konum, Şekil, Malzeme ve Tezniyat Özellikleri, Vakıflar Dergisi, IX, Ankara 1971, s. 337-366.

BAKIRER, Ö. Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği. Türk Tarih Kurumu Malazgirt Armağanı, Ankara 1972, s.187-201.

BAKIRER, Ö. Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı, Ankara 1981.

BAKIRER, Ö. "Aksaray Cınaklı Mescid Ön Yüz Düzeni İçin Bir Deneme", Suut Kemal Yetkin'e Armağan, Ankara 1984, s.89-100.

BAYBURTLUOĞLU, Z. Niğde-Akrasay Selime Köyü Türbesi, Önasya, Cilt 6, Sayı 65 Ocak 1971.

DİEZ, E. A Survey of Persian Art. ed. A.U. Pope. London 1938-39. s. 928. v.d.

EYİCE, S. Minare Maddesi, **İslam Ansiklopedisi.** Cilt VIII. İstanbul 1960, s. 329. v.d.
SÖZEN, M. Anadolu'da Eyvan Tipi Türbeler, **Anadolu Sanatı Araştırmaları I.** İstanbul 1968, s.164-210.
MÜLAYİM, S. "Yivli Minare ve Geleneği", **Antalya 2. Selçuklu Eserleri Semineri, 26-27 Aralık 1987,** Antalya 1987, s.11-25.
ÖNEY, G. Comparison of a Group of Anatolian Seljuk Türbes with Great Seljuk Ilkhanid Türbes in Iran. **V. Uluslararası Türk Sanatları Kongresine Sunulan Tebliğ,** 1975 Budapeşte.
ÖNEY, G. **Türk Çini ve Seramik Sanatı,** Yapı ve Kredi Bankası. İstanbul 1976.
ÖNEY, G. Büyük Selçuklu Minarelerinde Süsleme, **Kültür Bakanlığı ve Sanat Dergisi.**
ÖNEY, G. Büyük Selçuklu Minarelerinde Süsleme, **Kültür Bakanlığı ve Sanat Dergisi.** Sayı 4. İstanbul Haziran 1976.
ÖNGE, Y. Çift Şerefeli Selçuklu Minareleri. **Önasya Dergisi** Cilt 5, Sayı 50. s. 10.
ÖZGÜÇ, T.-AKOK, M. Melikgazi Türbesi ve Kalesi, **Belleten 71.** Ankara 1954. s. 331-336.
ÜNAL, H.R. Monuments Saltuquides de Kemah (Anatolia Orientale), **Revue des Etudes Islamiques,** 1967, Paris 1968. s. 111-172.

ALÇI SÜSLEME VE DUVAR RESMİ
STUCCO DECORATION AND FRESCOES

BAKIRER, Ö. **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları,** Ankara 1976.
DURUKAN, A. - PEKAK, S. "Akşehir Emir Yavtaş Bey (Yavtaş-Yavaşgel) Türbesi, Suut Kemal Yetkin'e Armağan, Ankara 1984, s.108-122.
OTTO-DORN, K. Der Mihrab der Arslanhane Moschee in Ankara, **Anadolu (Anatolia),** I s. 71-75. Ankara 1956.
OTTO-DORN, K. Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966. **Archaeologischer Anzeiger, des Deutschen Archaologischen Instituts** LXXXIV. No. 4. 1970.
ÖNDER, M. Ein Neugefundenes Rumseldschukisches Drachenrelief. **Archaologischer Anzeiger des Deutschen Archaologischen Instituts.** LXXVII. 1955.
ÖNDER, M. "Konya'da Selçuklu Köşkü ve Koruması", **Antalya 3. Selçuklu Semineri, 10-11 Şubat 1989, "Bildiriler",** İstanbul 1989, s.104-110.
ÖNGE, Y. Konya Beyşehir'de Eşrefoğlu Süleymanbey Hamamı. **Vakıflar Dergisi VII.** s. 139-144. Ankara 1968.
ÖNGE, Y. Malatya Ulu Camii'nde Bulunan Alçı ve Tezyinat. **Önasya.** 6. Cilt, Sayı 69.
ÖNGE, Y. Emir Mübarezeddin Ertokuş'un Kümbeti ve Çinili Sandukası. **Önasya,** Cilt 3, Sayı 27. Kasım 1967.
ÖNEY, G. İran'da Erken İslâm Devri Alçı İşçiliğinin Anadolu Selçuk Sanatında Akisleri. **Belleten XXXVII,** 147. Ankara 1973, s. 257-277. Resim 44.
ÖNEY, G. The Interpretation of the Frescoes in the I. Kharragan Mausoleum near Qazwin **VIII. Uluslararası İran Sanatı Kongresine sunulan tebliğ.** Münih 1976.
ÖNEY, G. Stucco Decoration and Mural Painting, **The Art and Architecture of Turkey,** Ed. by. Ekrem Akurgal, Oxford 1980, s. 173-174.
SARRE, F. **Der Klosk von Konla.** Berlin 1936. Aynı Eserin UZLUK, Ş. tarafından çevirisi, **Konya Köşkü,** Türk Tarih Kurumu, Ankara 1967.
YURDAKUL, E. Konya Alâeddin Camii 1971 Yılı Avlu Kazısında Yeni Buluntular, **Önasya,** Cilt 6, Sayı 69.
YETKİN, Ş. Konya'da Yeni Bulunmuş Figürlü Stuko Süslemeler ve Anadolu Türk Mimarisindeki Devamı, **Sanat Tarihi Yıllığı,** S. IX-X, (1979-1980), İstanbul 1981, s 353-362.
YETKİN, Ş. "The bath-kiosk of Sultan Alaeddin Keykubat and its wall paintings at the Alara fortress", **IV. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi,** Aix en Provence. 1971, s.243-247.

ARIK, O. Alanya Kalesi 1985 Yılı Kazı Çalışmaları, **T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, VIII. Kazı Sonuçları Toplantısı il,** (Ankara 26-30 Mayıs 1986), Ankara 1987, s. 303-314.

ARIK, R. Kubad-Abâd Kızkalesi Kazısı, **T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, V. Kazı Sonuçları Toplantısı,** (İstanbu 23-27 Mayıs 1983), **Ankara 1984, s.** 301-305.

ARIK, R. Kubad-Aâd 1984 Yılı Çalışmaları, **T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, VII. Kazı Sonuçları Toplantısı,** (Ankara 20-24 Mayıs 1985), Ankara 1986, s. 651-656.

ARIK, R. Türk-İslâm Devri Kazıları, Kubad-Abâd Sarayı Sitesi-Kızkalesi, **T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Bülteni,** Sayı 6, Ankara, Nisan-Haziran 1986, s. 21-23.

ARIK, R. Kubad-Abâd 1985 Yılı Çalışmaları, **T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, VIII. Kazı Sonuçları Toplantısı il,** (Ankara 26-30 Mayıs 1986) Ankara 1987, s. 303-314.

ARIK, R. "Antalya'daki Selçuklu Bezeme Sanatlarında Merkezi Saray Stilinin Etkileri", **Antalya 3. Selçuklu Semineri,** 10-11 **Şubat 1989, "Bildiriler",** Istanbul 1989, s.11-17.

ASLANAPA, O. **Türk Sanatı, Selçuk ve Osmanlı Halıları, Çini ve Minyatür Sanatı,** İstanbul 1961.

ASLANAPA, O. Kayseri'de Keykubadiye Köşkleri Kazısı (1964), **Türk Arkeoloji Dergisi, XIII,** 1, Ankara 1965, s. 19-40.

ASLANAPA, O. **Anadolu'da Türk Çini ve Seramik Sanatı,** Ankara 1965.

ASLANAPA, O. **Türkishce Fliesen und Keramik in Anatolien,** İstanbul 1965.

ASLANAPA, O. Antalya Müzesi'nde Bulunan Selçuklu Çinileri, **Reşit Rahmeti Arat İçin,** Ankara 1966, s. 5-25.

ASLANAPA, O. **Turkish Art and Architecture,** London 1971.

ASLANAPA, O. Keramiköfen und Figürliche Keramik aus Kalehisar. **Anatolica,** I, 1967. s. 135-142.

BAKIRER, Ö. **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları,** Ankara 1976.

BAKIRER, Ö. Part VII. The Medieval Glazed Pottery. The Excavations at Korucutepe, Turkey, 1968-70, Preliminary Report. **Journal of the Near Eastern Studies,** Vol. 33, No. 1, The University of Chicago, s. 96-108.

BAKIRER, Ö. Korucutepe. The Medieval Pottery and Baked Clay Objects, **Final Report on the Excavations of the Universities of Chicago, California (Los Angeles) and Amsterdam in the Keban Reservoir, Eastern Anatolia 1968-1970,** Vol. 3, Ed.by. Maurits N. van Loon, Ph. D., 1980, s. 189-249.

DAYIGİL, F. Türk Çiniciliği, **İslâm Ansiklopedisi,** Cilt, 3, İstanbul 1963. s. 430-435.

ERDEMİR, Y. "Konya Selçuklu Yapılarındaki Çini Mihraplar", **Antalya 3. Selçuklu Semineri, 10-11 Şubat 1989, "Bildiriler",** İstanbul 1989, s.60-70.

ERDMANN, K. Neue Arbeiten zur Türkischen Keramik, **Ars Orientalis,** V, 1963, s. 191-219.

GOELL, T. - OTTO-DORN, K. "Keramikfunde aus dem Mittelalter und der Frühosmanischen Zeit", Arsameia am Nymphaios, die Ausgrabungen im Hierothesion des Mithradates Kallinikos von 1953-56. Gebrüder Mann, Berlin 1963, s.228-274.

İZZET, H. Mevlâna Türbesi'nin Çini Kaplamaları ve Anadolu Selçuk Çiniciliğinin Sanat ve İşçilik Özellikleri, **Belleten,** XVI, 64, Ankara 1952, s. 577-583.

KERAMETLİ, C. Asya'dan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı, **Türkiyemiz** No. 9, İstanbul, Şubat 1975, s. 11-20.

KERAMETLİ, C. Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri, **Türkiyemiz,** No. 10, İstanbul, Haziran 1973, s. 2-10.

KARAMAĞARALI, B. "Ahlat Seramik Ekolü", **Yıllık Araştırmalar Dergisi,** Ankara 1982, s.391-462.

KARAMAĞARALI, B. A Ceramic oven discovered in Ahlat, **Fifth International Congerss of Turkish Art,** Budapest (1975), 1978, s. 479-494.

KARAMAĞARALI, B. Ahlat'da Bulunan Bir Çini Fırını, **Yıllık Araştırmalar Dergisi,** Sayı III, Ankara 1981, s. 67-93.

LANE, A. **Early Islamic Pottery,** London 1947.

LUCIUS, E. Eine Seldschukische Schale **aus Eski Kâhta, Sanat Tarihi Yıllığı,** III, 1969-70, s. 125-134.

LUCIUS, E. Neue figüral verzierte Seldschukische **Keramik aus Anatolien, Sanat Tarihi Yıllığı,** II, 1966-1968, s. 122-153.

MEİNECKE, M. **Eine** Fayencedekor-Werksattete des 13. Jahrhunderts in Konya, Tus'lu Mimar Osmanoğlu Mehmet oğlu Mehmet ve Konya'da 13. yy.da Bir Çini Atölyesi, **Türk Etnografya Dergisi,** XI, 1968, s. 75-93.

MEİNECKE, M. **Fayencedekorationen Seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien,** Teil I, II, Tübingen, 1976, İstanbuler Mitteilungen 13.

MERİÇBOYU, Y, Figürlü Bir Selçukul Kâsesi, **Sanat Tarihi Yıllığı,** IX-X, İstanbul 1981, s. 197-214.

MÜLAYİM, S. Konya Karatay Medresesi'nin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi, **Sanat Tarihi Yıllığı,** XI, İstanbul 1981, s. 111-132.

ORAL, Z. Kubadabad Çinileri, **Belleten,** XVII, 66, Ankara 1963. s. 209-223.

OTTO-DORN, K. **Türkische** Keramik, Ankara, 1957.

OTTO-DORN, K. Der Mihrap der Arslanhane Moschee in Ankara, **Anadolu (Anatolia),** I, 1956.

OTTO-DORN, K. - ÖNDER, M. Kubad-Abâd Kazılar 1965 Yılı Ön Raporu, **Türk Arkeoloji Dergisi, XVI,** 1, 2, Ankara, 1965.

OTTO-DORN, K. - ÖNDER, M. **Bericht über die Grabung in** Kubadabad (1965), **Archaologischer Anzelger,** 1966, s. 170-183.

OTTO-DORN, K. Bericht über die Grabung in Kubadabad (1966), **Archaologischer Anzeiger,** 1969, s. 438. 506.

OTTO-DORN, K. Die Menschliche Figurendarstlellung auf den Fliesen von Kobadabad, **Forschungen zur Kunst Aslens, in Memorlam Kurt Erdmann,** İstanbul 1970, s. 11-139.

OYGAR, İ.H. Les Origines de la Céramique Seldjoukide et Ottomane, **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri,** İstanbul 1963, s. 583-606.

ÖNDER, M. **Konya Müzesi Çini Eserler Seksiyonu (Karatay Medresesi) Rehberi,** İstanbul 1961.

ÖNDER, M. Kubad-Abâd Sarayı Kazılarında Bulunan Dört Resimli Çini, **Sanat Tarihi Yıllığı,** II, İstanbul 1966-68, s. 116-121.

ÖNDER, M. Kubad-Abâd Çinilerinde Sultan I. Alâeddin Keykubad **I'in İki** Portresi, **Sanat Tarihi Yıllığı,** III, 1969-70, s. 121-124.

ÖNDER, M. Selçuklu Devri Kubad-Abâd Sarayı Çini Süslemeleri, **Kültür ve Sanat,** Sayı 5, İstanbul 1977.

ÖNDER, M. Selçuk Devri Kubad-Abâd Sarayı Çinileri, **Antika Dergisi,** Sayı 19, İstanbul, Ekim 1986, s. 19-21.

ÖNEY, G. Seldschukische Keramik in Anatolien, **Turkishce Kunst,** Darmstadt 1965, s. 52-55.

ÖNEY, G. Die Karreefliesen im grossen Palast von Kubadabad, **Archaologischer Anzeiger,** Heft 4, 1969, s. 496-500.

ÖNEY, G. **Ankara'da Türk** Devri Dini ve Sosyal Yapıları, Ankara 1971.

ÖNEY, G. Akşehir Ulu Camii, **Anadolu (Anatolia),** IX, Ankara 1965, s. 171-184.

ÖNEY, G. **Turkish Ceramic Tile Art,** Heibonsha Limited, Publishers, Tokyo 1975.

ÖNEY, G. **Anadolu Türk Çini ve Seramik Sanatı,** Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1976.

ÖNEY, G. **Ceramic Tiles in Islamic Architecture,** Shino Toseki Co. Ltd. Kvoto, Japonya, 1975.

ÖNEY, G. Büyük Selçuklu Devri Minarelerinde Süsleme, **Kültür ve Sanat Dergisi,** Sayı 4, Haziran 1976.

ÖNEY, G. Kubadabad Ceramics. The Art of Iran and Anatolia from the 11th to the 13th Century, A.D. **Colloquies on Art and Archaeoloogy in Asia.** No.4, University of London, Percival David Foundation of Chinese Art.

ÖNEY, G. İslâm Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı, **İslam Sanatında Türkler,** İstanbul 1976, s. 118-129.

ÖNEY, G. Architectural Decoration and Minor Arts, **The Art and Architecture of Turkey,** Oxford University Press-New York 1980, s. 170-257.

ÖNEY, G. Human Figures on Anatolian Seljuk Sgraffiato and Champleve Ceramics, **Prof.Dr. Katharina Otto-Dorn Armağanı,** California, 1982, s. 113-126.

ÖNEY, G. 1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber, **E.Ü. Edebiyat Fakültesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, I,** İzmir 1982, s, 71-80.

ÖNEY, G. "Ceramic Tiles in Islamic Architecture", İstanbul 1987.

ÖNEY, G. "Antalya Arkeoloji Müzesi'ndeki Saray Çinilerinin Selçuklu Saray Süslemesindeki Yeri", **Antalya 3. Selçuklu Semineri, 10-11 Şubat 1989, Bildiriler,** İstanbul 1989, s.111-116.

ÖNEY, G. Samsat Kazılarında 12-13. Yüzyıl Seramiği. 2. **Ulusal El Sanatları Sempozyomu Bildirileri,** İzmir 18-20 Kasım 1982, s. 218-227.

ÖNEY, G. Bir Grup Selçuklu Seramiğinde İnsan Tasviri, **E.Ü. Edebiyat Fakültesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,** II, İzmir 1983, s. 86-105.

ÖNEY, G. Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri, **E.Ü. Edebiyat Fakültesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,** III, İzmir 1984, s. 133-140.

ÖNEY, G. **Tiles and Ceramics,** Prepared on the Occasion of the "The Age of Sultan Suleiman the Magnificent" Exhibition, Turkish Republic, Ministry of Culture and Tourism, İstanbul 1987.

ÖNEY, G. Erken Dönem Anadolu Türk-İslam Seramiği (12.-13. Yüzyıllar) **Antika, (Çini Özel Sayı),** İstanbul, Haziran 1987, s. 16-22.

ÖNGE, Y. Emir Mubarezeddin Ertokuş'un Kümbeti ve Çinli Sandukası, **Önasya,** Cilt 3, Sayı 27, Ankara, Kasım 1967, s. 16-17.

ÖNGE, Y. Ilgın'da Bulunan Figürlü Bir Çini Parçası, **Türk Kültürü,** Ankara 1966, No. 48.

ÖNGE, Y. Konya'da Beyhekim Mescidi, **Önasya,** Cilt 3, No. 29, Ankara 1968.

ÖNGE, Y. Figürlü İki Selçuk Çinisi. **Önasya,** Cilt 3, No. 26, Ankara 1967, s.16-19.

ÖNGE, Y. Konya Alâeddin Camii'nin Çini Mihrabı, **Önasya,** Cilt IV. No. 4, Ankara 1969, s. 10-11.

ÖNGE, Y. Kayseri Huand (Mahperi Hatun) Külliyesinin Hamamında Yeni Bulunan Çini Tezyinat, **Önasya.** Cilt 4, No. 47. Ankara 1969, s. 10,11,17.

REDFORD, S. **The Ceramic Sequence From Medieval Gritlle Se Turkey,** U.S.A. 1989.

SARRE, F. **Der Klosk von Konia.** Berlin 1936.

SOYHAN, C. "Çinili Köşk'ten Bir Grup Selçuklu Keramiği", **Sanat Dünyamız,** Sayı 32, İstanbul 1985, s. 9-17.

SÖZER, M. Sırçalı Medrese Süslemeleri Hakkında 640 (1242), **Arkitekt,** İstanbul 1943.

TAŞKIN, S. Anadolu Selçuklularında Çini Lâhitler. **İstanbul Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı IV.** İstanbul 1971, s. 237-257.

ÜNAL, I. Antalya Bölgesindeki Çinili Eserler, **Türk Etnografya Dergisi** XIV. Ankara 1974, s. 15-55.

YATMAN, N. **Eski Türk Çinileri,** Ankara 1942.

YETKİN, Ş. **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi.** İstanbul 1973, s. 141-151.

YETKİN, Ş. Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri, **İst. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı il,** 1968, s. 36-48.

YURDAKUL, E. **Son Buluntulara Göre Kayseri'deki Hunat Hamamı, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, il,** Ankara 1971, s. 141-151.

YÜCEL, E. Beyşehir Demirli Mescit ve Çinileri, **Arkitekt,** İstanbul 1967, No. 328.

YÜCEL, E. Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi'nde Selçuklu Devrine Ait Bazı Çini Örnekleri. **İstanbul Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı iV.** 1970-71. s. 260-267.

ZİCK-NİSSEN, J. Islamische Keramik, **Hetjens, Museum,** Düsseldorf, Kataloğunda adı geçen yazar tarafından yazılan bölümler. Berlin 1973.

AHŞAP SANATI
WOODWORK

AĞAOĞLU, M. Unpublished Wooden Doors of the Seljuk Period. **Parnassus** 1.X. 1938.

AKOK, M. Kastamonu **Kasaba Köyünde Mahmut Bey Camii, Belleten** 1946.

ARSEVEN, C.E. **Les Arts Décoratifs Turcs.** İstanbul 1950.

ASLANAPA, O. Anadolu'da Türk Minberleri. **İslam Ansiklopedisi, VIII.** s. 337-9, İstanbul 1960.

BARIŞTA, Ö. "Anadolu Beylikler Dönemi Ahşap İşçiliğinde Bir Sanduka", **Milli Kültür, s.**44, **Ankara** 1984, **s.**92-93-96.

BARIŞTA, Ö. **Turkish Handicrafts,** Ankara 1988.

BAYAT, A.H. "Birgi Ulu Camii Minberi", **Vakıflar Dergisi,** Ankara 1991, **s.**133-150.

BAYBURTLUOĞLU, Z. **Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatçıları I "Ağaç İşi Ustaları",** Erzurum 1988.

BERRY, B.Y. Turkish Door Furnishings. **Ars Islamical, I.** 1934.

BİLGİN, İ. Merzifon'da Bulunan Bir Çift Ahşap Kapı Kanadı. İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı, Ankara 1975, s. 411-414.

ÇAYIRDAĞ, M. "**Kayseri Ulu Camii Ahşap Minberi" Türk Etnografya Dergisi,** 15, 1976, **s.**55-64.

ÇULPAN, C. **Rahleler,** İstanbul 1968.

DENİKE, B. Quelques Monuments de bois Sculpté au Turkestan Occidental. **Ars Islamica II, I.** 1935.

ERDOĞAN, A. Mahmudu Hayrani'nin, Kardeşi Ahmed'in Torunu Seyid Ali'nin Sandukaları, **Konya,** No. 1, Konya 1936.

KARAMAĞARALI, H. Çorum Ulu Camii'ndeki Minber, **Sanat Tarihi Yıllığı I.** İstanbul 1964-65, s. 120-142.

KURAN, A. Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi, **Türk Tarih Kurumu Malazgirt Armağanı. Ankara** 1972, **s.** 179-180.

MAYER, L.A. **Islamic Woodcarvers and Their Works.** Geneva 1958.

MÜLAYİM, S. "Geometrik Kompozisyonların Çözümlenmesine Bir Yaklaşım, Niğde Sungurbey Camisi Kapı Kanatları Üzerine Bir Deneme", **Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi, I,** E..Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1982, **s.**51-59.

ORAL, Z. Anadolu'da San'at Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri, **Vakıflar Dergisi V. Ankara** 1962, . 23-77.

ORAL, Z. Selçuk Devrine Ait Bir Rahle, **Anıt I.** No. I, Konya 1949.

OTTO-DORN, K. Seldschukische Holzsaulenmoscheen in Kleinasien. **Aus der Welt der Islamischen Kunst. Festschrift Ersnt Kühnel.** Berlin, 1959.

OTTO-DORN, K. Die Ulu Dschami in Sivrihisar. **Anadolu (Anatolia) IX.** 1965. Ankara 1967.

ÖGEL, B. Selçuk Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar. **Yıllık Araştırmalar Dergisi I,** 1956.

ÖNDER, M. **Konya Müzesi Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Seksiyonu Rehberi** (İnce Minare) İstanbul 1962.

ÖNEY, G. Anadolu'da Selçuku ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri. Die Techniken der Holzschnitzerei zur Zeit der Seldschuken und wahrend der Herrschaft der Emirate in Anatolien. **Sanat Tarihi Yıllığı III.** İstanbul 1969-70.

ÖNEY, G. **Ankara'da Türk Devri Dini ve Sosyal Yapıları.** Ankara 1971.

ÖNEY, G. **Ankara Arslanhane Camii, Ankara** 1990.

ÖNEY, G. "Ahşap" **İslâm Sanatında Türkler, İstanbul** 1976.

ÖNGE, Y. Selçuklularda ve Beyliklerde Ahşap Tavanlar, **Türk Tarih Kurumu Atatürk Konferansları V.** 1971-2. Ankara 1975.

ÖNGE, Y. Anadolu Mimari Sanatında Ahşap Stalaktitli Sütun Başlıkları. **Önasya iV.** No. 37, Ankara 1968.

ÖNGE, Y. Divriği Ulu Camii'nin Hünkâr Mahfeli. **Önasya V.** No. 49, Ankara 1969.

ÖNGE, Y. Selçuklu Ahşap İşçiliğinin Yeni Bulunan Bir Örneği. Niğde Alâeddin Camii'nin Kapı Kanatları. **Önasya V.** No.58, Ankara 1970.

RİEFSTAHL, R.M. A Seljuk Koran Stand With Lacquer-Painted Decoration in the Museum of Konya, **The Art Bulletin,** Vol. 15, No. 4, 1933.

SÖZER, M. Bir Selçuk Kapısı, **Arkitekt,** XIX, No.11-12, İstanbul 1949.

TÜRKOĞLU, S. **Metalwork and Jewellery, Woodwork,** Prepared on the occasion of the "The Age of Sultan Suleiman the Magnificent", Exhibition, Turkish Republic, Ministry of Culture and Tourism, İstanbul 1987.

UĞURLU, E. Ankara Kızılbey Camii Minberi, **Türk Etnografya Dergisi,** X, Ankara 1967-68.

UNUTMAZ, İ. Kayseri Etnografya Müzesi'ndeki Ahşap Eserler, **Antika,** Sayı 19, İstanbul, Ekim 1986, s. 42-45.

YÜCEL, E. Türk Mimarisinde Ağaç İşleri, **Arkitekt,** No. 329, İstanbul 1968.

YÜCEL, E. Selçuklu Ağaç İşçiliği, **Sanat Dünyamız,** Yıl 2, Sayı 4, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1975.

HALİ SANATI
CARPETS

ASLANAPA, O. **Türk Sanatı, Selçuklu ve Osmanlı Halıları, Çini ve Minyatür Sanatı.** İstanbul 1961. Doğan Kardeş Yayınları.

ASLANAPA, O. Seldschukische und Osmanische **Teppich-Kuns. Türkishce, Kunst,** Darmstadt 1965, s. 49-52.

ASLANAPA, O. **Turkish Art and** Architecture. London 1971, New York 1972, s. 291-301. Seljuk and Ottoman Carpets.

ASLANAPA, O. **Türk Halı Sanatı,** Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetleri.

ASLANAPA, O. - DURUL, Y. **Selçuklu Halıları,** İstanbul 1973.

ASLANAPA, O. **Türk Halı Sanatının Bin Yılı,** İst. 1987.

ATALAY, B. **Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları,** Ankara 1972, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BARIŞTA, Ö. "Selçuklu Dönemi Tekstil Sanatı Üzerine Düşünceler", **Antalya 3. Selçuklu Semineri,** 10-11 Şubat 1989, "Bildiriler", İstanbul 1989, s.18-31.

BEATTİE, M.H. Background to the Turkish rug. **Oriental Art, IX.** 1963, s.6.

BEATTİE, M.H. **The Rug in Islamic Art,** Leeds 1964.

BEATTİE, M.H. Seven Centuries of Oriental Rugs. **Oriental Art XIV/3.** Autumn 1968, s. 1-6.

BODE, W.VON. **Vorderasiatische** Knüpfteppiche, Leipzig 1902.

BODE, W. - KÜHNEL, E. **Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit.** Leipzig 1914, Leipzig 1922, Braunschweig 1955.

BODE, W.-KÜHNEL, E. **Antique Rugs from the Near East.** New York 1922. Braunschweig 1958.

DURUÇAY, A.S. Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde Bulunan 8 Selçuklu Halısı. **Kültür ve Sanat Dergisi.** Sayı 5, İstanbul 1977.

DURUL, Y. Halılarda Kufiye Benzer Bordürler, **Türk Etnografya Dergisi,** VII-VIII, 1964-1965 s. 1-4.

DURUL, Y. **Selçuklu Halıları, Başlangıcından Onaltıncı Yüzyıl Ortalarına Kadar Türk Halı Sanatı,** İstanbul 1973.

ELLIS, C.G. "The Rugs from the Great Mosque of Divriği" **Halı,** I, 1978, s.269-274.

ERDMANN, K. **Türkische** Teppiche I. **Die Konya Teppiche.** Heimtex, Juli 1964, s. 19-24.

ERDMANN, K. **Der Orientalische Knüpfteppich,** Versuch einer Darstellung seiner Geschichte, Tübingen 1955, 1960, 1965.

ERDMANN, K. **Oriental Carpets. An essay on Their History.** New York 1960.

ERDMANN, K. **Der Türkische Teppich des 15. Jahrhunderts. 15. Asır Türk Halısı.** (Çev: H. Taner) İst. Edebiyat Fakültesi Yayını 715, İstanbul.

ERDMANN, K. **Oriental Carpets: An Account of Their History.** London 1960, 1962.

ERDMANN, K. **Das Türk ve İslâm Museum in İstanbul,** Heimtex, Mai 1961, s. 17-19.

ERDMANN, K. **Teppiche in Türkischen Moscheen,** Heimtex, Juni 1961, s. 15-18.

ERDMANN, K. **Siebenhundert Jahre Orientteppich,** Zu seiner Geshichte und Erforschung. Herausgegeben von Hanna Erdmann. Wiesbaden 1966.

ERDMANN, K. **Seven Hundred Years of Oriental Carpets,** London 1970.

HUBER, R. **The Book of Carpets.** London 1971.

ITEN-MARITZ, J. Le **Tapis Turc. Anatolie Asie Mineure.** Fribourg 1975.

JACOBSEN, CH. W. **Oriental rugs, a complete guide.** Tokyo 1962.

LAMM, C.J. **The Marby rug and some fragments of carpets found in Egypt.** Svenska Orientsaellskapets aersbok, 1937, s. 51-130.

MC. MULLAN, J.V. **Islamic Carpets,** New York 1965.

MEHMETOĞLU, M.A. Türk veya Anadolu Halıları, **İslâm Ansiklopedisi,** Cilt IV. 1945, s. 136.

ÖLÇER, N. **Weaving Carpets and Kilims Embroidery Cloth,** Prepared on the Occasion of "The Age of Sultan Suleiman the magnificent" Exhibition. Turkish Republic, Ministry of Culture and Tourism, İstanbul 1987.

ÖNDER, M. Seldschukische Teppiche aus Konya. **Türkische Kunst,** Darmstadt 1965, s. 36-38.

ÖNDER, M. Selçuklu Devri Konya Halıları. **Türk Etnografya Dergisi,** 7-8. 1964-65. s.46-49.

ÖNEY, G. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Türk Halı Sanatı, **Bilim Birlik Başarı,** s. 41, 1985, s. 4-7.

RASONY, L. Türkiye'de Halıcılık Terimleri ve Halıcılığın Menşei. **Türk Kültürü, IX/108,** Mayıs 1971. s. 614-627.

RIEFSTAHL, R.M. Primitive Rugs of the Konya Type in the Mosque of Beyşehir, **The Art of Bulletin XIII,** 1931. s. 177-220.

SAYNAÇ, A. **13'üncü Yüzyıl Türk Halıları,** Sümerbank, C.5, No. 55-57, 1966, s. 67-69.

SCHURMANN, U. **Oriental Carpets.** London 1965.

SCHUSTER, C. **Oriental Carpets.** London 1965.

SPULER, F. Konya Teppiche. Proplaen Kunstgeschichte. **Die Kunst des Islam** Bd. 4. Berlin 1973, s. 312.

SÜMER, F. "Anadolu'daki Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar", **Türk Dünyası Araştırmaları,** Türk Halıları Özel Sayısı, s.32, Ekim 1984, s.44-51 (İng. 52-54).

YETKİN, Ş. **Türk Halı Sanatı,** İstanbul 1974. 2. Baskı, Ankara 1991.

YETKİN, Ş. Selçuklu Halıları ile İlgili Yeni Buluntular, **Konya,** Ankara 1984, s. 65-68.

KUMAŞ SANATI
TEXTİLES

ARSEVEN, C.E. **L'art Turc,** İstanbul 1939.
ASLANAPA, O. **Turkish Art and Architecture,** London 1971, New York 1972.
ATASOY, N. Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme, **Sanat Tarihi Yıllığı, iV,** İstanbul, 1970-71. s. 111-151.
ORAL, M.Z. Selçukilerde Giyim Eşyası, **Türk Etnografya Dergisi,** 5, 1962 (1963) s.14-20.
ÖZ, T. Türk Kumaş Tarihi Üzerine Araştırmalar, **III. Türk Tarih Kongresi,** Ankara 1948.
ÖZ, T. Türk Kumaş ve Kadifeleri, Fas. I, İstanbul 1946.
ÖZ, T. Türk Kumaş ve Kadifeleri, Fas. II, İstanbul, 1951.
ÖZBEL, K. **Eski Türk Kumaşları,** Ankara 1945.
ÖZBEN, M.E. Türkçede Kumaş Adları, **Tarih Dergisi (Fatih Sultan Mehmet Hatıra Sayısı),** Sayı 33, (1980-81), İstanbul 1982, s. 291-340.
YATMAN, N. **Türk Kumaşları,** Ankara 1945.

CAM SANATI
GLASSWORK

ASLANAPA, O. **Turkish Art and Arcihetcture.** London 1971. New York 1972.
BAYRAMOĞLU, **F. Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri.** İstanbul 1974.
BAYRAMOĞLU, F. **Turkish Glass Art and Beykoz-Ware.** Publication of the RCD Cultural Institute 1976. İstanbul.
EYİCE, S. **Le verrerie** en Turquie de L'époque byzantine a L'époque Turque. **Annales du 4e Congrés de Journées Internationales du Verre.** Ravenna-Venedik. 1967. s. 162-182.
LAMM, C.J. Das Galass von Samarra. **Die Ausgrabungen von Samarra.** 4. 1928.
LAMM, C.J. **Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten.** Vol I, il. Reimer/Vohsen, Berlin 1929-30.
LAMM, C.J. Medieval Glass. **Islam Enciclopedia Universale dell Arte.** Vl. s. 375-8. 1962.
ORAL, Z. Kubadabad Çinileri. **Belleten** 1966. Ankara 1953.
ORAL, Z. Kubadabad Nasıl Bulundu. **İlâhiyat Fak. Dergisi 2-3.** Ankara 1953.
OTTO-DORN, K. Bericht über die Grabung in Kubadabad 1966. **Archaologischer Anzeiger,** Heft 4. 1969. Berlin, s. 480-482.
OTTO-DORN, K.-ÖNDER, M. Kubad-Abâd Kazıları 1965 Yılı Ön Raporu, **Türk Arkeoloji Dergisi,** Sayı 14, Ankara 1967.
OTTO-DORN, K.-ÖNDER, M. **Archaologischer Anzelger.** Berlin 1966.
ÖNDER, M. Selçuklu Devrine Ait Bir Cam Tabak. **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri,** İstanbul 1969. s.1-5.
ÖNEY, G. "12-13. Yüzyıl Anadolu Cam İşçiliğinde Kadeh", **I. Uluslararası Anadolu Cam Sanatı Sempozyumu 26-27 Nisan** 1988, İstanbul 1990, s.64-69.
SARRE, F. **Der Kiosk von Konia.** Berlin 1936.
SOURDEL-THOMİNE J. Plat en Verre. **Archaologischer Anzeiger,** Heft 4. 1969. Berlin s.510-502..
YÜCEL, E. Türk Sanatında Cam İşleri. **Türkiyemiz Dergisi.** Akbank Kültür Yayınları, Yıl 4. Sayı 12, Şubat 1974. s.24-25.

ABÜL MA'ALİ NASRULLAH, M. **Kalila wa Dimna,** Ed.A. Gharib, Tahran 1968.

ATIL, E. **Kalîla wa Dimna,** Washington 1981.

ASLANAPA, O. **Turkish Art and Architecture,** London 1971.

ATASOY, N. Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme. **Sanat Tarihi Yıllığı** IV. İstanbul 1971, s. 11-151.

ATASOY, N. Minyatürlerde Türk Büyükleri ve Alparslan. **Tarih Enstitüsü Dergisi,** 2. 1971, s.59-64.

ATASOY, N.-ÇAĞMAN, F. **Turkish Miniature Painting.** İstanbul 1974.

ATEŞ, A. Farsça Eski Bir Varka ve Glüşah Mesnevisi. **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi** V, 1953. s.33-50.

ATEŞ, A. Un vieux poéme romanesque Rersan; récit de Warkah et Gulshah. **Ars Orientalis, iV,** Michigan 1961, pp. 143-152.

BEDİ ÜZ-ZAMAN EBÛ'L-İZ İSMAİL B.AR - RAZZAZ EL CEZERİ, **Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap,** Kültür Bakanlığı Yayınları, 1207, Bilim ve Teknoloji Dizisi, 2, Tıpkı basım, Ankara 1990.

BOTHMER, H. **Kalila und Dimna,** Wiesbaden 1981

ÇAĞMAN, F.-İPŞİROĞLU, M.Ş. **Varga ve Gulsah,** Graz 1978.

ÇAĞMAN, F.-TANINDI, Z. **Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri,** İstanbul 1979.

ÇAĞMAN, F. **Miniature,** Prepared on the Occasion of "The Age of Sultan Suleiman the Magnificenet" Exhibition. Turkish Republic, Ministry of Culture and Tourism, İstanbul 1987.

ÇAĞMAN, F. - TANINDI, Z. **The Topkapı Saray Museum (Manuscripts)** Trans.Exp.and Ed. by J.m.ROGERS, Boston.

DANESHVARI, Abbas. Animal Symbolism in Warqa Wa Gulshah, Oxford University Press, Oxford 1986.

DANESHVARI, A. "Symbolizm of the Rabbit in the Manuscript of Warga wa Gulshâh", **Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn, ed, Abbas Daneshvari,** Malibu, 1982, s.21-27.

ESİN, E. Selçuklu Devrine Ait Resimli Bir Anadolu Yazması. **Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri** I- 1963, s. 561-574.

ETTİNGHAUSEN, R. **Turkish Miniatures from the 13th to the 18th century.** Milano 1965 (UNESCO).

ETTİNGHAUSEN, R. **Arabische Malerei.** Geneve 1962.

GRAY, B. **Persische Malerei.** Genf 1961.

GRUBE, E.J. Materialien zum Dioskorides Arabicus. **Festschrift für Ernst Kühnel,** Berlin 1959, s. 163-194.

GRUBE, E. **The classical Style in Islamic Painting.** 1968.

GRUBE, E. **Welt des Islam,** Guterslok 1968.

İNAL, G. **Türk-İslâm Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar.** Hacettepe Üniversitesi Yayını. Ankara 1976

MADDISON, F. "Al-Jazarî's Combination Lock: Two Contemporary Examples", **The Art of Syria and the Jazira 1100-1250,** Oxford Studies in Islamic Art I, Ed.by. Julian Raby, Oxford 1985, s.141-157.

MELIKIAN-CHIRVANI, A.S., "Le Roman de Varge et Golsah", **Arts Asiatiques,** 22, 1970, s.1-262.

NASSAR, N. "Saljuq or Byzantine: Two related sytles of Jaziran Miniature painting", **The Art of Syria and the Jazira 1100-1250,** Oxford Studies in Islamic Art I, Ed.by. Julian Raby, Oxford 1985, s.85-98.

ÖZERGİN, M.K. "Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmümin el-Hoyî Hakkında". **Belleten,** 34, no.134, Ankara 1970, s.219-229.

RIEFSTAHL, R.M. "The date and provenance of the Automata Miniatures", **The Art Bulletin,** II, 1929, s.206-215.

STCHOUKINE, I. "Un Manuscrit du traité d'al-Jazari" Gazetle des Beaux Arts, 6ème période, vol.II, 1934, s.134-140.

WARD, R. "Evidence for a School of Painting at the Artuqid Court", **The Art of Syria and the Jazira 1100-1250,** Oxford Studies in Islamic Art I, Ed.by. Julian Raby, Oxford 1985, s.69-83.

MADEN
METALWORK

AĞAOĞLU, M. "A Note on Bronze Mirrors", **Bulletin of the Detroit Institute of Arts, vol. XIII-2,** (1931), s.17-18.

AĞAOĞLU, M. "Islamische Metallarbeiten aus Istanbuler Museen", **Belvedere,** XI, (1932), s. 14-16.

ARTUK, İ. ve C. **İstanbul Arkeoloji Müzeleri. Teşhirdeki İslâmi Sikkeler Kataloğu,** İstanbul, 1971.

ASLANAPA, O. **Turkish Art and Architecture,** London 1971.

BAER, E. **Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art.** Oriental Notes and Studies 9, Jerusalem, 1965.

BAER, E. "Notes on the Formation of Iranian Imagery in in the Thirteenth Century", **The Art of Iran and Anatolia. Colloques on Art and Archaeology in Asia,** No. 4, University of London, 1974, s. 96-109.

BERCHEM, M.-STRZYGOWSKI, J. **Amida: Materiaux pour L'epigraphie et L'histoire Musulmane de Diyar-Bekr,** Heildelberg, 1919.

BUDAK, B. **Resimli Türk Paraları,** İstanbul 1947.

DAVİDS SAMLİNG. **Islamisk Kunst.** Katalog, Kopenhag, 1975.

DİYARBEKİRLİ, N. "Diyarbakır Müzesi'ndeki Tunç Sfenks", **Türk Kültürü,** VI, No.66, Ankara (1968), s. 367-369.

DUDA, H.W. **Die Seltschukengeschichte des Ibn Bibi,** Kopenhagen, 1959.

ERGİNSOY, Ü. "Türklerin İslâm Maden Sanatına Katkıları", **İslâm Sanatında Türkler,** İstanbul 1976.

ERGİNSOY, Ü. "Turkish Contribution to the Art of Islamic Metalwork", **The Turkish Contribution to Islamic-Arts,** İstanbul 1976.

ERGİNSOY, Ü. **İslâm Maden Sanatının Gelişmesi. Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar,** İstanbul 1977, (Basılmakta).

ESİN, E., "The Hunter Prince in Turkish Iconography"- **Aslatische Forschungen,** Band 26, Wiesbaden, (1968), s.18-76.

ESİN, E. "And". Cup Rites in Inner-Asian and Turkish Art", **Forschungen zur Kunst Aslens, in Memoriam K.Erdmann,** İstanbul (1969), s. 224-261.

ETTİNGHAUSEN, R. "The Islamic Period", **Treasures of Turkey,** New York, 1966, s. 131-240. (İlgili Bölüm: s. 156-168).

FEHERVARİ, G. **Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection,** London 1976.

GALİB EDHEM, İ. Catalogue des Monnais Turcomanes, İstanbul 1894.

GRABAR, O. **Persian Art Before and After the Mongol Conquest.** The University of Michigan Museum of Art, 1959 Sergisi Kataloğu, Ann Arbor, 1959.

HARARİ, R. "Metalwork after the Early Islamic Period", Pope, A.U. **A Survey of Persian Art,** vol, VI- London-New York, 1967, s. 2466-2529.

KOCABAŞ, H. "Une Collection de Cuivres Seldjoukides", **Attl del Secondo Congresso Internazional di Arte Turca.** Venezia 26-29 **Settembre** 1963, **Napoli**, 1965, s.177-180.

KÜHNEL, E. "Die Metallarbeiten auf der Mohammedanischen Austellung in München 1910", Sarre-Martin. **Die Austellung von Meisterwerken Mohammedanischen Kunst in München** 1910, München, 1912, Band II.

KÜHNEL, E.-OGAN, A. **Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tchinili Köschk,** Band III, Berlin-Leipzig. 1938.

KÜHNEL, E. "Metallarbeiten", **Islamische Kleinkunst,** (2'nci Ed.), Braunschweig, 1963, s. 134-160.

LANE-POOLE, S. "The Coins of Turcoman Houses of Seljook, Urtuk, Zengee", **Catalogue of Orlental Colns in the British Museum,** vol III, London, 1877.

MELIEKIAN,CHIRVANI, A.S. "Le Bassin du Sultan Oara Arslan Ibn il-Gazi", **Revue des Etudes Islamique**, 36-2, (1968), s.263-268.

MİGEON, G. **Manuel D'Art Musulman,** vol.I,II, Paris, 1927.

ORAL, M.Z. "Eşrefoğlu Camii'ne Ait Bir Kandil" **Belleten,** 23, (1959), s.113-118.

OTTO-DORN, K. **Kunst des Islam, Baden-Baden,** 1964.

ÖNEY, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", **Belleten,** 33- (1969), s. 171-192.

ÖNEY, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürleri", **Anatolia,** 13, (1969), s.1-41.

ÖNEY, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", **Malazgirt Armağanı,** Ankara, T.T.K., (1972), s. 139-172.

RICE, D.S. "Studies in Islamic Metalwork-V" **Bulletin of the School of Oriental and African Studies,** vol, XVIII-2, (1955), s.206-231. (İlgili bölüm: s. 207-212).

RİCE, D.S. "A Seljuk Mirror", **First International Congress of Turkish Art.** Ankara 19-24 Ekim, 1959, Ankara 1962, s.288-290.

SARRE, F.-Mittwoch, E. **Erzeugnelsse Islamischer Kunst. Sammlung F. Sarre, Teil I: Metall, Berlin,** 1906.

SCERATTO, U. **Metalli Islamici,** Milano, 1966

YETKİN, Ş. "Bir Tunç Sfenks", **Türk Kültürü,** 16, (1964), s.48-60.

YETKİN, Ş. "Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madeni Eser", **Sanat Tarihi Yıllığı,** VI, İstanbul (1976), s. 207-211.

DİZİN

a

Abbasi, 33, 84, 85, 100, 140, 155, 169, 171, 175, 176, 180.
Abdülaziz Mescidi, Konya, 98.
Adana Müzesi, 5, 39.
Adıyaman Müzesi, 104, 107, 134, 170, 174.
Afyon Mezar Taşı, 37, 48.
Afyon Müzesi, 5, 37, 38, 44, 45, 47, 48, 52, 53, 141.
Afyon Ulu Camii, 5, 70, 95, 141, 142, 151.
Ahi Elvan Camii Minberi, Ankara, 137, 139, 141, 146.
Ahi Şerafeddin Sandukası, Ankara, 140.
Ahlat, 5, 107
Ahlat Mezar Taşları, 47.
Ahmet İbn El-Hüseyin İbn El-Ahnaf, 180.
Akhan, Denizli, 38, 42, 54.
Aksaray Ulu Camii Minberi, 137, 138.
Akşebe Mescidi, Alanya, 70, 95.
Akşehir, 45, 47, 69, 70, 95.
Akşehir Mezar Taşları, 9, 37.
Akşehir Reis Bucağı, 72, 86.
Akşehir Sarayı, 104.
Akşehir Ulu Camii, 70, 95, 98, 99, 120.
Alaca Mescit, Harput, 71, 98, 99.
Alâeddin Camii Minberi, Ankara, 139, 140, 141.
Alâeddin Camii Kapısı, Ankara, 149.
Alâeddin Camii, Konya, 30, 86, 97, 98, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163.
Alâeddin Camii, Minberi, Konya, 137, 138.
Alâeddin Camii, Niğde, 32, 36, 38, 53, 56.
Alâeddin Keykubad, 84, 85, 100, 103, 104, 157, 165, 168, 169, 170.
Alâeddin Sarayı (Köşkü), Konya, 4, 5, 36, 45, 47, 48, 52, 84, 85, 86, 99, 100, 129, 130.
Alanya Kalesi, 86, 104.
Alara Han, Alanya, 38.
Alara Kalesi, 86, 104.
Alayhan, 9, 39.
Ali İbn Muhammed, 195.
Ali Tusi Türbesi, Tokat, 99.
Amasya Bimarhane, 10, 24.

Anamur Ak Camii, 47.
Anazarba, 177.
Andromakos, 176.
Ankara Etnografya Müzesi, 39, 42 106, 107, 137, 138, 139.
Ani Kalesi, 39, 47, 49, 51.
Antalya Müzesi, 5, 103, 104, 128.
Antalya Sarayı, 103, 128.
Arap Baba Mescidi, Harput, 95.
Arapzade Camii, Karaman, 48.
Arslanhane Camii, Ankara, 85, 95, 98, 119, 141, 142, 151.
Arslanhane Camii Minberi, Ankara, 137, 139, 140, 141, 145.
Aspendos Sarayı, Antalya, 5, 86, 104.
As Sûfi, 181.
Atabey Ertokuş Medresesi, 11.
Atabey İlçesi, Isparta, 85.
Ayasofya Kütüphanesi, İstanbul, 180.
Ayaş Ulu Camii, 142.
Ayaş Ulu Camii Minberi, 137, 139.
Ayyuki, 177.

b

Badr El-Din Lulu, 176.
Baklacı Baba Camii Kapısı, Ankara, 139.
Barbutin Tekniği, 106.
Bayburt Ulu Camii, 95.
Bedreddin Baysari, 199.
Benaki Müzesi, 158.
Beni Dabya, 177, 178.
Beni Şeybe, 177, 178.
Beydaba, 176, 181.
Beyhekim Mescidi, 5, 71, 86, 98, 99.
Beyhekim Mescidi Kapısı, Konya, 139.
Beyköyü, 142.
Birgi Ulu Camii, 98.
Birgi Ulu Camii Minberi, 137, 138.
Birgi Ulu Camii Pencere Kanatları, 139.
Boğatay Aka Kümbeti, Ahlat, 87.
Boyalı Köy, Afyon, 38, 44, 47, 86.
Boyalı Medrese, 73.
British Museum, Londra, 6, 155.
Bulgur Tekkesi Mescidi, Konya, 98, 99.
Burmalı Minare Camii, Amasya, 15, 96.
Burmalı Minare Camii Minberi, Amasya, 140.
Bursa Ulu Camii Minberi, 137, 138.
Buruciye Medresesi, Sivas, 10, 71, 96, 99.
Bünyan Ulu Camii, 54.

c

Cacabey Medresesi, Kırşehir, 28, 69, 70, 95.
Candaroğlu Mahmut Bey Camii, Kasabaköy, 141, 142.
Cemaleddin Ferruhşah Türbesi, Çankırı, 96.
Cevsak-ül Hakani Sarayı, 169, 176.
Cezire İbn Umar Köprüsü (Cizre), 36, 48, 50, 53, 55.
Cıncıklı Mescit, Aksaray, 71.
Cizre Ulu Camii, 6.

ç

Çankırı Darüşşifası, 47.
Çardakhan, Denizli, 38, 51, 53.
Çelebi Sultan Mehmet Medresesi Kapısı, Merzifon, 139.
Çifte Minareli Medrese, Erzurum, 10, 12, 22, 45, 46, 47, 49, 65, 95.
Çifte Minareli Medrese, Sivas, 10, 20, 69, 95, 110.
Çini Mozaik, 97, 98, 99.
Çinili Köşk Müzesi, İstanbul, 100, 105, 107, 129.
Çorum Ulu Camii Minberi, 137, 139, 141.
Çöreği Büyük Tekkesi, Niksar, 53.

d

Darphane, Aksaray, 96.
David Koleksiyonu, Kopehhag, 4, 5.
Demirli Mescit, Beyşehir, 98.
Dioskorides, 177, 180.
Divriği Darüşşifası, 29, 31, 36, 87, 96.
Divriği Kalesi, 38.
Divriği Kale Mescidi, 9, 39.
Divriği Sitti Melik Türbesi, 9.
Divriği Ulu Camii, 10, 11, 12, 27, 38, 41, 45, 47, 48.
Divriği Ulu Camii Minberi, 137, 139, 141.
Diyarbakır Artuklu Sarayı, 5, 105, 106, 107.
Diyarbakır Kalesi, 37, 39, 41, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 53, 105.
Diyarbakır Müzesi, 5, 39, 40, 41, 47, 48, 51, 105, 106.
Diyarbakır Ulu Camii, 13, 40, 51, 58.
Döner Kümbet, Kayseri, 39, 40, 46.
Dunaysır Ulu Camii, 11, 13, 19.

e

Eberköy Türbesi, Çay, 72.
Ebu'l-Ferenc El-Isfahânî, 176.

Edmund de Unger Koleksiyonu, Londra, 5, 157, 158.
El-Cezerî, 179, 180, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192.
El Mübaşir, 180.
El Salih Necmeddin Eyyub, 220.
Emir Yavtaş Türbesi, Akşehir, 72, 86.
Emir Mubarezeddin Ertokuş Lahdi, 85.
Emir Saltuk Kümbeti, Erzurum, 48, 49, 50, 54.
Erdemşah Mescidi, Konya, 96.
Ermeni, 2, 3, 13.
Ermitage Müzesi, Leningrad, 155.
Ertokuş Medresesi, Isparta, 11.
Ervah Tepe Türbesi, Aksaray, 72.
Erzurum Ulu Camii, 142.
Eski Kâhta, Adıyaman, 106, 107.
Eşrefoğlu Camii, Beyşehir, 4, 5, 10, 23, 86, 98, 99, 141, 142, 153, 156, 157.
Eşrefoğlu Camii Minberi, Beyşehir, 137, 138, 141.
Eşrefoğlu Süleymanbey Hamamı, 85.
Eşrefoğlu Türbesi, Beyşehir, 99, 116.
Etnografya Müzesi, Ankara, 4, 140, 143, 144, 147, 148, 149.
Evdir Han, Antalya, 9.
Eyyubi Mescidi, Ankara, 141, 142.

f

Fahreddin Karaarslan, 217.
Felekabad Sarayı, Konya, 4, 47, 38, 85.
Ferdinandeum, Innsbruck, 6, 203.
Ferruhşah Mescidi, Akşehir, 71.
Fustat, 155, 156, 158.

g

Gaferyat Köyü Mihrabı (Karaman), 98.
Gaziantep Müzesi, 5, 39.
Gazneli Sultan Mahmud, 177.
Gazne Sarayı, 85, 175.
Geneği Mescidi, Ankara, 141, 142.
Gevher Nesibe Şifahanesi, Kayseri, 39.
Gıyaseddin Keyhusrev II, 170, 173.
Gıyaseddin Keyhusrev III, 179.
Gök Medrese Camii Türbesi, Amasya, 73, 77, 81, 95, 96.
Gök Medrese Camii Kapısı, Amasya, 139.
Gök Medrese, Sivas, 10, 16, 46, 48, 54, 59, 66, 69, 70, 71, 95, 96, 98, 99.
Gök Medrese, Tokat, 39, 96, 99, 114, 115, 119.
Gördes Düğümü, 155, 156, 157.

Gömeçhatun Türbesi, Konya, 72, 99.
Göthenburg Röhss Müzesi, 5, 157, 158.
Grenoble Müzesi, 217.
Güdük Minare Mescidi, Akşehir, 70, 95, 104.
Gümbed-i Surkh, Maragha, 72.
Gürcü, 13.

h

Hacı Ferruhşah Mescidi, Konya, 11.
Hacı İvaz Mescidi, Ankara, 141, 142.
Hariri, 176, 180, 181.
Harput İç Kale, 41, 51.
Harput Ulu Camii, 11, 69, 70, 76.
Hasan İbn Ali El-Mevlevî, 201.
Hasbey Darülhuffazı, Konya, 98.
Hatuniye Mescidi, Karaman, 13.
Hatuniye Mescidi, Konya, 95.
Heerameneck Koleksiyonu, 207.
Hoca Hasan Camii Kapısı, Ankara, 139, 147.
Hoço, 175.
Hotan, 223.
Hötümdede Minaresi, Malatya, 95.
Huand Hatun Camii, Kayseri, 11.
Huand Hatun Camii Minberi, Kayseri, 137, 139, 141.
Huand Hatun Hamamı, Kayseri, 5, 103.
Huand Hatun Medresesi, Kayseri, 18, 38.
Hüdavent Hatun Türbesi, Niğde, 13, 37, 39, 41, 45, 47, 52, 60, 64.
Hüseyin Kocabaş Koleksiyonu, İstanbul, 209.

I

Ilgın Sarayı, 104.

İ

İbni Batuta, 158, 193.
İbni Bibi, 102, 193.
İçme Höyük, 106.
İlisra Ulu Camii, 142.
İmam Rıza Güzergâhı, Meşhed, 177.
İnce Minareli Medrese, Konya, 10, 12, 17, 45, 47, 70, 71, 95, 96, 99, 111.
İnce Minareli Medrese Müzesi, Konya, 4, 5, 35, 36, 41, 42, 44, 51, 52, 53, 57, 58, 61, 62, 63, 85, 137.

İncirhan, Burdur, 36, 40.
İplikçi Camii, Konya, 98.
İsmail Bey Camii, Kastamonu, 142.
İvaz Paşa Camii Minberi, Manisa, 138.
İzzettin Keykâvus, 193.

j

Johannes Grammatikos, 176.

k

Kahire Milli Kütüphanesi, 176.
Kale Mescidi, Erzurum, 11.
Kalehisar, 106, 107.
Kara Arslan İbn İl-Gaazi, 219.
Karaarslan Mescidi, Konya, 98.
Karahanlı, 93.
Karatay Medrese, Antalya, 11.
Karatay Medrese, Konya, 10, 26, 96, 99, 116, 117, 121.
Karatay Medresesi Müzesi, 4, 5, 84, 89, 90, 91, 92, 100, 101, 105, 106, 107, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 169, 173.
Karatayhan, Kayseri, 37, 38, 39, 42, 45, 47, 49, 50, 52, 54.
Karatekin Türbesi, Çankırı, 95.
Kayseri Çifte Kümbet, 11.
Kayseri İç Kalesi, 38, 55.
Kayseri Müzesi, 5.
Kayseri Ulu Camii, 70, 95, 139.
Kayseri Ulu Camii Minberi, 139, 140.
Keir Koleksiyonu, Londra, 203.
Kelile ve Dimne, 176, 181.
Kemah Mengücek Gazi Türbesi, 71, 95.
Kesik Köprühan, Kırşehir, 39, 47, 49, 51.
Keykâvus Darüşşifası, Sivas, 10, 36, 39, 53, 87.
Keykâvus Darüşşifası Türbesi, Sivas, 11, 73, 95, 97, 99, 113.
Keykubadiye Sarayı, Kayseri, 101.
Kharragan Kümbeti, Kazvin, 87.
Khoy, 177.
Kılıç Arslan II, 97, 100.
Kılıç Arslan IV, 72.
Kırk Kızlar Türbesi, Niksar, 72, 80, 95.
Kırşehir Mezar Taşları, 37.
Kızılbey Camii Kürsüsü, Ankara, 140, 148.
Kızılbey Camii Minberi, Ankara, 137, 140, 141.
Kızıl Minare, Aksaray, 70, 95.
Kızılören Han, Konya, 11, 86.

Kileci Mescit, Akşehir, 45, 47.
Kileci Mescit Pencere Kanatları, Akşehir, 140, 150.
Kitâb Al-Tiryak, 176.
Kitâb Dakâ'ik El Hakâ'ik, 179.
Kitâb El-Aghâni, 176.
Kitâb El Baytara, 180.
Kitâb El-Haşa'iş, 177.
Kitâb fi Mârifet El Hendesiya, 179, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192.
Kitâb Suvar el-Kavâkıb Ath-Thabita, 181.
Konya Kalesi, 4, 5, 35, 41, 42, 47, 51, 52, 53, 57, 58, 62, 63.
Konya Mezar Taşları, 61.
Kopenhag Kraliyet Kütüphanesi, 176.
Korucu Tepe, Elazığ, 106, 107.
Köşk Köyü Mescidi, Beyşehir, 141, 142.
Kubadabad Sarayı, Beyşehir, 4, 36, 45, 52, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 166, 169, 170, 171, 173, 179.
Kureyş Baba Türbesi, Boyalıköy, 86.
Kuyulu Hoca Paşa Camii Kapısı, Ankara, 139.
Kuyulu Mescit, Afyon, 70, 95
Küçük Ayasofya Mescidi, Akşehir, 71, 78, 98.
Küçük Bölcek Camii, Aksaray, 95.
Küçük Karatay Medresesi, 96, 99.
Külük Camii, Kayseri, 98.
Küreihadid Köyü Camii, Kastamonu, 142.
Kütük Minare, Konya, 95.

l

Lamm, C. J. 155, 158.
Leşgeri Bazar Sarayı, 175.
Lop-NorTapınağı, 155.
Lou Lan Tapınağı, 155.
Loytved, 157.
Louvre, 208.
Lüster Tekniği, 100, 101, 102, 103, 105.
Lyon Tekstil Müzesi, 5, 165, 168.

m

Mahperi Hatun Hamamı, Kayseri, 103.
Makamat, 176, 180, 181.
Malatya Kırkkızlar Mezarlığı, 51.
Malatya Ulu Camii, 51, 71, 85, 96, 99, 114.
Malatya Ulu Camii Minberi, 137, 138, 140, 148.
Manisa Ulu Camii Minberi, 137, 138.
Mardin Müzesi, 5, 39, 52, 106.

Marko Polo, 158, 165.
Materia Medica, 177, 180.
Mayafarikin, 177.
Melik Danişmend Gazi Türbesi, 72, 82, 83.
Melik Salih Mahmud, 105.
Mengücek Gazi Türbesi, Kemah, 95.
Meram Mescidi, Konya 142.
Mesnevi, 179.
Mesudiye Medresesi, Diyarbakır, 11.
Metropolitan Müzesi, 170.
Mevlâna Celâleddin Rumi, 179.
Mevlâna Müzesi, Konya, 4, 45, 97, 122, 137, 138, 140, 141, 157, 201.
Mevlâna Türbesi, 4.
Millet Kütüphanesi, İstanbul, 176.
Minai Tekniği, 100, 129, 130, 165, 176.
Mısri Camii, 98.
Molla Büyük Mescidi, Ankara, 141.
Muhammed Oğlu Abd El-Mumin, 177.
Mukhtal El-Hikem ve Mehasîn El Kelam, 180.
Mu'nis Al-Havarid, 179.
Musul, 176.

n

Nasıreddin Mahmut, 179.
Nasr El Rammel El-Sâti, El-Sivâsi, 179.
Nasr El-Din Sivâsi, 6, 179, 180.
Necmeddin Alpî, 177.
Niğde Kalesi, 52.
Niğde Müzesi, 5.
Nureddin Arslanşah, 176.
Nureddin Artukşah, 205.
Nusaybin, 40.
Nusaybin Taşı, 45, 51.

o-ö

Obaköy Sarayı, Alanya, 104.
Orhon Kitabeleri, 44, 54.
Otomata, 4, 179, 180, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192.
Örtmeli Mescit, Ankara, 86, 141, 142.
Öttingen - Wallerstein Koleksiyonu, 6.

p

Paris Milli Kütüphanesi, 6, 176, 179, 180, 181
Patnos Kümbeti, 39.
Pazirik Kurganı, 155.
Pencikent, 210.
Poyracı Mescidi, Ankara, 141, 142.
Pseudo Galenos, 176.

r

Rasâ il Ikhvân As-Safâ, 181.
Rey Tuğrul Bey Türbesi, 73.
Rükneddin Dâvud, 203.
Rükneddin Mevdud, 194.

s

Sabuni Mescidi, Ankara, 141, 142.
Sadberg Hanım Müzesi, İstanbul, 4.
Sadreddin Könevi Mescidi, Konya, 98.
Sahip Ata Camii, Konya, 95, 96, 98, 112, 142.
Sahip Ata Hanikâhı, Konya, 85, 88, 96, 99.
Sahip Ata Hanikâhı Türbesi, Konya, 71, 97, 99.
Sahibiye Medresesi, Kayseri, 38, 39, 68.
Samarra Şehri, 33, 84, 140, 155, 169, 176.
Samsat, 104, 106, 107, 134, 170, 171, 174.
Sare Hatun Camii Minberi, 137, 138, 140.
Selim Sultan Tekkesi, Konya, 86.
Selim Sultan Türbesi, Selimeköy, 72.
Seyit Mahmut Hayrani Türbesi, Akşehir, 73, 79, 95, 104.
Seyit Şerif Türbesi, Develi, 11.
Sgrafito, 106.
Sıraltı Tekniği, 99, 101, 102, 103, 104, 105.
Sırçalı Medrese, Konya, 9, 21, 71, 96, 98, 99.
Sırçalı Mescit, Konya, 71, 98, 99, 118.
Sırlı Tuğla, 94, 95, 96.
Siegburg Saint Servatius Kilisesi, 165.
Siirt Ulu Camii, 95.
Siirt Ulu Camii Minberi, 137, 138, 140, 143, 144.
Silvan Kalesi, 39.
Silvan Ulu Camii, 10, 13.
Sinaneddin Camii, Van, 95.
Sine Düğümü, 156.

Sir Aurel Stein, 155.
Sivas Gök Medrese Müzesi, 5, 42.
Sivas Ulu Camii, 70, 95.
Sivrihisar Ulu Camii, 140, 142, 152.
Sivrihisar Ulu Camii Minberi, 137, 138.
Slip Tekniği, 107.
Staatliche Museen, Doğu Berlin, 4, 5, 6, 35, 98, 137, 139, 141.
Staatliche Museen, Batı Berlin, 165, 167.
Stockholm National Müzesi, 5, 157, 158.
Sultanhan, Aksaray-Konya, 11, 36, 53.
Sultanhan, Kayseri-Sivas, 11, 20, 21, 38, 47, 63.
Sungurbey Camii, Niğde, 13, 41, 42, 48, 54, 67.
Sungurbey Camii Minberi, Niğde, 137, 138.
Susuzhan, Burdur, 47, 49, 52.
Suvar El-Akâlim Es Sabâ, 181.
Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul, 177, 180, 181.

Ş

Şam Müzesi, 51.
Şah Mescit, Niğde, 142.
Şirin Hatun Kümbeti, Ahlat, 87.

T

Tac ül Vezir Medresesi, Konya, 86.
Tahir ile Zühre Mescidi, Konya, 79, 98.
Taş Medrese, Çay, 39, 71, 96, 98, 99.
Taş Medrese, Akşehir, 69, 70, 71, 95, 96, 99.
Taş Medrese Müzesi, Akşehir, 5, 35, 37. 38.
Taşhan, Çay, 39.
Taşkın Paşa Camii Minberi, Damsaköy, 138.
Tepsi Minare, Erzurum, 69, 70, 75.
Tercan Mamahatun Türbesi, 25, 42.
Tokat Gök Medrese Müzesi, 5, 42, 45.
Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192.
Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 4, 137.
Turan Şah, 217.
Türk-Çin Hayvan Takvimi, 48, 50, 53, 54.
Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul, 3, 38, 40, 42, 45, 85, 100, 106, 130, 131, 137, 140, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163.
Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi, İstanbul, 4, 98.
Türkistan, 142, 155, 156, 175.

u

Urfa Harran Kapı, 41.
Urfa İç Kale, 39.
Urfa Kapısı, Diyarbakır Kalesi, 47, 51.
Uygur, 93, 175, 176, 179, 223.

v

Varka ve Gülşah, 4, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 185.
Veramin Alâeddin Türbesi, 73.
Victoria and Albert Müzesi, Londra, 5, 6, 165.
Viyana Milli Kütüphanesi, 176, 177.
Von Le Coq, 155.
Völkerkunde Museen, Berlin, 5.

w

Walters Art Gallery, Baltimore, 217.

y

Yahya İbn Mahmut El Vasîtî, 180.
Yakutlye Medresesi, Erzurum, 40, 46, 95, 109.
Yivli Minare, Antalya, 77, 95.

z

Zemburi Mescidi, Konya, 69.
Zengi, 176.
Zincirkıran Mehmet Bey Türbesi, Antalya, 103.

Prof. Dr. Gönül ÖNEY



1955 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nden mezun olan Gönül Öney, 1957 yılında aynı üniversitenin öğretim kadrosuna katılmıştır. 1961 yılında Sanat Tarihi dalında doktorasını yaptıktan sonra 1967'de Doçent olan Gönül Öney, 1972-1981 yılları arasında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde Profesör olarak görev almıştır. 1981 yılında Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne atanan Prof. Dr. Gönül Öney, 1982 yılından beri adı geçen fakültenin Dekanı olarak görev yapmaktadır.

Prof. Dr. Gönül Öney, Türk ve İslâm Sanatı dallarında uzmanlaşan, uluslararası üne sahip bir bilim adamı olarak tanınmaktadır. Eski eserler yönünden bir ucundan diğer ucuna defalarca incelediği ülkesinin yanı sıra İran, Suriye, Mısır, Ürdün, İsrail, Fas, İspanya, Portekiz, Pakistan, Hindistan ve Kıbrıs'ta bilimsel araştırmalar yapmıştır. Uluslararası birçok kongre ve seminere katılmış, İngiltere, Federal Almanya, Fransa, A.B.D., Yunanistan, İtalya, Portekiz, Bağımsız Devletler Topluluğu, Çin Halk Cumhuriyeti, Danimarka, Hollanda, Avusturya, Macaristan ve Polonya'da incelemeler yaparak konferanslar vermiş, çalışmalarını adı geçen ülkelerin müzelerinde de sürdürmüştür.

1965-66 yıllarında Beyşehir Gölü kıyısındaki Kubadabad Sarayı ve 1978-79 yıllarında Adıyaman Samsat Höyüğü kazılarına katılan Gönül Öney'in Türk-İslâm Sanatı ile ilgili çeşitli konularda yurt içinde ve yurt dışında yayınlanan çok sayıda bilimsel araştırma yazısı ve aşağıdaki konularda kitapları vardır:

Ankara'da Türk Devri Yapıları, 1971; Türk Devri Çanakkale Seramikleri, 1971; Türk Çini Sanatı, 1976; Turkish Ceramic Tile Art, 1975; Tiles in Islamic Architecture, 1977; İslâm Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı (İslâm Sanatında Türkler Kitabında), 1977; Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, 1978; Architectural Decoration and the Minor Arts (The Art and Architecture of Turkey kitabında), 1980; İslâm Mimarisinde Çini, İstanbul, 1987, Ada Yayınları; Ceramic Tile in Islamic Architecture, İstanbul, 1987, Ada Yayınları; Tiles and Ceramics, Traditional Turkish Arts, Ankara, 1986, Kültür Bakanlığı Yayınları: Akdamar Kilisesi, Ankara 1989; Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu-Türk Tarih Kurumu Yayınları, XXIV. Dizi, Beylik Devri Sanatı XIV-XV. Yüzyıl (1300-1453) Ankara, 1989; Ministry of Culture Publications, The Church of Akdamar (Aght'amar), Ankara, 1990; Kültür Bakanlığı Yayınları 1125, Ankara Arslanhane Camii, Ankara 1990; Türk Çini ve Seramikleri,İstanbul 1991.

Üyelikleri: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Ege Üniversitesi Temsilcisi, Uluslararası Türk Sanatı Kongresi (İdare Heyeti) Yönetim Kurulu Üyesi, İzmir Alman Kültür Merkezi İstişare Heyeti Üyesi, İzmir Resim-Heykel Müzesi Daimi Seçici Komisyonu Üyesi, New York İslâm Sanatı Merkezinin Muhabir Üyesi (Islamic Art Fundation), ICOMOS Türkiye Milli Komitesi Üyesi.

ISBN 975-458-013-08

OTM 11203303