

**T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SERAMİK ANA SANAT DALI**

**KUBAD-ABAD SARAY ÇİNİLERİNDEKİ HAYVAN
MOTİFLERİNİN İKONOĞRAFİSİ, SİMGESEL ANLAMI
VE GÜNÜMÜZ SERAMİĞİNDE YORUMLARI**

Mine ERDEM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Prof. Mezhir AVŞAR**

Konya-2011



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Adı Soyadı *MİNE ERDEM*

Numarası *084255001001*

Ana Bilim / Bilim Dalı *SERAMİK*

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı *KUBAD ABAD SARAY ÇİNİLERİNDEKİ HAYVAN MOTİFLERİNİN İKONOĞRAFİSİ, SİMGESEL ANLAMI VE GÜNÜMÜZ SERAMİĞİNDE YORUMLARI*

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)

Mine Erdem



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin

Adı Soyadı *MINE ERDEM*

Numarası *084255001001*

Ana Bilim / Bilim Dalı *SERAMİK*

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı *Prof. Mezahir AVSAR*

Tezin Adı *Kubad Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları*

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan başlıklı bu çalışma *1.2.../05.../2011* tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Prof. Mezahir AVSAR

Prof. Dr. Melek GÖKAY
Y. Doç. Dr. Fikret Hacıoğlu

[Signature]
Melike Gökay
Fikret Hacıoğlu

İÇİNDEKİLER

Önsöz	i
Özet.....	ii
Summary.....	iii
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM - TÜRK ÇİNİ SANATININ TANIMI, TARİHİ VE	
TEKNİKLERİ.....	3
1.1. Çini Sanatının ve Çini Kelimesinin Tanımı	3
1.2. Çini Sanatının Tarihçesi	4
1.2.1. Anadolu Selçuklu Devri Çini Sanatı	6
1.2.2. Beylikler ve Osmanlı Dönemi Çini Sanatı	8
1.3. Çini Sanatı ve Teknikleri.....	12
1.3.1. Genel Bilgi	12
1.3.2. Çini Sanatında Kullanılan Tekniklerin Sınıflandırılması.....	13
1.3.2.1. Sırlı Tuğla Tekniği	13
1.3.2.2. Sırlı Tuğla Mozaik Tekniği	14
1.3.2.3. Çini Mozaik Tekniği	15
1.3.2.3.1. Kakma Mozaik Tekniği	16
1.3.2.3.2. Kazıma (Sahte) Mozaik Tekniği.....	16
1.3.2.4. Tek Renkli Sırlı Çiniler	17
1.3.2.5. Sır Altı Tekniği	18
1.3.2.6. Lüster (Perdah) Tekniği.....	19
1.3.2.7. Tek Renkli, Yıldızlı Çiniler	20
1.3.2.8. Minai Tekniği	21
1.3.2.9. Renkli Sır (Cuerda Seca) Tekniği	22
1.3.2.10. Kabartmalı Çini Tekniği.....	23
İKİNCİ BÖLÜM - KUBAD-ABAD SARAY ÇİNİLERİNDEKİ HAYVAN	
FIGÜRLERİ.....	24
2.1. Hayvan Üslubu.....	24
2.2. Kubad-Abad Sarayı ve Çinilerindeki Hayvan Figürleri	30
2.2.1. Kubad-Abad Sarayı Hakkında Genel Bilgi.....	30

2.2.2. Kubad-Abad Saray Çinilerinde Yer Alan Hayvan	
Figürlerinin İkonografik ve Simgesel Anlamları	34
2.2.2.1. Çift Başlı Kartal	34
2.2.2.2. Şahin	44
2.2.2.3. Kuş	47
2.2.2.4. Tavus Kuşu	52
2.2.2.5. Aslan	56
2.2.2.6. Köpek	58
2.2.2.7. Kurt	59
2.2.2.8. Ayı	60
2.2.2.9. Kedi	61
2.2.2.10. At	62
2.2.2.11. Keçi	64
2.2.2.12. Ördek	66
2.2.2.13. Deve-Eşek	67
2.2.2.14. Tavşan	68
2.2.2.15. Balık	69
2.2.2.16. Simurg (Siren, Harpi)	72
2.2.2.17. Sfenks	76
2.2.2.18. Ejder	78
2.2.2.19. Grifon	80
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM - TASARIM VE YORUMLAR	81
3.1. Tasarım Ve Uygulama	81
3.1.1. Tasarım	81
3.1.2. Uygulama ve Şekillendirme	91
3.1.2.1.1. Alçı ile Şekillendirme	91
3.1.2.1.2. Plaka yöntemi ile Şekillendirme	93
3.1.3. Pişirim, Dekor ve Sırlama	94
3.2. Yapılan Uygulamalarla İlgili Yorumlamalar	96
3.2.1. Yorumlama 1	96
3.2.2. Yorumlama 2	101
3.2.3. Yorumlama 3	105

3.2.4. Yorumlama 4.....	108
3.2.5. Yorumlama 5.....	111
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	113
KAYNAKÇA.....	115

ÖNSÖZ

Kubad-Abad külliyesi, 1235-1236 yılları arasında Sultan Alâeddin Keykubad (1226-1237) tarafından yaptırılmış Selçuklu Saray külliyesidir. Beyşehir gölünün güney-batı kıyısında, Torosların bir kolu olan Anamas dağlarının eteklerinde küçük bir alüvyon ovasında yer almaktadır.

Anadolu Türk mimarisinde ilk saray yapıları Selçuklular döneminde yapılmıştır. Dönemin Sultanı Keykubad, devletin başkenti olan Konya'daki saraydan ayrı, yazlık iki saray yaptırmıştır. Bunlardan biri Kubad-Abad'dır. Selçuklu sanatında mimariye renk katan zengin figürlü çinilerin ustaları, düşünce ve fikirlerini simgeler dünyasıyla birleştirerek hayvan figürlerini bu Sarayda tasvir etmişlerdir. Konumuz çerçevesinde incelediğimiz çiniler ve bunlar üzerindeki hayvansal motifler, kültürel mirasımızın muhteşem örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayvan motifleri olarak; aslan, kuş, ayı, eşek vb. gibi örnekler sunulmaktadır.

Kubad-Abâd Saray çinileri üzerindeki hayvansal süslemelerle ilgili çalışmanın ortaya çıkması için, bu konuda çalışma izni veren Prof. Dr. Rüçhan Arık'a, tez danışmanım Prof. Mezahir Avşar'a ve bana destek olan Öğr. Gör. Kazım Küçükköroğlu'na saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Mine Erdem

ÖZET

Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları

Mine ERDEM

Danışman: Prof. Mezahir AVŞAR

Kubad-Abad Sarayı bünyesinde yer alan Büyük Saray ve Küçük Saray çinileri, ilginç resim üslubuyla, Selçukluların simgeler dünyasını yansıtmakta, ikonografi ile birlikte farklı bir atmosfer oluşturmaktadır.

Kubad-Abad Sarayındaki çinilerin yapımında; kuş, aslan başta olmak üzere geyik, dağ keçisi, köpek, at, tilki, eşek, tavşan gibi tabiatta yer alan hayvanların dışında, çift başlı kartal, grifon, simurg, siren, ejderha gibi mitolojik hayvanlar ile yarı insan yarı hayvan tasvirlerinden de faydalanılmıştır. Hayvan figürlerinin, Türk mimari süsleme sanatlarında uygulama alanlarını inceleyebilmek için öncelikli olarak, hayvan üslubunun çıkış noktasını ve özelliklerini bilmek gerekmektedir. İslamiyet öncesi göçebe toplumun özelliklerini yansıtan hayvan figürlerinin uygulandığı örnekler, İslamiyet'in kabulünden sonra da kesintiye uğramadan devam etmiştir. Bu örnekler, Anadolu Selçuklu sanatında başta çift başlı kartal olmak üzere geniş bir uygulama alanı bulmuş, Beylikler sanatında önemini kaybetmiş, Osmanlı sanatında ise adeta yok olmuştur. Bu figürlerin en sık kullanıldığı dönem, Orta Asya'dan Anadolu Selçuklu sanatı sonuna kadar olan süreçtir. Yine çalışmada hayvan üslubuyla bağlantılı olarak Şamanizm ve şaman toplumlarındaki hayvan kültürü hakkında bilgi edinilmesi amaçlanmıştır.

Tez çalışmasında, Kubad Abad Sarayının duvarlarını kaplayan hayvan motifli çiniler, duvar dekoru olmaktan çıkarılarak, kullanışlı ve aynı zamanda sanatsal, üç boyutlu seramik formlara dönüştürülmüştür. Hayvan motifleri arasından, çift başlı kartal ve kuş figürü seçilerek, seramik formlar bezenmiştir. İzlenen bu yöntemle Kubad Abad Saray çinileri günümüz seramiklerine uyarlanmış ve tezde varılmak istenen amaca ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler; Kubad Abad Sarayı, Çini, Hayvan Figürleri, Seramik.

SUMMARY

*Icononography The Symbolic Meaning And Interpretation Of Contemporary
Ceramics Of Animal Motifs On The Kubad-Abad Palace Tiles*

Mine ERDEM

Adviser: Prof. Mezahir AVŞAR

The Grand Palace and the Little Palace tiles in the Kubad-Abad Palace reflect the figural world of the Seljuks with their interesting painting style and form a different atmosphere with the iconography.

In the production of Kubad-Abad Palace tiles; not only animals exist in the nature such as birds, lions, deer, mountain goats, dogs, horses, foxes, donkeys, rabbits were used but also mythological animals such as the double-headed eagle, the griffin, simurg, sirens, dragons and half-human half-animal depictions were used. It is necessary to know the starting point of animal style and characteristics in order to examine the application areas of animal figures in the Turkish architectural decorative arts. Examples with animal figures reflecting the characteristics of pre-Islamic nomadic society continued after the adoption of Islam. Animal figures especially double-headed eagle found a wide application area in Anatolian Seljuk art, lost importance in the Beylik art and almost destroyed in Ottoman art. These figures are most commonly used in the period from Central Asia to the end of Anatolian Seljuk's. Therefore the study subject is limited until the end of the Anatolian Seljuk art period. At the same time another purpose of this study is to acquire information about the cult of animals in the Shamanism and the shaman societies interconnected with the animal style.

In this thesis study, the animal motifs tiles, which is cover Kubad Abad palace wall, converted useful and three dimensional ceramic forms. Double-headed eagle and bird figures chosed from between in the animal motifs and ceramic forms decorated with them. Kubad Abad palace tiles adapt nowadays ceramics and the major aim attained in this thesis.

Keywords; Kubad-Abad Palace, Tile, Animal figures, Ceramic.

GİRİŞ

Anadolu'nun Ortaçağ dönemine şekil veren ve izlerini daha sonraki uygarlıklar üzerinde gösteren Anadolu Selçuklu devleti, sanat açısından önemli bir birikimin sahibidir. Dini ve sivil mimari ile bu yapıların içlerini donatan ya da bağımsız el sanatları örnekleri ile geniş bir içeriğe sahip olan Selçuklu sanatı aynı zamanda Anadolu'da Türk sanatının oluşmasını sağlamıştır. Çini sanatı da bu sanatlar arasında önemli bir yere sahiptir. Mimariye bağlı gelişip, dekorasyonda kullanılan çiniler, özellikle mevcut buluntular ışığında saray mimarisinde özgün süsleme ve kompozisyon anlayışları ile bu sanatın zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.

Anadolu Türk mimarisinde ilk saray yapıları Selçuklular döneminde yapılmıştır. Kubad Abad Sarayı bu saraylardan en çok veriye sahip olunan ve sistematik çalışılan kazı alanıdır. Araştırmanın konusu çinilerle bezeli olan Kubad-Abâd Sarayı ile ilgilidir. Çalışmada Türk kültür ve sanat birikimi adına birçok maddi kültür varlığının gün ışığına çıkarıldığı Kubad-Abâd Saray külliyesinin zengin çini buluntularında, çiniler üzerindeki hayvansal süslemeler incelenmiştir. Hayvansal süslemeler; malzeme, teknik, biçim ve kompozisyon özelliklerine göre, tanımlanıp değerlendirilmiştir. Selçuklu Saray çinileri figürlü desenleri, yıldız-haç biçimli şemalarıyla dini mimaride yer alan çinilerden büyük farklılıklar göstermektedir. Dini yapılardaki ciddi mozaik çini süslemelerin aksine, saraylarda çok renkli ve dünyevi bir çini süslemesi hakim olmuştur. Buradaki figürlü süslemelerde, hayvan ve doğaüstü yaratık figürleri yer almaktadır. Türk kültürünün yansıması olan Selçuklu dönemi sanat eserlerinde de bu anlayışın izleri görülmektedir. Sanatçının doğayı olduğu gibi değil yorumlayarak eserlerine yansıtma isteği Türk sanatında bir gelenek haline gelmiş ve bu düşünce, stilize etmeye, dolayısıyla sembolleştirmeye zemin oluşturmuştur. Türk sanatının köklerinin oluşturulduğu Orta Asya'da, tarıma elverişli olmayan topraklar, insanları göçebe hayat ve hayvancılığa yönlendirmiş, hayvansal figürlerin süslemede yaygın olarak kullanımını sağlamıştır. Yaşam koşulları nedeni ile hayvanlara karşı duyulan ihtiyaç ve ilgi hayvansal figürlerin oluşturulmasını etkilemiştir. İnsandaki duygu ve düşünce çeşitliliği ile sanatçının hayal gücü buluştuğunda somut ve soyut, gerçek ve gerçek üstü yeni bir figür tarzı ortaya

çıkılmış, doğaüstü yaratık figürleri Türk sanatındaki yerini almıştır. Bu figürler, sanatçının ruhsal dünyasında başlamış ve giderek toplumun tüm fertlerinin ortak düşüncelerinde yer almıştır. M.Ö. 7. yüzyıldan itibaren Orta Asya'da gelişen ve tüm Asyalı kavimlerin, dolayısıyla Türklerin de etkilendiği hayvan üslubu denilen göçebe sanatının uzantıları Anadolu Selçuklu sanatında yoğun olarak görülmektedir. Zamanla yerleşik hayata geçen Türklerin hayvan motiflerini süslemelerinde kullanmaları, geleneksel aktarıma bağlılık ve hayvanların doğal özelliklerine duyulan hayranlık olarak açıklanabilir. Her hayvanı bedensel özelliklerine göre değerlendirerek yorumlayan sanatçılar, hayvanları kuvvet, bereket, kötülük, iyilik gibi çeşitli kavramların sembolleri olarak kabul etmişlerdir. Hayvanların doğal görüntüleri değişik yorumlamalarla ve stilize edilerek Kubad-Abad çinilerinde yeni bir biçime dönüştürülmüştür (Kavuncuoğlu, 2003: 20-61).

Kubad-Abad kompozisyonlarında ana figür dışında kalan boşlukları doldurmak amacıyla da, genellikle arabesk bezeme kullanılmıştır. Çevreleyici motif olarak yer tutan bitkisel arabeskde, genel görünüm sarmaşık dallarını andırmakla birlikte, tek başına bir rumide hissedilen şey, hayvan tasvirlerine özgü, saldırgan, ısırgan ve kıvrım kıvrım dolanan hareketlerdir. Ayrıntılarda, çevik hareketlerle dönüşler yapan hayvansı bir karakter kendini belli etmektedir. Bu nedenle Kubad-Abad hayvanları arabesk zeminle büyük bir uyum içerisindedir. Birbirine dolanmış arabesk kıvrımlar, evrenin bütünlüğünü ve uyumunu düşündürmek içindir. Bu çinilerde kullanılan, tepelik motifleri, çiçekli sarmaşıklar, nar, haşhaş dalları ve meyvaları Kubad-Abad kompozisyonlarında tabiatı sembolize etme amaçlı kullanılan bitkisel dolgu motifleridir (Yılmaz, 1999: 450). Son derece canlı ve hareketli olan Kubad-Abad hayvanları ise, oldukça değişik pozisyonlarda resmedilmişlerdir.

BİRİNCİ BÖLÜM – TÜRK ÇİNİ SANATININ TANIMI, TARİHİ VE TEKNİKLERİ

1.1. Çini Sanatının ve Çini Kelimesinin Tanımı

Çini sanatının ilk olarak Çin’de doğduğu, bu sebeple, Çin işi anlamına gelen ‘Çini’ kelimesinin buradan geldiği söylenmektedir. Çinliler değişik biçim ve boyutlardaki pişmiş toprak kapların içindeki sıvıların sızmaması için, kapları pişmeden önce ‘sır’ denen maden oksitleri ile cilalamış, sonra da pişirmişlerdir. Oksitler kaplar üzerinde cam gibi ince, şeffaf bir tabaka meydana getirmiştir. Bu tabaka, çininin temel özelliği olmuştur (Dumlupınar, 2008:6; Önder, 1998: 54).

Şekil-1: Çini Tabak dekorlaması.



Kaynak: Bayrak, 2006: 135.

Çini; kaolin, tebeşir, kil, kuvars gibi ham maddelerin belirli oranlarda karıştırılmasıyla elde edilen hamurun şekillendirilmesi, astarlanıp birinci pişiriminin yapılması, desenlenmesi (Şekil-1), sırlanması ve ikinci pişirimin yapılması sonucu meydana getirilen üründür (Atalay, 1983: 8; Can ve Gün, 2006: 280). Çini, Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe sözlüğünde; “duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve çiçek resimleri ile bezeli, pişmiş balçık levha, fayans “ şeklinde tanımlanmaktadır. İslam sanatında ise çini terimi, duvar kaplaması olarak değerlendirilen, renkli ve motifli sırlı levhalar için kullanılmaktadır. Çini hamurundan yararlanılarak bardak, tabak, testi, vazo, duvar kaplamaları ve süs eşyaları yapılmaktadır. Çini, porselen gibi yarı şeffaf değildir. Eski Türkler, Türkistan, Orta Asya ve İran halkı çiniye ‘kaşi’ demişlerdir. Türkçe’de kaş ve taş tabirleri hemen hemen aynı manada olup, sertleşmiş toprak demektir. 18. yüzyıla kadar, mimaride kullanılan çiniye "kaşi" denilirken; tabak, vazo ve buna benzeri malzemelere de "evani" denilmiştir. İsim olarak kaşi; evani, fağfuri, çini, seramik ya da porselen gibi

değişik şekillerde anılmakla birlikte, hepsinin ifade ettiği mamulat türü aynıdır (Öztürk, 2008: 13). Kaşı denilen bu işlerin, Çin'dekiler gibi güzel olmaları nedeniyle, Çin işlerine benzetilerek çini denilmiş ve bu tabir yayılarak kaşı sözünü unutturmuştur (Arseven, 1950: 412). Çini tabiri sonradan, özellikle Osmanlılar tarafından kullanılmıştır. Fars dilinde, Çin'e ait demek olan çini sözcüğü; Osmanlı Sarayının, 15. yüzyıl Çin porselenlerine olan hayranlığından dolayı dilimize yerleşmiştir (Bayrak, 2006: 1). Önceleri çini, Çin'de beyaz topraktan yapılan ve fağfuri denilen sırlı çinilere, yani porselenlere Çin mamulatu olarak verilen isimdi. Mimariye kullanılan çiniye “duvar çinisi” ya da ‘karo’ denilmektedir. Sanat tarihinde çini, İslam mimarisine paralel gelişen çinileri çağrıştırmaktadır.

Türk, İran, Moğol ve Arap asıllı toplumların, Orta Asya'dan İspanya'ya kadar uzanan geniş coğrafyalarında 7. yüzyıldan çağımıza kadar geliştirdikleri çini sanatı, devir ve ülkelere göre farklılıklar ortaya koymaktadır. Bu gelişme çizgisinde Selçuklu'dan Osmanlı devri sonuna kadar çini sanatı çok özgün ve ilklere damgasını vuran özellikler sunmaktadır (Öney ve Çobanlı, 2007: 13).

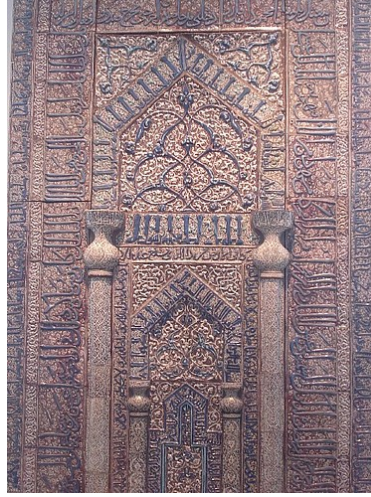
1.2. Çini Sanatının Tarihçesi

Türk toplumlarının, yüzyıllar öncesine dayanan tarihi geçmişlerini belgeleyen, çeşitli maddi kültür verileri bulunmaktadır. Bu verilerin en erken tarihli olanları; maden, taş ve keramik eserlerdir. Türk sanatının en önemli unsurlarından biri olan çini, Türklerin yayıldığı bütün bölgelerde, Türk izlerinin kolayca takip edebilmesini sağlayarak, onların bu sanata olan bağlılıklarını gözler önüne koymaktadır.

Çini sanatında ilk örnekler, M.Ö. 13. yüzyılda Mezopotamya'da, 4. yüzyılda doğu Akdeniz'de başlar. Mısırlılar, Sakkara da ki piramit mezarlarını firuze sırlı tuğlalarla süslemiş, M.Ö. 13-5 yüzyıl arasında da, Asurlular ve Babilliler eserlerini renkli sırlı tuğlalarla bezemişlerdir. Anadolu'da M.Ö. 8-6. yüzyılda Friglerin sırsız çini plakaları boyayarak, kabartma ile desenlendirdikleri görülmektedir (Öney, 1976: 13; Çini, 2002: 16). İslam öncesi Türk sanatında sırlı tuğla, M.S. 8.yüzyılda Uygurlarda mabetlerin zemin kaplamalarında kullanılmıştır. İdikut ve Karahoço şehirlerindeki harabelerde, gri-mavi renklere sahip sırlı tuğlalara rastlanmıştır (Usta, 2005: 8). İslam sanatında çini kullanımı Türkistan, İran Horasan, Yukarı Mezopotamya ve Anadolu topraklarında yaygın olup bu sanatın en güzel örneklerini

Türkler ve İranlılar vermiştir (Can ve Gün, 2006: 282). Emeviler döneminde, Rakka ve Bağdat çiniciliği gelişmiş, Sasanilerden esinlenen tek renk sırlı ve sırsız çini sanatı ise gelişmemiştir. Günümüze ulaşabilen ilk İslam çinileri, 9. yüzyılda yapılan Tunus Kayravan Camii’de (Şekil-2) bulunmuştur (Öztürk, 2008: 15).

Şekil-2: Tunus Kayravan Camii mihrabı.



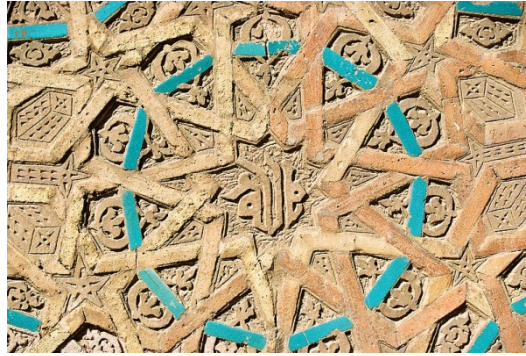
Kaynak: tr.wikipedia.org/wiki/Kayravan,2010: 1.

Abbasi ve Samanoğullarında ise 9. yüzyılda, bu alanda yeni tekniklerle karşılaşmıştır. Samarra’da yeşil ve sarı renkle sırlanmış çiniler bulunmuştur. 11. ve 12. yüzyılda Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklu devletlerinde çini süslemelerinin, çeşitli mimari eserlerde kullanıldığı görülmektedir (Aslanapa, 1993: 147). Özkent’te Celaleddin Hüseyin Türbesi’nin (1152) cephesindeki mavi çiniler ile Buhara’da Mugak-ı Atari Camii’nde (1127) görülen çiniler, Karahanlılar döneminde çini kullanımına işaret etmektedir. Gazne Sarayı kazılarında, kalıp işi kabartma motifli küçük kare formlu çiniler, tek renk sırlı (yeşil, sarı, mavi ve kahverengi) olarak bol sayıda ele geçirilmiştir. Kabartmalarda; Uygur çinilerine benzer rozetler, yürüyen hayvan figürleri, rumiler ve yazılar görülmektedir (Aslanapa, 1984: 317). Türkler’de çininin bezeme düzeni içinde mimarlığa bağlı olarak kullanılışı, İran Büyük Selçukluları ile başlamaktadır. Büyük Selçuklulardan günümüze kalan örnek az olmakla birlikte, bilinen en eski örnekler Damgan Mescidi Cumasının (1058) minaresinde yer almaktadır. Sonraki yıllarda çinili örnekler içinde en iyi durumda

olanlardan biri, Kazvin'deki Mescid-i Haydariye'dir. İlk defa mimaride kullanılan çini, doğrudan doğruya harç içine yerleştirilmiştir.

İran Selçuklu kümbetleri; tuğla mozaik, sırlı tuğla ve sırlı çininin çok başarılı uygulandığı eserlerdendir. Azerbaycan, Meraga bölgesinde bulunan Gumbet-i Surkh da (1147) geometrik geçme çini mozaikler, Kümbet-i Kabut da ise tuğla ve firuze sırlı çininin bol olarak bir arada uygulandığı görülmüştür. Ayrıca Nahçıvan'da bulunan Mümine Hatun Kümbeti'nin (1186), firuze renkli sırlı tuğla mozaik dekoru önemli eserlerden biridir (Şekil-3).

Şekil-3: Mümine Hatun Kümbetinden detay.



Kaynak: www.panoramio.com/photo/9227280,2010:1.

1.2.1. Anadolu Selçuklu Devri Çini Sanatı

Anadolu Selçukluları hiç kuşkusuz çini sanatının oluşumunda, bulunduğu bölgenin kültür mirasından ve özellikle Büyük Selçuklulara ait çini tekniklerinden etkilenmiştir. Ancak 13. yüzyılda Anadolu'da gelişen kendine özgü Selçuklu mimarisi başarılı bir sentezin ürünüdür (Bakır, 1999: 10). Bu dönemin bazı çinili eserleri; Siirt Ulu Camii (1129), Divriği Kale Camii (1180), Sivas Ulu Camii (1197), Kayseri Ulu Camii (1205), Akşehir Ulu Camii (1213), Alanya Akşebe Mescidi (1230), Konya Alâeddin Camii (1220-21), Konya Sırçalı Medrese (1242), Malatya Ulu Camii (1247), Konya Karatay Mescidi (1248), Tokat Gök Medrese (1270) ve Sivas Gök Medrese'dir (1271) (Yetkin, 1976: 17-19).

Anadolu Selçuklu döneminde kullanılan ilk önemli teknik, 'sırlı tuğla' tekniğidir. Bu teknikte sırlı ve sırsız tuğlalar, değişik düzenlemelerle yatay, zikzak veya diyagonal olarak dizilmektedir (Şekil-4). Kullanılan renkler firuze, kobalt

mavisi ve patlıcan morudur. Düz renkli çinilerde de bezemeler göze çarpmaktadır. Bu çiniler; altıgen, üçgen, kare veya dikdörtgenlerden oluşmaktadır.

Şekil-4:Konya, Sırçalı Medrese giriş eyvanından sırlı tuğla



Kaynak: Öney, 1976: 20.

İkinci ve sıkça uygulanan teknik ise, Selçukluların çini sanatına kazandırdığı ‘mozaik’ tekniğidir (Bakır, 1999: 10). 13. yüzyıl ortasında mozaik çini süslemeler, Konya Sırçalı Medrese’de görüldüğü gibi, bütün mekanda hakimiyet kazanmış, Karatay Medresesi’ndeki duvarlar, kubbe ve tonozlar tamamıyla çiniyle kaplanarak bu sanatın en muhteşem abidesi oluşturulmuştur. Anadolu Selçuklu döneminin başkenti olan Konya’nın en önemli eserlerinden Sırçalı Medrese, mimari anıtlarımızdan biridir (Erdemir, 2002: 119). Burada mozaik ve levha çinilerden başka, kabartma çiniler de yapılmıştır. 12. yüzyılda, iki defa fırınlanarak, sır altı ve sır üstüne yedi rengin tespit edildiği, Konya Alâeddin Sarayı’nda, minai tekniğinde çiniler yapılmış, fakat daha sonra bunların yerini perdah tekniğindeki çiniler almıştır.

Anadolu Selçuklularında, mimari eserlerin dışını süsleyen taş işçiliğinin çeşitli motifleri, çini ile bezenerek mekan renklendirilmiştir. Harput Ulu Camii, Erzurum Tepsi Minare, Niksar Kırk Kızlar Türbesi, Kayseri Pınarbaşı Melik Danişment Gazi Türbesi gibi bazı mimari eserlerde tuğla işçiliği hakim olmuş, kısa zamanda da sırlı tuğlalar, Antalya Yivli Minare, Amasya Gök Medrese Camii Türbesi kemerine, Akşehir Seyit Mahmut Hayrani Türbesine, eklenmiştir. Anadolu Türk mimarisinde çininin kullanılması birdenbire ve çok süratli olmuştur. Öyle ki daha ilk örneklerde çininin kullanılışındaki teknik üstünlük ve motiflerdeki zenginlik hemen ortaya çıkmaktadır (Öztürk, 2008: 16). Büyük Selçukluların zengin desen anlayışında köklenen bu tezyinat zevki, Anadolu Selçukluların’da 13. yüzyılın

başlarından itibaren, gerek çini gerekse taş ve alçı süslemede kendini göstermeye başlamıştır. Çini süslemedeki bu durum İran'da 12. yüzyılda görülmeyen bir üstünlüktedir. Anadolu'da Selçuklu devri çini teknikleri; Camii, Medrese, Türbe gibi dini eserlerin yanı sıra Sarayların da süslenmesinde kullanılmıştır. Dini mimaride mozaik çini tekniğinin etkisi, saraylarda kullanılan yıldız ve haç biçimli çini levhaların yan yana gelmesi ile bütün duvar sathını kaplamasından çok farklı bir görünüş sağlamıştır. Selçuklular dini eserlerde; geometrik desenlerin, bitkisel motiflerin ve yazının en mükemmel kompozisyonlarını mozaik çini ile gerçekleştirmişlerdir. Figürlü çiniler ise; Beyşehir Kubad Abad, Konya Alâeddin, Antalya Aspendos, Diyarbakır Artuklu saraylarında kullanılmıştır. Ayrıca Selçukluların dini mimarisindeki çini süsleme ile saraylarda kullandıkları çini süsleme arasında gerek motif, gerekse teknik bakımdan büyük farklar bulunmaktadır (Öztürk, 2008: 17). Bazı dini eserlerde görülen, İstanbul'daki Yeni Camii, İzmir Kestanepazarı ve Çorapkapı Camii gibi, çini levhalar farklı yapılardan alınmış çiniler olup, tezyini sistem gözetmeden eklenmişlerdir.

Selçukluların başlıca çini imalat merkezleri şunlardır: Konya ve civarı, Kayseri civarı ve Keykubadiye, Sivas, Kubad-Abad Sarayının bulunduğu bölge, Tokat ve civarıdır (Kerametli, 1973: 9).

1.2.2. Beylikler ve Osmanlı Dönemi Çini Sanatı

Anadolu Selçuklularından Osmanlılara geçişi sağlayan Beylikler dönemi çini sanatı, önceki dönem ölçüsünde zengin değildir. Anadolu Selçuklu mimarisinde kullanılan sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı düz ve yıldızlı çinilerden oluşan süslemelerle devam etmiştir. Fakat bazı örneklerde bu sanatın başarısını sürdürdüğü görülmektedir. Örneğin, Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabı (13. yüzyıl), mihrap önü kubbesi ve caminin bitişiğindeki türbenin kubbesini süsleyen çiniler bu dönemin en önemli örneğidir (Öney, 1976: 49).

Aydınoğulları Beyliği yalnız teknik değil, uygulama tarzı ve kompozisyon açısından da Selçuklu devri çini süslemesine bağlı kalmıştır. Birgi Ulu Camii ve Selçuk İsa Bey Camii'ndeki çinilerin iç mekanın en belirleyici kısmı olan mihrapta yoğunlaşması Selçukludaki yerleşmiş bir geleneğin devamıdır. Çini bezemelerin kompozisyon özellikleri de aynı geleneğin başarılı bir tekrarını vermektedir (Demiriz, 1996: 102). Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nde de sırlı tuğla ve mozaik

çini süslemeler görülmektedir. Menteşeli Beyliği'nin önemli bir yapısı Balat'taki İlyas Bey Camii'dir. Tek kubbeli olan bu camii'nin gösterişli bir mihrabı vardır. Yapının cephesinde yer alan, renkli ve içine firuze sırlı çiniler kakılmış geometrik taş süslemeler yapıya çok etkileyici bir görünüm kazandırmaktadır (Yetkin, 2010: 1). Anadolu Selçuklularından sonra kurulan Beylikler içinde en kuvvetlisi olan Karamanoğulları Beyliği zamanında yapılan eserler, çini süslemesi bakımından zengindir. Bu dönemde yapılan Ermenek Ulu Camii, Ermenek Sipas Camii, Karaman'daki Hatuniye Medresesi ve İbrahim Bey imaretindeki çini bezemeler görülmektedir (Yetkin, 1972: 131). Germiyanogulları Beyliği'nde; Kütahya'daki Germiyanoglu II. Yakub Bey Türbesi, çini süslemeye örnek olarak gösterilebilmektedir (Şekil-5). Renkli sır tekniğinin de görüldüğü bu eser erken Osmanlı devri çinileri ile büyük bir benzerlik göstermektedir.

Şekil-5:Kütahya'daki II. Yakub Bey'in türbesindeki sandukanın döşeme kısmındaki bordürden bir çini parçası.



Kaynak: Bayrak, 2006: 87.

Anadolu Selçuklu dönemi minarelerinde sırlı tuğla ile çininin, Beylikler döneminde ise daha çok sırlı tuğlanın kullanıldığı gözlenmektedir. Anadolu Selçuklu eserlerinin süslenmesinde kullanılan tekniklerin başında gelen çini mozaik'in, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde fazla ilgi çekmediği görülmektedir. Sırlı tuğla bezemeli minare sayısında da azalma olmuştur (Bakır, 1999: 11). Ayrıca Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi sırlı minare örneklerinde, renk sayısının arttığı dikkati çekmektedir. Selçuklular döneminde görülen firuze, patlıcan moru, kobalt mavisi renklerinin yanı sıra beyaz, yeşil ve sarı renkler de süslemeye katılmıştır (Öney ve Çobanlı, 2007: 204).

Siyasi, sosyal ve ekonomik bakımdan asırlar boyu dünyanın en büyük devletlerinden biri olan Osmanlılar, sanat ve mimarlık alanında da ortaya koyduğu eserlerle tarihe damgasını kesin bir biçimde vurmuştur. Osmanlı sanatı ve mimarisine ilişkin yerli ve yabancı sanat tarihçileri tarafından yapılan araştırmalar, bu dönemin Anadolu-Türk sanatının en önemli devirlerinden biri olduğunu açık bir şekilde göstermektedir (Yıldırım, 2007: 1). Osmanlı yapılarında kullanılan çini süslemelerinin kökeni hakkındaki bilgi, usta kitabeleriyle karşımıza çıkmaktadır. İlk Osmanlı çinilerinin İznik'te, 14. yüzyıl ortaları ile 15. yüzyıl başlarında yapıldığı bilinmektedir (Kacar, 2005: 205). Erken Osmanlı dönemi çinilerinde bilinen ilk teknik, renkli sır tekniğidir. Anadolu'da bu teknikteki çinilerin görüldüğü yapılar; Bursa Yeşil Camii (Şekil-6) ve Külliyesi, Bursa Muradiye Camii, Bursa Muradiye Medresesi, Edirne Muradiye Camii ve Edirne Şah Melek Camii, İstanbul Sultan Selim Camii, Adana Ulu Camii, İstanbul Topkapı'da Kara Ahmet Paşa Camii, Bozuyük Kasımpaşa Camii ve Hamamı, İstanbul Çinili Köşk ve İstanbul Şehzade Mehmet Türbesi örnek olarak verilebilmektedir (Cura, 2008: 1).

Şekil-6: Bursa Yeşil Camii hünkar mahfili güneyindeki kemer aynası.

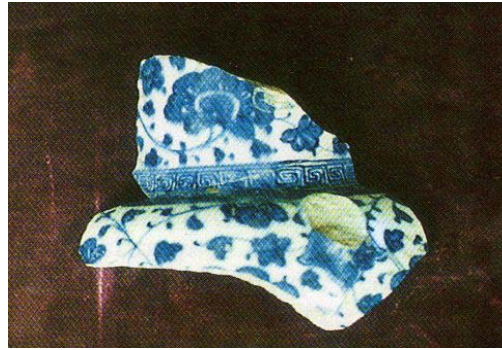


Kaynak: Yıldırım, 2007: 21.

İlk Osmanlı çinilerinin çamurları, çömlekçi kili olan kırmızı çamurdur. Anadolu'nun birçok merkezinde bu kilin varlığı bilinmektedir. Bu kil, içine bir miktar kuvarz katılarak kullanılmıştır. Böylece yağlı ve çabuk deforme olabilen bu doğal kırmızı kilin daha kolay şekillendirilmesi, düzgün sağlam parçalar elde edilmesi sağlanmıştır. 15. yüzyıl Osmanlı mimarisinde, yapı içinde bazen pencere ve üstlerine kadar duvarları kaplayan sırlı çinilerin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunlar geometrik desenler oluşturan altıgen, kare veya üçgen formlu çinilerdir. Bu çinilerin bazılarının üzeri, altın varak kaplamayla oluşturulan bitkisel motiflerle süslüdür. Osmanlı çini sanatında görülen gelişmenin temelleri bu dönemde

atılmıştır. Mozaik, altın yaldızlı ve tek renkli çini teknikleri ile beraber renkli sır tekniği de ön plana çıkmıştır. Selçuklu motifleri, dönemin zevk ve sanat anlayışına göre yeniden ele alınarak yeni süsleme tarzları meydana getirilmiştir. Erken Osmanlı döneminde sır altı tekniğinde, sert beyaz hamurlu, şeffaf sırlı çini üretimi başlamıştır. Bu tekniğin ilk ürünleri olan mavi- beyaz çiniler, Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri geleneğinden bilinen diğer bezeme teknikleri arasında yer almaktadır (Dönmez, 2006: 439). Osmanlı çini sanatının getirdiği yeni bir çini grubu olan, mavi-beyaz (Şekil-7) 15. yüzyılın ilk yarısından 16. yüzyıl başına kadar görülmektedir (Öney, 1989: 44).

Şekil-7. İznik fırın kazılarında bulunan çini eserlerden örnekler, tek renk üslubu mavi beyaz.



Kaynak: Bayrak, 2006: 44.

Selçuklu döneminde başta Konya olmak üzere birçok merkezde çini üretimi yapılırken, 15. yüzyıldan itibaren, özellikle İznik, Osmanlı döneminin çini üretim merkezi olmuştur. Çini merkezi olan İznik, 17. yüzyıl sonuna kadar üretime devam etmiştir. Bu dönemde Kütahya, Bursa ve İstanbul gibi çeşitli merkezlerde de çini üretimi yapılmıştır (Süslü, 2000: 45).

Şekil-8: Edirne Muradiye Camii mihrap nişini kuşatan beşinci bordürden detay.



Kaynak: Yıldırım, 2007: 81.

İznik çinisinin en güzel örnekleri; Bursa Çelebi Mehmet Türbesi, Bursa Muradiye (Şekil-9) ve Edirne Muradiye Camii'lerinde (Şekil-8) görülmektedir.

Şekil-9: Bursa Muradiye Camii son cemaat yeri kuzey cephenin batısındaki çinilerden detay.



Kaynak: Yıldırım, 2007: 66.

15. yüzyılda İznik'te çini hamuru olarak kaba kırmızı hamur yerine, sert beyaz hamur kullanılmaya başlanmıştır. Söz konusu durum Osmanlı sarayına çeşitli nedenlerle hediye ve ithal edilen Çin porselenlerinin getirilmesi ile başlamıştır. Elimize geçen eserlere göre, Osmanlı çiniciliğini Selçuklu çini sanatının bir devamı olarak kabul etmek imkansızdır. Ana karakter bakımından aynı olmalarına rağmen, hamur, sır, sırlama tekniği ve çalışma şekilleri bakımından aralarında büyük farklar mevcuttur (Çini, 2002: 17).

15. ve 17.yüzyılda çini; Osmanlı mimarisindeki, camii, mescid, medrese, imaret gibi dini yapılarla birlikte, saray, köşk, ev, kütüphane, hamam ve şadırvanları da süslemektedir. Bazı eserlerde yapı içi çiniyle süslenirken, bazılarında sadece çinili kısımlar görülmektedir

Osmanlı mimarisini, Selçuklu ve Beylikler döneminden ayıran başlıca özellik; mimari süslemelerin ince bir duyarlılıkla bütüne katılmış olmasıdır. Klasik dönem Osmanlı mimarisinde, dış yüzeyde doku hareketi ve anlam sapmalarına yol açabilecek her türden renk uygulamalarından kaçınıldığı bilinmektedir. Camiiler başta olmak üzere dış yüzeylerde tuğla kullanımı en aza indirilmiş, çini malzemeler de dış yüzeylerden çekilmiş, iç mekanlarda uygulanmaya devam edilmiştir (Öney ve Çobanlı, 2007: 271; Öney, 1987: 68).

1.3. Çini Sanatı Teknikleri

1.3.1. Genel Bilgi

Çini sanatında uygulanan birçok teknik vardır. Bu teknikler tarihi süreç içerisinde fazla değişikliğe uğramadan gelmiştir. Günümüze kadar gelen Selçuklu çini sanatındaki parlak gelişme, Beylikler devrinde görülmemiş olmasına rağmen, Erken Osmanlı döneminde kullanılan çeşitli tekniklerle çini sanatı büyük gelişme göstermiştir. Bu durum, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı çini sanatında sadece sır altı tekniği kullanılarak ulaşılan eşsiz başarıyı hazırlamıştır.

Çini sanatında görsellik etkisi, çeşitli tekniklerle verilmeye çalışılmıştır. Bu teknikler sayesinde desenin yönü, bitiş noktası, ağırlığı, yeri, öndelik, arkadalık gibi durumları verilerek görsellik etkisi oluşturulmuştur (Kılıç, 2006: 271; Keskiner, 2002: 1).

1.3.2. Çini Sanatında Kullanılan Tekniklerin Sınıflandırılması

1.3.2.1. Sırlı Tuğla Tekniği

1.3.2.2. Sırlı Tuğla Mozaik Tekniği

1.3.2.3. Çini Mozaik Tekniği

1.3.2.4. Tek Renkli Sırlı Çiniler

1.3.2.5. Sır Altı Tekniği

1.3.2.6. Lüster (Perdah) Tekniği

1.3.2.7. Tek Renkli, Yıldızlı Çiniler

1.3.2.8. Minai Tekniği

1.3.2.9. Renkli Sır (Cuerda Seca) Tekniği

1.3.2.10. Kabartmalı Çini Tekniği

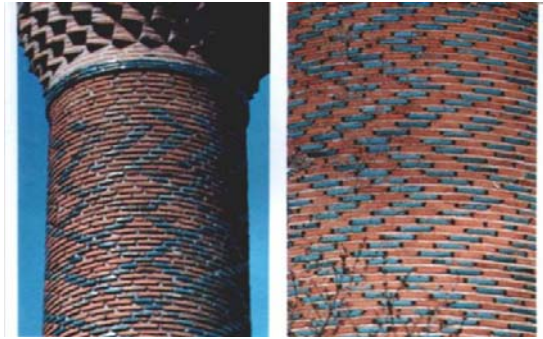
1.3.2.1. Sırlı Tuğla Tekniği

Fırınlanmış olan tuğlanın, uzun dar yüzlerinden birinin tek renk sırla kaplanıp fırınlanmasından meydana gelen kolay uygulanabilir tekniklerden birisidir. Sırlı tuğla, gereken durumlarda tuğla kesicileri tarafından değişik boyut ve şekillerde kesilerek kullanılmaktadır.

İslamiyet'ten önce Türk sanatında sırlı tuğlaların kullanıldığı bilinmektedir. Çininin tuğla ile aynı hamurdan olması, her iki malzemenin uzun süre birlikte kullanılmasını gerektirmiş, beraberliklerini kolaylaştırmıştır (Demiriz 1996: 103).

Uygur mimarisinde sırlı tuğlaların mabetlerin zemin kaplamalarında kullanıldığı, kazılardan çıkan parçalardan anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972: 15). Selçuklu döneminde sırlı ve sırsız tuğlalar yatay, dikey ve diyagonal yerleştirilebilmektedir. Tuğlaların yan yana istif edilmesiyle eksenlere yerleştirilen kırık hatlar ve baklava dilimi geometrik şekillerle, genellikle aynı kelimenin tekrarından oluşan yazı kompozisyonları estetik bir biçimde mimaride yer almıştır (Öztürk, 2008: 17).

Şekil-10. Sırlı tuğla tekniğine en güzel örneklerinden, (Sivas çifte minareli medrese) bir detay.



Kaynak: Bayrak, 2006:150.

Anadolu Selçuklu mimarisinde genellikle minarelerde ve kubbe içi süslemelerde firuze, turkuaz, lacivert ve patlıcan moru renkli tuğlalar sırsız tuğlalarla uyum içinde uygulanmıştır (Arık ve Arık, 2007: 16). Mimaride özellikle yapının dış cephesinde kullanılan sırlı tuğla oldukça dayanıklıdır. Sırlı tuğla tekniği, sırın kullanıldığı en basit ve sade örnekleri içermektedir (Şekil-10). Selçuklu dönemi çinilerinde, hamur ile sır arasında astar kullanılmamaktadır. Fırınlamada sır erimekte ve tuğlanın üzerinde renkli cam gibi saydam bir tabaka oluşturmaktadır (Şimşek, Kuş ve Divarlı, 2007: 1). Örnek olarak; Sivas Çifte Minareli Medrese, Aksaray Kızıl Minare, Akşehir Gündük Minare Mescidi verilebilir.

1.3.2.2. Sırlı Tuğla Mozaik Tekniği

Sırlı tuğla mozaik tekniği mimari ile uygun bir bütünlük oluşturmaktadır. Anadolu da oldukça geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu teknik, sırsız tuğla mozaik tekniğinin bir benzeridir. Adından da anlaşıldığı gibi, bu teknik sırlanmış tuğlalarla uygulanmıştır (Şekil-11). Mimari yapılarda kullanılan tuğlaların, dış cephe yüzlerine genelde tek renk olarak uygulanan sırlama tekniğidir (Bayrak, 2006: 151).

Şekil-11. Erzurum Yakutiye Medresesinin minaresindeki sırlı tuğla ve mozaik süslemeden detay.

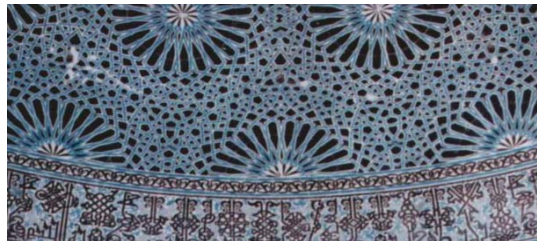


Kaynak: Bayrak, 2006: 151.

1.3.2.3. Çini Mozaik Tekniği

Mozaik, terimsel olarak çeşitli renklerdeki küçük çinilerin yan yana getirilmesi ile meydana gelen çini tekniğidir. Hazırlanan çini plakalar istenen motife göre kesilir ve mozaik gibi bir araya getirilerek kompozisyon oluşturulur. Desene göre kesilen parçaların sırsız yüzeyleri koniktir (Bakır, 1999: 10). Sırlı yüzler alta gelecek şekilde desen oluşturulur, harç dökülür ve donduktan sonra istenen mekana tatbik edilir. Bu teknik düz ve yuvarlak satırlar için uygundur (Şimşek, Kuş ve Divarcı, 2007: 2).

Şekil-12. Konya Karatay Medresesi kubbe geçişinde çini mozaik bezeme (Anadolu Selçuklu 1251).



Kaynak: Bayrak, 2006: 155.

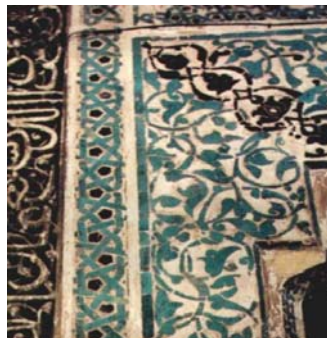
Teknik, Selçuklular tarafından geliştirilmiştir. Selçuklu sanatında çok fazla kullanılan bu tekniğe, kesme çini mozaik de denilmektedir (Şekil-12, 13). En basit şekli, tuğlalar arasındaki boşluklara çini parçalarının serpiştirilmesidir. Diğer çini çeşitlerinde görülen firuze renk, çini mozaik tekniğinde de hakim renk olarak meydana çıkmaktadır. Kobalt ve patlıcan moru renkleri de kullanılmıştır (Bayrak,

2006: 154). Mozaik tekniği; mihraplarda, kubbe içlerinde ve kubbeye geçişlerde başarıyla uygulanmıştır.

1.3.2.3.1. Kakma Mozaik Tekniği; Bu teknikte, değişik renkteki ayrı çini levhalardan kesilen parçalar, bir araya getirilerek alçılı yüzeye uygulanmaktadır (Sözen ve Güner 1998: 71). Çini parçaları, mozaik tekniğinde olduğu gibi çini levhalardan sırsız yüzeyleri konik bir şekilde iç bükey kesilmektedir. Kesilen çini parçacıklarından oluşturulan desen, geniş bir alçı yüzeye kakılarak dikkatlice yerleştirilmektedir. Yüzeye yerleştirilen desenin arasındaki beyaz alçı, zemin boşluklarından görölmektedir. Kakma tekniğinde beyaz alçıdan oluşan zemin, renkli çini motiflerinin çevresinde ya da aralarında bir zıtlık meydana getirerek parlamakta, bu şekilde desenler ön plana çıkmaktadır. Anadolu'daki birçok çinili abideler, kitabeler, mihraplar ve mukarnas dolgularının bu teknikteki çini ile kaplandığı görölmektedir (Bayrak, 2006: 157). Konya Sırçalı Medresesi mihrabında, Konya Alâeddin Camii mihrabında, Sivas Keykavus Şifahanesi'nin yan eyvan kemerlerinde ve Tokat ilinde bulunan Ali Tusi Türbesi'nin pencere alınlıklarında bu teknikteki örneklere rastlanmaktadır (Şehabeddin, 1930: 11).

1.3.2.3.2. Kazıma (Sahte) Mozaik Tekniği; Mozaik tekniğine benzeyen ve sahte mozaik de denilen bir tekniktir.

**Şekil-13. Ankara Arslanhane Cami Mihrabı çini mozaik ve alçı bezemeden detay
(Anadolu Selçuklu 13.yüzyıl sonu).**



Kaynak: Bayrak, 2006: 157.

Tek renk sırlı çini levhaların üzerindeki sırn istenen desene göre kazınarak hamur tabakasının ortaya çıkarılmasıyla ya da bu işlemin tam tersi yapılarak, yani motifler kazınarak zeminin sırlı bırakılmasıyla yapılmaktadır. Bu yöntemle yapılan

teknige, sahte çini mozaik tekniği denilmektedir. Hamur rengi ile sır, çini mozaige benzer bir şekilde görünmektedir. Bu teknik genellikle bazı küçük sahalarda ve usta adlarını veren çini kitabelerinde kullanılmış, harfler sırlı bırakılarak zemindeki sır kazınmıştır. Malatya Ulu Camii, Konya Sahip Ata Türbesi, Çay Taş Medresesi, Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabında bu teknikte yapılmış süslemeler yer almaktadır (Arık ve Arık, 2007: 27; Bayrak, 2006: 157).

1.3.2.4. Tek Renkli Sırlı Çiniler

Anadolu'da tek renkli sırlı çini örnekleri ilk defa 'sırlı tuğlalar' şeklinde görülmektedir. Form ya da levha halindeki bisküvi pişirimi yapılmış ürünlerin içerisine, boya veya metal oksit katılarak hazırlanan sırlarla sırlanıp tekrar pişirilmesine 'tek renkli sır tekniği' denilmektedir (Şekil-14). Bu teknikte sırlar temiz ve parlaktır. İç mimariye uygulanan ve Anadolu Selçuklulardan beri yapılmış en yalın çiniler tek renkli sırla yapılmış levhalardır. Bu çinilerde firuze, lacivert ve mor renkler kullanılmıştır. Tek renkli sırlı çiniler herhangi bir dekor kullanılmadan sadece renkli sırlar uygulanarak meydana getirilmişlerdir (Bayrak, 2006: 152).

Şekil-14. Bursa, Yeşil türbe tek renkli sırlı çinilerinden detay.



Kaynak: Bayrak, 2006:153.

Bu çiniler kaliteli ve sert olan çini hamuru ile yapılmaktadır. Sırın altına genellikle astar kullanılmamaktadır. Selçuklu devrinde çini hamuru, sarımsı kül rengindedir. Düz çiniler; kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen formlu olabilmektedirler. Selçuklu dönemi sandukaları çoğunlukla düz çini plakalar veya çini mozaikle kaplanmaktadır (Öney, 1988: 84). Bursa Orhan Bey İmaret, Bursa Yeşil Türbe ve Camii, Konya Sahip Ata Camii mihrabı bu teknige örnek olarak verilebilir.

1.3.2.5. Sır Altı Tekniği

Sır altı tekniğinde, çini levhalara astar çekilerek ilk pişirimleri yapılmaktadır. Üzerine uygulanan astar, beyaz ve beyaz renge yakın tonlarda kullanılmaktadır. Bunun amacı, alttaki çamurun rengini gizlemektir. Sonra istenen desenin konturları çizilerek, konturların içerisine uygun renklerle boyama yapılır (Şekil-15). Bu şekilde hazırlanan çini levha, sır içine daldırılıp kurutulduktan sonra fırına verilmektedir. Fırında ince bir cam tabakası halini alan renksiz, şeffaf sır altında bütün renkler parlak şekilde görülmektedir (Uyanık, 2006: 21). Sır altı çinilerinde genellikle şeffaf renksiz sır kullanılmaktadır. Şeffaf renksiz sır altına; lacivert, mor, firuze ve siyah renklerle boyama yapılır. Anadolu Selçuklularında sır altı tekniğinde, sekizgen ve yıldız formları kullanılmıştır (Öztürk, 2008: 18).

Şekil-15. Kubad-Abad Küçük Saray, Ördek figürü, Sır altı.



Kaynak: Bayrak, 2006: 161.

Sır atlı dekorlamada dikkat edilecek öncelikli husus, dekor yapılacak yüzeyin tozdan ve çapaklarından arındırılmasıdır. Ürüne aktarılan desen, konturları boyunca tahrirlenir. Bu işlem renklerin birbirine karışmasını önlemek için yapılmaktadır. Renklendirme işlemi yapılan ürün sırlanarak fırınlanır.

Selçuklu ve Osmanlı'da sık görülen teknik olmakla birlikte, günümüzde de en fazla kullanılan teknik sır altı tekniğidir (Kaçmaz, 2008: 53-54). 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı çini sanatında sadece sır altı tekniği kullanılmıştır. Sır altı tekniğinde iki ya da üç renk kullanarak yapılan mavi beyaz bezemeler, çini sanatında vazgeçilmesi mümkün olmayan bir değer olmuştur (Bayrak, 2006: 158).

1.3.2.6. Lüster (Perdah) Tekniği

Çini sanatının belki de en gizemli ve en görkemli tekniği olarak meydana çıkan lüster, ismini fırınlanmış sır üzerine uygulanan bakır ve gümüş oksitli yanar döner parıldayan bir etki bırakan boyalardan almaktadır. Batı dillerindeki 'lustre' bizdeki karşılığıyla 'perdah', parlaklık ve parıltı gibi anlamlar taşımaktadır. Lüster; gümüş ve bakır oksidin kırmızı veya sarı toprak boyayla birlikte, sülfür karışımı ve sirke eklenmesi ile hazırlanır. Fırınlanmadan sonra toprak boya ve maden oksitlerinin çökeleği çini üzerinde, yeşilimsi sarıdan, kırmızımsı kahverengiye kadar çeşitli tonlarda madeni parıltılı bir desen bırakır (Şekil-16). Farklı maden oksit bileşimleri ile lüster tabakasının kalınlığı, değişik renk tonları ve parlaklıklar oluşturarak çininin yüzeyinde değişik etkiler meydana getirmektedir (Kaçmaz, 2008: 50-51).

Şekil-16. Konya, Karatay Müzesi, lüster teknikli, Kubad-Abad, hayat ağacı motifli çini.



Kaynak: Öztürk, 2008: 55.

Lüsterli ürünlerin en eski örneklerinin Irak'ta; Bağdat, Basra ve Körfez kentlerinde 9. yüzyıl başlarında üretildiğine inanılmaktadır. İran'da ise Selçuklular Döneminde 12. yy. ortalarında başlar. Bu tekniğin gelişerek en üst düzeye erişmesi ise 13. yy. ilk çeyreğinde gerçekleşmiştir (Güvenateş, 1996: 22). Lüster tekniği her türlü sır üzerinde uygulanabilir fakat tercih edilen ve en iyi sonuç alınan sır, opak beyaz olanıdır. Pişmemiş opak beyaz sır içine mavi veya turkuaz renkli boya ile süsleme de yapılabilmektedir (Öztürk, 2008: 20).

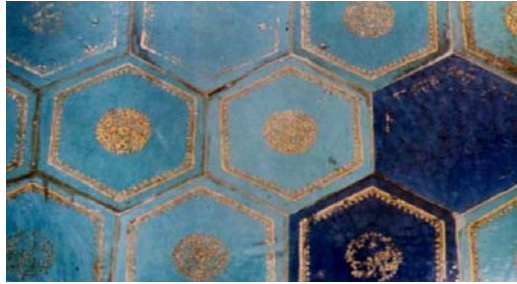
Lüster tekniği, Selçuklu çini sanatında oldukça geniş bir kullanım alanına sahip bir sır üstü tekniğidir. Özellikle sultanların saraylarını süslemede kullanılmıştır (Soyhan,1988: 24). Beyşehir Kubad-Abad Sarayı kazılarında bulunan yıldız ve haç

formlu çiniler üzerinde, lüster tekniğinin uygulandığı zengin figürlü çiniler yer almaktadır. Sır üstü tekniğinde fırınlama 600-800c derece arasında yapılmaktadır.

1.3.2.7. Tek Renkli, Yıldızlı Çiniler:

Bir sır üstü tekniği olan yıldızlı çiniler, genellikle üçgen, altıgen ve kare levhalar üzerine uygulanmıştır (Şekil-17). Bu teknikte bisküvi pişirimi yapılmış levhalar tek renkle sırlanarak tekrar fırına girerler. Sırlamada daha çok firuze, mor ve lacivert renkler kullanılır. Sır pişirimi yapılan karolar üzerine belirlenen desen doğrultusunda altın yıldız sürülür. Bu işlemin ardından karolar düşük ısıda fırınlanırlar. Eğer fırın derecesi düşük olmaz ise altın yıldız, yüksek harareten dolayı yanacak ya da uçacaktır. Altın yıldızın uçmaması için düşük dereceli pişirim yapılması da zaman içerisinde silinmesine sebep olmuştur. Çoğu kez altın yıldız karolar üzerine varak halinde yapıştırılır.

Şekil-17. Tek renkli yıldızlı çinilerden Sivas Gök Medresesi'nden bir kesit.



Kaynak: Bayrak, 2006: 168.

Altın yıldızlı çiniler, Selçuklu devrinde ender olarak görülmüş, Beylikler ve Erken Osmanlı eserlerinde, Bursa Yeşil Camii ve Türbesi ile Edirne Şah Melek Camii'nde, yaygın olarak kullanılmıştır. Genelde yapı içlerinde düz duvarlarda kullanılmıştır. Altıgen ya da kare şekilli çini levhalar, yazı veya bitkisel motiflerle süslenmektedir. Ender olarak görülen bu dekor biçiminin bir örneği Divriği Ulu Camii Türbesinde yer almaktadır. Ayrıca Konya Karatay Medresesi'nde duvarları kaplayan altıgen firuze levhalara, altın yıldızla yapılmış örnekler yer almaktadır (Güvenateş, 1996: 22).

1.3.2.8. Minai Tekniği

Sır altı ve sır üstü tekniklerinin bir arada kullanılması ile oluşan tekniklerden birisi minaidir. Minai tekniğinde, boyama ve fırınlama işlemleri iki aşamalı olarak gerçekleştirilmektedir (Şekil-18). Bunun nedeni geç olgunlaşan ve çabuk uçan renklerin ayrı fırın değerlerinde pişirilmesidir. Bu teknikte yedi renk kullanıldığı için kaynaklarda “Heft Reng” olarak da geçmektedir. Minai tekniği 12-13. yüzyılda İran’ın Rey, Kaşan ve Rakka merkezlerinde görülmektedir. İran’da, Büyük Selçukluların icat edip kullanma seramiğinde geliştirdikleri bir tekniktir (Soyhan, 1988: 24). Bu tekniğin başlangıçta Büyük Selçuklularla İran’da meydana getirilmeye başlanan çini süslemelerle yakın benzerliği ve ilk örneklerde bu benzerliğin daha da kuvvetli olması, tekniğin İran’dan Türklerle Anadolu’ya geldiğinin en açık delilidir.

Şekil-18. Büyük Selçuklu, XIII. Yüzyıl, Collection Mc Ilhenny, Minai teknikli mavi zeminli kulplu fincan.



Kaynak: Usta, 2005 : 202.

Anadolu’da da Selçukluların minai tekniğini duvar çinileri üzerinde ve kullanım eşyaları üzerinde uyguladıkları görülmektedir (Kaçmaz, 2008: 49). Minai de şeffaf, renksiz ve ender olarak lacivert, firuze renkli sır kullanıldığını görmekteyiz. Çini çamuru sert, gri-sarı renkte ince taneli olduğundan astarlanmadan kullanılabilir. Hamurun içinde bağlayıcı olarak, alkalili kireç kullanılmıştır. Renklerden bir kısmı sır altına, bir kısmı da sır üstüne tatbik edilmektedir. Sır altındaki renkler yüksek ısıya dayanıklı mor, mavi, firuze ve yeşildir. Renkler desene göre boyanıp kurutulduktan sonra çini sırlanır ve fırınlanır. Sonra sır üstünde kalan kiremit

kırmızısı, beyaz, kahverengi, siyah, altın yıldızlarla boyanır ve düşük derecede tekrar fırınlanır (Güvenateş, 1996: 21).

Şekil-19. Minai Teknikli saplı kupa, Büyük Selçuklu, XIII. Yüzyıl, E.M.M. Warburg collection.



Kaynak: Usta, 2005: 220.

Minai teknikli çiniler, form, renk, desen ve konu açısından son derece zengin kompozisyonlar ortaya koyarlar (Şekil-19). Altıgenlerin yanı sıra altı ve sekiz kollu yıldızlarla haç, baklava ve dört köşeli örneklere de rastlamak mümkündür (Erdemir, 2001: 122).

1.3.2.9. Renkli Sır (Cuerda Seca) Tekniği

Bisküvi pişirimi yapılmış levha halindeki ürünlerin üzerine, renkli sırların (içerisine boya veya metal oksit katılarak hazırlanan) boyanması yöntemiyle yapılan tekniğe ‘renkli sır tekniği’ denilmektedir. İspanya’da renkli sırları ayırmak için, sırların arasına iplik çekilir, bu ipliklerin fırında yanmasıyla yerleri boş kalır ve renklerin birbiri içine akmasına mani olunurdu. Bu tekniğe İspanyolca Cuerda Secca (kuru iplik) denilmektedir (Bayrak, 2006: 177).

Osmanlı'nın Erken döneminde, çini sanatında kullanılmış ilk teknik ‘renkli sır tekniği’dir. İlk örnekleri 14. yüzyıl sonu 15.yüzyıl başlarına tarihlendirilir. Bu teknik 16.yüzyıl ortalarına kadar çeşitli renkte boyalarla yapılmış, daha sonraki yüzyıllarda ise bu teknik uygulanmamıştır. Kullanılan beyaz astarlı çamurun rengi kırmızıdır.

Şekil-20. Cuerda-Seca tekniği ile dekorlanmış duvar çinileri. Bursa Yeşil Cami, (1421).



Kaynak: Bayrak, 2006: 179.

Renkli sır tekniği üç şekilde yapılmıştır; kazıma, kuru iplik ve kontur lamadır. Çinilerde hamura, desen kenarları kazılarak veya kalıpla basılarak verilmektedir. Sonra renkli sırlarla içleri doldurulmaktadır (Şekil-20). Renkli sırların fırınlama aşamasında birbirine karışmaması için aralarına bal mumu veya yağ manganez karışımı sürülmektedir. Bu çinilerde mavi, firuze, mor ve siyahın yanı sıra sarı, fıstık yeşili, az olarak da leylak ve altın yaldız renkleri kullanılmıştır. Konturlar siyah veya koyu kırmızıdır (Uyanık, 2006: 12).

Türk çini üretiminde kullanılan sırlar, kurşun veya alkali ağırlıklıdır. Bu tür sırların bir özelliği akıcılığının olmasıdır. Bu teknikte birden fazla renkli sır kullanıldığında renklerin birbirine karışmasının önüne bölme yöntemiyle geçilmiştir. Ayrıca bir levha üzerinde birden fazla renkli sırın kullanıldığı başka bir teknik yoktur. (Güvenateş, 1996: 16). Bursa Yeşil Camii, İstanbul Sultan Selim Camii ve İstanbul Şehzade Mehmet Türbesi örnek olarak verilebilir.

1.3.2.10. Kabartmalı Çini Tekniği

Bu teknikteki çiniler, özellikle kitabeler ve yazılar için kullanılmıştır. Daha az olarak bitkisel desene de rastlanmaktadır (Şekil-21). Çini hamuru yumuşakken üstüne kalıpla şekiller kabartma teşkil edecek şekilde basılır. Aynı kabartma desen etrafı kesilerek de çıkarılabilir. Pişirildikten sonra üzeri tek renk krem, firuze, lacivert, mor veya yeşil renklerle sırlanarak tekrardan fırınlanır. Daha farklı bir yapıyı da, şekil verildikten sonra astarlanmasıdır. Beyaz bir satıh teşkil eden astar kurduktan sonra çukurda kalan kısımlar lacivert, kabarık kısımlar renksiz sır ile sırlanıp fırınlanır. Bu tip çiniler çoğunlukla Selçuklu ve Beylikler devri kitabelerinde ve yazılarında kullanılmıştır.

Şekil-21. Kenar bordürleri sır içine lacivert boyamalı ve beyaz yazılı, içleri kabartmalı lüster çiniler. Keşan. İlhanlı Devri 14. yy. başı. Pergamon Müzesi Belin.



Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007: 16.

Kabarık yazılardaki astarın beyazı ile lacivet zemin canlı bir tezat meydana getirmektedir. İran Selçuklu çinilerinde çok yaygın olan bu teknik Anadolu’da daha az olarak mimaride ve sandukalarda karşımıza çıkmaktadır (Öney, 1976: 11). Konya Alâeddin Camii avlusundaki II. Kılıçaslan türbesi, Sahip Ata Türbesi ve Alâeddin Camiinin kitabesinde kabartma tekniğinde çiniler kullanılmıştır (Şimşir, 1990: 18).

İKİNCİ BÖLÜM - KUBAD-ABAD SARAY ÇİNİLERİNDEKİ HAYVAN FİGÜRLERİ

2.1. Hayvan Üslubu

Çin sınırından Ön Asya ve Avrupa ortalarına kadar uzanan, geniş bozkırlarda ortaya çıkan hayvan üslubu, bozkırların gerçek sahibi olan Türk topluluklarını yüzyıllarca etkileyen önemli konulardan birisi olmuştur. ‘Bozkır Sanatı’; M.Ö. 3000, olarak nitelendirilen bu üslup, bozkırda yaşayan Türklerin, hayat şartlarına uygun olarak, hayvanlarla olan yakın ilgisinden doğmuştur (Çay, 1990: 12). Üslubun kaynağı, en erken devirlerden itibaren kayalar üzerine tasvir edilen hayvanlarla ilgili sahnelerde yatmaktadır. Avla ilgili tasvirler, birbiriyle mücadele eden hayvanların (Şekil-22) ele alındığı veya insan-hayvan mücadelelerinin görüldüğü sahneler, hatta hayvanların çiftleşmelerini anlatan tasvirler hayvan üslubunun ortaya çıktığı örnekleri oluşturmuştur (Çoruhlu, 1998: 77).

Şekil-22. Birinci Pazırık Kurganından çıkartılan eyer örtüsü üzerinde, kartal, griffon mücadele sahnesi.



Kaynak: Alsan, 2005:195.

Hayvan üslubunun çıkış noktası ile ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu görüşlerden en önemlisi hayvan üslubunun, Türklerin ilk yerleştikleri yerler olarak bilinen, Tanrı ve Altay Dağlarından, Baykal Gölü çevresine kadar olan bölgede görüldüğüdür. Bir diğerinde ise, Orta ve İç Asya'da hayvan üslubu ve hayvan tasviri geleneğinin, 'Atlı Göçebe', kültürünün M.Ö. 3. binde hatta daha erken dönemlerde meydana geldiği ileri sürülmektedir. Bir diğer görüş de, Mısır'da Eski İmparatorluk döneminde görülen hayvan figürlerinden dolayı üslubun Ortadoğu kaynaklı olduğudur (Alsan, 2005: 13).

Hayvan üslubu; ya Proto-Türk (Türk) kökenlidir, ya da Türklerin de dahil olduğu toplulukların uyguladığı bir sanat tarzıdır. Orta ve İç Asya'da yaşayan bozkır kültürüne mensup toplulukların da belli başlı tek sanat üslubudur. İnsanların, gücünden dolayı hayvanlara saygı duyması ve onların kalıntılarını kötü ruhlarla karşı kullanmaları, sanatta bu üslubun doğuşunu etkileyen önemli hususlardan biridir (Çoruhlu, 1998: 76-77).

Batı Karadeniz'in kuzeyinde İskit topluluklarınca uygulanan bu üslup, doğuda proto-Türk devirlerinin bir bölümüyle çakışmakta ancak Hun devletinden önceki zamana tarihlendirilmektedir (Çoruhlu, 1998: 76). Hayvan üslubunun, Hun ve İskit Türklerinin egemen olduğu, yaşadığı bölgelerdeki eserler üzerinde görülmesi ve diğer topluluklardaki örneklerden daha fazla gelişmiş olması önem taşımaktadır. (Çoruhlu, 1993: 120). 'Hun sanatı' deyimi, M.Ö. 216 tarihleri arasında devletin sınırları içerisinde yaratılan sanat eserlerini ve daha sonra Doğu Avrupa'da devlet kuran Batı Hunlarının sanatını kapsamaktadır (Çoruhlu, 1998: 41).

Hunların hayatları bozkırlarda yaşayan hayvan dünyasına o kadar bağlıydı ki ister istemez hayvanların yaşayışları hakkında derin bilgiler edinmişlerdir. Hun sanatında, hayvan üslubunun işlenişinde canlandırılan hayvan figürlerinin hareketlerinin tesadüf değil, has, bilinen hareketler olduğu gözlemlenmektedir. Bu gerçekçi bir realizmin temellerini oluşturmaktadır.

Şekil-23: 1. Pazırık kurganından çıkarılan eyer örtüsü üzerinde hayvan mücadele sahnesi.



Kaynak: Çoruhlu, 1993: 139.

Hun sanatının, M.Ö. 3-6 y.y. önemli eserlerinden olan, birinci ve ikinci pazırık kurganlarında, (Şekil-23), hayvan mücadele kompozisyonlu eserler ele geçirilmiştir (Diyarbakirli, 1972: 130). Sibirya'nın güney bölümünde yer alan Pazırık bölgesindeki 1 numaralı kurganda, 10'kadar mumyalanmış ata rastlanmıştır. Atlar, bezeli koşum takımlarıyla cenaze töreni için hazırlanmış gösterişli atlardır. Ahşaptan oyulmuş koşum takımlarının üzerinde, eğri kesim tekniğiyle yapılmış, geyik, dağ keçisi, grifon başları ve kartal motifleri hayvan üslubunun en güzel örneklerini göstermektedir (Özkeçeci, 2004: 119). Altaylar'da M.Ö. 3. yüzyıl olarak tarihlenen pazırık kurganında bulunan eserler arasında en değerlilerinden biri olan Pazırık halısının, her 10 santimetre karesinde 36.000 düğüm bulunmaktadır. Dünyanın en eski halısı olarak nitelendirilen Pazırık halısı, Ermitaj Müzesi'nde sergilenmektedir. Türk düğümüyle dokunan pazırık halısı (Şekil-24) grifon, süvari, geyik motifleriyle bezenmiştir. Halının yüzeyi içe doğru küçülen dörtgenlerden oluşmuş olup, her dörtgen farklı motif ile süslenmiştir.

Şekil-24: Pazırık halısı M.Ö. 5. yüzyıl.



Kaynak: Özkeçeci, 2004: 42.

En dıştaki bordürde grifon motifleri yer almaktadır. Kalın bordürde yer alan süvarilerin, bindikleri atların kuyrukları düğümlüdür. Bir sonraki bordür ise birbirini izleyen geyikler, atların ters istikametinde yer almaktadır. Geyiklerin gövdelerinde benekler olup, Hun mitolojisinde kutsal sayılan ren geyikleridir.

Hayvan üslubu köklerinin; Hunların atalarının, tabiatüstü kuvvetlere karşı eğilimlerinden ortaya çıktığına inanılmaktadır. Böyle ilkel toplulukların bir çok batıl inançları olduğu kanısına varılmaktadır. Manevi değerlere, sihir ve tılsımla ulaşabileceklerini, güçlük ve zorlukları bu şekilde yenebileceklerine inanırlardı. Bazı topluluklar, geyiklerin ve yabani domuzların çene kemiklerini evlerine asar, böylece kemiklerin içindeki ruhların, yaşayanları kendine çekeceği düşünülürdü. Bu uygulama İç Asya'nın 'Hayvan Üslubu', sanatının kökeni bakımından önemlidir.

James G. Fraser'ın eseri "Altındal" da, üslubun ilk defa kemikleri kullanmakla başladığı, teorisi desteklenmektedir (Diyarbakirli, 1972: 114-115). Türk boyları hayvan üslubu etrafında inançlar sistemi oluşturmuş ve bu inançlar sistemi içinde maddi ve manevi her alanda hayvan üslubunu içeren orjinal bir kültür meydana getirmişlerdir (Çay, 1990: 13). Orta Asya'da daima sembolik gayelerle işlenmiş olan figürlerin asıl kaynağı, şaman kültü, totem ve astrolojidir. Toteizm'in ana teması totem adı verilen atalara tapmak ve bunun sonucunda ortaya çıkan bir takım şeylere inanmaktır. Örneğin, yarı insan yarı hayvan, yarı insan yarı bitki, ya da doğrudan doğruya fantastik yaratıklar yahut da insan ve hayvan arasında bir mahluk toteizm inancının ortaya çıkardığı verilerdir. Bunun yanında Totemizm'den dolayı,

Asya’da ki birçok Türk köklerinin belirli hayvanlardan türediğine inanılmaktadır (Diyarbakirli, 1972: 115; Büyükçanga, 2006: 26). Hayvan üslubunun doğuşunda eski naturizm ve animizm inançlarının tesiri olduğu da bilinmektedir. Bozkır kültürüne sahip Türklerin kahramanlık hikâyeleri ve destanlarında, kahramanların ya da Şamanların hayvan biçimlerine dönüştükleri görülmektedir. İnsanın, hayvana metamorfoz arzusu kendini takip eden düşmandan saklanma ihtiyacından doğmuştur. Hayvan vücutlarındaki hızlı ve dinamik hareketler, geriye dönük baş bu fikri belirtmektedir (Büyükçanga, 2006: 26).

Şaman kelimesi, Türkçe bir kelime olmamakla birlikte, Tunguzca’dan Türkçe’ye geçmiştir. Tunguzca’da Şaman kelimesi dilenci, rahip, keşiş anlamlarına gelmektedir. Şamanizm dar anlamda Sibiry ve Orta Asya’ya özgü dinsel bir olgudur (Tunç, 2007: 1). Türk kavimleri Şamanlarına “kam” demişlerdir. Kam, Türkçe’de kâhin, şair anlamlarını ifade etmektedir (Şekil-26). Ayrıca kam, tabip, âlim, filozof manalarına da gelmektedir Şaman, ayinlerde, ruhlarla insanlar arasında bağlantı kuran bir vasıta. Bu nedenle Orta Asya topluluklarında dini ve sihri hayat Şaman etrafında şekillenmektedir (Çelik, 2007: 12).

Şekil-25: Şaman



Kaynak: Sanal, 2010:1.

Şamanizm’de, insan ve hayvanların birbiriyle yakın ilişki içinde olduğuna inanılmaktadır. Birçok efsanede de hayvan karakterleri insan şeklinde verilmiştir. Şamanlar kendi güçlerini hayvanların güçlerinden aldıklarına inanmışlardır. Şamanist toplumlarda insanların bir hayvandan doğduğu kabul edilmektedir.

Doğumundan önce her insanın hayvan biçiminde yaşadığı; beden ölümünden sonra ise yine bir hayvan biçiminde yaşamaya devam ettiği düşünülmektedir. İnsan bedeninin içinde bir veya birçok ruh vardır. Bu ruhlar doğum öncesi olan ve ölüm sonrası hangi hayvan olacağını belirlemektedir (Özgür, 2006: 5)

Türk mitolojisinde insan ve hayvan ilişkileri çok sık karşılaşılan bir temadır. Hunların atalarına geyiklerin yol göstermesi, Oğuz Han'ın fiziki yapısının çeşitli hayvan özelliklerine göre tasvir edilmesi, bacaklarının boğaya, kalçalarının kurda, omuzlarının ayıya benzetilmesi ve tüm vücudunun kıl ile kaplı olması gibi tasvirler hayvan üslubunu yansıtmaktadır (Çoruhlu, 1993: 122).

Devrin sanatkârlarını etkileyen hayvan üslubu savaş aletlerinden, yapıların içini süsleyen ev eşyalarına varıncaya kadar her alanda kullanılmıştır. Küçük objelerin süslemesinde kullanıldığı, kemer tokaları, hançer kabzası, süs eşyaları, at koşum takımları gibi taşınabilir eşyalar üzerinde işlenmiş, hayvan mücadele sahnelerinin yanında, hikaye, efsane, destan gibi edebiyat türlerinde, dini inançlarda, örf ve adetlerde de hayvan üslubu geniş bir yer tutmaktadır (Çay, 1990: 12). Bunlar arasında yırtıcı hayvanın bir başka hayvana saldırış sahnesi sık sık tekrarlanmaktadır. Başta Anadolu Selçuklu sanatında olmak üzere, mimari süslemelerde, taç kapılarda, konsollarda ve tek figür olarak heykellerde uygulanmıştır. Ahşap, maden, kumaş, taş, altın, gümüş, tuğla gibi malzeme üzerinde çeşitli tekniklerle işlenmiştir. Hatta insan vücuduna dövme olarak da uygulanmıştır (Alsan, 2005: 24-25; Çay, 1990: 13).

Şekil-26: İkinci Pazırık Kurganındaki cesedin üzerindeki döğmeler.



Kaynak: Çoruhlu, 1998: 55.

Hayvanlara saygı duyulması ve özellikle vahşi hayvanlara karşı duyulan korku, onlardan korunmak veya düşmanlarına karşı başarılı olmak için insanda, hayvan gibi kuvvetli olabilme isteğini doğurmuş, hayvan biçimine girilebildiğine ve hayvanların hususi özelliklerini insanlara geçirebildiğine inanılmıştır (Çoruhlu, 1993: 120). Figürlerin simetrik olarak yerleştirildiği hayvan tasvirleri, uzun yıllar boyunca hatta Selçuklu döneminde bile farklı malzemeler üzerinde uygulanmıştır. Bir hayvan tasvirinin, bir başka hayvana ait uzvu ile birleştirildiği örnekler de karşımıza çıkmaktadır (Alsan, 2005: 22).

Erken dönem Türk sanatında önemli bir yeri olan hayvan üslubu bazen gerçekçi, bazen de stilize edilmiş olarak verilmektedir. Hayvan vücutları hareket hissini güçlendirmek amacıyla, uzamış veya kıvrılmış olarak verilmektedir. Hayvanlar bazen tek tek bazen de bir arada tasvir edilmiştir. Bazen de hayvanlar iç içe geçerek, ya da üst üste istiflenerek kompozisyonlar oluşturulmuştur (Büyükçanga, 2006: 26). Böylece sanatçılar eserlerinde anlatmak istediklerini büyük bir ustalıklarla çizmiş, hareket halinde olan konuları inandırıcı bir gerçekçilikle aksettirebilmişlerdir. Kullanılan eşyalara bıkmadan hayvan figürlerini, hayvan mücadele sahnelerini işlemişlerdir. Hayvan üslubu bu nedenle oluşmuştur.

M.Ö. 7. yüzyıldan itibaren Orta Asya'da gelişen ve tüm Asya'lı kavimlerin dolayısıyla Türklerin de etkilendiği hayvan üslubu denilen göçebe sanatın uzantıları Anadolu Selçuklu sanatında da yoğun olarak görülmektedir (Kavuncuoğlu, 2003: 60).

2.2. Kubad-Abad Sarayı ve Çinilerindeki Hayvan Figürleri

2.2.1. Kubad-Abad Sarayı Hakkında Genel Bilgi

Bilim ve sanat dünyasının ancak son yıllarda tanıyabildiği Selçuklu devri Kubad-Abad Sarayı, Konya ili sınırları içerisinde Beyşehir gölünün batı sahillerinde yaptırılmıştır (Önder, 1977: 104; Önder, 1972: 15). Kubad-Abad; eski adıyla Hoyran, bugünkü adı ile Gökaya denilen, Beyşehir'e bağlı kasabanın 3 km. kadar kuzeyindedir (Yıldıztekin, 2006: 4). Gölün güney-batı kıyısında, Torosların bir kolu olan Anamas dağlarının eteklerinde küçük alüvyon ovasında göle doğru çıkıntı yapan kayalık tepe ile bir bronz çağı höyüğü çevresinde yer alan saray, bugün önemli bölümü izlenebilen çevre ve iç surlarıyla içinde 20 dolayında yapı kalıntısından oluşmaktadır (Kuban, 2002: 258) . Kubad-Abad Sarayı, 1226-1236 yılları arasında

Sultan Alâeddin Keykubad tarafından yaptırılmış Selçuklu Saray külliyesidir. Büyük bir külliye halinde olup, mimarı ünlü vezir Sadettin Köpek olarak kabul edilmektedir. Ünlü tarihçi İbn-i Bibi Selçuknamesinde; Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın Antalya-Alanya seferinde Beyşehir gölü kenarında konakladığında burayı çok beğendiğini, aynı zamanda mimar olan veziri Sadettin Köpek'e buraya bir saray yapılmasını istediğini yazmaktadır. Hatta Sultanın sarayın plan ve krokisini bizzat kendisinin çizdiği ve yapımıyla da yakından ilgilendiği belirtilmektedir (Erdemir, 2001:123, Aslanapa, 2007: 137). Saray irili, ufaklı 16 yapıdan oluşmaktadır. Bunların bazıları, Büyük Saray ve Küçük Saray, Kız Kalesi, Köşk kalıntıları ve iskele yapılarıdır (Serin, 2008: 5). Büyük Saray Kubad-Abad külliyesinin en büyük yapısıdır. Kuzeyde 50 x 55 m kadar genişlikte ve göle uzanan bir teras üzerine kurulmuştur (Şekil-27). Sarayın kuzeydoğu kenarında taht makamı olan eyvan tabanı tuğlalarla döşenmiştir. Salona bakan yüzü ve eyvanın yan duvarları lüster teknikli çinilerle kaplanmıştır. Yapının kuzey köşesine düşen odanın duvarlarında in-situ çiniler ortaya çıkarılmıştır. Sır altı tekniğiyle çeşitli av hayvanları, siren, sifenks gibi fantastik yaratıklar, göğsünde 'es sultan' yazılı çift başlı kartal figürü ve saraylı insanlar resmedilmiştir (Karpuz ve Eravşar, 2006: 201; Arık, 2000:51)

Şekil-27:Kubad-Abad Büyük Sarayın genel görünüşü.



Kaynak: Arık, 2000: 52

2001 yılında Büyük Saray ön avlusunun güneydoğu duvarına bitişik bir hamam kalıntısı gün ışığına çıkarılmıştır. Burada sayısız yıldız ve haç çini kırıkları bulunmuştur. Bu çiniler Büyük Saray'ın sır atlı ve lüsterli yıldız çinileriyle aynı özellikleri taşımaktadır (Karpuz ve Eravşar, 2006: 202).

Kubad-Abad külliyesinde ayakta kalabilen yapılardan biri de Büyük Sarayın güneyindeki Küçük Saraydır (Şekil-28). Bu sonuç, Otto-Dorn'un 1966 yılında yürüttüğü kazı ve araştırmalar sonucunda belirlenmiştir. Kareye yakın düzgün bir plan gösteren sarayın dış kaplamalarını oluşturan taş blokların çoğu bugün yok olmuştur (Arık, 2000: 56).

Şekil-28: Kubad-Abad Küçük Saray'ın genel görünüşü.



Kaynak: Arık, 2000: 57

Kubad-Abad Saray Külliyesi (Şekil-29-30); Konya Müze müdürü M. Zeki Oral tarafından bulunmuştur. Daha sonra bilimsel araştırma ve kazılara 1965-1966'da Prof. K. Otto Dorn, 1967 yılında ise M. Önder tarafından devam edilerek, Sarayın çini süslemelerinin zenginliği ortaya çıkarılmıştır (Aslanapa, 1971: 163; Erdemir, 2009: 138). Bu arada Arkeolog M. Akok tarafından çizilen restitüsyon, resimleri, hayali olmakla birlikte, Kubad-Abad'da düşünülen yerleşme düzenine yakındır. Daha sonra uzun bir süre kazı çalışmaları durdurulan Saray çalışmaları 1980 yılından itibaren Prof. Dr. Rüçhan Arık tarafından sürdürülmektedir (Serin, 2008: 5; Arık, 1986: 23).

Kubad-Abad Saray kazılarında çıkarılan buluntuların büyük bir kısmı Karatay müzesinde sergilenmektedir. Karatay müzesini adeta Kubad-Abad müzesi haline getiren bu malzemelerden özellikle duvar çinileri dikkati çekmektedir (Erdemir, 2001: 127).

**Şekil-29-30: Kubad-Abad Saray külliyesinin topografik planı ve restitüsyonu;
M. Akok'a göre.**



Kaynak: Arık, 2000: 50.

Kubad-Abad Saray çinileri 23 cm, daha ender olarak da 24 cm. çapında ve duvarlara belirli yüksekliğe kadar, arabesk bir örgü biçiminde yerleştirilmiştir. Duvarlara yerleştirilirken bu yıldızların arası haç biçimli çinilerle doldurulmuştur. Kare formulu çiniler daha az kullanılmıştır. Bunların bir kısmı yıldız formulu çinilerden kesilerek kareye dönüştürülmüştür (Önder, 1996: 226; Arık, 2000: 43). Yıldız ve haçların desen, renk bakımından ritmik değişimi duvarlara ayrı bir canlılık kazandırmaktadır. Sır altı ve lüster çiniler ayrı sıralar halinde duvarları kaplamaktadır. Dört veya beş sıra sır altı çiniden sonra iki sıra lüster, sonra yine sır altı kare çiniler ahenkli değişmelerle yerleştirilmiştir. Bazen de lüsterler altta, sır altılar üstte sıralanmıştır (Öney, 1976: 43; Erdemir, 2009: 141). Anadolu Selçuklu sanatında özellikle iç mekanda oluşturulan geometrik çini kompozisyonların sonsuza kadar sürdürülebilmeleri ile İslam dinindeki sonsuzluk ve ebediyet inancının vurgulandığı düşünülmektedir (Kavuncuoğlu, 2003: 93). Yıldız formulu çinilerde, çok canlı ve kıvrak hareketlerle resmedilen hayvan figürleri dikkat çekmektedir (Aslanapa, 1965: 13; Aslanapa, 1993: 149). Beyazımsı renkte olan yıldız formlar da, sır altına firuze, patlıcan moru, lacivert renklerle, yeşilimsi, siyah konturlar kullanılarak resmedilen, oturmuş ve ayakta insan figürleri, tavus kuşu, kuş, balık, kaplan, çift başlı kartal, ayı, eşek, keçi, köpek, sfenks, harpi, grifon gibi sembolik figürler, mitolojik hayvanlar, yarı insan yarı hayvan tasvirlerinden faydalanılmıştır (Aslanapa, 1984: 319; Otto-dorn ve Önder, 1967: 239). Kubad-Abad Saraylarında bulunan çiniler Türk çiniciliği bakımından önemli oldukları kadar, Selçuklu devri ressamlığı, etnoğrafyası için de incelemeye değer bir konudur (Oral, 1953 :211).

İslam sanatında, kartal, doğan, güvercin, tavus, cennet kuşu, leylek vs. gibi, kuş figürlü resimlere de rastlanmaktadır. Kubad-Abad Saray çinileri bunun en güzel örneklerindendir (Önder, 1959: 32)

Selçuklular'da hem geometrik düzenden doğan yıldızlar, hem de süs amaçlı olan yıldızların gelişi güzel kullanılmadığı düşünülebilir. Türkler'de yıldız, geceleri yön tayin etmede çok önemlidir. Yıldız biliminin iyi bilinmesi, yönleri tayin etmede ve sıcak soğuk havaların belirlenmesinde ön plana çıkmaktadır. Hatta Yakut Türklerinin mitolojisinde anlatılan, Şamanın havaya fırlattığı gezegenlerin yıldız olma hikayesinin yanı sıra, Zuhâl, Jüpiter, Mars, Utarit yıldızı da en çok tanınan ve konuşulan yıldızlardandır. Dolayısıyla yıldızlara duyulan sevgi ve inanın gökyüzü alemi, sonsuzluk gibi kavramların, süslemede önemli rol oynadığı tahmin edilmektedir (Parlar, 2001: 129).

2.2.2. Kubad-Abad Saray Çinilerinde Yer Alan Hayvan Figürlerinin İkonografik ve Simgesel Anlamları

Kubad-Abad Sarayındaki çini motiflerinde yer alan hayvansal figürler stilize edilerek çizilmişlerdir. Stilize, yani üsluplaştırma; doğal ve gerçek şekilleri sadeleştirerek tezyini ve şematik bir biçime sokmaktır. Bu işlem doğal biçimleri esas alarak, yeni biçimlerle motif ve figür oluşturma yöntemidir. Bu işlem sanatçının sistematik bir deformasyon yapmasını gerektirmektedir. Ritmik ve simetrik düzenlemelerde ortaya çıkan alanı, eşdeğer büyüklükte ve biçimdeki alanları şekillerle doldurabilmek gerekir. Seçilen tip, uygulanacak alanın biçimine göre, yeniden biçimlendirilir. Kompozisyon temasını oluşturan motif veya figür, yeni biçimini kazanırken doğadaki aslının bazı ayrıntılarını kaybeder, bazılarını korur. Korunan parçalar ise en karakteristik unsurlardır (Mülayim, 1994: 87). Selçuklu hayvan figürlerinin üslupları bakımından Avrasya hayvan sanatı ile, anlamları bakımından da, Orta Asya Şaman inançlarıyla ilgili oldukları bilinmektedir (Büyükçanga, 2006: 28).

2.2.2.1. Çift Başlı Kartal

Kubad-Abad'daki Büyük ve Küçük Saray çinileri, ilginç bir resim üslubuyla, Selçukluların simgeler dünyasını yansıtarak ikonografiyi kaynaştırıp farklı bir atmosfer yaratmaktadır. Bu atmosferin en önemli figürü, sarayın ve sultanın simgesi çift başlı kartaldır (Arık, 2000; 76). Kartal formuyla ilk kez, en eski Anadolu

yerleşim yerlerinden biri olan Çatalhöyük duvar panolarında, insanlara saldırırken resim edilmiş bir şekilde karşılaşmıştır (Büyükçanga, 2006: 27).

Kartal, eski Türk kurganlarından başlayarak Hun, Göktürk, Uygur, Avar, Erken İslam, Abbasi, Gazne, Fatimi, Eyyübi ve Büyük Selçuklu sanatında nazarlık, tılsım, kudret ve kuvvet sembolü, arma, totem, mezar, hayat ağacı sembolü, aydınlık-güneş ve talih, bilginlik, gökyüzünü temsil eden ve gelecekte haber veren kuş olarak, sembolik kullanıldığı ifade edilmektedir (Uzun, 1996: 87; Erdemir, 2009: 195). Orta Asya Türk mitolojisinde koruyucu ruh olarak kabul edilen kartal, aynı zamanda göklere hakimiyeti ve gücü temsil etmektedir. Göklerin hakimi, özgürlüğün simgesidir (Öney ve Çobanlı, 2007; 85-86; Erdemir, 2009: 194). Kartal figürü çok eski çağlardan itibaren, Selçuklu hükümdar çadırlarına (çetir) kazanılan savaşın zafer işareti olarak dikilen hükümdarlık sembolüdür (Erdemir, 2009 194).

Şekil-31: Türklerde Kartal ve Kartal Arması. Türk Kültürü.



Kaynak: Alsan, 2005:203.

Orta Asya inançlarında totem olarak kullanılan kartal, kuşların da hakani olarak kabul edilmekte, şans ve bilgelik simgesi olarak görülmektedir. Bunun dışında gezegen ve burç tasvirleriyle birlikte bezeme sanatlarında da işlenmektedir (Arık, 2000; 79; Gezgin, 2007: 113). Çift başlı kartal arması (Şekil-31), 11. yy.'dan itibaren hem Anadolu'da hem de etrafta küçük devletler kuran Türklerin eserlerinde yer almıştır. 1170-1197'ye kadar başta bulunan Sancar Atabeyi İmadeddin Zengi'nin adına basılan sikkelerde, 1208 tarihinde Artuklular'dan Nasreddin Mahmud'un inşa ettirdiği Uluban Kalesi'nin dış kitabesinin üst tarafında, 1965 yılı kazısında Beyşehir Kubad-Abad Büyük Sarayında kartal arması yer almaktadır. Günümüzde ise Konya Müzesinde korunan çifte kartal arması bulunmaktadır (Mollaibrahimoğlu,

2008: 19). Başta kartal olmak üzere yırtıcı kuşların Şamanist inançlarda önemli bir yeri vardır. Kartal biçimine dönüşen söz konusu ruhlar, gökleri dolaşır ve yere inerlerdi (Evcı, 1988: 13). Şamanizm'in etkisiyle çift başlı kartal figürünün mensup olduğu hayvan üslubu daha da gelişmiştir. Şaman'ların, ayinler sırasında girmiş olduğu hayvan biçimlerinin başında kartal ve kartal cinsi yırtıcı kuşlar gelmektedir. Çünkü kartal, Tanrı ile insan arasında elçi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Şamanın, kartalın bir kadınla birleşmesinden meydana geldiğine inanılmaktadır (Alsın, 2005; 79; Erdemir, 2009: 194).

Anadolu Selçuklu döneminde kullanılan çift başlı kartal motifinin neden iki başa sahip olduğu konusunda değişik görüşler bulunmaktadır: Ögel'e (1972: 217) göre; kartalın çift başlı yapılmasının sebebi, Türk sanatındaki simetri tutkusudur, Arık'a (2000; 79) göre; koruyan ve egemenlik kuran iki ruhun, iki iktidarın güç birliği durumlarında iki kez arttırılmış gücün, çift başlı kartalla simgelendiğini belirtmektedir Öney'e (1972; 166) göre ise; evlenme ve politik birleşmeyi sembolize etmesinin yanı sıra simetri geleneğinden kaynaklanabileceğini de düşünmektedir (Kavuncuoğlu, 2003; 75-76). Türk geleneğinde kartalın astronomik (büyüklüğü ve göksel bir varlığı ifade eder) boyutu bulunmaktadır. Hun mezarlarında bulunmuş çok önemli üç kartal resmi astronomik semboller ifade etmektedir. Bu kartal kabartmalarının altındaki ay ve yıldızlar göğü temsil ederken, ters konmuş yıldızlar gece ve gündüzü temsil etmektedir (Şekil-32).

Şekil-32: Astronomik anlam ifade eden kartal figürü.



Kaynak: Çelik, 2007; 64.

Eski Türklere göre gece ile gündüz göğün üzerinde durmadan döner ve gece kapladıktan sonra karanlık oluşur. Hun mezarlarında bulunmuş bu kabartmada dünya üzerinde dönen, siyah ve beyaz renkli kartal görülmektedir (Çelik, 2007; 21).

Kubad-Abad çinilerinde çift başlı kartal motifleri, yıldız ve haç levhalar üzerine resmedilmiştir. Bazıları krem rengi zemin üzerine sır altı tekniği ile siyah, kobalt ve turkuaz renkli boyalarla işlenmiştir (Arık, 2000; 79). Ender olarak da sır üstüne lüster tekniği ile işlenmişlerdir. Çift başlı kartal motiflerinde vücut cepheden damla şeklinde, tek boyundan çıkan başlar, sola ve sağa doğru dönük olarak, yan profilden, resmedilmişlerdir. Sivri kulaklar, kıvrık gaga altında sarkıntı, iri kanat, kuyruk ve pençeler görülmektedir. Kanat yatay bir hatla ikiye bölünmüştür (Yılmaz, 1999; 446; Öney, 1998: 145). Altay Şamanizminde en önemli varlığın, Tanrı ile insanlar arasında ilahi aracı olan ve onları kötü ruhlara karşı koruyan puhu (Kısa bacaklı, tıknaz vücutlu bir kuş türü) olduğu söylenmektedir. Kartal motiflerinin sivri kulaklı çizilmesi de Şaman kültüründen kaynaklanmaktadır. Figürlerdeki kulaklar; puhu kulağı olduğunu ortaya koymaktadır (Çelik, 2007; 21). Ayrıca bazı kartal motiflerinin vücutlarında yazı, bazısında rozet, bazısında ise çizgisel dekorlar bulunmakla birlikte bazılarının ayakları vücuda paralel şekilde, bazıları da ters yöne doğru açılmış bir şekilde dekorlanmıştır.

Şekil-33-34-35-66: Haç formlu çinilerde, çift başlı kartal deseni.

Şekil-33



Şekil-34



Şekil-35



Şekil-36



Kaynak: Arık, 2000, 86.

Kubad-Abad Küçük Saray kazı çalışması sonucu bulunan Şekil-33-34-35-36'deki haç formulu çiniler, turkuaz şeffaf sır altına siyah renkle, çift başlı kartal deseni ile dekorlanmışlardır. Şekil-33-35-36'da kartal motifi haç formunun orta kısmına yerleştirilmiş, haç formunun kolları ise, rumi motifleri ile dekorlanmıştır (Arık, 1993: 535). Böylece boşluk doluluk oranı dengeli bir şekilde sağlanmıştır. Çini formların kenar kısımları, siyah renkle çerçeve oluşturacak şekilde boyanarak, kompozisyon bütünlüğü sağlanmıştır. Kartal formlarının gövde ve kanatları sıksa denecek nitelikte yapılmıştır (Karpuz ve Eravşar, 2006; 203). Kanat ve bitki formlarının üzerinde yer alan çizgilerle dekora zenginlik kazandırılmıştır. Ayrıca kanattaki iç çizgiler tüyleri ifade etmek ve hareketlilik katmak amacı ile uygulanmıştır. Kubad-Abad kompozisyonlarında çizgi, hareket ve ifadeyi belirleyen en önemli unsurdur (Yılmaz, 1999: 441). Kartal figürlerinin kanatları omuzdan başlayarak, kalından inceye doğru hafif kıvrımla, kuyruk kısmına kadar, vücuda ve ayaklarına paralel olarak çizilmiştir. Damla biçimindeki vücutlarında ise farklı yazı dekorları işlenmiştir. Şekil-34'deki kartal motifleri haç kollarına yerleştirilmiştir. Ancak bu çini formu kırık parçalar halinde bulunduğu için ortasındaki motif görülmemektedir. Bu figürlerin kuyruk kısımları gövdenin bitiş kısmında boğum yaptıktan sonra parçalı yaprak şekline dönüşmektedir (Arık, 2000; 87). Şekil 34'deki kuyruk formu; damla şeklinde, Şekil-33-35 ve 36'de ise, iki yana doğru, balık kuyruğu şeklinde, ayrılmaktadır (Öney, 1993: 146).

Şekil-37-38-39-40: Yıldız formlu çinilerde, çift başlı kartal deseni.

Şekil-37



Şekil-38



Kaynak: Arık, 2000: 80-81.

Sır altı tekniğinde işlenen kartal motifi yıldız formlu çiniden kesilmiş bir kare levhaya yerleştirilmiştir (Şekil-37). Kartal motifinin dışına, kenar formuna uygun olacak şekilde çizgisel konturla boyama yapılmıştır (Evcı, 1988: 29). Motif; cepheden şişkin bir gövde ve ince kanatlarla resmedilmiştir. Başlar da profilden çizilmiştir. Kanat tüyleri kıvrık çizgilerle belirtilmiştir. Kanatlar kuyruklara kadar uzatılmış, stilize yaprak motifi gibi bir biçimle sonuçlandırılmıştır. Krem rengi zemin üzerinde şeffaf sır altına koyu yeşil renkle işlenen kartalın damla şeklindeki göğsünde pullar bulunmaktadır (Öney, 1993: 150). Formun bazı yerlerinde de kobalt kullanıldığı göze çarpmaktadır. Kuyruk kısmı gövdenin bitiş kısmında boğum yaptıktan sonra parçalı yaprak şekline dönüşmektedir. Ayakları ise gövde üzerinden çıkmaktadır. Figürün kare yüzeye yerleştiği alandan kalan kenar boşlukları, yeşil konturlarla çevrelenmiş içleri de boyalı rozetlerle dekorlanmıştır. Bunların da gezegen simgeleri olabileceği düşünülmektedir (Arık, 2000; 81-82).

Saray çinilerinde yıldız formunun dış kenar kısımları, sır altı siyah renkle çerçevelenmiştir. İç kısmında tekrar yıldız formu kullanılmış ve bu formun içine de lacivert renkli kartal figürü yerleştirilmiştir (Şekil-38). Figürle çerçeve arasında kalan kısımlar ise, sır altı siyah renkle küçük detaylı motiflerle işlenerek kompozisyon tamamlanmıştır. Kartal motifinin gövde ve kanatları cepheden, iki yana

yönelen başları profilden gösterilmiştir. Gövde ve kanatları geniş bir yüzeyi kaplamaktadır. Kanatların üzerinde dikey beyaz çizgisel dekorlamalar kullanılmış, bitiş kısımları biri kısa diğeri daha uzun bir şekilde iki kısma ayrılmıştır. Uzun olan kanadın bitiş kısmı helezonlarla son bulmaktadır. Gövdesinde, beyaz noktalarla dairesel dekorlamalar yapılmıştır (Evcı, 1988: 28). Diğer bazı kartal motiflerinde olduğu gibi bu motifte de, sivri kulaklar, kıvrık gagalar, gaga altından gerdan ibiği gibi sarkıntılar dikkati çekmektedir. Gövdeden çıkan ayak formları diğer benzer formlarda olduğu gibi vücuda paralel çizilmemiş, daha fazla sola ve sağa doğru açılmış bir şekilde uygulanmıştır. Pençeleri de oldukça gerçekçi tasvir edilmiştir (Arık, 2000: 80).

Şekil-39



Şekil-40



Kaynak: Arık, 2000: 78-80-81.

Kartal motifi yıldız formunu kaplayacak bir şekilde yerleştirilmiştir. Sır altı tekniğinde, mavi, kobalt ve siyah renkler kullanılarak yapılmıştır (Şekil-39). Zemin beyaz, gövde ve ayaklar siyah, baş, kanat, kuyruk ve ayağın bir kısmı da mavi ve tonlarıyla boyanmıştır. Kanatlarından birer adet nar meyvesi sallanmakta, bu motif de Sultanın arması olarak karşımıza çıkmaktadır (Otto-dorn ve Önder, 1967: 240). Arma doğu ve batının hakimi, sonsuzluğun içindeki Sultanı temsil etmektedir. Nar meyvesini taşıması her yere bereketi, huzuru getirdiğinin sembolüdür. Kartalın etrafı tepelik ve rumilerle süslenmiştir. Gövde bir damla formunda levha şeklinde kullanılmış ve bu levhaya dikey bir şekilde “Es Sultan” yazılmıştır (Öztürk, 2008: 34). Kuyruk kısmı da tepelik motifine benzer bir şekilde çizilmiş, gövdeye bir daire

formuyla bağlanmıştır (Öney ve Çobanlı, 2007: 86). Kanatların içe ve dışa bükülen iki ucu vardır. İçe bükülen kanat; vücutla, ayakların çıktığı noktadan birleştirilmiştir. Kanatların dışa bükülen uçlarıysa, helezonik kıvrımlar yaparak yuvarlak formlar oluşturmaktadır (Evcı, 1988: 28).

Sır altı tekniğinde kobalt ve siyah renklerle, yıldız formlu çiniye boyama uygulanmıştır. Kartal figürü sır altı siyah renkle konturlanmış, içi kobaltla boyanmıştır (Şekil-40). Kobaltın kalın sürülmesi sonucunda da boyada akmalar meydana gelmiştir. Kartalın gövdesinde bulunan madalyonda ‘Kemal’ yazısı okunmaktadır (Arık, 2000: 81). Yüzeyi doldurma amaçlı helezonik süslemeler kullanılmıştır (Öztürk, 2008: 52). Bu süslemelerden kartal motifini ayırmak için, kartal motifinin dış hattına paralel olacak şekilde (tahminen 2-3 cm dışarıdan) siyah boya ile konturlama yapılmıştır.

Şekil-41



Şekil-42



Kaynak: Arık, 2000: 82-83.

Zemini krem renkli olan yıldız formunun merkezine yerleştirilen kartal motifi, haşhaş motifi ile iki taraftan çevrelenmiştir (Şekil-41). Kartal motifi ve narlar, kobalt, haşhaş ve yıldız figürünün kenar çerçevesi yeşil renkle boyanmıştır. Burada da kobaltın fazla sürülmesi sonucunda akmalar görülmektedir. Vücutun ortasındaki yatay dikdörtgen formunun içinde ‘Es-Sultan’ yazısı mevcuttur. Kanadı helezonik kıvrımlarla sonlanmıştır. Kuyruk kısmı tepelik motifine benzer şekilde çizilmiştir. Vücutla kanat arasında kalan boşluklar, nokta dekoru ile tamamlanmıştır.

Diğer yıldız formlarından farklı olarak, Şekil-42’de zemin yeşile boyanmış, kartal formu krem renginde bırakılmıştır (Arık, 2000: 87). Burada da kartal bitkisel motiflerle çevrelenmiştir. Vücudunda da ‘Es-Sultan’ yazılıdır. Kenar çerçevesi lacivert renkle boyanmıştır. Kanat uçları ise bitkisel bir formla sonlanmıştır. Eserin fazla hasar görmüş olması nedeni ile başlar gözükmemektedir. Şekil-41’de olduğu gibi, burada da kartalın kenarının haşhaş motifi ile çevrili olduğu gözlemlenmektedir.

Şekil-43



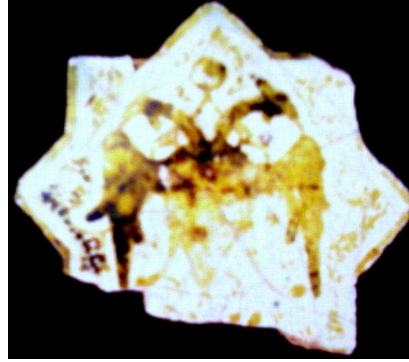
Şekil-44



Kaynak: Arık, 2000: 82-83.

Şekil-43 ve 44’deki çini parçalarında kartal figürü yeşil, zemin krem rengindedir. Vücutlarında ‘El-Muazzam’ yazmaktadır. Her iki eserin kanat kısımlarında tüy etkisi oluşturmak için çizgisel dekorlama yapıldığı gözlenmektedir. Ayrıca boyun kısımlarında da dikey yönlü çizgiler kullanılmıştır. Şekil-43’deki kartal, nar bitkisiyle iki yönden çevrelenmiş, narlar kobaltla renklendirilmiştir. Yıldız formunun çerçeve kısmı (bordür) siyah renkle, tahminen 2-3 cm kalınlığında, dekorlanmış ve biraz daha içeriden yine siyah renkle ince bir çerçeve daha oluşturulmuştur. Şekil-44’de ise; kartalın etrafından birkaç santim aralık mesafe ile, çizgisel dekor yapılmış, yıldız formu ile çizgi dekoru arasında kalan mesafede üç tanesi solda, üç tanesi sağda olmak üzere toplam altı adet daire çizilmiştir. Zemin boşluğunun da kobaltla renklendirildiği gözlenmektedir. Kartalın kanadı ile vücudu arasında kalan boşluğa, forma uygun olarak çizgisel bir dekorlama uygulandığı gözlemlenmektedir.

Şekil-45: Lüster teknikli çini üzerinde çift başlı kartal deseni.



Kaynak: Arık, 1987: 358.

Lüster tekniğinde yapılan, sekiz uçlu yıldız biçimindeki çini üzerinde (Şekil-45) çift başlı kartal figürü, sarı zemin üzerine açık kahverengi ile işlenmiştir. Kubad-Abad çinileri arasında bu teknikle yapılmış çift başlı kartal figürüne rastlanmaması, bu buluntuya özel bir önem kazandırmaktadır (Arık, 1987: 353).

Kubad-Abad Sarayında bulunan diğer benzer kartal motifli çiniler:

Şekil-46



Şekil-47



Şekil-48



Şekil-49



Şekil-50



Şekil-51*Şekil-52*

Kaynak: Arık, 1993:5.

Tarih boyunca soylular için spor ve güç gösterisi işlevi gören av, Selçuklularda da en önemli tasvir konularındandır (Öney ve Çobanlı, 2007: 87). İbn-i Bibi Kubad-Abad'da her cins av hayvanının dolaştığını, Sadettin Köpek'in, av köpekleri, doğan, şahin, av kuşları, gibi hayvanlardan, av partilerinin düzenine kadar bu konunun her alanıyla ilgilenen Saray ileri geleni olduğunu belirtmektedir. Saray çinilerindeki kuşlar ve diğer hayvanlar bunu simgelemektedir (Arık, 2000: 87).

2.2.2.2. Şahin

Anadolu sembolizminde kuş motifinin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Onun kadar çeşitlilik arz eden bir diğer motif yok gibidir. Baykuş, karga gibi kuşlar uğursuz, güvercin, kumru, bülbül gibi kuşlar ise uğurlu sayılmaktadır. Kuş, kadın ile özdeşleşmiş, kutsal ve gök tanrılarının yönetimindedir. Kuş özlemdir, haber beklentisidir. Kuvvet ve kudreti simgelemektedir. Kuş figürünün ölümü temsil ettiği ve ruha refakat ettiği de söylenmektedir (Büyükçanga, 2006: 27).

Kubad-Abad Saray kazılarında çıkan sekiz köşeli yıldız çinilerine, sır altı tekniğinde, krem rengi zemin üzerine kobalt ve siyah renklerle işlenmişlerdir. Yırtıcı görünüşleri, keskin bakışları, yana açılmış görkemli kanatları ve şişkin gövdeleriyle çinilerde tek bir figür olarak tasvir edilmişlerdir (Öney ve Çobanlı, 2007: 88). Avcı kuşların duruşları, çift başlı kartallarınki gibi, gövde cepheden, baş profilden tasvir edilmiştir. Şahin figürünün dışındaki alanlar noktali bezemeye ya da siyah zemin üzerinde, zeminin renginden yaralanılarak yapılmış yuvarlak bezemelerle dekorlanmıştır (Arık, 2000: 89).

Şekil-53



Şekil-54



Şekil-55



Kaynak: Arık, 2000: 89.

Şahin motifi, sekiz kollu yıldız formunu kaplayacak bir biçimde merkeze yerleştirilmiştir (Şekil-53). Motifin baş, kanat, kuyruk ve vücut kısımları kobaltla, benekler ve dört adet rozetle doldurulan kenar boşlukları ve çerçevesi siyah renkle boyanmıştır. Figürün üzerinde bulunan benekler, tahmini Orta Asya figür dünyasında olan, koruyucu olduğuna inanılan meleklerdir (Büyükçanga, 2006: 84). Damla biçimindeki vücudun orta kısmına, zeminin renginden yararlanılarak, damla formuna benzeyen köşeli dekorlama yapılmıştır. Vücutuyla boynunu ayıran ince bir şerit şeklinde dekor kullanılmıştır. Kanatların üst uç kısımlarında, yatay çizgiler içinde, çizgilerle baklava dilimi şekli oluşturulmuştur. Kanatların uç kısımları üç şeride ayrılmış, yandaki küçük kanat ayrımları siyah renkle, ortadaki ise kobaltla renklendirilmiştir. Kuyruk kısmı da yelpaze şeklinde çizilmiş, çizgi ve daire formlarıyla dekorlanmıştır. Figür, kıvrık gagası, keskin bakışları, iri pençesi ile dikkat çekmektedir (Büyükçanga, 2006: 84).

Figürün baş, vücut ve kuyruk kısmı lacivert; kanat, nokta dekorları ve çerçeve kısmı siyahla renklendirilmiştir (Şekil-54). Kanat kısmının uç kısımları iki kısma ayrılmakta ve içlerinde çizgisel dekorlamalar, vücut kısmında ve gözünde damlaya benzer bir dekorlama görülmektedir. Kuyruk kısmı da damla şeklindedir. Noktalama yöntemiyle doldurulan boşluk kısımların arasında yıldız formunun üst kollarında sağ ve sol olmak üzere iki dairesel form yer almaktadır. Boyunda da gene ince şerit halinde çizgi görülmektedir.

Krem rengi zemin üzerindeki figürün vücut kısmı, patlıcan moru, baş, kanat, kuyruk ve ayağının bir kısmı lacivert renkle boyanmıştır (Şekil-55). Biri yukarda diğeri daha aşağıda olmak koşulu ile kanatlarının ucu iki kısma ayrılmıştır. Kanatlarının dış kenarına nar motifi çizilmiştir. Boşluklar ise bitkisel dekorlarla doldurulmuştur.

Şekil-56



Şekil-57



Kaynak: Arık, 1993:5

Şekil-56 ve 57’de; Avcı kuşların tek başına değil de bir sahne oluşturan olay içinde yer almasına örnek olarak, Büyük Saray’da çıkan ilki sır altı diğeri lüster tekniğinde yapılmış, iki yıldız formlu çini gösterilebilir. Sır altı tekniğindeki çinide bir kuş başka bir kuşu boğazından yakalamış, sıkmakta; lüster tekniğinde ise, avcı kuş tavşanın başını gagalamaktadır. Her iki çinide de zemin krem renklidir (Arık, 2000: 89; Günyar, 2007:71).

Kuşların etrafı sarmaşık ve çiçeklerle çevrelenmiştir (Şekil-56). Gövde, baş ve kanatlarında yeşil, göğüs, boyun ve kuyrukları kobalt mavisi, ayakları çimen yeşilidir. Sarmaşıkların renkleri çoğunlukla yeşildir. Çiçeklerin bir kısmı açmış bir kısmı açmak üzere tomurcuk halinde, kobalt ve açık mavi ile renklendirilmiştir (Öztürk, 2008: 61).

Kubad-Abad Sarayında bulunan diğer benzer şahin motifli çiniler:

Şekil-58



Şekil-59



Şekil-60



Şekil-61



Şekil-62



Kaynak: Arık, 1993:5

2.2.2.3. Kuş:

Kubad-Abad çinilerinde stilize bir hayat ağacı etrafında karşılıklı veya sırt sırta kuşlar düş dünyasını tamamlayan ve sık sık tekrarlanan örnekleri oluşturmaktadır. Kuşların arasındaki ağaç tipleri çeşitlilik göstermektedir (Yılmaz, 1999: 449).

Hayat ağaçları; stilize palmiye, aleve benzer şekilde veya basit bir bitkisel eksen gibi görülmektedir. Özellikle sır altı ve lüster tekniği ile işlenmiş yıldız biçimli çiniler üzerinde stilize edilmiş hayat ağaçları simetrik yerleştirilmiştir (Kalıpçılar, 2000: 216; Öney, 1976: 45). Kuşlar uzun kıvrık kuyruklarıyla çok dekoratif işlenmiştir. Bazı kuşların etrafında cennet ve ebedi hayat sembolü olan nar dalları yer almaktadır. Kuşlar ağaca bekçi olan veya ruhu, Şamanı sembolize eden figürlerdir (Öney, 1976: 45). İslam geleneğinde ise cennet kuşları olarak yorumlanmaktadırlar

(Öney ve Çobanlı, 2007: 89). Hayat ağacı öbür dünyaya geçişi sağlayan bir merdiven aracı olarak, kuşlar ise bu yolculukta refakatçilikle görevlendirilmişlerdir. Ayrıca kuşlar hayat ağacını korumakla yükümlüdürler. Hayat ağacı sürekli gelişen, cennete yükselen, hayatı ölümsüzlüğü sembolize eden can ağacı olarak nitelendirilmektedir (Öztürk, 2008: 37).

Yeryüzünde ölümsüzlüğün olamayacağını anlayan insanı ölümden sonra diriliş ile ilgili efsaneler ve dini inanışlar teselli etmiştir. Hayatın ve ölüm sonrası hayatın sembolü olan bu ağaca ‘Hayat Ağacı’ denilmiştir ve hayat ağacı da ebedi hayat işçiliğinin bir sembolü olarak yüzyıllarca motiflerde yaşatılmıştır. Şaman inançlarına göre dünyanın eksenini kabul edilen hayat ağacı, gök ile yeri birbirine bağlamakta, öbür dünyaya yol vazifesi görmektedir (Kavuncuoğlu, 2003: 85-86).

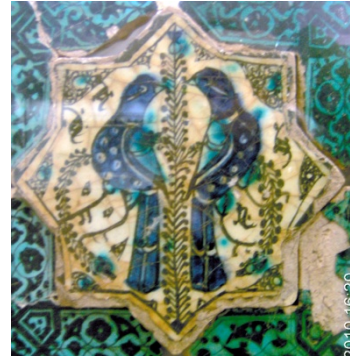
Şekil-63



Şekil-64



Şekil-65



Kaynak: Arık, 1993: 93

Küçük Saray kazılarında ele geçen yıldız formulu çini merkezinde, kozalağa benzeyen stilize bir ağaç motifi gövdesinden ters yönlerde iki tane dal çıkmaktadır (Şekil-63). Bunların altında simetrik iki küçük kuş karşılıklı, fakat başlarını dışarı çevirmiş olarak resmedilmiştir. Çininin bir kısmı kırılmış olmakla birlikte, kompozisyon anlaşılmalıdır. Kuşlar yapraklı birer dalla çerçevelenmiştir (Arık, 2000: 93).

Bir diğer yıldız çini de; yüzeyi tam ortadan ikiye bölen, tepesinde çiçeği bulunan yapraklı bir dal formu çizilmiştir (Şekil-64). Gagalarında hindi gibi sarkıtlar bulunan, kuyrukları uzun, parçalı olan simetrik iki kuş ağacın üzerine tünemiş

birbirine bakmaktadır. Kuşlar haşhaş dallarıyla çevrelenmişlerdir (Arık, 2000: 93; Günyar, 2007: 73).

Şekil 65, şekil 64'e benzer tarzda fakat kuşların başları birbirlerine doğru dönük olarak çizilmiştir. Vücut kısımlarında nokta ile dekorlamalar, kuyruk, kanat, boyun ve göz hizasında ise çizgisel dekorlar göze çarpmaktadır. Kuşun kanatları açık mavi, diğer kısımları lacivert renkle boyanmış, siyah renkle de konturlama yapılmıştır. Şekil-63,64 ve 65'de sır atlı tekniği kullanılmıştır.

Şekil-66



Şekil-67



Kaynak: Arık, 1993: 93

Yıldız formunun köşeleri kesilerek dört köşe levhaya dönüştürülmüş, çininin ana ekseninde geniş, krem rengi yapraklı, palmiye biçiminde bir hayat ağacı, kompozisyonu kaplamaktadır (Şekil-66). Çini plakanın iki yanında karşılıklı birer kuş, başlarını geriye çevirmiş, dışa doğru bakmaktadır. Bunlar da krem renklidir. Gövdelerinde benekler ve tüylerini belli eden çizgiler bulunmaktadır. Çininin yüzeyi mavi ve siyah renkle boyanmış, hayat ağacı ve kuşlar, astarın, renginde bırakılmış, üstlerine şeffaf sır çekilerek fırınlanmıştır (Arık, 2000: 94).

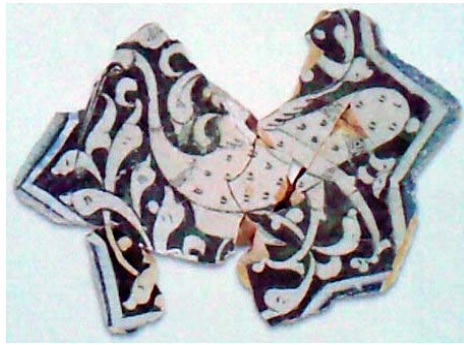
Krem rengi zemin üzerine sarımsı kahverengiyle işlenen diğer yıldız formunda, kuşlar hayat ağacının iki yanında sırt sırta durmuş, başları ters yöne, hayat ağacına doğru çevrilmiştir (Şekil-67) Soyut yapraklarla süslü bir zemin üzerinde ve ayrıntılı bir şekilde işlenmişlerdir (Arık, 2000: 94). Kuşun bütününe nokta ve çizgi dekorları çizilmiştir. Ele geçirilen parçada kırıklar mevcut olsa da kompozisyon anlaşılabilir. Ele geçirilen parçada kırıklar mevcut olsa da kompozisyon anlaşılabilir.

Ayrı bir sekiz köşeli yıldız formun da, krem rengi zemin üzerine ortada, yapraklı bir dal şeklinde yükselen nar dalları, yukarda palmiye şekline dönüşmektedir (Şekil-68). Ağacın kökünden iki yana uzanan dallar üzerine tüneyen kuşların uzun kuyrukları bulunmaktadır (Arık, 2000: 93).

Şekil-68



Şekil-69



Kaynak: Arık,2000: 103.

Simetrik bir kompozisyonudur. Soldaki kuşun gövdesi daha büyük, bacakları ise kısadır. Kuşların kanatlarında ve nar motiflerinde patlıcan moru, ağacın üçgen şeklindeki gövde kısmında ve kuşların geri kalan kısmında kobalt kullanılmıştır. Nar dallarında ve zemindeki bitki motiflerinde yeşil görülmektedir (Büyükçanga, 2006: 88).

Küçük Saray buluntuları arasında sır atlı tekniğinde yapılmış bu yıldız çini yüzeyinde son derece sınırlı renklerle balıkçıl kuşu tasvir edilmiştir (Şekil-69). Figür ve çevresindeki soyut yapraklarda krem rengi, zemin astar boyanmadan bırakılmış, bunların dışında fon koyu yeşil bir renkle boyanmıştır. Çin resimlerindeki kuş tasvirini andıran krem rengi balıkçıl kuşun kuyruğunda yazı benzeri süslerle doldurulmuş bir bordür görülmektedir. Kuşun tüyleri küçük, kısa çift çizgilerle belirtilmiştir (Arık, 2000: 103).

Haç levha üzerine şeffaf turkuvaz sır altına siyah renkle kuş motifleri işlenmişlerdir (Şekil-70-71). Haç formunun merkezdeki küçük kare alanda, Selçuklu bezeme sanatında kullanıldığı bilinen zikzak desenler işlenmiştir (Şekil-70). Haç kollarına ise, karşılıklı ağız ağza iki küçük kuş yerleştirilmiştir. Dört haç kolundaki rozetten çıkan yapraklar, haçın üçgen ucuna simetrik olarak yerleştirilmiştir. Kuş

motifleri ise tek fırça darbesiyle çabucak çiziliveren resimleri andırmaktadır (Arık, 2000: 104).

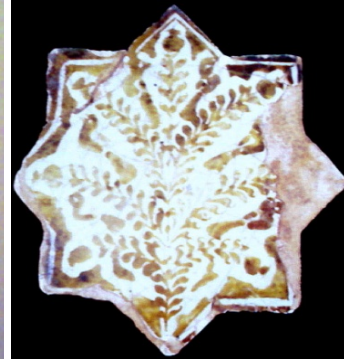
Şekil-70



Şekil-71



Şekil-72



Kaynak: Arık,2000: 104.

Başka bir çinide, kuş motifi, haç formunun dört koluna yerleştirilmiştir. Çevresini bitkisel motifler sarmıştır (Şekil-71). Gagaları haç formunun merkezinde birleştirilmiş, şeffaf sır altına turkuvaz sırla kaplanmıştır.

Kubad-Abad Küçük Saray kazılarında bulunan yıldız formlu çini, lüster tekniği ile yapılmıştır. Hayat ağacı dalları arasında kuş tasvirleri bulunmaktadır (Şekil-72). Şaman gelenekleri açısından bakılırsa, hayat ağacı, Şamanın ruhuna alemler arası yolculukta merdiven görevi görmekte, kuşlar da Şamana eşlik eden ruhları simgelemektedirler. İslam inancına göre ise, cennet simgesi olan ağaca, cennet kuşları tünemiştir. Kubad-Abad'da her sabah adeta toplantı yaparcasına bir ağaca üşüşen sığırcık kuşlarının bu resimlere esin kaynağı olabileceği düşünülmektedir (Arık, 2000: 105-106).

Kubad-Abad Sarayında bulunan diğer benzer kuş motifli çiniler:

Şekil-73



Şekil-74



Şekil-75



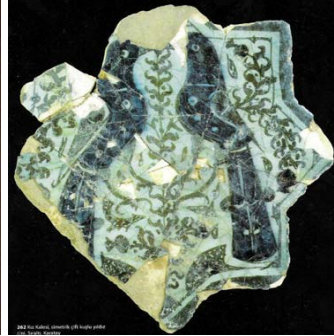
Şekil-76



Şekil-77



Şekil-78



Kaynak: Arık,2000: 104.

2.2.2.4. Tavus Kuşu

Kubad-Abad çinilerinde tek ve çift tavus kuşu motifi sık olarak işlenmiştir. Bunlar dekoratif ve renkli kuyruklarıyla dikkat çekmektedirler. Tavus kuşlarının etrafı genellikle soyut nar dalları ile çevrilmiştir (Kalıpçılar, 2000: 216). Sonsuz hayat, güzellik ve cennet sembolü olan bu kuş, Sarayı cennetten bir köşe olarak betimlemektedir. Tavus kuşu uğurlu bir kuş olarak ifade edilmekle birlikte, devlet güçlerini, ölümsüzlüğü ve cenneti sembolize ettiği düşünülmektedir (Büyükçanga, 2006: 70). Siyah, lacivert, mor, yeşil, eflatun gibi renk renk yükselen zengin kuyruğu ile Sarayı süslemektedir. Karşılıklı çift tavus figürleri arasında stilize dal şeklinde sunulan hayat ağacı tasvirleri Kubad-Abad sembol dünyasına zenginlik katmaktadır (Öney, 1988: 99). Tavus kuşu, Bizans ve İran sanat geleneklerinde çok sevilmektedir. Eski İran'da tavus kuyruğu tüylerinin, iktidarı sembolize ettiği

bilinmektedir. Arık'a göre Selçuklu Saray çinilerine bu figür İran'dan etkilenilerek yansıtılmıştır. (Kavuncuoğlu, 2003: 70; Öney ve Çobanlı, 2007: 88).

Suriye Rakka seramiğinden tanınan, bir ağaç etrafında simetrik yerleştirilmiş, kuyruk tüylerinin ucu kıvrılarak son bulan kuşların sık sık tekrar edildiği görülmektedir. Bu çeşitli hayvan tasvirleri arasında muhtemelen Sarayın süs kuşları olarak kullanılan tavus kuşu figürleri en bol motiflerdendir (Otto-Dorn ve Önder, 1967: 240). Hem sır altı hem de lüster tekniğinde sekiz köşeli yıldızlar veya yıldızdan kesilmiş dört köşe levhalara işlenen tavus kuşları, hayat ağacının yanında veya ağacın üstüne tünemiş olarak tasvir edilmiştir (Arik, 2000: 94-95). Tavus kuşları, uzun kıvrımlı boyunları, yukarıya doğru kavis çizilerek uzanan gösterişli kanatları ve bazı çinilerde üç dilimli olan sivri kuyruklarıyla tasvir edilmişlerdir (Yılmaz, 1999: 446).

Şekil-79



Şekil-80



Şekil-81



Kaynak: Öztürk, 2008: 40-46-52.

Büyük Saray kazıları sonucunda bulunan, zemini krem renkli olan sır altı tekniğindeki bir yıldız çinide (Şekil-79), hayat ağacının iki yanında karşılıklı tavus kuşları birbirine bakar şekilde çizilmiştir (Arik, 2000: 95). Tavus kuşları ve ağaç mavi, fondaki boşluklar gri-siyah renkli helezonlarla doldurulmuştur (Öztürk, 2008: 52; Günyar, 2007: 76). Kuyruk ve kanatların çok sade görünümüne karşın, zarif boyunları, başları, gagalarının altındaki benekleri ve baş üstünde üç mavi topla biten tepelik tüyleri, ayrıntılı olarak işlenmiştir (Arik, 2000: 95). Hayat ağacı motifi çini formunun merkezine dikey bir şekilde yerleştirilmiş, tepesi bütün olarak bakıldığında üçgen formunu anımsatan ve katmanlar halinde çizilen bir motiftir. Motifin içinde de

bitkisel dekorlamalar göze çarpmaktadır. Bu çini formunda tahribat ve kırılmalar mevcut olsa da üzerine işlenen motifler rahatça gözükmemektedir (Öztürk, 2008: 52).

Bir başka sekiz köşeli yıldızın merkezine tek başına bir tavus kuşu çizilmiştir (Şekil-80). Tavus kuşunun kuyruğu daha dik, yay biçiminde kıvrılmış, açık mavi üzerine koyu mavi yatay çizgilerle dekorlanmıştır (Arık, 2000: 99). Kuşun uzun boynu, kuyruğa paralel kavis yapan bir yay çizmektedir. Tavus kuşunun ayakları altından çıkan ve sağlı sollu ikiye ayrılarak, onu çevreleyen ağaç formunda bitkiler bulunmaktadır. Bu bitkilerden de 4'er, 5'er adet küçük dallar ayrılmış ve uçlarında meyveyi andıran şekiller bulunmaktadır. Dallarda noktalama ile elde edilmiş yapraklar çoğunluktadır. Kuşun baş ve kuyruğunun iç kısımları kobalt, gövdesi, kuyruğunu çevreleyen çizgi ve bitkinin yaprakları yeşil, kuşun kanadı ve meyveler patlıcan morunda resmedilmiştir (Öztürk, 2008: 52). Baş kısmında ise kıvrımlı tüyler bulunmaktadır. Gövde kısmında dairesel, boyun, kuyruk, kanat ve ayak kısımlarında çizgisel dekorlamalar göze çarpmaktadır. Fakat kanat kısmında kullanılan çizgisel dekorlar baklava formunu oluşturacak şekilde çizilmiştir.

Sır altı tekniğinde yapılan ve Büyük Saray'a ait başka bir yıldız çininin merkezine yerleştirilen tavus kuşu, boynunu geriye döndürerek kanatlarına uzatmış, tüylerini karıştırmaktadır (Şekil-81), (Arık, 2000: 95). Tavus kuşunun vücudunun arkasından geçerek kıvrımlı boynunun üzerinde son bulan, diğeri ise, boynunun arka sol kenarından çıkarak sonlanan, nar meyvesi ve dalları bulunmaktadır. Burada koyu mavi, kobalt, açık mavi ve yeşil renkler kullanılmıştır. Çininin kenarlarında ise tahribatlar mevcuttur (Öztürk, 2008: 46). Yıldız formuna çizgi ve noktalarla dekorlamalar yapılmıştır. Kuşun vücudunda dairesel motifler, kuyruk kısmında ve yıldız formunun kenar kısımlarında ise çizgisel dekorlamalar göze çarpmaktadır. Şekil-70'teki gibi kuyruk kısmı üç'e ayrılmış bir şekilde çizilmiştir.

Şekil-82**Şekil-83****Şekil-44**

Kaynak: Öztürk, 2008: 40-46-52.

Sır altı tekniğinde olan ve Büyük Saray kazılarında ele geçen ayrı bir sekiz köşeli çini üzerine tavus kuşları resmedilmiştir (Şekil-82). Kuşların başlarındaki ibikler, ayaklı, kulplu ve üzeri daire desenli bir kâsenin içine girmiş vaziyette çizilmişlerdir (Arık, 2000: 100; Oral, 1953: 216). Buradaki kap simgesel bir anlam taşımakta, içinde ‘ebedi hayat suyu’ bulunmaktadır. Tavus kuşlarının simgelediği cennet ile, kabın temsil ettiği sonsuz hayat suyu birlikte resmedilmiştir (Arık, 2000: 100). Ayaklarından birisi başlarının alt kısmına dayandırılmıştır. Kuşun vücudunun arkasından kanadı gibi çıkan, fakat daha çok noktalar ve çizgilerle yapılan, bitkisel bir motifi anımsatan yukarıya kalkmış bu şekiller, karşılıklı çizilmişlerdir. Tavus kuşunun kanadı üzerinde tüyü anımsatma amaçlı, zemin renginden yararlanılarak oluşturulmuş, yarım daire şeklinde çizgisel motifler gözlemlenmektedir. Kuyruk kısmında da bu tarz çizgisel dekorlamalar bulunmaktadır. Çininin zemini krem, kuşlar siyah renkle çizilmiş, kuşların etrafı ise siyah renk tahrir çizgisiyle ayrılmıştır. Yıldız formunun kenar kısımları ise kobaltla renklendirilmiş, iç içe dairelerle dekorlamalar yapılmıştır (Oral, 1953: 217). Formda oluşan boşluklar, boşluk formuna uygun olacak şekilde dekorlarla doldurulmuşlardır.

Şekil-83’de görülen çini Büyük Saray kazılarında bulunan, yıldız formundan kesilmiş, zemini krem renkli olan kare bir levhadır. Burada tavus kuşlarının boyunları ‘S’ şeklini oluşturacak biçimde birbirine dolanmakta, kanatları da bu harekete eşlik etmektedir. Başlar geriye, birbirlerine doğru bakmaktadır (Arık, 2000: 100). Gagalarının ise birbirlerine değdikleri gözlemlenmektedir. Zeminin orta noktasından başlayan ve boşlukları dolduracak şekilde yerleştirilen bitki motifi bulunmaktadır. Kuşlar farklı renklerle boyanarak, form karışıklığı önlenmiştir. Sağ

tarafındaki kuşun ayak ve küçük kanadında çizgisel dekorlar göze çarpmaktadır. Elde edilen çini formunda, kırıklar ve tahribatlar olduğu gözlemlenmektedir.

1992 yılında, Küçük Saray kazılarında ilk kez haç biçimli, turkuvaz sır altına siyah renkle boyanmış, boyunları birbirine dolanmış tavus kuşlu levhalarla karşılaşılmıştır (Şekil-84). Haçın merkezine yerleştirilen bu kuşlar, forma uygun olarak, kanatları haçın üst kollarına, kuyrukları da alt kollarına uzatılmıştır. Haç kollarının kenar boşlukları da stilize küçük yapraklı bitki ve dallarla dekorlanmıştır (Arık, 2000: 100).

Kubad-Abad Sarayında bulunan, diğer benzer tavus kuşu motifli çiniler:

Şekil-85



Şekil-86



Şekil-87



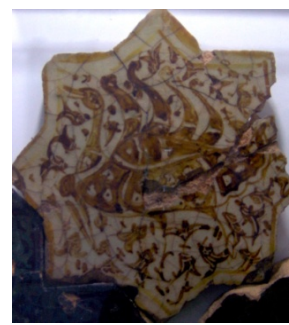
Şekil-88



Şekil-89



Şekil-90



Kaynak: Öztürk, 2008: 40-46-52.

2.2.2.5. Aslan

Kubad-Abad'ın bulunduğu küçük ovayı güneyden çeviren Toros kollarının etekleri, alabildiğine uzanan yeşil ormanlarla kaplıdır. Selçuklular zamanında doğanın daha da zengin olduğunu İbn'i Bibi şöyle anlatmaktadır:

'Cennet gibi bir dağ eteği-Yeri yeşillikten Firuze rengini almış,-Hava misk kokulu, yer güzelliklerle dolu- İçinde her cins av hayvanı dolanmakta'.

Bu cennet ortamda her çeşit hayvan dolaşmış olmalıdır. Kuşkusuz bunlar şimdiye kadar gözden geçirilen kuşlardan ibaret olmamalıdır. Bu ormanlarda, çevrenin sahipleri olan, sayısız dört ayaklılar da bulunmaktadır. Selçuklu resim ustaları, bu canlıları gerçek dünyalarından alıp, Sarayın masal dünyasına dahil etmişlerdir (Arık, 2000: 107; Öney ve Çobanlı: 2007: 89). Bu canlılardan biri de Aslan'dır.

Şekil-91



Kaynak: Megep, 2007: 5.

Aslan figürü, sembolik içeriği ile birlikte bir çok toplum ve medeniyette kullanılmıştır. Hemen hemen tüm topluluklara, doğadaki gücü ve özellikleri ile ilham kaynağı oluşturmuştur (Kavuncuoğlu, 2003: 65). Aslan figürleri, Türk sanatında, yiğitlik, güneş ve aydınlık sembolleri olarak kullanılmıştır (Şekil-91).

Aslan motiflerine İskit sanatında da tesadüf edilmiştir. Şamanizmde ölünün gök yüzüne aslanla çıktığı inancı dolayısıyla da, mezar ve türbelerde aslan figürünün kullanıldığı düşünülmektedir. Mezar taşlarında aslanın görülmesi, bektaşilikte aslanın Hz. Ali olarak düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

Aslan mücadele sahnelerinde, büyük bir ihtimalle güneşin (aslanın) boğa burcuna girmesi ile Nevruz yani baharın başlaması olayının sembolize edildiğine inanılmaktadır (Parlar, 2001: 124). Aslan figürlerinin ve onların sembolik anlamda kullanılmasının Türklerin Budizm'le etkileşimi sonucu Türk sanatına girdiği düşünülmektedir (Kavuncuoğlu, 2003: 65; Çelik, 2007: 38).

Kubad-Abad Saray çinileri arasında biraz stilize edilmiş, tüm canlılığı ile sekiz köşeli bir yıldız çinide, sır altına yerleştirilmiş olan aslan figürü, belkide Sultanı simgelemenin gururuyla göğsünü şişirip yelelerini kabartarak seyirciye bakmaktadır (Şekil-92), (Öney ve Çobanlı, 2007: 89-90).

Şekil-92



Kaynak: Önder, 1972: 16.

Anadolu Selçuklu dönemi Kubad-Abad Sarayı çinilerinde görülen, gururlu ve yalnız olarak tasvir edilen aslanın Sultanın gücünü simgelemek için kullanıldığı söylenmektedir (Kavuncuoğlu, 2003: 65). Krem zemin üzerine yerleştirilen figürün gövde, baş ve üç ayağı kobalt, kuyruk ve bir ön ayağı patlıcan moru ile renklendirilmiştir (Arık, 2000: 107). Aslan figürünü vurgulamak için, çevresi krem renginde bırakılmış, kıvrık dallar ve rumilerden oluşan desenlerle süslenmiştir (Arık, 2000: 108).

2.2.2.6. Köpek

Av eğlencelerinin en önemli elemanı olduğu için, hem sır altı hem de lüster tekniğinde yıldız formlu çinilerde en çok köpek figürü resmedilmiştir. Bu figür çeşitli bitkisel desenlerle bezenmiş yüzeylerde, benzer duruşlarla işlenmiştir. Baş geriye dönük, ön ayaklardan birini göğsüne doğru çekip kaldırmış, arka ayaklardan biri öne adım atmış, kuyruk, arka ayak arasından öne doğru kıvrılmıştır (Şekil-90-91-92-93-95-96), (Arık, 2000: 108).

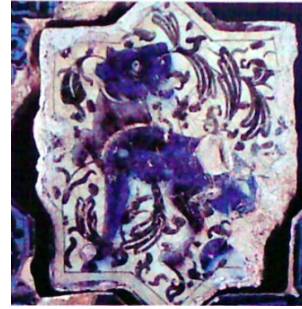
Şekil-93



Şekil-94



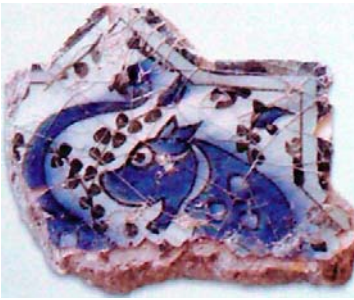
Şekil-95



Şekil-96



Şekil-97



Şekil-98



Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007: 89.

Şekil-94'de köpek, lüster tekniğinde yıldız formu çini üzerine çizilmiştir. Krem renkli zemin üzerine yapılan dekorların belirginleşmesi, bitki ve çizgi dekorların oluşturulması lüsterle sağlanmıştır.

Ayrı bir çinide köpek, diğerlerinden farklı olarak, kuyruk kısmı yukarıya doğru çizilmiştir. Çini formunda meydana gelen kırıklar desenin büyük bir bölümünün görünmesini engellemiştir (Şekil-97). Fakat göğüs kısmında zemin renginden yararlanılarak yapılan dairesel dekorlar gözlemlenmektedir. Fon ise bitkisel dekorlarla doldurulmuştur.

Ayrıca resmedilen köpek figürlerinin hepsinin ağzı, sanki havlıyormuş gibi açık bir şekilde çizilmiştir. Örnekteki çiniler sır altı ve lüster tekniği ile yapılmış olup, zeminleri krem renkli astarla boyanmıştır. Avcıların yardımcıları köpek, her bir çinide aslan gibi şişinerek haber vermek ve emir almak için arkaya, sahibine bakarken görülmektedir (Büyükçanga, 2006: 90).

2.2.2.7. Kurt

Çoğunlukla yıldız formu çinilerde görülen bu hayvanlar dünyasında kurt, tilki ve ayı figürleri de yer almaktadır (Öney ve Çobanlı, 2007: 90). 1987 yılında

Küçük Saray kazılarında gün ışığına çıkarılan, sır altı teknikli çinilerde kurt figürü resmedilmiştir (Şekil-99-100-101).

Şekil-99



Şekil-100



Şekil-101



Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007: 89.

Figürler, ayaklarından birini göğüslerine doğru çekmişlerdir. Şekil-100'deki kurdun kuyruğu kısa ve ağzı kapalı çizilirken diğer ikisinin ağızları açık ve kuyrukları da uzun olarak resmedilmiştir. Ayrıca keskin dişler ve sivri kulaklarla oldukça gerçekçi bir izlenim bırakmaktadırlar (Arık, 2000: 110). Figürlerin başı, geriye doğru çevrilmiş, yönleri sola doğru koşar vaziyettedir. Boşluklar ise bitkisel desenlerle tamamlanmıştır (Büyükçanga, 2006: 85).

Kubad-Abad Sarayında bulunan diğer benzer kurt motifli çiniler:

Şekil-102



Şekil-103



Şekil-104



Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007: 89.

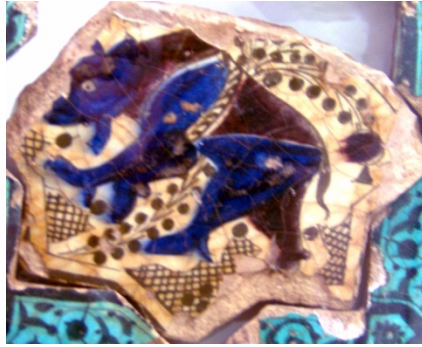
2.2.2.8. Ayı

Eski Türk topluluklarında doğa ile iç içe olmak, avlanmak, korunmak hayatın temeli olduğu için, güçlü hayvanlar her zaman ilgi çekici olmuştur. Türkler'de orman

kültü ile bağlantılı olarak ayı, orman tanrısının ve orman ruhunun sembolü sayılmıştır. Yakut Türklerinde kartal üzerine içilen and gibi ayı üzerine de and içildiği bilinmektedir. Ayının avlanarak yenmesi ile de güçlerinin insanlara geçebileceğine inanılmaktadır (Kavuncuoğlu, 2003: 66).

İslamiyetten önceki Türk topluluklarında büyüklüğü ve gücü ile ayıya duyulan hayranlık, İslamiyetten sonra aynı şekilde kalmamış, alay edilen ya da ahmak insanlara yakıştırılan bir sıfat olmuştur. Bu değişim, geçen yüzyıllar sebebiyle insanın artık doğaya hakim olması ve ayı gibi yırtıcı hayvanlardan korkmamasından kaynaklanmaktadır (Kavuncuoğlu, 2003: 67).

Şekil-105



Kaynak: Önder, 1988: 39.

Kubad-Abad Büyük Saray kazılarında ele geçirilen, sır altı teknikli, yıldız formu çinilerde ayı motiflerine rastlanmaktadır. Gövdelerinin ağırlığı adeta hissedilen ayı tasviri, çini yüzeyini kaplayacak bir şekilde çizilmiştir (Şekil-105).

Ayı figürü nar dalları ile çevrelenmektedir. Heybetli yapılarına karşın, sakince meyve yerken, dişleri gözüktür bir şekilde resmedilmeleri, onları ürkütücü olmaktan çıkarmaktadır (Denktaş ve Eravşar, 2007: 27). Gövde kısmı, dikey çizgiler arasına yatay çizgiler yerleştirilerek dekorlanmıştır. Figürün vücudu, lacivert ve mor renklerle bölümlü bir şekilde, bitkisel ve çizgisel dekorlamaların ise yeşil renkle boyandığı gözlemlenmektedir. Kuyruğu ise, vücuduna oranla oldukça küçük ve kıvrımlı bir şekilde çizilmiştir.

2.2.2.9. Kedi

Küçük Saray kazılarında bulunan sır altı tekniğindeki yıldız çinide, krem renkli zemin üzerine stilize yapraklarla oluşan kıvrık ince dallar arasında kediye benzer bir hayvan motifi çizilmiştir (Şekil-106). Gövde ve arka ayaklarından birisi kobalt, kuyruk ve diğer arka ayağı patlıcan moru rengiyle boyanmıştır. Figür üzerinde yapılan renk bölümleriyle, kompozisyon daha belirgin bir şekle dönüştürülmüştür (Arık, 2000: 111).

Şekil-106



Kaynak: Arık, 2000: 111.

Figürün kulakları, küçük ve yarım daire şeklinde resmedilmiştir. Burada da köpek figürlerinde olduğu gibi, ön ayaklarından birini göğsüne doğru çekip kaldırmış, fakat kedi figürü hareketli bir pozisyonda resmedilmiştir. Çini formunun sağ üst kısmında başka bir çiniden, kobaltın aktığı ve kırıkların mevcut olduğu gözlemlenmektedir.

2.2.2.10. At

Türk kültürünün en önemli unsurlarından biri olan at Türkler'in günlük hayatlarında büyük bir yer etmiştir (Çoruhlu, 1997: 238). Türkler atı ehlileştirmiş, atın etinden, sütünden, kılından, derisinden faydalanarak, onu binmede ve yük taşımada kullanmışlardır. Maddi ve askeri gücünün dışında, on iki yıllık Türk takviminde adı "Yund" olan at, yağlarda (eski türklerde ölü gömme töreni), şöenlerde, sporda ve temsili alanlarda tezyini ve plastik sanatlarda, efsanelerde kullanılmıştır (Çelik, 2007: 22).

Şamanizmde önemli bir yeri olan at, törenlerde Şamanın gökyüzüne çıkacağı bineği ve kurban hayvanı olarak, çoğu zaman da Gök Tanrı'nın sembollerinden biri olarak önem kazanmıştır. Şaman, at aracılığı ile yer altına ve öteki dünyaya göçebildiği için, aynı zamanda ölümün sembolü olarak kullanılmıştır. Zira at mistik yolculuk sırasında ölünün cesedini taşıyarak bu dünyadan ötekine geçirmektedir. Tanrı'ya giden yolu kat ederek Tanrı katında bulunmuş olduğu için değerli, kutsal ve mitolojik bir hayvandır (Çoruhlu, 1998: 155; Mollaibrahimoğlu, 2008: 9). At'ın bazı tasvirlerde kanatlı olarak gösterilmesinin, göğe çıkma aracı olarak kullanıldığına olan inanıştan kaynaklanabileceği düşünülmektedir. Ayrıca; yas, savaş ve yiğitlik sembolü olarak at kuyruklarının bağlanması, kesilmesi önemli bir gelenektir. Hükümdarlar savaşa çıkacakları zaman atının kuyruğunu bağlamakta, bu da savaşa çıkmaya hazır olduğunu belirtmektedir (Parlar, 2001: 121; Çoruhlu, 1997: 229).

Şekil-107



Kaynak: Arık, 2000: 112.

Savaştaki yararları nedeniyle at figürü, kuvvet ve kudret simgesi olarak kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu döneminde Kubad-Abad Sarayı çinilerinde görülen at figürlerinin (Şekil-107), bu temeller doğrultusunda sembolik anlamlar kazandığı düşünülmektedir (Kavuncuoğlu, 2003: 25).

Günlük hayatta at ile iç içe olan Türkler'in sanatlarına da at figürleri yansımıştır. Hunlara ait yapılan kazıların pek çoğunda bulunan hayvanların içinde, at ön plandadır. Başadır, Berel, Tüekta, Noin Ula, Pazırık gibi kurganlarda atların ve zengin koşum malzemelerinin fazlalığı atın bu toplumlarda vazgeçilmez parçaları olduğunu göstermektedir (Parlar, 2001: 121).

4. Pazırık Kurganı'ndan çıkartılan halı bordürünün en genişinde ise kimine binilmiş, kimi de sürülen 28 at figürü yer almaktadır. Aynı kurgan içerisinde hem at iskeletine hem de at maskelerine tesadüf edilmiştir (Çelik, 2007: 24).

Şekil-108



Kaynak: Arık, 2000: 112.

Sır altı tekniği ile yıldız formulu çini üzerine uygulanan at (Şekil-108), sola doğru, doludizgin koşar durumda çizilmiştir. Tek at motifi hâkimiyet ve hükümdarlık fikriyle ilgilidir (Büyükçanga, 2006: 71). Selçuklu ustasının harekete duyduğu ilgi ile gözlem gücü, bu resimde açıkça belli olmaktadır. Koşum takımı ve beyaz yele gibi ayrıntılar oldukça başarılı tasvir edilmiştir. Hayvanın hareketlerini oldukça doğru yansıtmayı becerebilmesi, resimdeki gerçekçi etkiyi desteklemektedir. Krem renkli zemin üzerinde, At'ın ön sol ve arka sağ bacağı, kuyruğu, yeleleri patlıcan moru, diğer yerleri kobalt renkleriyle boyanmıştır. Genellikle figür tasvirlerindeki bu renkler, soyutlaştırma işlemini pekiştirdiği gibi, resme plastik ve dekoratif nitelik de sağlamaktadır (Denktaş ve Eravşar, 2007: 27; Arık, 2000:112). At figürünün ön plana çıkması için atın etrafında boşluk bırakılarak kontur çekilmiş, zemin kendi renginde bırakılmıştır. Boşluklar ise bitkisel desenlerle doldurulmuştur. At'ın kafası vücuduna göre büyük, ön bacakları ise incedir. Boşluk doldurma amacıyla yapılan bitkisel motifler ise, tabiatı ifade etmektedir (Büyükçanga, 2006: 71).

2.2.2.11. Keçi

Kubad-Abad çinilerini resimleyen ustalar, keçi figürünü hem sır altı, hem de lüster tekniğiyle, çeşitli formlardaki çinilere coşkunlukla işlemişlerdir. Bunlarda atlar

gibi gerçekçi sayılacak üslupta, atlayıp zıplarken, doğaya yakın resmedilmişlerdir (Arık, 2000: 112).

Şekil-109



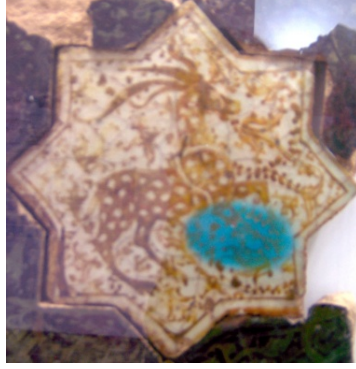
Şekil-110



Kaynak: Büyükçanga, 2006: 78-93.

Büyük Saray'ın, sır altı tekniğinde yıldız formu çinilerinden kesilen kareye yakın bir levha üzerindeki keçi figürü, çok etkileyici bir örnektir (Şekil-109). Bitkisel motifli yapraklı helezonlarla keçi çevrelenmiştir. Krem renkli zemin üzerindeki bitkisel kıvrımlar siyah, çiçekler mavi, keçi ise siyah ve kobalt ile boyanmıştır (Arık, 2000: 149). Figür sol tarafa koşar vaziyettedir. Keçinin boynuzu kuyruğuna kadar yay şeklinde uzanmaktadır. Vücut ve boynuz arasındaki üçgen içerisine sarmaşık motifi çizilerek boşluk doluluk dengesi sağlanmıştır (Büyükçanga, 2006: 78). Dolgun vücudun ve toynakların işlenişi, karnının altındaki beyazlık, boynuzunun üst kısmının dalgalı biçimi, sanatçının ayrıntılara verdiği önemin kanıtıdır (Arık, 2000: 116). Şeffaf sırla kaplanan çinide ise, sır çatlakları göze çarpmaktadır.

Sekiz köşeli yıldız formu çininin üstten dört köşesinde dökülmeler gözlemlenmektedir (Şekil-110). Formun ortasına keçi figürünü anımsatan hayvan çizilmiştir. Figür koşar bir vaziyette ve ağzı açıktır. Çevresi çeşitli bitkilerle ve çizgisel dekorlamalarla süslenmiştir. Baş ile gövde kobalt, boyun, vücudun orta bölümü, sağ arka ayağı ve bitkiler yeşil renktedir (Büyükçanga, 2006: 93). Sır altı tekniğinde yapılmış ve şeffaf sırla kaplanmıştır.

Şekil-111**Şekil-112**

Kaynak: Arık, 2000: 112.

Krem zeminli yıldız formlu çini üzerine keçi figürü lüster tekniği ile uygulanmıştır (Şekil-111). Keçinin kafasından kıvrımlı, boynuza benzer formlar çıkmış, ağzında ise otlarla birlikte yemek yer gibi tasvir edilmiştir. Vücut ve boyun kısmı beneklerle dekorlanmıştır. Küçük bitkisel motifler, boşluk doluluk dengesi korunarak, yerleştirilmiştir. Çininin sağ alt kısmında ise daire şeklinde mavi renkli sır akması gözlemlenmektedir.

Küçük Saray'da 1988 yılı kazılarında çıkarılan, sır altı tekniğiyle işlenmiş yıldız çinide görülen keçi tasviri oldukça güzeldir (Şekil-112). Krem renkli zemin üzerine siyah kıvrık dallar ve yapraklarla oluşan bezeme arasına yerleştirilen keçi; kobalt ve mangan moruyla renklendirilmiştir. Koşarken 'meliyormuş' gibi ağzı açılmıştır (Arık, 2000: 112). Kompozisyonun oldukça yoğun olduğu ise göze çarpmaktadır.

Şekil-113**Şekil-114**

Kaynak: Arık, 2000: 112.

Şekil-113 ve 114’de insan figürleri kucaklarında keçi figürünü taşımaktadırlar. Ellerinde hayvan taşıyan figürler, av partilerini tamamlayan, eğlence ve ziyafet için hazırlık yapan hizmetkarları anımsatmaktadır. İnsan figürlerinin cinsiyetini anlamakta zorluk çekilmektedir. Orta Asya’da Türk delikanlılarının saç uzattığı, daha sonra da Selçuklularda ortaya çıktığı bilinmektedir (Arık, 2000: 138).

2.2.2.12. Ördek

Bu çinide başı sola dönük etrafı stilize edilmiş bitki ve nar motifleriyle donatılmış bir ördek motifi gözlemlenmektedir (Şekil-115). Sanatçının gözlem gücünü yansıtan, doğaya bağlı, gerçekçi sayılacak özellikler gösteren bir üslupla resmedilmiştir (Büyükçanga, 2006: 72).

Şekil-115



Şekil-116



Kaynak: Büyükçanga, 2006: 72-110.

Av hayvanı olarak simgelenen ördek motifi, Selçuklular zamanında saraylarda sıkça kullanılmıştır. Ördekle birlikte kullanılan nar motifi bereketi, bolluğu ifade etmektedir. Figürün boyun ve kanatları kobalt, vücudu ve narlar patlıcan moru, ayak ve bitkiler ise yeşil renkle boyanmıştır. Dede Korkut destanlarında göllerin süsü ve sembolü olan ördek, aynı zamanda bir av hayvanıdır (Yılmaz, 1999: 242).

Sekiz köşeli yıldız formlu çininin üzerinde yönü sola dönük, yürür vaziyette bir ördek motifi çizilmiştir (Şekil-116). Figürün çevresi, noktayı anımsatan bitkisel dekorlarla doldurulurken, aralara da rozetler yerleştirilmiştir. Başının arkasından başlayarak kuyruk kısmına kadar uzanan, büyükten küçüğe doğru birbirine paralel

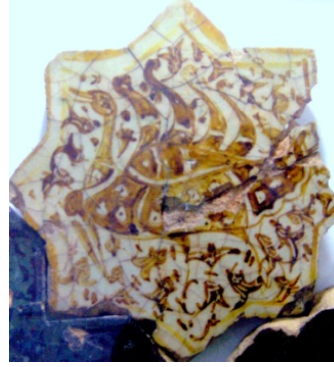
çizilmiş dört tane kanadı vardır ve kanatlarının ucuna da farklı renkli daireler çizilmiştir. Firuze, kobalt, yeşil ve tahminen kahverengi renklerle boyanmıştır. Kompozisyonlardaki rozet motifleri gezegenleri ifade ettiği için, ördeklerde bu gezegenlere yolculuğun bir ifadesi olarak temsil edilmişlerdir (Büyükçanga, 2006: 110).

Kubad-Abad Sarayında bulunan diğer benzer ördek motifli çiniler:

Şekil-117



Şekil-118

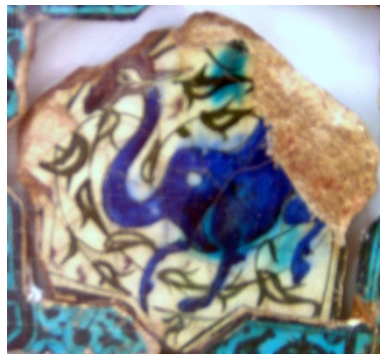


Kaynak: Büyükçanga, 2006: 72-110.

2.2.2.13. Deve-Eşek

Büyük Saray buluntularının diğer iki ilginç hayvanı, deve ve eşektir. Sır altı tekniği ile yıldız formlu çiniler üzerine işlenmişlerdir (Arık, 2000: 116).

Şekil-119



Şekil-120



Kaynak: Büyükçanga, 2006: 99-102.

Sekiz köşeli yıldızın üst köşeleri kırık, ortasında da deve figürü bulunmaktadır (Şekil-119). Profilden resmedilmiş, sola dönük, yürür vaziyettedir. Kıvrımlı boynu, boynuzu ve iki hörgücüyle dikkat çekmektedir. Krem renkli zemin üzerinde ki figürün başı patlıcan moru, diğer kısımları kobalt, bitkiler ise yeşille renklendirilmiştir. Figür, ya yürür bir vaziyette ya da oturmak için eğilmiş bir şekilde resmedilmiştir. Boşluklar, bitkisel süslemelerle tamamlanmıştır. Çini üzerindeki sır akmaları da göze çarpmaktadır (Büyükcanga, 2006: 99).

Diğer çinide eşek figürü sola dönük koşar vaziyette, nar bitkileriyle resmedilmiştir. Açık olan ağzı ile anırmakta olduğu izlenimini oluşturmaktadır (Şekil-120). Eşek figürü, kobalt ve patlıcan moruyla renklendirilmiştir. Boşluklar çizgilerle doldurulmuştur. Vücudun ortası da yatay çizgilerle dekorlanmıştır. Çini parçasında oluşan kırık ve kopmalar burada da gözlemlenmektedir (Yılmaz, 1999: 208).

2.2.2.14. Tavşan

Diğer hayvan figürlerinde olduğu gibi, tek başına ve av sahnesi içinde olan tavşan tasvirlerinin de öncüsü, 11. y.y. Fatimi kaplarında ve 12.-13. y.y. Rakka seramiklerinde rastlanan kompozisyonlardır.

Av hayvanları arasında tavşan önemli bir yer tutmaktadır. Büyük Saray kazılarında bulunan sekiz köşeli, lüster teknikli çini (Şekil-121) opak (mat beyaz sır) zemin üzerine sarımsı kahvemsı tonlarda bitkisel süslerle yapılmıştır. Bunun merkezine kahve renkli tavşan figürü yerleştirilmiştir. Hareket halinde gösterilen figürün gövdesinde beyaz benekler bulunmaktadır (Arık, 2000: 116).

Şekil-121



Şekil-122



Kaynak: Arık, 2000:117.

Müze deposunda sır altı tekniğinde kırık yıldız parçası üzerinde ayakta duran bir figür,(Şekil-122) elinde tavşan taşıırken resmedilmiştir (Arık, 2000: 138).

2.2.2.15. Balık

Balığın erken dönemlerde dinsel ayinlerde tanrılara bir armağan olarak sunulduğu bilinmektedir. Asur silindir mühürleri üzerine, tanrılara sunulan balık bezemeleri işlenmiştir. Babil dönemi mühürlerinde ise, balık figürünün kötü ifritlerin yanına işlenerek koruyuculuğundan faydalandığına inanılmaktadır. Mezopotamya’da balık daima iyiliği sembolize eden hayvan olarak görülmektedir. Balığın bilge oluşundan (Mezopotamya’da Su tanrısı Enki’nin hayvanıdır. Enki’nin bilge bir tanrı olmasından dolayı balık bilgeliğin simgelerindedir), onun koruyucu gücüne inanılmıştır (Gezgin, 2007: 42). Balık motifi, Anadolu Selçuklu sanatında burç sembolü ve Türk-Çin takvim hayvanı olarak kullanıldığı bilinmektedir (Şekil-123). Balığın sayısız yumurtaları sebebiyle de bereket sembolü olduğu bilinmektedir (Öney, 1968: 158).

Şekil-123



Kaynak: Arık, 2000:119.

Balık figürü, Anadolu’da, Erken Hristiyan ve Bizans sanatlarında sevilerek işlenmiştir. İslamda kökü Fatimilere, İran’da Büyük Selçuklu zamanına kadar uzanmaktadır. Lüster ve minai tekniği ile yapılmış seramik ve cam kaplarda balık figürleri görülmektedir (Arık, 2000: 119).

Balık motifi, zengin Anadolu Selçuklu figür tasvir dünyasında önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu Selçuklu sanatında masal yaratıkları ile birlikte balık figürü görülmektedir. 1965 yılı Kubad-Abad kazısında bulunan sır altı tekniği ile işlenmiş çini üzerinde siren, yan kenarında birer balık görülmektedir (Şekil- 124). Siren’in gövdesi porfilden, taçlı başı cepheden işlenmiştir. Mavi ve patlıcan moru renkler

ustalıkla bir arada kullanılmıştır. Balıklar hareketli kıvrımlarıyla canlı gibi işlenmişlerdir (Öney, 1968: 144).

Şekil-124



Kaynak: Öney, 1968:144.

Büyük Saray'a ait müze deposu buluntuları arasında, dikdörtgen kesilmiş sıralı altı çini parçası üzerinde ard arda dönen iki iri balık tasvir edilmiştir (Şekil- 125).

Şekil-125



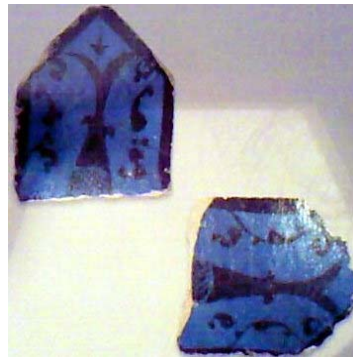
Kaynak: Arık, 2000:119.

Yay gibi bükülüyle diğer balığın kuyruğuna dokunmaktadır. Her ikisi de su dalgalarına benzetilmiş bitkisel bir bezeme üzerinde yer almakta, adeta yüzmektedirler. İri gözleri, kocaman ağızları, dekoratif kuyrukları ile Beyşehir gölü'nün büyük balıklarına benzemektedirler (Arık, 2000: 119).

Şekil-126

Kaynak: Arık, 2000:119.

Büyük ve küçük Saraylara ait sır altı dekorlu yıldız parçalarında, başka figürlere bağlı olup olmadığı anlaşılamayan, tek yada çift balık figürleri de görülmektedir. Kimisi krem rengi zemin üzerinde yeşil bitkiler arasında, maviye boyanmış olarak, kimisi de balıkların pulları gri-siyah renklerle, kendisi, kobalt mavisine boyanmış olarak yer almaktadırlar. Küçük Saray kazılarında sır altı tekniğiyle yapılmış bir yıldız çinide haşhaş bitkileri arasında iki balık figürünün başı görünmektedir (Şekil-126). Bunlar tüm çini yüzeyini kaplayan ve tıpkı kuşlar gibi simetrik bir biçimde tasvir edilmişlerdir. Birinin gövdesinde pullar bulunmaktadır (Arık, 2000: 119).

Şekil-127

Kaynak: Arık, 2000:120.

Küçük Saray kazılarında turkuaz şeffaf sır altına siyah desenli haç parçalarından birinde ilk kez balık figürü bulunmuştur (Şekil-127).

Kırılmış olarak bulunan bu parçalarda balıkların gövdesinin alt kısmıyla, kuyruğu kalmıştır. Ağız kısımları haç formunun ortasında buluşacak şekilde çizildiği

anlaşılmaktadır. Kenar kısımlar ise bitkisel bezemelerle doldurulmuştur (Arık, 2000. 120).

Şekil-128



Kaynak: Önder ve Otto-Dorn, 1967:248.

1965 yılı Kubad-Abad Büyük Saray kazısında bulunan sır altı teknikli yıldız çini üzerinde bağdaş kurarak oturmuş insan figürü iki elinde birer balık tutmaktadır. Koyu mavi kaftan üzerinde içi siyah noktalı beyaz benekler (Çintemani motifine benzer) kollarda tiraz bandı görülmektedir (Şekil- 128). Başında serpuş ve etrafında hale vardır. Uzun saç örgüsü de seçilmektedir. İnsan figürünün başı $\frac{3}{4}$ oranında profilden, gövdesi cepheden çizilmiştir (Çaycı, 2002: 58). Figürün ellerinde tuttuğu balıkların başları yukarı gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Vücutları siyah, soldaki balığın baş ve kuyruğu lacivert, sağdaki ise patlıcan morudur. Lüster tekniği ile işlenmiş yıldız çini parçalarında da balık figürüne rastlanmaktadır (Öney, 1968: 156). Bağdaş kurarak oturan ve elinde balık tutan insan figürleri islam astrolojisinin temel unsurudur. Bu nedenle astrolojik manada balık burcunu işaret edebilir. Ayrıca Jüpiter gezegenine de gönderme yapılmış olmalıdır (Çaycı, 2002: 58).

2.2.2.16. Simurg (Siren, Harpi)

Türk mitolojisinde yaşayan Simurg, efsanevi bir kuştur. Simurg farsça bir kelime olup otuz kuş anlamındadır. Siren kelimesinin de farsça otuz renk anlamına gelen Sireng'ten geldiği söylenmektedir (Kavuncuoğlu, 2003: 80). Simurg kelimesinin, Pehlevice 'Sen', Avesta dilinde yırtıcı büyük kuş anlamında, 'Saena' ile 'Murg' (kuş) kelimelerinden meydana geldiği kabul edilmektedir. İnsan gibi konuşma yeteneğine sahip olan Simurg'un güneş ve ateşten yaratılmış olduğuna inanılmaktadır (Kızıldağ, 2002: 112).

Harpi, Simurg yada Siren denilen insan (kadın) başlı, kuş gövdeli bir şekli olan bu efsanevi yaratığı (Şekil-129) daha önceki devirlerde Orta Asya Türk sanatında, Çin’de, Tabgaç ve Budhistlerde, Uygur ve Karhanlılar’da İslam sanatının çeşitli minyatürleri arasında görülmektedir. 12. y.y. da Harifi’nin ‘Makamat-ı Hariri’ adlı eserin minyatürlerinde, 13. y.y. da Kazvin’in ‘Aca’ib-ül Mahlukat’ ve Firdevsi’nin ‘Şehname’ adlı eserinde Simurg figürlerine rastlanmaktadır (Önder, 1968: 5-6). Selçukluların taş, alçı, ahşap, maden, çini gibi hemen hemen her malzemeye yapılmış bezemelerinde Simurg figürü görülmektedir. I. Alaeddin Keykubad’ın yaptırdığı Konya surlarının taş kabartmalarında, Konya Kılıç Arslan Köşkünün alçılarında ve Kubad-Abad Sarayı çinilerinde ortaya çıkmaktadır (Arık, 2000: 120).

Şekil-129



Kaynak: Öney, 1968: 15.

Simurgun, olağanüstü güçlerini insanları korumak için kullandığı sanılmaktadır. Orta Asya’da ‘Tuğrul’ da denen ve Kaf dağında yaşayan masal yaratığıdır. İslami destanlarda, iyilik, çaresizlere yardıma koşan, insan üstü kuvvet, bulunduğu yeri kötülükten, düşmandan ve hastalıktan koruma, avcıya şans getirme, uğur ve talih getirme gibi özellikleri yer tutmuştur. Önder (1988), bu nitelikler Sultanlarda bulunduğu için figürlerin Sultan simgesi olarak da düşünülebileceğini söylemektedir (Yılmaz, 1999: 322; Kavuncuoğlu, 2003: 81).

Simurg figürünün bilinen özelliklerden birisi olarak ruhlarla bağlantısı ön plana çıkmaktadır ki bunun anlamı ölen kimsenin ruhunu öbür aleme taşıma görevidir. Ayrıca bu figür, ikizler burcunu temsil etmektedir (Çaycı, 2002: 105).

Simurg'da, açık bir gerdandan sonra, gerdana bitişik olan gövde bulunmaktadır. Gövdesi güvercin, doğan, çaylak, akbaba gibi iri bir kuş gövdesi olarak resmedilmektedir. Yuvarlak başlı, dolgun yüzlü, başında taç bulunan, tacın altından omuzlara kadar saçlar dökülen bir figürdür. Uygur sanatındaki gibi güzelce bir kadın olarak tasvir edilmiştir.

Şekil-130



Kaynak: Megep, 2007: 11.

İslamiyetten sonra, Türk masalları ve efsanelerinde Simurg, Zümrüd-ü Anka adıyla geçmektedir. Yükseklerden uçan kuş olarak düşünülmüş, gövdesi yeşil olduğu için bu isimle tanınmaktadır (Şekil-130). Hüma yani devlet kuşu ile, Zümrüd-ü Anka'nın çoğu zaman aynı kuş olduğu sanılmaktadır. Bu kuşun gölgesi kimin üzerine düşerse o kişi devlet kurmakta, padişah olmaktadır. Bundan dolayı 'Devlet Kuşu' adını almaktadır (Önder, 1968: 7). Simurg, çeşitli milletlerin mitolojisinde çeşitli ifadelerle bürünmüş, İslam tasavvufuna da girmiştir (Kızıldağ, 2002: 110).

Şekil-131



Şekil-132



Şekil-133



Kaynak: Arık, 2000:121.

Büyük ve Küçük Sarayda bulunan Siren figürlü yıldız formlu çinilerde, figürlerin işlenişinde ve bazı ayrıntılarda farklar görülse de kompozisyon şemaları benzer özellik taşımaktadır. Ortada figürün şişkin göğüslü gövdesi profilden, baş profilden resmedilmiştir (Şekil-131-132-133-134).

Şekil-134



Şekil-135



Şekil-136



Kaynak: Arık, 2000:121.

Küçük Saray kazılarında bulunan sır altı tekniğinde yıldız çini üzerindeki Siren figürüdür (Şekil-135). Küçük damla şeklinde kuş gövdesi mevcuttur. Sırtından ikişer kanat çıkmaktadır. Öndekiler küçüktür. Arkadakiler ise görkemli bir biçimde yukarı doğru kıvrılarak açılmaktadır. Gövdede iri bir tepelik motifi, arka kanatlarında ise tepelikli kıvrık dallardan oluşan desen işlenmiştir. Bu sirenin yüz şekli Asyalı tiplere fazla benzememektedir. Yine minyatür üslubunda ve badem gözlü olmakla birlikte Anadolu yerlisi gibi bir ifade gözlemlenmektedir. Krem rengi zemin üzerinde dolgu motifi olarak siyah benekler, stilize yaprak motifleri işlenmiştir. Gövdesi patlıcan moruna boyanmış, tepelik motifi ise zeminin renginde bırakılmıştır. Küçük kanatlara ise beyaz çizgilerle bölmeler yapılmıştır (Arık, 2000: 123). Çini formundaki, kırıklar ve hasarlar dikkati çekmektedir.

Büyük Saray'da, sır altı tekniği ile yapılmış, yıldız formlu çini üzerindeki Siren figürünün baş ve vücudu cepheden resmedilmiştir. İri bir damla motifi olan şişkin gövdeye benekler yerleştirilmiştir (Şekil-136). Çift başlı kartallarda olduğu gibi kuyruk kısmı tepelik biçiminde, pençeler ise iri, güçlü ve realisttir. İnce gri-siyah renkte birbirine dolanmış kıvrık motiflerle, boşluk bırakmaktan korkarcasına fon doldurulmuştur. Siren figürü, siyah, patlıcan moru, lacivert renklerle boyanmıştır.

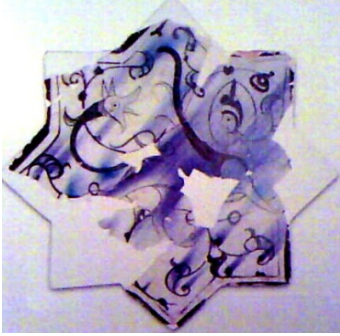
Beyaz yakaları üzerine saçları dökülmektedir. Başının bulunduğu yerde çini kırıldığı için başlık gözükmemektedir (Arık, 2000: 123).

Bazı çinilerde, kanatlar iki yana açılmış, tüyleri belli eden çizgiler yer almakta, bazılarında ise sadece boyama görülmektedir (Şekil-135-136). Kuyruğu aşağı doğru çizilenler olduğu gibi yukarı doğru olanlar da bulunmaktadır (Şekil-133-134). Genellikle oval dolgun bir yüz, badem gözler, kalın kaşlar, küçük ağız şeklinde resmedilmişlerdir. Bazılarının yanaklarına benler çizilmiştir. Bazılarının ise saçları uzun, ortadan ayrılmış arkaya sarmakta, tepede başlıkları bulunmaktadır. Başlıklarının ortasında büyük olasılıkla kıymetli taş içeren bir toka veya iğne bulunmaktadır. Başlarında hale bulunanlar da vardır. Siren motifleri yıldız formunun merkezine yerleştirilmiş, boş kısımlar bitkisel bezemelerle doldurulmuştur (Arık, 2000: 122).

2.2.2.17. Sfenks

Sfenks figürünün en eski örneği Mısır'da M.Ö. 2560-2480 tarihleri arasında yapılmış Keops ve Kefren piramitlerinin önünde bulunduğu bilinmektedir. Yunan ve tüm Hellenistik çağ boyunca varlığını sürdürmüştür (Kavuncuoğlu, 2003: 82). Sfenks figürü genel olarak insan başlı, aslan vücutlu olarak tanımlanmaktadır (Şekil-138-139). Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinde kanatlı olarak gösterilmiştir. Gövde yapısı Kubad-Abad Sarayı çinilerindeki diğer hayvan figürleri ile aynı tarzda yapılmıştır. Ön ayaklardan birini göğüs hizasına çekip kaldırmış, arka ayaklardan biri bir adım atmış, kuyruk arka ayaklar arasından öne doğru kıvrılmıştır (Şekil-140-141), (Yılmaz, 1999: 448). Bazı örneklerde kuyruk yukarı kalkmış hareket halindedir. Kanatlar, bazılarında sivri uçla son bulurken, bazılarında ise kanadın yarım tepelik biçiminde sonlandığı görülmektedir. Baş, Selçuklu figürü özelliklerini taşıyan Asyalı insan tipi, uzun saçlar ve genellikle üç dilimli taç ile resmedilmiştir (Kavuncuoğlu, 2003: 82; Arık, 2000: 125).

Kubad-Abad Sarayındaki sfenkslerin, olağanüstü güçleriyle sarayı düşmandan, kötülük ve hastalıktan koruduğuna inanılarak yapıldığı düşünülmektedir. Dolgun yuvarlak yüz, badem göz, tek kaş, küçük ağız genel tiptir. Saçları ve çeşitli başlıkları bulunmaktadır (Dektaş ve Eravşar, 2007: 28).

Şekil-137*Şekil-138**Şekil-139**Şekil-140**Şekil-141*

Kaynak: Arık, 2000:125.

Lüster çinilerdeki sfenkslerin (Şekil-138-139) daha hareketli bir şekilde resmedildiği göze çarpmaktadır (Arık, 2000: 125).

Küçük Saray'da 1992 kazılarında çıkarılan parçalar, Selçuklu çini sanatına özgün örnekler kazandırmıştır. Bunların çoğunda Büyük Saray çinilerinden farklı, yeni desen, figür ve kompozisyonlar görülmektedir. Örneğin; yıldız çinide resmedilen sfenksin (Şekil-137) kuyruğu ejder olarak son bulmaktadır (Denktaş ve Eravşar, 2007: 28). Yırtıcı yaratık gibi görünmeyen, gövdenin bir ucundan dönüp geriye, kuyruğa doğru bakan baş profilden resmedilmiştir. Beceriksizce yapılmış izlenimi veren çizgilerle tek göz cepheden, küçük ağız yana kaymış biçimde tasvir edilmiştir. Başlığında tüy gibi sorguç bulunmakta, oval bir hale de başı çevrelemektedir. Gövdenin öbür ucu ile kuyruğun ejder başına dönüşen ucu öne yönelerek başa bakmaktadır. Sivri kulakları açık ağızından çıkan kıvrık dili ile, Selçuklularda mimariden el sanatına kadar, hemen hemen her malzemede görülen tipik ejder figürüdür. Her iki baş da çizgisel üslupta biçimlenmiştir. Tüm kompozisyonda ince çizgiler egemendir. Yay gibi ince uzun kanat kompozisyonun

dengeinde orta eksen gibi rol oynamaktadır. Krem rengi zemin üzerine yeşil çizgilerle resmedilen sfenksin kuyruk ve kanadı siyaha yakın koyu yeşil renkle boyanmıştır. Zemine yarım tepelik motifli kıvrımlı dallardan bezeme uygulanmıştır (Denktaş ve Eravşar: 2007; Arık, 2000: 125).

Sfenks tasvirleri İslam öncesinden beri bilinmektedir; ama bu İslam çağı eserlerinde ne anlam taşıdığı bilinmemektedir. Tahminen eskiden inanışları dile getiren bu biçimler, halk belleğinde yer ettiği için hala uygulanmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi koruyucu olabilirler, belki de bezeme dışında anlamları bulunmamaktadır (Denktaş ve Eravşar, 2007: 28).

2.2.2.18. Ejder

Ejder figürüne birçok kültürde rastlanmaktadır. Daha çok Uzak Doğu, Çin ve Hint sanatına ait figür izlenimi vermesine rağmen Türk sanatı için de önemli bir figürdür (Kavuncuoğlu, 2003: 77).

Ejder motifinin (Şekil-142) sembolizmi; Gök, Yer ve Su unsurlarına bağlı olarak geniş bir uygulama alanı bulmaktadır. Arapların 'tannin', Çinlilerin 'lung', Moğolların 'moghur', İranlıların 'ejderha' olarak adlandırdıkları motif, Türklerde 'evren' olarak adlandırılmaktadır. Fakat günümüzde ejder ismi kullanılmaktadır. Ejderin sözlük anlamı; hayali, büyük yılan, masallarda ve mitolojide ki yılanımsı korkunç hayvandır (Kızıldağ, 2002: 92).

Ejderin çeşitli sembolik değerleri vardır. Gökyüzü ve evrenin simgesi, düzen vericisidir. Selçuklu sanatında görülen, rozet, gezegen ve burç simgeleriyle ortaya çıkan ejderlerin, gök kubbenin idaresini, ahengini, hareketini düzenlediği, evreni simgelediği düşünülmekte, bereket ve uğur sembolü olarak bilinmektedir. Ayrıca, karanlığın ve kötülüğün savaşında simge olarak da düşünülmektedir. Doğrudan doğruya bir gezegeni veya burcu simgelemek üzere yapıldıkları da olmuştur. On iki hayvanlı Türk-Çin takviminde Ejder yılı kullanılmaktadır. Ejder yılları uğurlu ve hayırlı yıllardır (Arık, 2000: 129). Bereketli yağmurları yağdıran veya tahrip edici fırtınaları yapan bir kudret sayıldığı için, ejderi bazı hallerde bulut şeklinde de tasvir etmişlerdir (Megep, 2007: 7).

Selçuklu sanatında düğüm şeklinde görülen ejder, yılan gibi pullu gövdeli, ayaksız olabildiği gibi, sadece ön ayakları olan kanatlı ve kanatsız şekilde de işlenmişlerdir. Kubad-Abad çinilerinde görülen motifler bu özellikleri taşımaktadır.

Bazı örneklerde çift baş yerine karşılıklı duran iki ejder bulunmaktadır (Kızıldağ, 2002: 96; Megep, 2007:7).

Şekil-142



Şekil-143



Kaynak: Arık, 2000:125.

Mehmet Önder'in 1967'de Kubad-Abad'da yaptığı kazıda çıkan sır altı tekniğinde yapılmış çini parçasında (Şekil-143) adeta kuyrukları birbirleriyle kesişen karşılıklı ejder çifti görülmektedir. Sivri kulakları, iri gözleri, açık ağızlarındaki sivri dişleri ve kıvrık dilleriyle figürün şeklini ortaya koymaktadır. Krem rengi zemin üzerine patlıcan moru ve kobalt renkleri uygulanmıştır. Çini formunda oluşan kopmalar ve dökülmeler de göze çarpmaktadır (Arık, 2000: 129).

Simetrik, karşılıklı kullanılan ejder çiftinin ağız ağza vermiş biçimdeki tasvirleri Selçuklu sanatında sıkça kullanılmıştır. Açık ağızlarının karşı karşıya gelmesi ile ay sembolü olan baklava motifini oluşturmaktadırlar. Ay karanlık sembolü olarak bilinmektedir. Bu durumda ejder çifti, ayı yutarak iyilik ve aydınlığı sembolize etmektedirler. Aynı zamanda ejderhanın han ve saraylarda, içeriye kötülük, düşman ve hastalık girmesinin engellenmesi için kullanıldığı düşünülmektedir (Kavuncuoğlu, 2003: 78).

Ejder figürü, bazen kanatlı olarak yansıtılmıştır. Bu eski Türk inanışlarına göre, gökyüzüne çıkarak bulutların arasında uçmaya başlarlar, rüzgar ve yıldırımın rolünü üstlenerek yağmurun yağmasını sağlarlar. Bu şekilde Türk mitolojisinde ve sanatında su, bolluk ve yeniden doğuşun sembolü olarak bilinmektedirler (Çoruhlu, 1995: 48).

2.2.2.19. Grifon

Grifonlar, aslan cinsinden, yırtıcı gövdeleri, kıvrık gagaları, kulakları, kartal

kanatları ile Hunlar'da, Avarlar'da, Peçenekler'de Büyük Selçuklular'da ve Anadolu Selçuklularında yüzyıllar boyu varlık göstermişlerdir. Genellikle Hun ve Peçenek grifonlarında yele kısımları karşımıza çıkarken Büyük ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde yele ve ibik kaybolmuştur. Bazı Anadolu Selçuklu grifon tasvirlerinde çene altında ibik görülmektedir. Her zaman kanatları açık ve kulakları dik olarak tasvir edilen grifonlar hareket halindedir. Bu hareketlilik bozkır sanatının etkisiyle Hun döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Oktay, 2006: 184).

Şekil-144



Kaynak: Arık, 2000:125.

Küçük Saray kazılarında ele geçirilen grifon figürü, sır altı tekniğiyle yıldız formulu çini üzerine işlenmiştir (Şekil-144). Krem renkli zemin üzerine yerleştirilmiş, boşluklar bitkisel bezemelerle doldurulmuştur. Grifon figürü kartal başlı, aslan gövdelidir. Gövdenin iki yanından çıkan kanatlar yükselip yukarıda kesişmekte ve uçları kıvrımlarla son bulmaktadır (Arık, 2000: 130; Denктаş ve Eravşar, 2007: 29). Kuyruğu arka iki ayağının arasından aşağıya doğru uzanmaktadır. Duruşu aslanlarda olduğu gibi resmedilmiştir. Patlıcan moru ve kobalt renkleriyle dekorlamalar yapılmıştır (Yılmaz, 1999: 449).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM-TASARIM VE YORUMLAR

3.1. Tasarım ve Uygulama

3.1.1. Tasarım

Bir ürünün tamamının veya bir parçasının çizgi, şekil, biçim, doku, malzemenin esnekliği veya süslemesi gibi çeşitli unsur ve özelliklerin oluşturduğu

görünümüne tasarım denilmektedir. Seramik tasarım ise, görsel yöntem ve ilkelerin bilinmesi, biçim kaygısı kadar malzeme yani; astar, sır, boya maddeleri ve yapıları, uygun şekillendirme ve kurutma yöntemleri, fırın ve ısı faktörüdür. Kullanılabilir dekor yöntemlerinin de bilinmesi gerektirmektedir.

Çalışma kapsamında yapılan sanatsal uygulamalarda teknik, doku ve renk olarak seramiklerde kullanılabilecek sade formlar tercih edilmiştir. Bu kapsamda konunun tasarım aşamasında nasıl bir yol izlendiğine aşağıda değinilmiştir.

Araştırmanın konusu olan Kubad-Abâd Sarayındaki hayvan figürlü çiniler incelendiğinde çini form ve motiflerinin özenle yapıldığı görülmektedir. Bu estetik yapılardan hareketle çağdaş seramik formlar tasarlandı. Vazo ve kutu olarak yapılan bu seramiklerin işlevsel ve dekoratif özellikleri bir arada bulundurulmuş, seramiğin plastik özelliği ön plana çıkarılacak şekilde tasarlanmıştır. Tasarlanan formlar, tez konusunu oluşturan hayvan figürlerinin arasından seçilen çift başlı kartal ve kuş figürleriyle bütünleştirilerek dekorlanmıştır. Burada çift başlı kartal dekorunun seramik vazo ile bütünleştiği görülmektedir. Konuyla ilgili yapılan tasarımlar aşağıda karakalem ve suluboya ile resmedilmiştir. Benzer çizimler farklı renklerle renklendirilmiş olup, aynı tasarım altında gösterilmiştir.

Konuyla ilgili yapılan, genel karakalem çalışmaları



Şekil-145



Şekil-146



Şekil-147



Şekil-149

Karakelem çalışmalarının arasından seçilen tasarım çizimleri, suluboya ile renklendirilmiş olup, tasarımlar şekil-150'den 169'a kadar olan kısımda verilmiştir.

Tasarım 1 (Şekil-150-151-152-153)



Şekil-150



Şekil-151



Şekil-152



Şekil-153



Şekil-154

Tasarım 2 (Şekil-155-156-157)



Şekil-155



Şekil-156



Şekil-157

Tasarım 3 (Şekil-158-159-160-161-162)



Şekil-158



Şekil-159



Şekil-160



Şekil-161



Şekil-162

Tasarım 4 (Şekil-163-164-165)



Şekil-163



Şekil-164



Şekil-165

Tasarım 5 (Şekil-166-167-168-169)



Şekil-166



Şekil-167



Şekil-168



Şekil-169

3.1.2. Uygulama ve Şekillendirme

Dönemin tarih ve kültür özelliklerini yansıtan Kubd-Abad çini dekorlarını seramik yüzeyler üzerine farklı teknikler ile uyguladım. Tasarımların uygulama aşamasında çeşitli şekillendirme yöntemleri kullandım.

3.1.2.1.1. Alçı ile Şekillendirme: Alçıya istenilen formu verme amacı ile yapılan şekillendirme tekniklerinden biridir. Belirlenen forma göre torna ya da el ile alçıya şekil verilebilmektedir (Şekil-170). Bu yöntemlerle elde edilen formların alçı kalıbı alınmıştır. Bu kalıplardan çamur döküm ve çamur baskı yöntemleriyle formlar elde edilmiştir.



Şekil-170

Alçı kalıba döküm; Akışkan bir özelliği olan ve alçı kalıp içerisinde suyu alınarak bünyeye yapışan, kuruma aşamasında ise bünyeden ayrılan endüstriyel bir yöntemdir (Şekil-171-172). Seri üretimlerde daha çok kullanılmaktadır (Gasimov,2008: 43).



Şekil-171



Şekil-172



Şekil-173

Alçı kalıba çamur baskı ; Plaka yöntemi ile elde edilen yaş çamur formu, kalıp içine basılarak istenilen biçim elde edilmiştir (Şekil-174).



Şekil-174



Şekil-175



Şekil-176

Bu uygulamaya ilk başta çift başlı kartal formunun gövdesinden yani, vazo kısmından başlandı. Form alçı kalıba döküm yöntemi ile uygulandı (Şekil-173). Çamurun kalıptan ayrılması için geçecek olan zaman esnasında vazunun (kartalın) baş kısmı bazı uygulamalarda kalıba basılırken, bazılarında şablon yöntemi ile kesilerek istenilen form elde edildi. Diğer taraftan vazunun ayak kısımları bazılarında kalıba basılarak bazılarında ise elle plaka açılarak şekillendirildi. Elde edilen formlar deri sertliğine gelince, ilk olarak ayak kısmı vazunun gövdesine yapıştırıldı (Şekil-175). İki form birbiri ile bütünleştirildikten sonra vazunun üstüne eklenecek olan kartal, altıgen ya da yıldız formu ilave edildi (Şekil-176).

3.1.2.1.2. Plaka yöntemi ile Şekillendirme

Eşit kalınlıkta, düzgün yüzeyli çamurdan plakalar açılarak (Şekil-177), tasarlanan forma göre, çamur bıçakla kesilir. Kesilen çamur plaka parçalarının birbirine yapıştırılmak istenen kısımlarına bıçakla çentik atılarak, balçık sürülür (Şekil-178-179). Balçıklanan çamur parçalar birbiri ile yapıştırılır. Formun bütünlüğü bu yolla sağlanarak plaka yoluyla şekillendirme gerçekleştirilir (Dilay, 2008: 76).



Şekil-177



Şekil-178



Şekil-179

3.1.3. Pişirim, Dekor ve Sırlama

Şekillendirme ve kurutma işlemleri tamamlanmış olan formlar, elektrikli fırın'da raflara düzgün olarak yerleştirilerek 950° C de büskivi pişirimine alındı (Şekil-180). Büskivi pişiriminin ardından fırından çıkarılan çalışmalar renkli astar, oksit ve sır altı teknikleriyle dekorlanmıştır (Şekil-181). Dekorlama işlemi tamamlanan çalışmalara şeffaf sırıla püskürtme ve akıtma yöntemleri uygulandı (Şekil-182). Sırlama işlemi tamamlanan uygulamalar 1000° C de sır fırınına yerleştirildi. Sır fırınından alınan ürünlerin bazılarında 750° C'lik fırında lüster tekniği uygulandı. Bütün bu işlemlerin tamamlanmasından sonra lüsterli ve bazı sırlı çalışmalar raku pişirimine alındı (Şekil-183-184).



Şekil-180



Şekil-181



Şekil-182

Raku fırınına soğukken yerleştiren formlar, yaklaşık 1,5-2 saat sonra demir maşalar yardımıyla fırından çıkarıldı ve metal kenarlı talaşla dolu varile konuldu. Formların üzerine kuru talaşlar atılarak, oksijensiz bir ortam oluşturuldu. Talaşlı varilin içindeki seramik ürünlerin, sıcaklıklarının düşmesi beklendikten sonra, seramikler buradan alınarak yüzeydeki is ve atıklar sünger ve vim yardımıyla temizlendi (Raku; Açık alanda yapılan, seramiklerin oksijenli ortamdan alınarak, oksijensiz bir ortama konulması, bunun sonucunda seramiklerde islenmiş gibi bir dekor etkisi alınan bir pişirim tekniğidir).



Şekil-183



Şekil-184

3.2. Yapılan Uygulamalarla İlgili Yorumlar

3.2.1. Yorumlama 1

Boyutları: 15x25-30 cm'dir.

Kullanılan malzeme: Beyaz döküm çamuru, şamot, renkli astarlar, oksit, şeffaf sır.

Şekillendirme yöntemi: Plaka yöntemi, alçı kalıba yaş döküm ve alçı kalıba baskı ile şekillendirme.

Piştirim: Bisküvi, Sır, Raku piştirimi

Yorum : Uygulanan formlar Kubad-Abad Saray çinilerindeki hayvan figürlerinden biri olan "çift başlı kartal" dan esinlenilerek yapıldı. Çinilerdeki çift başlı kartal figürü çizgisel dekor olma özelliğinden çıkarılıp, üç boyutlu sanatsal, kullanım amaçlı vazolara dönüştürüldü. Seramiğin üst, çift başlı kartal kısmının arası boşluklu (tek plaka değil) olacak şekilde, çamur alçı kalıba basılarak yapıldı. Vazoyu oluşturan gövde kısmı, alçı kalıba döküm yöntemi ile uygulandı. Kaidenin zemin, ayak kısmı alçı kalıba baskı ve yaş döküm ile şekillendirildi. Elde edilen formlar deri sertliği kıvamına gelince birleştirildi. Sivri uçlu aletle kazıma dekorları uygulandı ve ahşap bir sunta üzerine kurumaya bırakıldı (Şekil-185-186-187). 900c'lik biskivü piştiriminden sonra şeffaf sır püskürtülerek 1000c'lik sır fırınına, son olarak da 750c'lik raku fırınına konuldu. Ürünlerin fırınlama dereceleri bütün ürünlerde aynıdır.



Şekil-185



Şekil-186



Şekil-187

Altteki vazonun kartal formlu kısmı plaka yöntemi ile yapılmıştır. fırça ile astar boyama, sivri uçlu aletle çizgisel kazıma dekoru kullanılmıştır (Şekil-188).

Diğer form ise (Şekil-189) şamot çamurundan yapılmış olup çizgisel kazıma ve oksitle dekorlanmıştır. Fırça ile oksitler çift başlı kartalın tepe kısmından akıtılmıştır.



Şekil-188



Şekil-189

3.2.2. Yorumlama 2

Boyutları: 10x25-30 cm'dir.

Kullanılan malzeme: Beyaz döküm çamuru, sır altı, lüster, şeffaf sır

Şekillendirme yöntemi: Elle şekillendirme, alçı kalıba döküm ve alçı kalıba baskı ile şekillendirme.

Pişirim: Bisküvi, Sır, Lüster ve Raku pişirimi.

Yorum : Kubad-Abad çinilerinde kullanılan altıgen formundan yararlanılarak tasarım ve uygulama işlemi yapıldı. Kubad-Abad Sarayında duvar

çinisi olarak kullanılan altıgen çini form, burada boyut kazandırılarak ve vazoyla bütünleştirilerek günümüz sanatsal seramiğine uyarlandı.

Altıgenle vazo kaidesi arasında kalan yarım daire şeklindeki boşluk çift başlı kartalın badem şeklindeki gövdesinin tamamlayıcısı olmakta, diğer kartal ve yıldız formu uygulamalarda da görülmektedir. Bu da tasarım yaparken kullandığım boşluğun bir öneminin olduğunu göstermektedir. Şekil-191 ve 192’de ki çalışma da altıgen kısım şablon ile kesilip, tek renk sır altı dekoru kullanılmıştır. Şekil 190’da alçı kalıba baskı yöntemi kullanılmış ve plakalar arası 3 cm boşluklu olacak şekilde yapılmıştır. Dekorlama da ise lüster tekniği fırça ile uygulanmıştır. Son olarak üç eser de raku fırınına alınmıştır.



Şekil-190



Şekil-191



Şekil-192

3.2.3. Yorumlama 3

Boyutları: 10x30-20x30 cm'dir.

Kullanılan malzeme: Beyaz döküm çamuru, astar, şeffaf sır, lüster

Sekillendirme yöntemi: Plaka yöntemi, alçı kalıba döküm ve alçı kalıba baskı ile şekillendirme.

Pişirim: Bisküvi, Sır, Lüster ve Raku pişirimi

Yorum : Uygulamada Kubad-Abad çinilerinde duvar dekoru olarak kullanılan yıldız formundan yararlanıldı. Şekil-194 ve 195'de ki çalışma da yıldız formu alçı kalıba çamur basma yöntemi ile uygulanmış ve plakalar arası 3 cm boşluklu olacak şekilde yapılmıştır. Burada da ayrı ayrı elde elden formlar çamurun deri sertliğine gelmesi ile birleştirildi. Dekorlama ise lüster tekniği ile yapılmıştır. Şekil-193'de yıldız formu şablon ile yaklaşık 3-4 milim kesilerek yapılmış, kahverengi astarlı puar kullanılarak konturlanmış, kontur araları ise fırça ile mavi astarla dekorlanmıştır.. Son olarak da raku fırınına konulmuştur. Burada vazo çift başlı kartala dönüştürülmüştür



Şekil-193



Şekil-194



Şekil-195

3.2.4. Yorumlama 4

Boyutları: 20x25 cm'dir.

Kullanılan malzeme: Şamot, astar, şeffaf sır

Sekillendirme yöntemi: Alçı kalıba baskı, elle şekillendirme

Pişirim: Bisküvi, Sır ve Raku pişirimi

Yorum : Bu uygulamada, çift başlı kartal dekoru, kullanım ve sanatsal amaçlı seramik kutu formuna dönüştürülmüştür. Kapak kısmı el ile şekillendirilerek kartalın başından yapılmış, gövde ve kanatlar kalıp baskı yöntemi ile şekillendirilip dekorlar astarla çizilmiştir (Şekil-196-197-199). Kanat ve gövde kısmını hareketlendirmek için astar üzerine Kubad-Abad çinilerinde ki çizgisel kazımalar yapılmıştır. Tek renk astar fırça ile sürülmüş olup, kapaklara şeffaf sır akıtılmış, gövdeye ise sır püskürtülmüştür. Son aşamada seramikler raku fırınına konulmuştur. Şekil-198 ve 200'de seramik formların farklı açılardan çekilen resimleri gösterilmiştir.



Şekil-196



Şekil-197



Şekil-198



Şekil-199



Şekil-200

3.2.5. Yorumlama 5

Boyutları: 20x28-15X20 cm'dir.

Kullanılan malzeme: Şamot çamuru, astar, sır altı, oksit, şeffaf sır.

Sekillendirme yöntemi: Alçı kalıba baskı, elle, plaka ile şekillendirme.

Piştirim: Bisküvi, Sır piştirimi.

Yorum : Uygulamada, kuş formu kullanılarak vazo yapılmıştır.

Kubad-Abad çinilerindeki hayat ağacının iki kenarında duran kuş dekorlarından yola çıkılarak vazonun iki tarafına, bu kuşlar stilize edilerek uygulanmıştır. Üzerine plaka şeklinde uygulanan daireler ise, çinilerde kullanılan nokta dekorlarını vurgulama amaçlı yapılmıştır. Şekil-201'de ki eser Şekil-202'de ki esere göre daha büyük ebatta yapılmıştır.



Şekil-201



Şekil-202

Uygulanan eserin üstten görünüşü şekil-203’de verilmiştir.



Şekil-203

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Teze ilk olarak, Kubad-Abad Sarayı ve çinileri hakkında genel bir bilgi edinilerek başlandı. Konuyu içeren hayvan figürlü çiniler daha detaylı bir şekilde araştırıldı ve yazıya döküldü. Yapılan bu işlemlerin ardından, hayvan figürleri arasından, başta çift başlı kartal ve kuş figürleri seçilerek tasarım aşamasına geçildi. Bu aşamada tasarlanacak olan formun hem sanatsal hem de fonksiyonellik özelliği ön planda tutuldu. Yapılan tasarımların ardından ise uygulama aşamasına geçildi. Bu işlemler sürecinde Kubad-Abad Sarayı'nın günümüze kadar barındırdığı zengin tarihi ve kültür mirasımızın ne kadar güzel ve nadide olduğu gözlemlendi. Kubad-Abad Saray kazılarında çıkarılan çini buluntularından yararlanılarak, bunların temsil ettiği düşünce, sanat zevki ve estetik anlayışına, bunlardan hareketle, dönemin yaşayış biçimi ve dünya görüşü ele alındı. Özgün çalışmalarımı oluştururken bu veriler göz önünde tutuldu.

Türk İslam dünyasında, Kubad-Abad Saray çinileri kendine özgü desen üslubuyla önemli bir yer edinmiştir. Her birini soyut, stilize eserler olarak kabul ettiğimiz resimli çiniler, simgesel anlamlarıyla birlikte, sanıldığı gibi duvar süsü motifleri değil bütün bir çevreyi temsil eden tasvirleri kapsamaktadır. Ayrıca burada Orta Asya, İran tarihinden süzülüp gelen figürlü tasvir geleneği bulunmaktadır.

Sanatın temel konularından birisini oluşturan hayvan figürleri biçim olarak çekiciliğini çağlar boyu korumuştur. İlk seramik figüratif buluntular arasında sıkıştırılmış kil ile yapılmış hayvan figürleri de yer almaktadır. Bu figürler eski toplumlarda yapılmış olup, günlük hayattan yansımaları içermektedir. Bazıları ise inanç unsurlarını barındırmaktadır. Çağdaş seramik sanatının altında çalışılan formlar genellikle, hayvan figürlerinin ilkel yansımaları ya da soyutlanmış halleridir. O dönemde ele geçirilen buluntular figür içinde yaşanan zamanın ve sanatçının anlayışına göre kimi zaman gerçekçi, kimi zaman stilize edilerek, kimi zaman da soyutlanarak biçimlendirilmiştir.

Kubad-Abad eserleri birçok sanatçıya ilham kaynağı olup, bu kültür birikimi gelecek nesillere taşınmak için yol almıştır. Toprağın altından çıkan her ürün ataların bir mirası, geçmişimizin birer belgesidir. Toprakla kaynaşan bu ürünler kendini yakın hissedilen her seramik sanatçısında yol bulup bir sonraki döneme yenilenerek

çıkabilir. Günümüz seramik sanatındaki bu etkileşimler insanın kendi kültürünü araştırma, geçmişine ışık tutma, gururlanma ve ders alma yetilerini kuvvetlendirmekte, ulusal bir bağlılık ortaya koymaktadır. Bu verilerin sonucunda tez çalışmasında, Kubad Abad Sarayındaki yıldız ve haç formu çinilerden yola çıkılarak günümüz seramiğine uyarlanabilecek tasarımlar yapıldı.

Tasarımların Yapım aşamasında Kubad Abad Saray çinilerinden farklı olarak bir çok yeni teknik ve dekorlama yöntemi uygulandı. Bunlar;

- Kubad Abad çinilerinde kullanılan krem renkli çini hamurdan farklı olarak, beyaz renkli seramik döküm çamuru kullanıldı.
- Saraydaki çiniler duvar dekoru olmaktan çıkarılarak kullanılabilir vazo ve kutu formlarında tasarlandı.
- Saray çinilerinde uygulanan (kalıp baskı) teknikten farklı olarak, elle ve alçı kalıba döküm yöntemi ile hamura şekil verildi.
- Dekorlama da, hayvan figürlerinin arasından seçilen çift başlı kartal ve kuş motifi, vazo ve kutu formuyla bütünleştirilerek kullanıldı. Selçukluların başkentinin Konya olması, Konya sembolünün de çift başlı kartal olması nedeni ile tasarımda çift başlı kartal dekoruna ağırlık verdim.
- Saray çinilerinde kullanılmamış olan oksit ve renkli astarlarla seramiklere renk verildi. Pişirim dereceleri, Selçuklu çinilerinden farklı (700-800c) olarak daha yüksek ısıda (900-1000) fırınlanılmıştır. Ayrıca seramik pişirim tekniklerinden biri olan 'raku' tekniği yapılmıştır.

Sonuç olarak, sanat ve kültürümüz açısından değerli olan Kubad-Abad Saray çinilerini ele alarak tarihin tekrar canlanmasını ve geçmişte kalan bilgilerimizin tazelenmesini amaçlayarak bu tez çalışmasını yazdım.

KAYNAKÇA

ALSAN, Ş. (2005). Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu'ya). Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, Tübitak Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

ARIK, R. (2000) Kubad-Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARIK, R., ARIK, O. (2007). Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler. (Editör: Muharrem Çeken). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu Ve Beylikler Çağı Çinileri. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 13-23.

ARIK, R.. (1986). Kubad-Abad 1985 Yılı Çalışmaları. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, VIII. Kazı Sonuçları Toplantısı II, (Ankara 26-30 Mayıs 1986), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 303-314.

ARIK, R. (1993). Kubad-Abad Yüzey Araştırması. XI. Araştırma Sonuçları Toplantısı. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Yayın No: 1677. 24-28 Mayıs 1993.

ARIK, R. (1986). Kubad-Abad Kız Kalesi Kazısı. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, V. Kazı Sonuçları Toplantısı, (İstanbul 23-27 Mayıs 1983), Ankara, 301-305.

ARIK, R. (1987). Türk Sanatı. İstanbul: Dergah Yayınları.

ARIK, R.. (1993). Kubad-Abad 1992 Yılı Kazısı. XV. Kazı Sonuçları Toplantısı II, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Yayın No: 1677. 24-28 Mayıs 1993, 533-546.

ARSEVEN, C. E. (1950). Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

ASLANAPA, O. (1993). Türk Çini Sanatı. Türk Sanatı El Kitabı. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

ASLANAPA, O. (1984). Çini ve Keramik Sanatı. Türk Sanatı. İstanbul: Faber Yayıncılık.

ASLANAPA, O. (1971). Türkische Art and Architecture, London: Praeger Yayınları.

ASLANAPA, O. (2007). Anadolu'da İlk Türk Mimarisi, Başlangıcı ve Gelişmesi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 137.

ASLANAPA, O. (1965). Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı. İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları 10.

ATALAY, M. (1983). Kütahya Çinicilik Sanayinin İncelenmesi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. Yayın No.10.

BAKIR, T. (1999) Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimine Kısa Bir Bakış. İznik Çinileri Ve Gülbenkyan Koleksiyonu, T.C. Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BAYRAK, E. (2006). Kütahya Çinilerinin Teknik Ve Desen Özellikleri, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

BÜYÜKÇANGA, H., H. (2006). Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı. Konya.

CAN, Y., GÜN, R. (2006). Türk İslam Sanatları ve Estetiği. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 280,282.

CURA, N. (2008). Erken Osmanlı Mimarisinde Renkli Sır Tekniğindeki Çiniler 1300-1453, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

ÇAY, M., A. (1990). Türk Milli Kültüründe Hayvan Motifleri-I. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları 108.

ÇAYCI, A. (2002). Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri. Sanat Eserleri Dizisi/420, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/ 2911, Yayınlar Dairesi Başkanlığı.

ÇELİK, S. (2007). İslam Öncesi Türk Sanatında Bazı Hayvansal ve Bitkisel Kültür Öğeleri. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

ÇİNİ, R. (2002) Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği. Kütahya Çiniciliği. İstanbul: Celsus Yayıncılık.

ÇORUHLU, Y. (1997). Selçuklu Sanatında Görülen Kuyruğu Düğümlü At Tasvirlerinin İkonografik ve İkonolojik Mahiyeti (Bildiri). VI Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri. 16-17 Mayıs 1996. Konya.

ÇORUHLU, Y. (1998). Erken Devir Türk Sanatının ABC'si. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 77.

ÇORUHLU, Y. (1993). İslamiyetten Önceki Türk Sanatında Hayvan Mücadele Sahneleri. Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner Ünal'a Armağan. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi 4. Ankara.

DEMİRİZ, Y. (1996). Osmanlı Mimarisinde Çininin Konumu. (Editör: Selçuk Mülayim). Çini Yazıları Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları 1, 102-103.

DENKTAŞ, M., ERAVŞAR, O. (2007). Kubad-Abad Çinilerinde Masal ve Doğa Yaratıkları, (Hazırlayan, Rüçhan Arık). Sanat Tarihi Araştırmaları. Konya.

DİLAY, S. (2008). Karaman Mimari Yapılarındaki Yazılı ve Süslenmiş Taşların İncelenmesi ve Seramikte Uygulanması, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

DİYARBEKİRLİ, N. (1972). Hun Sanatı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

DÖNMEZ, N. (2006). Osmanlı Dönemi Mavi Beyaz Çinilerinde Desen. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı Cilt;2, İzmir: Tübitak Yayınları, 439-449.

DUMLUPINAR, Fatma Z. (2008). Yeni Valide Camii Çini Kitabeleri Bezemeleri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

EATON, C. L. G. (2007). Der Islam – und die Bestimmung des Menschen. Kaynak: tr.wikipedia.org/wiki/Kayravan, 373.

ERAVŞAR, O., Karpuz, H. (2006). Konya'da Selçuklu Mimarisi ve Süsleme Üzerine Notlar. (Hazırlayan: Oluş Arık). Konya'da ki Selçuklu Sarayları, (Hazırlayan: Rüçhan Arık). Konya Kitabı IX, Konya Ticaret Odası Dergisi, Konya.

ERCAN, F. (2007). Aslantepe Höyükte Bulunan Mühür Desenlerinin Sanatsal Açından Değerlendirilerek Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

ERDEMİR, Y. (2009). Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi, Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları,

ERDEMİR, Y. (2009). İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

ERDEMİR, Y. (2001). Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi, Konya.

ERDEMİR, Y. (2002). Sırçalı Medrese, Mezar Anıtları Müzesi, Konya. Yayın No. 37.

ERDEMİR, Y. (2001). Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi, Konya.

EVCİ, N. (1988). Türk Sanatında Kartal Motifi. Yüksek Lisans Tezi. T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Konya.

GASIMOV, F. (2008). Neolitik Çağ Çatalhöyük Kültür Unsurlarının Çağdaş Türk Seramik Sanatına Etkileri. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

GEZGİN, D. (2007). Hayvan Mitosları. İstanbul: Sel Yayıncılık.

GÜNER, Ş., SÖZEN, M. (1998). Çini-Keramik, Geleneksel Türk El Sanatları, İstanbul.

GÜNYAR, Ş. (2007). Anadolu Seramiğinde Kuş Ögeleri. Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.

GÜVENATEŞ, Hediye K. (1996). Türk Çini Sanatı Teknikleri Ve Mozaik Tekniğinde Üretilen Çinilerin Günümüz Dekorasyonunda Kullanımı Üzerine Öneriler, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

KACAR, V. (2005). Kütahya Çini Üretiminin Günümüzdeki Sorunları Ve Önerileri. 8. El Sanatları Sempozyumu 13-15 Kasım 2002, İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.

KAÇMAZ, H. (2008). Cumhuriyetten Günümüze Kütahya Çini Sanatı, Bazı Atölyeler İle Ustaların Çini Ve Seramik Sanatına Katkıları, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sakarya.

KALIPÇILAR, B. (2000). Hayat Ağacı Sembolü ve Bazı Türk Sanat Eserlerinde Yer Alan Hayat Ağacı Figürüne Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemi ile Bir Yaklaşım. Master Tezi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

KAVUNCUOĞLU, P. A. (2003). Selçuklu Dönemi Konya ve Yöresi Çini ve Seramiklerindeki Sembolik Motiflerin Günümüz Kültür ve Sanat Eğitimindeki Yeri ve Önemi. Yüksek Lisans Tezi, T.C. Gazi Üniversitesi, Seramik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

KERAMETLİ, C. (1973). Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri. Türkiyemiz, Sayı. 10, İstanbul: Apa Ofset Basımevi, 2-10.

KESKİNER, C. (2002). Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

KILIÇ. G. .H. (2006). 16. yy. Çini Sanatında Kullanılan Bazı Tabak Desenlerinin Görsel Algılama Açısından Değerlendirilmesi, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, Bildiriler, Cilt; 1, İzmir: TÜBİTAK Yayınları.

KUBAN, D. (2002). Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı. İstanbul.

MEGEP. (2007). Hayvansal Motif ve Figürleri. Ankara.

MOLLAİBRAHİMOĞLU, Ç. (2008). Anadolu Halk Kültüründe Hayvanlar Etrafında Oluşan İnaç ve Prtikler. Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Trabzon.

MÜLAYİM, S. (1994). Sanata Giriş, Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine Bir Deneme. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 87.

OKTAY, J., Ö. (2006). Türk Sanatında Grifon Tasvirleri. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

ORAL, M. Z. (1953). Kubad-Abad Çinileri, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

OTTO-DORN, Katharina-ÖNDER, M. (1967). Kubad-Abad Kazıları 1965 Yılı Ön Raporu. Türk Arkeoloji Dergisi, c. XIV, Sayı: 1-2, Ankara, 237-243.

ÖGEL, B. (1972). Türk Mitolojisi. Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü Yayınları.

ÖNDER, M. (1959). Kubad-Abad Sarayı Kazılarında Yeni Bulunan Resimli Dört Çini. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü.

ÖNDER, M. (1996). Türk Çini Sanatı Şaheserleri. Şaheserler Konuştukça. Ankara: Kültür Yayınları, 226.

ÖNDER, M. (1998). Antika ve Eski Eserler Kılavuzu, Ankara: Kültür Yayınları, 54

ÖNDER, M., Selçuklu Devri Kubad-Abad Sarayı Çini Süslemeleri. Türkiyemiz. VI, 1972, s. 15-18; Kültür ve Sanat, 5, 1977, 104-107; VIII. Türk Tarih Kongresi, Ankara 11-15 Ekim 1976, Kongreye Sunulan Bildiriler, 2, Ankara, 1981, 911-914.

- ÖNDER, M. (1988). Selçuk Dergisi. I. Alaeddin Keykubat Özel Sayısı. 54.
- ÖNDER, M. (1968). Kubad-Abad Sarayı Harpi ve Simurg'ları. Türk Etnoğrafya Dergisi, X, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 5-17.
- ÖNEY, G. (1987). İslam Mimarisinde Çini, İzmir: Ada Yayınları.
- ÖNEY, G., ÇOBANLI, Z. (2007). Doğudan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras. Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı, İstanbul. T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ÖNEY, G. (1998). 'Anatolian Sljuk Tiles and Pottery', The Story of Ottoman Tiles and Ceramics, (Editör: Prof. Dr. Ara Altun), Istanbul Stock Exchange Publication, İstanbul, 33-55.
- ÖNEY, G. (1993). Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal. Malazgirt Armağanı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 146.
- ÖNEY, G. (1968). Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü. Sanat Tarihi Yıllığı 1966-1968. İstanbul, 158.
- ÖNEY, G. (1976). Büyük Selçuklu Devri Minarelerinde Süsleme. Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 4, Haziran, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖNEY, G. (1989). Beylikler Devri Sanatı XIV-XV Yüzyıl (1300-1453)., Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖZGÜR, S. (2006). Şamanizm ve Can Göknil'in Yapıtlarındaki İzdüşümleri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- ÖNEY, G. (1972). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal. Malazgirt Armağanı, Ankara. 139-172.
- ÖNEY, G. (1988). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi Ve El Sanatları. İzmir: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZKEÇECİ, İ. (2004). Zamanı Aşanlar, IX. Yüzyıla Kadar Türk Sanatı. İstanbul.
- ÖZTÜRK, M. (2008). Konya Ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili Ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- PARLAR, G. (2001). Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

SERİN, D. (2008). Kubad-Abad Sarayının Haçvari Çinileri Üzerindeki Bitkisel Süsleme, Çanakkale Onsekizmart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.

SOYHAN, C. (1988). Türk Çini Sanatı: Turkish Tile Art, İstanbul, 24.

SÜSLÜ, Ö. (2000) Osmanlı Çini ve Keramik Sanatında Kırmızı Rengin Gelişim. IV. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları 13.

ŞEHABETTİN, U. (1930). Selçuki ve Osmanlı Çinileri İşçiliği. İstanbul.

ŞİMŞEK, F., KUŞ, A. ve DİVARCI, İ. (2007). Konya'daki Selçuklu Çini Örnekleri. İstanbul: FSF Basımevi.

ŞİMŞİR, Z. (1990). Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TUNÇ, Z. (2007). Şamanizm Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Elazığ.

USTA, S. (2005). Selçuklu Çini Ve Keramik Sanatında İnsan Figürüne İkonografik Açından Bir Bakış, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

UYANIK, Zeynep A. (2006). Çinilerde Kullanılan Klasik Kütahya Çini

UZUN, T. (1996). Türk Sanatındaki Kartalların İkonografisi ve Devamlılığı. PAÜ. Eğitim Fak. Dergisi, Sayı:1. Konya, 87.

YILDIRIM, S. (2007). Eken Osmanlı (1300-1453) Yapılarında Çini Süsleme. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

YILDIZTEKİN, M. (2006). Kubad-Abad Sarayı Kazılarında Ele Geçen Sırsız Seramik Buluntular (1982-1990). Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Çanakkale.

YILMAZ, M. (2001). Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Desenleri. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

YETKİN, Ş. (1972). Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. No: 1631.

YETKİN, Ş. (2010). Beylikler Dönemi Mimarisi, İstanbul.