

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI**

**ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ KUBADABAD
SARAYI ÇİNİ FİGÜRLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL
AÇIDAN İNCELENMESİ**

ESRA BULDUKLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
Prof. Dr. İSA ELİRİ**

KONYA-2018




T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Esra Bulduklu		
	Numarası	168119011011		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans		
		Doktora		
Tezin Adı	Anadolu Selçuklu Dönemi Kubadabad Sarayı Çini Figürlerinin Göstergebilimsel Açından İncelenmesi			

Bu tezin hazırlanmasında 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.


Esra Bulduklu



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	ESRA BULDUKLU
	Numarası	168119011011
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RESİM ANABİLİM DALI
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	PROF. DR. İSA ELİRİ
	Tezin Adı	ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ KUBADABAT SARAYI ÇİNİ FİGÜRLERİNİN GÖSTERGE BİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ KUBADABAT SARAYI ÇİNİ FİGÜRLERİNİN GÖSTERGE BİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ başlıklı bu çalışma 09/02/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	PROF. DR.	İSA ELİRİ	
2	PROF. DR.	SÜLEYMAN KARAÇOR	
3	YRD. DOÇ. DR.	AHMET TÜRE	

ÖZET

Sanat, sanatçının kendini yansıttığı ve içinde yaşadığı toplumsal ve çevresel koşulları yansıtan eserleri ortaya koymaya dönük yöntemler bütünüdür. Ortaya konulduğu dönemin kültürünü, değerlerini, yaşam koşullarını ve yönetim anlayışını yansıtma işlevini yerine sanat eserleri, birer metin gibi okunabilme özelliğindeki yapılarıdır. Kültür, ideoloji ve geleneklerin etkisini açık olarak yansıtan bu eserler, geçmişe ışık tutma işlevini yerine getirirler. Birer toplumsal bellek taşıyıcısı olan sanat eserleri, ortak değerlerin yaratılmasına da hizmet ederler. Ortak değerlerin hem yaratılmasında hem de gelecek nesillere aktarılmasında dil, kurumlar ve sanat yapıtları önemli işlevleri yerine getirmektedirler. Sanat eserleri ortaya konulduğunu dönemin soyut değerlerini yansıtan somut göstergelerdir. Onların birer gösterge olarak analiz edilebilmesi, yaratıldıkları dönemin toplumsal, kültürel, ideolojik ve sanat anlayışı açısından yorumlanabilirliğini göstermektedir.

Göstergeler, birer iletişim ve anlam yaratma araçlarıdır ve işaretler sistemi olarak bireylerde çağrışımlar yaratırlar. Göstergelerin anlamlandırılışının incelenmesi, göstergebilimsel çözümlemeler yoluyla yapılabilir. Göstergebilim, göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmakta; göstergelerin bilimsel incelenmesini temel felsefe olarak kabul etmektedir. Göstergebilim, işaretler sisteminin anlamsal ya da anlatsal boyutlarını incelemeye ilişkin ilkelere dayanan biçimde metinlerin çözümlenmesine kuramsal bir çerçeve sunmaktadır. Göstergebilim, toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen ve onların sosyal yaşam içindeki işlevlerini araştıran bir yaklaşım olarak da kabul edilmektedir. Yorumlanan birim olarak gösterge, bir şeyin yolarak kabul edilmektedir ve bir göstergenin analiz edildiği biçimde göstergebilimsel açıdan çözümlenebilmektedir.

Bu çalışmada Türk Tarihinin en önemli dönemlerinden biri olarak kabul edilen Anadolu Selçuklu dönemi sanat eserlerinden çini süslemelerinde yer alan figürleri göstergebilimsel olarak incelenmiştir. Anadolu Selçuklu Döneminde yapılan eserlerden en önemlileri arasında yer alan Kubadabad Sarayı örneklem birimi olarak alınmıştır. Çinilerde bulunan figürler, dönemin koşulları bağlamında Saussure

tarafında ortaya konulan ve Roland Barthes tarafından geliştirilen yaklaşım çerçevesinde çözümlenmiştir. Çalışma sonucunda Kubadabad Sarayı çinilerinde figürlerin genellikle ikili olarak stilize edildiği, figürlerin stilize edilışinde Orta Asya geleneğinden izlerin yer aldığı, yanı sıra çinilerde Bizans, Hristiyan ve İslam geleneğine ilişkin figürlerin de yer aldığı saptanmıştır. Figürlerin genellikle dinamik ve hareketli resmedildikleri, dönemin tüm koşullarına rağmen ihtişamın ve güçlü görünme arzusunun yansıtıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergibilim; Çini; Kubadabad; Anadolu Selçuklu; Gösterilen



SEMIOTIC ANALYSIS OF TILE FIGURES OF THE KUBADABAD PALACE OF ANATOLIAN SELJUK PERIOD

SUMMARY

Art is the whole of methods, that reflect the artist himself and aimed at revealing works of art reflecting the social and environmental conditions in which he lived. Artworks, that function to reflect the culture, values, living conditions and management mentality of the era they were designed, are the structures which are readable like a text. These works, which clearly reflect the influence of culture, ideology and traditions, function to shed light on the past. The works of art, which are also social memory carriers, also serve in the creation of common values. Language, institutions and works of art fulfill important functions both in creating common values and transferring them to future generations. The works of art are concrete signs that reflect the abstract values of the period in which they were introduced. Their ability to be analyzed as signs demonstrates their interpretability in terms of social, cultural, ideological and artistic understanding of the era they are created.

Signs are intermediaries for communication and meaning creation, and they create associations in individuals as signs system. Examination of the significance of the signs can be done through semiotic analysis. Semiology is defined as the science discipline that examines signs; accepts the scientific examination of the signs as the basic philosophy. Semiology presents a theoretical framework for the analysis of texts, based on principles of examining the semantic or narrative dimensions of the signs system. Semiology is also considered as an approach that examines the signs covered in social life and explores their functions in social life. Sign as an interpreted unit is regarded as something else that takes the place of something and the signs and works can be analyzed in a semiotic way as a sign is analyzed.

In this study, the figures in the ornamentation of the tiles, from the works of Anatolian Seljuk period which is accepted as one of the most important periods of Turkish History, analyzed semiotically. Kubadabad Palace, which is one of the most important works made during the Anatolian Seljuk Period, was taken as a sampling

unit. The figures found in the tiles have been analyzed in the framework of the approach which was revealed by Saussure in the context of the conditions of the period and developed by Roland Barthes. As a result of the study, it was determined that the figures of the Kubadabad Palace tiles were usually styled in pairs. In the stylization of the figures, there were traces of Central Asian tradition, and the figures related with the Byzantine, Christian and Islamic tradition took place. The study reached the result that the figures were designed as dynamic and moving in order to reflect magnificence and power, despite all the circumstances of the period.

Key Words: Semiology; Tile; Kubadabad; Anatolian Seljuk; Signified

İÇİNDEKİLER

Şekil, Tablo ve Resimler Listesi	i
ÖZET	iii
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ ve SANAT	4
1.1. TARİHİNE GENEL BAKIŞ	4
1.2. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE MİMARİ ve MİMARİ SÜSLEME	9
1.2.1. Anadolu Selçuklu Dönemi ve Camiler	10
1.2.2. Anadolu Selçuklu Dönemi ve Medreseler	13
1.2.3. Anadolu Selçuklu Döneminde Saraylar	16
1.2.4. Anadolu Selçuklu Döneminde Kervansaraylar	20
1.2.5. Anadolu Selçuklu Döneminde Türbeler	21
1.2.6. Anadolu Selçuklu Dönemi ve Darüşşifalar	24
İKİNCİ BÖLÜM	25
ANADOLU SELÇUKLU SANATINDA SÜSLEME	25
2.1. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE SÜSLEME	25
2.2. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATI	28
2.2.1. Anadolu Selçuklularında Kullanılan Çini Teknikleri ve Genel Özellikleri	33
2.2.2. Anadolu Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Biçimler	39
2.2.3. Anadolu Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Figürler	43
2.2.4. Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Çini Örnekleri	50
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	67
GÖSTERGEBİLİM	67
3.1. GÖSTERGEBİLİM KAVRAM ve KAPSAMI	67
3.1.1. Gösterge – Gösteren - Gösterilen	71
3.1.2. Düzanlam ve Yananlam	76
3.2. ANLATI ÇÖZÜMLEME YAKLAŞIMI OLARAK GÖSTERGEBİLİM VE MİMARİ SÜSLEMELER	77
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	81
ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ KUBADABAD SARAYI ÇİNİ ÖRNEKLERİNDE YER ALAN FİGÜRLERİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ	81

4.1. METODOLOJİ	81
4.1.1. Araştırmanın Amacı.....	81
4.1.2. Araştırmanın Konusu.....	82
4.1.3. Araştırmanın Önemi	82
4.1.4. Araştırmanın Yöntemi	83
4.2. BULGULAR.....	84
SONUÇ.....	108
KAYNAKÇA	115



Şekil, Tablo ve Resimler Listesi

Şekil 1: Göstergibilim Dizgeleri	69
Tablolar	
Tablo 1: Bağdaş Kuran Kadın Figürü Analizi	85
Tablo 2: Elinde Balık Tutan Figür Analizi	88
Tablo 3: Yaşmaklı Kadın Figürü Analizi	89
Tablo 4: Çift Başlı Kartal Figürü – 1 Analizi	90
Tablo 5: Çift Başlı Kartal Figürü -2 Analizi	92
Tablo 6: Göl Kuşları Figürü Analizi	93
Tablo 7: Aslan Figürü Analizi	95
Tablo 8: At Figürü Analizi	97
Tablo 9: Köpek Figürü Analizi	98
Tablo 10: Balık Figürü Analizi	99
Tablo 11: Tavus Kuşu Figürü Analizi	101
Tablo 12: Kurt Figürü Analizi	102
Tablo 13: Keçi Figürü Analizi	103
Tablo 14: Sfenks Figürü Analizi	105
Tablo 15: Siren Figürü Analizi	106
Resimler	
Resim 1: Çinide Detay Görüntüsü	28
Resim 2: Haç biçimli Mor Sırlı Lüster Teknikli Çini	37
Resim 3: Minaî Tekniğinde Taht Sahnesi	38
Resim 4: Sır Kazıma Tekniği (Harput Arap Baba Mescidi, Mihrap Mukarnaslarının Köşelikleri)	39
Resim 5: Minaî Teknikli Altı Köşeli Yıldız Formlu Çini	41
Resim 6: Yıldız Haç Çini Kompozisyon	42
Resim 7: Av Sahnesi Çini Parçası (Kılıç Arslan Köşkü)	52
Resim 8: Karatay Müzesi Çini Örneği	53
Resim 9: İnce Minare Kubbesi Bezeme Örneği	55
Resim 10: Sırçalı Medrese	56
Resim 11: Taş Medrese Süsleme Örneği	57
Resim 12: Kubadabad Sarayı Göl Kuşu Çinisi	59
Resim 13: Kubadabad Sarayı Duvar Çinileri	59
Resim 14: Kubadabad Sarayı Keçi ve Tavşan Figürleri	59
Resim 15: Sahip Ata Külliyesi Çini Örneği	61
Resim 16: Akşehir Ulu Camii Çini Mihrap	62
Resim 17: Alâeddin Camii İç Görünüşü	64
Resim 18: Erzurum Çifte Minareli Medrese Süslemeleri	66
Resim 19: Bağdaş Kuran Kadın Figürü	84
Resim 20: Ayakta Duran Elinde Nar Tutan Figür	86
Resim 21: Elinde Balık Tutan Figür	87
Resim 22: Yaşmaklı Kadın Figürü	88
Resim 23: Çift Başlı Kartal Figürü -1	89
Resim 24: Çift Başlı Kartal Figürü - 2	91
Resim 25: Göl Kuşları Figürü	92

Resim 26: Aslan Figürü	94
Resim 27: At Figürü	96
Resim 28: Köpek Figürü	97
Resim 29: Balık Figürü	98
Resim 30: Tavus Kuşu Figürü	100
Resim 31: Kurt Figürü	101
Resim 32: Keçi Figürü	103
Resim 33: Sfenksler	104
Resim 34: Sirenler	106



GİRİŞ

Sanat, icra edildiği toplumsal koşullardan etkilenme özelliğine sahiptir. Sanatçı, eserlerini yaratırken yaşadığı toplumun özelliklerinin, kültürünün, ideolojisinin ve dönemsel dünya şartlarının etkisi altında kalmaktadır. Bir sanat eserinde kültürel, çevresel, ideolojik, dini ve toplumsal koşulların izleri açık biçimde görülebilmektedir. Sanatçı, toplum ile etkileşim halindedir; toplumsal koşullardan etkilenmenin yanı sıra toplumsal değerleri, inanışları, kültürü de etkileme potansiyeline sahiptirler. En başta insan, toplumsal bir varlıktır ve doğduğu andan itibaren sosyal koşullara göre biçimlenmektedir. Kazandığı bakış açısında, düşünce ve görüşlerinde toplumun değer, inanış ve kültürel öğeleri etkili olmaktadır. Diğer taraftan sanatçı, ürettiği eserler ile toplumda yerleşik anlayışı, görüş ve inanışları etkileme potansiyeline sahiptir.

Toplumlar, geçmişte bir arada yaşamış, mevcut durumda bir arada bulunan ve gelecekte de beraber yaşama arzusunda olan bireylerden teşekkül etmiş yapılardır. Toplumlar, ortak inançları, tarihleri, hafızları, değerleri ve kültürleri olan varlıklardır. Tüm bu unsurların şekillenmesinde, din, dil, kurumlar ve sanat en önemli etkenlerdir. Sanatçılar yanında toplumlar da kendi kültürel değerleri ve tarihleri çerçevesinde sanat anlayışlarını yaratmaktadırlar. Bir arada uzun süredir yaşayan, aynı değerleri önceleyen ve ortak gelecek hedefine yönelmiş insanların bir arada bulunmasıyla ortaya çıkan toplumları bir arada tutan değerler, yaratılan sanat eserlerinde vücut bulmaktadır. Soyut varlıklar olan değerler, sanat eserleri yoluyla milletlerin, toplumların ve medeniyetlerin geçmişinden izleri bugüne aktaran birer somut göstergelerdir. Toplumsal hafızayı da aktarma işlevini yerine getiren sanat eserleri, ortaya konuldukları döneme ilişkin çağrışımların da yaratıcılarıdır.

Türkler, oldukça eski geçmişe sahip olma özelliğinde millettirler. Bu tarihsel yolculukları sırasında çok sayıda devlet kurmuş, kültürünü, inanışlarını, değerlerini ve geleneklerini farklı coğrafyalarda bu devletler eliyle yaratmaya ve muhafaza etmeye çalışmıştır. Bilinen tarih, Türkler'in Malazgirt Zaferi ile 1071 yılında Anadolu'yu

vatan yaptıklarını göstermektedir. Anadolu'nun yurt olarak tarihi ise oldukça eskiye dayanmaktadır. Binlerce yıllık geçmişe sahip olan Anadolu, pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Her dönem medeniyetlerin ve gelişmelerin merkezi olan Anadolu toprakları, aynı zamanda, mücadele ve çekişmelerin de odağında yer almıştır. Türklerin geldikleri dönemde Anadolu, uzun yıllar Roma ve Bizans etkisinde kalmış, Hristiyan ve Müslüman devletlerin egemenlik çabalarına ev sahipliği yapmıştır. Geçmişten gelen tüm medeniyet eserleri, Anadolu'nun tarihsel, kültürel ve sanatsal açıdan bir açık hava müzesi olarak görülmesine yol açmaktadır. Bu durum, Anadolu'nun her döneminin incelenmesi araştırılması, dünü anlamak yoluyla yarının aydınlatılmasına olan gereksinimi akla getirmektedir.

Selçuklular, Orta Asya'dan başlattıkları ve büyük bir coğrafyaya yaydıkları devlet anlayışları ile Türk Tarihi açısından farklı olarak ele alınmayı gerektirir. Türklerde ilk yerleşik hayata geçmiş devlet olan Uygurlardan sonra güçlü bir yönetim anlayışının en önemli temsilcisi yine Selçuklulardır. Anadolu Selçuklu Devleti, iki yüz yıldan biraz fazla bir sürede kültür ve sanat açısından oldukça önemli eserleri Anadolu topraklarında inşa etmişlerdir. Türklerin geleneği, kültürü ve değerleri ile aynı topraklarda daha önce yerleşik eski medeniyetlerin bir tür sentezi olma niteliğini taşıyan Anadolu Selçuklu eserleri, kültür ve sanat anlayışı, en belirgin sanatsal mirasını ise çini ve seramik alanında sergilemiştir. Dönemin çini ve seramik sanatı başta olmak üzere tüm alanlarda etkileşimin izlerini görmek mümkündür. Zengin bir medeniyetin temelini atan bu etkileşim, Anadolu'da özellikle 12. ve 13. yüzyılda çini ve seramik işçiliğinin ortaya koyduğu eserler niteliksel ve niceliksel olarak zirveye ulaşmıştır: Selçuklular, Anadolu'da ilk olarak mimaride çiniyi kullanmaya başlayan devlet olmuştur. Camiler, kervansaraylar, saraylar, türbeler, medreseler ve pek çok toplumsal kültürel yapıyı bu topraklara inşa etmişler; her bir yapının süslenmesinde ise güçlerini, otoritelerini, zenginliklerini yansıtmışlardır. Yaptıkları her bir eserde inanışlarını, dünya görüşlerini ve topluma bakışlarını ortaya koymuşlardır.

Bilime, sanata ve halka kıymet veren Anadolu Selçuklu sultanları, bu özelliklerini mimaride süslemelerle açık biçimde ortaya koymuşlardır. Sultanların yaşadıkları ve yönetim işini yaptıkları sarayların yanı sıra halkın hizmetinde olan

binaları da oldukça zengin biçimde inşa ettirdikleri ve süslettikleri bilinmektedir. Güçlü devlet algısı yaratan figürleri, tüm ihtişamıyla halkın kullanacağı eserler için de ortaya koymuşlardır. Ortaya konulan araştırmalar ve günümüze ulaşan eserler, Anadolu Selçuklu Döneminde Anadolu'nun bir şantiye gibi olduğunu göstermektedir. Çok sayıda eserin halkın kullanımına sunulduğu bu dönem, sanatın, bilimin, mimarinin ve süslemelerin göz ardı edilmediği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Özellikle çini kullanımının olanca cömertliğiyle eserlere nakşedildiği görülmektedir. Dolayısıyla Selçukluların Anadolu'ya gelişleri ile birlikte pek çok medeniyetten izler taşıyan Anadolu, İslam ve Türk sanatının da imzası atılmaya başlanmıştır.

Sanat eserleri yapıldıkları dönemin kültürünü ve yönetim anlayışını yansıtmaya işlevini yerine getirmektedirler. Kültür, ideoloji ve geleneklerin etkisini açık olarak yansıtan bu eserler, geçmişe ışık tutmanın yanı sıra toplumların belleklerinin oluşmasında ve ortak değerlerin yaratılmasına da hizmet ederler. Bu varsayımdan hareketle bu araştırma Anadolu Selçuklu Döneminde yapılan eserlerde çini süslemelerinin analizini yapmayı amaçlamaktadır. Dönemin içinde bulunduğu koşullar bağlamında Kubadabad Sarayı çinilerinde göstergebilimsel çözümleme yapılmaktadır. Göstergebilim, dilbilimsel yöntemleri nesnelere, eserlere ve görüngülere uygulamak suretiyle çözümlemeyi amaçlayan bir tür şifre çözme yaklaşımıdır. Tüm bu göstergeleri birer şifrelenmiş sistemler olarak gören göstergebilim yaklaşımı, görüneni doğrudan anlamaktan ziyade örtük olarak ifade edilmeye çalışılan ortaya çıkarmaktır. Çalışmada yaygın olarak kullanılan çini süslemelerinde yer alan figürler, ilk olarak Saussure tarafından ortaya konulan ve Roland Barthes tarafından geliştirilen yaklaşımın kavramsal çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu kapsamda gösterge – gösteren ve gösterilen; düz anlam ve yan düzeylerinde analiz edilmekte ve bu yolla döneme ilişkin çıkarımlar yapılmaya çalışılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM **ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ ve SANAT**

1.1. TARİHİNE GENEL BAKIŞ

Tarihlerinde çok sayıda devlet kurmuş ve zaman zaman kendi kurdukları devleti bile yıkmış olan Türkler, genellikle göçebe kültürüne sahip bir yaşam sürmüşlerdir. Uygurlar ile birlikte yerleşik yaşamı deneyimlemeye başlayan Türkler, şehir ve köyler kurmak suretiyle bir medeniyet kurucu özelliğini yerleştiği topraklara da aktarmıştır (Sümer, 1963:214-215). Orta Asya'da değişen koşulların Türklerin farklı arayışlar içine girmelerine neden olduğu; Büyük Selçuklu Devleti ile birlikte Türklerin Anayurttan Anadolu'ya yolculuğunun zorunlu hale geldiği görülmektedir.

Selçuklu Devleti, Oğuzların Üçok kolunun Kınık boyuna mensup olan Selçuk Bey tarafından Oğuzlardan ayrılıp Cend şehrine göç edilmesi ile kurulan ve 1040 yılında torunları Tuğrul ve Çağrı Beylerin Dandanakan Zaferi ile vücut bulan; sınırları da oldukça genişletilen bir devlettir. Selçuk Bey'in Oğuzlardaki Subaşılık görevi sırasında ortaya çıkan anlaşmazlıklar neticesinde Yabgu ile ters düşmesi sonrası başlayan süreç, Tuğrul Bey'in Büyük Selçuklu Devleti'ni kurması ile Türk Tarihi açısından önemli bir köşe taşı oluşturmuştur. Anadolu'da Selçuklu Dönemi, 1071 yılında Türklerin Alparslan öncülüğünde Anadolu'ya gelmeleri ve Bizans ile mücadeleden başarıyla çıkılması ile başlamıştır (Köymen, 1963:24-27; Turan, 1997:104).

Selçuklular, doğu ve batıya aynı anda hükmetmişlerdir. Anadolu'yu yurt edinen Türkler, beyler vasıtasıyla değişik bölgelere fethetmişler, fethettikleri topraklarda Anadolu Selçuklu çatısı altında Türk - İslâm geleneğini hâkim kılan mücadelesini vermişlerdir (Ağırnaslı, 2016:172). Alparslan'ın Anadolu'yu Türk yurdu yapması ile Süleyman Şah liderliğinde Anadolu Selçuklu Devleti, 1075 yılında İznik merkezli olarak kurulmuştur (Şeker, 2016:43). 1096 yılında başlayan Haçlı Seferi ile Bizans ordusu İznik'i ele geçince, I. Kılıç Arslan tarafından başkent, Konya'ya taşınmıştır (Hacıgökmen, 2011:231).

Anadolu Selçuklu hükümdarları, devletin ve ordunun başlıcaları ve sultan ünvanıyla anılmışlardır. Devletin resmi dili ise Farsça'dır. "İdarî coğrafya" adı da verilen; merkezi bir egemen gücün denetim ve yönetimi altında, ulusal-uluslararası ilişkiler ve jeo-politik potansiyellere dayalı olarak örgütlenmiş, merkezi idareye tabi olmakla birlikte kendi içinde idarî özerklik ve yerleşmeler kademelenmesi gösteren alt siyasal-yönetimsel yapılanmaların belirli ve tanımlı bir bölge üzerindeki mekânsal yansımaları olarak tanımlanabilecek bir yönetimsel yapının uygulanmakta olduğu görülmektedir (Özcan, 2005:75).

Selçuklu Devleti, 1077'den 1204 yılına kadar kuruluş devrini, 1204-1243 arası genişleme devrini ve 1243'den 1308 yılına kadar da zayıflama devirlerini yaşamıştır (Turani, 1992:273). 1243 yılında Moğollarla yapılan Köse Dağ Savaşı'nda yenilgiye uğrayan Anadolu Selçuklu Devletinin yıkılış sürecinden 1308 yılına kadar Selçuk Hanedanının etkisinde kalan bu topraklarda sanatsal açıdan da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Anadolu Selçuklu egemenliğine son verildiğinde ülkenin her tarafında Selçuklu izlerinin olduğu görülmektedir. Anadolu Selçuklu hükümdarları ve devlet adamlarının Moğol İstilasına rağmen büyük çapta binaları yeniden yaptırmak yoluyla tarihe geçtikleri görülmektedir. Sultanların medrese, şifahane, kervansaray gibi yapılarda güçlerini sergilemişler, sadece ülke sınırları içinde değil ülke dışına da taşan biçimde mimari bir biçim oluşturmuşlardır (Ögel, 2006:469).

Selçuklular, başka toplumlara kıyasla baş döndürücü bir yayılım ile Orta Asya'dan başladıkları yolculuğu Anadolu'ya kadar ulaştırmışlardır. Türk tarihinin yayıldığı bu dev coğrafyada sürekli batıya akan bir gelişme göstermişlerdir (Arık, 2000:14). Bu yolculuk, Anadolu'ya ulaştığında; Anadolu Selçuklu Devleti kendine özgü siyasal-yönetimsel organizasyon geliştirmiştir. Devlet, milletlerarası ticaretle bütünleşmiş; ekonomik düzen ve ulaşım-iletişim sistemi geliştirmiştir. Miras aldığı Hıristiyan-Bizans kentli ya da köylü unsurlar ve bünyesinde barındırdığı değerler ile bir yapı ortaya çıkarmıştır. Orta Asya ve İran -İslam kökenli göçebe, yarı-yerleşik ve yerleşik farklı dinsel ve etnik unsurları bir araya getirmiştir. Anadolu'nun Türkleşme-İslamlaşma kolonizasyon ve yerleşim sürecinin altyapısını oluşturmuştur (Özcan, 2005:74). Türk- İslam yolu hâkim bir konfederasyon

niteliğindeki Türk devleti olarak iki yüz yılı aşkın bir süre varlığını sürdürmüştür. Savaşlarla geçen yüzyıllar boyunca Selçuklular bu sınırlar içinde Anadolu'nun imarında ve kültürel mirasında önemli bir rol üstlenmişlerdir. Sadece devlet yönetiminde değil; dini ve mimari anlamda Türk Tarihine ve Anadolu topraklarına üst düzey katkılarda bulunmuşlardır.

Oğuz boylarının Anadolu'ya ulaşmaları sırasında karşılaştıkları ve kabullendikleri iki medeniyet grubundan biri Arap İslâm kültürü, (güney-doğu ve zaman zaman da doğu Anadolu'da) diğeri Hristiyan Ortodoks Doğu Roma Bizans kültürü (Kuzey-doğu ve Anadolu'nun hemen hemen bütününde) olmuştur. Bu iki güçlü kültür ve inanç, Ortaçağ boyunca Anadolu'ya yerleşen Türkmenlerin inançları ve dilleri üzerinde kalıcı tesir yapmış, İslami inanç bir taraftan kalıcı olurken diğerk taraftan Arapça yazı ve dolayısıyla bilim dili olarak yerleşmiştir. Türkler daha önce Acem topraklarında Sasanilerle karşılaşmalarından aldıkları Farsçayı resmi dil olarak sürdürmüşlerdir (Cantay, 2006:313). Bu durumun Anadolu Selçuklu Dönemi sanat ve mimarisine de yansdığı söylenebilir.

Anadolu topraklarının Selçuklular ile Türkleşmeye başlaması, bölgede var olan yapının kültürel olarak ve özellikle mimarlık ve sanat açısından yeni denemelerin önünü açan bir çağın da başlangıcıdır (Kuban, 2006:84). Ayrıca Selçuklu Devleti'nin kurulması, Türklerin şehirleşmeye başlaması anlamına da gelmektedir (Tekin, 2012:23).

Selçuklu, görüldüğü üzere yüksek bir kültürel geleneğe sahip bir devlettir ve özellikle Anadolu'ya yerleştikten sonra Doğu ile Batı kültürlerinden etkilenmiş zengin bir geleneği temsil etmektedir. Anadolu Selçuklu döneminde özellikle mutasavvıfların devlet adamları tarafından korunuyor oluşu da devletin sanat ve ilim alanını ne denli kolladıklarının göstergesidir. Aynı şekilde yapıların inşaatında Ermeni, Arap ve Bizans mimar ve ustaların çalıştırıldığı da yapıların kitabelerinden anlaşılmaktadır ve bu durum mimarinin ve süsleme sanatının zengin oluşunun temel nedenidir. Selçuklu sultanlarının kültür ve sanata olan ilgileri hayranlık uyandıracak nispettedir. Bu durumu İbn-i Bibi, Selçukname adlı eserinde "Selçuklular kültür ve edebiyat adamlarını yoksulluk çölünden kurtarıp, onların yüzünü dünyayı aydınlatan

bir güneş gibi aydınlatıp, her isteklerini kalbi temiz kimselerin duası gibi geçerli kılarlardı” ifadeleriyle dile getirmiştir (Akt. Arık, 2000:24).

Selçuklu Döneminde özellikle Alâeddin Keykubat dönemi, mimari ve kültürel açıdan altının çizilmesini gerektirir. Alâeddin Keykubat döneminde batı sanat eserleri ile doğu mirasının tam bir etkileşimi göze çarpmaktadır. Bunda Alâeddin Keykubat’ın batı Hristiyan kültürünü iyi tanımış olmasının etkisi büyüktür. Zira Alâeddin Keykubat, gençliğinde uzunca bir süre Bizans Sarayında sürgün hayatı yaşamış bir büyük devlet adamıdır (Sarre, 1967:2). Onun bu sürgünlüğü dış dünyaya açılma ve anlama açısından gelişimine katkı sağlamış; bu durum, serbest düşünce yapısının eserlerde etkili olmasına yol açmıştır. Geç Roma ve erken Bizans heykelleriyle birlikte Selçuklu sanatçılarının yaptıkları insan, hayvan ve fantastik yaratık kabartmaları, başta kale duvarları olmak üzere müze görünümlü yapıların inşa edilmesine neden olmuştur (Arık, 2000:25).

Türk el sanatları denilince akla oldukça geniş bir yelpaze gelmektedir. Bunlar arasında dokumacılık, hat, oymacılık, tezhip, minyatür, deri işçiliği, cam işlemeciliği, seramik ve çini öne çıkarılabilir. Türk el sanatlarından olan seramik ve çini sanatı, 1071’de Türklerin Anadolu’ya girişi ile Anadolu’da yaygınlaşmaya başlamıştır. Selçuklular, Anadolu’ya giriş yaptıktan sonra var olan Bizans sanatı, göçebelikten edindikleri deneyim ve İslâm kültürünün etkilerini bir sentez haline getirdiği söylenebilir. Türklerin mimaride çini, mozaik ve sırlı tuğlalar ile bezeme tekniklerinin farklı biçimlerinden geçmiş kültürlerinin de etkisiyle yararlandıkları görülmektedir.

Anadolu’yu yurt olarak seçen Türkler, önce hâkimiyetlerini kurma, koruma ve sonra da onu sağlamlaştırma yoluna gitmişlerdir. Güçlenen, kendi birliğini sağlayan beylikler, zamanla ve hızlıca bayındırlık faaliyetlerine girişmişlerdir. Bayındırlık faaliyetlerinin içeriğini ise sadece yapılar oluşturmamış; güçlerini, geleneklerini, inanışlarını ve egemenliklerini bu yapılarla işlemişler; kendilerine ilişkin izleri bu yolla sonraki nesillere aktarma çabası göstermişlerdir. Günümüze kadar gelen pek çok eser ile dönemin yapı, mimari ve süsleme sanatı hakkında çıkarımların yapılabilmesi de bu çabaların sonucudur. Tezin konusu çini ve seramik

sanatı olsa da Selçukluların Anadolu'da egemenliği sırasında edebiyat ve felsefe alanında önemli figürleri ortaya çıkardığının vurgulanması gerekir. Başta Mevlâna Celaleddîn-î Rûmî olmak üzere, Hacı Bektaşî Veli, Hoca Nasreddin ve Yunus Emre gibi hoşgörü ve evrenselliği öne çıkaran önemli şahsiyetler, bu dönemde yaşamışlar; çok katmanlı ve farklı kültürel geleneklere sahip halkların bir arada yaşamalarına katkı sağlamışlardır.

Anadolu Selçuklu kültürü, Asya, İran ve Anadolu gibi üç farklı coğrafyanın harmanlandığı bir kültür olma özelliğini taşır. Sanat eserleri ise bu karma kültürün özelliklerini yansıtmaktadır (Tekin, 2012:22). Ancak Anadolu sanatının serbestlik ve özgürlüğü, dinsel bir programa tabi olma zorunluluğu bulunmayışına da bağlıdır. Bu yüzden Anadolu Selçuklu devri camii, ne başka İslam ülkeleri camilerine, ne kendini izleyen Osmanlı camilerine benzemeyen özgünlüğe sahip olabilmıştır. Tasavvuftan kaynaklanan İslam öncesi imgeler de rahatlıkla yaşama ortamı bulmuştur. Bu ortam içerisinde biçim çeşitliliğinin gelişmesi ve yapı tipi ayırt etmeksizin uygulanması, doğal bir süreçtir (Algan, 2008:16).

Anadolu Selçuklularında sanat, Türklerin bu bölgeye yerleşmeleri öncesi coğrafyada var olan çevresel göstergeler ile Asya'dan getirilen deneyim ve birikimler temelinde biçimlenmiştir. Ortaçağ Anadolu Türk sanatı, her ırktan, her dinden sanatçı ve ustaların iş buldukları Ortaçağ Anadolu sanat ortamında ustalar ve işçiler, gezici atölyeler şeklinde icra edilmekteydi (Başkan, 1990:7). Bu durum, her ne kadar bir zenginlik oluşturuyor olsa da çoğu yapının ya da eserin yaratıcısının bilinmemesine ve eserlerin bugüne ulaşmamasına yol açtığı görülmektedir.

Anadolu Selçuklularında sanat, İslâm âleminde olduğundan daha hızlı bir biçimde gelişmiştir. 13. yüzyılın ilk yarısında I. İzzeddin Keykâvus ve I. Alâeddin Keykubad dönemlerinde siyasal ve toplumsal alandaki düzen, sanat alanında da gelişme olarak ortaya çıkmıştır (Yetkin, 1972:2). Ayrıca bu dönem sanatını anlamak için dönemin mistisizmine bakmak tarikatların ve bu mistisizmin etkisini dönemin eserlerinde aramak gerekir (Tansuğ, 1983:106). Kullanılan figürler ve eserlerin mistik değerlerden etkilenişi, ikonların yorumlanması için bu boyutu dikkate almayı gerektirir. Dönemin en güçlü devletlerinden birini kuran ve yöneten Anadolu Selçuklu sultanlarının sanatta kısıtlayıcı olmaktan ziyade yeniliğin ve farklılığın uygulanmasının önünü açmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır.

1.2. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE MİMARİ ve MİMARİ SÜSLEME

Göçebe bir yaşamdan tam yerleşik bir hayata evrilen Türk kültürünün diğer alanlarda olduğu gibi sanat anlayışına da göçebeliğin etkilerini yansıttığı görülmektedir. Anadolu'nun farklı mekânsal özellikleri ve o güne kadar sürekli değişmiş siyasi atmosferinin sanat anlayışına etkisi beklenen durumdur. Sanatın içinde yerleştiği toplumun tarihi, kültürü ve değerlerinden etkileneceği düşünüldüğünde Anadolu Selçuklu sanatının gelişmesinde çok kapsamlı bir bakış açısına ihtiyaç olduğu görülmektedir. İlk kez şehirleşmeyi deneme olanağı bulan Türklerin çeşitli türdeki yapılarda farklı nitelikteki figürlere yer vermiş oluşları bu iddianın destekleyicisi olarak kabul edilebilir.

Her uygarlık döneminde görülen yaratma çabasının ve ürünü süsleyici tasarımların en yoğun uygulama alanı mimari yapılar olmuştur (Cömert, 1989:254). Ortaçağ'ın büyük devletlerinden biri olan Anadolu Selçuklu Devleti'nde de fazlasıyla mimari yapı yaratma çabası göze batmaktadır. Özellikle dini yapıların ortaya konulmasında gösterilen çaba, kervansaray, saray, medrese ve halkın kullanımına dönük çok sayıda mekân ile somut hale gelmiştir.

Sürekli savaş, çekişme ve mücadelelerin damgasını vurduğu bu çağda Anadolu Selçuklu devleti, hem haçlı saldırılarıyla uğraşmış; hem de hayret edilecek düzeyde bayındırlık çalışmalarını ortaya koymuştur (Kemaloğlu, 2014:3). Anadolu'nun fethi ile Bizans'tan devralınan mimari anlayışın hızlı bir biçimde bu çabalar neticesinde değişim gösterdiği görülmektedir. Yapıların niteliğine bakıldığında sadece devletin yönetiminde değil halkın ve ticaret erbabının kullanacağı yapıların da göz ardı edilmediği söylenebilir.

Anadolu Selçuklu Dönemi, Türklerin Büyük Selçuklu geleneğinden elde edilen deneyimin yerleşik yaşama hızlı biçimde aktarıldığı dönemdir. Anadolu Selçuklu Döneminden bugüne kadar ulaşan yapılar, yerleşik yaşam kültürünün oldukça hızlı biçimde yayıldığına göstergesidir. Tarihinde tam anlamıyla yerleşik yaşam deneyimi olmayan bir ulusun ulu cami, cami, mescit, kervansaray, hamam,

medrese, tekke, zaviye, türbe, çeşme gibi sayılabilecek yapı türlerini inşa etmesi Büyük Selçuklu mirasının hızla geliştirildiğinin göstergesidir. Sivas, Kayseri, Niksar, Alanya, Konya, Beyşehir gibi sayısız Anadolu yerleşim yerinde bulunan eserler, bu iddiayı doğrular niteliktedir (Tekin, 2012:23). Selçuklu mimarisinin çehresi, büyük ölçüde şehir sokaklarına, dolayısıyla şehre, kervansaraylarla ise kırsal dönüktür. Yapıların üç yüzü, genellikle sokak cepheleri, zengin taş düzenleri ile canlanır. Anıtsal mimaride girişin vurgulandığı görülür (Ögel, 2006:469). Taç kapılar, bu mimarinin vazgeçilmez öğeleridir. Genellikle kapıların süslendiği görülür. Gücün ve hâkimiyetin göstereni olan bu kapılar, hanların ve kervansarayların önemli bir parçasıdır. Üzerindeki süslemeler ve taş işçiliği ise dikkat çekicidir.

Anadolu'da Selçuklular ile başlayan Türk Birliğinin sağlanması, Anadolu'da mimarı alanında yeni bir dönemin de başlangıcını oluşturmuştur. Kısa sürede gelişen ve hayret verici biçimde ilerleyen yaratma heyecanına dayalı eserler, mimarî mekân yaratma anlayışı bakımından etkileyicidir. Geleneksel hale gelmiş olan dinî mimarî plan ve formları yanında, mezar anıtları ve özellikle kervansaraylar dönemin dikkati çeken yapılarıdır (Altun, 1988:34). Anadolu Selçuklu dönemine gelmeden önce Türklerin Asya, İran, Mezopotamya ve Kafkasya yolunu izlemiş olmaları; bu bölgelerin etkisinin yaşam biçimi yanı sıra mimari ve sanat konusunda da etkileşimi yarattığı görülmektedir. Diğer taraftan Türklerin İslamiyet'i kabulü öncesinden de kalan bazı kültürel değerlerinin hem mimaride hem de süslemede etkili olduğu söylenebilir. Özellikle süslemelerin çoğunlukla mimari yapıtlar üzerinde uygulanmış olması, çini ve seramik sanatının aynı zamanda mimari özellikler bağlamında ele alınmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle öncelikle Anadolu Selçuklu mimarisinin genel hatları ile bilinmesi, çini ve seramik sanatının özelliklerinin anlaşılmasında yarar sağlayacaktır. Anadolu'da Selçuklu dönemine ait bazı özellikler cami, medrese, saray, kervansaray, türbe ve darüşşifa yapıları bağlamında genel özellikleriyle aşağıda aktarılmaktadır:

1.2.1. Anadolu Selçuklu Dönemi ve Camiler

Anadolu Selçuklu mimarisinde ana malzeme taştır. Taşı özellikle dini ve sivil eserlerin portallerinde büyük ustalık ve ince bir zevkle bezeyerek Anadolu'ya özgü

bir tarz yaratılmıştır. Taş süslemenin portallerinden başka minare, mihrap, minber, konsol, kemer, eyvan, profiller, pencere kemerleri, tonozlar ve sütun başlıklarında ustalıkla kullanıldığı görülmektedir. Ancak yapılarda kullanılan taş işçiliğinin yapıya göre farklılaşmadığı ve bölgelere göre değişiklik göstermediği görülmektedir (Öney, 1988:12).

Selçuklular, ele geçirdikleri topraklarda ilk olarak bir mescidin oluşturulmasını sağlamışlardır. Çoğunlukla da ele geçirilen yerlerdeki kiliseler bu amaçla İslami ibadet için uygun hale dönüştürülmüştür (Tekinalp, 45). İslâm kentinin en karakteristik yapısı cami olmakla birlikte, Selçuk döneminde yapılan birkaç büyük cami ve 13. yüzyılda ortaya çıkan tek kubbeli mescitler dışında Selçuk çağından medrese, kervansaray, hatta türbe yapılarının zenginliği ve çeşitliliği ile karşılaştırıldığında bugüne ulaşan cami yapısı azdır. Bunun temel nedeni ele geçirilen kentlerdeki kiliselerin eski İslam kuralları gereğince hemen camiye çevrilmesidir. Bununla birlikte Selçuklu çağında Anadolu-Türk devletlerinin başkentlerinde özgün bir cami tipolojisi gelişmiştir. Büyük camilerde üç değişik plan tipi saptanır. En eski İslâm cami geleneği doğrultusunda yapılanlar çok ayaklı mekânlardır. Fakat Anadolu'da enine gelişen geleneksel Arap camisinin aksine boyuna gelişen mekânların yeğlendiği söylenebilir. Sivas Ulu Camisi Selçuklu Çağının en eski ulu camisi sayılır (Kuban, 2006:86).

Anadolu'daki dinî binaların genelinde malzeme olarak sırlı ve sırsız tuğla kullanılmıştır (Özlük, 2008:441). Türklerin Anadolu öncesi Orta Asya ve İran'da, kerpiç ve tuğlayı yapı inşa malzemesi olarak kullandığı da bilinmektedir. Selçuklularda dikkati çeken, mimaride taş kullanımının ise ilk olarak Karahanlı ve Gaznelilerin önemli yapılarına taşıyıcı ve süsleyici unsur olarak girdiği görülmektedir (Algan, 2008:2). Selçuk Devrinin en eski mimarisinden başlayarak gittikçe şekilden şekle giren mimari tarzı, değişik zamanlarda ve çevrelerde değişik biçimleri yaratmıştır (Özlük, 2008:443). Anadolu Selçuklu dönemi camilerinde mihrap işçiliğinde çoğunlukla kesme taş kullanıldığı görülür. Bunu mozaik mihraplar izler. Mihrapların boyutları yapı ile orantılıdır (Öney, 1988:16).Cami kapılarındaki sütunlar, oyma süsleme, kubbeler cami inşaatlarının temel özellikleridir. Kubbeler,

yarım silindir tonozlarla örtülüdür. Minarelerin inşasında geometrik şekiller, süsleme unsuru olarak göze çarpar.

Selçuklu döneminde kubbeyi mekâna hâkim kılma düşüncesi, toplu mekân anlayışına yönelmeyi sağlamıştır. Anadolu Selçuklu sonrası kurulan Beylikler döneminde de bu arayış ve denemeler devam ederek adım adım ilerletilmiştir (Çetin, 2015:115). 1071 Malazgirt Zaferi ile birlikte Anadolu'yu fetheden Selçuklular, burada yeni geliştirdikleri İslami şekillerle daha da yeni arayışlara girmişlerdir. Bu arayışlar arasında en ilgi çekici olanı anıtsal kubbeli-kübik mekânın bu kez de Emevi şemasıyla kaynaştırılması şeklinde bir sentez denemesidir. Konya Alâeddin Camii (1155) ile başlayan bu deneme, özellikle Silvan Ulu Camii (1152-5176)'nde, erken İslam geleneğine bağlı, enine harimli büyük cami tipinde, merkezî ferah bir hacim hâkimiyetinde olgun bir mekân kompozisyonu yaratmayı çabalayan bir uygulama halinde ortaya çıkmaktadır. Böylece Artuklu mimarisinin muhteşem üslubunun başladığı ilk önemli örnek olan Silvan Ulu Camii'nde, Gaznelilerin Leşker-i Bazar Ulu Camii'nde iki nefi kesen mihrap önü kubbesi, Melikşah'ın İsfahan Mescid-i Cuma kubbesi fikri ile birleştirilerek, Anadolu'da Türk cami mimarisinin abidevî şekli inanılmaz bir kuvvetle gerçekleştirilmiştir (Çetin, 2015:119). Büyük Selçuklu Dönemi camilerinde ilk örnekler, İsfahan Ulu Camiinin mimarisi, Melikşah Döneminde (1080) yapılanlar ile benzerdir; o dönemin çekirdeği gibi, kubbeli mekânlar esasına dayanmaktadır. Sivil mimaride daha önce denenmiş olan kubbe - eyvan birleşmesi bu yapılarda başarı ile sergilenmiştir. Kubbe altında toparlanan ana mekân, eyvan aracılığı ile dışa açılmakta, genişleme eğilimi burada da ortaya çıkmaktadır. Kubbeli ana mekânın iki yanında, daha alçak ve basit kollarla enine bir gelişme olduğu, kalan orijinal yapılardan anlaşılmaktadır. Bu yapılara köşk tipi cami adı da verilmekle birlikte, orijinal örnekler günümüze ulaşmamıştır (Altun, 1988:35).

Konya'da bulunan Alâeddin Camii ve Antalya Yivli Minare Camii'nin mimarisinde simetrik olmayan bazı yapıların Selçuklu Dönemi öncesine dayandığı ve yapıların öncekilerin temelleri üzerine inşa edildiği görüşü hâkimdir (Tekinalp, 45). Çok ayaklı camiler içinde 12. yüzyıl İran Selçuklu camileriyle aynı üslupta inşa

edilmiş olan ve Doğu Anadolu'nun en güzel yapılarından biri olan Van Ulu Camisi, büyük ölçüde tahrip edilmiş olmakla birlikte mukarnas örtülü maksuresiyle doğrudan İran'dan Anadolu'ya geçmiş önemli bir yapıdır. Bu yapı, Anadolu'da gelişecek olan cami tasarımının dışında Büyük Selçuklu mimarisinin Batı İran'da Kazvin, Niriz, Zavare gibi cami yapılarında görülen üslup doğrultusunda ve kazılara göre bezeme açısından da aynı özellikleri gösteren büyük olasılıkla 12. yüzyılda inşa edilmiş bir yapıdır. Büyük Selçuklu mimarisinin mukarnaslı bir diğer örneği, 13. yüzyıl ortalarında yapıldığı düşünülen çok ayaklı Erzurum Ulu Camii'dir. Çok ayaklı cami tipolojisinin erken örneklerinin üç nefli kiliseleri andıran basit planlı örnekleri arasında Divriği Kale Camisi, bu tipolojinin daha özgün bir yorumu ise Niğde'de Alâeddin Camisi'dir. Sultan I. Mesud'un Konya Kalesi'nde ilk kez yaptırdığı cami, Konya'da Şemseddin Altunapa'nın 13. yüzyıl başında yaptırdığı, sonradan pek çok değişiklik geçirmiş İplikçi Camii, ilk camilerin çok ayaklı İslâm Camii geleneğinin sürdürdüğünü gösterir. Bu gelenek, daha çok ahşap camilerde günümüze kadar devam etmiştir (Kuban, 2006:87).

1.2.2. Anadolu Selçuklu Dönemi ve Medreseler

Medrese, eğitim kurumunun niteliğini ve mimarının kendisini bir arada karşılayan kavramsallaştırmadır. Medrese fikrinin kökeni, 1005 tarihli Kahire'deki İsmaililerin Dar'ül Hikmet kurumlarına kadar götürülüyor olsa da medrese hamiliği ile en çok özdeşleşen kişi, Selçuklu veziri olarak Nizam-ül Mülk ve onun medreseleri olmuştur. Bölücü hareketlerle mücadele için medreseler açmak ve burada yetişen insanlarla mücadelesini yürütmek fikri, Sultan Alp Arslan ve Nizam-ül Mülk ile kurumsallaşmıştır. Nizamiyelerin ilki Nişabur'da, ikincisi ise 1066 tarihli Bağdat'ta açılmış ve buralarda öğrencilere yemek, yatak ve ders araçları gibi bütün ihtiyaçların karşılanması ile bir model olmuştur (Tekin, 2012:25). Medreseler, pozitif ilimlerin yanı sıra dini eğitiminde verildiği kurumlardır. İlk kurulduğu zaman ve yer konusunda çeşitli görüşler olmakla birlikte; Selçuklular Döneminde eğitime verilen önemin bir göstergesi olarak devlet hayatına önemli katkıları olmuştur. Pek çok ilim ve devlet adamının yetişmesinde başat rol üstlenen medreseler, özellikle Nizam-ül Mülk ile özdeşleşmiştir. Hem Alparslan'ın hem de Melikşah'ın vezirliklerini yapan Nizam-ül Mülk, devlette düzen oluşturma yanında medrese geleneğini de

oluşturan kişi olarak öne çıkmıştır. Nizamiye Medreseleri adıyla kurumsallaşan bu yapıların özelliklerini Sayılı (1948) ve Makdisi (1981) tarafından yapılan çalışmalara atıfla Güven (1998:127) aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

- a. Medrese sistemi, daha önce var olan cami okulların devamıdır.
- b. Medrese sisteminin gelişmesinde Fatımi öğretim kurumları ve özellikle Kahire Ezher Camii geleneği oldukça etkili olmuştur.
- c. Medrese sistemi, küçük çaptaki okulların bir devamıdır.
- d. Medreseler, Horasan'daki cami ve özel okulların bir uzantısıdır ve Karramial Papaz okullarının etkisi ile kurulmuştur.
- e. Yakın doğudaki Hristiyan okulları medrese modelinin oluşmasında etkili olmuştur.

Selçuklu Dönemi mimarisinin en önemli yapılarından olan medreselerde boyut, süsleme ve etkili tasarım çabaları yoğun olarak kullanılmıştır (Kuban, 2006:93). Diğer taraftan han ve kervansaray mimarisi sadece ekonomik değil, uluslararası ilişkileri gözeten ve gelir kaynağı olarak kendine ticareti seçen şehirleşmiş Anadolu Selçuklu medeniyetinin de bir göstergesidir. Şehirleşmiş nüfusun etkinliği için Mevlana Celaleddin-i Rumi en iyi örnektir. Moğol istilasından Anadolu'ya kaçanlar içinde Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin babası Bahâeddin Veled, Belh şehrinin ileri gelenlerinden biri olarak yüksek eğitimli şehirleşmiş Türk kültürünün varlığını temsil etmektedir (Tekin, 2012:24). Bu göç ediş ve Bahâeddin Veled'e dönemin sultanı Alaeddin Keykubat'ın verdiği ehemmiyet de bu durumun ayrıca göstergesidir.

Anadolu'da medreselerin büyük kısmı açık avlu esasına dayanır. Bazen dört eyvan, bazen de daha az sayıda eyvan bulunmakla birlikte avlu çevresinde genellikle revak vardır. İki katlı medreselerin sayısı fazla değildir (Altun, 1988:39). Çifte medrese olan Selçuklu Medreselerinde taş işçiliği daha çok cephelerde ve özellikle portallerde yoğunlaşmaktadır. Çifte Medrese, tıp medresesi ve şifahanesi olarak birbirine bitişik yapılmış dört eyvanlı iki yapıdan meydana gelmektedir. İzzeddin Keykavus'un Sivas'taki Şifahanesinden ise bugün tek bir yapı kalmış olmakla birlikte, bitişiginde bir yapı olduğu üzerinde genellikle birleşmek mümkündür.

Burada yer alan Keykavus'un Türbesinin Anadolu Selçuklu mimarisinde ayrı bir yeri vardır. Selçuklu döneminin açık medreselerinden Tokat'ta Gök Medrese'nin de bitişiğinde ek bir yapı ile bir tıp medresesi olduğu görüşü son yıllarda kuvvet kazanmıştır. İlhanlı döneminde de Amasya Bimarhane'si ile devam eden bu gelişmeden anlaşıldığı kadarıyla Tıp Medreseleri ya doğrudan kendi içlerinde, ya da bitişiklerindeki bir yapıda aynı zamanda uygulama hastanelerini de içeren bir bütün halinde tasarlanmaktadır. Kayseri, Sivas, Konya başta olmak üzere pek çok Anadolu merkezinde açık avlulu Selçuklu Medresesi yapılmış ve çeşitli alanlarda devrin önemli öğretim kurumları olarak görev yapmışlardır. Sivas'ta 1271 tarihinden Çifte Minareli, Gök, Burûciye Medreseleri de açık avlulu, taş işçilikleri ve cepheleriyle dikkati çeken en önemli örnekler arasındadır. Karamanoğulları Döneminde aynı gelenek devam ettirilmiş; diğer beyliklerde de benzer örnekler görülmüştür (Altun, 1988:40). Moğol istilasından önce yapılan Kayseri'de Honad Hatun Medresesi'nden başka Seraceddin Medresesi (1238-1239), Konya'da Sırçalı Medrese, 1268 tarihli Kayseri Sahibiye Medresesi, medrese planlarının aşağı yukarı klişeleşmiş olduğunu göstermektedir. Genelde bir eyvanın egemen olduğu iç mekanda avlu çerçevesinde revaklar, üç kenarda dolaşmakta, yanlarda revaklar arkasında küçük eyvanlar varsa, revak çıkıkları bunu ifade edecek şekilde genişletilmektedir. Sadece Seraceddin Medresesi'nde ana eyvanla birlikte iki eyvanın üçlü bir grup oluşturduğu ve avlu revaklarının dört yönde tamamlandığı görülmektedir. Bu medreseler içinde, Konya'da Sırçalı Medrese Tüslü bir mimar tarafından iki katlı tasarımı ve mozaik çini bezemesiyle Selçuklu Dönemi mimarisinde özel bir konumdadır. Yapı, 1242-1243 yıllarında II. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde II. Alâeddin Keykubad'ın Lalası Bedreddin Müslîh tarafından inşa edilmiştir. Mezar odası da girişin sağında yer almaktadır (Kuban, 2006:98).

Doğu Anadolu'nun en büyük medreseleri Moğol egemenliğinde yapılmıştır. Bunlardan üçü, Sivas'ta aynı yıllarda inşa edilen Gök Medrese, Çifte Medrese ve Burûciyye Medreseleridir. Erzurum'da aynı yıllarda inşa edilmiş olması olası Çifte Minareli ya da Hatuniye Medresesi, Sivas'ta Gök Medrese, yaptırımı ve tarihi belli olmayan medreselerdir. Özellikle üst katlarda özgün örtüsünü ve bazı öğelerini yitirmiş olan yapı, çini kaplamanın özelliklerine dayanarak 13. yüzyılın son çeyreği

başına tarihlendirilmiştir. Medrese, Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından Mevlâna ile ilişkisi bilinen Konyalı Mimar Kaluyan'a yaptırılmış ve 1271 yılında bitirilmiştir. Medrese, simetrik bir şemaya göre dört eyvanlı, ana eyvan, aksının sadece iki yanına revakları olan bir plâna sahiptir. Avlunun güney kenarında büyük eyvan tarafında bulunan kısım dört hacim büyütülmüştür. Revaklar, eyvan açıklıklarına göre düzenlenmiştir. Yapının en özgün ve etkileyici unsuru, iki tuğla minare ile sonlanan mermer taş kapısıdır. Taç kapının boyutları, yapının iki katlı olduğu kanaatini uyandırmaktadır. Yapı, giriş kapısının zengin bezemesi dışında kesme taş dış kaplamalı moloz taşla inşa edilmiştir (Kuban, 2006:98).

Konya Sahib-i Ata Hanikahı, kuzeyindeki türbe ve cami, ayrıca doğusundaki çifte hamamdan meydana gelen külliyenin bir parçasıdır. Yapının, 1279-80 tarihli kitabesinde “..Allah’ın salih kullarına menzil ve sūffa ehli müttakî kullarına mesken olmak için bina ve inşa edildiği ..” yazılıdır (Tanman & Parlak, 2006:395).

1.2.3. Anadolu Selçuklu Döneminde Saraylar

Selçukluların Orta Asya’da, Türkmenistan’da, İran’da, Türkiye’de çok sayıda saray yapıtı bıraktıkları bilinmektedir. Bir tür külliye biçiminde oluşturulmuş bu yapılar, başta yönetim olmak üzere felsefe, kalkınma, eğlence ve sanat olmak üzere her alanda beceri ve yaratışların merkezi olan kurumlardır. Bu yüzden sarayı tanımak, Selçuklu kültürünü en üst düzeyde tanımaktır (Arık, 2000:13).

1227 yılı civarında yapılan **Kubadabad Sarayı**, Alâeddin Keykubad’ın saray tesisleri arasında en iyi bilinendir. Buradaki yapılar, daha büyüktür ve daha iyi korunmuştur. Ayrıca büyük ölçüde kazı çalışması yapılmış ve mimari dekorasyonu geri kazandırılmıştır. Ayrıca Kubadabad alanı çoğunlukla figürlü bezemeye sahip bazıları orijinal yerinde bulunan çinileri ile tanınmaktadır (Redford, 2006:294). Beyşehir Gölü kıyısındaki Kubadabad Sarayı, karşısındaki adayı da içine alan geniş bir alana yayılmış köşkler ve tersaneden meydana gelmiştir. Köşk planlarında eyvanlı düzeni açıkça seçmek mümkün olmaktadır. Asıl önemle üzerinde durulan ise çeşitli figürlü çini kaplamaları olmuştur (Altun, 1988:43). Diğer yapılar ile kıyaslandığında Kubadabad Sarayı, gelenekten bir kopuş gösterir. Kubadabad, iyi

sulanan bir bahçe içinde yüksek duvarlar arkasında; ama muhteşem bir manzaraya sahip, zirai peyzajın parçası konumunda, aynı zamanda bir yanda av sahasının, diğer yanda istihkam edilmiş bir şehrin yakınında yer alarak kent dışı saray paradigmasını bozar. Saray, Beyşehir Gölü'nün güneybatı kıyısındaki alçak kayalıklar üzerinde Konya'nın batısı ile Antalya'nın kuzeydoğusunda yer almaktadır. Alan, batı ve güneydeki kireçtaşı dağ ve tepelerin yansıdığı açık renge serpiştirilmiş adalara sahip göl manzarasına hâkimdir. Burada kaynaklardan gelen sular, bereketli bir kıyı ovası ve göl esintileri bulunur. Göl kıyısı boyunca su kuşlarının bol olduğu saz yatakları vardır. Alan tecrit edilmiştir. En yakın yerleşim yeri, at sırtında en az bir gün mesafedeki Beyşehir'dir. İbn Bibi, bu burnun keşfini ve sultanın burada kendisi için bir saray yapılmasına dair yerinde kararını aşağıdaki gibi anlatmaktadır (Akt. Redford, 2006:295):

“Sultan, soylu atının sırtında Kayseri'den Süleyman gibi mutlu ve neşeli olarak mahaller ve menziller aşır başkenti geçince çok güzel bir yer olan Ağırnas'a vardı. Karşısına öyle bir yer çıktı ki eğer cennetin bekçisi görse, orayı cennetten ayırt edemez, oradaki meyve ağaçlarını alıp aşılama için cennetin bahçesine götürürdü. Sultan orda o sırada Emir-i Şakar (av emiri) ve mimar olan Sadeddin Köpek'e güzellikte Cennete benzeyecek, nezaket ve çekicilikte Seder ve Havernak'ı geride bırakacak bir saray yapılmasını buyururken, parlak zekasıyla planını çizerek onun üzerinde açıklamalar yaptı. Her taraftaki eyvanında Zühre (Çoban, Venüs), yıldızında gazel söyletecek, Keyvan'a (Zühal, Satürn) çatısında kaşık oynatacak bir saray resmetti. Onun üzerine Sadeddin Köpek, 'güzel görüntü yerleri, iç açıcı havuzları bulunan; kemerinin kavsi yüksek göğün çatısıyla yarışan; renkli ve kafesli duvarlarının güzelliği, kıskançlıktan gök kuşağının rengini solduran; firuze ve lacivert renklerindeki döşemeleri, mavi göğün bekçisini hasetlikten renkten renge sokan ayların ve günlerin rüzgarlarının, mavi ve yeşil arsalarının üzerinde dinlenmek için durduğu: alanında ve Cennet bahçesine benzeyen arsasında gezinenlerin bitmeyen bir uzun ömre sahip oldukları, yedinci gök kasrıların ibadethanelerinde oturanların in yekad duası okuduğu: Bercis (Müşteri, Jüpiter) ile Nahid yıldızlarının şerefelerine bakarak

kıskançlıktan tozlarını yıkadığı, gönül alıcı ve huzur verici. Öyle yüksek saraylar ki, parlak güneş orayı görünce göğün etrafında dönmeyi keserdi. Her yerinde zülal (tatlı, soğuk su) gibi çay akardı. Orayı vasfetmekten aklın dili lâl olurdu. Önünde cennet gibi bir bahçesi vardı ki, göz öyle bir yeri hiç görmemişti' şeklinde tasvir edilen; iffet sahiplerinin içlerinden daha süslü; kanaat sahrasından daha geniş ve daha çok eşyaya sahip olan köşklere kısa zamanda padişahın emrine uygun olarak yaptı.”

Bu metin, Konya sur duvarlarının yapımında olduğu gibi, sultanın inşaat projelerine kişisel katılımına dair önemli bir kanıt oluşturmaktadır. Burada sultanın kendi istediği şeyin taslağını yaptığı ve emirinin onun planlarını takip ettiğine emin olacak kadar uzun süre kaldığı belirtilmiştir.

Kubadabad Sarayı'nın bulunduğu alanda büyük ve küçük saraylar arasında ve çevresindeki kazılarda atık ve temiz su sistemleri, çeşme kalıntıları alt yapıya ilişkin bilgi vericidir (Arık, 2007b:85). Kubadabad Sarayı, mimarisinin yanında çini işçiliğiyle de son derece önemlidir. Sarayda yıldız ve kare şekilli çinilerin yüzeyleri, lüster veya sıraltı tekniğinde işlenmiş figürlerle süslenmiş durumdadır. Yıldız şekilli çiniler aralarında yerleştirilmiş olan haç biçimli çinilerle birbirine bağlanarak bir pano oluşturacak şekilde duvara yerleştirilmiştir. Çinilerde siren, sfenks, hayat ağacı, grifon, çift ve tek başlı kartal, ejder, at, aslan eşek, tavus kuşu, çeşitli av hayvanları ile insan figürleri kullanılmıştır. Sultan ve saray ileri gelenlerinin, ender olarak da saray kadınlarının bağdaş kurarak oturduğu kompozisyonlarda Orta Asya geleneklerinin etkisi hissedilmektedir. Figürler 9. yüzyıl Abbasi seramiklerinde örnekleri çokça görülen biçimde ebedi hayatı temsil eden şekilde bir ellerinde cenneti sembolize eden nar, haşhaş gibi bitkileri tutar şekilde resmedilmişlerdir. Saraydaki çini süslemelerde genel olarak Abbasi, Selçuklu, Fatımi ve Sasani dönemi el sanatı ürünlerinin etkisi hissedilmekle beraber Orta Asya Şaman kültürünün etkisinden söz etmek de mümkündür (Yastı, 2011:3).

Kubadabad Sarayı çinilerinin üretim yeri konusunda net bir bilgiden söz etmek güçtür. Kubadabad Sarayı kazısında ortaya çıkarılan fırın yapısına benzer kalıntı ve bu kalıntıda görülen bir yüzlerinde camsı oluşumların bulunduğu taş

parçaları bölgede bir fırının varlığı fikrini uyandırmaktadır. Çini ve dolayısıyla seramik üretiminde kullanılan ana hammaddelerin birçoğu bölgede vardır. Bazı araştırmacılar (Yeğingil & Freestone, 2007) Kubadabad çinilerinin birçok farklı usta ve atölye tarafından saray civarında yapılmış olması ihtimalinin kuvvetli olduğunu bunun da daha fazla çini analizi yapılarak açığa kavuşabileceğini belirtmişlerdir (Akt. Yastı, 2011:6).

Alâeddin Keykubad'ın yaptırdığı Kayseri'deki “**Keykubadiye**” saray külliyesinin 1224-1236 arasında inşa edildiği düşünülmektedir. Sarayın üzerine günümüzde Kayseri Şeker Fabrikası kurulmuştur. Bayındırlık sultanı olarak nitelenebilecek olan Alâeddin Keykubad tarafından yapılan saray, Selçukluların su düzenlemeleriyle oluşturulan aslında çok büyük bir havuz olan yapay gölün çevresinde inşa edilmiştir (Arık, 2000:21). Eski Çin yazlık saraylarını andıran biçimde büyükçe bir yapay göl ve etrafındaki çeşitli yapılarla meydana getirilmiş bulunan sarayın 50 metre kadar ötesinde yapay göle burun gibi uzanan tepecikte üç paralel tonozu bulunan yapı kalıntısı önünde yedi yuvarlak blok taştan yapılmış iskele işlevi görmesi muhtemel bir platform saptandığı Aslanapa tarafından yazılmıştır (Arık, 2007b:79).

Konya, eski kentler arasında Selçukluların en hızlı imar ettikleri ve hızla yepyeni bir görünüm kazandırdıkları bir merkezdir. Anadolu Selçuklu döneminde başken olarak belirlenen ve bir ilim ve kültür merkezi olan Konya, eski dönem Hitit kentleri gibi yuvarlak planlıdır ve şehrin ortasında Alâeddin Tepesi mevcuttur. Bu höyüğün kuzey eteğinde yuvarlak planlı bir iç kalede **Konya Sarayı** inşa edilmiştir. Bugün sadece taş kaidesi bulunan bu ünlü sarayın nişanesi olarak duran köşk kalıntısı vardır. II. Kılıç Arslan'ın 1190'lı yıllarda yaptırdığı anlaşılan bu köşkün yazıtında “Ulular ulusu, sultanlar sultanı, Arap ve Acem sultanlarının efendisi, dünya ülkelerini yenileyen, Tanrı'nın kelimini meydana çıkaran, din ve dünya sultanlarının övüncesi, delillerle gerçeğin yardımcısı, mazlumları salimlerin pençesinden kurtaran, Şehinşah el-azam abu'lfeth Kılıç Arslan” ibaresine göre köşkün kurucusunun Kılıç Arslan olduğu anlaşılmaktadır. Konya Sarayı başta Mevlâna olmak üzere pek çok ilim ve tasavvuf adamını ağırlamıştır. Ayrıca Moğol istilasından kaçan İranlı,

Suriyeli, Türkmen, Azeri, Ermeni sanatçıyı da koruyarak onlara eserler inşa ettirmiştir (Arık, 2000:25).

1.2.4. Anadolu Selçuklu Döneminde Kervansaraylar

Anadolu Selçuklu döneminde yerleşik yaşama geçmenin bir sonucu olarak toplumun önemli kaynaklarından birini ticaret oluşturmuştur. Dönemin sultanları ticarete büyük önem vermişler; onu bir öncelik olarak görmüşlerdir. Sultan Alaeddin Keykubad'ın 1222 yılında Alanya'yı fethedişi, ticarete verilen önemi göstermenin yanında devletin ticaretten elde ettiği geliri de artırmıştır. O dönemde Kalonoros/Galanoros olarak bilinen Alanya Akdeniz'den gelen malların Anadolu'daki dağıtım üssü olan liman şehridir. Limanın Anadolu Selçuklu denetimine girmesi ile bölge ticaretinde devletin payı arttırılmış, Ermenilerin elde ettiği pay ise azaltılmıştır (Uyumaz, 2002, Akt., Tekin, 2012:23). Ticaretin önemli birer parçası olan Anadolu Selçuklu kervansarayları devlet yönetiminin yola ve bu yolla gelişen ticarete verdiği önemi göstermesi açısından önemlidir. Bu kervansarayların bir bölümü günümüze kadar ulaşmıştır (Altun, 1988:42). Çin ve Hindistan ile Avrupa arasında Müslümanların ve sonra Moğolların kontrolündeki Avrasya yollarında ticaretin adeta savaştan bağımsız bir statüsünün olduğunun kanıtı, kervansaraylardır (Kuban, 2006:99). Kervansaraylar, hizmetinin ve bakımının vakıf biçiminde karşılandığı yapılardır ve Ortaçağ Anadolu Türk Uygarlığında önemli yere sahiptirler (Altun, 1988:42). Her türlü kervan için konaklama hizmeti veren kervansaraylar, daha önceden var olan yapılar olsa da Selçuklu döneminde Anadolu'da büyük bir gelişme göstermiş, nicelik olarak da artmıştır. Orta Asya mimari kökenli olarak inşa edilen bu kervansarayların hem konaklama hem de zaviye olarak hizmet verdikleri düşünülmektedir (Kuban, 2006:99).

Kervansaraylar, Selçuklu yapı türleri içinde yapı ve inşaat hakkında en fazla bilgiyi veren mekânlardır (Yavuz, 2006:436). Amaca en uygun biçimde mekan düzenlemeleri ve tasarımları yapılan eserlerin taş süslemelerindeki çeşitlilik önemlerini bir kat daha artırmaktadır. İlki Sultan Han olarak bilinen ve Miladi 1192 yılına tarihlenen Alay Han'dan başlayan kervansarayların sekizi sultanlar tarafından yaptırılmıştır. Sultan Han olarak adlandırılan kervansarayların böyle anılmasında

sultanlar tarafından bina ettirilmelerinin yanında plan şemaları ile özellik göstermeleri de etkili olmuştur. Alay Han, Evdir Han, İncir Han, Kırkgöz Han, Eğridir Han, Alara Han ve iki büyük Sultan Han doğrudan dört Anadolu Selçuklu Sultanı tarafından yaptırılmıştır. Konya-Aksaray ve Kayseri-Sivas yollarındaki Sultan Hanlar ile Ağzıkara Han, klasik şemayı en iyi biçimde gösterirler. Tek girişten ulaşılan hanlar, iki bölümlüdür. Bunlardan ilki, açık avlu, ikincisi, kapalı hol bölümüdür. Her iki bölümün portallerinde yoğunlaşan taş işçiliği, kapalı hol bölümünün neflere ayrılmış iç mekânında, kuvvetli bir mekân etkisine dönüşür. Genellikle merkezde bulunan aydınlık kubbesinden süzülen dolaylı ışık, bu etkiyi daha da arttırır. Akşehir-Afyon yolunda Çay Han'ın bugün ayakta olan kapalı hol bölümü, aynı zamanda hanlar üzerinde 1278/79 tarihli son Selçuklu kitabesini de taşıması bakımından ilgi çekicidir (Altun, 1988:42).

13. yüzyıl başlarında yapılan Konya çevresindeki görece küçük hanlar, plân oranlarıyla değişik bir tipoloji tanımlarlar. Konya- Beyşehir yolundaki Altınapa (1201), Kızılören (1206), Kuruçeşme (1207) hanları, üç sahınlı, uzunlamasına gelişmiş, beşik tonoz örtülü kapalı mekânlarıyla basite indirgenmiş bazilikal kiliseler ile benzeşmektedir. Eklenen avluların iki tarafı ya da tek tarafı revaklıdır. Girişlerinde iki ya da daha fazla oda olduğu görülür. Altınapa ve Kızılören hanlarında giriş tarafında birer mescit vardır. Kızılören Hanı'nın girişi iki katlıdır. Bütün bu yapılarda o bölgede bulunan Bizans yapılarından alınmış çok sayıda fragman kullanılmıştır. Bu erken Selçuklu hanları, Anadolu Türk Mimarisinin erken dönemdeki yapı karakteri hakkında bilgi verir niteliktedir (Kuban, 2006:99).

1.2.5. Anadolu Selçuklu Döneminde Türbeler

Türbe, İslâm Dünyası açısından önemlidir. Emir ve velilerin anılarını canlı tutmak amacıyla kuruldukları bilinen bu yapılar, çok yönlü etkilere bağlı olarak ortaya konulmuşlardır. Suriye-Hristiyan geleneğine bağlı martiryumlar, Sasanî ateşgedeleri, Budist stupaları, Türk çadırları, Hun kurganları, Göktürk barkları ve Ermeni kilise üst kuleleri, bu tipin doğmasında ve biçimlenişinde ilham kaynağı olmuşlardır. Kubbetü's Süleybiye'de Suriye geleneklerinin, İsmail Sasanî Türbesi'nde Sasanî ateşgedelerinin, Çihil Duhteran Kümbetinde Budist stupalarının,

Doğu Radkan Kümbetinde Türk çadırlarının izleri bulunur. Bunlardan kalıcı etkiyi K.Otto-Dorn'un da vurguladığı Orta Asya göçerlerinin çadırlarda gerçekleştirdikleri iki aşamalı defin törenleri ile Hun Türklerinin kurganları ve Göktürklerin barklarında aramak yerinde olacaktır. Anadolu öncesi İran, Azerbaycan ve Horasan'da çok sayıda inşa edilmiş türbe, biçim ve bezemeleriyle Anadolu'dakilere öncülük edecek nitelikte olgun ve gelişmiş örneklerdir (Akt. Önkal, 2006:351).

Anadolu öncesi İran, Azerbaycan ve Horasan'da çok sayıda inşa edilmiş olan türbeler, biçim ve bezemeleriyle Anadolu'ya öncülük edecek niteliklere sahiptirler. Karahanlı döneminde daha çok kubbeli kare biçiminde yapılan bu yapılar, Büyük Selçuklular zamanında kümbet adı verilen "kulesel rnezar"lar biçimine dönüşmüşlerdir. Bu türbelerin öncüleri ve önemli örnekleri İranlı hanedanlar dönemine aittir. Kubbeli karenin en dikkati çeken örneği ve Kubbetüs Süleybiye'den sonra ikinci en eski türbe olan İsmail Samanî Türbesi, dört yöndeki açıklıkları, zengin süslemesi, köşe sütunçeleri, galerisi ve köşe kubbecikleriyle, Sasani mimari geleneği ile İslami geleneğin bütünleştirildiği bir yapıdır. 10. yüzyılın sonlarından kalan ve kim tarafından yapıldığı belli olmayan Arap Ata Türbesi de bu geleneğin önemli örneklerinden biridir ve sentezin etkisi belirgin biçimde görülmektedir. Arap Ara Türbesi, portalli türbelerin öncüsü olarak kabul edilmektedir ve İsmail Samanî Türbesi'ndeki galerilerin izlerini de taşımaktadır. Çok süslü ve yanlarda iki minaresi olan Talas'taki Ayşe Bibi Türbesi ile Özkent'teki yan yana sıralı, değişik tarihlerde yapılmış cephe düzenlemeleri ile dikkati çeken üç türbe, bu tipin diğer önemli örneklerini oluşturur. Kubbeli, karenin anıtsal örneği, Merv'de sultan hayatta iken inşa edilen ve kendisinin Darü'l-Ahret diye adlandırdığı Sultan Sencer (Sancar) Türbesi'dir. Galerili masif alt kütlede üzerinde çift cidarlı kubbenin yüksekliği tuğla yapı, emsallerini çok geride bırakan bir azamete sahiptir (Önkal, 2006:351).

Anadolu'nun fetih mücadelelerinin sürdüğü 11. yüzyıl sonları ile 12. yüzyılın ortalarına kadarki erken dönemde imar etkinliklerinin, nispeten stabilize olmuş doğu merkezlerinde bile sınırlı ölçüler içinde sürdürüldüğü, tarihleri bilinen yapılardan anlaşılmaktadır. Aynı şekilde türbe imarı da 12. yüzyılın çeyreği civarında başlar. Kitabesindeki tarihe göre Anadolu'daki ilk türbe, Niksar'daki 1182 tarihli Hacı

Çıkrık Türbesi'dir. Üç kümbetler grubuna dâhil Erzurum'daki Emir Saltuk'a mâl edilen mezar yapısı ise, kesin tarihi belirlenememekle beraber bazı tarihi verilere ve yapının özelliklerini göre Anadolu'da inşa edilmiş ilk türbe olarak kabul edilir. Bu türbelerle açılan çığır, ilk üç çeyrekte (1175-1250) dengeli bir dağılım gösterir. Son yarım yüzyılda (1250-1300) özellikle İlhanlı baskısının iyice arttığı son çeyrekte, hissedilir bir artış gözlenir. Bu artışta Moğol istilası sırasında Anadolu'ya şeyhlerin ve velilerin gelip yerleşmesinin ve Anadolu'da halkı sömürerek zenginleşen İlhanlı emirlerinin sayısının artmasının rolü olduğu düşünülebilir (Önkal, 2006:352).

Selçuklular çağında Anadolu'da yeni bir ortamda, farklı özelliklerle şekillenen türbeler, ana biçimleriyle İran ve Azerbaycan'daki örneklerin bir uzantısı ve İran türbe mimari geleneğinin bir devamıdır. İran'ın büyük boyutlu türbeleri Anadolu'da tercih edilmemiş; en yükseği toprak üstünde 25 metreyi geçmemiştir. Aynı şekilde İran'ın inşa ve süs malzemesi tuğla da, Anadolu'da bölgesel ve kısmî olarak kullanılmış bütünüyle tuğla yapılar sınırlı sayıda kalmıştır. Kuzey İran ve Azerbaycan'daki kriptalı tipin daha istekli takipçileri Anadolu Selçukluları olmuştur. Bu dönem mezar yapılarının büyük çoğunluğu, Hunlardaki mumyalı cesedin kurganlarda muhafaza geleneğinin bir devamı mahiyetinde, iki katlı olarak inşa edilmişlerdir (Önkal, 2006:352). Aşağıda Anadolu Selçuklu Dönemi türbelerinden tipik olanlarından bazıları ;

- Emir Saltuk Türbesi
- Konya Kılıç Arslan Türbesi
- Sitte Melik Türbesi
- Hunat (Mahperi) Hatun Türbesi
- Padişah Hatun Türbesi
- Torumtay Türbesi
- Konya Gömeç Hatun Türbesi

1.2.6. Anadolu Selçuklu Dönemi ve Darüşşifalar

Büyük Selçuklular ile başlayan Selçuklu dönemlerinde medreselerin en önemli yapılarından biri de darüşşifalardır. Ortaçağ boyunca ve sonraları da çeşitli isimlerle tarihte yerini almış olan darüşşifalar, tıp okulları niteliğindedir. Türk devletlerinin bizzat hakanları tebabetin en büyük destekçisi olmuşlardır. Darüşşifalarda hastaya hizmet verilirken hastanın durumu tartışılmakta ve usta-çırak yöntemiyle eğitim-öğretim verilmektedir. Selçukluların uygulamalı tıbbı değer verdiğini gösteren örnekler, yeni bilgi açılımları ve yeni telif tıbbi yazmaların varlığı bu bilgileri tanıtmaktadır (Cantay, 2006:313). Medrese uygulamasının öncüsü olan Mizam-ül Mülk'ten darüşşifalar konusunda da söz etmek gerekir. Dönemin ilk hastanesinin onun öncülüğünde açıldığı bilinmektedir. Sonrasında Anadolu Selçuklu döneminde de tıbbi hizmetlere ve tıp eğitimine öncelik verildiği çok sayıda inşa edilmiş olan darüşşifalardan anlaşılmaktadır. Bu konuda en çok bilinen ise Kayseri'deki Gevher Nesibe Darüşşifasıdır. Anadolu Selçuklu dönemine ait bazı darüşşifalar;

- Eminateddin Darüşşifası
- Gevher Nesibe Hatun Darüşşifası ve Tıp Medresesi
- I. İzzeddin Keykavus Darüşşifası
- Divriği, Turan Melik Darüşşifası

İKİNCİ BÖLÜM ANADOLU SELÇUKLU SANATINDA SÜSLEME

2.1. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE SÜSLEME

İnsanoğlu, tarihin en eski dönemlerinden bu yana yaşadığı çevreyi ve kullandıkları nesnelere süsleme gereği duymuştur. Bunları ise yaşadığı ortamdan etkilenerek ve o koşullar nispetinde yaratmış, çeşitli formlara sokmuş ve işlevsel biçimlerde kullanmıştır (Cömert, 1989:254). Süsleme diğer adı ile bezeme batı dillerinde ornament veya ornement, Arapçada ise tezyinat kelimelerinin Türkçe karşılıklarıdır. En genel anlamda süsleme, bir biçimin yüzeyinde düz ya da kabartma, boyalı ya da boyasız bir takım öğelerle oluşturulan düzenlemedir. Süs, sözlük anlamıyla; herhangi bir yüzeyde oluşturulan estetik haz uyandıran şekillere verilen addır. Süsleme, dekoratif bir anlam yükü taşımaktadır. Uygulandığı yüzeylerde ilkin iki boyutlu olarak biçimlenen süsleme, perspektif kaygısından ve derinlikten yoksundur. Uygulandığı yüzeyin değerini artırır. Malzemenin üzerine motifin oyulması, kazınması, kırılması ile üç boyut kazanır. Süsleme olgusu insanlık tarihi ile başlar. İnsanın barınma ihtiyacını karşıladığı mağara duvarlarına yaşamının bir parçası olan av hayvanlarını kazınmasının işlevli veya işlevsiz bir ihtiyacın karşılanması olduğunu düşündürür. Sonraki dönemde kendi yaptığı barınaklara taşıdığı süsleme ile çevresini güzelleştirme çabası içinde mekan ve süs kavramı gelişerek günümüze kadar gelmiş mimari ve süsleme birbirine koşut gelişmiştir (Algan, 2008:35). Süsleme, işlevi sorunundan bağımsız olarak aynı zamanda insanın yaratma arzusunun da bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Kendini dışa vurma, yaratıcılığının sınırlarını zorlama ve diğerlerinden farklı olma duygularının yansımasıdır.

Asırlardır gelenek ve göreneklerin yanında din ve inançların da etkisinde kalan süslemenin en önemli unsuru yukarıda da ifade edildiği gibi motiflerdir. Türkler ve Müslümanlar için süsleme diğer toplumlara göre daha önemlidir. Türk sanatlarının resim ve heykel ile ortaya koyamadığı anlayışı süsleme ile sergilemeye çalıştığı görülmektedir. Bu durumun sonucunda büyük ve güçlü üsluplar yaratılmıştır. Selçuklularda özellikle geometrik desenler yanında geçme, münhai, hatai ve rumi süslemelerde sıkça kullanılmıştır (Keskiner, 2002:1). Selçuklular, bir

İslam devleti olmasına karşın süslemelerine İslam öncesi inanışlarını da taşımışlardır. Bu kapsamda farklı mimari yapıtlarda insan ve hayvan figürlerine süslemelerde yer vermişlerdir (Algan, 2008:15). Özellikle taş süsleme, figürlü kabartma ve heykel, çini, ahşap, halı dallarında sunulan malzeme, yeni denemeler ve uygulamalarla İslâm sanatında da yeni bir dönemi açmıştır. Alçı - tuğla işçiliği, maden, seramik, kumaş gibi el sanatları dallarında İran Selçuklu sanatıyla kıyaslandığında daha kısıtlı olan malzeme en mükemmel biçimde kullanılmıştır. Bu gelişmelerin aynı topraklarda eskiden yerleşik Bizans ve Ermeni sanatının etkisi ile ortaya çıktığı görülse de İran, Irak, Orta Asya ve Suriye etkisinde daha fazla kalındığı görülmektedir (Öney, 1988:9). Anadolu Selçuklu sanatının ve kültürünün anlaşılmasında öncelikle; Orta Asya, İran, Suriye, Kafkasya ve Anadolu'nun kültürünün tanınması bu nedenle gerekliliktir. Anadolu'ya gelen Türklerin, geldikleri topraklarda buldukları ve göçleri sırasında edindikleri, Anadolu Selçuklu sanatının biçimlenmesinde etkili olmuştur (Başkan, 1990:7). Yaygın ve bilinen motifler, Asya, İran, Mezopotamya, Kafkas bölgelerinden etkilense de İslamiyet öncesinden kalma biçimler ve örnekler de rastlanılmaktadır. Özellikle süslemede bu kompozisyonların etkileşim ile şekillenerek ortaya çıkması, mimarlarla taş ustaları arasında bir işbirliği sonucunu göstermektedir (Algan, 2008:31). Buna göre süslemenin uygulanacağı malzemenin niteliğinin bilinmesi; alanın genişliğinin ve yönünün durumu, Anadolu Selçuklu dönemi çini ve seramik sanatının uygulanışında etkili olmuştur.

Süslemede çoğunlukla geometrik desenlere yer verilmiş olsa da Eski Türklerde süslemede kullanılan hayvan figürlerinin de eserlerde yer aldığı görülmektedir. Diğer taraftan genel olarak figürlerde insanların bağdaş kuran, kadeh tutan biçimde resmedildikleri görülmektedir. Başta taç ise saray yaşamına ilişkindir. Ayrıca İslami yazılar, tasvirlerde genellikle yer verilen figüratif ortak göstergelerdir (Bilici, 2006:513). Ayrıca Anadolu Selçuklu dönemi sanat eserlerinde ve saray süslemelerinde saray hayatının önemli eğlencelerinden ve geleneklerinden olan av çok sıkça işlenmiştir (Öney, 1984:1127). Eski Türklerde hayvan figürlerinin yaygın kullanıldığı buluntulardan anlaşılmaktadır. Ancak Türklerin Müslüman olmaları ile süsleme sanatında da değişimler ortaya çıkmıştır. İslam'ın da etkisiyle değişmeye başlayan figüratif bu değişimler, Avrasya sanatının aşırı stilize yapısı, uzuvların

geometrikleştirilişi, spiraller ve volutlarla (düğümlerle) süsleme, bu değişimdeki bazı noktalar. Gövdede süsleyici beneklere yer verme, “S” şeklinde kıvrımlar, Anadolu Selçuklu Döneminde sürekli değişerek devam etmiştir. Bu dönemde İslâm dünyasında bol olarak el sanatlarında yer alan figürler, Anadolu’da sivil ve dini mimariye aktarılmıştır. Anadolu Selçuklu dönemine ait el sanatları verileri bu bilgilere rağmen kısıtlıdır (Öney, 1988:32).

Müslüman Türk mimarlığında en yoğun simgesel ifade yüklü anlatımı Selçuklularda görmek mümkündür. Ögel, Anadolu Selçuklu mimarisi ve tezyinatını, 13. yüzyılda geçerli olan bir dünya görüşü ve “evren anlayışı” ile ilişkilendirmiş ve özellikle portal kompozisyonları bağlamında “kozmos tasavvuru” olarak adlandırmıştır. Ögel’e göre Anadolu Selçuklu sanatında, maddi dünyaya hâkim olan, onun üstünde bulunan ve bütün kainatın ahengi ve kanunlarını oluşturan ilahi düzen, ifadesini bulmuştur. Selçuk Türklerinin hem Anadolu dışında hem de Anadolu mimarlığında çok severek kullandıkları bir plan tipi dört eyvanlı avlu tasarımıdır. Camiden, konuta, medreseden saraya varan çok geniş bir tipolojide kullanılan dört eyvan şemasının simgelediği ve ilettiği anlam üzerine çok sayıda görüş bulunur. Bunlardan ilk grup dört eyvanın evren imgesine referans verdiğini düşünür. Bir kozmos imajı olarak yorumlanan dört eyvanlı merkezi avlulu plana yüklenen anlam, dört ana yönün birbirini dik açı ile kesen iki eksen üzerindeki eyvanlarca vurgulanarak, bir merkez etrafında dengeli, simetrik bir bütünde kozmos imgesinin oluşmasıdır. Böylece eyvanlarla belirtilmiş dört kardinal yön, bir merkez etrafında birleştirilmiştir. Evren imgesine ise merkez vurgulaması yapılır. Avlu gök örtüsüne sahiptir. Dört eyvanlı flama avlu veya sofadan oluşan orta hacmin üzerinin kubbeye örtülü olması durumunda ise gök, kubbe ile sembolize edilir. Bu kez kubbe manevi merkez rolündedir. Dört eyvana yüklenen anlamlardan bir diğeri de dört sayısı ile ilgilidir. Phythagoras dördü en mükemmel oran temsilcisi olarak görür. Dört eyvan toprak, ateş, hava ve sudan oluşan dört temel elementin, doğanın sıcak, soğuk, kuru ve nemli olmak üzere dört fiziksel niteliğin, dört rüzgârın ve doğanın dört ürünü olan insan, hayvan, bitki ve metalden oluşan dört ürününün simgeleridir (Erarslan, 2014: 30).

2.2.ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATI

Çininin mimari eserlerin süslemesinde kullanım tarihinin M.Ö 3000’li yıllara uzandığı ileri sürülür. İlk kez M.Ö. 3000 yılının ilk yarısında Mısır’da Sakkara mezar piramitlerinde çini süslemelerin görüldüğü bilinmektedir. Mısırlılar, bu anıtsal yapıları firuze şeklinde çinilerle bezemişlerdir (Öney, 1987:13).Farsça’da Çin’e ait anlamına gelen çini (Turan-Bakır, 1999:10), toprak, kil ya da kuvars gibi malzemelerin su ile birleştirilmesi sonrası şekil verilmesi ile oluşturulan ateş marifetiyle şeklinin korunması sağlanan renklendirilmiş, desenlenilmiş, sırlanmış, pişirilmiş üründür. Halk arasında hem sırlı duvar kaplamaları hem de kaplar gibi ev eşyalarının kendisi ve süslenmesi gibi kavramların genel bir adı olarak kullanılagelmiştir (Turan-Bakır, 1999:10). Çini, “sırlı kap” anlamına gelmektedir. Osmanlılar, çini sözcüğünü, kilden yapılan her türlü kap için kullanmışlardır (Gülaçtı, 2012: 36).

Resim 1: Çinide Detay Görüntüsü



Kaynak: Arlı & Altun, 2008:13

Anadolu Selçuklu Dönemi çinilerini incelerken çiniye ilişkin bazı niteliklerin bilinmesi göstergelerin anlamlandırılması ve dönemin sanat anlayışının değerlendirilmesi açısından yararlı olacaktır (Arık & Arık, 2007:14-16):

- a. **Gövde Yapısı:** Üretimdeki en önemli aşamalardan ilki, hamur olarak adlandırılan çininin gövdesini yapmaktır. Çini ve seramik hamurları çeşitli hammaddelerden meydana gelir ve farklı karakteristiklere sahiptir.

Bunlar, özlü ve özsüz hammaddeler olmak üzere ikiye ayrılır. Özlü olanlar, kaolinler ve killerden; özsüz hammaddeler ise kuvars ve feldspatlardan oluşur. Özlü hammaddelerin bağlayıcı özelliği yüksektir. Çabuk şekil alır ve bu şekillerini fırınlamadan önce de korurlar. Özsüz seramik hammaddeleri ise doğrudan ana kayaçların çevresinden alındıkları için platisite özellikleri az olup saftırlar. Selçuklular, İslami gelenekte yaygın kullanılan özlü seramik tekniğini kullanmışlar; kendi geliştirdikleri bir teknik ile kuvarsın ana hammadde olarak kullanıldığı teknolojik bir hamur tipi elde etmişlerdir. Bu hamurun plastik özelliğini artırmak için bir miktar beyaz kil ve sırça (frit) eklenmiş, böylece mükemmel sonuçlar elde edilmiştir. Batılı araştırmacılar tarafından “fritware” ve “stoneware” olarak adlandırılan sert ve sık dokulu bu hamur, içindeki kuvarstan dolayı 950 derecelik düşük ısıda bile beyaz bir gövde yapısına kavuşmaktadır.

- b. Sırça ve Sırlama:** Sırça hazırlandıktan sonra hamur, sır ve boya gibi farklı malzemelerin karışımı içinde kullanılır. Fırınlama esnasında sırçanın hamur yüzeyinde eriyerek camsı bir tabaka meydana getirmesine “sır” denir. Öğütülerek toz haline getirilen sırça, su ile karıştırılarak süspansiyona, yani sıvı içinde erimeyen bir şekle dönüşür. Bu süspansiyon; batırma, fırça ile sürme veya dökme suretiyle hamurun üzerine uygulanır ve fırınlanır. İslâm çini ve seramiklerinde fritin içindeki kuvarsı (silisyum) uygun sıcaklıkta eritmek için iki farklı madde kullanılmıştır. Bunlardan biri, çöven otundan elde edilen soda ve potasyumun meydana getirdiği alkalilerdir. İkincisi ise kurşun oksitlerdir. Anadolu Selçuklu sırları, genellikle alkali sırlardır. Sır, Ebul Kâsım’ın tarifine göre şeffaf ve opak olabilir. Şeffaf olanlar; sırça fırımlandığında olağan reaksiyon ile ortaya çıkan sırlardır. Ancak opak bir sır elde edilecekse sırçanın içine kalay oksit konulmalıdır. Anadolu Selçuklu Döneminde çinilerin şeffaf sırları renksiz ya da turkuaz, yeşil, lacivert, patlıcan moru renklerde; opak sırlar ise beyaz, turkuaz, patlıcan moru ve lacivert renklerde kullanılmıştır.

c. Boyama ve renklendirme: Boyalar, çini ve seramiklerde hem sırları hem de deseni yapmak üzere renklendirici olarak kullanılan değişik malzemelerdir. Boya elde etmek için çoğunlukla renk veren çeşitli metal oksitler kullanılır. Boyaların istenen renkleri vermesi için çeşitli etkenler vardır. Bunlar; bileşim (kullanıldığı sıran içeriği), pişme sıcaklığı ve fırın atmosferidir. Ebul Kâsım, boyaların hammaddelerini, elde edilmişlerini, kullanımlarını; lacivert için lacivert taşı veya Süleymani denilen kobalt, siyah boya için müzerret (kromit), yeşil boya için yakılmış bakır; sarı ve kırmızı için ise farklı hammaddelerden yararlanıldığı ile açıklamıştır.

Çininin yapıldığı hamur için kullanılan malzeme ve boyalar, doğada var olan hammaddelerden oluşturulmaktadır. Anadolu'da rahatlıkla temin edilebilen maddelerdir. Özellikle turkuaz rengin Türklere özgülüğünü gözler önüne seren Anadolu Selçuklu dönemi çini sanatında elde olan olanaklar ile yaratıcılık ve özen birleştirilmiştir.

Mimari bezemede çininin tarihini sırlı tuğla ve sırlı kabartma levhalarla birlikte ele almak gerekir. Bu uygulamaların Eski Mısır, Mezopotamya, Asur ve özellikle Babil'de görüldüğü belirtilmektedir. İran'da Sasani döneminde; sır malzemeye hiç rastlanılmamıştır. Abbasi döneminde ağırlıklı olarak Türklerin etkisi altında kalındığı gözlenen süslemelerde seramiklerle birlikte duvar çinilerinin ortaya çıktığı ve etkisinin uzun süre İslâm mimarisinde görüldüğü belirtilmektedir (Arlı & Altun, 2008:13). Göçebe Göktürklerin yazılı anıt komplekslerinde Çin tarzını yansıtan heykeller ve binalar ile çatı örtüsüne ait sırlı seramik parçaları bulunmuş, yerleşik Uygurların mabet vb. mimari kalıntılarında sırlı taban ve duvar kaplamasına rastlanmıştır (Arık, 2007a:30). Orta Asya'nın geniş coğrafyasında 6-8.yy. arasında imparatorluk kuran Göktürkler, politik ve kültürel anlamda aynı bölgede yaşamış olan Hunların devamı olarak kabul edilmektedir. Hun çağında Orta Asya coğrafyasında başlayan ortak kültür ve sanat oluşma gelişimleri, Göktürk Döneminde özellikle Güney Sibiryaya, Altaylar, Moğolistan, Kazakistan ve Kırgızistan topraklarında devam etmiş ve daha da pekişmiştir. Bu coğrafyada Göktürk Dönemine ait çok sayıda bulunan dikili taşlar arasında insan tasvirli örnekler özellikle dikkati

çekmektedir (Avşar, 2010:255). Göçebe olmalarına rağmen görkemli yapı toplulukları bırakan Göktürkler, surlarla çevrilmiş muazzam mimari örnekler yaratmışlardır (Arık, 2000:14). Görüldüğü üzere Türklerin çini ve süsleme ile tanışıklıkları eskiye dayanmaktadır. Uygur mimarisinde sırlı tuğlaların zemin kaplamasında kullanıldığı bilinmektedir. İdkut şehrindeki harabelerde gri-mavi sırlı tuğlalara rastlanmıştır. Ayrıca Karahato'da yapılan kazılarda ortalarında birer rozet ve köşelerinde çeyrek rozetlerle şekillendirilmiş tezyinatı olan kare levhalar bulunmuştur. Bunlar gri ve mavi bir sır ile kaplı olup mabetlerin zemin kaplamasında kullanılmıştır. İslâmiyet sonrası Karahanlılar'da da çininin kullanılmaya devam ettiği anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972:15). Özellikle Türklerin mavi renkli çamurdan yaptıkları desenler, sonraki dönemde de hakim rengin mavi ve tonları olmasını gelenekselleştirmiştir. Çinilerde de sıklıkla mavi ve turkuaz renk kullanılmıştır.

Emevilerden sonra halifeliği devralan Abbasiler ile birlikte İslam'ın merkezi, Suriye'den Bağdat'a doğru kaymıştır. Abbasiler, özellikle 9. yüzyılın ilk yarısında en parlak devirlerini yaşamışlardır. İslam çini sanatının ilk örnekleri de Abbasi ordusunda yer alan Türklerin yerleştiği Samarra şehrinde bulunmuştur (Öney, 1987:17). 11. Yüzyılda Türkistan bölgesinde hüküm süren Karahanlılar'ın eserlerinde de çini kullanıldığı anlaşılmaktadır (Öney, 1987:17). İran'da Büyük Selçuklular Döneminde çininin kullanıldığı bilinmektedir. Çininin Anadolu'ya yolculuğunda da önemli olan Büyük Selçuklu dönemine ait çininin kullanıldığı yapılar :

- a. Damgan Mescid-i Cuma'sı: Türbe-i Haydariye
- b. Mescid-i Cuma
- c. Mescid-i Haydariye
- d. Sin Camii
- e. Celâleddin el Hüseyin Türbesi

Görüldüğü üzere çini sanatı özellikle İslam geleneğinde aşama aşama gelişmiş ve Anadolu Selçuklu döneminde ise zirveye ulaşmıştır. Selçuklu mimarisinde iç ve dış dekorasyonda çini çok önemli bir yer tutmuştur. Dönemin cami, mescit, minare, medrese, hamam, saray ve türbelerinde mimarinin çeşitli

bölümlerinde ve mimari dışında lahitlerde kullanılmıştır. Mimari ile organik bir bütünlük sağlayabilen bu malzeme, iç mimaride kemerler, eyvanlar, pencereler, mihraplar, kubbe, kubbe geçişleri, zemin ve duvar yüzeylerinde; dış mimaride kemerler, girişler, kubbe kasnakları, pencereler ve cephe yüzeylerinde dekorasyon olarak görülmektedir (Yılmaz, 2006:507). Diğer taraftan 13. yüzyılda Moğol istilası nedeniyle İran çevresinde duraklamış olan sırlı tuğla ve çini mozaik dekorasyonu, Anadolu'da 12. yüzyıldan 13. yüzyılın sonuna kadar dikkat çekici bir biçimde gelişmiştir (Arlı & Altun, 2008:13). Selçukluların 1071 yılında Anadolu'yu yurt edinmelerinden sonra Orta Asya'dan göç yoluyla gelen mimar ve sanatkârlar ile hem mimari hem de işçilik büyük bir gelişme göstermiştir. Mimari ile eş zamanlı olarak süsleme sanatlarında da önemli gelişmeler olmuştur. Mimari bezemeciliğin en gelişkin olduğu alan, şüphesiz çini sanatıdır. Çini, İslam mimarisinin ve Selçuklu Döneminin önemli süsleme sanatlarından biridir. Çeşitli motiflerin sabitleyici teknikler yardımıyla bir levha ya da zemin üzerine aksettirilmesi işi olarak da tanımlanabilecek olan çini sanatı, aynı zamanda tarihsel aktarımlarına ilişkin kültürel veri de sunmaktadır. Geçmiş ile bugün arasında bir köprü işlevi gören çiniler, aynı zamanda Türklerin sanata verdikleri önemin de en önemli gösterenleridir.

Selçuklu saraylarındaki bu zengin figürlü, neşeli ve ferah çini dekoruna karşılık dini yapılarda tamamıyla değişik ciddi bir mozaik üslubu hâkim olmuştur (Gülaçtı, 2012:41). Anadolu Selçuklularından itibaren devamlı gelişme gösteren çini sanatı, saray ve kamu yapılarında aynı tarihi çerçeve içinde aynı zamanlarda uygulanmıştır (Arık & Arık, 2007:9). Anadolu Selçuklu çini sanatında beyaz alçı yüzeylerin konturlar meydana getirdiği yüzeylere; genellikle bitkisel kıvrımların geometrik aktarımı biçiminde uygulamalar yapıldığı dikkati çekmektedir. Geometrik kompozisyonlu çini mozaik dekorasyon, iç mekanlar ve eyvanlarda etkileyici biçimde kullanılmış, tuğla ve bazen stükko malzemeyle birlikte cami mihraplarında apayrı bir etki yaratmıştır (Arlı & Altun, 2008:13). Yine bugün Mevlâna ile simgeleşen yeşil kubbe de mozaik çininin güzel örneklerindedir. Konya Mevlâna Türbesi (1274), taş gövde ve külaha sahiptir ve çinilerle bezelidir. Eflaki'deki kayıtlara göre eserin yapıldığı tarihten itibaren Kubbe-i Hadra (Yeşil Kubbe) olarak anılması, yapının ilk halinin de çinili olduğunu göstermektedir (Kuru, 2006:378).

“Kubbe-i Hadrâ” ile sembol haline gelen türbenin kubbesi dilimli silindir biçiminde yüksek bir kasnakla donatılmış, dilimli koni biçiminde bir külâhla taçlandırılmış, kasnak ve külâh firûze çinilerle kaplanmıştır. Beylikler dönemine ait kimi mezar yapılarıyla benzerlik sergilemektedir. Yüzyıllar içinde pek çok onarım geçiren Kubbe-i Hadrâ'nın ilk şeklinin korunduğu söylenebilir (Tanman & Parlak, 2006:407).

2.2.1. Anadolu Selçuklularında Kullanılan Çini Teknikleri ve Genel Özellikleri

Çininin tarihi eski olsa da en eski yerleşim yerlerinden olan Anadolu'yu turkuaz ışıltılar saçan çiniler yurdu haline getiren Selçuklulardır. Onların eserleri, duvar bezemeleri, yaratıcılığın yansıması, yüksek birer sanat eserinin göstergeleridir. Selçuklular, Anadolu'yu çininin sergilendiği bir müze haline getirmişlerdir (Arık & Arık, 2007:7). Çini mozaığın İslâm mimarisinde ilk büyük aşamasının Anadolu Selçuklu Dönemi ile yaşandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sonraki yeni denemelerle olağanüstü etkileyici şekilde yapı içinde kullanılması da yine Selçuklular eliyle gerçekleşmiştir (Karaçağ, 2006:496). Türklerin sanatında iç ve dış mimari süslemenin en önemli unsurlarından biri olan çini sanatının Türklerin yayıldığı bütün bölgelerde takip edilebilmesi, Türklerde bu sanata verilen önemin en güzel göstergesidir. Ancak bu sanatın esas gelişmesinin Anadolu'ya yerleşme ile ortaya çıktığı görülmektedir (Yetkin, 1972:1). Bu devirde camiler, mescitler, medrese ve türbeler ile birlikte sarayların da büyük ölçüde çinilerle, çini mozaik ve sırlı tuğlalarla süslediği bilinmektedir (Gülaçtı, 2012:35). Aslında Türklerin sırsız ve sırlı tuğlayla birlikte mozaik ve karo çinileri kullanımı, Ortaçağ Anadolu Türk mimarlığının vazgeçemediği bir alışkanlıktır. Selçuklu ve Beylikler döneminde mimarı ve dekorasyonun çok önemli bir elemanı olan sırlı tuğla ve çiniyi üreten ustaların ise çoğunlukla Asya ve Ön Asya kökenli olduğu görülmektedir. Çeşitli yapıların üzerinde yer alan sanatçı yazıtlarından bu durum anlaşılabilir (Sönmez, 2006:132). Anadolu Selçuklu Döneminden bugüne ulaşan zengin çini süslemeye rağmen, birkaç usta ismi dışında bunları yapan sanatçılar ve atölyeler tam olarak bilinmemektedir (Arık & Arık, 2007:13). Örneğin Konya Alâeddin Camisi'nin 1220 yılları civarında yeniden düzenlenmesi sırasında, yapının çini dekorasyonunu gerçekleştiren kişinin Kerimüddin Erdişah olduğu tespit edilmiştir. 1224'de inşa

edilen Eski Malatya Ulucami'sinin çini işlerini üstelenen Yakub bin Ebubekir el-Malati ve oğlu Ahmed bin Yakub'un adları, söz konusu binaların değişik yerlerine konan birer sanatçı yazıtıyla ölümsüzleştirilmiştir (Sönmez, 2006:132). Ayrıca 1217-1220 yılları arasında inşa edilen Sivas'taki ünlü İzzeddin Keykavus Şifahanesi ile Niksar'daki Kırkkızlar Türbesi ve Sivas Ulu Camii minaresinin çini ustası ise Ahmed bin Bizl el-Marendi'dir. Bunların dışında adı bilinen diğer üç Selçuklu çini ustası Amasya Burmalı Minare Camisi mihrabında adına rastlanan Mahmud el-Aksarayı, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Türbesi çinilerine imzasını atan Ahmed bin Abdullah bin Aslı ve 1242 tarihli Konya Sırçalı Medrese'nin dekorasyonunu gerçekleştiren Muhammed bin Osman elbenna el-Tusî'dir. Beylikler döneminde bu süreçte eserlerine imza koyan çini ustalarının sayısının hızla azaldığı da göze çarpmaktadır (Sönmez, 2006:133). Selçuklu dönemi çinilerinde kullanılan teknikler aşağıdaki gibidir:

- a. Sırlı Tuğla:** Fırınlanmış olan tuğlanın uzun dar yüzeylerinden birinin tek renk sırla kaplanıp fırınlanmasından meydana gelen kolay uygulanabilir bir tekniktir. Sırlı tuğla, gerekli durumlarda tuğla kesiciler tarafından değişik boyut ve şekillerde kesilerek kullanılır (Arık & Arık, 2007:16). Anadolu Selçuklu mimarisinde sırlı tuğlanın büyük ağırlığı vardır. Daha dayanıklı olan sırlı tuğla bezemenin özellikle yapı dışında; çininin ise yapı içinde yer aldığı görülmektedir. Birçok Selçuklu eserinin dışını süsleyen sırlı tuğlanın erken dönem renkleri, firuzedir. Ayrıca sırlı tuğlada mor, siyah, kobalt mavisi tuğlaların renk olarak kullanıldığı görülmektedir. 13. yüzyıldan itibaren sırlı tuğla bezemenin daha da zenginleştiği ve karışık bezemelerin yapıldığı görülmektedir (Öney, 1987:45).
- b. Sıraltı Tekniği:** Selçuklu döneminde yaygın olarak kullanılan çini tekniği olarak öne çıkan sıraltı, çini hamuruna biçim verildikten sonra kemik rengi ile astarlanmış veya astarlanmamış yüzey desenleridir. Sıraltı çinilerde desenler, serbest elle yapıldığı gibi, çini hamuru yumuşakken kalıp kullanılarak elde edilmiş kabartma desenlere de rastlanılmaktadır. Biçim verilerek desenlendirilmiş çiniler, bisküvi fırınlanmasından sonra kurşunlu sır ile sırlanarak tekrar fırınlanmaktadır. Şeffaf olan kurşunlu sırlar tamamen renksiz olabildikleri gibi hafif yeşil tonlarında veya turkuaz olabilirler. Şeffaf turkuaz sır altında

çoğunlukla siyah desenler tercih edilmiştir. Turkuaz olmayan şeffaf sıraltı çinilerin desenlerinde siyah, manganez moru, kobalt mavisi, turkuaz ve yeşil renkler kullanılmıştır. Yıldız, haç formlarında ve levha olarak imal edilen Selçuklu sıraltı çinileri, kendilerine özgü stilleriyle insan ve hayvan figürlü; geometrik, bitkisel ve yazı kompozisyonları içeren dekorlara sahiptir. Sıraltı tekniği ile yapılmış yıldız haç kompozisyonların sadece Selçuklu saray ve köşklerinde kullanıldığı yaygın kabul gören bir görüştür (Yılmaz, 2006:509). Anadolu Selçuklu mimarisinde genellikle minarelerde ve kubbe içi süslemelerinde turkuaz, lacivert ve patlıcan moru renkli tuğlalar, sırsız olanlarla uyumlu biçimde kullanılmıştır (Arık & Arık, 2007:17).

- c. **Tek Renk Sır Tekniği:** Selçuklu çinilerinde en yoğun kullanılan tekniktir. Çini hamuruna biçim verildikten ve bisküvi fırınlanması yapıldıktan sonra astarlanmamış yüzey, kalaylı sır ile fırınlanır. Desensiz yüzey, örtücü olan bu sır ile renklendirilir. Tek renk sırlı Selçuklu çinilerinde kullanılan renkler, turkuaz, manganez moru, kobalt mavisi ve beyazdır. Bu teknik ile üretilen çinilerin formları, yıldız, haç ve levhadır. Selçuklu çini sanatında karşılaşılan kabartma, kazıma, oyma ve yaldızlı çiniler de tek renk sır tekniğinin içinde yer almaktadır. Genellikle tek renk sır tekniğinde sırlı turkuaz levhalara kazıma tekniği ile desenin ya da yazının çizildiği görülmektedir (Yılmaz, 2006:509). Renkler, genellikle turkuaz, patlıcan moru, lacivert, beyaz ve yeşil olarak kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu Dönemi çinilerinde kare, dikdörtgen, altıgen, sekiz köşeli yıldız, haçvari, baklava dilimi, kelebek gibi çok çeşitli formda çini levhalar üzerinde bu teknikle karşılaşmak olasıdır (Arık & Arık, 2007:17).
- d. **Lüster Tekniği:** Üretimi hayli zahmetli olan lüster tekniğinde üretimin saray ve saraylılar için kullanıldığı görülmektedir. Tekniğin karakteristik özelliği, metalik parlaklıklardır. Hamuruna biçim verilen çini yüzeyi, kalaylı yani örtücü beyaz sır ile sırlanarak fırınlanır. Daha sonra sır üzerine metal oksitli boyalar ve gümüş, bakır tozlu bir karışım ile desenleme yapılır. Çiniler, desenlemenin ardından düşük ısıda tekrar fırınlanır. Bu sayede çinilerin üzerindeki metalik parlaklık elde edilir. Yıldız ve haç formunda yaygın olarak beyaz, kahverengi ve sarı tonlar kullanılmıştır (Yılmaz, 2006:509). Farklı maden oksit bileşimleri ve lüster tabakasının farklı kalınlığı, değişik renk tonları ve parlaklıklarla çininin

yüzeyinde değişik etkiler yaratılır. Bu teknikle çini yapımının Mısır'da görülen cam üzerine lüster boyama tekniğine dayandığı ileri sürülmektedir. Kesin olan ise lüster çini ve seramiklerin ilk kez ve bol olarak Samarra ve Bağdat'ta bulunmuş olmasıdır (Öney, 1987:15).

- e. **Çini Mozaik:** Doğrudan bir çini üretim tekniği olmamakla birlikte üretilen çininin kurulması sırasında çini mozaik tekniği ortaya çıkar. Genel olarak çini tekniklerinden biri olarak kabul edilen çini mozaik tekniği, tek renk sırlı çinilerden kesilen farklı şekillerdeki parçaların önceden tasarlanmış bir süslemeyi meydana getirecek şekilde düzenlenmesiyle uygulanmaktadır. Mozaikte kullanılmak üzere, kabara, yıldız, konik vb. formlar özel olarak da üretilmiştir (Öney, 1987:46; Arık & Arık, 2007:20). Sırsız yüzeyleri hafif konik şekilde kesilen çini parçacıklarının motifleri oluşturacak biçimde sırlı yüzeyleri aşağı gelecek halde yerleştirilir. Arkasına kirli beyaz renkli harç dökülür. Harcın kirli beyaz rengi, renkli çiniler ile tezat oluşturur. Çini mozaik, Anadolu sanatına Selçukluların yeni katkısıdır. Çini mozaığın Anadolu mimarisinde ilk büyük aşaması, yeni denemeler, olağanüstü etkileyici şekilde yapı içinde kullanılması, Anadolu Selçuklu devrinde olmuştur. Çininin diğer çeşitlerinde olduğu gibi çini mozaikte de hâkim renk firuze; yardımcı renkler, mor, siyah ve kobalt mavisidir (Öney, 1987:46).

Resim 2: Haç biçimli Mor Sırlı Lüster Teknikli Çini



Kaynak: Büyük Selçuklu Gülbenkiyan Müzesi, Lizbon (Öney, 2007:14)

- f. Yıldız Tekniği:** Sırlanmış çininin üzerine süsleme amacıyla altın kaplanması işlemidir. Altın varağın süslemeyi oluşturacak motiflere göre kesilip bir fırça marifetiyle yapıştırılması ve ıslak pamukla düzeltilmesinden sonra düşük derecede fırınlanmasıyla meydana getirilen bir tekniktir. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde Konya Karatay Medresesi, turkuaz altıgen çini levhalar üzerinde, Sahip Ata Türbesi'nin eyvan kemer köşelerindeki turkuaz sırlı kabarda, Konya II. Kılıç Arslan Köşkü'nün yeşil ve turkuaz renkli altıgen çinilerinde; aynı köşke ait Karatay Müzesi'nde sergilenen şeffaf yeşil sırlı altıgen ve altı köşeli yıldız çinide bu teknikte çinilere rastlanılmaktadır (Arık & Arık, 2007:17).
- g. Minaî Tekniği:** Emaye olarak da bilinen bu teknikte yedi renk kullanıldığı için 'Helfreng'de denir. Astarlanan parçalarda deseni oluşturan renklerin bir kısmı parçanın altına, bir kısmı da sırrın üstüne uygulanır. Yüksek ısıya dayanıklı manganez moru, kobalt mavisi, turkuaz ve yeşil renklerle desenlendirilen çini, sırlanarak fırınlanır. Sırrın üzerine kiremit kırmızısı, siyah, kahverengi, beyaz ve altın yıldız kullanılarak tamamlanan desenleme sonrasında çini, düşük ısıda tekrar fırınlanır. Sırlarının renksiz veya turkuaz olabildiği bu teknik, Anadolu'da sadece Konya Köşkü'nde (1159-1196) görülmüştür. Kullanılan formlar, yıldız, haç ve çeşitli formlu çini mozaiklerde karşılaşılan deltoittir (Yılmaz, 2006:509). Minaî tekniğinin bu kapsamda özel olduğunun altının çizilmesi gerekir.

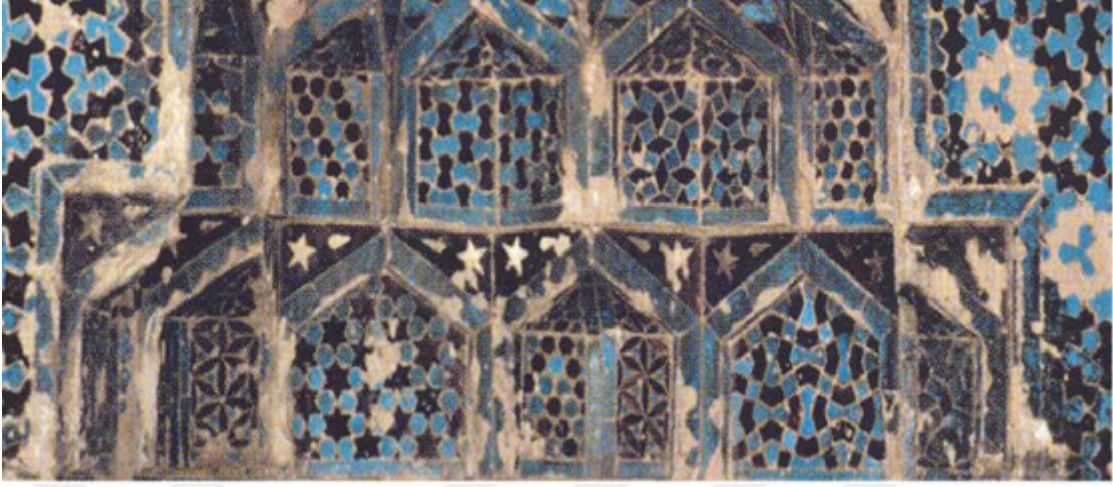
Resim 3: Minaî Tekniğinde Taht Sahnesi



Kaynak: Büyük Selçuklu Gülbenkiyan Müzesi, Lizbon (Öney, 2007:15)

- h. Sır Kazıma Tekniği:** Genel anlamda sırlı kazınmış çininin sırlı plaka üzerine geçirilmiş desenin, motif ya da yazı dışında kalan sırlının kazınmasıyla oluşan bir teknik olarak tanımlanabilir. Zeminindeki sırlı kazınmasıyla alttan gövde rengi ortaya çıkar ve sırlı rengini, dolayısıyla da desenini ön plana iter. Bu durumun aksine; örneğine daha az rastlanan ve zeminin değil de motifin kazındığı örnekler de görülür. Harput Arap Baba Mescidi mihrabının mukarnas köşelikleri, bu şekilde oluşturulmuştur. Burada zemin siyah renkte sırlı olup, beş köşeli yıldız ve damla motifleri sır kazınarak meydana getirilmiştir (Ayduslu, 2013:12). Diğer tekniklerden farklı olarak sır kazıma, pişirme sonrası uygulanan bir tekniktir.

Resim 4: Sır Kazıma Tekniği (Harput Arap Baba Mescidi, Mihrap Mukarnaslarının Köşelikleri)



Kaynak: Ayduşlu, 2013:12.

Anadolu Selçuklularında yapılmış en basit çiniler, tek renk sırla stilize edilmiş levhalardır (Aslanapa, 1965:11). Anadolu Selçukluları çeşitli tekniklerle en güzel ve en başarılı örneklerin uygulayıcısı olmuşlardır. Daha önce Anadolu'da Bizanslar tarafından uygulanan mimarideki mozaik ve freskler, Selçuklulardan sonra yerini çiniye bırakmıştır. İslâm mimarisinde ise çininin gelişmesine Uygur, Gazne, Karahanlı ve Büyük Selçuklu gibi Türk Devletlerinin etkisinin olduğu açıktır (Öney, 1988:77). Anadolu'ya Türk çehresini kazandıran çiniler, aynı zamanda Türklerin Orta Asya bozkırlarından getirdiklerini de yansıtır. Onların yeşil renge olan özlülerinin firuze yeşili ile çinide ölümsüzlüğe kavuşmuştur (Yetkin, 1972:1). Ortaçağ anıtsal mimarisinde eserlerin etkisini güçlendirici nitelikte kullanılan çiniler, Anadolu yapılarında karakteristik renkleri ve teknikleriyle mimariye özel bir anlam kazandırmıştır (Yılmaz, 2006:507).

2.2.2. Anadolu Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Biçimler

Selçuklu mimarisinde çini, bezeme için kullanımı haricinde; yapı dışında genellikle sırlı tuğla olarak kullanılır. Çini, genellikle yapıların içini süsleyen malzemedir. Yapı içinde çoğu kez sırlı tuğla, düz çini, çini mozaik gibi çeşitli tekniklerde işlenmiş çini malzemeyi bir arada görmek mümkündür. Bunlar, çeşitli kompozisyonlar meydana getiren ahenkli bir uyum içindedir (Öney, 1988:80).

Anadolu Selçuklu çinilerinde; tuğla, sırlı tuğla, çini bezemenin uygulayıcıları genelde Azerbaycan'dan gelen ustalardır. Bazı yapılarda ise uygulayıcıların İran kökenli olduğu görülür. Çini mozaiğin desenleri, geometriktir ve taş oyma bezemenin geometrik şemalarını kullanır. Çiniler üzerinde figüratif öğeler vardır. Bunların en ilginç örnekleri, Kubadabad gibi saray kazılarında ortaya çıkarılmıştır (Kuban, 2006:106). Anadolu Selçuklu döneminde bazı yapıların iç mekanlarında altıgen düz çini levhaların duvar kaplaması olarak kullanıldığı görülür (Arlı & Altun, 2008:13). Mimaride kullanılan çiniler dört biçimden oluşmaktadır. Bunlar (Yılmaz, 2006:507):

a. Yıldız formlu çiniler: Yıldız formlu çiniler, değişik tekniklerle oluşturulmuş olsa da hakim olan rengin beyaz ve beyaza yakın renkler olduğu görülmektedir. Bu form çinilerde; 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, keçi, köpek, sfenks, grifon gibi sembolik figürler işlendiği görülmektedir. Ayrıca mitolojik hayvanlar ve yarı insan yarı hayvan tasvirlerinin de yer aldığı buluntulardan anlaşılmaktadır (Aslanapa, 1984: 319). Yıldız çinilerde sekiz ve altıgen yıldız formu kullanıldığı ve bu figürlere ilave olarak fantastik yaratıklara da yer verildiği gözlenmektedir. Ancak genel olarak yıldız formlu çinilerde bina ayırt edilmeksizin yapılara uygulanmıştır.

**Resim 5: Minaî Teknikli Altı Köşeli Yıldız Formlu Çini
(Kılıç Arslan Köşkü)**



Fotoğraf: Berlin İslam Sanatı Müzesi (Kaynak, Arık, 2000:30)

b. Haç formu çiniler: Haç ve gamalı haç simge olarak Hristiyanlara ait olarak bilinse de esasen bir form olarak kullanımı oldukça eskidir. Schimmel (2004), haç ve haç biçimli modellerin kullanımının İslam sanatında da azımsanmayacak sayıda kullanıldığını belirtmektedir. Ona göre haçvari olarak nitelenen bu figürler, aslında dört koluyla insanoğlunun esaretten kurtulup tek yaratıcıya ulaşmayı sağlayan dört temel misyonu (namaz, oruç, zekat ve hac) temsil etmektedir (Akt. Kardeşlik, 2010:83). Sadece çinilerde değil; halı ve el işi diğer sanat uygulamalarında da haç ve gamalı haç figürlerine rastlanılmaktadır. Çiniler ya doğrudan haç zemin içine ya da farklı biçimlerdeki zemin üzerine haç figürü içine yerleştirilme biçiminde oluşturulmaktadır.

Resim 6: Yıldız Haç Çini Kompozisyon



Kaynak: Yıldız Haç Çini Kompozisyon (Kılıç Arslan Köşkü)

- c. Levha çiniler:** Çoğunlukla kare, dikdörtgen ve altıgen olarak üretilmişlerdir. Gereksinimlere göre bazen üretildikleri formlarda bazen de çeşitli ölçülerde kesilerek kullanılmışlardır. Levha çinilerde; yapılan çini süslemenin bir levha yardımıyla yapıda monte edileceği yere oturtulması biçiminde uygulanmaktadır. Değişik ebatlarda levhalara oturtulan çiniler, farklı tekniklerle oluşturulmuş ve ayrı şekillerde biçimlenmiş olabilmektedir. Her bir yapı biçimi ve boyutu için kullanılabilirler. Büyük yapılarda farklı büyüklüklerde levhaların bir araya getirilmesi yoluyla mimari yapıların süslenildiği görülmektedir.
- d. Çeşitli formlu çiniler:** Bu tür çiniler, bir üretim biçimi değil, uygulama tekniği ile ilişkililerdir. Sırlı tuğla kullanımı, çeşitli biçimli çinilere örnek olarak verilebilir.
- e. Düz Çini:** Anadolu Selçuklu döneminde, kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen formlu geometrik biçimler içine sarımsı kül renginde uygulanmıştır. Düz çinilerde yüzey, pano gibi düz bir yüzey üzerine uygulanmaktadır. Genellikle düz çinilerde firuze rengin kullanıldığı görülmektedir. Düz çini levhaların genel olarak duvar alt bölümlerinde uygulandığı gözle çarpılmaktadır.
- f. Kabartmalı Çini:** Kabartmalı çiniler, Selçuklu mimarisinde çok enderdir. Bunlar özellikle kitabeler, yazılar için kullanılmıştır. Bugüne kalan örneklerin çoğu lahitler üzerinde yer almaktadır. Çini hamuru yumuşakken

üzerine kalıpla şekiller, kabartma teşkil edecek biçimde basılır. Kabartma desen, etrafı kesilerek de çıkartılabilir. Pişirdikten sonra üzeri tek renk krem, firuze, lacivert, mor veya yeşil sırla sırlanarak tekrar fırınlanır (Büyükçanga, 2006:20).

2.2.3. Anadolu Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Figürler

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk-İslam sanatında uygulanan dekorlama yöntemleri, çeşitlilik bakımından da zengin alternatifler sunmaktadır. Anadolu Selçuklularında çini dekorlarında da figüratif desenler sıkça kullanılmıştır. Mimari süslemeler içerisinde çoğunlukla yer verildiği görülen bu çiniler; insan, hayvan ve fantastik yaratıklar gibi figür tasvirleri içeren; sekiz ve altıgen yıldız, kare ve haç biçimli levhalardan oluşmaktadır. Desenler şeffaf sır altına islendiği için bu çinilere sıraltı grubu çiniler de denilmektedir (Gülaçtı, 2012:33). Anadolu'da Selçuklu devri çini teknikleri cami, medrese, türbe gibi dini eserlerin yanında sarayları da süslemekte kullanılmıştır. Dini mimaride mozaik çini tekniği, mekân içinde dini atmosferi renklendirmiştir. Saraylarda ise çini tekniklerinin çeşitliliği ile zenginleşen figürlü çiniler dünyevi bir atmosfer sağlamıştır. Selçuklular, dini eserlerde geometrik desenlerin, nebati motiflerin ve yazının en mükemmel kompozisyonlarını mozaik çini ile gerçekleştirmişlerdir. Figürlü çiniler ise saraylarda kullanılmıştır (Öztürk, 2008: 16).

Anadolu'da 13. yüzyıl içinde Selçuklu saray ve köşklerinde levha çinilerin kullanıldığı, etkileyici bir dekorasyon anlayışı vardır. Dört kollu çinilerle birbirine bağlanan yıldız biçimli çiniler, bu yapılarla kullanılan çinilerin karakteristik özellikleridir (Arlı & Altun, 2008:13). Hayli geniş bezeme repertuvarına sahip olan Anadolu Selçuklu mimarisinde bitkisel, geometrik ve yazı dekorasyonları; insan ve hayvan figürleri kullanılmıştır. Mimaride çiniler, Selçuklu resim sanatının en önemli malzemesi durumundadır. Çinilerde kullanılan turkuaz, manganez moru, kobalt mavisi, yeşil, beyaz, siyah ve kemik renklerinin uyumu ile yaratılan kompozisyonlar, özellikle sıraltı çinilerin kendilerine özgü stilleri, estetik bir haz yaratmıştır. Desenlerin bazen realist bazen de fantastik uygulamalar ve bunların anlamlı beraberliği, Selçuklu sosyal dünyasının algılanmasını ve anlamlandırılmasını

sağlayan pek çok ipucu vermektedir. Figürlü çinilerde doğu dünyasına özgü yüz tipi olarak tanımlanan, yuvarlak çehreli, badem gözlü, kalem kaşlı ve kemerli burunlu figürlerin yanı sıra batı dünyasına ait figürlere de yer verildiği gözlenmektedir. Kollardaki tirazlar, başlıklar, kemerler, çizmeler, kumaş desenleri, giysiler, oturuş biçimleri, ellerinde tuttıkları mendil, nar gibi çeşitli nesnelere ile aktarılan figürlü çiniler, Ortaçağ Anadolu etnolojisi ve Ortaçağ Selçuklu sosyal dünyası hakkında fikir vericidir (Yılmaz, 2006:508).

Çinilerde bazen gerçek, bazen de hayal dünyasına ilişkin hayvan figürlerine yer vermişlerdir. Bu türden çinilerin Selçuklu masal ve sembol dünyasına ışık tuttıkları, kendilerine özgü stilleri ile hiciv ihtiva ettikleri söylenebilir. Bitkisel bezemede rûmî ve palmet motifleri ağırlıklıdır. Ancak bunların dışında stilize edilmiş çok çeşitli bitki motifi, çiniler üzerinde tam bir kompozisyon oluşturmuşlardır. Bitki motifinin ayrıca insan ve hayvan figürlerinin çevrelerinde de yer aldığı görülür. Çinilerdeki bitki ve hayvan dekorları, Selçuklu dönem, Anadolu'sunun bitki ve hayvan çeşitliliği hakkında da fikir vermektedir (Yılmaz, 2006:508).

- a. **İnsan Figürü:** Anadolu Selçuklu mimarisinde sultan, sarayın ileri gelenleri, sarayla ilgili kadın figürlerinde resmedilenler; kaftan giymiş ve bağdaş kurmuş vaziyette tasvir edilmiştir. Kubadabad Sarayındaki sıkça görülen bu örneklerde dolgun yanaklı, iri baden gözlü, ince uzun burunlu, küçük ağızlı ve uzun saçlı figürlerde başlar cepheden verilmiştir. Portre karakterine çinilerde rastlanmaz. Belli bir şema çiniler üzerinde tekrarlanır. Örneklerin genellikle sakalsız oluşu dikkate değerdir. Başlar, üç dilimli veya öne şişirilmiş gibi duran başlıklarla örtülmüştür. Figürler, çoğu zaman ellerinde sonsuzluğu veya bereketi sembolize eden haşhaş dalı ya da nar meyvesi gibi bir sembol tutarlar. Bazı figürlerin çalgı aleti, gergef, şahin gibi figürün yaptığı işle ilgili simgelerle tasvir edildiği de görülür. Bağdaş kurarak oturan, sarayla ilgili figürlerin en iyi durumdaki örneği, Konya Kalesi'nde bulunmuştur; Konya İnce Minerali Medresede sergilenmektedir. Figürün elinde ne tuttuğu ise belirli değildir. Bağdaş kurarak oturan figüre zaman zaman balık, akrep, yengeç, terazi gibi burç sembollerinin de eşlik ettiği

görülür. İslâm Dünyasında yıldız falına büyük önem verildiği düşünülür. Büyük Selçuklu ve İlhanlı eserlerinde burç tasvirlerinin olması yadırganacak bir durum değildir ve sıkça görülür. Kubadabad Sarayı çinilerinde ve Alâeddin Sarayı alçılarında iki elinde balık tutan figürlerle balık burcu tasvir edilmektedir. Aynı şekilde Aksaray yolunda yer alan Sultanhan'ın iç portalindeki çeşitli rozetlerde de balık tasvirinin oluşu Selçukluların astrolojiye verdiği önemi gösterir (Öney, 1988:32). Bu dönem kalıntılarında av sahnelerinin de tasvir edildiği, sarayın av eğlencesinin gösterenidir.

b. Aslan Figürü: Anadolu Selçuklu Dönemi figürlü kabartmalarında en sık rastlanılan figür, aslan tasviridir. Çoğunlukla çift ve simetrik olarak stilize edilir. Aslan heykellerine genellikle, kervansaray, saray, kale gibi sivil yapılarda yer verildiği görülmektedir. Çok stilize ve oldukça kaba biçimde işlenen aslan heykelleri, mimariye sıkı sıkıya bağlıdır ve anıtsal olmaktan uzaktır. Konya Kalesi'nde bulunan ve İnce Minareli Medresede sergilenen örnek, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan figür, Selçuklu stilinin dışında kalan antik etkileşimin örnekleridir. Konya Kalesi'nde eski resimlerin devşirildiği örnek heykellere de rastlanmıştır. Kayseri İç Kalesi'nde (1224), Divriği Kalesi'nin burcunda (1236-1242), Denizli Dinar yolunda bulunan Çardak Han'ın portalinde (1230), Sivas ve Tokat Gök Medreseleri müzesinde bulunan aslan heykellerinde kaba işçilik, hareketsiz masif kütle karakteri, gövdenin başa göre küçük oluşu ve arka ayak üzerinde oturmuş, Anadolu Selçuklu aslan figürlerinin belirgin özellikleridir. Ayrıca iri badem gözler, kaş hattı ile birleşen yassı büyük burun, iri ve açık ağız, şişman yanaklar, daha çok bir aslan karikatürünü hatırlatır. Figürlerde adale ve yele gibi detayların işlenmediği görülür. Aslan kabartmalarının daha çok yüksek kabartma şeklinde işlendiği ve kuyruğun ejderha başıyla son bulduğu da zaman zaman görülür. Ejderhanın bu gösterilişi, bir hayvan üzerinde iki zıtlığın birleştirilmesi anlamına gelmektedir. Aslan ile aydınlık ve güneş, ejder ile ise karanlık ve yer altı simgeleştirilmiştir. Kanatlı aslan kabartmaları ise daha çok olağanüstü güçleri olduğuna inanılan aslana fazlaca üstünlük atfedilmesinin gösterenidir. Bu tasvirlerde aslana kanat takmanın dışında

diğer stil özelliklerinin aynı olduğu görülür. Diyarbakır Dış Kale’de Yedi Kardeş Burcu’nda (1208 - 1209), Diyarbakır Müzesi’nde sergilenen ve Silvan Kalesi’nden getirilmiş 13. yüzyıl kalıntısında, İstanbul İslâm ve Türk Eserleri Müzesi’ne Konya’dan getirilmiş (13. yüzyıl) eserlerde bu türden kanatlı aslanlara rastlanılmaktadır. Dini ve sivil eserlerin yanı sıra mezar taşlarında da yer bulan aslan figürünün sembolik maksatlarla kullanıldığı söylenebilir. Aslanın çeşitli devir ve kültürlerde kuvvet ve kudret simgesi oluşu, düşmana korku amaçlı tasvirinin açıklayıcısı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Şamanizm esintileri olarak da yorumlandığı görülmektedir. Aslan buna göre güneş ve aydınlık sembolü olarak da görülmektedir. Yine sıkça aslan figürünün boğa ile mücadele ettiği de bu dönem eserlerinde dikkati çekmektedir. Boğa genellikle yere kapaklanmış durumda; aslan ise boğanın üzerinde muzaffer olarak tasvir edilmektedir. Konya Kalesi’nden İnce Minareli Medreseye getirilmiş bir taşta (1220) bu mücadelenin değişik bir şekli aslan boğayı kovalamakta iken gösterilmiştir (Öney, 1988:33-34).

- c. **Tek ve Çift Başlı Kartal Figürü:** Anadolu Selçuklu figürleri arasında en yaygın kullanılan, tek ve çift başlı kartal figürleridir. Yapılarda çift ve simetrik yerleştirilmesi karın karına ya da sırt sırta canlandırıldıkları dikkati çekmektedir. Saray, kale gibi sivil yapılarda camii, medrese türbe gibi dini eserlerde ve çok sayıda mezar taşlarında kartal figürleri yer alır. Çift başlı kartallarda genellikle sivri kulaklar, kıvrık gaga, gaga altında sarkıntı, iri kanat, kuyruk ve pençeler görülür. Gövdeler, şişmandır. Kuyruklarla gövde arasında çoğunlukla hilal motiflenir. Kuyruklar, yelpaze, palmet veya balık kuyruğu gibi ikiye ayrılan şekillerde canlandırılır. Anadolu Selçuklu çift başlı kartalları için önemli örnekler; Diyarbakır Müzesi’nde bulunan Cizre’den getirilen taşta (1208-9), Konya Kalesi’nden İnce Minerali Medreseye getirilen iki taşta(1220 civarı), Urfa Harran Kapıda (13.yüzyıl), Divriği Ulucami’nin doğu kapısında (1228-29), Niğde Hüdavent Hatun Türbesi’nde (1312), Niğde Sungur Bey Camii’nde sergilenmektedir. Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinde ve Alâeddin Sarayı alçılarında da çift başlı kartal ve kuş figürlerinin yaygınlığı dikkati çeker. İslâm öncesi döneme ait bir geleneğin devamı olan kartal ve diğer yırtıcı kuş figürlerinin kullanımı, Anadolu

Selçuklularında da devam etmektedir. Şamanizm ile eşleştirilen kartalın önemi ve ona atfedilen değer, Anadolu Selçuklu döneminde de sanatsal çalışmalara yansımıştır. Kartal, kudret ve kuvvetin simgesi, göklerin hakimidir. Kuvvet birleşmesi sebebiyle çift başlı kartal, ikili kuvveti temsil eder (Öney, 1988:38). Divriği Ulu Camii batı kapısında kartal kabartmaları dikkat çekicidir. Kartal figürleri, ikili mücadele sembollerinde tekil bir anlatımla, arma ya da totem unsuru olabilecek betimlemelerde ise çift başlı veya çift gövdeli biçimde, fantastik anlatım tarzıyla resmedilmiştir ve hareketsiz durumda tasvir edilmiştir (Algan, 2008:16).

d. Ejder Figürü: Uzak Doğu'nun ve Çin Sanatının tipik hayvanı olan ejderlere Anadolu Selçuklularında da rastlamak mümkündür. Ejderlerin genellikle çift teşkil etmesi, bir çok örneklerde aslan ve sfenks kuyruklarında veya çift başlı kartalların kanat uçlarında yer almaları, bazen de insan başı, boğa başı veya hayat ağacı ile birlikte işlenmeleri dikkati çeken özellikleridir. Takvim hayvanı veya gezegen sembolü olarak kullanılan ejderler, girift bir grup teşkil ederler. Ejderlerin Konya Alâeddin Sarayı ve Felek Abad Sarayı alçılarında da kullanıldığı görülür. Selçuklularda ejder kabartmalarının tipik özelliği, uzun tutulan gövdeleri genellikle düğümler meydana getirerek uzaması ve her iki uçta birer başla son bulmasıdır. Bazı örneklerde iki uçta olmak yerine karşılıklı iki ejdere yer verildiği de görülür. Profilden işlenen başlarda sivri kulaklar, iri - badem gözler, ağızda aşağı ve yukarı doğru helezoni bir kıvrılma meydana getiren çeneler dikkati çeker. Ağızlarda sivri dişler ve çatal diller görülür. Başlardan biri genellikle gövdeyi ısırılmaktadır. Esas baş, gövdeyi ısırmayan baştır. Burada bir çift ayak ve buna bağlı üst kısımlar birer volutla (düğümler) son bulan kanat yer almaktadır. Kanat, bacak adalelerini çevreleyen bir hatla birleşir. Hem sivil hem de dini eserlerde yer alan ejderler, özellikle han ve darüşşifa gibi yapılara işlenmiştir. Selçuklu mimarisinde ejder figürlerinden bazı örnekler Konya Alâeddin Kalesi'nden İnce Minerali Medreseye getirilen üç ayrı taş üzerinde (1220), Kayseri Sultanhan portalinde (1232-36), Çankırı Darüşşifa portalinde (1235), Kayseri Karatay Han eyvanında (1240), Ahlat Mezar taşlarında (13. yüzyıl sonları), Anamur Akcamii'de (1220-1237), Burdur Susuz Han portalinde (13. yüzyıl ortası),

Afyon Müzesi'nde sergilenen Boyalı Köyden getirilmiş lahitte (13. yüzyıl) rastlanmaktadır. Ayrıca Ani Kalesi'ndeki iki burçta (1072-1110), Diyarbakır Kalesi Urfa Kapısı'nda (1183-1184), Kırşehir Kalesi Kesik Köprü Han'da (1268-1269) ejder çiftinin boğa başları ile birlikte verildiği örnekler yer almaktadır. Erzurum Çifte Minareli Medresede ise ejder hayat ağacı ile işlenmiştir. Ejderlerin sembol olarak kullanımında eski Türk geleneklerinin etkisi vardır. Eski Türklerde ejder, gök kubbenin idaresi ile görevlidir ve gök kubbenin ahengi bir ejder çiftine bağlıdır. Yıldızların senelik dönüşümünü de bu ejder çifti ayarlar. Gök kubbede yedi gezegenin altında, dünya ekseninin en aşağısında düğümlü bulunan bu ejderler, dişi ve erkektir. Yine bir dişi ve bir erkek meleğin çağrısı ile bu dönüşü başlatırlar. İki zıt kutbu ve kuvveti temsil eden ejder çifti, hareketin astronomik ve felsefi olarak iki prensibidir. Bu inanca dayanarak çift ejderler veya burç sembolleri ile birlikte görülen ejderler, ahengi, hareketi ve hatta evreni sembolize ederler. Zaman zaman ejder çiftlerinin bu simgeleştirmelerinin yanında karanlık ve kötülük ile de simgeleştirildiklerine rastlanılmaktadır. Ejder figürleri ortaçağda zıt prensip, ay ve güneş olarak da simgelenmiştir. Ejderlerin gövdesindeki düğümler, güneş ve ay tutulmalarını sembolize eden astronomik işaretler olarak da stilize edilmiştir. Mitolojiye göre ejderlerin ayı ve güneşi yutması, güneş ve ay tutulmasının nedeni olarak anlatılmaktadır. Afyon Müzesi'ne Boyalı Köyden getirilen lahitte ağız ağıza mücadele eden ejderlerin tipik ay sembolü olan baklava motifini meydana getirdikleri görülür. Böylelikle ayı yutarken canlandırılmışlardır (Öney, 1988:38).

- e. **Boğa Figürü:** Anadolu Selçuklu sanatında boğaların da insan, ejder, kartal, gergedan, aslan ile ikililer halinde veya burç olarak canlandırıldıkları görülmektedir. Örneğin Diyarbakır Dış Kale'de tepesinde kartal bulunan ve bağdaş kurmuş vaziyette oturan insanın iki yanında çökmüş vaziyette duran boğalar, bunun örneklerinden biridir. Çökmüş halde bulunan boğalar, yenik olmanın gösterenidirler. Yenik düşmanı sembolize eden boğalar, kartalın ışığında düşman üzerinde kurulan hâkimiyetin de göstergesi olmakta; düşmanın bu yolla alt edildiği gösterilmektedir. Aynı zamanda bir takvim hayvanı olan boğaların Cizre köprüsünde boğa burcu olarak işlendiği

görülmektedir. Aslan ile birlikte simgeleştirildiğinde boğanın genellikle alta kalmış yenilmiş durumda olduğu izlenimi verilmektedir. Diyarbakır Ulu Camii portalinde (1178-1180), Cizre'den Diyarbakır'a getirilen bir taş üzerinde (12. yüzyıl), Harput İç Kale'de (12. yüzyıl), Diyarbakır İç Kale'de (1208-1209), Konya Kalesi'nden İnce Minerali Müze'ye getirilen (1220) bir taş üzerinde (bu taşta aslan boğayı kovalamaktadır), Nusaybin'den Şam Milli Müzesi'ne getirilen 12. yüzyıla ait bir taşta (aslan boğayı kovalamaktadır) aslan ile boğanın mücadelesi simgelenmiştir (Öney, 1988:39).

f. Melek Tasviri: Melek ya da iki kanatlı melek figürlerinin Anadolu Selçuklu mimarisinde çok yer almasa da nadir olarak işlendiği görülmektedir. Konya Kalesi'nden İnce Minerali Medreseye getirilen taşta eskiden portali süsleyen iki kanatlı melek kabartması dikkati çekmektedir. Eğri resim tekniği ile işlenen figürlerde uzun saç örgüsü, başta üç dilimli taş, kaftanların kollarında tirazlar, İslâm sanatına has özelliklerin bu işlemede etkisini ortaya koymaktadır. Burdur Susuzhan'da ise portalin üzerinde ejder kabartmalarının tepesinde kapının iki yanında ikişer melek kabartması yer almaktadır (Öney, 1988:30).

g. Sfenks ve Siren Figürü: İslâm el sanatlarında sıkça görülen sfenks figürlerinin Anadolu Selçuklularında ender olarak işlendiği görülmektedir. Anadolu taş işçiliğinde zaman zaman rastlanan sfenkslere Mardin Müzesi'nde sergilenen kaleden gelme (13. yüzyıl) bir taş üzerinde rozet ve sfenks örnek olarak verilebilir. Konya İnce Minerali Medrese Müzesi'nde bulunan mermer bir taş üzerinde rozet içinde iki geyik, iki sfenks ve arada kuş figürleri değişik bir sunuşla canlandırılmıştır. Sfenksler, başlarında üç dilimli taçları ve ejder başıyla son bulan kuyrukları ile simgeleştirilmiştir. Sfenkslerde aslan, kanatlı aslan gibi koruyucu tıslımlı hayvanların olduğu görülmektedir. Beyşehir Kubadabad Sarayı'nda da çok başarılı kompozisyonlarla işlenmiş sfenkslere rastlanılmıştır. Diğer taraftan bekçi, koruyucu, tıslımlı üstün bir hayali varlık olarak canlandırılan siren figürüne Selçuklularda sfenksten daha fazla yer verildiği görülmektedir. Sirenler genellikle gezegen sembolü olarak yorumlanan rozetleri etrafından gökyüzü seyahatini yaptıran refakat kuşları, koruyucu yaratıklar vb. olarak canlandırılmışlardır. Niğde Hüdavent Hatun

Türbesi'nde (1312) üç rozeti çevreleyen başları taçlı siren çifti, devrinin en ilginç örneklerindedir. Kayseri Karatay Han portalinde de arabesk şeklindeki hayat ağacının altında koruyucu bekçi hayvan olarak siren çiftine yer verildiği görülür (Öney, 1988:40).

2.2.4. Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Çini Örnekleri

Orta Asya geleneklerinden olan avcılık, tarih boyunca soylular için spor ve güç gösterisi olarak Selçuklularda da en önemli tasvir konularındandır. Saraylıların av parklarının en önemli varlıkları olan, geyikler, ördekler, tavşanlar, av köpekleri gibi hayvanlar, çinilerin en önemli konularındandır (Gülaçtı, 2012:38).

a. Divriği Kale Camii: Erzincan çevresinde Selçuklu valisi olan komutanlardan Mengücekoğlu Melik Şehinşah Seyfeddin 1181'de Anadolu Selçuklu çağının tarihi bilinen en eski anıtlarından Divriği Kale Camii'ni yaptırmıştır. Anadolu kiliselerinin etkisiyle bazilikal bir tarzda derinlemesine doğrultuda düzenlenmiş caminin taş işçiliği bütünüyle Anadolu'ya özgüdür. Görülebildiği kadarıyla ince kesilmiş turkuaz palmetli kıvrım dal ile patlıcan moru kıvrım dal dolanarak özgün mihrabın kenarında bordür oluşturmuştur. Yanında çok fire vermiş benzer bir bordür, onun da kenarında dikdörtgen turkuaz çiniler uzanmaktadır (Arık & Arık, 2007:42). Anadolu mimarisinde en eski örneklerden biri olan camide taş ve tuğla tezyinat yanında çininin ilk defa bir kompozisyon ile kullanıldığı görülmektedir. İlk defa çininin kullanıldığı bu eserin kemerinde dolgularla tuğlalar çeşitli yönlerde doğru düz hatlar teşkil edecek biçimde yerleştirilmek suretiyle kesişen altgenler oluşturulmuştur. Bunların içlerine altgenlerin köşelerine ve aynı zamanda meydana çıkan yıldızların merkezini teşkil eden küçük altgen aralıklara firuze renkli çini parçaları yerleştirilmiştir (Yetkin, 1972:27).

b. Siirt Ulu Cami: Anadolu'da bilinen ilk çinili eserlerden biri olarak kabul edilmektedir (Arık, 2007a:30). Kubbeli kübik üç bölüm halinde günümüze ulaşan yapının güneybatısında yükselen minarenin kübik taş kaidesi üzerine kurulu silindirik gövde, tuğladan yapılmıştır. Minare kitabesi, 1128/9 yapım yılını vermekte olup kaidesinden başlayan turkuaz sırlı geometrik desenler,

yukarı doğru devam etmekte olduğunu göstermektedir (Arık & Arık, 2007:38). Yuvarlak dilimli kemerli iki mihraptan birinde tuğla ve firuze renkli çini parçalardan birazı bugüne ulaşmıştır. Minare kaidesinde çini ve sırlı tuğladan geometrik süsler görülmektedir (Yetkin, 1972:28).

c. Konya II. Kılıç Arslan Türbesi: İçkale surlarıyla çevrili saray külliyesinin parçası gibi duran Konya Alâeddin Camii'nin önünde yer almaktadır. Camiye bakan girişinde kitabe metnine dayanarak Selçuklu sultanı, II. Kılıç Arslan'ın 1178 Malatya seferi ardından ve saltanatının bittiği 1192'den önce yaptırdığı düşünülmektedir. Düz taş kaplanmış ongen prizma gövdenin tepesinde, piramidal külâh altında iki sıra yazı bordürü dolaşmaktadır. Alttaki taş - oyma, taş yüzeyine monte edilmiş çini levhalar halindedir. Bu levhalarda şeffaf sır altında zemin için lacivert, kabartma harfler için beyaz boya sürülmüştür. Bunlar tahribe uğramış; son zamanlarda restore edilmiştir. Sekiz adet Selçuklu sultan ve şehzadelerin lahitinin bulunduğu alanda lahitler üzerinde defalarca restorasyon yapıldığı dikkati çekmektedir. Lahit üzerindeki çiniler, bu yüzden anlaşılmaz hale gelmiş olsa da öndeki lahitlerden birinin ön yüzünde "ebu'l-feth Keyhusrev bin Kılıç Arslan" yazısı dikkati çekmektedir. Çini kaplama levhaların kiminde yine şeffaf sır altında lacivert zeminli, beyaz kabartma yazılar, kiminde kabartma beyaz bitkisel kompozisyon parçaları bulunmaktadır. Kabartmalı ve turkuaz sırlı bazı levhalara da rastlanmaktadır (Arık & Arık, 2007:42).

d. Alâeddin Köşkü: II. Kılıç Arslan tarafından 1160 yılında yaptırılan köşkte elde edilen çiniler, minaî tekniği ile yapıldığını göstermektedir. Ortalarında altı köşeli yıldız şeklinde bir çini ile bunun etrafını çeviren daha büyük ve parçalardan teşekkül etmiş diğer bir yıldızın köşeleri, baklava biçimli çinilerle doldurularak büyük bir sekizgen haline getirilmiş alanların tekrarından oluşmaktadır. Haçvari çinilerle birleştirilmiş sekiz köşeli yıldızlar ve diğer şekillerde çinilere de rastlanılmıştır. Bütün bu çinilerde yedi renk kullanıldığı ve köşkün duvarlarının böylece süslendiği göze çarpmaktadır. Bunlarda altın yıldız da uygulanmıştır. Sekizgen sahaların veya yıldız şeklindeki çinilerin ortasında genç bir süvari figürü, bağdaş kurmuş saz çalan bir başka figür, taht üzerinde bağdaş kurmuş figürler,

grifonlarla çok zengin bir dekor sergilemektedir. Etrafını çeviren çinilerde rumiler, palmet ve lotus çiçeği, çiçek dalları göze çarpmaktadır (Aslanapa, 1965:13).

Resim 7: Av Sahnesi Çini Parçası (Kılıç Arslan Köşkü)



Kaynak: Arık, 2000:36.

- e. **Konya Karatay Medresesi:** Kapalı avlulu tek eyvanlı ve tek katlı olan Konya Karatay Medresesi, taş ve mozaik çini üzerinde yer alan hatların bulunduğu önemli bir yapıdır. Anadolu Selçuklu Emiri Celaleddin Karatay tarafından 1251 (H. 649) yılında yaptırılan medresenin beş ayrı üçgen alana ayrılan kubbede mozaik çini kullanılmış, pandantiflerinde turkuaz renginde zemine yatay ve dikey olarak siyah renkli makulî hatlar ile doldurulmuştur (Özsayiner, 2006:488; Arık & Arık, 2007:85). Karatay Medresesi içerde kubbesinin ve dilimli pandantiflerinin mozaik çini bezemesi de ünlüdür. Bu geometrik desenli çini mozaik bezemesine, eğri yüzeylerdeki Bizans Mozaik bezemesine en yakın, bir bakıma ondan daha gelişmiş bir teknik olarak değerlendirilebilir. Karatay Medresesi'nin Selçuklu Dönemi mimarisindeki özel konumunun bir diğer unsuru ise taçkapı bezemesidir. Bu taçkapı, diğer taçkapı tasarımlarından farklı olarak daha az yüksek, mukarnaslı giriş, nişi az derin ve açık bir Suriye etkisiyle, olasılıkla Suriyeli taşçılar tarafından yapılmıştır. Buradaki alterne renkli taşlarla yapılan bezeme, kapı nişinin iki yanındaki Bizans başlıklarıyla süslü sütunçeler,

Selçuk yapılarındaki işçiliğin değişik kökenleri konusunda aydınlatıcıdır (Kuban, 2006:95). Medresedeki altıgen çinilerin birçoğunun yüzünde varak ve yıldız bezemeler mevcuttur. Bazılarında bitkisel kapalı kompozisyonlar seçilir. Holün üstündeki yapıda turkuaz zemine koyu mor çini mozaikle geniş düğümlü ve palmetli kûfi yazı taklidi bordürü yer almaktadır. Buna da alttan ve üstten harç zemine koyu mor palmetli kıvrım dal şeridi eşlik etmektedir. Üstünde mor ve turkuaz çini mozaik kıvrım dallar, aşağıdan yukarıya palmetleri büyüyen dört sıra oluşturur (Arık & Arık, 2007:89).

Resim 8: Karatay Müzesi Çini Örneği



- f. Alâeddin Sarayı:** 12. yüzyılda, iki defa fırınlanarak, sır altı ve sır üstüne yedi rengin tespit edildiği, Konya Alâeddin Sarayı'nda minaî tekniğinde çiniler yapılmış, fakat daha sonra bunların yerini perdah tekniğindeki çiniler almıştır (Erdem, 2011:7).
- g. Mengücekoğlu Melik Gazi Türbesi:** Giriş cephesinde turkuaz sırlı tuğla bezeme olan türbenin daire ve baklava şeklinde kesilmiş turkuaz sırlı tuğladan motiflerin oluşturduğu bordür, kapı alınlığında yerleşiktir. Çerçevelenen alanda mavi boyalı tuğlalar, geometrik örgü oluşturmaktadır. Düğüm merkezlerine yine turkuaz çini oturtulduğu ve tepede de bir turkuaz rozet yapıldığı anlaşılmaktadır (Arık & Arık, 2007:45).

- h. Alanya İçkale Sarayı:** 1221 tarihli sarayda sıraltı tekniği ile yapılan Alâeddin Keykubad'ın ad ve unvanına yapılmış yıldıız ini, Selçuklu Dönemi içinde tek örnek olarak dikkat çekicidir. Aynı zamanda bu buluntu, sarayın tarihlendirilmesine de yardım etmiştir (Yılmaz, 2006:509).
- i. Tokat Gök Medrese:** 13. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen medresede çok yaygın olarak tek renk sırlı levha çinilerin kullanıldığı görülmektedir (Yılmaz, 2006:509). Medresede geometrik bezemeler; ileri ini ile süslenmiş altıgenler kullanılmıştır. Sivri kemerli giriş kapısının üzerinde yapının kitabelik kısmı yer almaktadır. Avlu ve revak duvarlarındaki ini kalıntılarından tüm avlunun ini ile kaplandığı anlaşılmaktadır. Çinilerde geometrik, bitkisel ve yazı olmak üzere üç farklı motif vardır. En dıştan başlamak kaydıyla ana eyvanı  yönden ereve içine alan ilk bordür Besmele ve Ayet-el Kürsi ile oluşturulmuş yazı kuşağı ile bezenmiştir. Çinilerde genellikle patlıcan moru ve firuze renk tercih edilmiştir. Revak kemerlerinin derz aralarındaki geometrik süsleme unsurları da dikkat çeken başka bir ayrıntıdır. ini dışında başka bir süsleme malzemesi de alıdır (zmen & Avcı, 2015:40-406).
- j. İnce Minareli Medrese:** Selçuklu Döneminin yenilikçi yaklaşımın en önemli örneklerinden biri, Sahip Ata Fahreddin Ali'nin muhtemelen ilk vezareti sırasında (1260-12721) yaptırdığı İnce Minareli Medrese, Karatay Medresesi planında yapılmıştır. Aynı taçkapı bezemesine bu yapıda da rastlanır. Burada mozaik yerine sırlı tuğlaların kullanıldığı görülmektedir (Kuban, 2006:95). Mimarisinde evre duvarlarının yapımında yonu taşının kullanıldığı göze çarpmaktadır. Yatay duvarlarda ise niş; dolap üstlerine tekabül eden alanlarda da sırlı tuğlaya ve mozaik çinilere yer verilmiştir. Orta kısmın büyük kubbesi ve köşe pandatifleri, tümüyle sırlı tuğla ve çinilerle kaplıdır (Akok, 1972:10).

Resim 9: İnce Minare Kubbesi Bezeme Örneği



k. Sırçalı Medrese: II. Alâeddin Keykubad'ın Lâlası Bedreddin Muslih tarafından inşa edilen medrese, düzgün bir geometri ile tam simetrik bir planla inşa edilmiş iki katlı yapıdadır. Çini mozaik geometrik bezemesi ile sonradan İran'da daha da gelişecek olan çini mozaik bezemesinin ilk Anadolu denemesidir. Bütün yapının firûze bir mozaik çini ile bezenmiş özgün durumu, Bizans Kilisesi kadar etkileyici biçimdedir (Kuban, 2006:98). Medresenin ana eyvanı kemerindeki çini kitabe Tus'lu Osman oğlu Mehmed oğlu Mehmed'in adı mimar olarak yazılmıştır. Klasik medrese şeması yerine Anadolu uyarlaması olan ana eyvan ve giriş eyvanı ile dar uzun orta avlu şemasına göre yapılmıştır. Türkiye'nin en önemli çini anıtlarından biri olan bu eser, uygulanan çini sanatının ihtişamını sergilemektedir (Arık & Arık, 2007:74). 13. yüzyıl ortasında mozaik çini süslemelerin bütün mekanda hakimiyet kazandığının en önemli kanıtıdır. Mozaik ve levha çinilerden başka kabartma çiniler de medresede yer almaktadır (Erdem, 2011:7).

Resim 10: Sırçalı Medrese



1. Akşehir Taş Medrese: Birbirinden farklı açıklıkta iki bölümlü bir son cemaat yeri, minare, ve tek kubbeli bir harimden oluşan mescit, ayrı bir kitle olarak medresenin kuzey cephesine bitişir. Plân, kesit, kitle ve cephe düzeni kuzey dış yüzeyde vurgulanmıştır. Yapım tekniği ve malzeme açısından ele alındığında medrese ve mescit benzer özellikler gösterirler. Ancak, özgün durumunda mescidin son cemaat yeri cephesinde yer alan çini kaplamalar, iki yapı arasında bir farklılaşma yaratır. Konya ince Minareli Medreseden farklı olarak Akşehir Taş Medrese içinde medresenin yan eyvanının batısında, iki katlı ve kubbeli türbe yer almaktadır. Türbenin batısında medresen ön cephesinde yer alan eyvan, mezar odasına avludan girişi sağlar. Medrese yapısı içinde türbe, kitle olarak belirtilmemiş; ancak medrese ve mescit işlevleri ile beraber planda kesitte ön cephedeki eyvan mekânının varlığı nedeniyle cephe düzeni içinde vurgulanmıştır. Özgün durumunda zengin çini kaplamalara sahip olması da malzeme kullanımındaki farklılaşmasının göstergesidir (İpekoğlu, 2006:120).

Resim 11: Taş Medrese Süsleme Örneği



m. Kubadabad Sarayı: Ünlü Selçuklu Tarihçisi İbn-i Bibi'nin aktardığına göre I. Alâeddin Keykubad, Antalya - Alanya seferinde o zamanki adıyla Buhayre-i Gurgurum (bugünkü Beyşehir Gölü) kıyısında konaklar. Burada süt gibi tatlı su, yeşil renkli bir göl vardır. Üzeri kadifenin kıvrımları gibi dalgalarla dolu göle hayran olan sultan, mimar Saadettin Köpek'e güzellikte cennete benzeyecek bir saray yapılması buyruğunu verir. Sultan, parlak zekâsıyla sarayın planını çizer ve resmeder. Saadettin Köpek de güzel görüntü yerleri, iç açıcı havuzlar, yüksek ve çok süslü bir sarayı kısa sürede yapar (Arık, 2000:43). Türk saray mimarisinin ilk yapılarını imar eden Selçuklular dönemine ait en önemli buluntuların çıkarıldığı saray, Beyşehir Gölü'nün güney batı kıyısında külliye şeklinde imar edilmiştir. Kubad-Abâd Saray külliyesi, zengin çini buluntularına sahiptir. Sarayda bulunan çiniler, üzerindeki hayvansal süslemeler ve figüratif desenler açısından yıldız-haç biçimleriyle Selçuklu dini mimaride yer alan çinilerden büyük farklılıklar göstermektedir (Erdem, 2011:1). Kubadabad Sarayındaki çok sayıdaki figürlü çinilerde haçvari çiniler arasına yerleştirilen sekiz köşeli yıldız biçimli levhalara işlendiği görülmektedir. Sekiz köşeli yıldızlar içine yerleştirilen çinilerde çok sayıda figüre yer verildiği ve bu figürlerin senkronize biçimde ritim duygusu yarattığı görülmektedir.

Çinilerdeki çeşitli insan ve hayvan figürü örnekleri, Selçukluların dünyasal ve sembolik anlamlarla zenginleşen bir tasvir anlayışını sergilemektedir. Ayrıca

insan figürleri yanında hayvan ve kuş figürleri kıvrak ve hareketli olarak resmedilmiştir (Aslanapa, 1965:13). Kubadabad sarayının lüster ve sıraltı tekniğinde yapılmış yıldız ve haç biçimli figürlü çinilerinin Anadolu Selçuklu çini sanatında çok özel bir yeri vardır. Bol olarak ele geçen bağdaş kurarak oturur durumdaki saray ileri geleni veya sultan tasvirlerinin yanı sıra orijinalde bunların etrafında sıralanması gereken ayakta duran kaftanlı hizmetkâr tasvirli çiniler de bulunmuştur. Elinde ebediyet sembolü olarak nar meyvesi tutan kaftanlı, kolu tırazlı figür, Büyük Selçuklu seramikleri ile paralellik göstermektedir. Ayrıca Kubadabad'da bulunan iki çini üzerinde ayakta duran, kaftanlı hizmetkârlar, ellerinde oğlak veya keçi türü bir hayvan tutmaktadırlar (Öney, 1984:126). Kubadabad Sarayı harabelerinde yapılan kazılardan, tek ayak üzerinde karşılıklı iki göl kuşu figürlü kompozisyon bakımından çok ileri bir üslup olarak değerlendirilmektedir (Gülaçtı, 2012:38). Ortalarında hayat ağacının stilize edildiği bu çini, turkuaz renklerdedir (Bkz. Resim - 9). Ayrıca Kubadabad'da birkaç çinide grifona rastlanması rekor sayılır (Arık, 2007:91). Saray ve çevresinde yapılan kazılarda bulunan çiniler, Selçuklu semboller dünyasının ikonografisini ilginç resim üslubuyla kaynaştıran bir masal dünyası yaratmıştır. Bu masal dünyasının en önemli figürü sultanın da simgesi olan çift başlı kartaldır. Orta Asya Türk mitolojisinde koruyucu ruh kabul edilen kartal, aynı zamanda göklere hâkimiyetin ve gücün temsilcisidir. Kartalın çift başlı oluşu, koruyuculuk ve egemenlik güçlerinin bir arada simgeleştirilmesini akla getirmektedir (Arık, 2007b:86). Kubadabad çini kompozisyonları ayrıntılarının incelendiğinde genellikle stilizasyon yöntemi ile çalışıldığı görülmektedir. Doğal biçimler esas alınarak yeni biçimlerde motif ve figür yaratımı dikkati çekmektedir. Işık - gölge etkisinden ziyade öne çıkan çizgi ve leke değerlerine ağırlık verilmiştir. Figürler çoğunlukla silüet halinde resmedilmiştir (Büyükçanga, 2007:174).

Resim 12: Kubadabad Sarayı Göl Kuşu Çinisi



Fotoğraf: www.konya.com.tr

Resim 13: Kubadabad Sarayı Duvar Çinileri



Kaynak: Arık, 2000:54

Resim 14: Kubadabad Sarayı Keçi ve Tavşan Figürleri



Fotoğraf: <http://aycaereninsanatolyesi.com>

Bu örneklerin dışında saray kazılarında bir kuşun diğer bir başka kuşu boğazından yakalayışı görülmektedir. Bir başka lüster çinide ise tavşanın kafasını gagalayan bir kuşun tasviri gibi av sahneleri de dikkat çekicidir (Gülaçtı, 2012:3). Saray kazılarında Selçuklularda sadece sarayda kullanılan mimariye renk katan zengin figürlü çinilerle, güç ile simge dünyası birleştirilmiş; Selçuklu resim sanatının dinamizmi ve estetiği Kubadabad'da sergilenmiştir (Arık, 2000:75).

Kubadabad Sarayında hem büyük sarayda hem de küçük sarayda bulunan çiniler, ilginç bir resim üslubuyla Selçukluların simgesel dünyasını yansıtan ikonografiyi kaynaştıran bir atmosferi sunmaktadır. Bu masal dünyasının en önemli figürü, sarayın ve sultanın simgesi çift başlı kartaldır (Arık, 2000:76). Hükümdarı temsil eden bu kartal, aynı zamanda gücün ve egemenliğin de simgesidir. Bu nedenle Selçuklu sultanları bir yeri fethettiklerinde bir çadır kurmuşlar ve hükümdarın çadırının tepesine çift başlı kartal simgesi takmışlardır.

n. Konya Sahip Ata Külliyesi: Anadolu Selçuklu Dönemi vezirlerinden Hacı Ebubekir-zâde Hüseyinoğlu Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından yaptırılan külliye; cami, türbe, hanikâh, çifte hamam, çeşme ve dükkânlardan oluşur. Konya Larende Caddesi üzerinde yer alan külliyenin inşasına ilkin 656 H./1258 M. yılında caminin yapımı ile başlanmış ve bu inşa 682 H./1283 M. de türbenin yenilenmesi ile tamamlanmıştır. Külliye yerleşim planına göre; cami, kuzeydoğu köşesinde bağımsız konumda çeşme, güneyinde mihrap duvarına bitişik inşa edilmiş türbe, türbenin güney bitişiğinde hanikâhın doğu cephesinde dükkânlar ve yol karşısında da çifte hamam yer alır. Külliyenin değişik yapıları, has firuze, patlıcan moru, kobalt mavisi çinilerle kaplıdır. Çini eserler içerisinde değişik geometrik ve bitkisel süslemelerin yanı sıra koşan geyik ve raks eden kadın figürleri de yer almaktadır. Alçı eserlerde de bitkisel ve geometrik süslemelerin yanı sıra çift başlı kartal figürü yer almaktadır. Taş eserler içerisinde ise; mimari parçalar (sütun, mukarnas parçası), mezar başı kitabesi ve serpuş ve kitabe parçası bulunmaktadır (Doğan, 2012:180).

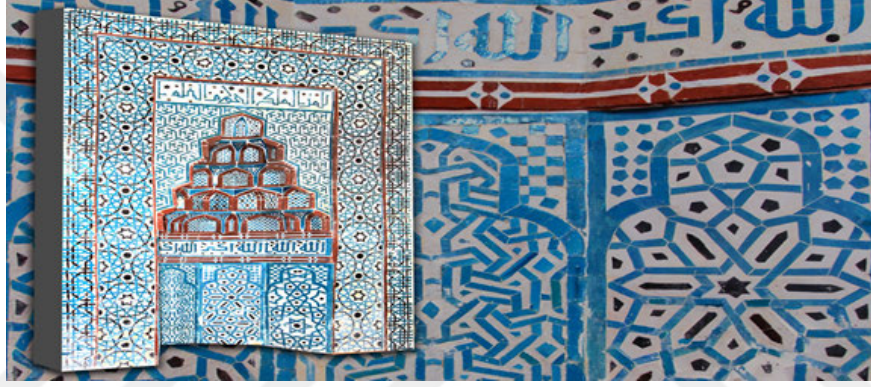
Resim 15: Sahip Ata Külliyesi Çini Örneği



o. Akşehir Ulu Camii: I. İzzeddin Keykâvus zamanında 1213'te yapılan cami minaresinden önce yapılmış olduğu varsayılmaktadır. 1219-1237 yılları arasında Alaeddin Keykubad döneminde genişletilmiştir. Taştan yapılan kübik kaide üzerinde tuğladan yapılmış silindirik gövde yükselir. Pabuç denen ve yine tuğladan yapılan geçiş kısmında sağır nişler bulunmaktadır. Bunlardan turkuaz sekiz köşeli yıldız çiniler ve aralarında lacivert yarım haç şeklinde çiniler bordür şeklinde sıralanmakta, ayrıca sırsız tuğla örgü, turkuaz sırlı dikdörtgen çinilerle yapılan baklava motifleri görülmektedir. Doğu cephesinde büyük sivri kemerli bir giriş vardır ve bu girişin iki yanında çini artıkları görülmektedir. Üstteki iki büyük parça, beyaz harç zemine turkuaz sülüs yazılı bir çini mozaik kitabenin kalıntılarıdır. Etrafında turkuaz ve mor çini şeritlerle çerçeve yapılmış; bunların da çoğu dökülmüştür. Kuzey yandaki parçanın altında çini mozaikle geometrik bir bezemenin artıkları izlenimi veren turkuaz parçalar kalmıştır. Mihrap, I. Alâeddin Keykubad zamanında (1219 - 1237) cami genişletilirken yaptırılmış olmalıdır. İki geniş bordür mihrabı çerçevelemektedir. İçteki daha geniştir. Dıştaki, beyaz harç zemin üzerine turkuaz ve mor sırlı çini mozaikle, halı bordürlerindeki kûfî taklidini andıran bir geometrik örgüdür. İçlerindeki beyaz harç, zemine çini mozaikle daha zengin ve girift bir geometrik örgü işlenmiştir. Turkuaz hatlarla, kendi içinde kesişerek yayılan çok büyük ve geniş bir geometrik ağdan bordür sınırları

içinde bir kesit alınmış gibidir. Mor hatlarda onikigenler de bunlarla kesişmekte; aralarda dokuz köşeli küçük ve altı köşeli büyük yıldızlar oluşmaktadır. Dokuz köşeli yıldız, aralıklarla yine dokuz köşeli mor yıldız çini levhalar oturtulmuştur. Çerçeveselenen dikdörtgen alanın tepesinde yine beyaz harç zemine çini mozaikle turkuaz kûfî yazı bordürü işlenmiş; arasına mor, altı köşeli, yıldız köşeli çinilerle dolgu yapılmıştır. Mukarnaslı kavsara ile çerçeve arasındaki köşeliklerde yine beyaz harç zemine turkuaz çini mozaikle altıgen petek gözleri gibi bir kompozisyon işlenmiştir (Arık & Arık, 2007:45).

Resim 16: Akşehir Ulu Camii Çini Mihrap



- p. Konya Alâeddin Camii:** Konya Sarayı'nın güneyinde Alâeddin Tepesi'nin kuzeydoğu yamacındadır. Anadolu Selçuklularının bu merkez Camii'nin kurulduğu yağma toprağın kayması yanında Karamanlıların ve Moğolların istilaları ile özgün niteliğinin pek çoğunu yitirmiştir. Kitabelerine göre Anadolu Selçuklu Sultanı 1. Mesud'un zamanında (1116-1156) inşa edilmiş, II. Kılıç Arslan (1156-1192) ve I. İzzeddin Keykâvus (1217) dönemlerinde müdahaleler yapılmıştır. Müdahalelerin nedeni bilinmemekle birlikte son şekli 1220 yılında I. Alâeddin Keykubad tarafından verilmiştir. Avlunun sonradan bir araya getirilmiş gibi görünen parçalarla oluşturulan kuzey cephesinde en batı uçta açılan kapının kemer alınlığına yuvarlak tabak şeklinde ve sıraltı tekniği ile işlenmiş bir çini kitabe yerleştirilmiştir. Geniş çerçeve bordüründe lacivert zemin üzerine hafifçe kabarık beyaz sülüs ile “essultân-ül muâzzam ‘Alâ-üddün yâv’ed-dîn” yazılıdır. İçte ikinci ve çok ince yazı bordürü onu izler. Beyaz zemine çok koyu lacivert sülüs yazıyla 1220’de Kerimeddin Erdişah yaptı denilmektedir. Batıdaki çini sanatı şaheseri mihrap ve üzerindeki kubbeye

geçiş üçgenleri, bu bölümün çok parlak olduğu anlaşılan bezemelerinden bugüne kalabilmiş olanlardır. Özgün mihrabın açıkta kalan kısımlarında yok olan çinilerin yerine boya ile desenleri yapılmıştır. Üçgenlerden ve mihrapta kalabilenlerden tümünün kalitesi anlaşılabilir. Mihrabın çerçevesi beş kuşakla çerçevenmiştir. En dışta beyaz harç zemine turkuaz ve mor iki kıvrım dal birbirine dolanmakta, bunlardan çıkan soyut yapraklar da bir bir ardına sıralanmış görünmektedir. Tepedeki iki köşede çini mozaik yuvarlak rozet oluşturan kapalı birer kompozisyon yer almaktadır. İkincide beyaz harç zemine patlıcan moru çinilerden kesilmiş sülüs yazıyla hat sanatının güzel bir örneği verilen Ayetü'l Kürsî işlenmiştir. Turkuaz çiniden kesilen bol yapraklı girift ve kıvrım dal girift ve kıvrım dal çifti ikinci fon oluşturmuştur. Üçüncü bordürde çini mozaik sıkı bir şekilde uygulanarak turkuaz hatlarla geometrik geçmeler işlenmiş; boş gözlere de patlıcan moru çiniden kesilmiş levhacıklar yerleştirilmiştir. Dördüncü bordür, turkuaz ve mor çinilerden kesilmiş iki kıvrım dalın birbirine dolandığı yine sıkı bir çini mozaik işçiliği ile biçimlenmiştir. Beşinci bordür, patlıcan moru hatlarla geometrik örgü içermektedir. Yıldız ve çokgen gözlere uygun kesilmiş turkuaz levhacıklar oturtulmuştur (Arık & Arık, 2007:56). Ayrıca cami avlusunda bulunan Selçuklu sultanlarının lahitlerinin bulunduğu Kılıç Arslan Kümbeti, üzerinde kabarik beyaz harfli kitabelerin bulunduğu lacivert zeminli çini levhalarla süslenmiştir (Arlı & Altun, 2008:13).

Resim 17: Alâeddin Camii İç Görünüşü



q. Malatya Ulu Camii: Eski Malatya'daki Ulu Cami'nin batı kapısında 1247; doğudakinde 1274 tarihli iki kitabe vardır. İbadet mekanında enine uzanan sahnın ortasında Büyük Selçuklu camilerini andıran heybetli bir mihrap kubbesi bölümü ve önünde kuzeye, orta avluya açılan büyük bir eyvan yer almaktadır. Avlu, Anadolu'ya özgü dar-uzun biçimdedir. Mihraplı kubbe bölümü ve eyvan ile avlunun batı cephesinde bir kemer sırası tuğla örülüdür. Yüzeyleri sırlı tuğla ve çiniyle bezelidir. Batı revakı ile eyvan, tuğla ve çini mozaik ile kaplıdır. Revak kemerlerinin tepesinde, beyaz zemin üzerine turkuaz çini mozaikle, düğümlü ve çiçek kûfi yazılarla birer yatay kitabe bordürü göze çarpmaktadır. Harflerin ve düğümlerin arasına yine turkuaz çiniden kesilmiş yıldız, güneş, kıvrık dal, mekik gibi motifler yerleştirilmiştir. Revakın en kuzey ucundan başlayıp eyvana doğru sıralanan kitabelerde ayetler yer almaktadır. Köşeliklerde sırsız tuğladan kesilmiş parçacıklarla geometrik geçmeler, kesişme yerlerinde altı, yedi, dokuz köşeli yıldızlar meydana getirilmiş; yıldızlara turkuaz, mor çini parçacıkları oturtulmuştur. Eyvan cephesi, sırsız tuğla ve çini mozaikle kaplanmıştır (Arık, 2007a:39).

r. Çay Taş Medrese: Çay'daki Taş Medrese, kapı kitabesine göre 1279 yılında Yakuboğlu Yusuf tarafından yaptırılmıştır. Kitabesine göre mimarı, Muhammed oğlu Oğulbek'tir. Bugün cami olarak kullanılan medresenin giriş eyvan kemeri, lotus desenli, turkuaz çini mozaik ile palmet desenli kırmızı tuğla mozaik bordür kuşatır. Eyvan içinde de benzer bezemeler

oluşturulmuştur. Kemer köşelik alanlarında turkuaz çinilerle dama motifi görülür. Eyvan kemerinin dış yüzeyinde mor ve turkuaz çini mozaikle geometrik örgü işlenmiştir. Buradan geçilen merkezi kübik holün üst köşelerinden pandantif niteliğinde beşer üçgen kubbeye geçiş sağlanmaktadır. Ortadaki üçgenlerin bezemesi, çini mozaikle, patlıcan moru zemin üzerine turkuaz ağ oluşturan geometrik geçmelerin kesişme merkezlerinde yıldızlar meydana getirmiştir. Kubbe kasağında çiçekli ve örgülü kûfi yazı taklidi ana motif örgüsüne sekiz köşeli yıldızlar ile mor zeminde turkuaz dolgu motifleri eklenmiştir. Hatlar ve motiflerin aralarında harç zemin yüzeyi boş bırakılmıştır. Böylece çini parça aralarından harç zemini göstermeyen ya da ancak çizgi gibi belli eden sıkı mozaik işçiliğinin tersine linear denilen bir çini mozaik tarzı seçilmiştir. Bunun üstündeki ince kıvrım dal bordürü de aynı tarzda işlenmiştir. Zaten bu tarz, medresenin bezemelerinde çoğunluktadır. Kubbe yüzeyinde turkuaz ve patlıcan moru çiniler, sırlı tuğlalar, zikzaklar ve baklavalar meydana getirmektedir (Arık & Arık, 2007:148).

s. Erzurum Çifte Minerali Medrese: Erzurum Çifte Minareli Medrese, mimari özellikleri ve taş süslemeleri ile Anadolu Selçuklu Dönemi için ayrı bir yere sahiptir. Selçuklular Dönemi, 13. yüzyılın sonlarına doğru yapılan, tezyinatı yarım mimari yapı, taş oyma ve kabartma tezyinatı, çini süslemeleri ile bir şaheserdir. Medresenin mimari özellikleri kısaca şöyle özetlenebilir; iki katlı, dört eyvanlı ve açık avlulu medreseler grubundan olan medrese, yaklaşık 35 x 46 metre boyutlarındadır. Zemin katta 19, ikinci katta ise 18 oda bulunmaktadır. Avlu 26 x 10 metre ölçülerinde dört yönden revaklarla çevrili olup, girişin batısındaki kare mekânın vaktiyle mescit olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Zemin katın revakları kalın sütunlar üzerine oturmaktadır. Sütunların çoğu silindirik, dördü sekizgen gövdeye sahiptir. Medrese içinde yer alan odalar beşik tonozlarla örtülüdür. Çifte Minareli Medrese, Anadolu'daki ilk çifte minareli portale sahiptir. İki yanında yükselen minarelerin kaideleri iki yan kanat halinde portale ilave edilmiştir. Taç kapı ile iki minare kürsüsü, cephede kareye yakın bir çıkıntı oluşturur. Medresede önemli süslemeler yer almaktadır. Kümbet, revaklar, talebe odaları ve portal gibi kısımlarda sade ama çekici motiflerle yapılan bezeme dikkati çeker. Cephede, taç kapı formundan

başka çeşme nişleri ile yarım yuvarlak iki payanda vardır. Taç kapının iki yanında yükselen çok dilimli silindirik minareler sırlı-sırsız tuğla, pabuç kısımları ise mozaik çinilerle süslenmiştir. Taç kapıyı kademeli kuşaklar halinde çeviren plastik hacimli bitki süslemeleri ile kalın silmeli panoların içindeki ejder, hayat ağacı, kartal motifleri cephenin en gösterişli bölümleridir. Tuğla minarelerin silindirik gövdeleri dikine yivlidir ve sırlı tuğlalar tezyini bir şekilde örülmüştür. Her iki minarede şerefe hizasından yıkıktır. Kalan birkaç mukarnas dışına bakılırsa, şerefe altlarının mukarnaslı olduğu tahmin edilmektedir. Şerefenin altında, çinileri tamamıyla dökülmüş bir süsleme kuşağı yer alır. Doğudaki minare gövdesi üzerinde sarmal yivler batıdaki ise baklava şekilli süslemeler görülmektedir. Bu süslemeler, sırsız tuğlalar arasına yerleştirilmiş firuze renkli tuğlalarla elde edilmiştir. Medrese cephesindeki simetri kaygısı, diğer mimari unsurlarda da görülür. Cephede batı kesimde yer alan mescit penceresi ile doğu kesimde yer alan çeşmenin yerleştirilmesinde simetri esas alınmıştır. Cephede yoğun ve şaşalı bir görüntü sergileyen taç kapı çıkıntısı, son derece yalın bırakılan cephe yan yüzeyleriyle dengelenmiştir. Çifte Minareli Medresedeki bitkisel süslemelerde en fazla rumi ve palmetler kullanılmıştır. Medresede geometrik ve bitkisel formların bir arada kullanıldığı süsleme şeritleri de görülür. Bu tip örnekler, bir geometrik dalın üstüne bir bitkisel dal konularak veya iki cinsin özelliklerinin aynı dal üstünde sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Geometrik örneklerin tümü, Selçuklu taş süslemesinde görülen benzerleri gibi, sade veya yivli düz kaytanlarla oluşturulmuştur (Aydın, 2012:102).

Resim 18: Erzurum Çifte Minareli Medrese Süslemeleri



Kaynak: Aydın, 2012

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM GÖSTERGEBİLİM

3.1.GÖSTERGEBİLİM KAVRAMI ve KAPSAMI

Türkçeye dilbilim sözcüğü örnek alınarak çevrilmiş olan göstergebilim, göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmakta; göstergelerin bilimsel incelenmesini temel felsefe olarak kabul etmektedir.

Göstergebilim, resimler, jestler, müzikal sesler, nesnelere, ritüeller, eğlenceler, eserler gibi işaretler sisteminin anlamlandırılmasını inceleyen bir disiplindir. Saussure'nin dilbilime ilişkin ders notlarından temel alan göstergebilim, dilin unsuru olmasa bile göstergelerin anlamsal ya da anlatsal boyutlarını incelemeye ilişkin ilkeler geliştirmiştir. Saussure tarafından geliştirilen ve sadece dilbilimini incelemeye yönelik bakışı içeren bu yaklaşım, toplumsal yaşamı da içine alan biçimde incelemelere çerçeve sunmaktadır. Dilden bağımsız olarak var olabilen göstergelerin anlamlandırılışını incelemektedir (Barthes, 1986:9).

Göstergebilim, dilsel olmayan iletişim biçimlerinin bilimi olup doğal dili de içine alan çok sayıda iletişim biçimlerinin genel bir bilimi olarak tasarlanmıştır. Toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen çağdaş göstergebilimin mantık ve anlamlandırmayı ön plana alan Peirce ile toplumsal olguları ön plana alan Saussure olmak üzere iki öncüsü bulunmaktadır. Peirce'e göre mantık, göstergebilimin bir başka adıdır. Saussure'un öngördüğü inceleme ise toplumsal niteliklidir ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını ele almayı amaçlar. Peirce gösterge kavramını farklı sınıflandırmalarla açıklamıştır. Peirce'in önerdiği bu sınıflandırmalar arasında en önemlilerinden biri "gösterge, nesne - biçim, yorum" üçlüsüdür ve Saussure'un "gösterge, gösteren ve gösterilen" sınıflandırmasıyla benzerlik gösterir. Bu sınıflandırmalarda gösterge, genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgudur. Göstergenin uyarıcı bir işlevi vardır. Uyandırdığı belleksel imge zihinde başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, iletişim sırasında ikinci bir imgeyi canlandırmaktır (Türkcan, 2013:586). Göstergebilim, içinde yaşadığı dünyayı insanın anlamasını sağlayacak bir model geliştirir. Çevresini

tanımaya ve anlamaya çalışan her birey, öncelikle göstergelerden yararlanmaktadır (Rifat, 2014:23).

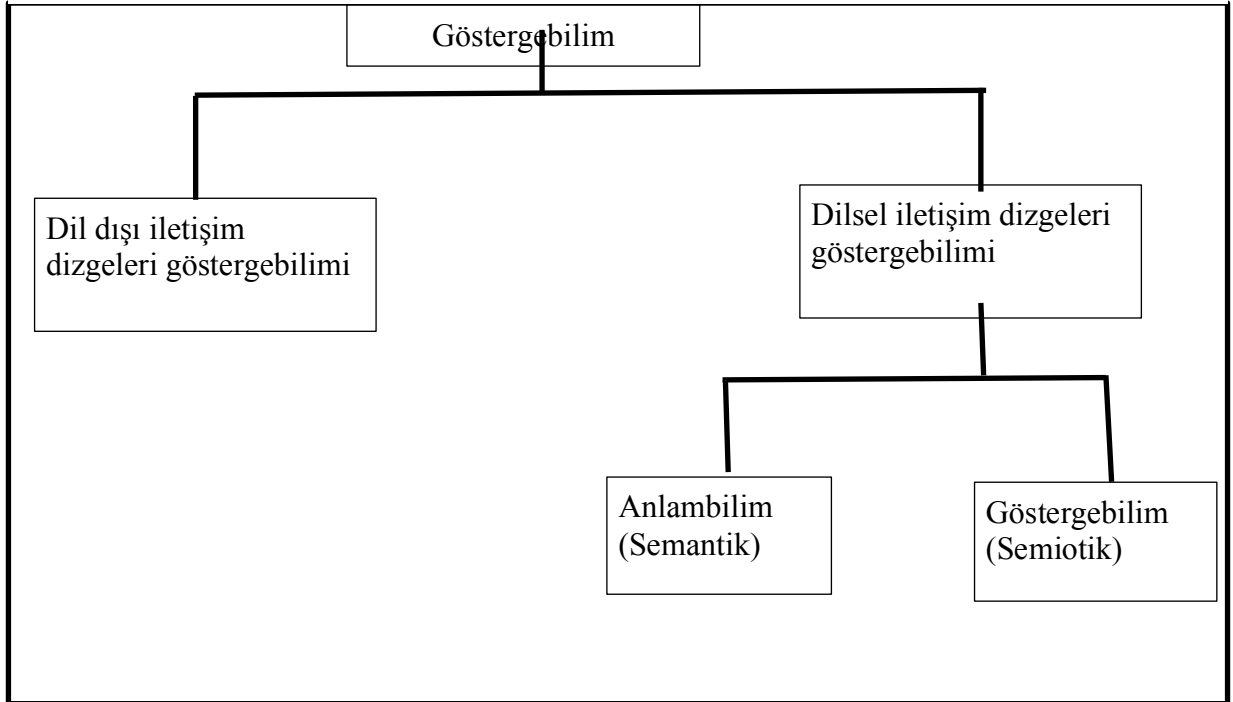
Saussure'nin 1916 yılında yayınlanan "Genel Dilbilim Dersleri" adlı eserinin öğrencileri tarafından yayınlanması ve aynı dönemde çalışan Amerikalı Peirce'nin "Doğanın Düzeni ve Gösterge Süreci" ile "Göstergenin Mantığı ve Fenomenolojisi" adlı eserleri göstergebilime ilgiyi ortaya çıkarmıştır (Şahin, 2013:2). Saussure'nin ayrımından önce Peirce'in göstergebiliminden kısaca söz etmek gerekir. Peirce, göstergeleri üçlü bir ayrım ile sınıflandırmıştır. Bu ayrımlamada "gösterge", "yorumlayan" ve "nesne" ayrımına dayandırılmıştır (Rifat, 2014:31). Alanda önemli çalışmalara imza atan Umberto Eco, göstergebilimi, hayvan davranışlarını, dokunarak iletişimi, duyu organlarına erişen iletileri, ses tiplerini, müzik, estetik, görsel ve işitsel iletişim gibi geniş alanda araştırmalar yapan bir bilim olarak ele almıştır. Buna göre Eco, çözümlenmesi gereken her olguyu araştırma konusu olarak göstergebilim altında değerlendirmiştir (Şahin, 2013:3). Göstergebilimin kuramsal gelişiminde Avrupa'da öne çıkan isimlerden biri olan İtalyan Umberto Eco, Saussure'ün yaklaşımından etkilenmiştir. Eco'nun 1962 tarihli Opera Aperta (Açık Yapıt) adlı çalışması bir sanat yapıtının tamamlanmış olsa bile yoruma açık olduğunu ve yorumların onun yapısını bozmayacağını ileri sürmektedir. Açık Yapıt'taki denemelerin amacı, yapıtları değerler kuramı ile ilişkilendirmek değildir. Sanatsal iletinin temel ikircikliği olarak kabul edilen açıklığın, tarihin her döneminde her yapıt için ortak olan bir kavram olduğu ileri sürülmektedir (Akt., Sivas, 2012:532). Eco'nun tanımlamasında göstergebilim, anlamayı, yorumlamayı amaçlayan bir yaklaşım olma yönünde ele alınmaktadır.

Çoğunlukla dilbilim alanında yapılan çalışmalar ile gündeme gelen göstergebilim, daha sonra anlam yaratmaya dönük tüm iletişim etkinliklerini içine alacak biçimde genişlemiştir. Çünkü her iletişim bir anlam içerir ve sadece dil ile sınırlı bir iletişimden söz edilemez. Anlamın ise en azından bir uyarıcı ile dış gerçekliğe bağlanması ya da dayanması zorunludur. Ama bu dış gerçeklik dilde olduğu gibi her zaman sese bağlı değildir. Duyulara seslenebilen her türlü dış gerçeklikler, açık ya da gizli algılanabildikçe açık ya da gizli iletişim biçimlerinin

temelini oluşturur. Saussure'den bu yana ifade edilen bir gösterenin bir gösteren ve bir gösterilenden oluşması varsayımı, bu gösterenin zorunlu olarak duyuşal nitelikte olmasını gerektirmez; soyut bir kavram da gösteren olarak işlev görebilir (Guiraud, 2016:10). Eco (1979), göstergebilim, gösterge olarak kabul edilebilen her şey ile ilgili olduğunu ileri sürmektedir. Gösterge, başka bir şeyin yerine geçebileni ifade etmekte; söz konusu olan bu başka şeyin var olması şart olmadığı gibi herhangi bir yerde bulunması da gerekli değildir (Akt. Sivas, 2012:532).

Louis Hjelmslev, Saussure tarafından tanımlanan göstergeyi yeniden ve daha derinlemesine çözümlenmiş; gösteren kadar gösterilenin de bir tözü ve bir biçimi olduğunu ortaya koymuştur. Günümüzde göstergebilim, doğal dili de içine alan çok sayıda iletişim biçimlerinin bir bilimi olarak tasarlanmıştır. Pierre Guiraud, doğal dili, dilbilimin bir konusu olarak vurguladıktan sonra genel bir yaklaşımla göstergebilimi dilbilimsel olmayan iletişim biçimlerinin bilimi olarak nitelemektedir. Anne Henault ise göstergebilime ilişkin ayırlamayı aşağıdaki gibi yapmaktadır (Guiraud, 2016:14).

Şekil 1: Göstergebilim Dizgeleri



Kaynak: Guiraud, 2016:14.

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere göstergebilim, dilsel ve dil dışı olmak üzere iki ayrı boyutta iletişimi ya da anlam yaratma çabalarını ele almaktadır. Bu yaklaşım ile göstergelerin çözümlenebileceğine yönelik çalışmalarda son yıllarda önemli artış olduğu görülmektedir. Dil dışı boyut semiyotik açıdan ele alınmakla birlikte yaklaşımın temelini oluşturan dil kullanımı yoluyla iletişimde hem semiyotik hem de semantik boyut ayrı ayrı ele alınabilmektedir.

Greimas (1986), göstergebilimin kendi içinde bir bilim olmadığını savunarak bilimler arası bir inceleme yöntemi olduğunu ileri sürmüştür; göstergelerden ziyade onların anlamlandırılmasına dikkat çekmiştir (Guiraud, 2016:14). Amerikan geleneği ise göstergebilimi, doğa bilimlerinin üzerinde sadece dilsel göstergeleri değil tüm disiplinleri inceleyen bir bilim alanı olarak ele almaktadır (Şahin, 2013:2). Barthes'a (2016:27) göre göstergebilim, her türden göstergeyi inceleyebilen görüntüler, el-kol-baş hareketleri, sesler, nesnelere, törenler gibi tüm bildirişimleri incelemektedir. Göstergebilim, anlam çözümlemesine yeni olanaklar sunmaktadır. Nesnelere, görüntüler, davranışlar birer anlama taşıyıcıdır ve her gösterge dizgesi dille karışır. Görsel içerik, kendini dilsel bir bildirişle destekleyerek anlamları pekiştirir. Sinema, resim, reklam, fotoğraf göstergelerinin en azından bir bölümü, dil dizgesiyle yapısal bir yineleme ve yerini alma bağıntısı içindedir. Barthes, göstergebilimin ilkelerini aşağıdaki gibi sıralamıştır (Barthes, 2016:29)

- Dil ve Söz
- Gösterilen ve Gösteren
- Dizim ve Dizge
- Düzanlam ve Yananlam

İkili karşıtlıklar biçiminde sıralanan bu ilkeler, yapısal düşünceye yöneliktir. Görünen olay ve olguları anlamak için onların altında yatan yapıya bakmak gerektiğini, toplumsal yapıların örgütlü ilişkilerden oluştuğunu, dil ve kültürün ise yapısal sistemler olarak nasıl açıklanabileceği gibi konular, yapısalcılığa dayanan göstergebilimsel yaklaşımların ilgi alanını oluşturmaktadır (Yaylagül, 2012:120).

Göstergebilim, bireylerde çağrışım yapan, onların imgelere anlam veriş biçimlerini ve imgelerle diğer imgelerin ilişkilerini inceleyen bilim dalıdır. Göstergebilim bu haliyle doğal olarak çağrışım yaratan ateş, güneş ve bulut simgelerin yanı sıra suni olarak yaratılmış dolaylı imgeleri de inceler. Dolaylı imgeler, iletişim amacıyla yaratılmış ve uzlaşıya dayalı imgelerdir. Mimari yapılar, tarihi eserler, sanat yapıtları ve buna benzer tüm nesnelerin göstergebilimsel açıdan analizi yapılabilmektedir. Bu çalışmada görsel göstergelerin anlamlarına yönelik çıkarımlar yapılacağından Barthes'ın gösteren- gösterilen ve düz anlam - yananlam ayrımlanması yoluyla çözümleme yapılacaktır. Aşağıda Gösterge, gösteren-gösterilen ve düz anlam - yananlam hakkında kısaca bilgilere yer verilmiştir.

3.1.1. Gösterge – Gösteren - Gösterilen

Gösterge konusunda yapılan ve oldukça geçmiş dönemlere dayanan tanımlarda göstergenin temsil işlevine esas vurgu yapıldığı görülmektedir. Bu çabalardan yola çıkan Berkman, göstergeyi “bir şeyin yerine geçerek o şey hakkında bilgi veren, o şeyi çağrıştıran her şey” olarak tanımlamaktadır (Berkman, 2006:27). Peirce, göstergeyi “bir kişi için herhangi bir şeyin yerini herhangi bir bakımdan tutan şey” olarak tanımlamıştır (Rifat, 2014: 31). Ferdinand de Saussure, dil bilim çalışmaları kapsamında göstergeyi tanımlarken bir kavram ile bir işitim imgesini birleştirmektedir. Ona göre işitim yapısı göstergenin ses yapısı, kavram ise anlamsal içeriğidir (Guiraud, 2016:6). Gösterge, kendisinden başka şeyi gösteren şeydir (Daylight, 2012: 39). Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini alabilen her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanabilir. Sözcükler, simgeler, işaretler gösterge olarak kabul edilir. Örneğin insanların bir topluluk halinde yaşamalarının sonucu olarak gelişen doğal diller (Türkçe, İngilizce, Fransızca, Çince vb.), gösterge olarak tanımlanan birimlerin kendi aralarında kurdukları ilişkiler bütünüdür (Rifat, 2014:11). Söz dışı işaretler (jest, mimik, anlam yaratan diğer işaretler) de birer gösterge olarak kabul edilmektedir.

Saussure'nin terimleri arasında gösterilen ve gösteren, göstergenin oluşturucularıdır (Barthes, 2016:44). Gösterge, sadece doğrudan iletişimde ortaya konulan işaretlerden farklı olarak bir sanat eserindeki anlamlı dizgeleri de içine alır.

Aynı zamanda çevresel ve bağlamsal koşullarda anlamların yaratılmasında ve aktarılmasında işlev görürler. Yaratılmak istenen anlama aracılık ederler. Rifat (2014), bir tablodaki renk ögesinin, bir sanatsal figürün, edebi eserlerdeki bir kahramanın ve bir moda dergisindeki nesnenin (gömlek, etek, bluz) gösterge olduğunu ifade eder.

Gösterge, kendi dışında bir şeye gönderme yapar (Yengin, 1996: 90). Göstergenin işleyişi, bir topluluğun üyeleri arasında genellikle örtük bir biçimde var olan anlaşmaya göre gerçekleşmektedir. Göstergenin toplumsal uzlaşım özelliği ile iletişimsel yanının önemli olması, göstergenin kültürel bir bağlam içinde ele alınmasını ortaya koyar (Türkcan, 2013:586). Gösterge, bir anlamı çağrıştıran imgelerin bütünüdür. Onun çağrıştırdığı anlam ile doğrudan bir bağlantısı olmasa da toplumsal, kültürel, küresel düzeyde işarete anlamı verenler, bu biçimde algılanmaktadırlar. Rakamlar, bize bir nesnenin niceliğine yönelik bilgi verirlerken onların gösterim biçimine yönelik rasyonel bir gerekçe yoktur ve bazı toplumlarda onların gösterim biçimi, farklılıklar göstermektedir. Bu farklılığa rağmen o imge üzerinde uzlaşmış bir grup ya da topluluk için aynı anlamı yaratma işlevine sahiptir. Aynı şekilde göstergeyi en iyi açıklayan örneğin sosyal medyada kullanılan emojiler olduğu söylenebilir. Aslında doğrudan doğruya bir ilişkisi olmasa da bu ikonlar, başka bir şeyin yerine geçmekte ve bu anlamları bilenler için uzlaşmış çağrışımları yaratmaktadırlar.

Göstergelerin sözsüz iletişimde rolü oldukça önemlidir. Gösterge, bir başka şeyi anlamlara gönderme yaparak temsil eder (Çağlar, 2012:28). Bu haliyle gösterge bir uyarıcıdır. Uyandırdığı belleksel imge, zihinde başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda ikinci imgeyi canlandırmak; bildirimler aracılığıyla düşünceleri iletmektir. Ayrıca göstergelerin işlevleri Guiraud, (2016:21-29) tarafından aşağıdaki gibi sıralanmaktadır:

- *Göndergesel işlev:* Her türlü iletişimin temelidir ve bu işlev, gönderdiği nesne ile bağın kurulmasını sağlar. Temel sorun, göstergenin gönderdiği konu hakkında doğru bilgi, yani nesnel, gözlemlenebilir ve doğrulanabilir bir bilgi biçimlendirmektir.

- *Duyusal işlev:* Bildiri ile gönderici arasındaki ilişkileri belirler. Gösterge yoluyla kişiler, iyi-kötü, güzel-çirkin, saygıdeğer-gülünç gibi yargılarda bulunurlar ve tutumlarını ortaya koyarlar.
- *Çağrı işlevi:* Bildiri ile alıcı arasındaki ilişkileri belirler. Her iletişimin amacı, öncelikle alıcıda bir tepki ortaya çıkarmaktır.
- *Şiirsel işlev:* Bildirinin kendi kendisiyle olan ilişkisidir. Bu tam anlamıyla güzel duyusal işlev olarak tanımlanır. Sanatta gönderge, bildirinin kendisidir. Bildiri iletişim amacı olmaktan çıkar ve amacı haline gelir.
- *İlişki işlevi:* İletişimin varlığını doğrulamaya, sürdürmeye ya da kesmeye yöneliktir. İlişki bildirisinin göndergesi, iletişimin kendisidir. Bildirinin kendisi, izleyicinin ilgisini çekme ya da bu ilginin kesilmediğini garantiye alma çabasıdır.
- *Üstdil işlevi:* Alıcının anlayamayacağı durumda olabilecek göstergelerin anlamını belirtmeye yöneliktir. Üst dil işlevi, iletinin açıklanmasına yöneliktir ve bir portrenin gerçekçi, kübist, gerçeküstücü gibi değişik yorumlara yönetilmesinde olduğu gibi işlev görür.
- *Anlamak ve duymak:* Göstergenin yukarıda sıralanan değişik işlevleri, birbirleriyle yarış içindedirler. Aynı bildiriye her birinin değişik oranlarda karışmış olduğu görülür. İletişimin türüne göre biri ya da ötekisi baskın durumdadır.
- *Anlam ve bildirim:* Göstergelerin birbirleriyle dışındalama, içindeleme ya da kesişme bağıntılarına göre üç tür düzgü vardır. Bunlar; ayırt edici, sınıflayıcı ve anlamlayıcı işlevlerin karşılığıdır.
- *Dikkat ve katılım:* Bir bildiriye alan alıcı, bildirinin kodlanışını da (düzgü) çözmek zorundadır. Bu da anlamın göstergelerden bulunması demektir. Göstergelerin her biri, anlamın belirli öğelerini yani her göstergenin öteki göstergelerle bağlantılarını gösteren belirtileri içerir.

Göstergelerin anlamı üç yolla yaratılır: sözdizimsel (sentaktics), anlamsal (semantik, semantics) ve edimsel (pragmatics). Sözdizimselde anlam, kelimeleri

yerleştirme veya sıraya koyma ile yaratılır. Semantikte göstergelerin kendilerinin kullanımıyla kelimenin bireyce ne anlama geldiğiyle yaratılır. Edimselde anlam, bağlamdan geçerek yaratılır (Erdoğan & Alemdar, 2010:316). Göstergeler, doğal ve yapay olmak üzere ikiye ayrılmaktadır:

- *Doğal göstergeler:* Doğal olaylar sonucunda ortaya çıkan göstergelerdir. Doğal göstergelerin bir kısmı, gösterileni doğrudan yansıtırken; bir kısmı dolaylı olarak aktarır. Yağmurun yağacağına ilişkin bulut görüntüsü, dolaylı göstergedir. Gerçeği olduğu gibi yansıtan ve genel olarak kişilerin doğayla deneyimlerinden ortaya çıkan doğal göstergeler, doğal kodlardır ve herkes tarafından öğrenilme yoluyla aynı anlamlar verilir.
- *Yapay göstergeler:* İnsanlar tarafından var edilen ve geliştirilen göstergelerdir. Yapay göstergelerin amacı, duygu, düşünce ve görüşleri iletme için. İnsanların uzlaşısına dayanan yapay göstergeler, iletişim amacı taşımaktadırlar. Resim, çini, süsleme ya da desenler yapay göstergelerdir. Sanatçının ve yorumlayanın içinde bulunduğu durumu yansıtır. Yorumlanmayı gerektirir.

Görsel gösterge, dili kullanmadan bilgi ya da iletiler aktaran basit bir araçtır. Bu göstergede sanatçının izleyicisine aktarmak istediği iletiler vardır. Örneğin, resimde sedye üzerinde yatan figür resmi, hastalığın belirtisidir (Tanır, 2015:188). Görsel gösterge olan sanat yapıtlarının duyu organlarıyla algılanması somut gösteren yönü olduğu gibi; gösterilen, yani göstergenin gösterdiği boyutu da vardır. Sanat yapıtında gösterilen, yapıtın kavramsal yönüdür. Anlamı ortaya çıkartan kavramsal yön, her zaman dille bağlantılıdır. Bu kavramsal yön de göstergebilimsel yorumlamayı gerekli kılar. Sanat yapıtının göstergebilimsel bir yaklaşım ile ele alınması sanat yapıtının anlam evrenini kuşatmaya yardımcı olacaktır. Göstergebilimsel yöntemin amacı, incelenecek olan yapıtı kontrollü bir şekilde mantık temelli, nesnel bir yaklaşımla incelemektir. Anlamı ve anlamları oluşturan yapıyı ortaya çıkarmaktır. Göstergebilimsel yöntemle bir yapıtta var olduğu varsayılan yapı, sistemli bir yöntemle ayrılarak, çözülerek üstdille yeniden

yapılandırılmaya çalışılır. Böylelikle bir metne dönüşen sanat yapıtının anlam kaygısı da ortaya çıkar (Batu, 2014:122).

Gösterenler düzlemi, anlatımın düzlemidir. Gösteren, gösterilene aracılık eden şeydir (Barthes, 2016:50). Gösteren, işaret ya da seslerden oluşan imgelerdir (Yaylagül, 2012:120). Gösterilene aracılık eden bu bağ nedensizdir (Köktürk & Eyri, 2013:131). Bir diğer deyişle gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki keyfidir. Kültürel ve tarihsel uzlaşımınla gösteren gösterilene bağlanmıştır. Böylece sistemdeki her gösterge yalnızca diğerleriyle arasındaki fark sayesinde bir anlama sahip olur (Orman, 2015:66). Gösterge, bir gösterenin bir gösterilenle birleşmesinden doğan bütün olarak kabul edildiğinde göstergenin nedensizliği ortaya çıkmaktadır. Örneğin, “kardeş” kavramının kendisine gösterenlik yapan k- a-r-d-e-ş ses dizilişiyile hiçbir iç bağıntısı yoktur. Başka herhangi bir diziliş de onu aynı oranda gösterebilir (Köktürk & Eyri, 2013:131). Önemli olan bu gösterenin aynı gösterilene işaret oluşturmasıdır.

Gösterenin öz niteliği, hemen hemen gösterilenle aynı türden gözlemlere yol açar ve göstergeye aracılık eder. Gösterenin sınıflandırılması, sözcüğün tam anlamıyla dizgenin yapılaştırılmasından başka bir şey değildir (Barthes, 2016:54). Diğer bir ifadeyle gösteren ile gösterilen arasında zorunlu bir anlamlandırma ilişkisi olmak zorunlu değildir (Yaylagül, 2012:121). Toplumun benimsediği her anlatım biçimi, iletişim amacına yöneliktir ve temel olarak sosyal bir uzlaşımaya dayanır (Köktürk & Eyri, 2013:131). Her gösterge, öğrenim sürecinin bir parçası olarak bireylerin anlamlandırışını da etkilemektedir. Bu öğrenme, bireylerin hangi düzeyde anlam atfedebileceğini belirtir ve üzerinde uzlaşım sağlanmış olur. Anlam oluşturmayan gösterge, iletişimin sağlanmasına hizmet etmez. Görsel göstergeler, doğal biçimleriyle öğrenmek zorunda kalınan kodlar değildir. Örneğin bir ağaç resmi, – çok özel durumlar dışında– bir Hintli, bir Arap ya da bir Avrupalı için sadece ağaç kavramını çağırır. Bu haliyle bir ağaç resmi, aslında özel bir anlam taşıyan, üzerinde anlama, anlamlandırmaya dayalı görüşlerin ortaya konulacağı gösterge değildir. Zira göndergesi, herkesin bildiği niteliktedir (Çiçek, 2014:42). Yapay olan ve kültüre özgü kullanılan göstergeler ise içinde yaratıldığı toplumun kültüründen,

tarihinden, değerlerinden, egemen ideolojiden ve toplumsal kurumlardan izler taşır. Buna göre göstergebilim, çoğunlukla yapay göstergeleri irdelemek ile uğraşan bir yaklaşımı benimser.

Göstergebilimde gösterilen, "gerçeklik" derecesine odaklanmış tartışmalar etrafında dile getirilmiştir. Gösterilen Şeyin bir nesne olmaktan ziyade göstergenin zihinsel bir temsilinin olduğu konusunda uzlaşı söz konusudur. Gösterilen, göstergenin aracılığında ortaya çıkan anlamdır (Barthes, 1986:47). Diğer bir deyişle nesnenin zihinsel tasarımı, gösterilene oluşturur. kz sözcüğünün gösterilene hayvanın kendisi değil onun zihinsel imgesidir. Buna göre gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı Şeydir (Barthes, 2016: 50). Gsterilenin karşısındaki gösteren ise; kelimeler, imajlar veya anlamlandırmak için ele alınan Şeydir (rneğin, "ev"). Gösteren bu işareti oluşturandır (rneğin ev kelimesindeki "e" ve "v" harfleri gibi); (Erdoğan & Alemdar, 2010:316).

3.1.2. Düzanlam ve Yananlam

Göstergebilim, anlam üretimini incelemeyi amaçlayan disiplinler ötesi bir araştırma alanıdır. Anlam ise herhangi bir metin, bir logo, bir sembol, bir fotoğraf, bir bina veya bir reklam bildirisi olabilir (Parsa & Olgundeniz, 2014:89). Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlanma ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimde anlamlanma, düz ve yan olmak üzere iki boyutu ile açıklanmaktadır. Anlam, düzanlam ve yananlam olarak ele alınır (Culler, 2008). Barthes göstergelerin anlamlandırılması üzerine yoğunlaşmakta; göstergeleri düz ve yan anlamları ile ele almaktadır.

Göstergebilimin en önemli alanı, kuskusuz, "anamlama" adı altında toplanabilen düzanlam ve yan anlam boyutudur. Bunlar, Roland Barthes'in kuramına dayanmaktadır. Barthes'a göre (1976) düz anlam, göstergenin neyi temsil ettiği, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. Kavramlar, birinci aşamada gerçek dünyanın (gösterilen) zihindeki soyutlanmış, genelleştirilmiş, karşılıklarıdır (gösteren). İkinci aşamada, yani iletişim/dışavurum aşamasında ise kavram; gösterilen, dışa vurma biçiminde (ses imgesi, görüntü imgesi vb.) gösteren olur.

Kavramlar kültür olgusundan kopuk değildir, belli bir kültür bağlamı, dizgesi içinde tuttıkları yerle değer kazanırlar (Çağlar, 2012:26). Düzanlam, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur. Yananlam ise göstergeye biçimi ve işlevi nedeniyle bağlanır ve özel değerler yaratır. Argoda, şiirde, bilimde kullanılan bir sözcük, gösterileni bir yananlam olarak verir (Guiraud, 2016:45). Barthes tarafından ortaya atılan anlam (denotation) ve ima (connotation) ayrımı etkili olmuştur. Bir metin bir şeyi harfi harfine anlatabilir (örneğin bir grev yapıyor). Ancak metinle birlikte anlamın göze çarpmayan ek aktarımları da içinde taşımaktadır (örneğin; açgözlü işçiler ulusal istikrarı tehdit ediyor). İdeolojinin gücü aslında iletileri sürekli yinelemekten çok bu sunuş biçimi ile yaratılmaktadır (Smith, 2007:214). Göstergebilim ve anlam ekseninden etkilenen bu bakış açısı, aslında iletinin ötesi ve oluşturulmak istenen anlamın çerçevesinden metinleri ele almaktadır.

Barthes'ın ortaya koyduğu çerçevede gösterge; gösteren ve gösterilen olarak analiz edilir. İkinci düzeyde gösterilende çağrışım ve mitler ortaya çıkmaktadır. Bu ikinci düzeyde gösterge ve kültür arasındaki etkileşimin en üst ve etkin düzeyde olduğu bilinmektedir. Örneğin, elma imgesinin göstereni, gösterilende Adem ile Havva yaratılış mitine kadar indirgenebilmektedir (Parsa & Olgundeniz, 2014:99). Çeşitli iletişim dizgelerinde düzanlam şifrelerinin yanı sıra yan anlam şifreleri de olabilir. Bu yan anlam şifrelerinin anahtarları genellikle başka dizgelerde bulunur. Bir yapıt, kendi şifresinin anahtarını yine kendisi verebilir. Bir düzanlam, ikinci bir anlamın (yananlamın) göstergesi de olabilir. Reklam gibi bazı iletişim dizgelerinin yananamları oldukça kolay çözülebilir. Amaç zaten bu tür iletişim eylemlerinde anlamın istenen biçimde çözülmesini sağlamaktır. Birçok sanat yapıtının yan anlamı aynı zamanda kendi içinde gizlidir (Çağlar, 2012:27). Göstergebilim ise yapılaşdırılmış bir bütün olarak metinleri çözümlenmeye çalışmakta ve gizli yan anlamları da araştırmaktadır (Atabek ve Atabek, 2007: 75).

3.2.ANLATI ÇÖZÜMLEME YAKLAŞIMI OLARAK GÖSTERGEBİLİM VE MİMARİ SÜSLEMELER

Bir göstergede gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulması, anlamın ortaya çıkarılmasıdır. Bir gösteren görüldüğünde ya da işitildiğinde onun gösterileni

yani ne anlama geldiği zihinsel olarak oluşturulur. Anlama s¼reci de bu zihinsel s¼reçlerle başlamaktadır (Çağlar, 2012:26). Hangi d¼zlemde ve d¼zeyde yaratılmış olursa olsun karmaşık anlamları ç¼z¼lemek, yeni bir ¼retim s¼recini yaşayarak sınıflandırmaktır. Anlatıların anlamlarının değerlendirilmesinde; okunmasında, yorumlanmasında ve ç¼z¼mlenmesinde g¼stergebilim bir yaklaşım olarak ¼ne çıkmaktadır. G¼stergebilim, okumanın, ç¼z¼lemenin koşulları konusunda ortaya atılmış, geliştirilmiş ve t¼m¼ kapsayan varsayımlar demeti olarak anlamları a¼ık etmeye çalışan bir yaklaşımdır. Anlatılarda, metinlerde ve bunları ortaya koyan eserlerde anlamların nasıl birbirlerine eklemlenerek ortaya çıktığı ¼zerinde çalışan bir tasarımıdır (Rifat, 2014:20-22).

Temelde anlamlanma ve anlamın ¼retilmesine dayanan, ¼ıkıř noktasını yapısalcı yaklaşımdan alan g¼stergebilim, esasen insanın ç¼vresini, i¼inde yaşadığı d¼nyayı kavrama ve yeniden anlamlandırma ediminden ortaya çıkmıştır (Sivas, 2012:528). G¼stergebilim, bir dizge oluşturan birimlerin arasında bir bağıntının, kuralın olduğu varsayımından hareket eder. Anlamın benzer ¼gelerden değil karşıt ¼geler arasındaki ilişkilerden doğduğu varsayılr (Rifat, 2014:22). Her g¼sterge, s¼rekli olarak anlatı ¼reten insanların yarattıkları anlamları aktarmasına araçlık eder. İnsanlar anlatıları yaratırken ve yaratılan anlatıları anlamaya çalışırken değişik stratejiler uygulamaktadırlar. Gerçekleşme bi¼imleri farklı olan bu anlatılar, karmaşık duygu, d¼ř¼nce ve yargı taşımaktadırlar (Rifat, 2014:20). Anlatıyı yaratan insanların g¼sterge yaratma ve aktarma amaçları, i¼inde buldukları duygu, d¼ř¼nce ve inançları aktarmanın yanı sıra ç¼vrelerindeki d¼nyaya ilişkin koşulları da aktarma çabası i¼indedirler.

G¼stergebilimsel analiz yoluyla anlamların ç¼z¼mlenmesi, çeşitli işaretlerin basit tanımlarının yapılmasının ¼tesinde ifadelerin yapılandırılmasına, mesajların yollayıcıları olarak kişi ya da kurumların anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Yazılı ya da g¼rsel g¼stergebilim, inceleyeceği her birimi ¼ncelikle bir b¼t¼n olarak değerlendirir ve anlam katmanlarını, anlama olgusunu daha iyi ortaya koyabilmek i¼in kesitler halinde analiz eder. Her metin (afiş, resim, m¼zik parçası vb.) bir b¼t¼n

olarak ele alınmalıdır, parçalar ancak o zaman anlamlı hale gelmektedir (Çulha, 2011: 417).

İnsanın, kendisiyle, diğer bir bireyle, çevresiyle ve dünyayla ilişkilerini yansıtan anlatılar, diğer insanlar tarafından algılanmaya ve dolayısıyla kavranmaya başlar. Böylece çözümleme, kavrama, yorumlama, açıklama, eleştiri vb. sözcüklerle ifade edilen yeni bir üretim süreci devreye girer. Her düzlemde anlatıların çözümlenmesi, yeni bir üretim sürecini yeniden yaşayarak üretilmiş anlamları sınıflandırmak, çözümlemek anlamına gelmektedir. Anlatıların çözümlenmesinde birçok yöntem vardır ve bunlardan biri de göstergebilimsel yaklaşımdır.

Görüntü veya metnin kolayca yakalanan, ilk bakışta algılanan içeriği dışında gizli, üstü kapalı anlam içeriği bulunmaktadır. Bu nedenle görünenden görünmeyene gidişte öznellikten nesnellığe, somuttan soyuta, bilinenden bilinmeyene doğru bir akış vardır. İnsanlar arasındaki iletişimde göstergeler sıkça kullanılmaktadır (Çağlar, 2012:27). Yapılar da hem süslemeleriyle hem de mimari yönleriyle simgesel bir söylem tarzıdır. Kavram ve göstergelerle biçimler arasındaki çok katmanlı ilişkinin doğası mimarlığın araçlarıdır. Bir iletişim aracı olarak mimarlık, durağan değildir. Kültür, sosyal oluşumlar, inanç ve yaşam şekilleri onu etkiler. İnsanoğlunun tüm toplumsal ve dinsel doğasına biçim veren mimari, bir iletişim biçimi ve bir simgedir. Tüm sanat dalları gibi iletişimsel ve simgesel bir söylem kipi olan mimarlık, insan düşünce ve özleminin fiziksel bir temsili, ürettiği kültür değerleri ve inançlarının aktarıcısıdır (Erarslan, 2014:18).

Umberto Eco'ya göre mimari nesne, kendi başına anlam iletme yetisine sahip bir göstergedir. Mimari nesnenin düzenlamı kültürel bir şifreyle belirlenmiş olan işlevdir. Ancak bu anlam üzerinde mimari nesneye “iletişimsel ve simgesel” nitelikli bir işlev veren ve mimari nesnenin gösteren olarak birleştikleri bir yananlam düzeyi vardır. Tüm çağlar boyunca insanoğlunda maddeye şekil verme ve onu değiştirmenin yanı sıra kişilik kazandırma isteği görülür. Bir çağa ve kişiye ait sanat ürününün ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışları bütünü olarak tanımlanan üslup, sanat eserini okumadaki en temel dillerden biridir. Bu anlamda üslup, yaratıcısının, kendisinin veya çağının mesajını alıcıya en etkin iletmede, bazı göstergebilim

dizgelerinden yararlanır. Bir yapıya anlam kazandıran boyutlar arasında inançlar, etik, sanat, felsefe, ekonomik ilişkiler, hukuk ve ideolojik tutumlar sayılabilir. Kişinin kendi görüş, yetenek ve algısını plastik ve fonetik ifade yolları yaratarak bir ileti göndermesi sembolik bir anlatım biçimi oluşturur (Erarslan, 2014:19).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ KUBADABAD SARAYI ÇİNİ

ÖRNEKLERİNDE YER ALAN FİGÜRLERİN GÖSTERGEBİLİMSEL

AÇIDAN İNCELENMESİ

4.1.METODOLOJİ

Araştırmada Anadolu Selçuklu Dönemine ait önemli yapılardan biri olan Kubadabad Sarayı, göstergebilimsel olarak incelenmiştir. Saussure ile başlayan ve Barthes ile şekillenen “gösterge”, “gösteren” ve “gösterilenden” oluşan üç temel öge, analiz ayrışması olarak kullanılmıştır. Bu üç analiz biçimi ile gerekli bağlantılar kurularak anlamın ya da yaratılmak istenen çağrışımın dönemin koşulları ve kültürel değerleri bağlamında nasıl inşa edildiğini saptamak amaçlanmıştır.

Bu araştırmanın temel sorunsalı, Anadolu’yu ilk kez yurt edinmiş olan ve önemli mimari ve sanatsal eserler ortaya koyan Anadolu Selçuklu Devleti döneminde ortaya konulan eserlerdeki çinilerde hâkim olan anlayışın ne olduğudur. Araştırmada dönemin süsleme sanatında sıkça tekrarlanan figürlerde dönemin koşullarının yansıtılma biçiminin nasıl olduğu da araştırılmaktadır.

4.1.1. Araştırmanın Amacı

Anadolu Selçuklu Dönemi, Türklerin Anadolu’yu yurt edindiği bir dönemdir. Dönemin içinde bulunduğu koşulların dönemsel eserler ile analiz edilebileceği varsayımına dayanan araştırmanın amacı, bu dönemde yapılmış olan Kubadabad Sarayı çinilerinde hâkim olan anlayışın ortaya konulmasıdır. Kubadabad Sarayında işlenen çinilerde yer alan figürlerin göstergebilimsel çözümlenmesi yoluyla dönemin koşullarının ilişkilendirilmesini sağlamayı da amaçlayan çalışmada toplumsal ve kültürel bağlam çerçevesinde göstergeler yorumlanmaktadır. Göstergebilim, dilbilimsel yöntemleri nesnelere, eserlere ve görüngülere uygulamak suretiyle çözümlenmeyi amaçlayan bir tür şifre çözme yaklaşımıdır. Tüm bu göstergeleri birer şifrelenmiş sistemler olarak kabul eden bu çalışmanın konusunu oluşturan figürler, örtük olarak ifade edilmeye çalışılanı ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

4.1.2. Araştırmanın Konusu

1071 yılında Anadolu'ya adımını atan ve 1318 tarihine kadar bu topraklarda hüküm süren Anadolu Selçuklu Devleti döneminde yapılan mimari eserlerde süsleme ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Bu araştırmanın konusunu, Anadolu Selçuklu Devletinin hüküm sürdüğü süre boyunca ortaya konulmuş olan mimari yapılardaki süslemelerin analizi oluşturmaktadır. Bu yapılar içinden örnek olarak seçilen Kubadabad Sarayı çinileri, Roland Barthes tarafından ortaya konulan gösterge analiz yaklaşımı ile çözümlenmektedir.

Selçuklu devri saraylarında renkli ve dünyevi bir çini süslemesi hâkim olmuştur. Çeşitli figürlerin hareketli kompozisyonları ile zenginleşmiş olan bu çiniler, Selçuklu devri resim sanatının yaratıcı gücünü ve zengin figür anlayışını yansıtmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri ise Kubadabad Sarayı'dır. Kubadabad çini resimlerinde gözlemden duygulanışa, hatta mizaha kadar tüm tavır ve yaklaşım, açıklıkla aktarılmıştır (Büyükçanga, 2006:2). Oldukça zengin bir figüratif zenginliğe sahip olan Kubadabad Sarayının göstergebilimsel olarak çözümlenmesi, dönemin sanat anlayışına ve toplumsal yapısına ışık tutacaktır.

4.1.3. Araştırmanın Önemi

Anadolu'ya yerleşen ve bölgenin coğrafyasında önemli bir medeniyeti vücuda getiren Anadolu Selçuklu Devleti, Türk Tarihi ve Türk Sanatı açısından son derece önemlidir. Özellikle Selçuklular eliyle Türk kültürüne ait ilk eserlerin bu coğrafyada bina edilişi, bölgenin Türkleşmesi sürecinde önemli etkilerde bulunmuştur. Ayrıca bu dönemin eski geleneklerden İslami kodlara doğru bir geçiş sürecinin ilk adımı olması da incelemeye gereksinimi göstermektedir. Anadolu'nun birikimlerinin ve bu geçiş döneminin sanat üzerindeki etkisinin araştırılması önemlidir. Türk Tarihi ve sanatı açısından Anadolu, oldukça önemli bir kilometre taşıdır. Anadolu'ya yerleşen ilk Türkler ve bu coğrafyayı yurt edenler ise Selçuklulardır. Selçukluların anlaşılması, geçmişle bugün arasında sanatsal bağının kurulması açısından da önem arz etmektedir.

4.1.4. Araştırmanın Yöntemi

Göstergebilime dayanan bir araştırmanın amacı, her türlü yapısal etkinliğin gözlemlenen konularının bir taslağını yaratmaya dönük tasarısına uygun olarak; dil dışındaki anlamların işleyişini belirleyip ortaya koymaktır. Göstergebilimsel bir araştırmanın benimsediği belirginlik ilkesi, çözümlenen nesnelere ve konuların anlamlandırılmasıyla ilgilidir (Barthes, 2016:88). Göstergebilimsel yöntemin amacı, incelenecek olan yapıtı kontrollü bir şekilde mantık temelli, nesnel bir yöntemle incelemektir. Anlamı ve anlam oluşturan yapıyı ortaya çıkartmaktır. Göstergebilimsel yöntemle bir yapıtta var olduğu varsayılan yapı, sistemli bir yöntemle sınıflandırılarak, çözümlenerek üstdille yeniden yapılandırılmaya çalışılır. Böylelikle bir metne dönüşen sanat yapıtının nasıl işlediği de ortaya çıkar (Batu, 2014:122). Roland Barthes'in çalışmaları ile kuramlaşan göstergebilim, giderek bir çözümleme yöntemi olarak kabul görmüş ve kısa sürede çok değişik alanlara da uygulanmaya başlanmıştır. Dünyadaki her şeyin bir gösterge olduğundan hareket eden göstergebilim (Çulha, 2011:417), gösterenleri kullanarak nesne, hareket, olay ve kavramları analiz etmeyi kapsamaktadır.

Göstergebilim kuramı, yazınsal ya da bilimsel bir söylem, bir görüntü, bir mimari yapı, bir tiyatro gösterisi, bir müzik eseri vb. gibi anlamlı bir bütünün hangi anlamsal katmanlardan oluştuğunu açıklamayı ve bu katmanları bir üstdil aracılığıyla dizgeleştirerek sunmayı amaçlar (Sivas, 2012:529). Göstergebilimsel çözümlemelerde üç öge önemlidir. Gösterge, gösterilen (gösterenin göndermede bulunduğu şey) ve gösteren (gösterenin fiziki varlığı). Bu üç temel öge, gösterge kuramlarının temelini oluşturmaktadır (Çağlar, 2012:27). Bir sanat eserinin çözümlenmesi dendiğinde ilk olarak eserin biçimsel, teknik ve estetik olarak irdelenmesi gelmektedir (Türkcan, 2013:587). Ancak Barthes'a göre anlamlandırmanın iki düzeyi vardır. Birinci düzey, Saussure'un de üzerinde durduğu düzanlamdır. Düzanlam gösterenin ortak duyusal, bilinen anlamına işaret eder (Uluyağcı vd., 2011:119). Yananlam ise yaratılan zihinsel düşünceye içkindir. Çalışmada Saussure'un "gösterge, gösteren ve gösterilen" biçiminde simgeleri yorumlayışı yanında Barthes'in "düzanlam" ve "yananlam" şeklinde göstergeleri çözümlemesi analiz çerçevesi olarak alınmıştır.

4.2.BULGULAR

Çalışmada öncelikle her bir figür, gösterge ve gösteren olarak ayrımlanmış, Barthes'ın bakış açısından yola çıkılarak “gösterilen” iki boyutta ayrımlanarak yorumlanmıştır. Yukarıda da ifade edildiği üzere Barthes, düzenlamı figürün doğrudan aktardığı, yananlamı ise zihinde soyutlanan anlamı ile ele almıştır. Aşağıda her bir figür tipinden seçilen çini örneklerinin göstergebilimsel analizine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Resim 19: Bağdaş Kuran Kadın Figürü



Kaynak: <http://www.habitat.org.tr/>

Kubadabad Sarayında sıkça işlenen bağdaş kuran figürler, nar ve haşhaş meyveleri ile resmedilmiştir. Başların cepheden işlendiği bu figürler, sekizgen bir çerçeveye içine yerleştirilmiştir. Turkuaz ve lacivert renklerin ağırlıklı olduğu çinilerde saray hayatının ve saray hayatına ilişkin zenginliğin aktarıldığı görülmektedir. Haşhaş ve nar sonsuzluğu ve cenneti temsil etmektedir.

Tablo 1: Bağdaş Kuran Kadın Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
İnsan	Oturan Kadın	Saray mensubu oturur stilize edilmiş kadın	Zenginlik, ihtişam ve Türk oturuşu olarak anılan bağdaş kurma ile rahatlık ve huzur.
Bitki	Haşhaş	Bolluk ve bereket içinde yaşayan saraylı kadın	Orta Asya'dan getirilen ve eski tarihlerden bu yana ziraatı yapılan bitki.
İnsan	İnsan Yüzü	Selçuklu Türk kadını	Bugün Asya tipi olarak bilinen yuvarlak yüzlü, küçük burunlu, çekik gözlü insan tipinin o dönem Orta Asya'dan henüz göç etmiş Türklerin fenotipi olduğu.

Rahatlığın ve huzurlu oluşun göstergesi olarak bağdaş kurmanın resmedildiği figüre göre; Türklerin Orta Asya ve Yakın Doğu kültürüne özgü bu kültürel unsuru Anadolu'da da sürdürdüğü görülmektedir. İndirkaş (2007:1664) Türklerin Şamanist, Budist, Maniheizt inançları benimsedikleri dönemlerden başlayarak bağdaş kurarak oturma ve ikonlara yansıtma geleneğine sahip olduklarını, İslam kültürüyle tanıştıktan sonra da bu kültürün devam ettiğini ileri sürmektedir. Bu oturuş biçiminin özellikle Orta Asya göçer yaşam biçiminin doğal bir sonucu olduğu ileri sürülmektedir. Ancak sanat yapıtlarında bu kompozisyon kurgusunun özellikle hükümdarlara özgü bir şema olarak gelişmesi ve yüzyıllar boyu süregelmesi konunun saray tasvirlerinde kullanılmasına neden olmuştur. Zira çeşitli yazılı kaynaklarda (Divanü Lügat-it-Türk, Kutadgu Bilig, Uygur şiirleri) bağdaş kurarak oturmak, saygın bir konuma işaret etmektedir. Ayrıca Göktürlere (Kudirge'de kaya üzerine çizilmiş bir dinsel tören sahnesi, Bilge Kağan Lahdi), Uygurlara (Mani minyatürleri) ve Selçuklulara ait minyatür, çini vb. görsel malzemede de (Tuğrul Bey'in taht sahnesi, çeşitli çini ve diğer görsel örnekler) bu şemanın simgesel bir anlam içerdiğini göstermektedir (İndirkaş,2007: 1665). Türkçe yazılmış ve dönemin düşün ve sanat yaşamını anlatan ünlü eser Kutadgu Bilig'de; Ögdülmiş, Ogdurmuş'a Beylere Hizmet Etmenin Usûl ve Nizâmını Söylerken; "Orada gürültü ile boğazını temizleme ve tükürme; bu küstahlık olur ve hoş karşılanmaz. Bir de bağdaş kurma ve yan yatma; yüksek sesle kahkaha atma." Der (İndirkaş, 2006:1669). Bu ifadeden hizmetli sınıfının bağdaş kurarak oturmasının saygısızlık olarak algılandığı; saygınlık

atfedildiği, saraya özgülük, sarayda saltanatın temsili amacına yönelik olarak yorumlanabileceği görülmektedir.

Dinsel güç ve erk sahibi seçkin kişinin oturuş biçimi olarak kurgulanan bağdaş kurma (İndirkaş, 2007: 1665), Göktürkler dönemine ilişkin olarak bulunan heykelerde de sıkça görülmüştür. O dönemin saray mensuplarına ait olduğu ileri sürülen (Salman, 2010:17) bağdaş kurmuş figürleri, Kubadabad Sarayı insan figürlerinde sıkça yer bulmuştur. Göktürklerin aksine baş bölgesinde börk denilen başlık biçiminin bu çinilerde olmadığı görülmektedir.

Oturan figürün, yuvarlak yüzü, küçük kavisli, ince ve burun hattı ile bitiştirilmiş burnu, çekik olduğu görülen gözleri, küçük olarak tasvir edilen ağız, dönemin saray kadınının gösterenleridir.

Resim 20: Ayakta Duran Elinde Nar Tutan Figür



Kaynak: Arık, 2000:138

Kaftanların genel olarak kapanma yerini belirten bir çizgiyle resmedildiği görülmektedir. Sarayda çalışan hizmetkârların genellikle ayakta ve ellerinde bir şey taşıırken resmedilmişlerdir.

Tablo-2: Ayakta Duran Elinde Nar Tutan Figür Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
İnsan	Ayakta Kadın	Elinde meyve olan ve hafif sağa yatık kadın	Saray mensubu olmayan ve hizmete hazır bekleyen kadının bolluk ve bereket simgelemesi.
Bitki	Nar	Kırmızı yerine lacivert renkte stilize edilmiş nar	Bolluk ve bereketin göstergesi olarak nar, aynı zamanda çoğalmayı ve yayılmayı göstermektedir.
Nesne	Kaftan	Boyundan ayak bileğine uzanan önde kapanan kaftan	Saray modasını yansıtan kaftan, Göktürklerde de görülmektedir. Saraya yönelik imtiyazın göstereni kaftan, bu haliyle geçmiş kültüre sadakatin göstereni olarak yorumlanabilir.

Resimde nar, kudreti simgeleştirmenin yanı sıra ebedi hayatı da simgeler. Mevlevi mezar taşlarının ayak şahidelerinde yer alan ve Hz. Mevlana'nın türbesinin güney duvarında pencerenin iki yanında nar ağaçlarının resmedilişi, bu durumun ispatıdır (Büyükçanga, 2006:33).

Resim 21: Elinde Balık Tutan Figür



Kaynak: insanvesanat.com

Bağdaş kurarak oturan ve elinde balık tutan insan figürleri, İslam astrolojisinin temel unsurudur ve balık burcu ile de eşleştirildiği görülür (Çaycı,

2002:58). Balığın Türk tarihinde çok bilinmemekle birlikte Kubadabad'da resmedilmesi coğrafya göz önüne alındığında beklenen bir durumdur.

Tablo 2: Elinde Balık Tutan Figür Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
İnsan	Oturan kadın	Elinde balık bulunan bir saray mensubu kadın.	Coğrafi özellikler ve bereket, bolluk içinde saray yaşamı. Başta börk yerine taç olması muhtemel bir başlık ile sarayın asaleti.
Hayvan	Balık	İki elde ele temas etmeyen iki simetrik balık	Balık, bir burç göstereni olabileceği gibi; literatürde bolluk simgesi olarak da nitelenmektedir. Günümüzde kısmet ile eşdeğer değerlendirilmesi de yorumlama da göz önünde bulundurulmalıdır.
Nesne	Kaftan	Desenli çizilmiş kaftan	Saray modasını yansıtan kaftan, Göktürklerde de görülmektedir. Saraya yönelik imtiyazın göstereni kaftan, bu haliyle geçmiş kültüre sadakatin göstereni olarak yorumlanabilir.

Resim 22: Yaşmaklı Kadın Figürü



Kaynak: Arık, 2000:143.

Kubadabad çinilerinde genellikle insan yüzleri tek, badem göz, küçük burun ve yuvarlak yüz biçiminde; uzun saçlı olarak stilize edilmiştir. Bu figürde kadının başının omuzlarını kapatan biçimde kapalı olduğu aşağıya doğru sarkan bir tüy ile figürün resmedildiği görülmektedir. Arık (2000), bu görüntünün saray hizmetkarlarına ait bir temsil olduğunu ileri sürmektedir.

Tablo 3: Yaşmaklı Kadın Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
İnsan	Yaşmaklı kadın	Çininin kırılması nedeniyle elinde ne tuttuğu görülemeyen kadın	Türk rengi olarak bilinen Turkuaz içinde ile sakin ve huzurlu bir saray hizmetkarı.
Nesne	Yaşmak	Turkuaz kıyafeti ile uyumlu baş örtüsü	İslam'ın etkisi ve saray mensuplarının özgür biçimde kıyafet tercihleri.
Renk	Yaşmak	Turkuaz renkte yaşmak	Türk mavisi olarak Türkler ile özdeşleşmiş olan bu rengin sakinleştiriciliği, rahatlatıcılığı.

Resim 23: Çift Başlı Kartal Figürü -1



Kaynak: Arık, 2000:83

Çift başlı kartalın Türklerde oldukça eski bir geçmişse sahip olduğu ileri sürülmektedir. Bu iddia ise Kül Tigin anısına yapıldığı ileri sürülen Orhun Anıtlarına dayandırılmaktadır. Moğolistan'ın Ulanbator Müzesinde (Salman, 2010:17) bulunan bu heykel başı, kartalın devlet yönetiminde bir figür olarak kullanılmasının Selçuklu Dönemi öncesinde dayandığını göstermektedir.

Tablo 4: Çift Başlı Kartal Figürü – 1 Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Kartal	Yeşil renkte stilize kartal	Düşmanlar için yırtıcı bir kuş, havanın ve yerin hâkimi. Dolayısıyla dünyaya hükmetmeye aday bir hükümdar.
Hayvan	Kartal başı	Çift başlı stilize edilmiş kartal resmi	Güç simgesi, iki baş ile koruyan ve hakim olan güç birliği
Organ	Kanatlar	Kuyruğa kadar uzatılmış yaprak biçimli iki kanat	Daha uzun süre havada kalmayı sağlayan kanatların daha da uzun stilize edilmesiyle, güç, hakimiyet ve koşullara dirençlilik.
Organ	Kuyruk	Olağanda farklı olarak üçlü yaprak biçimli kuyruk	Kartalın kuyruğu diğerlerinden farklı olarak stilize edilmiş ve bu haliyle doğa üstülük atfedilmiş; Ayrıca evrende maddenin kapsadığı üç öge kuyrukta temsil edilmiştir.
Nesne	Çini	Yıldız çini üzerinde boşluk ve rozetler	Boşluk ile gökyüzü, rozetler ile de gezegenler ve sonsuzluk.
Yazı	Kartal göğsünde yazı	Arapça yazılmış El-Muazzam yazısı	Anadolu yolculuğu öncesinde de Selçuklu sultanlarının kullanılan ve Abbâsî halifeler tarafından hükümdarlara verilen unvanlardan birinin kartal göğsüne işlenişi ile hükümdarın temsili.

Kartal, gök maviliklerinin rakipsiz bir hâkimidir. Aynı zamanda, sonsuzluğun bir sembolüdür. Bütün uçan canlıların en yücesi kartaldır. Onun gücü ve korkusu, yalnız uçan hayvanlara değil, yeryüzündeki yaratıklara da korku ve dehşet verir (Ögel, 1972:1128). Kartal figürünün Göktürk geleneğine dayandığı söylenebilir. Kartalların çift başlı oluşları ise bir simetri arayışının yanı sıra çift başı ve gagası ile gücü vurgulamaktır (Ögel, 1972:216). Aynı şekilde sivri gagalar ve gaga altında

bulunan keseler ile sivilize edilmiştir. Avrasya bölgesinde pek çok farklı kültür tarafından benimsendiği görülen çift başlı kartal figürünün Selçuklu gibi dönemin en güçlü devletince kullanılması, gücün diğerlerince anlaşılması amacına da hizmet ettiği söylenebilir. Tarih boyunca farklı coğrafyalarda kurulmuş olan değişik medeniyetlerin benimsediği bu figür, evrensel özgü bir anlama da sahiptir.

Resim 24: Çift Başlı Kartal Figürü - 2



Kaynak: Arık, 2000:78

İbni Bibi'den alıntı yaparak çift başlı kartalı ikonografik olarak açıklamaya çalışan Arık (2000:54), "hükümdar çadırının kartalı sultanların güneşine talih kanadını ve tüyelerini gerdi ve kudret gölgesini yaydı" cümlesiyle kartalın Anadolu Selçuklu Devletindeki anlamını ortaya koymaktadır.

Tablo 5: Çift Başlı Kartal Figürü -2 Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Kartal	Gövdesinde mesaj taşıyan kartal	Düşmanlar için yırtıcı bir kuş, havanın ve yerin hâkimi
Hayvan	Kartal	Çift başlı stilize kartal	Güç simgesi, iki baş ile koruyan ve hakim olan güç birliği
Organ	Pençe	Açık biçimde stilize edilmiş kartal pençesi	Düşmana koku, dosta güven.
Yazı	Kartal üzerinde yazı	Göğüs bölgesinde Arap alfabesi ile yazılmış Es-Sultan	Kartalı hükümdar ile eşleştirme.

Kartalın koruyuculuğu, karanın ve havanın hâkimi oluşu Anadolu Selçuklu hükümdarlarının gücünü yansıtmaya yönelik bir simgeleştirmedir. Özellikle Orta Asya Türk mitolojisinden köken aldığı düşünülen kartal, koruyucu ruh olarak kabul edilmiştir. Geçmişe ilişkin kazılarda elde edilen savaş aletlerine kartal işlemleri Türklerin eski çağlardan beri kartala önem atfettiklerinin göstergesidir.

Resim 25: Göl Kuşları Figürü



Kubadabad Sarayında bolca kuş figürlerinin de çini sanatı ile stilize edildikleri görülmektedir. Çinilerde hayat ağacı ile birlikte stilize edilişlerinde Orta Asya ve Şaman kültürünün etkisi görülmektedir. Ayrıca hayat ağacının cennet ile ilişkilendirilişi de yine cennet ile ilgili olduğu kabul edilen kuş ile sunulması, sarayın

içindeki huzurun ve cennet ortamının yansıtılması amacını taşımaktadır. Ağacın evreni simgelediği (Erberk, 2002:166) düşünüldüğünde yer ile gökyüzünü birleştiren niteliği vurgulanmaktadır. Bu haliyle hem dünyanın yer ile hem de tanrının (Göktürk etkisiyle) gökyüzü ile tasvirinin amaçlandığı söylenebilir.

Tablo 6: Göl Kuşları Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Başı yukarda kuş	Hayat ağacı figürü içinde öten kuş	Orta Asya ve Şamanizmin etkisinde kalındığı görülen kuş ya da kuşlar. Haber ve müjde beklentisi.
Hayvan	Renk	Yeşil iki göl kuşu	Ruh, ruhun gök yüzüne taşınışı, cennet tasviri.
Bitki	Hayat ağacı	Meyve ve çiçekleri olan hayat ağacı dalı	Evrenin ekseni, Kök ve gelecek bağlantısı

Anadolu Selçuklu sembolizminde kuş motifinin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Kuşların çeşitli türleri dönem eserlerinde yapılara stilize edilmiştir. Bazı kuşlar olumsuz olarak resmedilmişken; bazıları kuvvet ve kudreti simgeleştirmek için kullanılmıştır (Erberk, 2002:190).

Öney (1971), figürlerde hayat ağacı stilizasyonunun Şaman davullarında da yer aldığını belirterek bu figürleştirmenin Şaman geleneğine dayandığını ileri sürmektedir. Arık (2000), kuşların Orta Asya inançlarında ve Şamanlıkta ruhlar ölümden sonra göğe kuşlar ile taşınmaktadır. Her canın kuş biçiminde bir koruyucu ruhu bulunur; ölen kişi bunlar aracılığıyla gökyüzüne taşınır inancı vardır. Yine Müslümanlıkta ruhların yeşil kuşların korunmasında cennette yaşayıp cennet meyveleri yedikleri, kevser içtikleri kabul edilmektedir.

Erberk (2002), hayat ağacının yeryüzü ile cennet arasındaki iletişimi sağlama işlevine yönelik bir gösterge oluşu temsil ettiğini ileri sürmektedir. Hayat ağacının üzerinde görülen kuşlar, zamanı gelince uçacak olan can kuşlarıdır. Can, ruh ile eş anlamlıdır (Büyükçanga, 2006:33).

Resim 26: Aslan Figürü



Arık, 2000:107

Aslan, Anadolu Selçuklu mimarisinde sıkça figürize edilen tasvirlerden biridir. Genellikle yüzün belirgin olmadığı çini tasvirlerinde kaşlar ile burun hattı birleşmiş olarak verilmiştir. Kulak detayı verildiği görülen yukarıdaki tasvirde ön ayaklar içe dönük olarak resmedilmiştir. Pençe detayı görülmemektedir. Bu haliyle aslan, evcilleştirilmiş algısı yaratılmıştır.

Tablo 7: Aslan Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Aslan	Ayakları asimetrik yürüyen aslan	Hakimiyet, kudret, koruyuculuk ve her yöne hakim olduğunu gösterme.
Organ	Aslan	Şişkin stilize edilmiş göğüs bölgesi	Kendine güven, düşmana gözdağı, yiğitlik
Organ	Aslan	Kabarık olarak stilize edilmiş yele	Kendine güven, düşmana gözdağı

Çok çeşitli biçimlerde tasvir edilen aslanların bir kısmı yukarıda örneği de görüldüğü üzere pantere daha çok benzemektedir. Kubadabad Sarayı örneklerinde aşağıda da örneği verilen köpek figürleri ile benzerlikleri olduğu görülen aslanlar, gücün simgesi olarak görülmektedir. Ancak yukarıdaki örnekte aslanın yabani ya da güç unsuru olmaktan ziyade uysal ya da evcilleştirilmiş biçimde stilize edildiği görülmektedir.

Esasen aslan, her devirde kudretin, egemenliğin ve koruyuculuğun timsali olarak görülmüştür. Özellikle taht yanında ya da altında stilize edilenler, kudret ve kuvveti simgelemektedirler. Böyle resmedildiklerinde hükümdarı her türlü kötülük ve uğursuzluktan koruyan tılsım olarak da algılanmaktadır (Öney, 1971:37). Aslan her medeniyette resmedilmekle birlikte Türklerde Şamanizmden bu yana kutsallık da atfedilen bir hayvandır. Günümüzde de aslan ile ilgili sözlerin sıkça kullanılması, bu stilizasyonda eski Türk geleneklerinin etkisini akla getirmektedir. Aslanın Şamanizmde kutsallığının ve Şaman'a ve Gök Tanrı'ya yardımcı olduğu düşünüldüğünde aslan figürünün tarihsel kökeni ile bağlantısı daha net biçimde anlaşılacaktır. Aynı şekilde hükümdarların adındaki “arslan” uzantıları da bu stilizasyonun değerini göstermesi açısından önemlidir.

Resim 27: At Figürü



Arık, 2000:113

Türk kültürünün en önemli unsurlarından biri olan at, Türklerin günlük hayatlarında büyük bir yer etmiştir. Türkler atı ehlileştirmiş, atın etinden, sütünden, kılından, derisinden faydalanarak, onu binmede ve yük taşımada kullanmışlardır. Maddi ve askeri gücünün dışında, on iki hayvanlı Türk takviminde adı “Yund” olan at, yağlarda (eski Türklerde ölü gömme töreni), şölenlerde, sporda ve temsili alanlarda tezyini ve plastik sanatlarda, efsanelerde kullanılmıştır. Şamanizm’de 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 (Erdem, 2011:.

Tablo 8: At Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	At	Koşar durumda stilize at	Türkler için kutsal bir varlık olarak at aynı zamanda savaşçılığın göstereni.
Organ	At	Sol arka ayak çifte pozisyonu	Düşmanı tepeleme.
Organ	At	Öne doğru atılmış simetrik iki ayak	Geleceğe engel tanımaksızın hareket edildiğinin göstergesi
Organ	At	Sol ön ve sağ araka ayağın farklı renkte boyanması	Denk olmayan karşıtlık. Arka ve önde asimetrik stilizasyon ile denge. Zıttıyla ayakta kalma.

Savaştaki yararları nedeniyle at figürü, kuvvet ve kudret simgesi olarak kullanılmıştır. Savaşlarla geçen Türk Tarihinde at, aynı zamanda savaşçı oluşun da gösterenidir. Anadolu Selçuklu döneminde Kubad-Abad Sarayı çinilerinde görülen at figürlerinin resmedilişindeki şahlanış, düşmana korku, tabaya sadakat mesajı amacı taşımaktadır.

Resim 28: Köpek Figürü



Kaynak: Arık, 2000:108

Selçuklu av ortamlarının ve hükümdarların av şölenlerinin en önemli katılımcıları olan köpeklerin Kubadabad çinilerinde sıkça yer buldukları görülmektedir. Çoğunlukla tek başına stilize edilmiş bu çinilerde köpeklerin kafaları arkaya bakan biçimde yansıtılmıştır.

Tablo 9: Köpek Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Köpek	Ağız açık ve arkaya bakan köpek	Sahibinden emir almayı bekleyen sadakat sembolü.
Organ	Köpek	İki ayak arasında öne uzanan kuyruk	Sadakat ve itaat etmişlik
Organ	Köpek	Köpeğin sol arka ayağının havada tutulması.	Tıpkı at figüründe olduğu gibi düşmanı geride bırakma.

Yırtıcı hayvanların stilize edilişiyle aksi biçimde köpek figüründe kuyruğun öne doğru ve iki arka ayak arasında sıkıştığı görülmektedir. Bu durum, “kuyruğu dikmek” yerine sarayda hükümdara itaat etmek biçiminde yorumlanabilir.

Resim 29: Balık Figürü



Kaynak: Arık, 2000:118

Balık, Eski Türk geleneğinde çokça yer almayan bir figürdür. Türklerin balık tutmakla ilgilendiklerine dair deliller yoktur veya yok denecek kadar azdır.

Balıkçılıkla ilgili Türk Tarihinde geçen kelimenin 8.yüzyıla ait olduğu ileri sürülmekte; bir nehrin adı, “bol balıklı” olarak zikredilmektedir. İlk defa Mani ve Budist metinlerinden çevirilerde balık kullanıldığı görülmektedir (Akçiçek & Canyurt, 1993:1). İlk kez Anadolu Selçuklu figür dünyasında balığın yer aldığı görülmektedir. Bunda Sarayın Beyşehir Gölü kıyısına inşa edilmesinin etkisi açık olarak görülmektedir.

Tablo 10: Balık Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Balık	Ağız kapalı halde balık	Hâkimiyet, kudret, koruyuculuk
Hayvan	Balık	Gözleri açık balık	Burç
Renk	Balık	Turkuaz zeminde balık	Türk ülkesinde bolluk, bereket.

Arık (2000:63), balık figürünün kullanımında burç etkisi olduğundan söz etmekle birlikte bölgenin koşulları ile ilişkilendirdiğinde av hayvanı olarak resmedilmiş olabileceğini de belirtmektedir.

Balık motifi, zengin Anadolu Selçuklu figür tasvir dünyasında önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu Selçuklu sanatında masal yaratıkları ile birlikte balık figürü görülmektedir. 1965 yılı Kubadabad kazısında bulunan sır altı tekniği ile islenmiş çini üzerinde siren, yan kenarında birer balık görülmektedir (Erdem, 2011:70).

Resim 30: Tavus Kuşu Figürü



Kaynak: Arık, 2000:97

Kubadabad'ın zengin figür dünyasında yer alan tavus kuşu, Hristiyan geleneğinden başlayarak cennetin simgesi olarak kabul edilmiştir. Bu güzel kuşun bulunduğu yeri de cennete çevireceği varsayılmaktadır. Hem Bizans kültüründen hem de İran kültüründen etkilenen Selçuklu ustaları, özellikle İran geleneğinde tüyleri iktidarı ifade eden bu hayvanı çinilerine dâhil etmişlerdir (Arık, 2000:52).

Tablo 11: Tavus Kuşu Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Tavus kuşu	Kuyruk ve boyun simetrik kaviste sunulmuş tavus kuşu	İktidar
Organ	Tavus Kuşu başı	Boyun yukarıda stilize edilmiş tavus kuşu	Başı dik, mağrur bir yönetim.

Tavus kuşunun resmedilişinde esas unsurun sarayın gücünün, kudretinin ve cennet bahçesinin yansıtılmasına yönelik olduğu görülmektedir. Kubadabad 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.

Resim 31: Kurt Figürü



Kaynak: Arık, 2000:108

Türk Tarihi ve kültürü açısından yeri ayrı olarak ele alınması gereken hayvanlardan biri de kurttur. Destanlarda yol gösterici olarak ele alındığı görülen kurt, bazı boylar için soyun kaynağı olarak görülmektedir (Karakurt, 2011). Çoğu

Türk boyunun simgesi olan kurt, mücadelenin ve vakur duruşun da simgesidir. Arkasında bıraktıklarına ve önündekilere sürekli korku salmanın simgesi olarak Türk süsleme sanatında da sıkça figürize edilmiştir.

Tablo 12: Kurt Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Kurt	Sol ayağı önde yürür durumda kurt	Türklerde öncü, yol gösterici ve tek eşliliğin simgesidir. Aynı zamanda sadakat simgesi olarak yorumlanmıştır.
Organ	Kuyruk	Dengeli ve kısmen havada stilize edilmiş kuyruk.	Kendinden emin ancak her an tetikte bir devlet duruşu.

Türklerden bir grubun kurdu (Gökböri) ata olarak tanıdıkları, Göktürklerin kurttan türedikleri hakkındaki efsanenin Çin kaynaklarında da geçtiği bilinmektedir. X. yüzyılda Abbasoğulları Döneminde özel bir görevle Türklerin yaşadığı bölgeleri gezmiş olan Arap bilgini İbni Fadlan, Başkurt Türklerinden bir kısmının yılan, balığa veya turnaya taptıklarından söz etmektedir. Kurt, Türk mitolojisinin en önemli sembolüdür. Türklerin kurttan türeyiş efsanelerinde kurt, kimi zaman dişi, kimi zaman erkektir. Göktürk efsanelerinin çoğunda dişi bir kurttan ve ondan türeyişten söz edilir. Uygur harfleriyle yazılmış Oğuz Destanında ise kurt erkektir. Ögel (1971), kurdun çok eski çağlarda Türklerin totemi olabileceğini ileri sürmektedir. Göktürk Döneminde bir totemden ziyade sembol olduğunu belirtir. Kurt başlı sancaklar Göktürk devleti yıkıldıktan sonra da unutulmamıştır (Ögel, 1971, akt. Artun, 2014:16). Buna göre kurt figürünün sarayda yer alması, aynı zamanda geleneklere ve kültüre bağlılığı da göstermektedir.

Resim 32: Keçi Figürü



Kaynak: Erdem, 2011:78

Kubadabad çinilerini resimleyen ustalar, keçi figürünü hem sıraltı, hem de lüster tekniğiyle, çeşitli formlardaki çinilere işlemişlerdir. Oldukça gerçekçi stilize edilen keçiler, genellikle koşar vaziyette resmedilmişlerdir. Bu resmediş, sürekli mobilize yaşamış bir toplum için bir tür yaşamsal yansıtma olarak değerlendirilebilir.

Tablo 13: Keçi Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Hayvan	Keçi	Uzun boynuzları ile öne doğru kaçmaya çalışan dağ keçisi	Uzun boynuzları ile vahşi bir görüntü çizen dağ keçisi, av törenlerinin en önemli ögesi.
Organ	Boynuz	Kuyruğa kadar uzanan sol boynuz ve ayrı yöne gittiği için tam görülemeyen sağ boynuz	Türklerin eski tarihinde de figürize edildiği bilinen uzun boynuzlu dağ keçileri ile tarihe ve kültüre bağlılık
Organ	Kuyruk	Bacaklar arasında olduğu görülen kuyruk	Avcıdan kaçış.

Orhun bölgesinde, Eski Türklerden günümüze ulaşan mezar duvarlarında, insan ve hayvan figürleri içinde keçi ve aslan figürleri görülmektedir (Çeşmeli, 2015:69). Kubadabad çinilerinde yer alan keçi figürleri, geçmişle bağlantının ve av sahnelerinin bir göstereni olarak yorumlanmıştır. Keçinin av olmasına eş doğrultulu olarak düşmanın kuyruğunu saklayıp kaçtığı biçiminde de yorumlanabilir. Keçilerin

inatçılığı ve başkaldıran özelliği, av hayvanı olmasının yanında düşman ile eşleştirilmesinde referans noktasını oluşturmuştur.

Resim 33: Sfenksler



Kaynak: Arık, 2000:124

Selçuklu hayvan figürlerinin anlamlarının, figürlerin kullanıldıkları yere ve birlikte buldukları diğer motiflere göre değişikliklere uğradığı anlaşılmaktadır. Selçuklu figürlerinde iki farklı gruptan olan insan ve hayvan figürlerinin çeşitli vücut bölümleri birleştirilerek oluşturulan hayali yaratıklardır. Fantastik ve hayali yaratıklara Selçuklu Kültüründe geniş yer verilmiştir. İnsan başlı, aslan gövdeli ve kanatlı bir hayali yaratık olan sfenks figürünün ise başı cepheden, gövdesi profilden verilmiştir. Bir yerde durur vaziyetteki figürün ön sol bacak adalesini kavrayan kanadı kavis çizerek yukarıya uzanmıştır (Büyükçanga, 2006:28).

Tablo 14: Sfenks Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düzanlam	Yananlam
Doğaüstü yaratık	Sfenks	Aslan bedenine iliştirilmiş insan başı	Olağan insan oluştan farklı güçlere sahip oluş.
Organ	Sfenks yüzü	Aslan bedeninde kadın olduğu görülen yüz stilizasyonu	Saray mensubu olduğu balındaki taç (tuğ) yardımıyla anlaşılın insan figürünün olağan insanda farklı olduğunun aktarılışı.
Organ	Kanatlar	Aslanın sol öne ve sağ arka tarafında stilize edilmiş iki kanat.	Aslan görüntüsü ile karadakilerin; kanat görüntüsü ile de gökyüzünün hakimi olan Selçuklu hanedanı.
Organ	Baş	Yukarda stilize edilmiş sfenks başı	Göğsün öne çıkarılması ile çizilmiş baş ve bu haliyle yaratılan kendinden emin, vakur duruş, cesaret, gözdağı.

Sfenks figürlerinin yüzleri, tıpkı insan figürlerinde olduğu gibi çok farklı karakterler göstermekte olup, kesinlikle tiplene söz konusu değildir (Büyükçanga, 2006:29). Sfenksin gövdesi aslan gövdesidir ve kanatları mevcuttur. Sfenks hareket halinde stilize edilmiştir. Ayrıca sfenks kanatlıdır.

Özellikle kanatlı aslan stilize etmenin, daha çok ve daha fazla olağanüstü güç (Öney, 1988:33-34) anlamına geldiği düşünüldüğünde; yukarıdaki sfenksin güç anlamına dönük olduğu açık hale gelmektedir. Ender olarak işlenmekle birlikte sfenkslerin, hem ilgi çekme potansiyeli hem de görenlerin şaşırmasına yol açması nedeniyle saraya özgü olması, sıradışılığı vurgu amacını öne çıkarmaktadır.

Resim 34: Sirenler



Başı insan, gövdesi kuş olarak tasvir edilen bir yaratıklara Siren denilmektedir. Eserlerde konular arasında sarayı ve sultanı her türlü kötülük ve hastalıktan koruduğunu, tılsımlı ve uğur getirici olduklarına inanılan siren gibi sembolik anlam taşıyan fantastik yaratıklar da yer alır. Kubadabad'ın hayali yaratıkları, siren, sfenks, grifon, ejder ve çift başlı kartal yer almaktadır (Büyükçanga, 2006:28).

Tablo 15: Siren Figürü Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz anlam	Yananlam
Hayali yaratık	Siren	Fantastik Yaratık	Tılsım, uğur, insanüstülük
Organ	Siren kanadı	Kuş bedeninden farklı olarak stilize edilmiş çok sayıda kanat	Yaşanması olası her bir güçlüğün üstesinden geleme gücü, kudreti.

İnsan figürlerinde çok sayıda portresinin yapılmış olduğu görülen figürlerle aynı yüz hatlarına sahip olan iki siren figürüyle karşılaşmaktadır (Büyükçanga, 2006:29). İnsanüstü güçlerden beklentinin bir Orta- Asya geleneği olduğu düşünüldüğünde Türklerin yeni coğrafyalarında da sirenlerden tılsım ya da uğur için yararlandıkları görülmektedir. Selçuklu sarayında çoğunlukla başlarında Selçuklu

sultanlarının taçlarına benzer biçimde resmedilmeleri de yönetici sınıfa yönelik insanüstülük yaratma çabasını akla getirmektedir.

Arık (2000), sirenlerin olağanüstü güçlerle insanları korumak için masal dünyasından aktarılan efsane varlıklar olduğunu ve aynı işlevi yerine getirdiğine inanılan hükümdarları temsil etmek için çinilere işlendiğini Önder'e atıfla aktarmaktadır. Uygur sanatında da işlenmiş olan sirenler, İslam sanatında da kendine yer bulmuştur.

Öney (1988), siren ve sfenkslerin sultanlarla eş yüzlü başlarında taçları ve sultanların elbisesini anımsatan lacivert, patlıcan moru ve benekli gövdeleri, süslü kuyuklarla yansıtılmıştır. Siren ve sfenkslerin resmedilişinde amaç, tılsım, uğur ve koruyuculuktur.

SONUÇ

Sanat ve sanat eserlerinin içinde yaşanılan dönemin izlerini yansıttığı yanında kültürel aktarımın da aracıdır (Derman, 1972:65; Emiroğlu, 2009:1309; Kınalı, 2011:29). Üretildikleri dönemin tarihsel, toplumsal ve kültürel göstereni olarak sanat; aynı zamanda döneme hâkim olan sanat anlayışının ve sanatsal üslubun yansıtıcı öğeleridir. İçinde bulunulan koşullar, iktidarın yapısı ve medeniyetin diğer unsurları sanat yapıtlarını incelemek yoluyla ortaya konulabilir. Sanat, bu özelliklerinin yanı sıra geçmişten bugüne getirilen deneyimlerin ve birikimlerin sonucu olarak şekillenen bir belge niteliğindedir. Aynı şekilde mimari de geçmişten günümüze çeşitli aşamalardan geçmiştir. Her biri ayrı medeniyetler bağlamında gelişen mimari ve sanat, özgün eserler ortaya koymalarının yanında birbirleri ile etkileşimde olma niteliğinden de bağımsız değildir. Mimari ve onu bir mecra olarak kullanan çini ve seramik sanatı da diğer sanat eserlerinde olduğu gibi biçim yaratma işi ile ilgilenmektedir. Eseri ortaya koyan sanatçının psikolojisini, sosyal ve politik algısını yansıtmasına aracılık etmektedir. Türklerin bu sanata olan ilgisinin Anadolu'ya yerleştikten sonra olduğu görülmektedir.

Anadolu, Türklerin yerleşimlerinden oldukça öncesine dayanan binlerce yıllık bir yerleşim geçmişine sahiptir. Bu binlerce yıllık tarih sürecinde çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Her bir dönemde önemini koruyan Anadolu, Orta Çağ coğrafyasında ise mücadele, müdahale, savaş ve çekişmelerin odağında olmaya devam etmiştir. Türklerin yerleşmesinden önce Anadolu'nun uzun yıllar Roma ve Bizans etkisinde kaldığı bilinmektedir. Türklerin bu topraklara yerleşmesi, hem Anadolu'nun hem de Türk Tarihinin önemli gelişmelerinden birini oluşturmaktadır. O güne kadar göçebe kültürünün izlerini taşıyan Türk Kültürü, Anadolu topraklarında hem Bizans hem de Arap kültürü ile etkileşmeye başlamıştır. İki uç ve farklı kültürel değerlerin baskısı altında kendi geleneklerine, değerlerine ve törelerine sıkı sıkıya bağlı olduğu bilinen Türklerin bu etkileşimi bir sentezin yaratılması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bu etkileşim, sanat eserlerine zenginlik olarak yansımış; ortaya konulan eserler ise bu ruhu yansıtmıştır.

Anadolu kapılarını Türklere açan Selçuklu Devletidir. Selçukluların 1071 Malazgirt Zaferi sonrası Anadolu'ya yerleşmeleri ile kurulan Anadolu Selçuklu Devleti, bölgenin mimari ve sanat tarihinde yeni değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hem İslam'ın değerlerini hem de Türk izlerini mevcut medeniyete cömertlikle yansıtan Anadolu Selçuklu dönemi sultan ve sanatçıları, çok sayıda eseri bu açık hava müzesi görüntüsü yaratan topraklara miras olarak bırakmışlardır. İki yüz yılı biraz aşan egemenlikleri döneminde tüm kargaşa, karmaşa ve çekişmelere rağmen Anadolu Selçuklu eserlerinin ayrı bir özgünlük ve üslup ile alınması, anlaşılması, hem Türk Tarihi hem de dünya medeniyet tarihi açısından önemlidir. Çok sayıda araştırma ve incelemeye konu olduğu görülen bu dönem sanatı, bu çalışmada Kubadabad Sarayı çini ve seramik örneklerinde yer alan figürler; literatür tarama, buluntuları inceleme ve doküman analizi bağlamında irdelenmiş ve ele alınmıştır.

Türklerin sanat anlayışının Orta Asya topraklarından izleri taşımakta olduğu; oldukça eski bir geçmişe dayanan bu süreçte Türk mimari ve sanatının değerlerini korumaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Genel olarak Türk sanatına bakıldığında İslâmiyet öncesi verimliliğin ve özellikle Şamanizm'den gelen geleneğin figüratif olarak Anadolu öncesi eserlere açık biçimde yansıtıldığı görülmektedir (Çoruhlu,1999, akt. Tunç, 2007:34). Anadolu'da İslam'ın kısıtlayıcı öğelerinin etkisinin özellikle Anadolu Selçuklu Döneminde bir süreç bağlamında etkili olmaya başladığı görülmektedir. Çininin bir sanatsal yansıtış biçimi olarak İslami kurallarla aykırılık oluşturmadığına yönelik inanç, giderek artan oranda süslemelerin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu sanatın uygulanışında yine artan oranda geometrik desenleme de dini motivasyonların etkisini gösterir niteliktedir ve bir zenginlik de yarattığı söylenebilir. Zenginliğin nedenlerinden birisi, Selçuklularda hem İslâm öncesi sanat deneyiminin hem de İslami geleneğin etkileşimi olarak gösterilmektedir. Kubadabad çinilerinde canlı tasvirlerle yer verildiği görülmekle birlikte geçen zamanda ve özellikle 13. Yüzyıl sonlarına doğru canlı tasvirlerin yok denecek kadar azaldığı ileri sürülmektedir (Arık, 2000). Osmanlı dönemi de dâhil çini ve seramik başta olmak üzere sanat anlayışının zaman içinde giderek geometrik desenlere kayması da İslam'ın bu etkisini kanıtlar niteliktedir.

Anadolu Selçuklularında farklı binalarda farklı üsluplarda stilize edilen çiniler, kamu yapılarında, saraylarda, dini yapılarda farklılıklar arz eder şekilde uygulanmıştır. Yapının türüne göre bazı benzerlikler (kamu binalarında dönemsel ve şekilsel benzerlik, grupsal aynılık) olsa da ortamsal farklılıklar, değişik stillerin aksettirilmesinde etkili olmuştur. Küçük yapılar olarak inşa edilmelerine rağmen bazı cami ve mescitlerde olağanüstü titiz bir işçilikle işlenen çiniler, çinili mihrap ve minberler, devrin sanata verdiği önemi ortaya koymasından ilgi çekicidir.

Literatürde dile sıkça getirildiğine göre; dönemin özelliklerinden birisi, eserlerin yaratıcısının ya da sanatçısının bilinmiyor oluşudur. Eserlerde adın yazılmamış olmasının nedeninin bir gelenek mi olduğu ya da yazılıp da kayıp mı olduğu üzerinde düşünülme ve daha derinlemesine araştırmayı gerektirir. Adın her ne gerekçe ile olsun yazılmamış olmasının eserlerin yorumlanması konusunda sorunlara neden olduğu açıktır. Zira sanat eserinin yorumlanması eseri ortaya koyandan bağımsız değildir. Literatürde incelenen kaynaklar bağlamında çini ve seramiklerin pek azını bugüne ulaşabildiği sıklıkla zikredilmektedir. Bu noktada son yıllarda artan kazıların ortaya koyduğu bulgular, daha fazla eserin henüz gün yüzüne çıkarılmadığı ise altı çizilmesi gereken bir başka konudur.

Eserlerin figürler bağlamında ele alındığı bu çalışmada figürler üzerinde kısmi çeşitlilik olsa da inançsal kısıtların izleri görülmektedir. Bu kısıtlamaların yönetsel olmaktan ziyade inanç temelli olduğunu görülmektedir. Zaman içinde canlı figür stilizasyonunun azalmış olması, bu durumun göstergesidir. Diğer taraftan figürlerin çoğu zaman ellerinde sonsuzluğu veya bereketi sembolize eden meyvelerle stilize edilmesi, bir tür bereket, güç ve yayılma motivasyonunun dışa vurumu olarak yorumlanmıştır. Bazı figürlerin çalgı aleti, gergef, şahin gibi iş, eğlence ve güçle ilgili simgelerle tasvir edildiğine de çinilerde sıkça rastlanmıştır. Dönemin el sanatlarına, eğlence anlayışına ve toplumsal durumlara ilişkin çıkarımlara hakkında ipucu niteliğindedir.

Orta Asya simgelerinin etkisi olduğu görülse de figür ve motiflerde dönemin en çok kullanılan stillerinde geometrik desenlerin giderek ilk sıraya yerleştiği görülmektedir. Bunda kuşkusuz canlı resmetmekten kaçmayı gerektiren İslami

kuralların etkisi vardır. Anıtsal taçkapılarda minyatürlerin arka planlarında, tuğlalarda, çini levhalarında, kitabelerde ve buna benzer pek çok zeminde geometrik desenler yaygındır. Geometrik desenlerde simetri kullanımına da özel bir itina göze çarpmaktadır.

Hayat ağacı süslemelerine Kubadabad çinilerinde de sıklıkla rastlanılmaktadır. Hayat ağacı, evrenin merkezi olarak simgeleştirilmiştir. Saray tasvirlerinde sarayın ileri gelenlerine yönelik çinilerde insan figürleri de canlandırılmıştır. İnsan figürü içeren örneklerin erkek figürlerinin genellikle sakalsız oluşu dikkate değerdir. Başlar üç dilimli veya önü şişirilmiş gibi duran başlıklarla örtülmüş olarak tasvir edilmiştir. Başlıklarda sıkça üç dilimlilik, üçgen biçiminde başlıklar vb. Selçukluların Üçok kolu Kınık boyuna mensup oluşları ile ilişkilendirilebilir. Sarayların tasvirindeki ihtişam ve zenginlik ilk göze çarpan unsurlardır. Diğer taraftan neşeli yaşam biçimi algısı da bu tasvirlerden ortaya çıkan sonuçların başında gelmektedir.

Çinilerde insan figürlü saray ileri gelenleri ve hizmetkârlar sıkça canlandırılmıştır (Gülaçtı, 2012:39). Çini ve seramiklerdeki figürlerin genellikle ikili olarak stilize edildiği görülmektedir. Bunların en önemli örneklerinden biri, çift başlı kartal figürüdür. Orta Asya Türk mitolojisinde koruyucu ruh kabul edilen ve gökyüzünün hakimi olarak görülen kartalın (Arık, 2000:54) çift başlı oluşu farklı biçimlerde yorumlanabilir. Aslan ise yine gücün ve liderliğin göstereni olarak çini ve seramik bezemede sık kullanılan figürlerin başında gelmektedir. Aslan heykellerinde özellikle kaba işçilik, hareketsiz masif kütle karakteri, gövdenin başa göre küçük oluşu ve arka ayak üzerinde oturuş tipik göstergelerdir. Ayrıca iri badem gözler, kaş hattı ile birleşen yassı büyük burun, iri ve açık ağız, yanaklar, daha çok bir aslan karikatürünü hatırlatmaktadır (Öney, 1988:33; Algan, 2008:16). Selçuklularda aslanın figür olarak kullanımı yanında sultanlara da sıklıkla “arslan” adının verilmesi de aslan figürüne verilen önem ve duyulan saygı ile aynı paralellikte ele alınmayı gerektirir. Başta çift başlı kartal olmak üzere, yırtıcı kuşların simgesel olarak sanat eserlerinde kullanımı, gücün ve diğer hükümdarlar üzerindeki etkinin ya da ululuğun simgeleştirilmesi amacı taşımaktadır. Özellikle Orta Asya geleneğinin bir devamı

olarak değerlendirilebilecek olan ve en başta yırtıcı kuşları yüceltme mantığının temelinde göçebe kültürün izleri vardır (Algan, 2008:16). Aynı şekilde, aslan, kurt gibi yırtıcıların simgeleştirilişinde de bu etki kendini göstermektedir. Ayrıca bu simgeleştirilişte Türk destanlarının ve inanışların da etkisi yadsınamaz. Şamanlıktan gelen bir dini anlayış ile Orta Asya geleneklerinin de resmedilişte etkili olduğu söylenebilir.

Kubadabad Sarayı çinilerinde yapılan göstergebilimsel analizde özellikle geçmiş Türk Tarihinin önemli izleri olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra çinilerde Bizans, Hristiyan ve İslam geleneğine ilişkin figürlere yer verildiği görülmüştür. Bunun en güzel örneği, sfenks ve sirenlerdir. Kubadabad çinilerinde görülen bu stilizasyon, Anadolu Selçuklu dönemi sanatının Bizans, Hristiyan, İslam ve Eski Türk Sanat anlayışının etkisi olarak değerlendirilmiştir.

Figürlerin genellikle dinamik ve hareketli resmedildikleri görülmektedir. Dönemin toplumsal ve yönetsel ruhunu sergilemesi açısından dinamizm ve değişimin sanata yansıtılması ilgi çekicidir. Sürekli seferlere ve mücadeleye dayalı bir yaşama alışan Türklerin bu yapılarını dönemin eserlerine de çini örneğinden hareketle aktardığı görülmektedir. Savaş sahneleri, mücadele tasvirleri, av sahneleri ve yırtıcı kuşların hareketli tasvirleri bu durumun göstergesi olarak değerlendirilmiştir.

Selçuklu eserlerinde dönemin tüm koşullarına rağmen ihtişamın ve güçlü görünme arzusunun hâkim olduğu görülmektedir. Kubadabad gibi Anadolu'ya gelişin yaklaşık 50. Yılında inşa edilmiş bir yapıda tasvir edilen hayatın güç vurgusu, Türklerin kendilerini üstün olarak kabul etmelerinin sonucudur. Tüm seferlere ve olumsuzluklara rağmen gücü yansıtmaktan kaçınmayışlarının en güzel örneklerinden biri ise İnce Minareli Medrese olarak değerlendirilebilir.

Figürlerin genellikle hayvanlardan, çoğunlukla uçan türlerden ve yırtıcı türlerden seçildiği görülmektedir. Bunun nedeni büyük olasılıkla yıllarca doğa ve düşmanla mücadele halinde geçen uzun tarihin ortaya çıkardığı deneyimlerdir. Bu durum hem aşına olunan hayvan figürlerinin stilize edilmesini hem de fantezi dünyasına ilişkin figürlerin yaratılışını etkilemiştir. İnsana yer verilen figürlerde ise

dikkati çeken husus, stilizasyonda Orta Asya insan tipinin resmedilmesidir. Orta Asya Türk tipinin Kubadabad Sarayında erkek ve kadın yüzlerinde tasvir edilmesi, kıyafet, yiyecek ve içecek gibi detayların aktarılışı, dönemin koşullarını açık biçimde ortaya koyar niteliktedir.

Selçuklu sanatı ve sanatçısı doğu ve batı kültürünün bir sentezidir. Bunda hem Selçuklu toplumunun farklı milletleri bir arada tutmasının hem de I. Alaeddin Keykubat'ın Bizans sarayında esir (Sarre, 1967:2) kalmasının etkisi olduğu söylenebilir.

Oldukça basit bir tasarıma sahip olmasına rağmen çinilere toplumsal yaşamın neredeyse tüm ayrıntılarının resmedilmiş olması, Selçuklu Sanatının ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Hepsi birbirine benziyormuş gibi görünen insan figürlerinde ayrı ayrı ruh ve kişilik durumlarını yorumlamanın mümkün oluşu, sanatsal üslubun etkili kullanımının ve ustaların maharetinin göstergesidir. Bu durum ise Selçukluların sanata ve estetiğe ne kadar önem veren bir anlayışa sahip olduklarını ve bir medeniyeti inşa etmeye ilişkin geçmiş deneyimlerini yansıtmakta ne denli mahir olduklarını göstermiştir.

Kubadabad gibi Anadolu Selçuklu Devletinin sanat anlayışının çok sayıda örneklerinin sergilendiği bir sarayda dönemin toplumsal yaşamı, saray hayatı hakkında önemli ipuçlarına yer verilmiştir. Ayrıca bölgenin iklimi, coğrafi özellikleri ile bitki ve hayvan türlerine ilişkin bilgilere de çinilerde yer verildiği görülmektedir. Sanat eserlerinde hâkim olan yananlamın genel olarak gücü, ihtişamı, iktidarı ve bereketi temsil eden biçimde simgeleştirildiği saptanmıştır. Uzunca yıllar göçebe yaşamış bir milletin sanat anlayışının gelişmesinde duraksama olmamasının yanında yıllarca Haçlı Seferleri ile mücadele etmiş bir devletin ihtişam vurgusunu sürekli yinelemesi, vakurun ve onurun bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Göstergebilimsel olarak yapılan çözümlemede Kubadabad Saray çinilerinin kendine özgü desenleriyle Türk Tarihi açısından önemli olduğu görülmektedir. Gerek üslubu gerekse farklı medeniyetlerin bir sentezi olarak stilize edilişi, çinilerin simgesel açıdan anlamlı metinler olduğunu göstermektedir. Türk Tahinin geçmişi ile

bugünü arasında önemli köprüler kurmayı sağlayacak olan Anadolu Selçuklu eserleri konusunda daha fazla çalışma yapılmasının gerektiği de Kubadabad çinilerinden yola çıkılarak bir gereklilik olarak görülmektedir. Dönemin tarihi ve kültürel özellikleri bağlamında çok disiplinli çalışmalar, geleceğe ışık tutma açısından da yol gösterici olacaktır.



KAYNAKÇA

- Ağırnaslı, N. (2016). Anadolu'nun Fethini Kolaylaştıran Faktörler, *SUTAD*, 39, 171-185.
- Akçiçek, E. & Canyurt, M. A. (1993). Anadolu'da Balık ile İlgili İnançlar ve Halk Hekimliği Uygulamaları. Doğu Anadolu Bölgesi 1. Su Ürünleri Sempozyumu, 23-25 Haziran 1993.
- Akok, M. (1972). Konya'da İnce Minareli Medresenin Rölöve ve Mimarisi. *Türk Arkeoloji Dergisi*, XIX (1), 5-37.
- Algan, N. (2008). Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi ve Seramik Yorumları. Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Altun, A(1988). Orta Asya Türk Sanatı İle Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Mimarisi. *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1.Cilt, Vakıflar Genel Müdürlüğü Eserleri, 33-44.
- Arık, O. (2007a). Selçuklu Dönemi Çini ve Seramik Sanatı. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (G. Öney & Z. Çobanlı, Eds.), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 29-72.
- Arık, R. & Arık, O. (2007). *Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Arık, R. (2000). *KubadAbad Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (2007b). Selçuklu Saraylarında Çini. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (G. Öney & Z. Çobanlı, Eds.), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 73- 104.
- Arlı, B.D. &Altun, A. (2008). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Artun, E. (2004). Türklerde İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri-Öğreteler-Dinler. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri.pdf, E.T. 23.11.2017
- Aslanapa, O. (1965). *Anadoluda Türk Çini ve Keramik Sanatı*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Atabek, G. ve Atabek, Ü. (2007), Medya Metinlerini Çözümlemek. *İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Avşar, L. (2010). Göktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*,24,254-269.

Aydın, T. (2012). Erzurum Çifte Minareli Medrese Taş Süsleme Örnekleri. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 14 (23): 101-107.

Ayduşlu, N. (2013). Bir Selçuklu Çini Tekniği: Sır Kazıma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 30, 9-18.

Barthes, R. (1986). *Elements of Semiology*. Eleventh Printing, New York: Hill and Wang.

Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev: M. Rifat & S. Rifat), İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Başkan, S. (1990). Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu. *Kültür ve Sanat Dergisi*, Akbank Yayınları, Sayı 62,

Batu, B. (2014). Sanat Yapıtı Eleştirisinde Karşılaşılan Sıkıntılar ve Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, Mayıs-Haziran, 13, 114-128.

Bilici, S. (2006). Sırlı Seramik Sanatı. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*. (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt II, 513-523.

Berkman, F. (2005). *Göstergebilimine Giriş*. İstanbul Multilingual.

Büyükçanga, H. (2006). Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dil ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Büyükçanga, M. (2007). Karatay Medresesi Müzesi'nde Bulunan Tavus Kuşlu Figürlü Çininin Plastik Öğeleri Yönünden İncelenmesi. *Türk - İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 4, 171-176.

Cantay, G. (2006). Darüşşifalar. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*. Cilt 2, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 313-335.

Cömert, B. (1989). *Sanat Kuramı ve Sanat Tarihçiliği*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Culler J. (2008). *Barthes*. (Çev: H. Gür), Ankara: Dost Yayınevi.

Çağlar, B. (2012). Bir İletişim Biçimi Olarak Gösterge Bilim. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık, 22-34.

Çaycı, A. (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları / 2911.

Çetin, Y. (2015). Erken Dönem İslam Cami Mimarisinde Maksure Kubbesi Geleneğinin Türk Cami Mimarisindeki Toplu Mekân Anlayışına Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 35, 115-126.

Çeşmeli, İ. (2015). Kök Türklerde İkonografik Açıdan Kuş Figürleri. *Art-Sanat*, 4, 67-80.

Çiçek, M. (2014). Dilbilimsel İlkeler Görsel Göstergelere Uygulanabilir mi?. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 32(7), 38-51.

Çulha, O. (2011). Gösterge Bilim (Semiyotik) Tekniği Kullanılarak Kanada Fotoğraflarının İncelenmesi. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (13), 409-424.

Daylight, R. (2014). The Difference Between Semiotics and Semiology. *Gramma: Journal of Theory and Criticism*, 20, 37-50.

Derman, M. U. (1972). Hat Sanatında Resim Yazılar, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 3 (1), 65-72.

Doğan, K. (2012). Konya Sahip Ata Külliyesi Ve Vakıf Müzesi. *Vakıflar Dergisi*, 38, 173-182.

Emiroğlu, Ö. (2009). Kaynağını Gelenekten Alan Hisarcılar, *Turkish Studies*, 4,1-II, 1309-1331.

Eraslan, A. (2012). Ortaçağ Türk Mimarlığında Eyvan Kullanımında Mekan- İşlev İlişkisi. *Megaron*, 3 (2), 145-160.

Erarlan, A. (2014). Mimaride Anlam; Yapıdaki “Sembolik Dil” Üzerine Bir Değerlendirme. *Tasarım + Kuram*, 18, 18-35.

Erberk, M. (2002), *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları 49

Erdem, M. (2011). Kubad-Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erdoğan, İ. & Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık

Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (Çev: M. Yalçın), Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık.

Gülaçtı, N. (2012). Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 1(1), 33-48.

Güven, İ. (1998). Türkiye Selçuklularında Medreseler. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 31(1), 125-146.

Hacıgökmen, M.A. (2011). Türkiye Selçukluları Zamanında Konya'nın Devlet Merkezi Oluşu, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 25, 231-261.

İndirkaş, Z. (2007). Türk Oturma Kültüründe 'Bağdaş Geleneği' Üzerine İkonografik Belirlemeler, <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01> E.T: 12.11.2017

İpekoğlu, B. (2006). Birleşik İşlevli Yapılar. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, Cilt 2, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 111-125.

Karaçağ, A. (2006). Alçı Sanatı. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), 2, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.493-505.

Kardeşlik, S. (2010). İstanbul Vakıflar Halı Müzesinde Konservasyon Çalışmaları ve Yeni Keşfedilen Selçuklu Halıları. *Vakıf Restorasyon Yıllığı 1*, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul Bölge Müdürlüğü Yayını, 72-90.

Kemaloğlu, M. (2014). Türkiye Selçuklularında İçtimai Müesseseler, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 4 (1), 1-31.

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

Kınalı, E. (2017). Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi ve Abidin Dino, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Köktürk, Ş. & Eyri, S. (2013). Dilbilim ve Göstergebilim: Ferdinand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, 2013-II, 123-136.

Köymen, M. A. (1963). *Selçuklu Devri Türk Tarihi*, İstanbul: Ayyıldız Matbaası.

Kuban, D. (2006). Mimari Tasarım. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 2006, Cilt II, 83-109.

Kuru, A. (2006). Kayseri'de Eratna Türbeleri. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.)Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 371-389.

- Orman, T. (2015). Jacques Derrida Düşüncesinde “Dil”. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1, 61-81.
- Ögel, S. (2006). Taç Kapılar. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 469-484.
- Öney, G. (1971). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü. *Anatolia*, XIII, 1-41
- Öney, G. (1984). Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuklu Saray Süslemelerine Akisleri. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, III, s. 123-132
- Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, G. (2007). Doğu’dan Batı’ya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras. *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (G. Öney & Z. Çobanlı, Eds.), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 11-24.
- Önkal, H. (2006). Türbeler. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Mimari Bezeme ve El Sanatları*, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. Cilt II, 351-369.
- Özcan, K. (2005). Ortaçağda Anadolu’nun İdarî Coğrafyasına Bakış Anadolu’da Selçuklu İdarî Birimleri. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, 3 (1), 73-99.
- Özlük, N. (2008). Anadolu’da Selçuk Sanatı. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 24, 439-472.
- Özmen, İ. G. & Avcı, O. (2015). Tokat Gök Medrese ve Devşirme Sütun Başlıkları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (40), 403-412.
- Özsayın, Z.C. (2006). Mimaride Yazı. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Mimari Bezeme ve El Sanatları*, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. Cilt II, s. 487-491.
- Öztürk, M. (2008). Konya ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parsa, A. F. & Olgundeniz, S. S. (2014). Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme. *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim* (A. Güneş, Ed.), İstanbul: Literatürk yayınları, 89-110.

Redford, S. (2006) Selçuklu Sarayları, Bahçeleri ve Kırsal Orta Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Cilt 2, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 291-303.

Rifat, M. (2012). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Rifat, M. (2014). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Salman, F. (2010). Göktürk Dönemi Kıyafetleri. *Sanat Dergisi*, 9, 12-34.

Sarre, F. (1967). *Konya Köşkü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Sivas, A. (2012). Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 527-538.

Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*, 2. Baskı, (Çev: S. Güzelsarı & İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.

Sönmez, Z (2006). Yapı Faaliyetlerinin Organizasyonu: İşveren, Mimar ve Sanatçılar. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 2006, Cilt II, 127-136.

Sümer, F. (1963). Türkiye Kültür Tarihine Umumi Bir Bakış, *DTCFD*, XX/3-4, 213-244.

Şahin, S. (2013). *Göstergebilim ve Tarihsel Gelişimi Semiyotik, Semiyoloji*. Ankara: Hacettepe Yayınları.

Şeker, M. (2016). Süleyman Şah(I), Rukned-din Süleyan Şah b. Kutalmış, *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1, 39-50.

Tanır, A. K. /2015). Frida Kahlo'nun Umut Ağacı Adlı Yapıtı: Bir "Göstergebilim" Analizi. *Sanat Yazıları*, 32, 185-197.

Tanman, B. & Parlak, S. (2006). Tarikat Yapıları. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 2006, Cilt II, 391-417.

Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı Aramak*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları.

Tekin, B. B. (2012). Anadolu Selçuklu Kültürünü Anlamak: Sanat Tarih Açısından Bir Değerlendirme. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32,21-32.

Tekinalp, V. M. (2006). Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Yerel Olanın İzleri. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 2006, Cilt II, 45-53.

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

Turan - Bakır, S. (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Turan, O. (1997). *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Türkcan, B. (2013). Çocuk Resimlerinin Analizinde Göstergibilimsel Bir Yaklaşım. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 13(1), 585-607.

Uluyağcı, C., Ünlü, S. & Uzoğlu - Bayçu, S. (2011). TV Dizilerindeki Mekanlarda Kültürel Yansımaların Göstergibilimsel Çözümlemesi Canım Ailem. *Global Media Journal*, 2 (3), 117-127.

Yastı, Ş. (2011). Konya Kubad Abad Çinilerinin Arkeometrik Karakterizasyonu ve Benzer Çinilerin Araştırılması. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Yavuz, A. (2006). Kervansaraylar. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 2006, Cilt II, 435-445.

Yaylagül, L. (2012). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*, Ankara: Dipnot.

Yengin, H. (1996). *Medyanın Dili*. İstanbul: Der Yayınları.

Yetkin, Ş. (1972). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yılmaz L. (2006). Çini Sanatı. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 2006, Cilt II, 507-511.

<http://aycaereninsanatolyesi.com>, E.T. 30.10.2017

www.konya.com.tr, E.T. 03.01.2017

<http://www.habitat.org.tr/insanyerlesimleri/restorasyon/564-kubadabad-sarayi-cinileri.html> E.T: 12.11.2017

<http://insanvesanat.com/haber-sultanin-cinileri-kubadabad-sarayi-205.html> E.T: 10.11.2017