

KUBAD ABAD SARAYI İNSAN TASVİRLİ ÇİNİLERİNDE GİYİM KUŞAM ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

Dilek KILIÇ



**KUBAD ABAD SARAYI
İNSAN TASVİRLİ ÇİNİLERİNDE
GİYİM KUŞAM ÖZELLİKLERİNİN
İNCELENMESİ¹**

Dilek KILIÇ

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Ebru KÖSE

¹ Yazarın yüksek lisans tezinden türetilmiştir.



***Kubad Abad Sarayı İnsan Tasvirli Çinilerinde
Giyim Kuşam Özelliklerinin İncelenmesi
Dilek KILIÇ***

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Ebru KÖSE

Sayfa Tasarımı: Duvar Design

Baskı: Eylül 2025

Yayıncı Sertifika No: 49837

ISBN:978-625-5698-38-4

© Duvar Yayınları

853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir

Tel: 0 232 484 88 68

www.duvar yayinlari.com

duvarkitabevi@gmail.com

ÖNSÖZ

Kültür, bir toplumun geçmişten bugüne taşıdığı ve nesiller boyunca aktardığı değerler bütünüdür. Bu değerler bütünü içinde giyim kuşam, yalnızca bireysel bir tercih veya ihtiyaç unsuru olmanın ötesinde, bir toplumun sosyokültürel özelliklerini ve yaşam biçimini detaylı bir şekilde ortaya koyar. Özellikle Selçuklu Dönemi giyim kültürü, sahip olduğu tarihî ve sanatsal değerlerle ön plana çıkmakta, toplumun cinsiyete, sosyal statüye, zaman dilimine ve hatta coğrafi şartlara göre şekillenmiş çok yönlü bir giysi ve aksesuar yelpazesini barındırmaktadır. Bu yönüyle Selçuklu giyim kültürü, derinlemesine incelenmesi gereken zengin bir miras olarak karşımıza çıkar. Selçuklu Dönemi giyim özelliklerine ilişkin bilgiler, başlıca görsel ve yazılı kaynaklar üzerinden elde edilmektedir. Minyatürler, seyahatnameler ve çiniler gibi dönemin belge niteliği taşıyan unsurları, yalnızca bu dönemin giyim tarzını öğretmekle kalmaz, aynı zamanda Selçuklu toplumunun siyasî, ekonomik, kültürel ve sosyal yapısına da ışık tutar. Dönemin önemli sanat eserlerinden biri olan çiniler, duvar süslemelerinde figüratif betimlemeler aracılığıyla bize o dönemin günlük yaşamına dair ipuçları verir. Çinilerde görülen insan figürleri sayesinde Selçuklu ve Türk giyim kültürüne ait detaylar gözlemlenmektedir. Giyim kültürünün oluşumu üzerinde en etkili faktörlerin başında bir bölgenin iklimsel karakteristiği ve coğrafi yapısı gelmektedir. Ancak bu temel etkenlerin yanı sıra, o toplumun dini inançları, yönetim şekli, ekonomik düzeni, sosyal normları ve gündelik yaşamın gerekleri gibi birçok öge de giyim tarzını biçimlendirir.

Her toplumun kendine özgü giyim gelenekleri ve alışkanlıkları tarihsel süreç içerisinde oluşur ve zenginleşir. Bu bağlamda Anadolu'nun tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapması, bölgenin kültürel zenginliğini derinden etkilemiş ve bu çeşitlilik, giyim kuşam başta olmak üzere pek çok alanda geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Özellikle Kubad Abad Sarayı'nın duvar süslemelerinde kullanılan çini panolardaki insan figürleri üzerinden okunan giyim özellikleri, Selçuklu Dönemi'ne özgü estetik anlayışı ve Türk giyim kültürünün ince detaylarını da bize aktarmaktadır. Bu eserler aynı zamanda dönemin yaşam dokusunu gözler önüne seren somut birer belge niteliği taşımaktadır.

Bu çalışmayı hazırlamamda desteklerini esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Ebru KÖSE'ye teşekkürlerimi sunarım.

Dilek KILIÇ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
KISALTMALAR DİZİNİ	vi
FOTOĞRAF DİZİNİ.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
I. GİRİŞ	1
II. KAYNAK ÖZETİ.....	4
III. MATERYAL ve METOD	5
BİRİNCİ BÖLÜM.....	7
ANADOLU SELÇUKLU DEVRİ ÇİNİ SANATININ.....	7
TARİHİ GELİŞİMİ	7
1.1. Anadolu Selçuklu Tarihi.....	7
1.2. Anadolu Selçuklu Devri Çini Sanatının Tarihi Gelişimi.....	10
İKİNCİ BÖLÜM	13
ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA	13
KULLANILAN TEKNİKLER.....	13
2.1. Sır Altı Tekniği.....	13
2.2. Sırlı Tuğla Tekniği	14
2.3. Lüster (Perdah) Tekniği.....	14
2.4. Mozaik Çini Tekniği.....	15
2.5. Sır Kazıma (Kaşıtraş) Tekniği.....	15
2.6. Barbutin (Rölyef) Tekniği	16
2.7. Minai Tekniği	16
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	18
KUBAD ABAD SARAYI VE SÜSLEMESİNDE KULLANILAN ÇİNİLERİN BEZEME UNSURLARI	18
3.1. Kubad Abad Sarayı.....	18
3.2. Hayvan Figürü	23
3.2.1. Vahşi Hayvan Figürleri.....	25
3.2.2. Evcil Hayvan Figürleri.....	29
3.2.3. Kuş Figürleri	38
3.3. Efsanevi Figürler	45
3.4. Bitkisel Süsleme	53
3.5. Geometrik Süsleme	55
3.6. Yazı Figürlü Süsleme	56
3.7. İnsan Figürü.....	58
3.7.1. Bağdaş Kurarak Oturan ve Bitki - Kadeh Tutan Figürlü Çiniler.....	60
3.7.2. Çoklu İnsan Figürlü Çiniler	65

3.7.3. Ayakta Duran İnsan Figürlü Çiniler	66
3.7.4. Portreler	70
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	74
SELÇUKLU DÖNEMİ KUMAŞ VE GİYİM ÖZELLİKLERİ	74
4.1. Selçuklu Kumaş Sanatı.....	74
4.2. Selçuklu Giysi Özellikleri	79
4.3. Üst Beden Giysi Grubu	81
4.4. Alt Beden Giysi Grubu.....	82
4.5. Ayağa Giyilen Aksesuarlar	82
4.6. Giysi Tamamlayıcıları ve Aksesuarlar	83
4.7. Başlıklar	84
5. GİYSİ ANALİZ FORMLARI	86
SONUÇ	121
KAYNAKÇA	124
İNTERNET KAYNAKLARI	128
ÖZGEÇMİŞ.....	129

KISALTMALAR DİZİNİ

A.B.D	: Ana Bilim Dalı
çiz	: çizim
foto	: fotoğraf
MÖ	: milattan önce
MS	: milattan sonra
no	: numara
tek.	: teknoloji
vb.	: ve benzeri

FOTOĞRAF DİZİNİ

Fotoğraf 1: Kuş figürlü yıldız çini	13
Fotoğraf 2: Av tasvirli çini	14
Fotoğraf 3: Konya, Alâeddin Köşkü, yıldız-haç çini kompozisyonu	17
Fotoğraf 4: Kubad Abad Ulu Camii kitabesi. Kürtler Köyü Camii'nde devşirme.....	19
Fotoğraf 5: Büyük Saray güney görünümü	22
Fotoğraf 6: Pazırık Kurganı, keçe eğer	24
Fotoğraf 7: Aslan figürlü yıldız çini	26
Fotoğraf 8: Kurt figürlü yıldız çiniler	27
Fotoğraf 9: Ayı tasvirli yıldız çini	28
Fotoğraf 10: Köpek figürlü yıldız çiniler	29
Fotoğraf 11: Keçi figürlü yıldız çini	30
Fotoğraf 12: At figürlü yıldız çini	31
Fotoğraf 13: Tavşan tasvirli	32
Fotoğraf 14: Sıraltı depo çinisi, kaçan tavşan yırtıcı kuşun saldırma sahnesi	33
Fotoğraf 15: Balık figürlü çini	34
Fotoğraf 16: Balık figürlü çiniler	35
Fotoğraf 17: İki yanında balık yer alan siren figürlü çini	36
Fotoğraf 18: İnsan figürlü çini	37
Fotoğraf 19: Balık figürlü haç çiniler	37
Fotoğraf 20: Balık figürlü çini	38
Fotoğraf 21: Şahin figürlü sekiz kollu yıldız çiniler	40
Fotoğraf 22: Avcı kuş tasvirli çini	40
Fotoğraf 23: Karşılıklı tüneyen tavus kuşu tasvirli çini	41
Fotoğraf 24: Birbirine sarılmış tavus kuşu tasvirli çini	42
Fotoğraf 25: Tavus kuşu tasvirli çini	42
Fotoğraf 26: Stilize tavus kuşu tasvirli çiniler	43
Fotoğraf 27: Stilize tavus kuşu tasvirli çiniler	44
Fotoğraf 28: Ördek tasvirli yıldız çini	44
Fotoğraf 29: Hayat ağacı ve kuş tasvirli yıldız çiniler	45
Fotoğraf 30: Çift başlı kartal figürlü çiniler	46
Fotoğraf 31: Çift başlı kartal çiniler	47
Fotoğraf 32: Fantastik figürlü çiniler	48
Fotoğraf 33: Fantastik figürlü çini	49
Fotoğraf 34: Fantastik figürlü çiniler	50
Fotoğraf 35: Sfenks figürlü çiniler	51
Fotoğraf 36: Grifon figürlü çini	52

Fotoğraf 37: Grifon figürlü çini	52
Fotoğraf 38: Kuyruğu ejder figürlü sfenks çini	53
Fotoğraf 39: Hayat ağacı motifli yıldız formlu çini	54
Fotoğraf 40: Hayat ağacı ile kompozisyon oluşturulan çini levhalar	54
Fotoğraf 41: Bitkisel ve geometrik figürlü çini	55
Fotoğraf 42: Sekiz köşeli yıldız çiniler	56
Fotoğraf 43: Çift başlı kartalın göğsündeki “el-muazzam” ve “es- sultan” yazılı çiniler	57
Fotoğraf 44: Haç kollarında “El-Galib” yazılı çini	57
Fotoğraf 45: Çiçek tutarak bağdaş kurmuş figürler	61
Fotoğraf 46: Taht sahnesi	62
Fotoğraf 47: Bağdaş kurmuş figürler	63
Fotoğraf 48: Elllerinde kadeh tutan bağdaş kurmuş figürlü çiniler	63
Fotoğraf 49: Elllerinde kadeh, faklı nesneler ve buğday demeti tutan bağdaş kurmuş insan figürleri ile bezeli yıldız çiniler	64
Fotoğraf 50: İnsan tasvirli çini	65
Fotoğraf 51: Çini deposu, yan yana duran insan figürleri	66
Fotoğraf 52: Ayakta nar tutan insan figürlü çini	67
Fotoğraf 53: İnsan tasvirli çiniler	67
Fotoğraf 54: Elinde kadehle ayakta duran figürlü çini parçası	68
Fotoğraf 55: İnsan figürlü çiniler	69
Fotoğraf 56: Elinde ok-yayla tasvir edilen avcı figürlü çini	70
Fotoğraf 57: Selçuklu insan tipleri, yıldız çini	71
Fotoğraf 58: Profilden çizilmiş insan tipleri	72
Fotoğraf 59: Erkek tasvirli çini	72
Fotoğraf 60: İnsan portreleri	73
Fotoğraf 61: Çift başlı kartal ve ejderha figürlü, tekstil parçası Anadolu, XIII. Yüzyıl SM Berlin.....	76
Fotoğraf 62: Alâeddin Keykubad isimli tekstil parçaları, 13. yüzyıl, Selçuklu, Lyon’da Musee Historique des Tissus)	77
Fotoğraf 63: 11-12. yy. Selçuklu ipek kumaş	78
Fotoğraf 64: Altın ve ipekle dokunmuş 13. yüzyıla ait Selçuklu kemhası.....	79
Fotoğraf 65: Selçuklu Dönemi kadın giysi örnekleri	80
Fotoğraf 66: Selçuklu Dönemi erkek giysi örnekleri	81

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Giysi analiz formu	86
Şekil 2: Giysi analiz formu	87
Şekil 3: Giysi analiz formu	88
Şekil 4: Giysi analiz formu.....	89
Şekil 5: Giysi analiz formu	90
Şekil 6: Giysi analiz formu	91
Şekil 7:Giysi analiz formu	92
Şekil 8: Giysi analiz formu	93
Şekil 9: Giysi analiz formu	94
Şekil 10: Giysi analiz formu	95
Şekil 11: Giysi analiz formu.	96
Şekil 12: Giysi analiz formu	97
Şekil 13: Giysi analiz formu	98
Şekil 14: Giysi analiz formu	99
Şekil 15: Giysi analiz formu	100
Şekil 16: Giysi analiz formu	101
Şekil 17: Giysi analiz formu	102
Şekil 18: Giysi analiz formu	103
Şekil 19: Giysi analiz formu	104
Şekil 20: Giysi analiz formu	105
Şekil 21: Giysi analiz formu	106
Şekil 22: Giysi analiz formu	107
Şekil 23: Giysi analiz formu	108
Şekil 24: Giysi analiz formu	109
Şekil 25: Giysi analiz formu	110
Şekil 26: Giysi analiz formu	111
Şekil 27: Giysi analiz formu	112
Şekil 28: Giysi analiz formu	113
Şekil 29: Giysi analiz formu	114
Şekil 30: Giysi analiz formu	115
Şekil 31: Giysi analiz formu	116
Şekil 32: Giysi analiz formu	117
Şekil 33: Giysi analiz formu	118
Şekil 34: Giysi analiz formu	119
Şekil 35: Giysi analiz formu	120

I. GİRİŞ

Türk Dil Kurumuna göre giyim kuşam, "üst baş" anlamını taşımaktadır. Dîvânu Lûgâti't-Türk'te ise giyim terimi "ton" kelimesi ile ifade edilmiştir (Atalay, 2013). Giyim, başlangıçta bireylerin çevresel ve hava koşullarından korunmasını sağlamak amacıyla kullanılan bir araç olarak işlev görmüştür. Ancak zamanla, dini, kültürel, ekonomik ve çevresel faktörlerin etkisiyle şekillenmiş ve çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür. Tarihsel süreçte giyim, toplumların kültürel zenginliklerini yansıtmak üzere bir ayna görevi üstlenmiş ve bu bağlamda sürekli bir gelişim göstermiştir (Hanılçe, 2016).

Giyim, başlangıçta sadece korunma ve örtünme amacıyla kullanılırken, zamanla pek çok kültürel anlam ve işlev kazanan bir fenomene evrilmiştir. Bugün, kıyafetler yalnızca fiziksel ihtiyaçları karşılamakla kalmaz, aynı zamanda bireyin kimliğini yansıtmak, sosyal statüsünü göstermek, toplumsal normlara uyum sağlama ya da özel bir mesaj iletmek gibi birçok kültürel ve sosyal işlev de üstlenmiştir (Güngör, 2013). Zaman içerisinde giyim kültüründeki gelişmeler, estetik anlayışın ve moda kavramının oluşmasına zemin hazırlamış; ayrıca farklı milletler ve topluluklar arasında dinî inançlar, medeni durumlar ile örf ve âdetlere bağlı olarak çeşitli farklılıklar ortaya çıkmıştır. Giyim tercihlerinde iklim koşulları, dinî inançlar, kültürel ayrılıklar, bireysel zevkler, ekonomik durum ve bazı sosyal değerlerin etkisi görülebilir. Bununla birlikte, kişisel özellikler de giyimin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Giyim, bir yandan bireyin yaptığı meslek veya uğraşı (örneğin savaşı, din adamı, tacir, çoban) dolayısıyla sosyal statüsünü, diğer yandan da ekonomik durumunu ve cinsiyetini yansıtmaktadır. Kısacası, giyim bireyin toplumsal pozisyonunu, cinsiyetini, etnik kimliğini, yaşadığı bölgeyi, ait olduğu kabileyi, kültürel yapısını, inançlarını ve duygusal dünyasını açıkça ifade etmektedir (Meydan ve Guliyeva, 2020).

Orta Asya Türklerinin göçebe yaşam tarzı, onların giyim kültürünü şekillendiren temel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Göçebe hayat biçimi ve hayvancılıkla meşgul olmaları, Türklerin iklim koşullarına ve yaşam pratiklerine uygun giysiler geliştirmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, hayvanlardan elde edilen deri ve yün gibi hammaddeler, dönemin giyim pratiğinde önemli bir yer tutmuştur. Orta Asya'daki kurganlardan elde edilen bulgular da bu döneme ait giyim kültürü hakkında değerli bilgiler sunmaktadır. Kurganlarda yapılan arkeolojik kazılar sonucunda, erkeklere ait kaftan, gömlek, pantolon, başlık, kemer, bot ve çorap gibi çeşitli giyim eşyaları gün yüzüne çıkarılmıştır. Giysilerin üretiminde kullanılan malzemeler arasında deri, keçe ve dokuma kumaşlar dikkat çekmektedir. Dokuma kumaşların yapımında ağırlıklı olarak yün ve kendir gibi doğal liflerin tercih edildiği gözlemlenmiştir. Bu

buluntuların incelenmesi, dönemin insanların iklimin zorluğu karşısında bedenlerini soğuktan ve sıcaktan koruyacak nitelikte giysiler tasarladığını ortaya koymaktadır (Çoruhlu, 2002; Begiç, 2016).

Göçbe yaşam süren ve hayvancılıkla uğraşan toplulukların giyim tarzının oldukça sade, gösteriştense uzak ve günlük faaliyetler sırasında rahat hareket etmelerine olanak sağlayacak biçimde tasarlandığı anlaşılmaktadır. Bozkırda yaşayan Türklerin giyim kültürünün temel malzemelerini; koyun, kuzu, sığır, tilki ve nadir olarak ayı derisi ile koyun, keçi ve deve yünü oluşturmuştur. Hunlar, Çin'e yünlü kumaşlar ve çeşitli keçe türleri ihraç etmişlerdir. Milattan önce birinci yüzyıla tarihlenen, Asya Hun hükümdar ailesine ait Noin-Ula kurganında 20 çeşit ipek kumaş (Çin'den ithal) kalıntılarının yanı sıra üzerine bir Hun portresi işlenmiş yün kumaş ve applike detaylarla süslenmiş keçeler de bulunmuştur. Bozkır yaşamında giysiler genellikle ceket ve pantolondan oluşmaktaydı; bu birleşimin süvarilere hareket özgürlüğü sağladığı düşünülmektedir. Ayrıca, değişken hava koşullarına uyum sağlamak amacıyla pelerin benzeri dış giysiler de kullanılmıştır. Türkler ayaklarına çizme giyerken, başlarına börk adı verilen başlıkları takarlardı. Makam sahipleri ve önde gelenler ise daha uzun ve gösterişli başlıklarıyla kolayca ayırt edilmektedir (Kafesoğlu, 1998).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri, tarihin önemli dönüm noktalarından biri olarak sadece inanç değişikliğiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda kapsamlı bir yer değiştirme süreciyle anlam kazanmıştır. Batıya yönelerek İran'ı aşmış, Anadolu'ya yerleşmiş ve bu coğrafyada farklı kültür çevreleriyle iç içe geçmiş bir yaşam dönemine adım atılmıştır. Bu yeni yaşam dönemi, sadece dini anlayışta değil, sosyal, kültürel ve siyasi yapıdaki değişimlerin de temelini oluşturmuştur (Turan, 2014). Bu değişim sürecinin etkileri, yaşamın pek çok alanında olduğu gibi giyim ve kuşam kültüründe de kendini belirgin bir şekilde göstermektedir. Özellikle Asya kökenli giyim tarzları, İslam ve Arap kültürünün etkisi altında dönüşüme uğramaya başlamıştır. Bu etkileşim, özellikle kıyafet kesimlerinde, kullanılan kumaş türlerinde ve motif ile desenlerde belirgin bir şekilde kendini göstermektedir (Guliyeva ve Meydan, 2020).

Anadolu Selçuklu Devleti'nin mimari süslemesinde kullanılan çini sanatında dönemin kültürel ve sosyal etkileri görülmüştür. Çini eserlerde kullanılan pek çok figürlü bezeme bize o dönem hakkında bilgi sunan belge niteliğindedir. Bunlardan birisi de giyim kültürünü yansıtan çinilerdir. Bu çini eserlerin bir kısmı Konya il sınırları içinde, Beyşehir Gölü kıyısında bulunan Kubad Abad Sarayı'nda yer almaktadır. I. Alaeddin Keykubad tarafından, Konya il sınırları içerisindeki Beyşehir Gölü kıyısında inşa ettirilmiş bir Selçuklu saray külliyesidir. İbni Bibi'nin ifadesine göre Alaeddin Keykubad Konya'dan geçtiği Kayseri Antalya gezisinde, Beyşehir Gölü kıyısında güzel bir alan bulmuştur I.

Alaeddin Keykubad bu alanda şehir inşa edilmesini istemiştir. Sultanın av emiri ve mimar başı olan Vezir Sadeddin Köpek 1236 yılında Sultan tarafından çizilmiş kroki doğrultusunda isteği yerine getirilmiştir (Aslanapa, 1990). Beldede bulunan Ulu Cami, dönemin Sultanı Alaeddin Keykubad adına yapılmıştır. Bu caminin kitabesinde, yaptıran olarak, Kubad Abad velisi Bedreddin Sutaş'ın adı geçmektedir (Arık, 2000). Kubad Abad Sarayı'nın ilk keşfi, yazılı belgeler üzerinde araştırma yapan Konya Müze Müdürü Zeki Oral tarafından gerçekleştirilmiştir. 1965 yılında K. Otto-Dorn' un yönetimindeki kazılar başlamış kentin planı ortaya çıkarılmıştır. Kazılarda, fazla sayıda çini parça ele geçirilmiştir. Duvar kompozisyonu olarak sarayın süslemesinde iki metre yüksekliğinde duvarı kaplayan bu çiniler sekiz kollu yıldız çini, haç ve dört köşeli levhalar olarak bulunmaktadır. Sekiz kollu yıldız çini levhaların üzerine çift başlı kartal, insan figürleri, sirenler ve çeşitli yırtıcı hayvan betimlemeleri yapılmıştır. Sekiz köşeli yıldız çiniler sıraltı tekniği ile yapılmış; çinilerde renk olarak mavi, yeşil, firuze ve mor kullanılmıştır. Sarayın çinileri sekiz kollu yıldız ve haç formu birlikte kullanılarak kompozisyon oluşturmaktadır. İbn-i Bîbî, Kubad Abad Saray çinileri hakkında “duvarların güzelliği kıskançlıktan gök kuşağının rengini solduran firuze ve lacivert renklerindeki döşemeler” olarak bahsetmiştir (Arık, 2000). Kubad Abad Sarayı'nda tasvir edilen insan figürlü çiniler Selçuklu saray giyimi hakkında görsel bilgi niteliğindedir. Bu çalışma kapsamında Anadolu Selçuklu Devleti'nin giyim kuşam özellikleri ve kumaş desenleri hakkında bilgi kaynağı olarak incelenip bir değerlendirme yapılmıştır.

II. KAYNAK ÖZETİ

Anadolu Selçuklu tarihi ile ilgili olarak; E. Merçil'in *Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubad* adlı eserlerinden, S. Ögel'in *Taş Kapılar: Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* adlı kitabından yararlanılmıştır. Anadolu Selçuklu Devri çini sanatının tarihi gelişimi konusunda; Ş. Yetkin'in *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, G. Öney'in *Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları* adlı kitabı ile D. Kuban'ın *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* adlı eseri temel alınmıştır. Türk sanatı hakkında kullanılan başlıca kaynaklar; O. Aslanapa'nın *Türk Sanat El Kitabı ve Türk Sanatı* adlı eserleri, M. Önder'in *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü* adlı makalesi ile *Selçuklular'da Devlet: III. Tarihi ve Siyasi Bakımlardan* başlıklı çalışmasıdır. Ayrıca A. M. Köymen'in *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, Alparslan ve Zamanı* adlı kitabı, İ. Kafesoğlu'nun *Türk Millî Kültürü*, N. Diyarbakirli'nin *Hun Sanatı* adlı eseri de incelenmiştir. Anadolu Selçuklu çini sanatında kullanılan teknikler hakkında; G. Öney'in *Türk Çini Sanatı*, R. Arık'ın *Arkeolojik Buluntularıyla Konya Selçuklu Sarayları ve Saray Yaşamı*, D. Kuban'ın *Mimari Tasarım: Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* ve M. Kınık'ın *Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Figür* adlı makalesinden faydalanılmıştır.

Kubadabad Sarayı'ndaki insan tasvirli çinilerde giyim-kuşam özelliklerinin incelenmesinde; Ö. Süslü'nün *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, R. Arık'ın *Kubadabad Selçuklu Sarayı ve Çinileri*, N. Balta'nın *Anadolu Kadın Başlıkları*, N. Ertürk'ün *Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na Türklerde Giyim Kuşam*, S. Türkoğlu'nun *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, C. Meydan ve M. Guliyeva'nın *Büyük Selçuklu Dönemi Saray Giyim Kuşamı ile Oğuz Türklerinde Giyim Kuşam: Dede Korkut Örneği* makaleleri, ayrıca *Horasan'dan Anadolu'ya Oğuz Türklerinde Hil'at Geleneği* bildirisi incelenmiştir.

Bunlara ek olarak; M. Güngör'ün *Giyim Kültürü ve Giysiye Sahip Olma Arzuları: Giyim Mandalası* makalesi, F. Salman'ın *Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri* adlı kitabı ve *Tarihi Türk Kumaşlarında Desen ve Renk Anlayışı* makalesi, D. Yurt'un *Osmanlı Kumaş Sanatında Çintemani Motifinin Biçimsel Evreleri* adlı sanatta yeterlik tezi ile E. Kanışkan'ın *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatına Giyim Kültürünün Yansımaları* adlı sanatta yeterlik tezinden yararlanılmıştır.

III. MATERİYAL ve METOD

Kubad Abad Sarayı'nda bulunan insan tasvirli çinilerin giyim özelliklerinin belirlenmesine yönelik araştırmanın yöntemi ve materyali aşağıda açıklanmıştır.

Betimsel yöntem, olayları, nesneleri, varlıkları, kurumları, grupları ve farklı alanları anlamak amacıyla "ne olduğu" sorusuna odaklanan bir yaklaşımdır. Bu araştırmada da betimsel yöntem tercih edilmiş ve nitel araştırma kapsamında, veri toplama tekniklerinden biri olan doküman analizi uygulanmıştır (Büyüköztürk ve ark., 2014). Doküman incelemesi, yalnızca yazılı materyalleri değil, aynı zamanda film, video ve fotoğraf gibi görsel içerikleri de kapsayan, veri toplama sürecinde etkili bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2011). (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Geçmişte kullanılan giysilere ulaşmanın zor olması veya mümkün olmaması nedeniyle Selçuklu giyim özellikleri, dönemin çini levhaları üzerinden incelenmiştir. Selçuklu Dönemi'ne ait çini levhalar döneme ait bilgilerin elde edilmesinde kullanılacak tek önemli görsel veri kaynağıdır.

Araştırmanın temel materyalini, Kubad Abad Sarayı'nda bulunan insan figürlü çini levhalar oluşturmaktadır. İnceleme kapsamında kompozisyon bütünlüğü korunmuş toplam 35 adet çini levha görseli incelenmiştir. Araştırmanın odağı, bu çinilerde tasvir edilen insan figürlerinin giyim özelliklerine dayanarak Selçuklu Dönemi giyim kültürünü anlamak ve belgelemektir. Evren, genel olarak Kubad Abad Sarayı'ndaki insan figürlü çinileri temel alırken, örneklem, bu çiniler üzerinde yapılan ayrıntılı incelemeler sonucunda oluşturulmuştur. Selçuklu Dönemi kıyafet kültürü ile ilgili veri kaynağı elde etmeyi hedefleyen araştırmada kullanılan teknikler, tarihi ve kültürel verilerin analizi ve görsel dokümantasyondur. Veri toplama tekniği olarak, bir medeniyetin kültürel ve sanatsal özelliklerini belirlemek üzere doküman incelemesi yöntemi benimsenmiştir. Bu bağlamda, Selçuklu giyim kültürünü çözümlmek için Kubad Abad Sarayı çinilerinden elde edilen görseller kullanılmıştır. Veri çözümleme aşamasında ise, literatür taramasından elde edilen bilgiler doğrultusunda insan figürlü çinilerdeki giyim ve aksesuarların sistemli bir şekilde incelenebilmesi amacıyla "Giysi Analiz Formu" geliştirilmiştir. Bu formda şu unsurlar yer almıştır:

- İncelenen görselin giysi ya da giysilerinin model tasvirine (teknik çizim) yer verilmiştir.
- Giysi grubu ve türü ile giysileri tamamlayan aksesuarlar belirtilmiştir.
- Giysi modellerine ilişkin teknik bilgiler sunulmuştur.
- Giysi ve aksesuarların süsleme özellikleri detaylı şekilde kaydedilmiştir.
- Ayrıca, görsellere ve giysilere ait ek bilgiler "Not" bölümünde açıklanmıştır.

Araştırma sırasında incelenen giysi türleri, üst beden ve alt beden kıyafetler olarak sınıflandırılmıştır. Üst beden giysileri için model formu, genişlik, giysi boyu, yaka, kapama türleri, kol modeli ve kol boyu gibi özellikler ele alınmıştır. Alt beden giysilerde ise model formu, genişlik, giysi boyu ve kapama detayları detaylı bir şekilde incelenerek analiz edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DEVRİ ÇİNİ SANATININ

TARİHİ GELİŞİMİ

1.1. Anadolu Selçuklu Tarihi

Orta Anadolu'nun son büyük devleti olan Anadolu Selçuklu Devleti, kendisinden önceki kültür birikiminin mirasçısı olan bir Anadolu devletidir (Ögel, 1984). Orta Asya'dan göç eden Türklerin, Sultan Alp Arslan'ın 26 Ağustos 1071'de Malazgirt'te Bizanslılara karşı kazandığı büyük zaferin ardından, karşılarında güçlü bir devletin olmayışından faydalanarak Anadolu'ya yerleşmiş ve fetihleri kolaylaşmıştır. Anadolu'ya büyük göç dalgaları başlamış, yüzyıllar süren bu nüfus hareketinin sonucunda Anadolu Selçuklu Devleti kurulmuştur. Anadolu'nun fetih tarihinin başlamasında ve Selçuklu Devleti'nin kurulmasında Kutalmışoğlu Süleyman Şah öncü olmuştur. Süleyman Şah, Anadolu'da önce Konya ve civarında faaliyette bulunmuş, sonra Bizans'taki taht kavgasını fırsat bilerek İznik ve çevresindeki kalelere yerleşmiştir. İznik, 1080 yılında yeni kurulan Anadolu Selçuklu Devleti'nin merkezi olmuştur. Süleyman Şah Halep'i kuşatıp, Büyük Selçukluların hâkimiyet bölgesine girdikten sonra Suriye Meliki Tutuş ile 1086 yılında yaptığı savaşta ölmüştür (Merçil, 2001).

Süleyman Şah'ın ölümünden sonra, İznik'te devlet işlerini yürütmekte olan Emir Ebulkasım, şehri ele geçirmek isteyen ve Süleyman Şah'ın rakibi olan Emir Bozan'la yaptığı savaşta yenilgi alarak öldürülmüştür. Ebulkasım'ın yerine kardeşi Ebulgazi Hasan İznik'te idareyi ele almış, 1092 yılına kadar Anadolu Selçuklu Devleti'ne Ebulgazi vekâlet etmiştir. Büyük Selçuklu Sultanı Melik Şah'ın 1092'de ölümünden sonra ortaya çıkan taht mücadeleleri sırasında Süleyman Şah'ın oğlu Kılıç Arslan, gözaltında bulunduğu İsfahan'dan Anadolu'ya gelmiştir. Kardeşi ile birlikte İznik'e geçerek Emir Ebulgazi'den şehrin yönetimini devralmıştır. 1093'de Kılıç Arslan, sultan unvanıyla altı yıldır boş kalan Anadolu Selçuklu tahtına oturmuştur (Önder, 1996). Kılıç Arslan Dönemi'nde Birinci Haçlı orduları Anadolu'ya gelmiştir. Danişmend Gazi ve Kayseri emiri Hasan ile birleşen Selçuklu sultanı, 1097'de Haçlılara karşı yapılan savaşta mağlup olmuştur. Bu mağlubiyet sonucunda Anadolu'nun iç kısımlarına yerleşen Kılıç Arslan Konya'yı merkez yapmıştır. Fakat Kılıç Arslan'ın doğuda izlediği genişleme siyaseti 1107'de Büyük Selçuklular ile savaşmasına ve ölümüne neden olmuştur. 1110 yılında Kılıç Arslan'ın büyük oğlu Şahinşah Konya'ya gelerek sultan olmuş fakat kardeşi Mesud, Danişmend'li Emir Gazi'nin desteğiyle tahtı ele geçirmiştir. Ayrıca bu destek ile Bizans, Haçlı ve Ermenilere karşı başarılı savaşlar yapmıştır. İkinci Haçlı ordusunu da yenen Sultan Mesud,

1155'te Çukurova'ya yaptığı bir sefer dönüşü hastalanarak hayatını kaybetmiştir. Yerine geçen oğlu II. Kılıç Arslan Anadolu Selçuklu Devleti sınırlarını genişletmiştir (Merçil, 2001).

Bu dönemde, Anadolu'daki Türk varlığından rahatsızlık duyan Bizans İmparatoru Manuel Komnenos, geniş bir ordu toplayarak Anadolu Selçuklu Devleti'ne karşı savaş ilan etmiştir. Bu durum, 1176 yılında Gölcer Bölgesi'nde yer alan Miryokefalon adlı mevkiye gerçekleştirilen savaşla sonuçlanmıştır. Söz konusu savaşta Bizans ordusu ağır bir yenilgi almış ve bu mağlubiyet, Bizans İmparatorluğu'nun Anadolu'nun bir Türk yurdu olduğunu fiilen kabul etmesine yol açmıştır. Ancak Sultan II. Kılıç Arslan'ın vefatından sonra, oğulları arasında yaşanan taht mücadeleleri Selçuklu Devleti'nde birliğin bozulmasına neden olmuştur. Rükneddin II. Süleyman Şah, kardeşlerini taht mücadelesinde etkisiz hale getirerek Selçuklu birliğini yeniden tesis etmeyi başarmıştır. II. Kılıç Arslan Dönemi'nden itibaren Anadolu'da iç huzurun sağlanmasıyla bölge, uluslararası ticaret yollarının geçtiği önemli bir merkez hâline gelmiştir. Bu durum, hem ekonomik canlılığı artırmış hem de halkın yaşam standartlarının yükselmesine katkı sunmuştur. Ancak, 1204 yılında Haçlı Seferleri kapsamında İstanbul'un işgal edilmesi, Anadolu'daki bu istikrarı ciddi ölçüde sarsmıştır. Bu süreçte Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev, Karadeniz üzerinden Kırım'a ulaşan ticaret rotasını faaliyete geçirmiş ve ardından 1207 yılında Antalya'yı fethederek Akdeniz ticaretinde stratejik bir liman kazanmıştır. Gıyaseddin Keyhüsrev'in vefatıyla birlikte tahta oğlu İzzettin I. Keykavus geçmiştir (Köymen, 1990; Merçil, 2001).

I. Keykavus'un ölümüyle devletin ileri gelenlerinin görüşmeleri sonunda, tahta kardeşi Alâeddin Keykubad'ı tayin etmişler ve o sırada Minşar Kalesi'nde hapiste bulunan Alâeddin Keykubad'ı Sivas'ta büyük bir törenle Selçuklu tahtına oturtmuşlardır (Atçeken, ve Bedirhan, 2004). Anadolu'yu Selçuklu hâkimiyeti altında birleştiren Alâeddin Keykubad, Erzincan Mengücekler Devleti'ni, Saltukların yerini almış olan Erzurum Selçuklu Kolu'nu ortadan kaldırmıştır. Doğu ve Güney Doğu'daki birçok şehir ve kaleleri fethetmiştir (Köymen, 1990). İleri görüşlü olan Sultan, yaklaşan Moğol tehlikesi karşısında bazı tedbirler almış, Hudut kaleleri ile Konya, Kayseri ve Sivas gibi şehirleri yeniden inşa ettirmiş, daha sonra Kalanoros adıyla bilinen Alanya'yı kuşatmış ve yeniden imar ettirmiş, burada bir tersane inşasını emretmiştir (1221). Böylece Alâeddin Keykubad devrinde de ticarete verilen önem devam etmiştir. Alâeddin Keykubad 1237'de Eyyubiler üzerine bir sefer hazırlığı içindeyken verdiği bir ziyafette zehirlenerek öldürülmüştür. Alâeddin Keykubad'ın yerine geçen oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev ise 1243 yılında Köseadağ'da Moğollarla yaptığı savaşta yenilgiye uğratılmış ve Antalya'ya kaçmıştır. Bu savaş Anadolu Selçuklu Devleti'nin

çöküşünü hazırlamıştır. 1245 yılında II. Keyhüsrev'in ölümünden sonra iyice zayıflayan Anadolu Selçukluları daha sonra tahta geçen II. Mesud'un ölümüyle birlikte 1308 yılında Moğol hâkimiyetine girince beyliklere bölünmüş. Anadolu'daki Türkmen Beyleri, Moğol iktidarına karşı direniş göstermişler, fakat Selçuklu Sultanları, Moğol Hanlarının tayini ile tahta oturmaya başlamışlardır (Merçil, 2001).

Anadolu Selçuklu Devletinin yıkılış sürecinden 1308 yılına kadar Selçuk Hanedanı'nın etkisinde kalan bu topraklarda sanatsal açıdan da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Anadolu Selçuklu egemenliğine son verildiğinde ülkenin birçok yerinde Selçuklu devletine ait sanat eserleri görülmektedir. Anadolu Selçuklu hükümdarları ve devlet adamlarının Moğol istilasına rağmen büyük çapta binaları yeniden inşa ettirerek tarihe geçtikleri görülmektedir. Sultanlar medrese, şifahane, kervansaray gibi yapıları kudretlerinin bir göstergesi olarak inşa ettirmiştir (Ögel, 2006).

Türklerin Anadolu'ya ulaşmaları ile karşılaştıkları ve etkileşim içinde olduğu iki medeniyetten biri Arap İslâm kültürü, diğeri ise Hristiyan Ortodoks Doğu Roma Bizans kültürü olmuştur. Bu iki güçlü kültür ve inancın, Orta çağ boyunca Anadolu'ya yerleşen Türkmenlerin üzerinde kalıcı etkisi olmuştur. İslami inanç bir taraftan kalıcı olurken diğer taraftan Arapça yazı ve dolayısıyla bilim dili olarak benimsenmiştir (Cantay, 2006). Anadolu, Selçuklular ile Türkleşmeye başlaması, bölgede var olan yapının kültürel olarak ve özellikle mimari ve sanat açısından yeni uygulamaların önünü açan bir dönemin başlangıcı olmuştur (Kuban, 2006).

Anadolu Selçuklu Devleti, yüksek bir kültürel miras ve zengin bir gelenek temsil etmektedir. Bu gelenek, özellikle Anadolu'ya yerleştikten sonra Doğu ve Batı kültürlerinin etkilerini sentezleyerek daha da çeşitlenmiştir. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde mutasavvıfların, devletin ileri gelenleri tarafından himaye edilmesi, sanat ve bilime verilen önemin açık bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. Benzer şekilde, yapıların inşaatında Ermeni, Arap ve Bizans kökenli mimar ve ustaların çalıştırıldığı ortaya koyan kitabeler, bu dönemde mimari ile süsleme sanatının zenginliğini temellendiren önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Selçuklu sultanlarının kültür ve sanata olan ilgileri ise dikkat çekici bir hayranlıkla anılmaktadır. Bu noktada İbn-i Bibi'nin 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 (Arık, 2000). Anadolu Selçukluları, Anadolu'ya, Türk kimliğini kazandırmış ve sanatıyla birçok alanda çok önemli eserler bırakmışlardır (Yetkin, 1972).

1.2. Anadolu Selçuklu Devri Çini Sanatının Tarihi Gelişimi

Türklerin yerleştiği tüm bölgelerde çini sanatının izini sürebiliyor olmamız, bu sanata verdikleri önemin en belirgin kanıtıdır. Çini sanatı, Türk mimari süsleme sanatının en değerli unsurlarından biri haline gelmiş ve uzun yıllar boyunca mimarının hem iç hem de dış dekorasyonunda önemli bir rol üstlenmiştir (Yetkin, 1972).

Çini, genellikle mimari yapılara bağlı duvar seramiklerine verilen ad iken, seramik günlük yaşamda kullanılan kap kaçak türü eşyalara işaret eder. Temelde “çini” ve “seramik” arasında malzeme ve üretim tekniği açısından fark bulunmamakla birlikte, kullanım alanlarına göre bu iki kavram farklı isimlerle anılmaktadır. Eski dönemlerde seramik için “evani,” çini için ise “kaşi” terimleri kullanılmaktaydı. Mimari ile yakın bir ilişki içinde gelişen çini sanatı, Anadolu'ya Selçuklular aracılığıyla ulaşmış ve bu dönemde çeşitli tekniklerle görkemli örnekler ortaya koymuştur. Türk sanatında Bizans mimarisindeki mozaik ve fresklerin yerini çini süslemeleri almıştır. İslam mimarisinde çininin ilk büyük gelişimine Uygur, Gazneli, Karahanlı ve İran'da Büyük Selçuklu gibi Türk devletleri öncülük etmiştir. 9. yüzyılda Abbasiler tarafından Türk askerleri için kurulan, Bağdat'ın kuzeyindeki Samarra şehrinde yapılan kazılarda da çini kalıntılarına rastlanmıştır. Anadolu Selçuklu Devleti'nden önceki İslam mimarisinde çini süsleme oldukça sınırlı bir şekilde kullanılırken, bu sanatın büyük bir aşama kaydetmesi 13. yüzyıla, Anadolu Selçuklu Dönemi'ne denk gelir. Bu dönemde yapılan yenilikçi çalışmalar, özellikle daha sonra İran bölgesindeki İlhanlı mimarisini de etkileyerek bir dönüşüm yaratmıştır. Çiniyle mimari eserleri süsleme geleneği yüzyıllar boyu zenginleşmiş ve giderek İslam mimarisinin temel dekorasyon unsurlarından biri haline gelmiştir (Öney, 1992).

Anadolu Selçuklu Türkleri, Orta Asya'dan getirdikleri zengin kültürel mirasları ile çini sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Bu çerçevede, Orta Asya bozkırlarından kaynaklanan doğaya duydukları tutkunun önemli bir sembolü olan yeşil renk, firuze tonuyla birlikte mimari süslemelerine yansımıştır (Şahinoğlu, 1977).

Anadolu'da çini kullanımının mimari süsleme alanındaki ilk örnekleri, Türk sanatkarlar tarafından ortaya konulan eserlerde görülmektedir. İran'dan Anadolu'ya göç eden Selçuklu Türkleri, burada çini sanatını icra etmeyi sürdürerek bu sanatı yeni topraklarına taşımış ve özgün bir biçimde geliştirmiştir. Anadolu'nun mimari geleneğinde önemli bir yer tutan taş işçiliği, özellikle Türkler ile birlikte yerini çini sanatına bırakmış; böylece mimarideki süsleme anlayışı derin bir dönüşüm geçirmiştir. Anadolu'da çini kullanımının mimari süslemedeki başlangıcının Türk eserlerinde görülmesi, bu sanatın tarihî ve kültürel değerini artırmaktadır. İran Selçukluları Dönemi'nde önemli bir gelişim

gösteren çini sanatı, Büyük Selçukluların Anadolu'ya yerleşmesiyle birlikte bu coğrafyada da yaygınlık kazanmıştır. Bu süreçte, İran Selçuklularında öne çıkan tuğla ve stuko süsleme anlayışı, Anadolu zemininde taş işçiliğine evrilmiş ve benzer motiflerin taş üzerine uyarlanmasıyla özgün bir üslup oluşturulmuştur. Ayrıca, Anadolu Selçuklu mimarisi dış mekân süslemelerinde taş işçiliğine ağırlık verirken, iç mekânlarda parlak renklere sahip çiniler yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Başlangıçta merkezî bir role sahip olan geleneksel tuğla dekorasyonu, zamanla sırlı tuğla ve çini teknolojileri ile çeşitlenmiş ve bu unsurların estetik değeri öne çıkmıştır. Anadolu'ya göç eden ustaların İran'da edindikleri yüksek seviyedeki deneyim ve teknik beceriler, bu sanatı Anadolu'ya hızlı bir biçimde entegre etmelerini sağlamıştır. Elde edilen ilk örneklerde biçimsel zenginlik ve teknik üstünlük özellikle dikkat çekicidir. Büyük Selçukluların desen anlayışındaki derinlik, 13. yüzyılın başlarından itibaren Anadolu Selçuklu sanatında gerek çini gerekse taş ve alçı süslemelerde kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde çini teknikleri, cami, medrese, türbe gibi dinî eserlerden saraylara kadar geniş bir yelpazede uygulanmıştır. Özellikle dinî mimaride kullanılan mozaik çini tekniği, büyük ölçekli etkileyici kompozisyonlar yaratmıştır. Saraylarda ise farklı çini teknikleri zenginleştirilmiş ve figürlü çinilerin katkısıyla dünyasal (dünyevî) bir atmosfer oluşturulmuştur. Selçuklular, dinî yapılarda mozaik çini kullanarak geometrik desenleri, bitki motiflerini ve yazıları en uyumlu kompozisyonlarla estetik biçimde düzenlemişlerdir. Saray süslemelerinde ise figürlü çinilere yer verilmiştir. Bu bağlamda, dinî mimaride kullanılan çini süslemeler ile saray süslemeleri arasında gerek motif gerekse teknik açısından belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Böylece Selçuklu çinicilik anlayışı hem dinî hem de dünyevî yapılarda zengin görsel bir dil inşa ederek dönemin sanatını zirveye taşımıştır (Yetkin, 1972).

12. yüzyılda ilk defa fırınlanarak sıraltı ve sırüstü minai tekniğiyle çiniler yapılmıştır. Daha sonrasında yerini perdah tekniğinde çiniler almıştır. 13. yüzyılda mozaik çinilerdeki teknik üstünlük, renk, motif ve kalitesi Anadolu'da güzel örneklerini vermiştir. Yapılan ilk eserlerle birlikte çini sanatında büyük bir gelişim sağlanmış ve zengin motif yelpazesi oluşturulmuştur. Çinilerde yeni desen, renk ve teknik bakımdan görülen hızlı gelişmeler Anadolu Selçuklu mimarisinde temel unsur olarak kullanılmıştır. Mimari eserlerin iç süslemesinde kullanılan çini, mimarinin dışında sırlı tuğla olarak kullanılmıştır. Temel süsleme elemanı olan çini, cami, medrese, türbe, saray ve lahitlerde önemli bir süsleme unsuru olmuştur. 13. Yüzyılda yapı içerisinde mihraplarda görülen çini, daha sonraki yıllarda duvar, kubbe ve kubbeye geçişleri kaplamaya başlamıştır. Çini zamanla yapının geneline yayılır ve bütün mekâna hâkim olur. Sanat seviyesinin yüksek olduğu bu yıllarda sürekli güzeli arama isteği çini sanatının gelişimini

körüklemiş ve neticesinde ise zengin ve ihtişamlı eserler verilmiştir (Kınık, 1996).

Anadolu Selçuklu çini sanatı üretimi yapan merkezler kendine has özellikler göstermişlerdir. Afyon, Malatya, Kayseri, Antalya, Alanya, Amasya, Aksaray, Kırşehir, Harput, Ankara ve Diyarbakır gibi şehirlerde var olan çini eserler bu dönem çinilerin ne denli yaygın olarak kullanıldığının bir göstergesi olmuştur. Bu şehirlerin bir kısmında çini atölyeleri yoktur. Çinilerin Konya, Akşehir ve Sivas gibi merkezlerden ısmarlanmış olma ihtimalinin güçlü olduğu düşünülmektedir (Öney, 1976).

Türk çini sanatında yüzyıllar içerisinde çok fazla eser ortaya konmuş bu gelişmenin neticesi olarak farklı teknikler de kullanılmaya başlanmıştır. Bazıları her devirde görülürken, bazıları da belirli devirlerde yeni keşfedilerek kullanılmış, yeni renk ve desenlerle ayrı bir karakteristik özellik kazanmıştır. Çini bezeme cami, mescit, medrese, türbe ve saray yapılarında önemli bir dekor unsuru olmuştur (Öney, 1992).

İKİNCİ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER

2.1. Sır Altı Tekniği

Sır altı boyama tekniği, hem duvar çinilerinde hem de seramiklerde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Anadolu Türklerinin yoğun uyguladığı tekniktir. Çiniler şekillendirilip astarlandıktan sonra üzerlerine desen işlenir. Selçuklu Dönemi eserlerinde ise genellikle astar kullanılmamıştır. Desenler, şeffaf kâğıt üzerine çizilir ve ardından iğnelerle belirli aralıklarla delikler açılır. Bu kâğıt çininin yüzeyine yerleştirilir ve kömür tozu tampon yardımıyla deliklerden geçirilerek desen yüzeye aktarılır. Oluşan desen fırça kullanılarak boyanır ve sır altına dağılmaması için hafifçe fırınlanır. Sonrasında üzeri sırla kaplanarak yeniden fırınlanır. Daha sonra üzerlerine sır çekilir ve yeniden fırınlama yapılır. Bu süreçte genellikle renksiz, şeffaf sır tercih edilir (Fotoğraf 1). Selçuklu Dönemi'nde ise firuze renkli sır ve sır altında siyah desen oldukça yaygın bir kullanım bulmuştur. Aynı dönemde, şeffaf ve renksiz sır kullanan eserlerde ise koyu mavi, mor, firuze ve siyah renkler dikkat çeker (Öney, 1976).



Fotoğraf 1: Kuş figürlü yıldız çini (Arık, 2000)

Anadolu Selçuklu Dönemi'nde duvar çinilerinin (Fotoğraf 1) yanında seramiklerde de sır altı tekniği kullanılmıştır. Beyşehir yakınlarındaki Kubad Abad Sarayı çinilerindeki figürlü süslemelerde bu teknik yoğun olarak kullanılmıştır (Şimşir, 1990).

2.2. Sırlı Tuğla Tekniği

Sırlı tuğla tekniği daha dayanaklı olduğu için mimari eserlerin dış cephelerinde sıklıkla kullanılmıştır. Sırlı tuğla tekniği; firuze, patlıcan moru, lacivert sırla kaplanıp fırınlanması ile elde edilir. Firuze ve mor renkli sırlı tuğlalar, kırmızımsı renkli sırsız tuğlalarla birlikte dikey, yatay, diyagonal yerleştirilerek çok çeşitli geometrik kompozisyonlar oluşturulmuştur. Bazen de sırlı tuğla ve çinilerden mozaik gibi küçük parçalar kesilerek birlikte daha girift dekorlar da kullanılmıştır (Öney, 1992).

2.3. Lüster (Perdah) Tekniği

Lüster çini örneklerini Beyşehir yakınındaki Kubad Abad Sarayı'nda görülür (Fotoğraf 2). Bu bir sır üstü tekniğidir. Fırınlanmış, mat beyaz sırlı çini üstüne lüster veya perdah denilen gümüş veya bakır oksitli bir karışımla desen aktarılır ve düşük ısıda tekrar fırınlanır. Oksitlerdeki maden karışımı ince bir tabaka halinde çininin yüzeyini kaplar. Lüster çinilerde desen kahverengi sarı tonlarındadır. Bu teknik firuze, kobalt mavisi, yeşil, patlıcan moru sırlı çiniler üzerinde de görülür.



Fotoğraf 2: Av tasvirli çini (Arık, 2000)

Lüster çini ve seramiklerin ilk örneklerine, 9. yüzyılda Abbasi sanatına ait eserler arasında Irak bölgesinde rastlanır. Bu teknik, zamanla Mısır'da Fatımi Dönemi sanatında ve İran'da Büyük Selçuklu sanatında büyük bir gelişim göstermiştir (Öney, 1992).

2.4. Mozaik Çini Tekniği

Çini mozaik, kubbe içleri, kubbeye geçiş alanları, kemerler, nişler, duvar kaplamaları ve mihrapların süslenmesinde etkin bir şekilde kullanılmıştır. Anadolu'da Selçuklu Dönemi boyunca kayda değer bir gelişim göstermiş ve daha sonra İran'da İlhanlılar zamanından itibaren en sık uygulanan çini tekniklerinden biri haline gelmiştir. Bu teknik, hem iç hem de dış mekânların dekoratif süslemelerinde kullanılmış olup oldukça zahmetli bir uygulama gerektirmesine rağmen son derece estetik ve zengin bir görünüme sahiptir. Tekniğin temelinde turkuaz renginin yoğun bir şekilde kullanılırken, bunun yanı sıra patlıcan moru, kobalt mavisi ve siyah gibi renklerde hazırlanan çini plakalar tercih edilmiştir. Bu plakalar, istenen motif doğrultusunda çeşitli şekillerde kesilerek dekoratif bir kompozisyon oluşturacak şekilde mozaik mantığıyla bir araya getirilmiştir. Çini parçaları, her biri kendi rengine uygun ısıyla ayrı ayrı fırınlanarak hem canlı hem de yüksek kaliteli bir görünüm elde edilmiştir. Kesilen çini parçalarının arka yüzeyleri hafifçe konik bir yapıya sahiptir ve belirlenen motif doğrultusunda sırlı yüzeyleri alta gelecek şekilde yerleştirilir. Arkalarına harç dökülerek sabitlenen bu parçalar, ardından yapıların duvarlarına uygulanır. Turkuaz, mor, kobalt mavisi ve siyah gibi güçlü renklerin bir arada kullanıldığı bu mozaik türünde zemin için genellikle beyaza yakın tonlarda harç tercih edilmiştir. Gerektiği durumlarda küçük çini parçaları önceden kesilerek sırlanabilir ve bu sayede tasarım süreci daha kolay hale getirilebilir. Çini mozaik, özellikle yuvarlak ve düz yüzeyler için ideal bir teknik olmakla birlikte geometrik ve yuvarlak hatlı yazılar ile bitkisel motiflerin işlenmesinde de sıklıkla tercih edilmiştir. Bu teknik, zengin detaylara sahip karmaşık desenlerin uygulanmasına imkân tanıdığı ve estetik açıdan göz alıcı sonuçlar sunduğu için dönemin önemli bir süsleme yöntemi olarak öne çıkmıştır (Öney, 1992).

2.5. Sır Kazıma (Kaşıtraş) Tekniği

Anadolu Selçuklu mimarisinde sıkça karşımıza çıkan bu teknik, genellikle küçük boyutlu yüzeyler veya yazılar üzerinde uygulanmıştır. Teknik açıdan çini mozaik uygulamasından farklı bir yöntem olmasına rağmen, görsel benzerliklerinden dolayı "sahte çini mozaik" olarak adlandırılmaktadır. Düz renkli çini plakaların yüzeyinde istenmeyen sır kısmı kazınarak, motif ya da yazının dışında kalan alan ortaya çıkarılır. Bu işlem sonucunda, desenler çini

hamurunun gri-beyaz tonlarıyla sırrın rengi arasında belirgin bir kontrast oluşturur (Öney, 1992).

2.6. Barbutin (Rölyef) Tekniği

Bu çini işçiliği, özellikle Selçuklu ve Beylikler Dönemi kitabelerinde ve yazılı eserlerinde kendine geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Yüzeye uygulanan beyaz astarın temiz ve parlak görünümü ile lacivert zeminin kontrastlığı, tasarımlara dinamik bir görsellik kazandırmıştır. Bu teknik, İran Selçuklu Dönemi çiniciliğinde oldukça yaygın olarak uygulanmışken, Anadolu coğrafyasındaki mimari yapılar ve türbelerin sandukalarında daha sınırlı ölçekte kullanıldığı görülmektedir. Buna rağmen, sınırlı kullanımda bile bu çiniler Anadolu'nun özgün estetiğine katkı sağlamıştır. Çini çamuru, henüz yumuşak ve işlenebilir durumdayken üzerine belirli bir desen veya motif oluşturacak şekilde kalıplar bastırılır. Bu işlem sonucunda yüzeyde kabartma biçiminde şekiller ortaya çıkar. Aynı desenin uygulanmasında alternatif bir teknik de kullanılarak, desenin çevresi dikkatlice kesilip çıkarılabilir. İlk aşamadaki bu işlemlerin ardından çiniler pişirme işlemine tabi tutulur. Pişirmenin ardından, çini yüzeyi genellikle sade ve yoğun tek renkli sırlarla kaplanır; krem, firuze, lacivert, mor ya da yeşil gibi renkler tercih edilir ve bu sır kaplama sonrasında çini bir kez daha fırınlanır. Daha farklı bir üretim yöntemi ise çiniye şekil verildikten sonra üzerine astar uygulanmasıdır. Bu süreçte astar, yüzeyde beyaz bir tabaka oluşturur. Astarın kurumasıyla birlikte, çininin yüzeyinde çukur kısımlar lacivert bir renk ile kaplanır, kabarık bölgeler ise şeffaf bir sırla sırlanır ve sonrasında nihai fırınlama gerçekleştirilir. Özellikle bu teknikle üretilen çiniler, yazı yazmak için kullanılan kitabelerde sıkça tercih edilmiş, nadiren de olsa bitkisel motifler gibi desenlere yer verilmiştir (Öney, 1976).

2.7. Minai Tekniği

Minai tekniğinin temel özelliği, bazı renklerin sır altına, bazılarının ise sır üstüne uygulanmasıdır. Sır altında genellikle lacivert, firuze, mor ve yeşil gibi renkler tercih edilirken, sır üstünde sarı, kırmızı ve altın yaldız kullanılır. Sır üstüne uygulanan renkler, daha düşük sıcaklıklarda fırınlanarak sabitlenir ve bu, renklerin canlılığını korumasını sağlar. Bu teknik, 12. ve 13. yüzyıllarda İran'ın Rey, Keşan ve Rakka gibi önemli seramik merkezlerinde yaygın bir biçimde kullanılmıştır (Şahin, 1983).

Minai tekniği İran'da Büyük Selçukluların Dönemi'nde geliştirilen ve kullanılan bir tekniktir. Üretim süreci zahmetli olan minai tekniği ile yapılan seramikler kaliteli ve oldukça pahalı ürünler olarak kabul edilmiştir. Büyük Selçuklu İmparatorluğu döneminde lüks seramiklerde sıklıkla bu teknik

kullanılmış; geliştirilmiş olan bu özgün süsleme tarzı, sahip olduğu zengin renk paleti sebebiyle “heft reng” ismiyle anılmıştır (Öney, 1992; Arık, 2000).



Fotoğraf 3: Konya, Alâeddin Köşkü, yıldız-haç çini kompozisyonu (Arık, 2000)

Konya Alâeddin Köşkü’ndeki “minai” çiniler, (Fotoğraf 3) Anadolu Selçuklularındaki tek örnektir (Arık, 2000).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KUBAD ABAD SARAYI VE SÜSLEMESİNDE KULLANILAN ÇİNİLERİN BEZEME UNSURLARI

3.1. Kubad Abad Sarayı

Kubad Abad Sarayı geçmişte geçirdiği yıkımlar ve istilalar sonrasında yok olmuştur. Sarayın keşfedilişi ise M. Zeki Oral, Konya Müzesi Müdürlüğü yaptığı dönemde, İbn-i Bibi'nin Selçuknâme'sini tararken; adlarına yer verilen fakat konumları hakkında kesin bir bilgi olmayan Kubad Abad ve Keykubadiye'yi keşfetmiştir (Arık, 2022).

Mehmet Zeki Oral 1949-50 yıllarında Kubad Abad'ın konumunu keşfetmiştir. Burada irili ufaklı çeşitli bina kalıntıları olduğunu fark etmiş büyük ve özellikleri anlaşılacak kadar iyi durumdaki iki kalıntıyı Büyük Saray ve Küçük Saray olarak tanımlayarak planlarını çizmiştir. Yapılan araştırma sonucunda birkaç tane sıraltı tekniğiyle yapılmış sekiz kollu insan figürlü ve kuş figürlü çiniler bulunmuştur. Yaptığı çalışmayı yayınlayan M. Zeki Oral bu çalışma ile büyük bir ses getirmiştir. Bu çalışmanın daha kapsamlı ve profesyonel bir ekiple yapılması gerektiğini fark edip çalışmayı sonlandırmıştır (Oral, 1954).

1965 yılında o dönemki Müzeler Genel Müdürü olan Mehmet Önder ve Prof. Dr. Otto-Dorn ile Kubad Abad'da ilk gerçek bilimsel kazıya başlanmıştır. Kazının büyük ödeneği Almanya'dan sağlanmıştır. Prof. Dr. Otto-Dorn öncülüğünde görevlendirilmiş mimar, restorasyon- konservasyon uzmanı, fotoğrafçı, Türk sanat tarihi uzmanları ve öğrencileri ile ekip oluşturularak kazı çalışmaları başlamıştır. Kazılarda Büyük Saray'a ağırlık verilmiştir. Burada alçı dekorasyon ve çini buluntuları büyük ölçekte in-situ olarak elde edilmiştir. Böylelikle figürlü çinilerin yıldız formlu levhalar ile haç biçimindeki çinilerin nasıl bir örüntü ile duvarları kapladığı da anlaşılmıştır. 1966' da Büyük Saray kazıları devam etmekle birlikte, Küçük Saray kazısına da kısmi ölçekte başlanmıştır (Arık, 2022).

1967 yılında Prof. Dr. Otto-Dorn Birleşik Amerika'nın California Üniversitesi'nden İslam sanatı profesörlüğü için davet edilmiş ve Ankara Üniversitesi'nden ayrılmıştır. Kazı çalışmalarına yaz aylarında devam edilmesi planlanmış fakat bu gerçekleşmemiştir. Kazılara böylelikle on üç yıl ara verilmiştir. Bu çalışmalar doğrultusunda Kubad Abad dünyaya tanıtılmış ve Türk sanat tarihine yeni bir bakış açısı getirilmiştir (Arık, 1968).

1980 yılında Rüçhan Arık başkanlığında kazı çalışmaları tekrar başlamış ve 2016 yılına kadar devam etmiştir. İlk beş yıl kız kalesi olarak bilinen göl ortasındaki su şatosuyla başlanmış bir kaza sonucunda buradaki çalışmaya ara verilerek karada çalışılmaya başlanmıştır. Ana külliye bulunan Büyük Saray'ı

Otto-Dorn kapsamlı olarak araştırdığı için Küçük Saray'a ağırlık verilerek çalışılmıştır (Arık, 2022).

Kubad Abad Sarayı, Konya Beyşehir göl kıyısında bulunan I. Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılmış Selçuklu saray külliyesidir (Aslanapa, 1990).

Selçuklu çağının ünlü tarihçisi İbn-i Bibi, Kubad Abad'ın kuruluşunu şöyle anlatmakta:

“I. Alaeddin Keykubad Antalya-Alanya seferinde, o zamanki adıyla Buhayre-i Gurgurum (yani bu günkü Beyşehir Gölü) kıyısında konakladı. Burada, süt gibi tatlı suyu yeşil renkli bir göl vardı. Üzeri kadifenin kıvrımları gibi dalgalarla dolu göle hayran olan sultan, mimar Sâdeddin Köpek’e, güzellikte cennete benzeyecek bir saray yapılmasını buyururken, parlak zekâsıyla binanın planını çizerek onun üzerinde açıklamalar yaptı ve sarayı resmetti. Onun üzerine Sâdeddin Köpek güzel görüntü yerleri, iç açıcı havuzları bulunan, kemerinin kavsı yüksek göğün çatısıyla yarışan, çok süslü, geniş ve çok eşyaya sahip olan köşkleri, kısa bir zamanda Sultanın emrine uygun olarak yaptı.”



Fotoğraf 4: Kubad Abad Ulu Camii kitabesi. Kürtler Köyü Camii'nde devşirme (Arık, 2022)

Sultan Alaeddin Keykubad adına bu beldenin ulu camisi yapılmış, yazıtında yaptıran olarak “...vali bi Kubad Abad Bedreddin Sutaş (Savtaş)...” (yani, Kubad Abad' da vali Bedreddin Sutaş (Sav-taş) belirtilmiştir. Nesih ile yazılmış Arapça kitabenin Türkçesi şöyledir: "Şüphesiz mescitler Allah'ındır. O halde Allah ile birlikte hiç kimseye kulluk etmeyin. Bu mescit büyük Sultan Keyhüster oğlu

Alaeddin Keykubad'ın-Allah saltanatını daim kılsın-günlerinde Kubad Abad'da vali zayıf kul Bedreddin Savtaş tarafından altı yüz otuz üç yılı Ramazan ayında yapıldı" (Ramazan Hicri 633/ Miladi Mayıs Haziran 1235/1236), (Arık, 2022). Sultan, çevresindekilerden Bedreddin Sutaş'ı (Savtaş), önce inşaat işleriyle görevlendirmiş, saray külliyesi tamamlandıktan sonra da gelişmeye başlayan beldeye vali olarak atamıştır (Arık, 2022).

Kubad Abad Sarayı İbn-i Bibi'nin ifadeleri gibi güzel ve mikro-klima bölgesidir. Toros Dağı'nın kuzey yönünde uzanan bir kolu olan Anamas Dağları'nın doğuya uzanan eteklerinde, Beyşehir Gölü'ne doğru akan derelerin ve sellerin oluşturduğu küçük bir alüvyon ovasıdır. Gölün güneybatı yakasında ovanın kıyıya vardığı yerde bazı büyük kaya kütleleri bulunmaktadır. Burayı köylüler "toprak tol" diye adlandırmış, prehistorik höyük ve "tol" denen yer ve Kubad Abad Külliyesi'nin kalıntıları ile yan yanadır. Saray külliyesi göle uzanan yüksek, kayalık yarımadaının üzerinde, iç içe surlarla çevrilmiş bölümlerden oluşmakta olan köşkler ve çeşitli yapılarla oluşturulan bir topluluk olarak görülmektedir. Gölün tam kıyısında kayaların arası toprakla doldurularak etrafı sağlam bir surla çevrilmiş ilk bölümde, Büyük Saray ve Küçük Saray olarak isimlendirilen yapılar konumlandırılmıştır. Burası İç Kale olarak isimlendirilmiştir. İç kalenin çevresi surlarla çevrili bu bölümlerde; diğer köşkler, hamamlar, tersane, av parkları, idari binaların yer almakta olduğu bilinmektedir. Saray külliyesi Alaeddin Keykubad'ın vali atadığı Kubad Abad kentin merkezi konumundadır. Kent bu gün Konya'nın Kurucaova, Gölyaka, Isparta'nın Göl konak köyleri ve Yenişarbademli ilçesi arazilerini kapsamaktadır (Arık, 2022).

Alaeddin Keykubad'ın emiri ile yaptırılmış olan Kubad Abad Sarayı'nda yaşama fırsatı olup olmadığı hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Sarayda yaşayan oğlu II. Gıyaseddin Key-Hüsrev'dir. Babası Büyük hükümdar, Alaeddin Keykubad'ın Kayseri Sarayı'nda düzenlenen ziyafette zehirlenerek öldürülmüş ve bu suikaste Gıyaseddin Key-Hüsrev'inde dahil olduğu düşünülmektedir. Kendisini veliaht yapmayacağını anlayınca annesi Mahperi Hatun'la birlikte yapmış olduklarından şüphelenilmiştir. Gıyaseddin tahta geçmiş fakat babasının otoritesi ve politikası ile Anadolu'nun dışında tuttuğu Moğol felaketini ülkeye davet etmiştir (Turan, 1988). 1243 yılında Sivas yakınlarında Köseadağ'da Moğollarla yapılan savaşta mağlubiyet sonucunda Anadolu Selçuklu birliğinin sonu gelmiştir. Moğollar zamanla Anadolu'ya egemen olmuş yağmalama ve tahribat sonucunda siyasal ve toplumsal direniş yok edilmeye başlanmıştır. Gugurum vilayeti olarak bilinen bölgede güçlü Türkmen beyi olan Eşrefoğlu Süleyman Bey, hızla yerel bir sultan konumuna gelmiş, vilayetin merkezi de "Bey Şehri" yani bugünkü Beyşehir olmuştur. Karamanlılar ve Antalya bölgesine egemen olan Hamitoğulları, zaman zaman Selçuklulara ve Moğollara karşı

direnış göstermiştir. 14. yüzyılının ilk çeyreğinden sonra Kubad Abad Sarayı Eşrefoğulları ve Moğol kumandalarının sığınağı haline gelerek zamanla saray ve kent işlevini yitirerek yok olup unutulmaya yüz tutmuştur. Aynı yüzyılın ikinci çeyreğinde saray işlevini kaybedip köleşmiş ve eski önemini yitirmiştir (Arık, 2022).

Beyşehir Gölü ve çevresi Karamanoğulları tarafından sık sık işgale uğramış, Osmanlılar ve Karamanoğulları arasında durmadan el değışirmiştir. 1466 yılında Fatih Sultan Mehmet'in bu bölgeye egemen olmasıyla bütün bölge Osmanlı himayesine girmiştir (Erdoğan, 1968). 17. yüzyılda Kâtip Çelebi Cihannümasında göl kenarında Anamas Dağı arasında bulunan Alaeddin Keykubad'a ait eserlerden bahsetmiştir (Çelebi, 2009). 18. yüzyılda saray ve kent tamamen terkedilmiş, o çevrede kalan ve köylüleşen halk saray kalıntılarını taş ocağı niyetine kullanıp tahribata başlamış böylelikle saray harabesi eşkıyaların uğrak yeri olmuştur (Oral, 1953).

Eski ihtişamını ve önemini kaybeden saray, bununla birlikte kenti ve orada yaşayan halkı da köylüleştirmiştir. Kentten köye “tenzil-i rütbe” eden yerleşim yeri halk ağzında “Şarköy” yani kent köyü olarak anılmaya başlanmıştır. Zamanla buraya yeni bir yerleşim yeri kurulmak istenmiş ve “Yeni Şarköy” yani yeni kent köyü olarak isimlendirilmiştir. Burası çevredeki köy ve semtler ile birleştirilerek günümüzdeki Isparta iline bağı olan Yenişarbademli ilçesi olarak adlandırılmıştır. Kubad Abad Sarayı merkezi mezarlık olarak kullanılmış zamanla mezarlığın yeri değışince de çalılık ve taş yığını olarak kalmıştır (Arık, 2022).

Kubad Abad Saray Külliyesi, Beyşehir Gölü'nün güneybatı kıyısında, Torosların bir uzantısı olan Anamas Dağları'nın eteklerinde oluşmuş, küçük alüvyon ovasında, göle uzanan kaya tepeliğinde bulunan, Toprak Yol olarak adlandırılan, Bronz Çağından kalma höyüğün çevresine inşa edilmiştir. Külliye Gölyaka denilen, Beyşehir'e bağı beldeden yaklaşık 3,5 km kuzeyinde bulunmaktadır. Bu bölgede irili ufaklı yirmiye yakın bina yıkıntısı bulunmaktadır. Bu yıkıntılardan üç tanesinden nitelikli olanlar en kuzeyde olan Büyük Saray, onu güneyinde Küçük Saray kuzeyde kalan yapılar Tersane ve Kayıkhanedir. Bu yapıların etrafında engebeli yer şekline göre şekillenmiş olan küçük pavyonlar ve daha büyük yapılar ile bir topluluk oluşturmuştur. Bu yapıları birbirine bağlayan avlu duvarları, yürüyüş rampaları ve su tesisatının kalıntılarına rastlanılmıştır. Kubad Abad çevresinde bulunan yaylalarda ve adalara yayılmış olan yapılar sarayla bağlantılıdır. Bunlar Kız Kalesi olarak bilinen ada yaylada bulunan Malanda Köşkü'dür (Arık, 2022).



Fotoğraf 5: Büyük Saray güney görünümü (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nın en dikkat çekici yapılarından biri olan Büyük Saray, 50x55 metre boyutlarında olup, göle doğru uzanan bir teras üzerine inşa edilmiştir (Fotoğraf 5). Sarayın bulunduğu teras, doğal bir oluşumdan ziyade insan eliyle doldurularak oluşturulmuştur. Bu yapay terasın inşası sırasında atık su ve kanalizasyon sistemleri de özenle yerleştirilmiş, böylece hem yapısal dayanıklılık hem de fonksiyonel bir altyapı sağlanmıştır (Arık, 2022).

Büyük Saray terasının kuzeyinde göl suyunun çekilmesiyle, sarayı çevreleyen surun temelindeki ahşap hatıllar ortaya çıkmıştır. Yapının tarihini belirlemek amacıyla dendrokronolojik araştırma yapılmış; hatıllardan alınan örnekler, Amerika Birleşik Devletleri'nden Cornell Üniversitesi dendrokronoloji uzmanı Prof. Dr. P.L. Kuniholm tarafından analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda, hatılların 1231 yılında kesildiği belirlenmiştir (Arık, 2022).

Saray içerisi tahmini olarak üç ana bölümden oluştuğu varsayılmakta bu bölümler Güney külliye alanı içine doğru yayılan ön avlu, ortada kapalı saray binası ve kuzeyde göle doğru uzanan terastan oluşmaktadır (Arık, 2000).

Güneyde bulunan ön avlu içerde, batıya doğru hücreler ve güneyde iki büyük odadan oluşmaktadır. Kapalı bölümde avluya yönelik cephenin ortasında giriş açıklığı bulunmaktadır. Yapılan kazıda; ana kapıya ait kaidenin kalıntıları bulunmuştur. Avlulu giriş kapı yıkıntısından binaya girilince ortada bir giriş mekânı ve iki yan odadan oluşan giriş bölümü bulunmaktadır. Ortada bulunan kapı yeri olan açıklıktan ileriye gidildikçe varılan yer büyük merkezi holdür. Holün dört yanı duvarlarla çevrili, tabanı ise dikdörtgen blok taşlarla döşenmiş

vaziyettedir. Kuzey yönünde, taht eyvan kalıntıları belirgin durumda bulunmuştur. Solda (batıda) iki oda kapısı, sağda (doğuda) bir kapı ve eyvanın yanından güneye, içerdeki bölümlere geçilen dehliz görülmektedir. Salonda soldaki birinci odada kazılar sonunda sonraki dönemlerde yapılmış olduğu varsayılan farklı tuğladan yapılma sedir bulunmuş, pişmiş toprak borulardan bacası bulunan sobaya benzeyen büyük bir küp formunda olduğu görülmüştür. Sedirin dolgu malzemesi araştırılırken molozlarla birlikte Kubad Abad çinileri bulunmuştur. Çinilerin çoğu kırık halde bulunmuştur. Soldaki bulunan ikinci oda kapalı kuzeybatı köşesinde eyvan bitiminde Kubad Abad kazılarında ilk dikkat çeken buluntulara burada rastlanmıştır. Yüksekliği 1,5-2 metreye ulaşan in-situ çini kaplamalar ilk kez bu bölümde bulunmuştur. Bütün halinde bulunan çiniler ile çinilerin dizilişinin nasıl olduğu anlaşılmıştır. Bu odanın yerleri tuğla ile döşenmiştir. Odaya kapıdan girilince kuzeye doğru terasa açılan kapıya kadar koridora benzer bir bölüm oluşmuştur. Odanın bu bölümü dışında kalan taban bir tuğla boyu kadar yükselti yapılarak yükseltilmiştir. Prof. Otto-Dorn, bu odanın duvarlarının “es-Sultan” yazılı çinilerle süslenmiş olmasından dolayı burayı “divan” olarak isimlendirmiştir (Arık, 2022).

Kubad Abad öreninde varlığını koruyabilen bir yapı da Küçük Saray’dır, Büyük Saray’ın güneydoğusunda konumlanmaktadır. Küçük Saray kazısı ilk kez 1966 yılında Otto-Dorn başkanlığıyla Mehmet Önder’in ortak çalışması ile başlamıştır. Sarayın mimari şekli, kareye yakın plana sahiptir, yapının dış yüzeyi düzgün yontulmuş taşlarla kaplanmış olup günümüzde ise doğu ve batı yüzeyinde çok az sayıda görülmektedir (Arık, 2022). Sarayın güneybatısında giriş kapısı eyvanı dışa açılmış kapı sivri tonozludur (Arık, 2017).

Küçük Sarayın zemini blok tuğla taşlarla döşenmiştir. Sarayın çinileri duvarda değildir. Yapının kuzey, güney ve güneydoğu cephelerinin duvarına bitişik göçük tabakalarından sarayın ikinci katının çöküp buralara saçıldığı düşünülmektedir. Bu göçüklerde haç formu ve sekiz kollu yıldız çini levhalar bulunmuştur (Arık, 2022).

Kubad Abad Saray külliyesi içerisinde pek çok yapı bulunmaktadır. Bunlar saraylar, av köşkleri, kuş gözlem evi, tersane gibi birçok farklı yapılardan oluşmaktadır.

3.2. Hayvan Figürü

Bozkır Sanatı, bozkırda yaşayan Türklerin hayat şartlarına ve doğayla kurdukları bağa uygun olarak hayvanlarla olan yakın ilişkilerinden doğmuş bir kültürdür ve kökenleri M.Ö. 3000'lere kadar uzanmaktadır. Hayvan figürleri, yüzyıllar boyunca bozkırların asıl sahipleri olan Türk topluluklarını derinden etkilemiş ve onlar için önemli bir motif haline gelmiştir. Türk sanatındaki çeşitli

unsurlar, gök, yer ve su formülüyle bağlantılı bir yapıya sahiptir. Bu üç unsur, erken dönem Türk sanatında etkisini güçlü bir şekilde göstermiştir. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, hayvan mücadele sahneleridir. Bu sahneler; gök ile yer, zafer ile yenilgi, erkek ile dişi, aydınlık ile karanlık gibi karşıt kavramların simgesel bir ifadesi olarak kabul edilir. Bu sembolizm nedeniyle eski Türkler, özellikle çift pençeli vahşi ve yırtıcı hayvanları sanatsal tasvirlerinde öne çıkarmıştır. Bu tür betimlemeler, Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar gibi birçok Türk topluluğu tarafından yaygın olarak kullanılmıştır (Çaycı, 1990; Çoruhlu, 2000).

Hayvan üslubu, temel olarak birbirleriyle savaşan iki hayvan ya da hayvansı özellikler taşıyan fantastik varlıkları konu alır. Bu temada yer alan figürler bazen gerçek dünyadan tanıdık hayvanlar, bazen de mitolojik yaratıklardır. Genellikle biri saldırgan (Fotoğraf 6), diğeri ise yenilen taraf olarak tasvir edilen iki güç arasında geçen mücadele, bu üslubun ana temasını oluşturur (Mülayim, 1999).



Fotoğraf 6: Pazırık Kurganı, keçe eğer
(<http://galeri.genelturktarihi.net/pazirik-kurgani>) (23.05.2023)

Türk sanatında hayvan üslubunun bir parçası olarak tasvir edilen hayvanlar arasında aslan, at, ayı, balık, boğa, deve, fil, geyik, horoz, tavuk, kaplan, kaplumbağa, kartal, avcı kuşlar, kuğu, kaz, güvercin ve çeşitli kuş türleri yer alır. Ayrıca koyun, keçi, kurt, köpek, maymun, tavşan, tilki ve yılan gibi diğer hayvanlar da bu üslubun önemli unsurlarıdır. Bununla birlikte efsanevi yaratıklar arasında anka, simurg, phoenix, garuda ve ejderha gibi figürler de dikkat çeker. Tüm bu hayvanlar, tarih boyunca Türk sanatının yayıldığı coğrafyalardaki kültürel etkileşimlerle şekillenerek tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 1993).

Orta Asya kökenli bozkır kültürünün birer simgesi haline gelmiş hayvan figürlerinin anlamları, Şamanizm, totem inançları ve astrolojiyle temellenmiştir. Türklerin destanlarında ve kahramanlık hikâyelerinde, Şamanların ya da kahramanların sıkça hayvan kılığına girdikleri görülür. İnsanların hayvanlara dönüşme arzusu ise genellikle bir düşmandan saklanma ya da kaçış ihtiyacıyla ilişkilendirilmiştir. Hayvan bedenlerinin hareketlerindeki ani ve çevik dinamizm, geriye doğru çevrili baş pozisyonuyla birleşerek bu fikri daha da güçlendirmektedir. Ayrıca, Asya'da yaşayan birçok Türk boyunun kendilerini belirli hayvanlardan türemiş olarak gördükleri inancı da oldukça yaygındır (Yılmaz, 1999).

Hunlar ve İskitler aracılığıyla Avrupa'ya kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış olan bu sanatsal üslup, Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinin ardından farklı bölgelere ve kültürlerle uyumlanarak etkisini daha da arttırmıştır. İslamiyet'ten sonra bu üslup, Gazneliler tarafından Asya'nın güneyine taşınmış; Abbasiler döneminde ise özellikle Samarra şehri başta olmak üzere Mezopotamya genelinde kendine özgü bir yer bulmuştur. Aynı şekilde Büyük Selçuklular, bu sanatsal yaklaşımı İran, Irak ve sonrasında Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir bölgede geliştirmiş ve dönüştürmüştür. 10. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar uzanan süreçte hayvan üslubu, Türk-İslam sanatında önemini koruyarak yoğun bir şekilde uygulanmıştır. Türkler, bu figürleri sadece estetik açıdan görsel bir zenginlik unsuru olarak değil, aynı zamanda koruyucu bir tılsım olarak değerlendirmiştir. İslam dini ile uyumlu hale getirerek, hem sanatsal hem de manevi bir anlam kazanmasını sağlamışlardır. Bu uyarlama, Türklerin derin sanat ve inanç yorumlarını ortaya koyan önemli bir kültürel sentez örneği sunmaktadır (Arık, 2000). Orta Asya'da gelişim gösteren hayvan üslubu Anadolu Selçuklu sanatında da geniş bir kullanım alanı bulmuştur.

3.2.1. Vahşi Hayvan Figürleri

Sanat eserlerinde yer alan vahşi hayvan figürleri, hem sanatsal ifade biçimlerinin bir yansıması hem de toplumların inanç ve ideolojilerini ifade eden güçlü bir sembol olarak dikkat çekmektedir. Vahşi hayvan figürlerinden Aslan figürü, Anadolu topraklarında Hitit, Urartu, Frig, Yunan, Bizans, Roma ve Ermeni sanatının çeşitli dönemlerinde ve farklı sanat anlayışlarında işlenmiş bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu figür, her bir medeniyetin estetik ve kültürel değerlerine göre farklı biçimlerde yorumlanmış ve betimlenmiştir. Ancak her ne kadar farklı stillerle vücut bulmuş olsa da, aslan simgesine genellikle kudret, hâkimiyet ve güç gibi kavramlarla ilişkilendirilen derin bir anlam yüklenmiştir (Öney, 2008).

Türk sanatında tasvir edilen aslan figürü, sıklıkla Budist sanat geleneğinde öne çıkan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte, Türk kültüründen çok daha önceki dönemlerden itibaren aslan figürünün farklı coğrafyalarda kullanıldığına dair pek çok arkeolojik bulgu da mevcuttur. Bunun en somut örneklerinden biri, Altaylardaki Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler üzerinde yer alan aslan ve grifon figürleridir. Bu eserler, aslan motifinin tarihsel kökenlerinin ne denli eskiye gittiğini ortaya koyar niteliktedir. Aslanın simgesel anlamı, çoğunlukla hayvan mücadelesi sahnelerini içeren tasvirlerde görülmektedir ve burada genellikle galip gelen taraf olarak betimlenmiştir. Aslan, bu yönüyle iyi-kötü ya da aydınlık-karanlık gibi zıt kavramların olumlu tarafını temsil eden bir sembol olarak karşımıza çıkar. Sadece Türk kültüründe değil, birçok medeniyetin mitolojik ve sanatsal anlatılarında da aslan; savaş, zafer, iyiliğin kötülüğü yenmesi, güç ve kuvvet gibi değerlerin sembolü haline gelmiştir. Bunun yanı sıra, aslanın yelesi ve postu ona ayrı bir anlam katmıştır; bu fiziki özellikleri cesaret, yiğitlik ve kahramanlıkla özdeşleştirilmiştir. Türk kültüründe ise bu anlamlandırma daha özel bir bağlam kazanmıştır. Özellikle Türk topluluklarında erkeklerin uzun saç modeli yaygın olduğu için, bu durum aslan yelesine yüklenen anlam ile ilişkilendirilmiştir. Uzun saç ve aslan yelesi arasında kurulan bu bağlantı, aslanın Türk kültüründeki güçlü sembolik temsili yetini daha da pekiştirmiştir (Çoruhlu, 2000b).

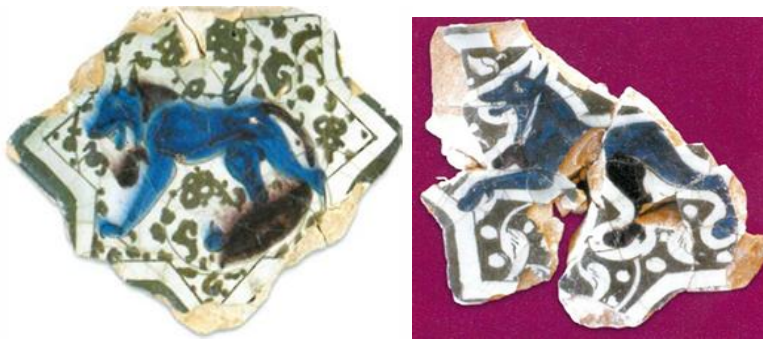


Fotoğraf 7: Aslan figürlü yıldız çini (Arık, 2000)

Büyük Saray’da görülen tek aslan figürlü çini olma özelliği taşımaktadır (Fotoğraf 7). Arık’a göre tasvir ediliş nedeni sultanın gücünü simgelemektir. Yıldız çinin yüzeyi farklı kalınlıkları bulunan üç bordür çizgileri ile çevrilmiştir. Aslan

figürünü belirginleştirmek için zemin krem astar renk bırakılmış ve figür çerçevelenmiştir. Boş bırakılan yerler ise palmetlerden oluşturulmuş desenle doldurulmuştur. Aslan, göğsü şişirilmiş ve yelesi kabarık şekilde çini üzerinde görkemli şekilde durmaktadır. Bir ayağı yukarda üç ayağı ve kuyruğu krem zemin üzerinde, üç ayağı kobalt mavisi, bir ayağı ve kuyruğu patlıcan moru ile renklendirilmiştir (Arık, 2000).

Kurt, proto-Türk topluluklarında önemli bir totem figürü olarak kabul edilmiş, Hun dönemiyle birlikte ata kültürünün vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Türk kültür ve geleneklerinde birçok farklı alanda kendisine yer bulan kurt, özellikle kaya mezar taşlarından Şaman kıyafetlerine ve aksesuarlarına kadar çeşitli unsurlar üzerinde tanrı-kurt figürleriyle sembolize edilmiştir. Bu bağlamda, kurt sadece bir hayvan olarak değil, aynı zamanda güçlü bir kolektif bilinç ve inanç sisteminin merkezinde yer almıştır. Hayvan-ata kavramı, devlet teşkilatlanması ve hükümdarlık gibi toplumsal yapılarla özdeşleştirilmiş ve bu alanlarda sembolik bir anlam kazanmıştır. Bu durum, özellikle Göktürk Yazıtlarından biri olan Kültigin Yazıtında açıkça görülmektedir. Yazıtta geçen "Tanrı güç verdiği için babam hakanın ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş" ifadesi, kurt figürünün güç, cesaret ve zaferle ilişkilendirilen bir metafor olarak kullanıldığını göstermektedir. Türk kozmolojisinde ise kurt daha derin ve metafiziksel bir anlam taşımaktadır. Gökyüzüyle ilişkilendirilen ve aydınlığı simgeleyen kurt, adeta ilahi bir bağın temsili olmuştur. Bu çerçevede gök kurt ve bozkurt kavramları ortaya çıkmış; aynı zamanda ak kurt, al kurt ve kara kurt gibi ifadeler de kozmolojik unsurlar ışığında farklı anlam katmanlarını ifade etmek üzere kullanılmıştır. Türk kültüründe kurt figürü, İslamiyet'in kabulünden sonra da önemini yitirmemiş; aksine yeni anlamlar kazanarak yiğitlik, kuvvet ve nazardan korunmanın sembolik bir temsili olarak varlığını sürdürmüştür. Hem eski Türk inanışlarından beslenen köklü sembolizmiyle hem de İslami etkilerle yeniden şekillenen bu figür, kültürel mirasın güçlü bir unsuru olmayı başarmıştır (Çoruhlu, 2000b).



Fotoğraf 8: Kurt figürlü yıldız çiniler (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'ndaki kurt figürlü, sekiz kollu yıldız biçimindeki çiniler, sır altı tekniği kullanılarak üretilmiştir. Bu çinilerde yer alan tasvirlerden birinde, kurt ileriye doğru hamle yaparak koşmaya hazırlanır pozisyonda betimlenmiştir (Fotoğraf 8). Diğer bir betimde ise kurt, bir ayağını göğsüne doğru çekmiş ve kalın, tüylü kuyruğunu arka bacaklarının arasından öne doğru kıvrımış bir vaziyettedir. Her iki tasvirde de kurtlar, açık ağızları, belirgin keskin dişleri ve sivri kulaklarıyla son derece gerçekçi bir biçimde resmedilmiştir (Arık, 2000).

Türk mitolojisinde ayı, orman kültü ve simgeciliğinin bir yansıması olmasına rağmen, kartal, at ve kurt gibi öncelikli figürler arasına girmemiştir. Bununla birlikte, bazı Türk topluluklarında ayıya duyulan önem dikkat çeker. Ayı, orman tanrısının veya orman ruhunun bir temsili olarak kabul edilmiştir. Orta ve İç Asya'da yaşayan bazı Türk topluluklarında ayıya bağlılık anlamına gelen "ayı tözü" geleneği günümüzde de sürmektedir. Örneğin, Başkurtlar gibi bazı Türk halkları, ayıdan türediklerine inanmış ve bu hayvana atfettikleri sözcükler arasında "ata" anlamında olanlar da bulunmaktadır. Şamanlar, ayının kürkünü ve kemiklerini ritüel amaçlı kıyafetlerinde aksesuar olarak kullanmışlardır. Ayrıca, ayıyı avlayarak onun gücünün ve özelliklerinin insanlara geçeceğine inanmışlardır. Ancak İslamiyet'in kabulüyle birlikte, ayının sembolik anlamı değişime uğramış; kaba kuvvetin, aptallığın ve kötü niyetli insanların bir simgesi haline gelmiştir (Çoruhlu, 2000b).



Fotoğraf 9: Ayı tasvirli yıldız çini (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nda bulunan ayı figürlü sekiz kollu yıldız çini tasvirine bakıldığında gövdesinin ağırlığı hissedilmektedir (Fotoğraf 9). Ayının heybetli duruşuna rağmen sakince meyve yemesi onu ürkütücü olmaktan çıkarmaktadır. Figürün etrafı haşhaş ve nara benzer bitkisel süsleme ile tamamlanmıştır (Arık, 2000).

3.2.2. Evcil Hayvan Figürleri

Köpek, Türklerde genellikle kurdun karşısındaki koyun konumuna benzer bir işlevi vardır. Güçlü şamanlar ayinler sırasında kurt, kartal gibi hayvanların biçimine bürünürken, zayıf şamanlar ise köpek biçimine bürünmüşlerdir. Türk Kozmolojisinde köpek ölümün simgesi, olup cenaze törenlerinde kurban edilmişlerdir. Çin, Tibet, Moğol kültürlerinde köpeğin tanrı, ata ya da ana olduğuna inanarak köpekten türediklerine inanmışlardır. Av sporunun soylular arasında gördüğü rağbetle avcı hayvanı olarak çeşitli cins köpeklerin önem kazanması ile olumsuz anlamlarının yanı sıra avcı köpeği dostluk, sadakatin ve sabrın simgesi olmuştur. İslamiyet'ten sonra Müslüman Türklerde kıtmir (Kehf Suresi,9-29) önemli bir hayvan olmuştur (Çoruhlu, 2000b).



Fotoğraf 10: Köpek figürlü yıldız çiniler (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nda bir çok köpek figürlü çini levha görülmektedir. Avcıların yardımcısı olan köpek, her levhada tek tasvir edilmiş, köpek şişinerek emir almak için arkaya dönük, sahibine bakarken resmedilmiştir (Fotoğraf 10). Köpek figürlerinin tamamı arkaya dönük ve çeşitli bitkisel motifler ile bezenmiştir (Arık, 2000).

Keçi, Türk topluluklarında sığun sözcüğü ile ifade edilmiştir. Türklerde tanrıya sunulan kurbanlar arasında keçi ve koyun bulunmakta olup özellikle

beyaz renkte olanları kurban edilmiştir. Beyaz olmayan koyun ve keçiler zaman zaman yer tanrısına ve matem törenlerinde yere kurban edilmişlerdir. Şamanizm’de kötü ruhlardan korunmak için kurban edilmişlerdir. Hayvan mücadele sahnesinde dağ keçisi yenilgiye uğrayan taraftır. Taoizm’deki kutlu dağ efsanesine göre dağ keçileri sığın otundan yiyerek ölümsüz oldukları için ölümsüzlük sembolü olarak ve hanedan arması olarak kullanılmıştır. Kültigin yazıtının doğu yüzündeki keçi sembolü bunu ifade etmektedir (Çoruhlu, 2000b).



Fotoğraf 11: Keçi figürlü yıldız çini (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı’nda bulunan keçi figürlü çiniler coşkulu ve zıplar şekilde resmedilmiş bu da doğaya en yakın üslupta yapılmıştır (Fotoğraf 11). Küçük Saray’da bulunan yıldız çini bunun en güzel örneklerinden olup, krem rengi zemin üzerine siyah kıvrık dallar ve yapraklarla oluşan bezeme ortasına yerleştirilen keçi figürü yüzeyde büyük yer tutmaktadır. Koşarken “meliyormuş” gibi ağzı açık olup kobalt mavisi ve mangan moru ile renklendirilmiştir (Arık, 2000).

Türk kültüründe at figürü, Şamanizm çerçevesinde destanlar, öyküler, efsaneler, kozmolojik, astrolojik ve mitolojik alanlarda geniş bir biçimde yer bulmuştur. Şaman törenlerinde at, sembolik bir unsur olarak öne çıkmış ve çeşitli rolleri üstlenmiştir. Şaman, gökyüzüne ulaşmak için atı bir vasıta olarak görmüş ve dini ayinlerde bu hayvan hem ulaşım aracı hem de kurbanlık olarak kullanılmıştır. Gökyüzüne yükselmeyi sağlayan bu işlevi nedeniyle, at genellikle kanatlı olarak tasavvur edilmiştir. Çin kaynakları, Hunların her yıl bir dağda göğe at kurban ettiklerini kayıt altına almıştır. Bu törenlerde beyaz atların tercih edilmesinin özel bir anlamı bulunurken, siyah atlar daha çok yere adanan

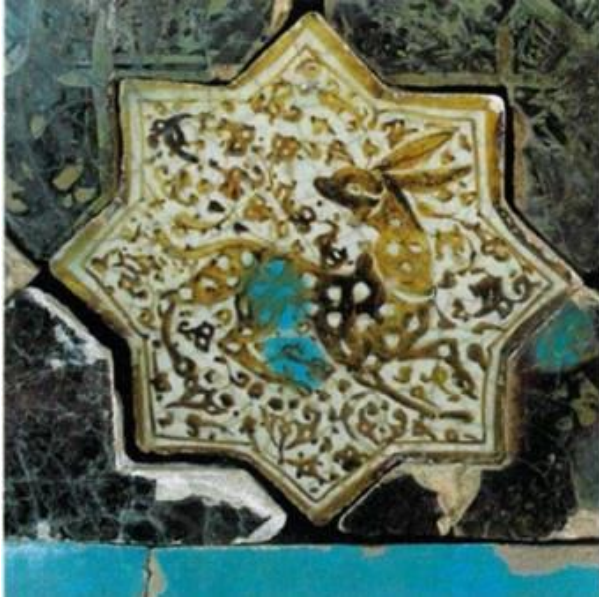
kurbanlar için seçilmiştir. Proto-Türk ve Hun Dönemlerinden Göktürk Dönemi'ne kadar uzanan tarihsel süreçte, kurban kültü sürekliliğini korumuştur. Türk mitolojisi, destanları ve hikâyelerinde at, yalnızca sahibinin dostu değil, aynı zamanda zafer ortağı ve en değerli varlığı olarak kabul edilmiştir. Savaşlardaki stratejik önemi nedeniyle at, güç ve kudretin bir simgesi olarak yüceltilmiştir. Ayrıca at sürüleri, sahip olunan ekonomik zenginliğin ve statünün bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Eski Türk mezarlarında, “kurgan” adı verilen arkeolojik alanlarda bulunan at kadavraları, bu hayvanların ölümden sonra sahiplerine hizmet etmeye devam edeceği inancını yansıtmaktadır. İslamiyet'in kabulünden sonra da Türk kültüründe ata atfedilen mitolojik anlamların pek çoğunun varlığını sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Bu durum, at figürünün kültürel ve inançsal bağlamdaki öneminin zamanla özünü kaybetmediğini göstermektedir (Çoruhlu, 2000b).



Fotoğraf 12: At figürlü yıldız çini (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nda bulunan sekiz kollu yıldız çinide tasvir edilen at, dörtnala koşmaktadır (Fotoğraf 12). Sanatçının harekete duyduğu ilgi ve gözlem gücü bu çinide açıkça belli olmaktadır. Figürde detaylara bakıldığında koşum takımı, beyaz yelesi başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Figürün hareketleri oldukça gerçekçi yansıtmasının yanı sıra renklendirmede kullanılan krem zemin üzerine kobalt mavisi, kahverengi ile figürü soyutlaştırmıştır (Arık, 2000).

Türk sanatında yaygın olarak kullanılan tavşan figürü, gök, yer ve su sembolizmiyle uyumlu bir hayvan olmuştur. Eski dönemlerde beyaz tavşanın göğe, siyah tavşanın ise yere atfedildiği görülmektedir. Şamanist Türk toplumlarında Altay ve Yakutların duvarları ya da sarıklarına tavşan derisi astıkları, bu durumun tavşanın kutsal bir varlık (töz) olarak kabul edildiğine işaret ettiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle şaman davullarının yüzeyleri genellikle tavşan derisi ile kaplanmıştır. Tavşan, on iki hayvanlı Türk takviminde yıllardan birinin sembolü olmuştur. Göktürk Dönemi boyunca av hayvanı olarak kabul edilmesinin yanı sıra uğur ve bereketin simgesi olarak da değerlendirilmiştir. İslamiyet'in kabulünden sonra tavşan, Türk inanisında bereket, kurnazlık ve iyi şansın bir sembolü olmaya devam etmiş; ancak, zaman zaman korkaklık ve ürkeklik özelliklerini de temsil etmiştir (Çoruhlu, 2000b).



Fotoğraf 13: Tavşan tasvirli (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nda yer alan yıldız formundaki çinilerden, hayvan tasvirlerinden biri de tavşandır. Bu tasvirler, bazen yalnız başına bazen de av sahneleri içinde betimlenmiştir. Av hayvanları arasında tavşan, önemli bir yere sahiptir. Büyük Saray'da bulunan bu yıldız formundaki çini, lüster tekniği kullanılarak özenle hazırlanmıştır (Fotoğraf 13). Opak mat beyaz bir zemin üzerinde, kahverengi tonlarında rumi motifler ve sarmal dallarla işlenmiş süslemeler yer almaktadır. Bu zengin motiflerin üzerine ise tavşan figürü

konumlandırılmıştır. Hareket halindeki tavşan detaylı bir şekilde resmedilmiş olup, gövdesine beyaz benekler işlenmiştir (Arık, 2000).



Fotoğraf 14: Sıraltı depo çini, kaçan tavşan yırtıcı kuşun saldırma sahnesi (Arık, 2022)

Kubad Abad Sarayı çini deposunda bulunan sekiz kollu yıldız formulu, tavşan figürlü çiniler de bulunmaktadır. Tavşan figürlü çiniler dikkatle incelendiğinde birbirinin devamı olan olay örgüsünden oluşmakta olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf 14). Bu iki çinideki tasvir çizgi romana benzeyen sahneler oluşturmaktadır. Her iki çini siyah çerçeveli ve boş krem zemine sahiptir. İlk çinide perspektif bir görünüm sağlanmış önde saklanırcasına duran tavşan, hemen onun arkasında ise koşar vaziyette bir tavşan resmedilmiş, tavşana saldıran yırtıcı kuş ise uzakta olduğu için sadece siluet halinde resmedilmiştir. Yıldız çinide tavşanın saklanırcasına durduğu, fakat yırtıcı kuşun geldiğini hissedince yerinden fırlayıp kaçmaya çalıştığı ve ikinci çinide bu olayın devamı niteliğinde tavşanın yırtıcı kuşa yakalandığı resmedilmiştir. Çinilerde tasvir edilen tavşanlar vücutları, kobalt mavisi ile renklendirilmiş ve beyaz benekler ile süslenmiştir. Başları ise beyaz bırakılmış; baş, göz ve kulaklar çizgisel bir şekilde resmedilmiştir. Yırtıcı kuşun ilk çinide siluet olduğu için siyah, ikinci çini de ise tavşanda olduğu gibi çizgisel olarak resmedilmiş olup sadece kuyruğunda şeritler halinde lacivert renk ile süslenmiştir (Arık, 2022).

Balık, Türk kozmolojisinde gök gürültüsünü temsil eden bir sembol olarak önemli bir yere sahiptir. Verbitskiy'in derlediği Altay yaradılış destanında balığa özel bir anlam yüklenmiş olup, destanın merkezî unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Eski Hint mitolojisinin etkileri doğrultusunda balık, Budist mitolojisini de şekillendirmiş ve çeşitli tanrılar bu bağlamda balığın üstünde tasvir edilmiştir. Tasavvuf edebiyatının önde gelen eserlerinden biri olan Ferideddin Attar'ın Mantıku't-Tayr isimli yapıtında ise balıktan, dünyanın

yaradılışı ve dünya kavramının simgesel bir temsili olarak söz edilmektedir. Bunun yanı sıra, Türk-İslam sanatında da balık figürü anlamlı bir yere sahiptir; özellikle Hz. Yunus'un bir balık tarafından yutulup daha sonra kurtuluşunu anlatan hikâye, İslam inancında dini ve sanatsal tema olarak karşımıza çıkar. Bu durum, balığın hem mitolojik hem de dini metinlerde geniş kapsamlı bir sembolizm taşıdığını göstermektedir (Çoruhlu, 2000b). Anadolu topraklarında, erken dönem Hristiyanlık ve Bizans sanatlarında oldukça sevilen ve yaygın şekilde kullanılan bir figür olarak balık, farklı kültürel ve inanç sistemlerinde derin bir sembolizm taşımıştır. İslamiyet'te bu figürün kökleri Fatımi Dönemi'ne kadar uzanırken, İran'da ise Büyük Selçuklu Devleti'nin sanat ve kültür mirasında kendine yer bulmuştur. Balık, doğurganlığın bir sembolü olarak sayısız yumurtasıyla bolluğun ve bereketin ifadesi olmuştur. Anadolu Selçuklu sanatında balık figürü, bir burç simgesi ve Türk-Çin takvimi hayvanlarından biri olarak kullanılmıştır. Ayrıca takvimde balık, balık burcunun sembolü olarak yer alır (Öney, 1968; Arık, 2000).



Fotoğraf 15: Balık figürlü çini (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nda kullanılan dekoratif unsurlardan biri de balık figürüdür. Büyük Saray'a ait buluntular arasında yer alan çinilerden birinde, art arda sıralanmış biçimde dönen iki büyük balık betimlenmiştir (Fotoğraf 15). Bu kompozisyonda balıklardan birinin gövdesi kesilmiş, yalnızca baş kısmı korunmuştur. Balık, yay şeklinde bükülmüş bir pozisyonudadır ve muhtemelen diğer balık da benzer şekilde kıvrılarak, kuyruğu ile birinci balığın vücuduna temas etmektedir. Kompozisyonun zemininde ise su dalgasını anımsatan siyah tonlarda, bitkisel motiflerle bezenmiş bir dekoratif düzenleme göze çarpmaktadır. Balıklar, iri gözleri, geniş ağızları ve estetik görünümüne sahip kuyruklarıyla dikkat çekerken, gövdeleri lacivert renge, başları ise mangan moru tonlarına boyanmıştır. Tasvir edilen bu balık figürleri, Beyşehir Gölü'nde görülen büyük balık türleriyle benzerlik göstermektedir (Arık, 2000).



Fotoğraf 16: Balık figürlü çiniler (Arık, 2000)

Küçük Saray kazılarında ortaya çıkarılan ve sır altı tekniğiyle yapılmış yıldız biçimli çini eserde, dikkatli incelendiğinde haşhaş bitkilerinin zarif tasvirleri arasında yer alan iki balık figürünün yalnızca baş bölümleri belirgin bir şekilde fark edilmektedir. Bu detay, sanatsal estetik ve dönemin üretim teknikleri açısından oldukça çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Balık figürlerinden birinin gövdesinde pullar görülmektedir. Tüm çini yüzeyini kaplayan figürler simetrik olarak yerleştirilmiştir. Haç formu çini parçalarında, turkuaz şeffaf sır altına, siyah renkte balık figürleri ilk kez görülmektedir (Fotoğraf 16). Kırık durumdaki haç parçalarında balığın alt gövdesi ve kuyruğu korunmuş durumdadır. Balıkların ağızlarının, haçın ortasında birleştiği bir kompozisyon oluşturduğu görülmektedir. Anadolu Selçuklu sanatında balık figürü önemli bir yere sahiptir. Bu figürler genellikle çift ve simetrik şekilde tasvir edilmiştir. Ancak, taş kabartma, çini ve alçı gibi malzemeler üzerinde işlenen balık figürlerinin nadir de olsa tek olarak resmedildiği bilinmektedir (Arık, 2000).



Fotoğraf 17: İki yanında balık yer alan siren figürlü çini (Arık, 2000)

Kubad Abad’ da bulunan balık figürlü çiniler, sanat tarihi açısından en özgün örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Yıldız formuna sahip bu çininin yapımında sır altı tekniği kullanılmıştır (Fotoğraf 17). Çininin merkezinde dikkat çeken bir siren figürü yer alır; dolgun gövdesi güvercine benzeyen siren, başındaki taç, oval yüzündeki belirgin kaşlar, çekik ve büyük gözlerle dışa dönük bir bakış sergilemektedir. Kanatları gövdesine bitişik bir biçimde tasvir edilmiştir. Siren figürünün her iki yanında ise simetrik olarak düzenlenmiş balık figürleri bulunmaktadır. Siren ve balıklar, kobalt mavisi ve mangan moru renk pigmentleriyle boyanmıştır. Bunun yanı sıra, krem renkli zemin üzerinde siyah tonlarla işlenmiş yarım palmet motiflerinden oluşan bir arabesk desen kompozisyonu oluşturulmuştur (Öney, 1968; Arık, 2000).



Fotoğraf 18: İnsan figürlü çini (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nda yer alan diğer dikkat çekici eser, sır altı tekniğiyle işlenmiş sekiz kollu yıldız biçimindeki çinidir. Kompozisyonun merkezinde, hayat ağacının ortasında bağdaş kurarak oturmuş bir insan figürü bulunmaktadır. Bu figür, her iki elinde birer balık tutmaktadır (Fotoğraf 18). Koyu mavi kaftanı, üzerindeki siyah noktalı desenlerle dikkat çekerken, kollarında yer alan tiraz motifleri esere ayrı bir zenginlik katmaktadır. İnsan figürünün başında bir serpuş yer almakta ve çevresi bir hale ile çevrilmiştir. Uzun örgülü saçları da detaylarda öne çıkmaktadır. Ellerde tutulan balıklar yukarıya doğru yönelmiş başlarıyla resmedilmiştir. Gövdeleri kıvrılarak yükselen balıkların orta kısımları siyah, soldaki balığın başı ve kuyruğu koyu mavi tonlarında, sağdaki balığın başı ve kuyruğu ise pathıcan moru rengindedir (Öney, 1968).



Fotoğraf 19: Balık figürlü haç çiniler (Arık, 2022)

Çini deposunda bulunan haç formlu kırık çinilere de balık figürü resmedilmiştir (Fotoğraf 19). Kırık parça çinilerin birinin üzerine; ince çizgilerle üzerindeki pul detayları işlenmiş ve haç kollarında birbirine zıt yönlerde yerleştirilen balık figürleri, turkuaz sırn altında yüzüyorlarmış gibi görünmektedirler. Yalnızca iki kolu kalmış olan ikinci haç çinide, birinin başını, diğerinin kuyruğunu gördüğümüz balık tasvirleri diğer çiniye göre daha kalın fırça darbeleri kullanılmıştır (Arık, 2022).



Fotoğraf 20: Balık figürlü çini (Arık, 2022)

Çini Deposunda bulunan iki yıldız çinilerde, balık figürü resmedilmiştir. İlkinde krem zemin üzerine balıklar yay gibi bükülerek birbirini izlemektedir. Siyah renkli balıkların pulları beyaz renk çizgiler halindedir. İkinci sekiz kollu çinide ise balıkların başları merkezde, tam orta noktada birleşen, siyah silüetler halinde üç balık çarkıfelek motifi gibi dönüşleri vardır (Fotoğraf 20). Balıklar su dalgasına benzetilmiş, arka planda siyah kıvrımlar ve soyut küçük yapraklar, küçük balıklar gibi görünmektedir (Arık, 2022).

3.2.3. Kuş Figürleri

İslamiyet'ten öncesi dönemde bazı Türk topluluklarında kuşlar ongun sayılmışlardır. Kuşlar; uçma kabiliyetinden ötürü sembolik anlam kazanmış, cennetle yeryüzü arasında haberci olduklarına inanılmıştır. Kuş ruhun sembolü olmuş, Orhun yazıtlarındaki ölümle ilgili ifadelerde kullanılmıştır. Cennetle ilişkilendirilen kuşların, şamanik inanışlarda bir sembol olarak önemli bir yere sahip olduğu ve şamanlar tarafından yardım alınan ya da koruyucu ruh olarak görüldüğü düşünülmektedir. Bu bağlamda, kuşların suretine bürünme eylemi, hem fiziksel hem de ruhsal düzeyde bir bağlantı kurma aracı olarak değerlendirilmektedir (Çoruhlu, 2000b).

Gök Tanrı inancının yaygın bir biçimde benimsenmesi, yırtıcı ve güçlü kuşların sembol olarak seçilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu durum, yırtıcı kuşların temsil ettiği güç ile Tanrı'nın koruyuculuğu arasında kurulan sembolik

bağ üzerinden açıklanabilir. Koruma içgüdüsüyle ilişkilendirilen bu semboller, insanlara hem güç hem de güvenlik hissi aşılayarak, yaşamlarında manevi bir destek unsuru olarak görülmüştür (Halıcı, 2014).

Türk sanatında yalnızca yırtıcı kuşlar değil, aynı zamanda yırtıcı olmayan kuşlar da sembolik anlamlar taşıyarak önemli bir yer tutmuştur. Tavus kuşu, su kuşları ve diğer birçok yırtıcı olmayan kuş figürleri bu bağlamda sıkça tasvir edilmiştir. Eski Türk inançlarında “Ku” sözcüğü ruhun göçünü ve uçmayı temsil eder, bu da cennetle ilişkilendirilmiştir. Özellikle kaz, karga, baykuş ve kuğu gibi kuşlar, Şamanlar tarafından en fazla tercih edilen figürler olmuştur. Yaradılış destanlarında ise kaz, balıkçıl ve kuğu gibi kuşlara derin ve anlamlı sembolik roller atfedilmiştir. Orta Asya ve Çin kültürlerinde de bu tür kuşlar kutsal olarak kabul edilmiştir. Turna; ölümsüzlük, kudret, refah ve uzun ömrü simgelerken, bıldırcın kahramanlık ve cesaretin bir işareti olarak görülmüştür. Sülün güzelliği ve iyi şans, saksagan faydalı bilgiyi ve haberi, tavus kuşu ün ve saygınlığı, güvercin uzun ömrü; kaz ise erkeklik ve yiğitliği temsil etmiştir. Bülbül ise aşk ve sevdanın simgesi olmuştur. Divan-ı Lügat-it Türk'te ise pek çok beyliğin kuş figürlerini talih sembolü olarak kullandığı belirtilmektedir (Çoruhlu, 2007).

Yırtıcı kuşlar, tarih boyunca Türk kültüründe önemli bir yer edinmiş ve milli sembollerden biri olarak kabul edilmiştir. Bu kuşların birçoğu, Türk mitolojisinde ve inanç sistemlerinde gökyüzü unsurunu simgeleyen varlıklar olarak tasvir edilmiştir. Özellikle kartal gibi görkemli kuşlar, yırtıcı kuşların en güçlü temsilcisi olarak "kuşların hükümdarı" unvanını taşımış ve dünya ağacının zirvesinde yer aldıklarına inanılmıştır. Kartal başta olmak üzere, diğer yırtıcı kuşlar da Gök Tanrı'nın kutsal sembolleri arasında kabul edilmiştir (Çoruhlu, 1993). Oğuz boyları, şahin ve diğer avcı kuşları büyük bir özenle eğitmiş ve bu kuşları hem saygınlık göstergesi hem de saygın bir hediye olarak kullanmıştır. Avcı kuşlar yalnızca süreklilik avlarında ve av şölenlerinde sergilenen eğlenceye yönelik bir araç olmaktan öteye geçmiş, dini ve manevi anlamlar da kazanmıştır. Av törenleri sırasında yırtıcı kuşların kullanımı, toplumsal bir ritüelin parçası haline gelmiş, bu kuşlar hem dünyevi bir değer hem de kutsal bir anlam yüklenerek Türklerin kültürel kimliğinin derinliklerinde yer almıştır (Kuban, 2008).

Kubad Abad Sarayı'nda sekiz kollu yıldız ve haç formundaki pek çok çinide avcı ve yırtıcı kuş figürlerinin işlendiğini görülmektedir.



Fotoğraf 21: Şahin figürlü sekiz kollu yıldız çiniler (Arık, 2000)

Avcı kuşlarının temsilleri, gövdenin önden, başın ise yandan gösterildiği bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Küçük Saray ve Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız motifli çinilerde yer alan şahin figürleri, birbirine oldukça benzer nitelikler taşımaktadır. Bu figürlerde, kuşların yırtıcı duruşları, keskin ve etkileyici bakışları, yanlara doğru açılan ihtişamlı kanatları ve dolgun gövdeleri öne çıkarılmakta; tüm bu özellikleriyle kuşlar adeta tek bir bütün figür olarak betimlenmektedir (Fotoğraf 21), (Arık, 2000).



Fotoğraf 22: Avcı kuş tasvirli çini (Arık, 2000)

Avcı kuşlar, yalnız başlarına betimlenmekle kalmayıp, bir olay örgüsü içinde yer aldıkları sahnelerde de temsil edilmiştir. Bu bağlamda, dikkate değer iki örnek mevcuttur: biri Büyük Saray’da bulunan sır altı tekniğiyle yapılmış çini,

diğeri ise lüster tekniğiyle üretilmiş bir eserdir. Sır altı tekniğiyle imal edilen çinide (Fotoğraf 22), bir kuşun başka bir kuşun boğazını kavrayarak sıktığı görülmektedir. Lüster tekniğiyle yapılan örnekte ise avcı kuşun bir tavşanın başını gagalamakta olduğu tasvir edilmiştir. Her iki sahnede de hayvan figürlerinin biçimsel detayları, eğilip bükülen formlarındaki incelikli çizgiler ve kompozisyonun genelinde oluşturulan dinamik ile dekoratif etki dikkat çekicidir (Arık, 2000).



Fotoğraf 23: Karşılıklı tüneyen tavus kuşu tasvirli çini (Arık, 2000)

Bir grup haç ve sekiz kollu yıldız çinilerde tavus kuşları tek ve çift şekilde tasvir edilmiş, çinilerin büyük çoğunluğu sır altı tekniği ile yapılmış olsa da lüster tekniği de uygulanmıştır.

Küçük Saray'da yer alan yıldız formlu çinilerde tasvir edilen tavus kuşları, ortadaki bir kökten simetrik biçimde ayrılan ve bol yapraklarla bezenmiş dalların uçlarının yukarıya ve aşağıya doğru kıvrılmasıyla oluşan kompozisyon içinde yer almaktadır (Fotoğraf 23). Bu kıvrımlar, resim yüzeyinde estetik bir denge ve hareketlilik sağlamıştır. Dallar üzerinde tünemiş vaziyette karşılıklı duran tavus kuşları, göğüs göğüse bir düzen içinde konumlandırılmış, uzun boyunlarını dışa doğru kıvrarak geriye çevirmişlerdir. Başları üzerinde top biçiminde tüylerden oluşan tepeliklerle taçlandırılmış bir desen görülmektedir. Krem renkli bir zemin üzerine uygulanmış bu betimde, kuşların gövdeleri siyah tonlarında resmedilirken, baş ve kuyruk kısımları kobalt mavisi, dallar ise yeşil renkle boyanmıştır (Arık, 2000).



Fotoğraf 24: Birbirine sarılmış tavus kuşu tasvirli çini (Arık, 2000)

Küçük Saray kazılarında 1992 yılında ilk kez karşılaşılan haç formlu çinilerde turkuaz sır altına siyah siluet olarak birbirine dolanan tavus kuşları ile karşılaşılmıştır (Fotoğraf 24). Haçın çapraz konumuna uygun şekilde düzenlenerek merkeze yerleştirilen bu simetrik çiftin kanatları, üst kısımdaki haç kollarıyla uyumlu bir biçimde yönlendirilmiş, kuyrukları ise alt kısımdaki haç kollarına hizalanmıştır. Haç kollarının uçlarında bulunan boşluklar, stilize edilmiş küçük yapraklı kıvrık dallarla süslenmiştir (Arık, 2000).



Fotoğraf 25: Tavus kuşu tasvirli çini (Arık, 2000)

Sekiz kollu yıldız çiniye tek tasvir edilmiş tavus kuşu, çini grubu vardır. Çoğunlukla sır altı tekniği kullanılsa da lüster tekniği de kullanılmıştır. Büyük

Saray'a ait sır altı tekniği ile yapılmış yıldız çini, merkezine yerleştirilmiş tavus kuşunun kuyruğu ve gövdesi tüm kompozisyonu oluşturmaktadır (Fotoğraf 25). Boynu geride, kanatlarına uzanarak tüylerini karıştırmaktadır. Kuyruktan uzanan kıvrık ve uzun tüyler, canlılığı etkileyici bir biçimde ifade eder. Tavus kuşunun başındaki tüyler, bir taç misali tasvir edilmiştir. Bu betimleme, Selçuklu ustalarının doğayı gözlemleme yeteneğini ve ona olan bağlılıklarını başarıyla yansıtan bir özellik taşımaktadır. Kıvrımlı çizgilerin dengeli yerleşimi ve renklerin ahenkli kullanımı, Selçuklu resim sanatının en ihtişamlı örneklerinden biri olarak öne çıkar (Arık, 2000).



Fotoğraf 26: Stilize tavus kuşu tasvirli çiniler (Arık, 2022)

Cenneti simgeleyen tavus kuşu, depo çinilerinde tasvir ve çeşitlilik açısından alışla gelmiş Kubad Abad tavus kuşlarından oldukça farklı özelliklere sahiptir (Fotoğraf 26). Bu çinilerde, krem rengi zemin üzerinde siyah konturların belirgin bir şekilde çerçevelediği sekiz kollu yıldız motifleri dikkat çekerken, soyut bir tarzda işlenmiş tavus kuşu figürleri dekoratif bir etki yaratır. Çinilerin, hepsi sanki tek bir şablondan çıkmış izlenimi verir. Siyah kalın çizgilerle şekillendirilen tavus kuşlarının kuyrukları, zarif kıvrımlarla sonlanır ve birbirleriyle kesişerek dinamik bir hareket algısı oluşturur.

Bu tasarım aynı zamanda çinideki boşlukları da etkileyici şekilde doldurur. Tavus kuşlarının çevresinde kalan alanlar ise dolgu motifleriyle zenginleştirilmiştir. Yıldızların köşelerine damla motifleri yerleştirilmiş, zeminde ise mavi-siyah benekler, kıvrık siyah dallar ve küçük spiral desenlerle süsleme yapılmıştır (Arık, 2022).



Fotoğraf 27: Stilize tavus kuşu tasvirli çiniler (Arık, 2022)

Bir başka grubu oluşturan çerçevesiz sekiz kollu yıldız çinilerde, krem rengi zemine siyah silüet halinde zarif tavus kuşları resmedilmiştir (Fotoğraf 27). Çinilerin merkezinde yer alan soyut kuş figürleri, son derece ince ve zarif bacaklara, uzun boyunlara ve küçük, detaylı baş tasvirlerine sahiptir. Kolayca çizilmiş gibi görünen tavus kuşlarının boyunlarına yerleştirilen yelpaze gibi açılan, ucu zarif kıvrımları olan kuyrukların içleri ise taranmıştır. Gövdelerinden çıkan ikinci kuyruk kuşun çini yüzeyinde bütünlük oluşturmalarını sağlamaktadır (Arık, 2022).



Fotoğraf 28: Ördek tasvirli yıldız çini (Arık, 2022)

Çini deposunda bulunan sekiz kollu yıldız çininin dışta siyah içte kalın beyaz bordürle çini çerçevesiyle çevrilmiştir (Fotoğraf 28). Zemin, siyah ve mavi tonlarında yer yer dağılım gösterirken, merkeze konumlandırılan ördek figürü beyaz bırakılarak ince siyah çizgilerle detaylandırılmış ve biçimlendirilmiştir. Profilden resmedilen ördeğin kanadı pul pul çizilmiş, gövdesinde ince çizgiler bulunmaktadır. Uzun saplı ucunda çiçek bulunan soyut bitki ördekle kesişerek çinide hareket oluşturmuştur. Ördeğin bacaklarının alt kısmı gözükmemekte ve su içerisinde olduğu var sayılmaktadır. Çini zeminine küçük beyaz palmetler yerleştirilmiştir (Arık, 2022).



Fotoğraf 29: Hayat ağacı ve kuş tasvirli yıldız çiniler (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nda bulunan kuş tasvirli çinilerden bir grubu, hayat ağacında karşılıklı duran kuşlardan oluşmaktadır. Bu kuşların türleri belli değildir (Fotoğraf 29). Çinilerde tasvir edilen hayat ağaçları kozalağa, haşhaş, nar ve palmye gibi bitkilere benzetilen soyut tasarımlardan oluşmuştur (Arık, 2000).

3.3. Efsanevi Figürler

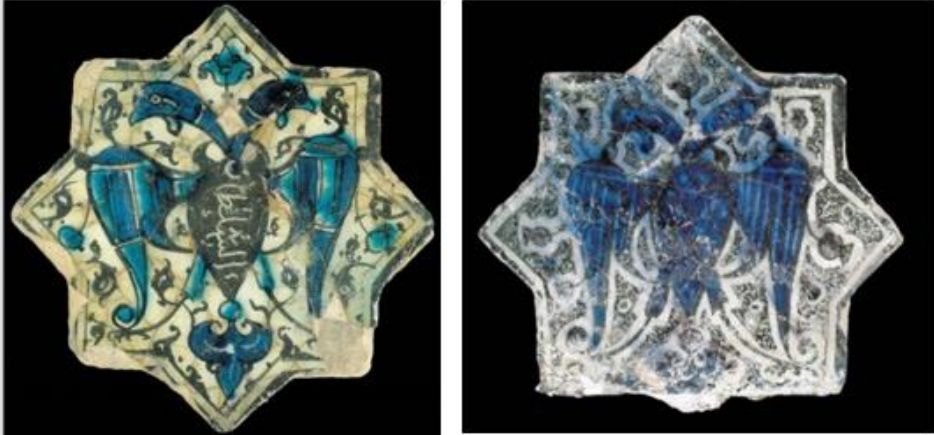
Selçuklu sanatında yer alan fantastik öğeler, derinlemesine bir inanç sistemi ve geniş hayal gücünün şekillendirdiği zengin kültürel birikimin simgeleridir. Selçuklu hayal dünyasının betimlemelerine göz atıldığında çift başlı kartal, sfenks, grifon, ejder ve siren gibi figürlerin öne çıktığı görülür (Mülayim, 1999).

Çift başlı kartal, Selçuklu Devleti'nde özellikle I. Alâeddin Keykubad Dönemi'nde hem devletin hem de hanedanın simgesi olarak öne çıkmıştır. İslam sanatında bu figüre ilk kez 10. yüzyıla ait bir Büveyhi kumaşında rastlanır. Çift başlı kartal, Fatımiler ve Büveyhiler gibi Türk kökenli olmayan hanedanların simgeleri arasında yer aldığı gibi, 10. yüzyıldan 15. yüzyıla uzanan bir dönem boyunca Orta Asya'dan Mısır'a kadar geniş bir coğrafyada farklı devletlerin armalarında da kullanılmıştır. Ayrıca bu figür, Fatımiler aracılığıyla Sicilya'ya, Anadolu Selçukluları sayesinde ise Bizans'a geçiş yapmış ve oradan Avusturya-

Macaristan ile Rus İmparatorluklarının armalarına kadar ulaşarak etkisini sürdürmüştür (Alâeddin'in Lambası, 2001).

Kartal figürü, göklerin hâkimi olarak bilinir ve güç ile kuvvetin simgesi kabul edilir (Çaycı, 2008). Orta Asya Türk mitolojisinde kartallar, doğaya dayalı inançlar ve Şamanizm'le ilişkilendirilerek koruyucu ruhlar olarak görülmüştür. Orta Asya'dan İslam dünyasına ve Anadolu Selçuklu sanatına kadar geniş bir coğrafyada sıkça kullanılan bu figür, mitolojik ve inanç boyutunda farklı anlamlar taşır. Çift başlı kartal ise nazarlık, tılsım, aydınlık ve güneş sembolü olarak ön plana çıkmıştır. Farklı kültürlerde totem olarak benimsenen kartal figürü, şans, bilgelik ve güneşin simgesi olarak gezegen ve burç tasvirlerinde de yer bulmuştur (Arık, 2000; Öney, 1972).

Kubad Abad Sarayı'nda çift başlı kartal figürü birçok çinide kullanılmıştır.



Fotoğraf 30: Çift başlı kartal figürlü çiniler (Arık, 2000)

Çift başlı kartal motifinin sekiz kollu çini üzerinde yer aldığı bu kompozisyonda, figürün gövdesi ve kanatları önden bir perspektifle, iki yöne bakan başları ise profilden tasvir edilmiştir. Kanatlar geniş ve ihtişamlı bir biçimde açılmış olup, iç kısımları beyaz şeritlerle detaylandırılarak tüyleri andıran bir görünüm kazandırılmıştır. Kanatların uç kısımları ise helezonik formlarla sonlanmaktadır. Kartalın başları kıvrımlı gagalarla şekillendirilmiş, gagalarının altında dikkati çeken gerdan ibiği yer almakta ve sivri hatlara sahip kulaklar ile belirgin pençeler dikkat çekmektedir. Kuyruk kısmında ise palmet deseniyle benzerlik gösteren bir motif bulunmaktadır. Ayrıca, figürlerden birinin göğüs bölgesinde düşey doğrultuda "es-sultan" ifadesi yer almaktadır (Fotoğraf 30), (Arık, 2022).



Fotoğraf 31: Çift başlı kartal çiniler (Arık, 2000)

Büyük Saray’da bulunan çift başlı kartal figürlü çinilerde başlar profilden resmedilmiş kanatlar ince ve kuyruğa kadar uzatılarak stilize yaprak şeklinde bitirilmiştir. Sekiz kollu yıldız çinideki kartalın göğsünde daire madalyon içerisinde “kemal” yazmakta ve madalyon yazılı tek örnektir. Kartalın her iki başında boğaya benzer boynuzu kulakları, çenelerinin altında benekler vardır. Zemin boşlukları helezonlarla doldurulmuştur (Fotoğraf 31). Kartal cepheden göğsü şişkin ve kartuş içerisi pullarla doldurulmuş, kanatlarda tüyleri art arda kıvrık çizgilerle gösterilmiştir. Kuyruğu ise yaprak formunda kartalın çevresi konturla çerçevelenmiş boş alanlar rozetler eklenmiştir (Arık, 2022).

Siren, diğer adlarıyla Simurg ya da Harpi, genellikle insan başı ve kuş gövdesiyle betimlenen mitolojik bir varlıktır. Otuz farklı kuşun özelliklerini taşıdığına inanılır ve “devlet kuşu” olarak da tanımlanır. Oldukça iri yapılı, renkli ve görkemli bir kuyruğa sahip olan bu yaratık, güçlü bir kuş olarak kabul edilir ve hatta bir ejderhayla mücadele edecek kadar kuvvetli olduğu söylenir. İnsan gibi konuşabilen, gösterişli ve renkli bir kuş olarak tasvir edilir. Bazı anlatılarda tavus kuşu, grifon, aslan ve köpek gibi hayvanların özelliklerini bir arada barındırdığı varsayılmaktadır (Alsan, 2005; Arık, 2000).

Orta Asya’da Kaf Dağı’nda yaşadığı söylenen bu efsanevi varlık, İslami destanlarda çaresizlerin yardımına yetişen bir melek figürü olarak karşımıza çıkar. M. Önder’e göre, bu yaratığın taşıdığı özelliklerin sultanlarda da bulunması, onun bir sultan simgesi olarak kabul edilmiş olabileceği ihtimalini gündeme getirmektedir (Arık, 2000).



Fotoğraf 32: Fantastik figürlü çiniler (Arık, 2000)

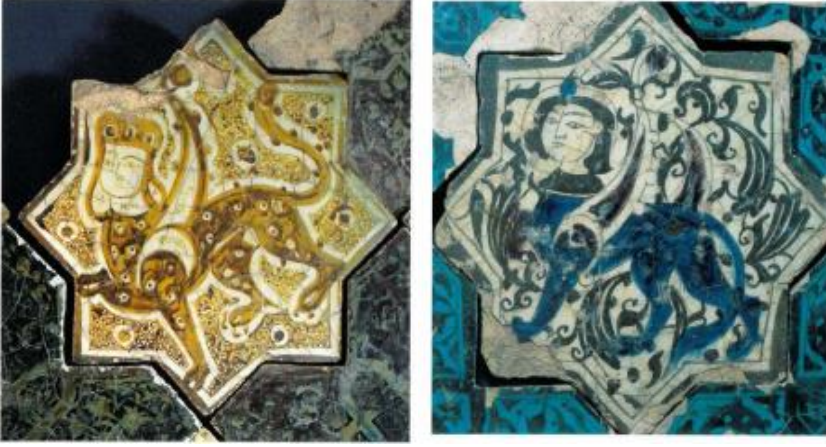
Büyük ve Küçük Saraylardaki sekiz kollu yıldız biçimindeki çinilerde sıklıkla siren figürlerine yer verilmiştir (Fotoğraf 32). Bu çinilerde kompozisyon düzeni genel olarak sabit bir düzene sahip olmakla birlikte, bazı ayrıntılarda küçük farklılıklar gözlemlenmektedir. Tasvirlerde siren figürü, genellikle merkezde konumlandırılmış olup, gövdesi şişkin göğüslü şekilde profilden, başı ise cepheden betimlenmiştir. Bazı tasvirlerde figürün kanatları iki yana açılmış şekilde görülürken, bu kanatların detayları çizgilerle belirtilmiştir; diğer tasvirlerde ise kanat yalnızca boyayla ifade edilmiştir. Yapıldıkları gruba bağlı olarak siren figürlerinin kuyrukları ya aşağıya doğru ya da yukarı yönelmiş şekilde resmedilmiştir. Figürlerin yüz özellikleri genel bir tutarlılık sergilemektedir: oval ve dolgun çehre, badem biçimli gözler, kalın kaşlar ve küçük ağız, tüm örneklerde ortak olarak görülmektedir. Bazı figürlerin yanaklarında benler yer alırken saçları uzun, ortadan ayrılmış ve arkaya doğru sarkar niteliktedir. Bu figürlerin çoğunda başlıklar kullanılmıştır. Başlık kullanan figürlerde saçlar genellikle çene hizasında kısa tutulmuş olup uçları iki yanda dışa doğru kıvrılmıştır. Başlıkların ortasında, büyük olasılıkla değerli taşlardan yapılmış toka veya iğne gibi süsleme unsurları bulunmaktadır. Bazı figürlerin başında ise hale motifi dikkat çekmektedir. Arka planda karmaşık bitkisel motifler yer almakta olup, bunlar arasında palmetler ve küçük nokta formunda yapraklara sahip kıvrımlı dallar öne çıkan süsleme unsurlarıdır (Arık, 2000). Küçük Saray'da bulunan sır altı tekniğinde sekiz kollu siren figürlü yıldız çinide sirenin duruşu şahin gibi tasvir edilmiştir (Fotoğraf 33).



Fotoğraf 33: Fantastik figürlü çini (Arık, 2000)

Küçük bir kuşa benzeyen gövde, sırtında ikişer kanatla tasvir edilmektedir. Öndeki kanatlar nispeten küçük bir yapıdayken, arkadaki kanatlar etkileyici bir görkemle yukarıya doğru kıvrılarak açılmakta ve tüm yüzeyi zarif bir şekilde kaplamaktadır. Gövdenin merkezinde büyük bir palmet motifi bulunmaktadır; arka kanatların üzerinde ise kıvrımlı dallardan oluşan palmet desenleri soyut bir anlatım sağlamak ve tasarımda bütünsellik yaratmaktadır. Sirenin yüzü, diğer örneklerdeki Asyalı tiplere özgü detaylardan farklıdır. Minyatür sanat üslubuna uygun bir stil ve badem göz formu taşıyan bu yüz, tek kaşlı ve ince yapılı burnuyla Anadolu yerlilerini çağrıştıran çarpıcı bir ifadeye sahiptir. Açık krem zemin üzerinde dolgu motifleri olarak kullanılan siyah benekler ve uçuşan stilize yaprak motifleri tasarımı tamamlamaktadır. Gövde, koyu patlıcan moru bir renkle boyanmış; göğüsteki palmet ise zemin rengi korunarak sade bir şekilde bırakılmıştır. Küçük kanatlar ise beyaz çizgiler ile bölümlendirilmiştir (Arık, 2000).

Sfenks, doğaüstü mitolojik bir varlık olarak tasvir edilmektedir ve bu figür ilk kez Mezopotamya’da ortaya çıkmıştır. Türk sanatında sfenks figürüne duyulan ilgi, tarih boyunca farklı dönemlerde görülmüştür. Saka ve Hun Dönemlerinden itibaren Kırgız sanatı, Göktürk, Karahanlı, Gazneli ve özellikle Selçuklu İmparatorluğu sanatında sfenks figürünün yaygın bir şekilde kullanıldığı gözlemlenmektedir (Diyarbakirli, 1968).



Fotoğraf 34: Fantastik figürlü çiniler (Arık, 2000)

Sfenksler, mitolojik güçleri sayesinde sarayı düşmanlardan, kötülüklerden ve hastalıklardan koruma görevi üstlenir. Aslan gövdesine sahip bu figürlerin başı insan şeklindedir ve ön ayaklarından yukarıya doğru açılan kanatları bulunur. Kubad Abad Sarayı'nda yer alan sfenks figürlü çiniler, hem sır altı hem de lüster tekniğinin bir arada kullanıldığı oldukça zengin örnekler arasındadır. Kubad Abad'daki diğer yırtıcı hayvan figürlerine benzer şekilde, sfenkslerin ön ayaklarından biri göğüs hizasında kalkmış, arka ayaklarından biri ileri doğru adım atmış ve kuyrukları genellikle hareketi vurgular şekilde ya arka ayaklar arasından öne doğru kıvrılmış ya da yukarıya kalkmış şekilde tasvir edilmiştir. Kanat uçları ise ince detaylarla sivri ya da yarım palmet biçiminde sonlandırılmıştır. Gövdelerindeki benekler ve çizgiler hem dinamizmi hem de estetik bir düzeni yansıtır. Sfenkslerin yüz ifadelerinde yuvarlak dolgun yüz hatları, badem şeklinde gözler, tek kaş detayı ve küçük ağız öne çıkar. Bazılarının yanaklarında veya çenelerinde benler de yer alırken, saçları kısa ya da uzun olarak işlenmiş ve tepelerinde farklı biçimlerde başlıklarla süslenmiştir. Çini zeminlerinde ise çeşitli bitkisel desenlerle bezenmiş arka planlar ustaca işlenerek kompozisyonadaki bütünselliği desteklemiştir (Fotoğraf 34), (Arık, 2000).



Fotoğraf 35: Sfenks figürlü çiniler (Arık, 2022)

Depo çinileri arasında iki tane farklı sfenks örneği bulunmaktadır. Siyah boyalı, “S” kıvrımlı, ucu volütlü yarım palmet gibi kanadı, çengel gibi kıvrılan mavi kuyruğu sfenksin sırtı üzerinde yükselerek boş alanı doldurmaktadır. Ön ayaklarından birini göğsüne çekmiş, arka ayaklarının biri önde, diğeri geride yürüme pozisyonunda tasvir edilmiştir. Sırtı siyah boyanmış, gövdesi mavi, siyah benekler ve noktalarla süslenmiştir. Alışlagelmiş Kubad Abad sfenkslerinin cepheden tasvir edilen yuvarlak yüzlü, çekik gözlü İç Asya Uygur tipinden farklıdır, bu çinilerin başları profilden çizilmiştir. İkinci sfenks çok farklı ve şimdiye kadar rastlanmamış bir kompozisyon tasviri görülmektedir. Yıldız çininin konturları yoktur. Zemini belli bölümleri lacivert olarak boyanmıştır. Aralara palmetler yerleştirilmiş astar renginde bırakılmıştır. Sfenks, çininin merkezinde tüm görkemiyle yerleştirilmiştir. Çizgisel bir üslupla resmedilmiş, beyaz gövdesi, yukarı kıvrılan kuyruğu siyah beneklerle süslenmiştir. Ön ayağını göğsüne çeken sfenksin kanadı, omuzu üzerinden bir yılan şeklinde çıkarak, profilden çizilen baş çevresinde dolanıp bir hale meydana getirdikten sonra diğer omuzunda yırtıcı bir kuşun başıyla son bulmuştur (Fotoğraf 35). Bu "kanadı yırtıcı kuşla biten sfenks tasviri, Küçük Saray'da bulunan bir yıldız çini üzerindeki “kuyruğu ejderle biten sfenksi hatırlatır. Orada ejderin başı kuyruğu ucundadır ve sfenksin başıyla bakışmaktadır (Arık, 2022).

Grifon figürü, masallarda nadiren karşılaşılan, ancak son derece güçlü bir karakterdir. Bu doğaüstü varlıklar genellikle aslan gövdesine, kartal benzeri kulaklara, kuş başına ve kanatlara sahip olarak tasvir edilir (Arık, 2022).



Fotoğraf 36: Grifon figürlü çini (Arık, 2000)

Kubad Abad Sarayı'nda grifon figürüne sahip çiniler ortaya çıkarılmıştır (Fotoğraf 36). Küçük Saray'da bulunan bu grifon figürü, kanatlarının ön ayaklarından başlayarak yay şeklinde kıvrılıp uzanmasıyla dikkat çeker. Kuyruğu ise arka ayaklarının arasına doğru uzanmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Figür, krem rengi bir zemin üzerinde kobalt mavisi ve patlıcan moru tonlarıyla renklendirilmiştir. Zemin üzerinde yer alan desenler ise gri-siyah bir paletle bezenmiştir (Arık, 2000).



Fotoğraf 37: Grifon figürlü çini (Arık, 2000)

Küçük Saray'da bulunan olağanüstü bir örnektir. Gövdesi kuş, başı ve ayakları deve olarak resmedilmiştir (Fotoğraf 37). Bu çinide figür her hangi bir

inancı veya kültürü simgelememektedir. Gerçek bir varlığın somut tasviri değil de, deve ve kuş kavramlarını bir araya getirip birleştirerek yeni bir soyut kavram oluşturulmuştur. Kullanılan renkler diğer çinilerden farksızdır. Kuşun gövdesindeki kanatlara süslü tüyler yapılmış, devenin boynuna da çingirak asılmıştır. Öne doğru hareket etmekte ve başı arkaya çevrilmiştir (Arık, 2000). Ejder figürü, Uzakdoğu ve Orta Asya bölgelerinde sıkça rastlanan ve Türklerin Çin'den öğrendiği bir motif olarak ortaya çıkmıştır. Erken dönem Türk kültüründe ejder, bereket, refah, güç ve kuvveti temsil ederken, Ön Asya kültürleriyle etkileşime geçtikçe bu anlamlar zayıflamış ve kötülüğün alt edilmesinin simgesi haline gelmiştir. Bunların yanında Türk kozmolojisinde ejderin yağmur yağdırarak bereket ve refah sağlayıcı bir rol oynadığı düşünülmektedir (Çoruhlu, 2000b).



Fotoğraf 38: Kuyruğu ejder figürlü sfenks çini (Arık, 2000)

Küçük Sarayda bulunan çinide tasvir edilen sfenks zarif çizgiler kullanılarak çizilmiş, gövdenin öbür ucunda kuyruğunda ejder öne eğilerek başa bakmakta kuyruğuna bakan baş profilden çizilmiştir (Fotoğraf 38). Sivri kulakları, açık ağzından çıkan dili, Selçuklu sanatında görülen tipik ejder figürüdür (Arık, 2000).

3.4. Bitkisel Süsleme

Selçuklu çinilerinde kullanılan bitkisel süsleme tek ve diğer süsleme unsurları ile birlikte kullanılmıştır. Orta Asya kökenli bu süsleme öğeleri genellikle rumi, palmet, serbest kıvrık dallar, çeşitli stilize yapraklar ve çiçekler olmakla birlikte en sık kullanılan motif hayat ağacıdır. Çini ve diğer sanat dallarında görülen hayat ağacı, dini ve sivil mimari ve mezar taşları gibi uygulama alanları bulmuştur (Kırtay, 2019).



Fotoğraf 39: Hayat ağacı motifli yıldız formu çini (Arık, 2022)

Bitkisel motiflerin diğer figürler ile yer aldığı kompozisyonların yanında, tek başına bulunan figürlü çinilerde görülmektedir. Benzer örneklerinden ayrılan önemli bir grubu temsil eden “depo çinileri” alışlagelmiş Selçuklu üslubundan biraz daha farklıdır. Krem-beyaz fon üzerine desen neredeyse tüm çiniyi kaplamaktadır (Fotoğraf 39). Daha serbest bir desen düzeni, sade çizgiler ile öne çıkmaktadır (Arık, 2007).



Fotoğraf 40: Hayat ağacı ile kompozisyon oluşturulan çini levhalar (Arık, 2000)

Anadolu Selçuklu çinilerinde, hayat ağacının üzerinde ve her iki yanında kuş figürlerine sıkça rastlanır. Şaman inancına göre hayat ağacı, yeryüzü ile gökyüzü

arasındaki bağlantıyı temsil eden kutsal bir sembol olarak kabul edilmiştir (Arık, 2000). Bu tasvirlerle Kubad Abad Sarayı'nda sıkça görülmektedir (Fotoğraf 40).



Fotoğraf 41: Bitkisel ve geometrik figürlü çini (Arık, 2000)

Sekiz kollu çini yıldızın yüzeyi kare alanlar halinde düzenlenmiştir. Ortada yer alan kare, satranç tahtasını andıran bir damalı desenle süslenmiştir. Yıldızın sekiz kolundan dört tanesi şaşırtmalı bir düzenle damalı desenle kaplanmış, diğer dört kol ise uçlarından daha küçük yaprakların uzandığı büyük palmet motifleriyle zenginleştirilmiştir (Fotoğraf 41), (Arık, 2000). Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan bezeme unsurları İslamiyet'in etkisi ile terk edilmek yerine yeniden yorumlanarak kullanmaya devam etmişlerdir.

3.5. Geometrik Süsleme

Türk sanatında, 11. yüzyıldan itibaren Asya'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir coğrafyada çeşitli malzemelerle hayat bulan bu kompozisyon, özellikle Anadolu Selçuklu saray çinilerinde sıkça kendini göstermiştir (Bozer, 2001). Geometrik süslemenin ortaya çıkışı ve tercih edilme sebepleri üzerine farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımlardan ilki, dini, felsefi, sembolik, siyasi düşünceler ve genel dünya görüşü gibi soyut kavramlara dayanmaktadır. Diğer bir yaklaşım ise geometrik desenlerdeki matematiksel uyumun estetik cazibesi üzerinedir. Pek çok sanat tarihçisine göre, İslam sanatında geometrik kompozisyonların yaygınlık kazanması, tasvir yasağının sanatçılara geometrik formlar içinde yaratıcılık alanı sunmasından kaynaklanmıştır (Mülayim, 1982). Geometrik düzenlemelerin en dikkat çekici özelliği, taşıdığı sembolizm boyutudur. Özellikle Türk kültüründe yıldız, gece yol bulmaktan hava sıcaklığını tahmin etmeye kadar pek çok alanda önemli bir rol üstlenmiştir. Yıldızlara duyulan sevgi ve inanış,

gökyüzü âlemi ve sonsuzluk gibi kavramların süsleme sanatında sembolik bir anlam taşımasına neden olmuştur (Parlar, 2001). Selçuklu Dönemi'ne ait geometrik motifler daha çok dini yapıların tasarımında ve çini mozaik tekniğiyle hazırlanan mihraplarda dikkat çeker. Bu üslup, 14. yüzyıldan itibaren çini sanatında da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Mülayim, 1982).

Kubad Abad Saray deposunda bulunan bir grup çinilerin bezemesinde de geometrik süsleme görülmektedir. Geometrik tarzda yapılmış yıldız grubu çinilerde, beyaz zemin üzerine çizgisel olarak bir örgü göbeği oluşturulmuştur (Fotoğraf 42).



Fotoğraf 42: Sekiz köşeli yıldız çiniler (Arık, 2022)

Bunlar, geometrik bir örgü ya da geçmelerle inşa edilmiş düğümler, merkezden koparılıp soyutlanmış portreler gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Kimi tasarımlarda geçmelerle yıldız ya da rozet şekilleri oluşturulmuşken, bazı tasarımlarda ise örgü düğümü, rozeti andıran sembolik bir ayrıntı olarak tek başına işlenmiştir (Arık, 2007).

3.6. Yazı Figürlü Süsleme

Yazı, Türklerin İslamiyet'in kabulü ile kimi zaman bir süs unsuru kimi zaman ise önemli tarihi bir belge olarak kullanılmaya başlamıştır. Türk-İslam sanatlarında, zaman içinde gelişmiş ve zenginleşen türleri ile hat sanatı, Selçuklu mimari, taş, minyatür ve çinilerinde kitabe olarak kullanılmıştır (Arseven, 1994).

Selçuklu çini sanatı, Kufi ve Nesih yazı stillerinin farklı formlarını sıkça barındırmaktadır. Özellikle mihraplar, kubbeler ve eyvanlar, bu yazıların yoğun bir şekilde kullanıldığı alanlardır. Kufi yazısının güçlü ve keskin çizgileri, hâkimiyet ve kudret duygusunu yansıtırken, Nesih yazısının zarif ve akıcı hatları, içsel bir heyecanı dile getirmek amacıyla tercih edilmiştir. Yazı kompozisyonları,

Selçuklu çini sanatında en fazla çinili mihrap, kubbe ve eyvan süslemelerinde karşımıza çıkar. Bu anlamda, Kubad Abad Sarayı'nın çini bezemelerinde de yazılar önemli bir süsleme unsuru olarak dikkat çeker (Yetkin, 1972).



Fotoğraf 43: Çift başlı kartalın göğsündeki “el-muazzam” ve “es- sultan” yazılı çiniler (Arık, 2000)

Kubad Abad Saray kazısı buluntularında yıldız formlu sır altı tekniğiyle yapılmış çiniler de görülmektedir. Bu çinilerin bezemesinde kullanılan çift başlı kartal figürünün göğsüne unvan belirten yazı süslemeler görülmektedir (Fotoğraf 43). Bunlar dört köşe kartuşlar için de "es-sultan", “el-muazzam” gibi Alâeddin Keykubad’ı niteleyen ünvanlardır (Arık, 2000).



Fotoğraf 44: Haç kollarında “El-Galib” yazılı çini (Arık, 2000)

Kubad Abad Küçük Saray buluntularında haç formundaki çinilerde yazı süsleme kullanılmıştır (Fotoğraf 44). Haç formundaki çini örneği, ortada zikzak, kollarda "el-galib", yazısı ile bezenmiştir (Arık, 2000).

3.7. İnsan Figürü

İnsan figürü, yaratıcı aklın bir yansıması olarak düşünen, üreten ve güçlü bir varlığı simgeler. Bu figür, tarih boyunca yapılan çalışmaların merkezinde yer almış ve simgesel anlatım biçimleriyle geçmiş çağlardan günümüze ulaşan önemli bir sembol haline gelmiştir (Erberk, 2002). Anadolu köşk ve saraylarında insan figürü çok sık kullanılmış bu saraylardan biri de Kubad Abad Sarayı'dır.

İnsan figürlü tasvirler, figüratif bezeme unsurları arasında önemli bir grup oluşturmaktadır. Altay Yaradılış Destanı'nda ilk insan olarak Âdem'e atıfta bulunmaktadır. İnsanlık, Âdem figürüyle temsil edilmiş ve kendi yüzü ile benzer bir surette yaratıldığı vurgulanmıştır. Âdem ve eşinin çift olarak yaratıldığı ifade edilmekte; ayrıca Âdem'in, tanrı tarafından yaratılan en üstün ve en değerli varlık olduğu belirtilmektedir. Kur'an'a göre ise insanoğlunun yaratılış sırasındaki son unsur olması, onu tüm varlıkların en olgunu ve kâinatın temeli olma konumuna taşımaktadır. Altay ve Yakut Türklerinin destanlarında, tanrının ilk insanı çamurdan şekillendirdiği ve ona ölümsüz bir ruh bahsettiği hususu öne çıkarılmaktadır. Göktürkler insanoğluna kişi-oğlı, daha sonraki Türk toplulukları ise Yalnguk-oğlanı demiştir. Fakat süreç içerisinde Yalnguk sözü Âdem için kullanılmaya başlanmıştır. Göktürk yazıtlarına göre insan yer ve gökten sonra tanrının yarattığı en kıymetli varlıktır. İnsan Türk mitolojisinde en önemi varlıklardan biri olmuştur. Göktürk yazıtlarında geçen, yukarıda gök, aşağıda yer, ikisinin ortasında insanoğlu ve iki büyük Kağan vardır. Altay ve Sibiry mitolojisinde Tanrının insanı çamurdan yarattığı ve ona tın bulabilmek için gökyüzüne gittiği varsayılmıştır. Tın eski Türkçede ruh anlamına gelmektedir. Türk inancına göre tın yani ruh doğarken bedenimize girer ve ölünce de bedenden ayrılmış (Ögel, 1998).

İnsan figürü, Türk sanatında Göktürk balballarında, Uygur resim sanatında ve sonraki dönemlerde çeşitli sanat alanlarında karşılaşılan bir figürdür. Türk sanatının en eski insan figürleri, Göktürk balbalları olarak bilinir. İlk örneklerine Altay Kurganları çevresinde rastlanan bu dikili taşlar, yontularak insan biçimi verilmiş ve heykel haline getirilmiştir. Uygur duvar resimlerinde yer alan insan figürleri ise, eski Türk geleneklerinin izlerini taşıyan, Manihaizm etkilerini barındıran ve daha yaygın kabul gören Budizm ikonografisinin yansıdığı bir sentez olarak ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 1999).

Uygur sanatında kullanılan insan figürleri, genellikle yuvarlak yüz, dolgun yanaklar, çekik kaşlar, çekik ve kuyruklu gözler ile oldukça küçük bir ağız gibi belirgin ırksal özelliklerle şekillendirilmiştir. Bununla birlikte, bu figürler aynı zamanda kişilik özelliklerini yansıtan bir ifade biçimiyle de ele alınmıştır. Selçuklu sanatının farklı süsleme alanlarında karşılaşılan insan figürü ise ikonografik kökenini, Asya'da yaşayan toplulukların antropomorfik gerçekliğinden alır. Orta Asya Türk kavimlerinin ortak bir kültürel ve sanatsal anlayışa sahip olduğu görülmektedir

(Ögel, 1988). İslamiyet öncesi dönemdeki sanat eserlerinde yer alan insan figürleri, yalnızca insanı betimlemekle sınırlı olmayıp, tanrılar, cinler ve ruhlar gibi varlıklar da insana benzeyen biçimlerde tasvir edilmiştir. Bu figürler, bir yandan insanın eylemlerini anlatırken diğer yandan belli inançları, dini temaları ya da burçlara dair unsurları temsil etmek gibi sembolik görevler üstlenmiştir. Bu nedenle insan figürü ifadesi, insanın fiziksel özelliklerini betimleyen tüm temsillere işaret eder (Çoruhlu, 1991).

12. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar uzanan Anadolu Selçuklu Dönemi'nde, çini sanatında pek çok motif ve figür dikkat çeker. Mimari yapılarda yoğun bir şekilde kullanılan çini süslemeler, dönemin sanatına damgasını vurmuştur. Gelişmiş bir sanat dalı olan çini bezemelerinde, özellikle dini mimaride kullanılan motifler ön plandadır. İnsan ve hayvan figürleri ile çeşitli sembolik desenler bu süslemelerde yaygın biçimde yer almıştır. Bu figürlü örnekler, köklerini Uygurların resim sanatındaki güçlü geleneğinden alarak, estetik anlayışlarını yansıtır. Söz konusu figürlerin büyük bir kısmı ise tarihî derinliklerden ve köklü geleneklerden beslenen semboller olarak karşımıza çıkar (Arık, 2001).

Karamanlılardan sonra zamanla Türk Müslüman devletlerin sayısı artmaya başlamıştır. Türkler etkin bir şekilde rol almaya başlamış, Türk Sanatı gelenekleri İslam sanatıyla sentez edilerek kullanılmaya başlanmış ve Türk İslam sentezli yeni bir sanat ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu sanat Türk İslam sanatı veya İslamiyet'ten sonraki Türk sanatı olarak adlandırılmaktadır (Çoruhlu, 2000a).

Türk-İslam sanat estetiği, zaman içinde farklı kültürlerde görülen figüratif süslemelerle zenginleşmiş ve bu süslemeler, uygulandığı mekâna sadece estetik bir değer kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda sembolik anlamlarıyla derin ve gizemli bir dünyanın izlerini yansıtmıştır. İnsan figürleri, doğadan esinlenilmiş çeşitli hayvan tasvirleri ve fantastik yaratıklar, sanatçının yetkinliği ve hayal gücüyle farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Bu tür süslemeler bazı toplumlarda daha yoğun bir şekilde benimsenip sevilerek kullanılırken, dini normların etkisiyle diğer toplumlarda geri planda kalmış ve sınırlı ölçüde tercih edilmiştir (Yıldırım, 2003). Selçuklu sanatında betimlenen insan figürleri, yüz hatları açısından Uygur sanatına özgü özellikler taşımaktadır (Yılmaz, 1999). Anadolu Selçuklu sanatındaki insan tasvirlerine dair en önemli bilgi kaynaklarından biri, Kubad Abad Sarayı kazılarında elde edilen figürlü çinilerdir. Bu eserlerden önce ise Konya Kılıç Arslan (Alâeddin) Köşkü'nde ortaya çıkarılan figürlü çiniler dikkat çekmektedir. Kubad Abad'ın hem Büyük Saray hem de Küçük Saray kazılarında gün yüzüne çıkarılan çok sayıda sağlam ve kırık çini örneği, zengin çeşitlilikte tasvir ve özgün üslubuyla Anadolu Selçuklu sanatını kapsamlı bir şekilde gözler önüne sermektedir (Arık, 2000). Kubad Abad Sarayı'nın duvar çinilerinde görülen gerçekçi yaklaşımla resmedilmiş insan tasvirleri, Alaeddin Keykubad Dönemi Anadolu'suna dair otantik portreler

sunmaktadır. Bu çinilerde sıkça rastlanılan bağdaş kurarak oturan insan figürleri ise Türk oturuş biçiminin, 13. yüzyıldan günümüze kadar büyük ölçüde değişmeden varlığını koruduğunu açıkça göstermektedir (Alâeddin'in Lambası, 2001).

Anadolu Türk sanatında görülen figürlü çiniler, üzerlerindeki giysi, savaş ekipmanları ve diğer detaylar açısından önemli ipuçları sunmaktadır ve bu unsurların dikkatle değerlendirilmesi gereklidir. Bu figürler bazen gerçekçi ayrıntılarla, ancak çoğunlukla sembolik ifadelerle karşımıza çıkar. Budizm, İslam inançları ve yerel antik geleneklerin etkilerini barındıran bu motifler aynı zamanda Arap ve Asya kültürlerinin bir sentezini oluşturur (Mülayim, 1999). İnsan figürleri genellikle ellerinde kudretin sembolü olan bir kadeh, bereketi temsil eden çifte balık ya da kutsallığı betimleyen nar fidanı ile tasvir edilir. Ayrıca ayakta duran ya da kucağında av hayvanı taşıyan figürlere de rastlanır. Sakallı olarak resmedilen bazı figürlerin Sultan I. Alâeddin Keykubad'ı temsil ettiği düşünülmektedir (Önder, 1988).

Selçuklu Saray kazılarında bulunan insan figürlü çiniler o döneme ait pek çok kültürel olgu hakkında bilgi vermektedir. Bunlar döneme ait kutlama, av şölenleri, siyasi toplantılar gibi olaylardır.

3.7.1. Bağdaş Kurarak Oturan ve Bitki - Kadeh Tutan Figürlü Çiniler

Kubad Abad Sarayı'ndan elde edilen buluntular, bağdaş kurarak oturan insan figürlerinin yüzyıllar boyunca tasvir sanatında yer aldığını ortaya koymaktadır. Bu figürler, erken İslam sanatı başta olmak üzere farklı dönemlerde, o dönemin karakteristik özellikleriyle yeniden yorumlanarak kullanılmıştır (Kuban, 2002). Türklere özgü bağdaş kurma pozisyonunun erken örneklerine, Çin'de Han Dönemi'ne ait taş oymalarda rastlanmaktadır. Ayrıca, Hun ve Orta Asya kültürüne ait putlarda da insan figürlerinin bağdaş kurmuş şekilde betimlendiği görülmektedir (İndirkaş, 1996).

Bağdaş veya Uygur lehçesindeki "bağtaş", Uygur Dönemi'nde "sarkınç" (mürakebe) ile ilişkilendirilmiş ve bir asana gibi uzun süre devam ettirilmesi gereken bir oturuş biçimi olarak tanımlanmıştır. 13. ve 14. yüzyıllarda Uygur kültüründe bağdaş kurmak sadece başköşedeki kişilere özel bir ayrıcalık değildi, ancak yine de yüksek sosyal statüye sahip kişilerle ilişkilendirilen bir oturma tarzıdır (Usta, 2005).

Bağdaş kurma pozisyonu, Uygur figürlü tasvirlerde yalnızca Buda ve Bodhisattvalar için değil, aynı zamanda kağanların ve emirlerin oturma şekli olarak dikkat çeker. Bu oturuş biçimi, astrolojik bir anlam da taşımaktadır. Güneşten aldığı ışığın etkisiyle yeryüzünde farklı geometrik formlarda algılanan Ay, dini, felsefi ve kültürel olaylarda etkisini göstermiştir. Aynı zamanda oldukça işlevsel bir rol üstlenen Ay, çeşitli sembolik biçimlerde sanatsal süslemelerde yer almıştır. Ay, genellikle bağdaş kurmuş bir şekilde oturan ve ellerinin arasında hilal taşıyan figürler

aracılığıyla temsil edilmiştir. Bu duruş tarzındaki figürlerin kökeni ise doğuya dayanmaktadır (Çaycı, 2002).

Selçuklu sanatında sıkça karşılaşılan bağdaş kurmuş insan figürü, özellikle sarayların süslemelerinde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Duvar çinilerinde kadın ve erkek olarak tasvir edilen bu figürler, stil açısından benzer özellikler göstermektedir. Ancak, erkek figürlerinin çoğunlukla sakalsız şekilde betimlenmesi nedeniyle, çinilerdeki bu insan figürlerinin kadın mı yoksa erkek mi olduğu genellikle ayırt edilememektedir. Anadolu Selçuklu sanatındaki insan tasvirleri hakkında en önemli bilgi kaynağı, Kubad Abad Saray kazılarında ortaya çıkarılan insan figürlü çinilerdir. Büyük Saray, Küçük Saray ve çini deposunda yer alan bu figürlü çiniler, en dikkat çekici grubu oluşturur. Özellikle cepheden görünen, yabancı araştırmalarda “Türk oturuşu” olarak tanımlanan ve sultan ile saray ileri gelenlerini tasvir eden figürler öne çıkmaktadır. Kubad Abad Sarayı’nda bulunan bu örnekler, Gök Türklerden itibaren süregelen bu geleneğin devamını temsil etmektedir. İnsan figürlü çinilerin arka planında kullanılan bitkisel motiflerin arasında çiçek, yaprak, dal, nar ağacı dalı ve haşhaş dalı gibi sembolik öğelere rastlanır. Bu bitkiler, sonsuz yaşamı ve cenneti simgeler (Arık, 2007).

Ayrıca, Türk sanatında yaygın bir figür olan kadeh motifi de farklı anlamlar taşımaktadır. Özellikle sultanın elinde tasvir edilen kadeh, dünya hâkimiyetini ve ölümsüzlük kavramını temsil ederken; aynı zamanda şöenlerde ant içmek, hayat suyu ve cennet düşüncesine vurgu yapmak için törenlerde kullanılmıştır. İbni Bibi’nin "Seyahatname" adlı eserinde, Selçuklu sultanlarının içkiye düşkün olduklarından bahsedilir. Sultanlar tarafından kullanılan kadehlerin, pembe veya gül kırmızısı şaraplarla dolu olduğu belirtilmektedir. Ayrıca bu içki âlemlerinin bazen günlerce, hatta bir kış mevsimi boyunca devam ettiğinden söz edilmiştir (Süslü, 2007).



Fotoğraf 45: Çiçek tutarak bağdaş kurmuş figürler (Arık, 2022)

Hunlara ait mezar buluntularında gün yüzüne çıkan kadeh ve kazanların dini merasimlerde ve tütsü yapmak için kullanıldıkları varsayılmaktadır. Hunlarda kadeh sembolik anlamı büyük güç ve iktidarı temsil etmektedir (Diyarbakirli, 1972).

Kubad Abad Sarayı'ndaki çiniler arasında bağdaş kurup oturan insan figürleri oldukça yaygındır. Hem Büyük Saray'da hem de Küçük Saray'da yer alan bu çiniler, küçük kompozisyon farklılıkları bulunsa da genel özellikleri bakımından birbirine oldukça benzerdir. Çoğunlukla çinilerin tam merkezine yerleştirilen figürler, iki yanından nar, haşhaş veya çeşitli bitki motifleriyle çerçevelenmiştir. Bazı figürler bu unsurları ellerinde tutarken, bazıları ise yana doğru uzanmış ellerinde kadeh, mendil, nar, haşhaş meyvesi ya da çiçek taşımaktadır (Fotoğraf 45). Figürler genellikle yan oturma pozisyonunda betimlenmiş olup, yüzleri cepheden işlenmiştir. Oval hatlara sahip yüz yapıları dolgun yanaklar, iri badem biçimli gözler ve küçük ağız gibi belirgin özelliklerle tanımlanmakta; bu detaylar, genelde ana hatlarıyla İç Asya Türk tipolojisini yansıtmaktadır (Arık, 2022).



Fotoğraf 46: Taht sahnesi (Arık, 2000)

Büyük Saray'da bulunan ve sır altı tekniğiyle yapılmış, sekiz kollu kırık yıldız biçimindeki çini üzerinde bir taht sahnesi yer almaktadır (Fotoğraf 46). Bu sahne, diğer tasvirlerden belirgin biçimde farklı bir kompozisyon özelliği sunmaktadır. Tahtın arkılığı ve bir basamak yükseltilmiş oturma kısmı açıkça görülmektedir. Arka planda kıvrımlı dallar ve yapraklarla donatılmış bir motif dikkat çekmektedir. Sultanın bağdaş kurarak oturduğu, arkasına yaslandığı ve elinde büyük bir kadeh tuttuğu görülmektedir. Giydiği kıyafet ise oldukça sade bir yapıda tasvir edilmiştir (Arık, 2000).



Fotoğraf 47: Bağdaş kurmuş figürler (Arık, 2000)

Büyük Saray’da bulunan yıldız ve kare çinilerde bağdaş kuran figürler bir madalyon gibi içine alan haşhaş bitkisini, iki kolları yana doğru açılmış bir şekilde tutmaktadırlar. Kare levha üzerinde bağdaş kuran figür siyah renkle işlenmiş, üstüne turkuaz şeffaf sır ile kaplanmış (Fotoğraf 47). Giysideki iri çizgilerden oluşan desen hemen göze çarpmaktadır (Arık, 2000). Balballarda da görülen kadeh Selçuklu çinilerinde de çok sık rastlanılan bir motiftir (Arık, 2007).



Fotoğraf 48: Elllerinde kadeh tutan bağdaş kurmuş figürlü çiniler (Arık, 2022)

Büyük ve Küçük Saray çinilerinde görülen insan figürlerinin zenginliği, depo çinilerinde de görülmektedir. Daha önceki örneklerde görüldüğü gibi figürler alışlagelmiş bir biçimde bağdaş kurarak oturmuş, ellerinde kadeh, mendil, çiçek gibi figürler tutarken tasvir edilmişlerdir. Büyük ve Küçük Saray’ı çinilerinde fonlarında kullanılan bitkisel desenlerle zengin bir biçimde bezenmiştir. Depo çinilerinin karakteristik özelliği fonun çok sade, astar renginde bırakılmış,

desensiz veya çok az desenle kullanılmış olmasıdır. Böylece figür veya başka motif, ön plana çıkarılmak istenmiştir. Yıldız çinilerde, lacivert üzerine beyaz benekli giysilerle bağdaş kurarak oturan figür tasviri bir grup oluşturmaktadır. Bu grup içerisinde bir çinide, beyaz fon kullanılarak, figür bir kolunu yukarı kaldırmış, elinde kadeh diğer eli ise göğsü hizasında elinde kâseye benzer bir kap tutmaktadır. Diğer çinilerin kompozisyon özellikleri insan figürü simetrik yerleştirilmiş, çevresi yapraklı ucunda patlıcan moru renkte çiçeği olan soyut bitkidir. Figürün üstü lacivert altı ise siyah ve beyaz benekleri bulunmaktadır. Bir kolu yukarda ve elinde kadeh bulunmakta, diğer eli yerde ve mendil tutmaktadır. Diğer bir figürde elinin biri göğsünde diğeri ise çini kırık olduğu için bilinmemektedir. Başka bir figürde ise oturuş şekli değişiktir. Figür bu kez bir bacağını altına almış diğerini ise kendine büküp dik tutmaktadır. Dik tuttuğu bacağında, süslü çizmesi veya çorap olduğu düşünülmektedir (Fotoğraf 48). Bir elinde kadeh diğeri ise bitkiye uzanmaktadır (Arık, 2022).



Fotoğraf 49: Elllerinde kadeh, faklı nesneler ve buğday demeti tutan bağdaş kurmuş insan figürleri ile bezeli yıldız çiniler (Arık, 2022)

Çini deposunda bulunan farklı bir grubu, bağdaş kuran ve giysileri dikine çizgili figürler oluşturmaktadır. Kolları tirazlı; başlarında hale bulunan figürlerin, bazılarının eli boş, eli dizinde ve ya iki elinde bir şey tutan saray mensupları olduğu varsayılmaktadır (Fotoğraf 49). Bu gruplar içerisinde elinde kadeh olduğu gibi elinde buğday başağına benzeyen demette tutmaktadır (Arık, 2022).

3.7.2. Çoklu İnsan Figürlü Çiniler

Küçük Saray kazılarında elde edilen eserler arasında dikkat çeken bir grup, sır altı boyama tekniğiyle yapılmış mavi tonlarındaki lüster çinilerdir. Bunların en ilginç örneklerinden biri, sekiz köşeli bir yıldız biçiminde hazırlanmış çini üzerinde yer alır. Kahverengi ile sarı lüsterin yanında kobalt mavisinin kullanıldığı bu parçada, iki insan figürü öne çıkar (Arık, 2007).



Fotoğraf 50: İnsan tasvirli çini (Arık, 2000)

Arka planda, stilize edilmiş yapraklı kıvrık dallarla oluşturulmuş dekoratif bir desen yer almaktadır (Fotoğraf 50). İki figür, yüzeyi neredeyse tamamen kaplayacak şekilde tasvir edilmiştir. Ancak çini, yanlamasına eğik bir biçimde kırıldığı için figürlerden birinin yalnızca baş kısmı, diğerrinin ise dizlerine kadar olan bütüne yakın bir bölümü sağlam kalmıştır. Figürlerin dolgun yüz hatlarından yay biçiminde kaşları, çekik badem gözleri, uzun ve ince burunları, küçük ağızları, ağız kenarlarında bulunan benleri ve uzun örgülü saçları dikkat çekmektedir. Bu özellikler, onları geleneksel Türk tipine uygun şekilde betimlemektedir. Ayrıca her iki figürde de mavi şeritlerle süslenmiş bir başlık göze çarpar. Bunlardan birinin kulağında halka şeklinde bir küpe sallanmaktadır (Arık, 2022). Toplumdaki statüyü belirten takılar arasında bilezik, yüzük, kolye ve küpe gibi süs eşyaları öne çıkmaktadır. Altın ve gümüşten yapılan halka veya hilal biçimindeki küpelere ise "ökmek" adı verilmektedir (Atalay, 1939). Bu iki figürün baş kısımlarında ayrıca hale motifine de yer verilmiştir. Figürler, Büyük Selçuklu Dönemi İran ve Suriye seramiklerinde görülen tarzda desenlerle işlenmiş kaftanlar giymiştir. Giysilerin üzeri kahverengi küçük helezonlarla süslenmiştir. Kaftanların kollarında ortası kahverengi kalın bir şeritle bezeli mavi tirazlar bulunur. Kaftanın açık yakasından ise benek desenleriyle süslü mavi renkli iç giyim dikkat çekmektedir. Neredeyse bütünüyle korunmuş olan figürlerden birinin kaftanının yakasından eli gözükmektedir. Diğer figür ise

yalnızca baş kısmıyla korunmuş olup yanındaki figüre dönük şekilde ona bir şey söylemektedir (Arık, 2022).



Fotoğraf 51: Çini deposu, yan yana duran insan figürleri (Arık, 2022)

Kubad Abad çini deposunda tespit edilen dikdörtgen biçimli bir çini parçası, yan yana sıralanmış insan figürlerini barındırmaktadır. Bu figürler, özellikle Gaznelilerin 11. yüzyılda Leşker-i Bazar Sarayı'nın taht salonunda bulunan duvar resimlerindeki ardışık asker betimlemeleriyle önemli benzerlikler göstermektedir. Çini üzerindeki figürlerden en ön planda olan, lacivert zemin üzerine beyaz noktalardan oluşan bir giysi, elinde tuttuğu bir kadeh ve başının çevresindeki hale ile dikkat çekmektedir. İkinci figür ise siyah ve beyaz çizgili bir desenle karakterize edilen kıyafetle öne çıkmaktadır. Arkadaki figürlerden biri yalnızca başı görülerek, diğeri ise alnı sınırlı bir şekilde belirginleşerek temsil edilmektedir. Ayrıca altta bulunan kırık bir parçadan sadece başı izlenebilen bir figürün de aynı çini levhaya ait olduğu değerlendirilmektedir (Fotoğraf 51). Bu betimlemeler, Orta Asya, Uygur, Türk ve Moğol kültür tipolojilerinin etkilerini yansıtan özellikler taşımaktadır. En ön sıradaki figürün elindeki kadehten hareketle, bu tasvirlerin büyük olasılıkla saray düğünü ya da ziyafete davet edilen konukları betimlediği düşünülmektedir (Arık, 2022).

3.7.3. Ayakta Duran İnsan Figürlü Çiniler

Kubad Abad Sarayı'nda yer alan ayakta duran figürlü çiniler, dönemin detaylarına ışık tutarak daha fazla bilgi sunar. Figürlerin dik durması, detayların bir bütünlük içinde algılanmasını sağlar ve bu özellikle kıyafet özelliklerinin tam anlamıyla anlaşılmasına olanak tanır. Kaftanın uzunluğu, kumaş üzerindeki desenlerin sürekliliği ve figürde görülen aksesuarlar açıkça betimlenmiştir. Ayakta duran insan figürleri, Selçuklu Dönemi giyim tarzına dair önemli ve somut bir veri kaynağı işlevi görmektedir. Mehmet Önder'in 1967 yılında Kubad Abad Büyük Saray'da gerçekleştirdiği kazılarla gün yüzüne çıkarılan yıldız çiniler, Selçuklu figür dünyasına yeni ve değerli örnekler kazandırmıştır. Bu

çinilerin üzerinde yer alan ayakta duran ve çeşitli faaliyetlerle meşgul olan insan figürleri, dönemin yaşam biçimi hakkında da anlamlı ipuçları sunmaktadır (Arık, 2022).



Fotoğraf 52: Ayakta nar tutan insan figürlü çini (Arık, 2000)

Bulunan çinilerin birinde çininin tam ortasına yer alan figürün başında hotoz, beline kadar uzanan saç, kolları tırazlı kaftana sahiptir. Belinde kemer detayı bulunmaktadır. İki kolu da yukarda bir elinde nar tutmaktadır. Ayaklarında sivri burunlu ökçesiz çizmeler vardır. Figürün etrafında kıvrık dallarla, helezonlar ve uçlarında büyük stilize çiçekler bulunmaktadır (Fotoğraf 52). Figür ve çiçekler krem renk zemin üzerine kobalt mavisiyle renklendirilmiş, kıvrık dallar siyahla çizilmiştir (Arık, 2022).



Fotoğraf 53: İnsan tasvirli çiniler (Arık, 2000)

Bazı çini örnekleri önemli ölçüde zarar görmüş olsa da üzerlerindeki resimlerin içeriği hâlâ seçilebilmektedir. Bu çinilerde yer alan figürlerin kucağında küçük bir keçi bulunduğu görülür. Benzer kompozisyonlara sahip

başka bir örnekte ise ayakta duran bir figür, elinde bir av hayvanı taşımaktadır. Konya Karatay Müzesi'nin deposunda bulunan ve sır altı tekniğiyle yapılmış, kırık bir yıldız parçanın üzerinde ise tekrar ayakta duran bir figür, elinde bir tavşan taşıırken betimlenmiştir (Fotoğraf 53). Ellerinde av hayvanları taşıyan bu figürlerin, av partilerinin ardından eğlence ve ziyafetler için hazırlık yapan hizmetkârlar olduğu düşünülmektedir (Arık, 2022). Erkek hizmetliler, saray teşkilatında görülen, hükümdara hizmet eder ve sarayda yetiştirilmektedirler. Bu hizmetliler Emir-i Şikar olarak adlandırılmışlardır (Süslü, 2007).



Fotoğraf 54: Elinde kadehle ayakta duran figürlü çini parçası (Arık, 2022)

Büyük Saray kazılarında çıkarılan bir başka yıldız çinide ayakta duran insan figürü tasviri işlenmiştir. Daha önceki insan figürlü çinilerde ayakta çeşitli işler yaparken tasvir edilmiş iken bu yeni örnekte ise ayaktaki figür sağ elinde desenli, süslü büyük bir kadeh tutmakta; sol eliyle de adeta sağ kolu desteklemektedir (Fotoğraf 54). Çini yüzeyinin ortasını kaplayan figür, siyah konturla beyaz fonda ön plana çıkarılmıştır. Başında hotoz ve büyük bir hale ile çevrilidir. Omuzuna düşen saç, tirazlı siyah kaftanı, ayak bileklerine uzanan beyaz iç giysisi görülebilmektedir. Çini kırık olduğundan ayaklarına ne giydiği görülemiyor. Kaftanın omuzlarında ve eteklerinde, figür giysilerinde ilk kez görülen Arap harfli yazılar vardır, fakat anlamları bilinmemektedir. Yıldız çininin kırık olmayan kolları ve boş alanlar koyu mavi renge boyanmış, her kola siyah konturla beyaz yuvarlak daireler yerleştirilmiştir. Ayaktaki figürün sağ elindeki kadehinin hemen altında, yine şişkin gövdeli uzun boylu, kaideli bir sürahinin zemini beyaz bırakılmıştır. Beyaz fon, sürahinin etrafında boş bırakılarak ince bir çerçeve oluşturmuştur. Çininin çok kırık olan sol köşesinde figürün omuzları hizasında,

yine sağıdaki gibi çerçeve içine alınan diğer bir sürahinin sadece üst (kapak) kısmı görülebilmektedir (Arık, 2022).



Fotoğraf 55:İnsan figürlü çiniler (Arık, 2022)

Kubad Abad depo çinilerinde sekiz köşeli yıldız çinilere insan figürleri dans ederken resmedilmişlerdir (Fotoğraf 55). Çinilerin zeminleri boş veya sade soyut bitkisel motifle bezenmiştir. Zemini boş bırakılmış yarı kırık çinide elinde kadeh tutup dans eden kadın figürünün giysisi çintemani desenli elbisenin zemini beyaz renktir. Saçları uzun başında farklı bir başlık vardır. Başka bir çinide ayakta duran figür dans etmekte, elbisesinin zemini beyaz siyah noktalar halinde çintemani desenli olup, elbisenin kolları uzundur. Yarı kırılmış farklı bir çinide iki soyut bitkinin çevrelediği, ortası benekli küçük dairelerin oluşturduğu desenle süslü uzun giysili bir kadın figürü ayakta durmaktadır. Bir eliyle kadeh tutmuş diğer eliyle de bir kâse tutmaktadır (Arık, 2022).

Anadolu Selçuklu Sultanlarının eğlenceye düşkün oldukları İbni Bibi'nin eserlerinde aktarılır. Saray eğlence sahnelerinin simgesi rakstı. Dini ve diğer törenlerde raks önemli bir yer tutar. Dansçıların giyimlerinin özelliği ise uzun ve bol olmasıdır. Bu dönemde rakkaselerin giysileri uzun yakaları kapalı olup başlarında takke, külah ve kavuk bulunmaktadır. Müzik ve raks Türk toplumunda önemli bir yer tutar. Anadolu'daki Selçuklu Sultanları oyunlu ve müzikli toplantılar yapmışlardır. Sanatçı grupları devamlı olarak sarayda bulunurlardı. Müzik aleti olarak saz, cenk, ut, kopuz, kudüm, borozan gibi aletler kullanılırdı. Savaş sahnelerinde çalınan zurna ve davul kudreti, zaferi belirtirdi. Selçuklu saray yaşantısında müzik, dans, raks ve şarap ile kadeh, birbirinden ayrılmaz öğelerdir (Süslü, 2007).



Fotoğraf 56: Elinde ok-yayla tasvir edilen avcı figürlü çini (Arık, 2022)

Kubad Abad çinileri arasında, siyah ince çizgilerden oluşan bir kıyafet giyen, siyah çizmeleriyle yürüyen ve başının üstünde bir hale bulunan, yayına ok yerleştiren avcı figürü (Fotoğraf 56), bu çini benzersiz bir örnek teşkil etmektedir (Arık, 2022). Avcılık, Türk kültüründe köklü bir gelenektir ve özellikle Selçuklu sultanlarının sürgün avlarına büyük ilgi gösterdiği bilinmektedir. Sürgün avları, Karahanlılar ve Moğollar gibi diğer Türk boylarında da ulusal bir spor ve eğlence biçimi olarak icra edilmiştir (Süslü, 2007). Türk kültüründe ok ve yay, önemli sembolik unsurlar arasında yer alır. Yay, Oğuz destanlarında gök kubbeyi temsil eden bir figür olarak öne çıkarken, Şamanlar tarafından kötü ruhlara karşı mücadelede kullanılan mistik bir araç olarak değerlendirilmiştir (Ögel, 1998).

3.7.4. Portreler

Portre sanatında belirli yüz özelliklerini vurgulama pratiği, 750'li yıllarda Türk duvar resimlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde freskler üzerinde resimlerini yaptırmak isteyen bireyler tasvir edilmiş ve böylece çeşitli insan topluluklarının görünüşleri kayıt altına alınmıştır. Hintli ve Çinli rahipler, Toharlar ve Persler gibi farklı etnik gruplar bu sanat eserlerinde yer bulmuştur. Uygurlar ise sanatlarında odaklarını, kendilerinden farklı özelliklere sahip olan bireylere yönelterek onları çeşitli kategorilere ayırmış ve böylelikle kendi kimliklerine dair daha derin bir anlayış geliştirmişlerdir. Bu süreç, Uygurların kendine özgü bir portre geleneği oluşturup iletirmelerine imkân tanımıştır (Aslanapa, 1984). Uygur portre sanatı, Selçuklu tasvir geleneğinde de belirgin bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Bu gelenekte, genellikle “ay yüzlü” olarak

adlandırılan, yuvarlak ve geniş yüz şekline sahip, çoğunlukla Asya'ya özgü çizgileri barındıran bir insan tipi dikkat çeker. Bu yüz şekli daireye yakın bir forma sahiptir; kaşların birbirine yakın iki yatay çizgiyle tasvir edildiği görülür. Kaşların hemen altında küçük noktalar, hafif kavisli şekiller veya düz çizgiler hâlinde gözler bulunur ve bu gözler genellikle ovaldir. Burun, kaşların arasından başlayarak ağıza yakın bir noktada sonlanır. Ağız ise paralel şekilde tasvir edilen iki kısa çizgi ya da nokta ile ifade edilir. Çene kimi zaman yüzün genel tasvirinde belirsiz bir detay olarak görülür veya küçük bir çıkıntı şeklinde yansıtılır. Yüzler genellikle doğrudan önden ya da dörtte üç pozisyonda betimlenirken, profile odaklanan örnekler nadiren rastlanmaktadır (Kınık, 1998). Yuvarlak yüzlü portrelerin, Göktürk Dönemi'ndeki Kültigin başı heykelinden itibaren Anadolu Selçuklu sanatının son dönemine kadar birçok yerde tekrarlandığı ve yaygın bir gelenek oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu yüz tipi sıklıkla “Uygur İnsanı” olarak tanımlanmış ve Osmanlı minyatürlerinde de benzer özelliklerle devam etmiştir. Sanatın bu ikonografik unsurları, Çin sınırlarından Rumeli'ye kadar uzanan bir resim geleneğinin köklü ve sağlam bir temele dayandığını ortaya koymaktadır (Mülayim, 1999). Anadolu Selçuklu toplum yapısı ise oldukça kozmopolit bir yapıya sahiptir. Moğol istilasından kaçarak Selçuklu topraklarına sığınan topluluklar da bu durumu daha belirgin hâle getirmiştir. Bizanslılar, İranlılar, İç Asyalılar, Kafkasyalılar, Ermeniler, Gürcüler ve Çinliler gibi pek çok farklı etnik grubun bir arada varlık gösterdiği Selçuklu toplumu bu çeşitlilik üzerinden yorumlanabilir. Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın gençlik yıllarında babasıyla birlikte Bizans sarayında sürgün hayatı yaşamış olması ve bu süreçte dış dünyaya açık bir zihniyet geliştirmesi de dikkat çeker. Bu anlayışı sultanlığı döneminde de sürdürmüş ve saray ortamını etkileyen önemli bir faktör hâline getirmiştir. Bu çeşitlilikle yoğrulmuş saray ortamındaki sanatçılar, kökleri Asya geleneklerine dayanan, ancak çevresindeki tüm kültürlerin sanatsal etkilerini özümseyerek zengin bir üslup geliştirmişlerdir (Arik, 2022).



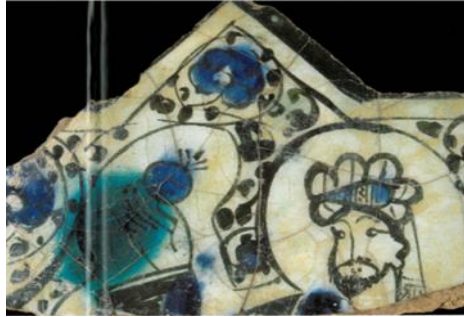
Fotoğraf 57: Selçuklu insan tipleri, yıldız çini (Arik, 2022)

Kubad Abad Sarayı'nda birçok portre örneği yer almaktadır. Figürlerin çoğu, hafif çekik badem gözlü, kavisli kaşlı, sivri burunlu ve küçük ağızlı, İç Asya kökenli yuvarlak yüz hatlarıyla dikkat çekmektedir. Belirgin şekilde uzun olan örgülü saçları bel hizasına kadar uzanmaktadır (Fotoğraf 57). Bununla birlikte, bazı figürler daha farklı, yabancı yüz hatlarıyla betimlenmiştir (Arık, 2022).



Fotoğraf 58: Profilden çizilmiş insan tipleri (Arık, 2022)

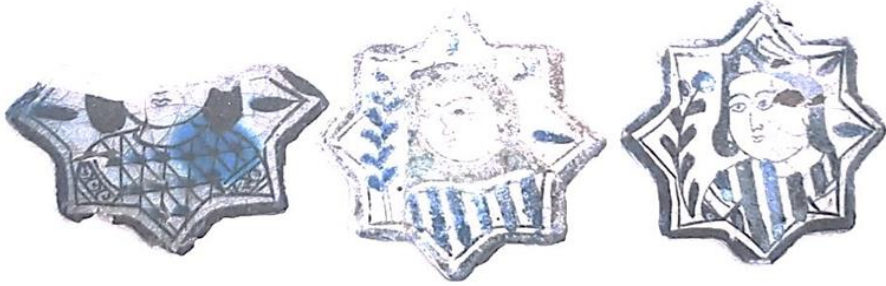
Büyük Saray kazılarında bulunan kırık yıldız çini parçalarında, profilden verilmiş yüzler görülmektedir. Bu tasvirlerde yukarı kalkık iri burun, kalın düşük kaşlar, iri dudaklar ile belli bir kişinin resmedildiği düşünülmektedir (Fotoğraf 58). İkiye ayrılan saçları enseye doğru yönelmiş, alınına düşen perçemi, belli belirsiz bir “levanten” hissi uyandırmaktadır (Arık, 2022).



Fotoğraf 59: Erkek tasvirli çini (Arık, 2000)

1967'i yılında Mehmet Önder'in bulduğu yıldız çini parçasında; bağdaş kurup oturuyor mu, ayakta mı, belirsiz olan yalnız başı ve kolu kalmış, sakalından ise erkek olduğu anlaşılmaktadır. Badem gözlü, ince kaşları, kıvrımlı uzun burnu görülmektedir (Fotoğraf 59). Buna benzer farklı çiniler de bulunmuştur. Bu

tasvirlerde I. Alaeddin Keykubad'ın olduğu düşünölse de Arık'a göre bu tasvirlerdeki erkek tiplerinin Alaeddin Keykubad portresi olarak ifade edilmesi yanlıştır (Arık, 2022).



Fotoğraf 60: İnsan portreleri (Arık, 2022)

Depo çinileri arasında ilk defa karşılaşılan bir örnek, figüratif çinilerde büst şeklinde yalnızca göğüsten yukarının tasvir edildiği tasarımlardır. Bu tür bir figürde başın üst kısmı hasar görmüş olup sadece burun, ağız ve çene detayları seçilebilmektedir. Ayrıca, bu figürün doğrudan bu açıdan resmedilmesi de bir yenilik olarak dikkat çeker. Kısa saçları mavi benekli ve çizgisel baklava motifleriyle bezeli, tırazlı kıyafetiyle bu portre diğer örneklerden ayrılır. Diğer iki çini de ise krem zemin üzerine, profil görünümlü ancak hafif yana kaydırılmış iki figürün portreleri yer alır. Portrelerin yanında yapraklı bir bitkiye ve ucunda bir çiçeğe yer verilmiştir (Fotoğraf 60). Kıyafetleri, mavi-siyah kalın dikine çizgili desenlerle bezenmiştir (Arık, 2022).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SELÇUKLU DÖNEMİ KUMAŞ VE GİYİM ÖZELLİKLERİ

4.1. Selçuklu Kumaş Sanatı

Dokumacılık, maddi kültürün en önemli unsurlarından biri olarak, en eski medeniyetlerden günümüze kadar gelişerek ve dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Göktürkler, Hunlar ve Uygurlar gibi çeşitli Türk toplulukları, göçebe yaşam biçimlerini sürdürdükleri çadır kültürü içerisinde bu geleneği devam ettirmiş ve özellikle ipekli dokumaları ticarete bir değişim aracı olarak para yerine kullanmışlardır. Arkeolojik kazılar sonucu elde edilen veriler, dokumacılık sanatının Mısır, Mezopotamya, Hindistan, Çin, Orta Asya ve Anadolu gibi önemli medeniyet merkezlerinde gelişimini sürdürdüğünü göstermektedir (Yurt, 2018).

Güney Sibirya'daki Altay Dağları'nda, Rus arkeolog Rudenko'nun çalışmalarıyla ortaya çıkarılan Pazırık Kurganı, M.Ö. 4. ve 3. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Bu kurganlarda Hunlara ait olduğu düşünülen zengin tekstil örnekleri bulunmuş; halılar, kumaşlar, renkli keçeler ve applike örtülerde hayvan mücadelesi anlatıları ile insan figürlerinin işlendiği eserler gün yüzüne çıkarılmıştır. Bunun yanı sıra Selenga Nehri'nin Baykal Gölü'ne döküldüğü bölgeye yakın bir alanda yer alan Noin Ula bölgesindeki kurganlardan da çok sayıda ipek, keçe ve yünlü dokuma örneği elde edilmiştir. 6. yüzyılın ortalarında Orhun Nehri'nin batısında Ötüken merkezli olarak kurulan Göktürkler hakkında sınırlı bir bilgi birikimi mevcut olmasına rağmen, 8. yüzyılda onların yerine kurulan Uygur Devleti'ne dair yürütülen araştırmalarda birçok renkli döşeme, halı ve benzeri tekstil ürünü keşfedilmiştir (Aslanapa, 1984).

Türklerin Batı'ya göç etmesiyle birlikte, bulundukları coğrafyaların farklı ekolojik koşulları ve iklim şartları, yaşam biçimlerinde olduğu kadar giyim tarzı ve dokuma sanatında da çeşitli değişimlere yol açmıştır. Öncelikle İran'da Büyük Selçuklular Dönemi'nde başlayan bu gelenek, daha sonra Anadolu Selçukluları aracılığıyla devam etmiştir. Türkler, Anadolu'ya yerleşmelerinin ardından özellikle Bizans'ın gelişmiş ipek dokuma tekniklerinden etkilenmiş ve bu etkileşimle dokuma geleneklerini zenginleştirmiştir (Alpat, 2010).

Türk kumaş kültürü, Büyük Selçuklular aracılığıyla Anadolu Selçuklularına ulaşmış ve Anadolu topraklarında daha ileri bir gelişim evresi yaşamıştır. Anadolu'nun geleneksel dokumacılık mirası, keten, yün ve pamuklu tekstil üretimi bağlamında, özellikle Selçuklu Dönemi'nde Konya, Kayseri, Aksaray, Denizli ve Sivas gibi önemli merkezlerde kayda değer bir ilerleme olmuştur. Bu dönemde, genellikle devlet yöneticileri ve toplumun önde gelenleri tarafından tercih edilen ipek kumaşlar ile sırma işlemeli giysilerin üretiminde, teknik kapasitesi yüksek olan armürlü tezgâhların, günümüzde ise jakarlı olarak adlandırılan dokuma makinelerinin kullanıldığı gözlemlenir. Selçuklu kumaşlarına dair bilgilere tarihî

kaynaklarda da zaman zaman yer verilmiştir. Özellikle dönem seyyahlarının Selçuklu dokumalarını övgüyle anmaları dikkat çekicidir (Salman, 2013). Bu bağlamda, İbn Bîbî'nin Selçuknâme adlı eseri ve İbn Battuta'nın Seyahatnâme'si gibi kaynaklar, Selçuklu kumaşları hakkında ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Söz konusu eserlerden edinilen veriler, dönemin kıyafetlerinde kullanılan kumaşların, oldukça gelişmiş bir dokuma sanatının ürünü olduğunu açıkça göstermektedir. Özellikle bu dönemde dokunan ipekli kumaşlar, sahip oldukları kalite ve estetik ile yalnızca Selçuklu coğrafyasında değil, dünya genelinde de şöhret kazanmıştır (Arseven, 1977).

13. yüzyılın önemli tarihçilerinden biri olan ve İbn Bîbî adıyla tanınan Nasireddin Hüseyin bin Muhammed bin Ali er-Ca'ferî el-Rugadî, Anadolu Selçuklu Devleti'nin siyasi ve sosyal yapısını lirik bir üslupla ele aldığı Farsça eseri "El Evamirü'l-Ala'îye Fi'l-Umuri'l-Ala'îye" (Selçukname) ile tanınır. Bu eser, yalnızca dönemin olaylarını değil, aynı zamanda kültürel unsurları da detaylı bir şekilde aktarmaktadır. Selçukname'de sıkça geçen kumaş türleri arasında çuha, keten, atlas, ipek, pamuklu, kadife, yünlü ve kutnu gibi çeşitler bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, dönemde özel anlamlar taşıyan ve kullanım alanları sınırlı olan bazı spesifik kumaş isimlerine de rastlanır. Bu kumaşlar genellikle üretildikleri bölgelerin isimleriyle anılır ve yalnızca özel günlerde, toplumun seçkin bireyleri tarafından kullanılan kıyafetlerde tercih edilmiştir. Bu özel kumaşlardan ilki "Şuster" dokumasıdır. Bir diğer örnek ise "Sakilatun Attabî" olarak bilinen farklı renklerde üretilebilen bir kumaştır. Özellikle Bağdat'ın kumaşlarıyla meşhur olan Attab mahallesinden ismini alan bu kumaş, önemli ritüel ve törenlerde giyilen kıyafetlerin yapımında kullanılmıştır. Arap Seyyah İbn Battuta, Denizli bölgesindeki seyahati sırasında, bu yörenin dokuma sanatıyla ilgili ifadeleriyle dikkat çeker. Ona göre, Denizli'de üretilen altın işlemeli pamuklu kumaşlar, kaliteleri bakımından dünyada eşsizdir. Yerel pamukların dayanıklılığı ve ince bir şekilde işlenmesi, bu kumaşları uzun ömürlü kılarken, yöreyi bu alanda meşhur hale getirmiştir. Battuta ayrıca Denizli/Ladik bölgesinde geçirdiği bayram günleri esnasında Ahilerin son derece temiz ve özenli kıyafetler giydiklerini de vurgulamaktadır. Seyyahın Konya ziyareti sırasında konakladığı zaviye, İbn-i Kalem'e aittir. Burada tarikat mensuplarının kıyafetlerini detaylandırarak, dervişlerin hırka giymesiyle tanındığı gibi bu topluluğun ayırt edici simgesinin giydikleri şalvar olduğunu belirtir. Erzincan hakkında ise şehirdeki dokuma tezgâhlarında üretilen ve bölgenin ismiyle anılan kumaşların çeşitli yerlere ihraç edildiğini ifade eder. Birgi'de uzun süre kalan İbn Battuta, bu bölgeye dair izlenimlerini seyahatnamesinde ayrıntılı biçimde aktarır ve ilk olarak burada karşılaştığı bir müderrisin kıyafeti üzerinden gözlemlerini dile getirir. Müderrisin üzerinde altın işlemelerle süslenmiş geniş bir elbise bulunmaktadır ki bu da dönemin estetik anlayışını yansıtmaktadır. Seyyah, İzmir bölgesine ulaştığında ise Aydınoğlu Beyliği'nden Umur Bey'in kendisine

Bağdat, Tebriz, Nişabur ve Çin'de dokunan kemha, bürümcek, mır'ız ve kuseydenen üretilmiş ipekli kumaşlardan kıyafetler hediye ettiğini ifade eder. Bu detaylar, hem dönemin ticari hem de kültürel ilişkilerinin genişliğini ortaya koymaktadır (Demir, 2012).

1258 yılında İlhanlı Emirine hediye olarak Erzincan'da 2000 parça altın telli kumaş dokutulduğu, vezirine ise çatma adı verilen kumaşların armağan edildiği tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Dönemin önemli dokuma merkezleri arasında Konya, Sivas, Kayseri, Erzincan, Malatya ve Ankara şehirleri dikkat çekmektedir. Ünlü seyyah Marco Polo'nun yazdıklarına göre, Anadolu'dan geçerken gözlemlediği bu kumaşların birçoğunun İç Anadolu'da dokunup genellikle kırmızı ve altın tellerle işlendiği, ardından güneydeki sahil limanlarına götürülerek Venedikli ve Cenevizli tüccarlara satıldığı belirtilmiştir. Ayrıca Selçukluların dokuma alanında oldukça iyi örgütlenmiş bir lonca sistemine sahip oldukları da ifade edilmiştir (Salman, 2013).

İki Seyyahın yazılı kaynağı dışında günümüze ulaşabilmiş Selçuklu kumaşlarına dair birkaç parçanın dışında her hangi bir örnek ulaşmamıştır. Bu kumaşlar Avrupa'nın bazı müzelerinde bulunmaktadır. Konya merkezde dokunan bazı önemli kumaşlar, Selçuklu Sultanları için üretilmiştir Anadolu'da dokunan bu meşhur kumaşlar için Arap müverrihler, "Diyar-ı Rum'un ipek kumaşları" diye adlandırmışlar (Salman, 2013)



Fotoğraf 61: Çift başlı kartal ve ejderha figürlü, tekstil parçası Anadolu, XIII. Yüzyıl SM Berlin (<https://rugrabbit.com/content/seljuqs-met>). (10.12.2024)

Selçuklu Dönemi'ne ait kumaştan geriye kalan iki parça günümüzde farklı yerlerde muhafaza edilmektedir. Birinci parça Almanya'nın Sieburg şehrindeki Saint Servatius Kilisesi'nde, diğer parça ise Batı Berlin'de Staatliche Museen bünyesindeki Kunstgewerbemuseum'da sergilenmektedir. Kumaşın deseni belirli bir düzenle tekrar ederken, kenar bordürleri üçgen biçiminde dizilmiş ve içleri tek sıra halinde noktalarla doldurulmuştur. Üçgenlerin içerisine çift başlı bir kartal yerleştirilmiş; kartalın kanat uçlarının bittiği yerlerde, bordürlerin oluşturduğu boşluklara ejderha ve rumi motifleri işlenmiştir. Krem rengi ipek çözü ve kırmızı ipek atkı ile dokunan kumaş, altın tel (klaptan) kullanılarak desen ile oluşturulmuştur (Fotoğraf 61). Çift başlı kartal motifi, neredeyse tüm eski medeniyetlerde karşımıza çıkan bir sembol olup tarih boyunca güç ve kuvvetin temsili olarak kullanılmıştır (Salman, 2010).



Fotoğraf 62: Alâeddin Keykubad isimli tekstil parçaları, 13. yüzyıl, Selçuklu, Lyon'da Musee Historique des Tissus (Öney, 1992)

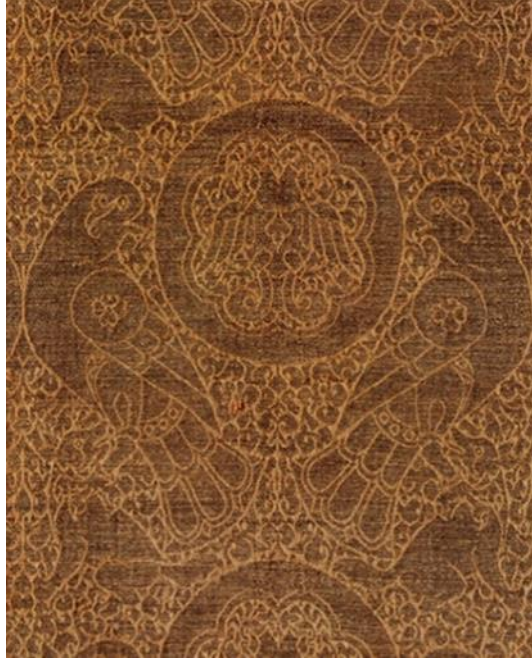
Selçuklu Dönemi'ne ait bir başka kumaş örneği, Lyon Müzesi'nde sergilenen altın telli kırmızı kemha parçasıdır. Kumaşın kenarında, Alaeddin Ebül Fetih Keykubad bin Keyhusrev'e ait olduğu belirtilen bir yazı yer alır (Fotoğraf 62). Bu kumaşın Selçuklu Dönemi'nden kalma olduğu kesin olarak kabul edilmekte ve Sivas ya da Konya'da dokunulduğu düşünülmektedir. Desen yapısı düzenli bir şekilde kendini tekrar eder. Motifler dairesel madalyonlar halinde düzenlenmiş olup, madalyonların iç kısmında sırt sırta vermiş aslan figürleri yer alır.

Aslanların kuyrukları, rumi motifleriyle sonlandırılmıştır. Başlarının arasındaki boşluk ise tam ve yarım palmet motifleriyle zenginleştirilmiştir. Dairesel madalyonların çevresi rozet biçiminde çiçeklerle süslenmişken, madalyonlar arasındaki boşluklar dört kollu yıldız formunda düzenlenmiş ve palmet, lotus ile kıvrık dallar gibi detaylarla doldurulmuştur (Salman, 2010).



Fotoğraf 63: 11-12. yy. Selçuklu ipek kumaş (Salman, 1999)

Selçuklu Dönemi'ne ait bir diğer önemli tekstil örneği, Fransa'nın Lyon kentinde bulunan Musee Historique des Tissus koleksiyonunda yer alan insan figürlü kumaş parçasıdır (Fotoğraf 63). Kumaşa düşey damla formunda bir madalyon motifi hâkimdir ve madalyonun çerçevesi kufi yazı karakteri kullanılarak oluşturulmuş bir bordür ile sınırlandırılmıştır. Madalyonun merkezinde, hayat ağacının her iki yanında oturur pozisyonda betimlenmiş bir kadın ve bir erkek figürü dikkat çekmektedir. Madalyonların arasındaki arka plan ise yoğun bir şekilde rumilerle bezenmiştir. Bu figürlerde tasvir edilen kaftanlar, hem rumi motifler hem de çeşitli bitkisel desenlerle estetik bir zenginliğe kavuşturulmuştur (Salman, 1999).



Fotoğraf 64: Altın ve ipekle dokunmuş 13. yüzyıla ait Selçuklu kemhası (Salman, 1999)

Selçuklu Dönemine ait kemhanın zemini, kırmızı figürlerin siluetlerini altın iplikle dokuyan zarif bir işçilik sergilemektedir (Fotoğraf 64). Desenlerin düzenlemesi, karşılıklı duran iki şahinin kuyruklarının birbirine temas etmesiyle oluşan boşluğa bir madalyon yerleştirilmesiyle öne çıkmaktadır. Madalyonun içinde, Selçuklu sanatını simgeleyen çift başlı kartal figürü dikkat çekmektedir. Ayrıca, şahinlerin pençelerinin altında sivri kulakları ve kuyruğu ile kurt figürü olduğu anlaşılmaktadır; bu detay, dönemin zengin sembolizm anlayışını yansıtmaktadır.

4.2. Selçuklu Giysi Özellikleri

Selçuklu Dönemi giyim özellikleri, Asya Türk giyim anlayışını büyük ölçüde yansıtmakta ve bu döneme özgü kıyafetlerde Orta Asya ile Yakın Doğu kültürlerinin etkileri açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Türkiye Selçuklu Dönemi'ne ait kıyafetlerde, genellikle önü açık, yuvarlak yakalı kaftanlar ve uzun elbiseler dikkat çekmekte; yaka, kol ve etek ucu bantlarının sıkça tercih edildiği anlaşılmaktadır. Bu dönemde kullanılan giysi materyalleri arasında yün, keçe, devetüyü, kürk, pamuk ve ipek gibi çeşitli doğal hammaddeler yer almaktadır. Ayrıca, Selçuklu Dönemi'nde zengin el işlemleri ve detaylı nakışlarla süslenmiş kıyafetlerin üretimi önemli bir yer tutmuştur. Selçuklu Dönemi'ne özgü kıyafet

tasarımlarında önü açık giysilerin kemer yardımıyla iki ön parçanın bel bölgesinde birleştirilerek sabitlendiği görülmektedir (Balta, 2014). Giysi tasarımında dikkat çeken başka bir unsur da kollarıdır; bu dönemde giysi kolu "yen" olarak adlandırılmış ve özellikle uzun yenli giysilerde bu ifadeye sıkça rastlanmıştır (Ögel, 1991).



Fotoğraf 65: Selçuklu Dönemi kadın giysi örnekleri (Salman, 2013)

Selçuklu Dönemi giyiminde, giysiler genellikle önleri açık, belden kemerli entariler ve kaftanlar şeklinde tercih edilmiştir. Kadınlar, sıfır yaka ve göğüs kısmından bele kadar açık, uzun kollu entariler giymiştir. Bunun yanı sıra şalvar, pantolon ya da etek de kullandıkları görülmektedir. Ayağa ise deri ya da keçe çizme tercih edilmekle birlikte yemeni türü ayakkabılar da kullanılmıştır. Baş süslemelerine gelindiğinde, kadın ve erkeklerin saçları genelde uzundur. Saçlar bir ya da iki örgü halinde arkaya doğru omuzlara bırakılmıştır. Baş süslemelerinde ise çeşitli aksesuarlar yer almıştır; bunlar arasında diademler, taşlar, hotozlu başlıklar, takkeler, külahlar, börkler, sarıklar, kavuklar ve askeri amaçlarla kullanılan miğferler bulunmaktadır (Fotoğraf 65-66), (Salman, 2013).



Fotoğraf 66: Selçuklu Dönemi erkek giysi örnekleri (Salman, 2013)

Giysiler temel olarak iki ana gruba ayrılır: üst beden ve alt beden giysileri. Üst beden giysileri, baş ve boyundan başlayarak bel hizasına kadar olan bölgeyi kapsayan giyim türlerini ifade eder. Alt beden giysileri ise belden başlayarak ayak tabanına ya da bacağın belirli bir bölümüne kadar uzanan giysi türleridir.

Selçuklu giyim kültüründe ele alınacak üst giysi grubu; iç gömlek, kaftan, entari, ceketten oluşmaktadır. Alt giysi grubu; şalvar, pantolon, iç don, etekten oluşmaktadır.

4.3. Üst Beden Giysi Grubu

Selçuklu üst giysi grubu kaftanlar, entariler, ceketler, içlikler ve gömleklerden oluşmaktadır. Türk giyimin en önemli unsuru olan kaftan, temelde üç ana parçadan meydana gelmektedir. Bunlar; gövde, kol ve etek kısmından oluşmaktadır. Kaftanların kol uçları elleri örtecek uzunluktadır. Kışın en soğuk günlerinde üst üste çok sayıda elbise giyerek soğuktan korunmaya çalışan Orta Asya Türkleri, en dışa kapitone, yünlü dokumadan yapılan kaftanlar giymişlerdir. Orta ve İç Asya'da kaftana çapan adı verilmiştir. Kaftan ve ceketlerin bu dönemde herhangi bir ilik düğme ile kapaması yoktur. Kaftanların önü kemer ve kuşak yardımı ile kapatılmıştır. Kuşaklar genellikle uzun bez parçaları şeklinde kullanılmış, kemerler ise deriden yapılmıştır. Deri kemerler genellikle değerli madenler ile süslenmiştir. Bu süsleme öğelerinin Hunlarda, Göktürklerde ve Uygurlarda sembolik anlamları vardır. Bunlar toplum mensuplarının hangi boy

ve aşiretten olduklarını, sosyal durumlarını ve statülerini belirten sembolik işaretlerdir. Anadolu Selçuklularında astarlı kaftanlara kapama ismi verilmiştir. İçi pamukla ve yünle doldurulmuş cepsiz kaftanları köle ve hizmetkârlar kullanmıştır. Bu kaftanlar çekrek kapa olarak adlandırılmıştır. Kaftanların yapılacağı kumaşlar mevsime göre değişkenlik göstermiş ve yapılacağı kişiye göre kumaş kalitesi değişmektedir. Kaftan özel ve resmi günlerde giyilmiştir. Dede Korkut hikâyelerinde kızların ve erkeklerin evlenmeden önce beyaz kaftan giydiklerini aktarmıştır (Süslü, 2007).

Kaftanlar yaka formlarına göre farklılıklar göstermektedir. Kaftanlar çoğu zaman belden kemerle kapatılarak kullanılmıştır. Kemer kullanılmayan kaftanlarda ise içerisine entari giyilmektedir. Kaftanlar çeşitli desen ve renklerde olabildiği gibi uzunluklarında farklılıklar görülmektedir. Kaftanlar astarlı ve astarsız olarak kullanılmıştır. Hunlarda kısa olan kaftanlar, Göktürkler ve Uygurlarda uzun olarak kullanılmıştır. Bu özelliği daha sonra Selçuklular devam ettirmiştir (Salman, 2013).

4.4. Alt Beden Giysi Grubu

Selçuklu alt giysi grubuna bakıldığında şalvar, çakşır, pantolon, don ve etekten oluşmaktadır.

Şalvar ve çakşır, Türk toplumlarında yaygın olarak kullanılan kıyafetler arasında yer almakta ve genellikle kaftan altına giyilmektedir. Savaşçı topluluklara özgü olan bu giysilere, Türkler "üm" adını vermişlerdir (Kaşgarlı, 1985). Anadolu Selçukluları döneminde şalvar, kadın ve erkek giyiminin ortak bir unsuru olarak öne çıkmıştır. Çakşır ise şalvarın daha kısa ve paçaları daha dar bir varyasyonu olarak tanımlanabilir. Bu giysi, özellikle askeri kullanım açısından önem taşımıştır. Potur ise şekil itibarıyla çakşıra benzese de ondan daha dar bir tasarıma sahiptir; diz kapağından ayak bileğine kadar oldukça daralarak çorap biçiminde sonlanan bir yapıdadır. Pantolonu Türkler günlük hayatta sıkça kullanmışlardır. Pantolon ve diğer alt giyim parçalarının altına iç don kullanmışlar, bunu tercih etmelerinin sebebi, yünden yapılmış pantolonların cildi tahriş etmesini engellemektir. Bu amaçla kullanılan iç donlar, teri de emmesi amacıyla pamuk ve ketenden yapılmışlardır (Süslü, 2007). Türklerin pantolon ve buna benzer alt giysi grubu giyme nedeni bozkır yaşamı ve savaşçı yaşam biçiminden kaynaklanmaktadır.

4.5. Ayağa Giyilen Aksesuarlar

Türk giyim kuşamını tamamlayan önemli tamamlayıcı unsurlardan biri ayakkabıdır. Ayakkabıdan ziyade çizme kullanımı daha yaygındır. Göktürklerde çizmelerin keçe veya deriden yapıldığı İslam dünyasına da buradan yayıldığı

bilinmektedir (Süslü, 2007). Türklerin bozkırlarda kullandığı en özgün ayakkabılar, uzun deriden yapılmış çizmelerdir. Bu çizmelerin uçlarının kıvrık biçimde olduğu görülmektedir. Bu tip çizmeler Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yemeni adıyla rastlanmaktadır. Yemeni özellikle Toroslar'da Türkmen oymakları arasında son derece yaygın olarak kullanılmaktadır. Türk toplumlarında ata binmek için kullanılan çizmeler süslenmişlerdir. Hunlar, Uygurlar, Kırgızlar ve Kazaklar çizmelerini renkli iplikler ile işleme yaparak süslemişlerdir. Kışın ayaklarına çizmeden önce keçe çorap giymişlerdir. Keçe çorap Moğolistan'dan Anadolu'ya uzanan bir giyim ögesidir (Salman, 2013).

Çizmeler malzeme olarak sadece deriden değil kürk ve keçeden de yapılmıştır. Hun kurganlarından çıkan çizmelerin en eski Türk çizmeleri olduğu varsayılmaktadır. Türklerde çizmenin rengine de anlam yüklenmiştir. Kırmızı kemer ve kırmızı çizme, hükümdarlık sembolüdür. Anadolu Türklerinde sarı çizme yüksek mertebeyi ifade etmektedir. Çarık, burun kısmı sivri kesilerek deriden yapılmış bir ayakkabı çeşididir. Topuk ve yan kısımları ip geçirilerek ayağa göre şekillendirilir. Ökçesiz bir ayakkabı olan çarıklar, Türklere özgü bir ayakkabı türüdür (Süslü, 2007).

4.6. Giysi Tamamlayıcıları ve Aksesuarlar

Türkler, tarih boyunca yalnızca kadın değil, erkekler için de çeşitli aksesuarlar kullanmışlardır. Bu aksesuarlar, kıyafetlerin tamamlayıcı unsurları olarak öne çıkmış ve çeşitlilik göstermiştir. Öne çıkan aksesuarlar arasında kol bantları (tiraz), kemerler ve kuşaklar bulunmaktadır. Özellikle Selçuklu Dönemi'nde, aksesuar kullanımı oldukça zenginleşmiş ve bu dönemde küpe, kolye, bilezik ve yüzük gibi süs eşyaları hem erkekler hem de kadınlar tarafından tercih edilmiştir. Kemer, Türk toplumları için bir yandan giyim tamamlayıcısı, bir yandan da sosyal yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Göçebe yaşam tarzına uygun olarak kıyafetlerin bel kısmına takılan kemerler, bozkır geleneğinin önemli bir yansımasıdır. Bu gelenek Göktürklerden Uygurlara, Gaznelilerden Selçuklulara kadar devam etmiştir. Hun kurganları ve Göktürk mezarlarında deri kemerlerin üzerinde değerli madenlerden yapılmış plakalar ve tokalar bulunmuştur. Kuşak da Türkler için hem pratik bir öge hem de sembolik bir anlam taşımıştır. Birçok Türk boyunda kullanılan kuşaklara kutsal bir anlam yüklenmiş, kuşak taşıyan kişinin her türlü emri yerine getirmeye hazır olduğu kabul edilmiştir. Kuşak kelimesinin kökeni “kurşak” sözcüğünden gelmektedir. Genellikle yünden ya da deriden yapılan kuşaklar, delikanlılığa geçiş törenlerinde belirgin bir rol oynamakta ve bu ritüel Türk giyim gelenekleri arasına girmektedir. Kuşakların uç kısımları bele sarıldıktan sonra ya içe katlanıp saklanır ya da dışa doğru sarkıtılmıştır (Salman, 2013).

Kol bantlarına verilen isim olan tiraz, özellikle Anadolu Selçuklu kıyafetlerinin önemli tamamlayıcılarından ve mevki ile unvan göstergesi olarak kullanılmıştır. Tirazların ilk örneklerine Orta Asya Budist sanatında rastlanmış olup buradan Batı ve Doğu Türkistan'a, daha sonra ise Yakın Doğu'ya yayılmıştır. Bu bantlar genellikle düz kumaştan yapılır ve bazılarının üzerinde yazılar bulunur. Ayrıca tiraz, hükümdarlık sembollerinden biri olarak taht, taç ve çetir gibi unsurlarla eşdeğerde görülmüştür. Üzerinde hükümdarın adını ve unvanını taşıyan tirazlar çoğunlukla kırmızı renkte üretilmiş olup Selçuklu Hanedanı'nın resmi renklerinden biri kabul edilmiştir. Hükümdar tarafından hediye edildiğinde "hil'at" adını alan tirazlar, devlet erkânı, vasalet hükümdarlar ve yabancı elçilere sunulmuştur (Kanişkan, 2011).

Selçuklu tasvirlerinde küpe, gerdanlık ve bilezik aksesuarları genellikle kadın süsleri olarak öne çıkmakla birlikte yazılı kaynaklardan anlaşıldığı üzere Selçuklu erkekleri de bu tür takıları sıklıkla kullanmıştır. Küpe, İslamiyet öncesi dönemden itibaren kullanılan bir aksesuardır ve İslamiyet sonrasında da bu kullanım giderek artmıştır. Kadın küpesi için "tolgağ" ismi kullanılmış, halka şeklindeki altın veya gümüş kadın küpeleri ise "ökmek" olarak adlandırılmıştır. İnci küpelere ise "yinçü tolgağ" denilmiştir (Köymen, 1992). Gerdanlık da İslamiyet öncesinden itibaren Türkler arasında popülerliğini koruyan bir diğer aksesuardır. Selçuklu Dönemi'nin başlarında "boğmak" adı verilen gerdanlıkların altın veya gümüşten yapıldığı ve üzerinin değerli taşlarla süslenildiği bilinmektedir. Bu gerdanlıklar genellikle gerdek gecesi gelinlere hediye edilmiştir (Kanişkan, 2011). Bilezik, Uygur Dönemi ile Selçuklu çağının başlangıcında derlenen kayıtlarda "bilezük" biçiminde anılmıştır. Tellerin bükülmesiyle oluşturulan burmalı ya da dilimli bileziklere "Dilmiç," savat işlemeli olanlara "Kabara," tel formunda tasarlananlara ise "Seve" adı verilmiştir. Ayrıca boncuk diziliminden oluşan bilezikler "tor" veya "yandım" olarak adlandırılırken, daha geniş boyutlu olan bilezik türleri "kol bağı" ve "kolçak" gibi isimlerle tanımlanmıştır (Kanişkan, 2011).

4.7. Başlıklar

Başlıklar, kullanım amaçları ve iklim koşullarına göre farklılık göstermektedir. Selçuklu Dönemi'nde başlıklar oldukça zengin bir çeşitliliğe sahip olmuştur. Selçuklularda kadın ve erkeklerin kullandığı başlıklar arasında destar, külah, üsküf, börk ve bağaltak bulunmaktadır. "Destar", sarık anlamına gelmekte olup kavuk veya külah üzerine sarılan beyaz ya da koyu yeşil renkte bez ve tülbent parçalarından oluşmaktadır. Külah ise genellikle beyaz keçeden imal edilen, sivri uçlu bir serpuştur ve üzerine sarık sarılarak kullanılmaktadır. Türk kültüründe yüzyıllardır erkekler tarafından kullanılan külahlar, farklı

şekillerde tasarlanmış sivri uçlu başlıklar olarak bilinir. Börk, Türklerin uzun yıllar kullandığı keçe külah türlerinden biri olup Selçuklu Dönemi'nde de yaygın bir şekilde tercih edilmiştir. Beyaz ve kırmızı çuha veya keçeden imal edilen börklerin alt kısmına kırmızı ya da yeşil renkte çuha şeritler sarılmıştır. Üsküf ise tepesi eğik bir tür külah olarak tanımlanabilir ve hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılmıştır. Bağaltak, külah anlamına gelmekle birlikte Selçuklu Dönemi'nde kadınların kullandığı başlıklardan biri olarak bilinir. Bağaltakların kenarları üç dilimli bir görünüme sahip olup değerli taşlar ve sırmalarla süslenmiştir. Özellikle saray mensubu kadınların bağaltaklarının alın kısmında tavus tüyü içeren tuğa benzer bir sorguç yer almıştır (Balta, 2014). Selçuklu Türklerinin Anadolu'ya getirdiği en kalıcı aksesuarlardan biri de başlıklara takılan tüyler ve sorguçlardır. Bu gelenek, sonraki yüzyıllar boyunca sadece saray çevresinde değil, toplumun tüm kesimlerinde yaygın bir şekilde sevilerek benimsenmiştir (Türkoğlu, 2002).

Kadınların başını örten ve omuzlara kadar uzanan kumaşa "yaşmak" adı verilmektedir. Yaşmak genellikle sokağa çıkarken kullanılmakta olup aynı zamanda "süre mahrama" olarak da adlandırılmaktadır. Kullanıcının sosyal statüsüne bağlı olarak ipekten imal edilen türleri tercih edilebilmekte ve kimi zaman yaşmaklar arkadan veya önden bel hizasına kadar uzanmaktadır. Kadınların başlarını örtmek amacıyla kullandıkları bu tülbent ya da ipek kumaşlardan yapılan örtü, omuzlara kadar inen bir formdadır (Süslü, 1989).

5. GİYSİ ANALİZ FORMLARI

Giysi Analiz Formu - 1

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



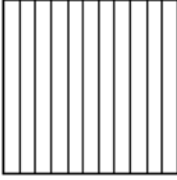
Giysi Grubu

Dış Giyim

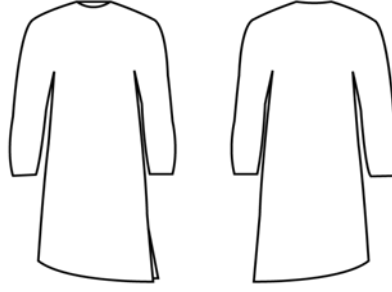
Giysi Türü

Entari

Model Resmi



Kumaş deseni



Giysi Modeli ve Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır; boyu dizden etek ucu verev, sağ etek ucuna yırtmaç uygulanmıştır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu bilekten, bedenle bütün olarak uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmış. Kumaşın zemin rengi beyaz dikey ince siyah çizgilidir.

Aksesuar ve Parçalar

- Çizme, ok ve yay.

Not

- Karatay Müzesinde bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir elinde ok-yay avcı figürlü çini.

Şekil 1: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Foto. 2
duran:



Kumaş deseni

Giysi Grubu

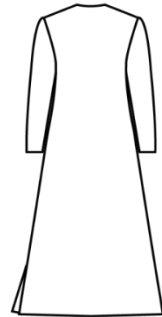
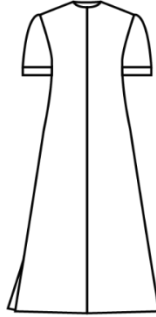
Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Entari

Model Resmi



KAFTAN

- | | |
|---------------|--|
| Model Formu | • “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu |
| Genişlik-Boy | baldırdı, sağ etek ucuna yırtmaç uygulanmıştır. |
| Özellikleri | |
| Yaka Özelliği | • Sıfır yaka uygulanmıştır. |
| Kol Özelliği | • Kol boyu kısa ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır. |

ENTARİ

- | | |
|---------------|--|
| Model Formu | • “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu |
| Genişlik-Boy | baldırdı, sağ etek ucuna yırtmaç uygulanmıştır. |
| Özellikleri | |
| Yaka Özelliği | • Sıfır yaka uygulanmıştır. |
| Kol Özelliği | • Kol boyu bilekte biten, takma kol uygulanmıştır. |

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

- | | |
|----------------------------------|--|
| Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri | • Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftanın kumaşı lacivert ve yazı motifli bir kumaştır. Entarinin kumaşı beyaz ve desensizdir. |
|----------------------------------|--|

Aksesuar ve Parçalar

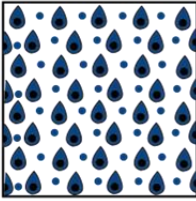
- Kadeh, kemer, tiraz ve bağaltak.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilen elinde kadehle ayakta duran figürlü çini.

Şekil 2: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır; boyu ise topuktandır.

Yaka Özelliği

- Şal yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemini krem renginde, tekrar eden damla motifleri mevcuttur. Motiflerin içerisi daireler mavi ve siyah olarak renklendirilmiştir.

Aksesuar ve Parçalar

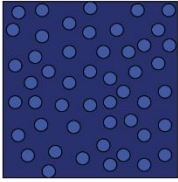
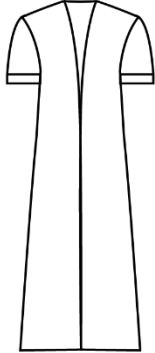
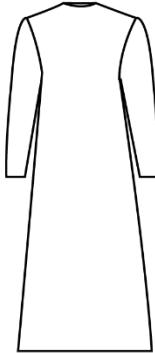
- Hotoz, tiraz.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilen bağdaş kuran figürlü çini.

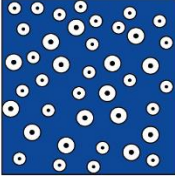
Şekil 3: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER

	Giysi Grubu	
	Dış Giyim	
	Giysi Türü	
	Kaftan	Entari
	Model Resmi	
 Kumaş deseni		
Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri	KAFTAN	
	Model Formu	• “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu topukta bitmiştir.
	Genişlik-Boy Özellikleri	
	Yaka Özelliği	• “V” yaka uygulanmıştır.
	Kol Özelliği	• Kol boyu kısa ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.
	ENTARİ	
	Model Formu	• “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır; boyu baldırda, sağ etek ucuna yırtmaç uygulanmıştır.
	Genişlik-Boy Özellikleri	
	Yaka Özelliği	• Sıfır yaka uygulanmıştır.
	Kol Özelliği	• Kol boyu bilekte biten, takma kol uygulanmıştır.
Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri	• Dokuma kumaş kullanılmış. Kaftanın kumaşı lacivert ve daire motifli bir kumaştır. Entarinin kumaşı siyahdır.	
Aksesuar ve Parçalar	• Tiraz.	
Not	• Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine bağdaş kurmuş figürlü çini.	

Şekil 4: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

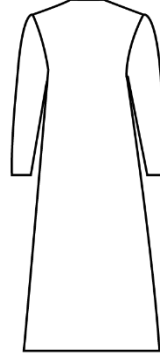
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu ise topuktandır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemini mavi renkte, tekrar eden daire motifleri mevcuttur. Motiflerin içerisi beyaz ve içersinde noktalar bulunmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

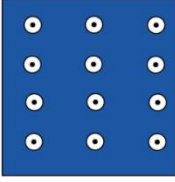
- Üsküf, tiraz, çizme, kemer.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilen bağdaş kuran figürlü çini.

Şekil 5: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

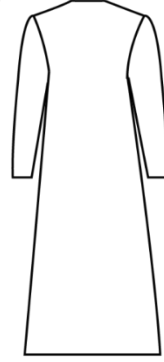
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu ise topuktandır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemini mavi renkte, kaftanın dizlerinde iki daire iç içe geçmiş motifler yerleştirilmiştir.

Aksesuar ve Parçalar

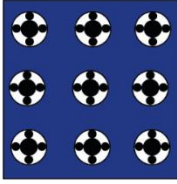
- Bağaltak, tiraz, çizme,kemer.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilen bağdaş kuran figürlü çini.

Şekil 6: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

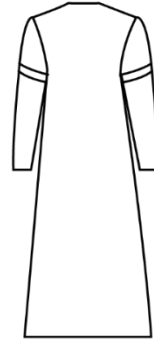
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu ise topuktandır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemini lacivert renkte, kaftanın dizlerinde daireler iç içe ve farklı kompozisyonla yerleştirilmiş, daireler siyah ve beyaz renktedir.

Aksesuar ve Parçalar

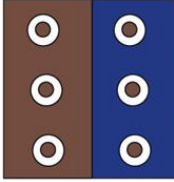
- Bağaltak, tiraz, çizme,kemer.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilen bağdaş kuran figürlü çini.

Şekil 7:Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu ise topuktandır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşı iki renktir lacivert ve kahverengi, kaftanın dizlerinde daireler iç içe yerleştirilmiş, renkleri beyaz ve kahverengidir.

Aksesuar ve Parçalar

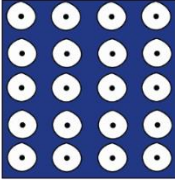
- Bağaltak, tiraz, çizme,kemer.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilen bağdaş kuran figürlü çini.

Şekil 8: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

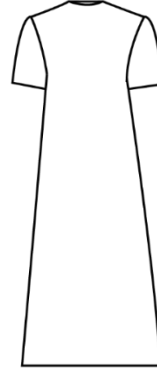
Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Entari

Model Resmi



KAFTAN

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu topukta bitmiştir.

Yaka Özelliği

- “V” yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

ENTARİ

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu topukta bitmiştir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu kısa, takma kol uygulanmıştır.

Giysi Modeli ile İlgili Teknik
Bilgileri

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftanın kumaşı lacivert ve damla motifli bir kumaş, motifler beyaz ve içlerinde noktalar bulunmaktadır. Entarinin kumaşı beyaz renk ve desensizdir.

Aksesuar ve Parçalar

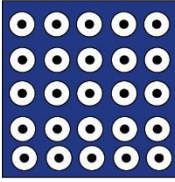
- Tiraz, kemer ve hotoz.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 9: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

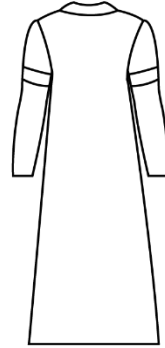
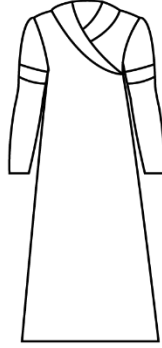
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu ise topuktandır.

Yaka Özelliği

- Şal yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemini lacivert renginde, tekrar eden daire motifleri mevcuttur. Motiflerin içeri- si beyaz içerisinde küçük siyah noktalar bulunmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

- Hotoz, tiraz, çizme.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilen bağdaş kuran figür- lü çini.

Şekil 10: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu ise topuktandır. Göğüs ve bel arasında şerit oluşturulmuştur.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşı iki renktir lacivert ve kahverengi, kaftanın dizlerinde daireler iç içe yerleştirilmiş, renkleri beyaz ve kahverengidir.

Aksesuar ve Parçalar

- Hotoz, tiraz, çizme, kemer.

Not

- Kubad Abad, insan tavrili sekiz kollu yıldız çini.

Şekil 11: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Giysi Grubu

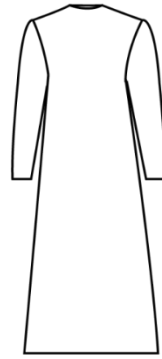
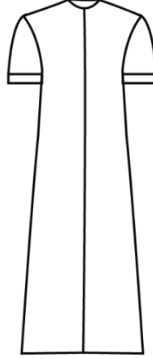
Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Entari

Model Resmi



KAFTAN

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu baldırda bitmiştir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu kısa ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

ENTARİ

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu baldırdandır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu bilekte biten, takma kol uygulanmıştır.

Giysi Modeli ile İlgili Teknik
Bilgileri

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftanın kumaşı lacivert rengindedir. Entarinin kumaşı beyaz renktedir.

Aksesuar ve Parçalar

- Tiraz, kemer, çizme.

Not

- Kubad Abad, insan tavrili sekiz kollu yıldız çini.

Şekil 12: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Giysi Grubu

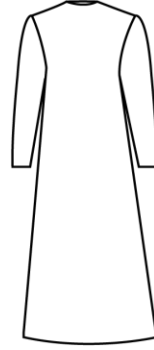
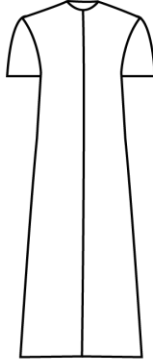
Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Entari

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

- | | |
|--------------------------|---|
| Model Formu | • “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu baldırda bitmiştir. Arka etek ucu önden daha uzundur. |
| Genişlik-Boy Özellikleri | |
| Yaka Özelliği | • Sıfır yaka uygulanmıştır. |
| Kol Özelliği | • Kol boyu kısa ve takma kol uygulanmıştır. |

ENTARI

- | | |
|--------------------------|---|
| Model Formu | • “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu baldırdandır. |
| Genişlik-Boy Özellikleri | |
| Yaka Özelliği | • Sıfır yaka uygulanmıştır. |
| Kol Özelliği | • Kol boyu bilekte biten, takma kol uygulanmıştır. |

- | | |
|----------------------------------|---|
| Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri | • Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftanın kumaşı lacivert renktir. Entarinin kumaşı beyaz renkte ve siyah benekler bulunmaktadır. |
|----------------------------------|---|

Aksesuar ve Parçalar

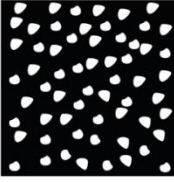
- Kemer, çizme.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine ayakta duran insan figürlü çini.

Şekil 13: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu ise belli değildir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemini siyah, beneklerden oluşan desen ise beyaz renktir.

Aksesuar ve Parçalar

- Yaşmak ve üsküf.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilmiş yaşmaklı insan figürlü çini.

Şekil 14: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

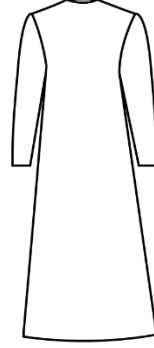
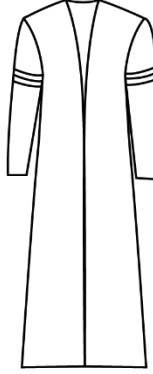
Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Entari

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boy uzunluğu belli değildir.

Yaka Özelliği

- “V” yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun, tirazlı ve takma kol uygulanmıştır.

ENTARI

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu belli değildir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu belli değildir.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftanın kumaşının zemin rengi krem spiral motifler ise kahverengidir. Entarinin kumaşı mavi renkte ve siyah benekler bulunmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

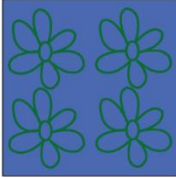
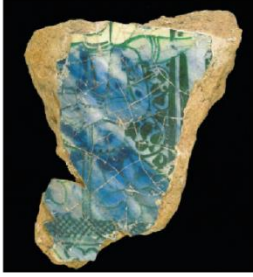
- Ktüpe, tiraz.

Not

- Kubad Abad, Küçük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tasvir edilmiş insan figürlü çini.

Şekil 15: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu topuk hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemin mavi renkte olup, kaftanın dizlerine çiçek motifi yerleştirilmiştir.

Aksesuar ve Parçalar

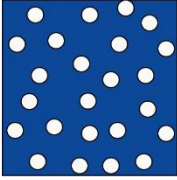
- Tiraz, kemer.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini üzerine tahta sahnesi tasvir edilmiş figürlü çini.

Şekil 16: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

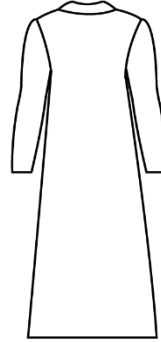
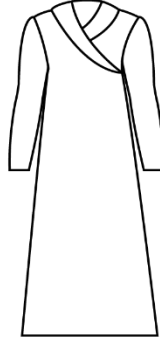
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu topuk hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Şal yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemin rengi lacivert, beyaz daire motiflerinden oluşmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

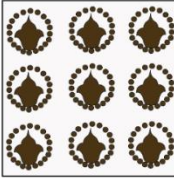
- Hotoz, tiraz.

Not

- Kubad Abad, Küçük Saray’ da bulunan sekiz kollu yıldız çini, tasvir edilmiş bağdaş kuran insan figürlü çini.

Şekil 17: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

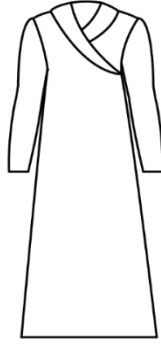
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

KAFTAN

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu belli değildir.

Yaka Özelliği

- Şal yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşının zemin rengi beyaz, kahverengi rumi motiflerinden oluşmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

- Hotoz, tiraz.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini,tasvir edilmiş bağdaş kuran insan figürü çini.

Şekil 18: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



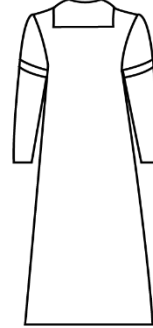
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Kaftan

Model Resmi



KAFTAN

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu belirli değildir.

Yaka Özelliği

- Palet (bahriye) yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Kaftan kumaşı kahverengindedir.

Aksesuar ve Parçalar

- Sarık, küpe, tiraz.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini, portre tasviri.

Şekil 19: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



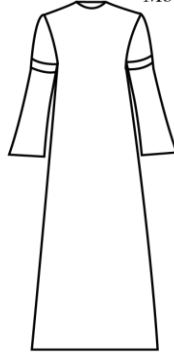
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı, takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşı lacivert renktedir.

Aksesuar ve Parçalar

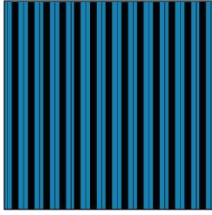
- Sarık, tiraz.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 20: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

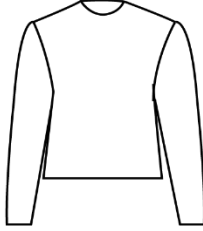
Dış Giyim

Giysi Türü

Gömlek

Şalvar

Model Resmi



Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

GÖMLEK

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “Dikdörtgen” beden formunda ve rahat beden uygulanmıştır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun ve takma kol uygulanmıştır.

ŞALVAR

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- Rahat beden uygulanmıştır. Ağı düşük, boyu bilek hizasında bitmektedir.

Paça Özelliği

- Bol paça uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Gömlek ve entarinin kumaşı aynı olup zemin rengi turkuaz, dikey çizgilidir çizgiler ince ve kalın olarak tekrar etmektedir.

Aksesuar ve Parçalar

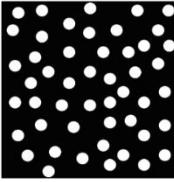
- Hotoz.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray’da bulunan sekiz kollu yıldız çini, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 21: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Gömlek

Şalvar

Model Resmi



GÖMLEK

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “Dikdörtgen” model formunda ve rahat beden uygulanmıştır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun ve takma kol uygulanmıştır.

ŞALVAR

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- Rahat beden uygulanmıştır. Ağı düşük, boyu bilek hızasında bitmektedir.

Paça Özelliği

- Bol paça uygulanmıştır.

Giysi Modeli ile İlgili Teknik
Bilgileri

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Gömlek kumaşının zemin rengi lacivert, şalvarın ise siyahdır. Motifleri aynı olup beyaz dairelerden oluşmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

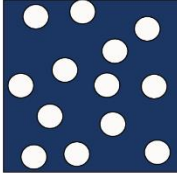
- Kadeh.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 22: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

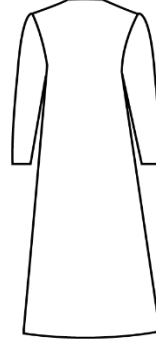
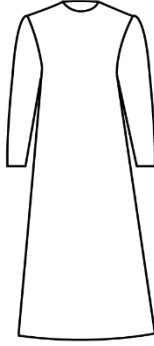
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

ENTARİ

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşı lacivert renkte ve beyaz daire motifinden oluşmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

- Çizme.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 23: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

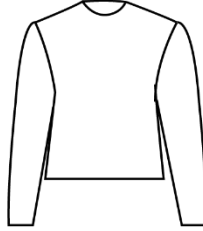
Gömlek

Şalvar

Model Resmi



Kumaş deseni



GÖMLEK

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “Dikdörtgen” model formunda ve rahat beden uygulanmıştır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun ve takma kol uygulanmıştır.

Giysi Modeli ile İlgili Teknik
Bilgileri

ŞALVAR

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- Rahat beden uygulanmıştır. Ağı düşük, boyu bilek hızasında bitmektedir.

Paça Özelliği

- Bol paça uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Gömlek ve şalvarın kumaşının zemin rengi lacivert, motifleri ise bir ton açık renk olup dairelerden oluşmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

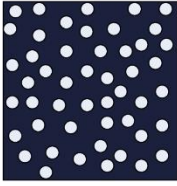
- Kadeh.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 24: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

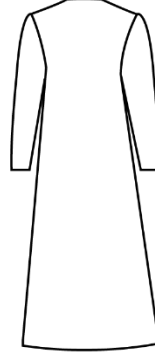
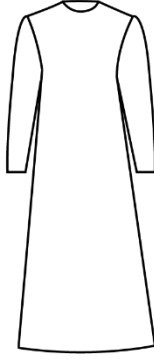
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşı lacivert renkte ve beyaz daire motifinden oluşmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

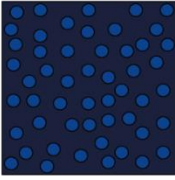
- Çizme, kadeh.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 25: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

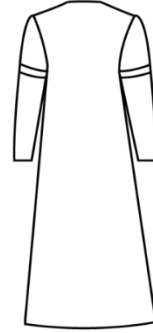
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tırzlı takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmış. Entarinin kumaşı lacivert renkte ve daire motiflerinden oluşmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

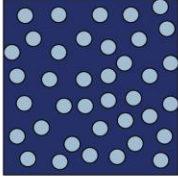
- Çizme, kadeh, hotoz.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 26: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

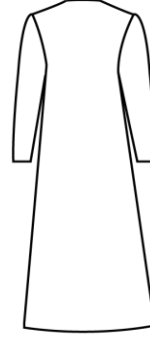
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşı lacivert renkte ve daire motifleri açık mavi renktir.

Aksesuar ve Parçalar

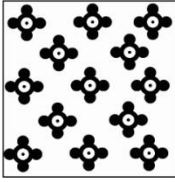
- Çorap, kadeh, yaşmak.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 27: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

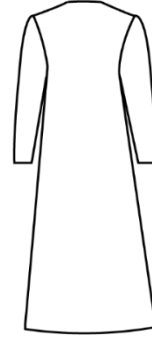
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

ENTARİ

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilektendir. Ön ortasında dize kadar yırtmaç uygulanmıştır.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilek hizasında ve takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşının zemini beyaz, daire ile örüntü oluşturulmuş motif tekrarıyla oluşmaktadır.

Aksesuar ve Parçalar

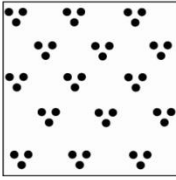
- Çizme, kadeh, yaşmak.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, dans eden figürlü çini.

Şekil 28: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

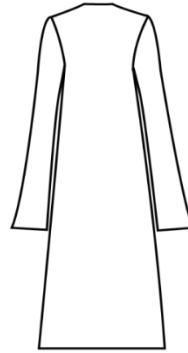
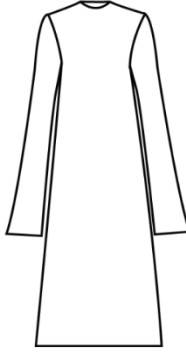
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun dizden ve takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşı beyaz renkte ve siyah çintamani motifi kullanılmıştır.

Aksesuar ve Parçalar

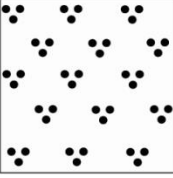
- Yaşmak.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, dans eden figürlü çini.

Şekil 29: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formulu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşı beyaz renkte ve siyah çintamani motiflidir.

Aksesuar ve Parçalar

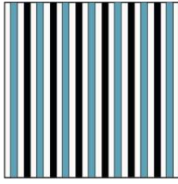
- Yaşmak, kadeh.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, dans eden figürlü çini.

Şekil 30: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GIYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

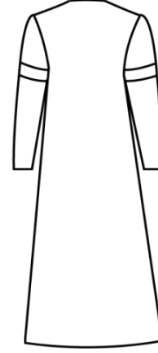
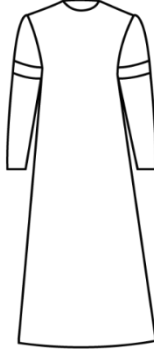
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşının zemin rengi beyaz, dikey çizgilerden oluşmakta renkleri siyah ve mavidir.

Aksesuar ve Parçalar

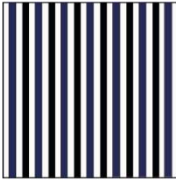
- Hotoz, kadeh, çizme, tiraz.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 31: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

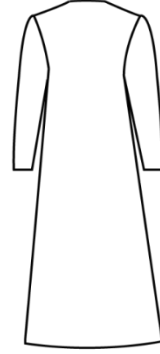
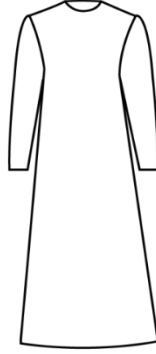
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formulu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmış. Entarinin kumaşının zemin rengi beyaz, dikey çizgilerden oluşmakta renkleri siyah ve mavidir.

Aksesuar ve Parçalar

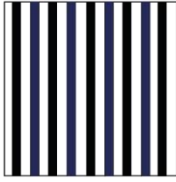
- Hotoz, çizme.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 32: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

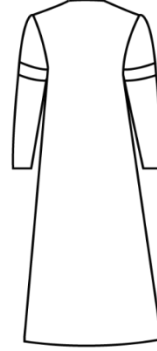
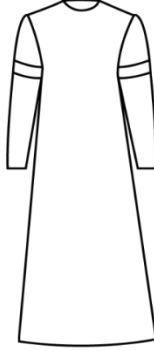
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşının zemin rengi beyaz, dikey çizgilerden oluşmakta renkleri siyah ve laciverttir.

Aksesuar ve Parçalar

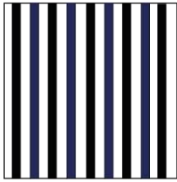
- Kadeh, çizme, tiraz.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 33: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



Kumaş deseni

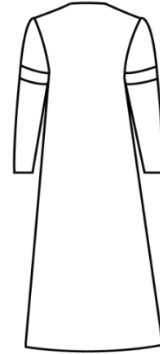
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Model Formu
Genişlik-Boy
Özellikleri

- “A” Model formlu ve rahat beden uygulanmıştır. Boyu bilek hizasında bitmektedir.

Yaka Özelliği

- Sıfır yaka uygulanmıştır.

Kol Özelliği

- Kol boyu uzun bilekten ve tirazlı takma kol uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entarinin kumaşının zemin rengi beyaz, dikey çizgilerden oluşmakta renkleri siyah ve laciverttir.

Aksesuar ve Parçalar

- Çizme, tiraz.

Not

- Kubad Abad, çini deposu, bağdaş kurmuş figürlü çini.

Şekil 34: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

ÇİNİDE YER ALAN GİYSİLER İLE İLGİLİ BİLGİLER



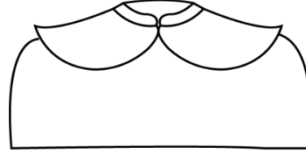
Giysi Grubu

Dış Giyim

Giysi Türü

Entari

Model Resmi



ENTARİ

Giysi Modeli ile İlgili Teknik Bilgileri

Yaka Özelliği

- Bebe yaka uygulanmıştır. Yaka omuzu kapatacak boyutta uygulanmıştır.

Kumaş -Desen ve Renk Özellikleri

- Dokuma kumaş kullanılmıştır. Entari kumaşının zemin rengi lacivert, yakanın kumaşı ise krem rengindedir.

Not

- Kubad Abad, Büyük Saray'a ait çini, kırık olduğu için giysinin formu ve diğer özellikleri anlaşılmamaktadır. Fakat yaka özelliği Selçuklu Döneminde görülen nadir örneklerdendir.

Şekil 35: Giysi analiz formu (Kılıç, 2025)

SONUÇ

Türkler Anadolu'yu yurt edinmeden önce Anadolu'nun binlerce yıllık bir yerleşim geçmişine sahip olduğu bilinmektedir. Anadolu tarihi süreç içerisinde birçok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Türk sanatının Asya'ya dayanan göçebe kültür izleri ve Anadolu'da karşılaştıkları Bizans-Arap kültürleri ile harmanlanmasıyla zenginleştiği görülmektedir. Anadolu, Türk tarih ve kültürünün önemli gelişmelerine ev sahipliği yapmıştır.

Anadolu'da Türk çini sanatı tarihsel gelişim açısından çok hızlı ve güçlü gelişim göstermiş bu gelişim sadece çini değil pek çok alanda olduğu gibi giyim kültüründe de etkisini göstermektedir. Selçuklu Dönemi'ne ait kıyafetler günümüze ulaşamamış olsa da çini sanatında kullanılan figürlü kompozisyonlarda görülmektedir. Selçuklu figürlü çini süslemeleri saray ve köşklere kullanılmıştır. Bu saraylardan biri olan Kubad Abad Saray çinilerinde insan figürlü çini süslemeler bulunmaktadır.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeden önce Hun, Göktürk ve Uygur Dönemlerinde ve daha eski tarihlerde insan tasvirleri görülmektedir. İslamiyet öncesi insan tasvirleri tek veya bir kompozisyon olarak görülmektedir. İnsan figürlü tasvirler av, savaş, dini ve günlük yaşam sahnelerinden oluşmaktadır. İslamiyet'ten sonra da Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu devirlerinde, Asya kökenli tasvirler devam etmiştir. Anadolu Selçuklu Dönemi figürlü tasvirlerin en çok kullanıldığı saraylardan biri de Kubad Abad Sarayı'dır. Sarayın süslemesinde kullanılan insan figürlü çini dönemin giyim ve kumaş, özellikleri hakkında veri kaynağıdır.

Giyim insan yaşamında önemli bir gereksinim olarak ortaya çıkmış ve temel ihtiyaç haline gelmiştir. Giyim temel ihtiyaçların karşılanması için kullanılmış daha sonra süslenme ve sosyal farklılar doğrultusunda yeni işlevler kazanmıştır. Türklerin giyim özellikleri hakkında bilgi alabileceğimiz önemli kaynaklardan biri Kubad Abad Saray çinileridir.

Selçuklu Dönemi kıyafetlerinin özelliklerinin tespit edilmesi, kültürel aktarım ve tarihi anlamada büyük bir önem taşır. Bu bağlamda, insan figürlü çiniler, toplumsal tarihte "giyim" konusunun derinlemesine incelenmesi için değerli bilgiler sunar ve araştırmacılar için önemli bir kaynak işlevi görür. Özellikle Kubad Abad Sarayı'ndaki insan figürlü çiniler üzerinde yapılan kıyafet analizleri, dönemin giyim kültürü hakkında detaylı bilgi sağlaması açısından dikkat çekicidir. Tasvirlerde sarayın kendisi bir ilham kaynağı olmuştur. Kubad Abad Sarayı'nın insan figürlü çinilerinde yer alan giyim kültürü, sistematik bir şekilde giysi model föyü aracılığıyla ele alınmış ve bu araştırma kapsamında tasvirlerdeki kıyafet özellikleri ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

Çinilerde en sık görülen üst giysi unsuru kaftanlardır. Kaftanların genelinin boyu uzundur. Kaftanlardaki en büyük ayırt edici farklılıklar ise yaka ve yem özelliklerinde görülen değişikliklerdir. Kaftanlarda yaka formları, sıfır yaka, “V” yaka, şal yaka ve palet (bahriye) yakadır. Kol özelliğine bakıldığında ise uzun ve kısa özelliktedir. Kaftanların kapaması kemer ve kuşakla sabitlenmeye çalışılmış, kemer ve kuşak kalınlıklarında farklılık göstermektedir. Kaftanlarda cep ve düğme gibi özellikler görülmemektedir. Kaftan kollarında sıklıkla tirazlar kullanılmış bu tirazlar düz ve yazılıdır. Kaftanlar model olarak değerlendirildiğinde “A” formunda, omuzdan etek ucuna genişlemektedir. Entarilerin boyları genellikle uzun ve diz altında bitmektedir. Yakaları sıfır yaka ve bebe yakadır. Bebe yaka Selçuklu Dönemi ve öncesinde rastlanan bir uygulama değildir fakat görülen nadir örnekler vardır. Kaftanların kol boyu uzun ve kısa özellikte uygulamalar yapılmıştır. Pantolon olarak potur (dizden aşağıya daraldığı için) çizmelerle kullanılmıştır. Ayakkabılar genel olarak ökçesiz çizimlerdir. Çeşitli başlık türleri tasvir edilmiştir; bunlar arasında zülflerle süslenmiş başlık çeşitleri, farklı yaşmak şekilleri, dilimli taçlar, sarık ve börk bulunmaktadır. Başların çevresini saran hale ismindeki daireler, ilahi parlaklığı ve makamı simgelemektedir.

Biçim ve form açısından değerlendirilip giysilerin genel özellikleri incelendiğinde bol, vücuda oturmayan giysiler daha sık kullanılmıştır. Giysilerde herhangi bir beden oturması için bir uygulama yapılmamış, bol ve rahat kesimli kalıplar görülmektedir. Giysilerin kalıp ve formları toplumun her kesiminde aynı iken kullanılan kumaşlar ve aksesuarlarda farklılıklar görülmektedir.

Giysilerin geneline bakıldığında kullanılan renkler mavi, siyah, beyaz, patlıcan moru, yıldız, yeşil gibi kısıtlı renkler görülmekte bu renk kullanımının çinide kullanılan renklerle sınırlandırıldığı gözlenmektedir.

Tasvirlerde Selçuklu ve Türk giyim kültürü hakkında bilgi kaynağı olduğu gibi kumaş deseni hakkında da kaynak olmuştur. Kumaşlar desen özelliklerine göre sınıflandırıldığında bunlar:

- Çizgi desenli kumaşlar.
- Bitkisel (kıvrık dalı, palmet) desenli kumaşlar.
- Geometrik (çintemani, spiral) desenli kumaşlar.
- Figüratif (hayvan, insan) desenli kumaşlar.
- Yazılı kumaşlar.

Kültürlerin oluşumu, gelişimi ve dönüşümü ile bağlantılı olarak ortaya çıkan desen ve motifler, bir bakıma toplumsal gelişimin önemli göstergeleri haline gelmiştir. Bu görsel ifade araçları, çeşitli kültürlerin iç dinamiklerini, dünya görüşlerini ve inanç sistemlerini derinlemesine yansıtmaya işlevi görmektedir.

Desen ve motifler biçim, renk, düşünce ve hareket gibi farklı anlatım biçimleriyle şekillenmekte; bu oluşum sürecinde kültürler arası iletişim ve etkileşim ile yaşanan coğrafi bölgenin özgün nitelikleri belirleyici bir rol oynamaktadır. Özellikle Anadolu kültüründe, kumaş ve motiflerin üzerindeki desenler bu bağlamda çarpıcı örnekler sunmaktadır. Bahsi geçen desenler, yalnızca estetik değil, aynı zamanda sembolik bir anlam taşımaktadır; renklerin devreye girmesiyle düşünceler ve duygular oldukça güçlü ve hızlı bir biçimde ifade edilebilmektedir. Bu bağlamda, desen ve motifler, kültürel yapı içerisinde sürekli olarak sorgulanması gereken önemli kavramlar olarak varlığını sürdürmektedir (Gümüştekin, 2011).

Giyim özelliklerine bakıldığında Orta Asya giyim özelliklerinin etkileri olduğu gözlenmiştir. Bunlar alt –üst, iç-dış giysiler, başlıklar ve ayağa giyilenler, gibi gruplar oluşturmaktadır. Tasvirlerde giysi form ve biçimleri hakkında bilgiler elde edilmiş, desen, motif özellikleri aktarılmıştır.

Yapılan incelemelerde, Anadolu Selçuklu Devleti'nin zengin giyim kültürüne sahip olduğu görülmüştür. Kıyafetler geniş ve rahat kalıplarla tasarlanmış olup, genellikle vücuda bol bir şekilde oturacak şekilde ayarlanmıştır. Ayrıca giysilerin boyları oldukça uzun tutulmuştur. Çiniler üzerine tasvir edilen kıyafetlerin detaylarına bakıldığında, bu kıyafetlerin yalnızca genel şekil ve desenlerinin işlendiği, ancak kumaşlarının yapısı, dokusu ve materyalin verdiği gerçekçi hissin yansıtılmadığı görülmektedir. Bu durum, eserlere belirli bir stilize karakter kazandırsa da, kıyafetlerin somut dokusal özelliklerinin tam anlamıyla aktarılmadığını düşündürmektedir. Giysilerin kullanım açısından ergonomik ve işlevsel oldukları bunun etkili olmasının en büyük sebebi sosyo-kültürel etkilerdir.

Mimari süslemede kullanılan çini sadece görsel haz ve işlevi dışında aynı zamanda bilimsel çalışmalarda kaynak niteliği de taşımaktadır. Bu araştırma Anadolu'da görülen giyim-kuşam kültürü hakkında araştırma yapan araştırmacı ve modacılar da yol gösterici niteliktedir.

Giyim kültürü diğer kültürel varlıklar gibi var oldukları coğrafyanın özelliklerinden etkilenmiştir. Kültürlerinin parçası olan düğün, ziyafet, eğlence geceleri, av şenlikleri gibi geleneksel yaşam biçimi de kullandıkları kıyafetler de kültürlerinin bir parçasıdır.

KAYNAKÇA

- Alsan, Ş.,(2005). *Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu 'ya)*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul. 310.
- Anonim, (2001). *Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubad*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul. 166.
- Alpat, F. E.,(2010). *Osmanlı İmparatorluğunun 15. Yüzyıl ve 18. Yüzyılları arası Saray Kumaşlarında Kullanılan Bitkisel Üslup*. Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences 4(1), 27-50.
- Arık, M. O.,(1968). *I. Hafriyatın Hikâyesi*. Önyasa, (28),6-7.
- Arık, R., (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. 227.
- Arık, R., (2017). *Selçuklu Sarayları ve Köşkleri*. Ankara Üniversitesi Yayınevi, Ankara. 279.
- Arık, R.,(2001). *Kubad Abad Sarayı (Bir Değerlendirme) Ve Malanda Köşkü*. I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyet Kongresi Bildiriler, Konya: S. Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya. (2), 131-149.
- Arık, R., (2007). *Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul. 528.
- Arık, R., (2022). *Arkeoloji Buluntularıyla Konya Selçuklu Sarayları ve Saray Yaşamı*. Türk Arkeoloji ve Kültürel Miras Enstitüsü Yayınları No: 013, İstanbul. 103.
- Arık, R. O.,(2007) *Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu Toprağının Hazinesi ÇİNİ Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri Rüçhan*. Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 450.
- Aslanapa, O., (1993). *Türk Sanat El Kitabı*. İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 255.
- Aslanapa, O.,(1984). *Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi, İstanbul, 454.
- Arseven, C. E.,(1977). *Türk Sanatı*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 286.
- Atçeken, Z. ve Bedirhan. Y.,(2004). *Malazgirt'ten vatana Anadolu Selçuklu tarihi*. Eğitim Kitabevi, Konya, 262.
- Atalay, B., (2013). *Mahmûd Kâşgarlı Divânü Lügât'it -Türk*. Ankara: TDK.
- Begîç, H. N., (2016). *Giyim-Kuşam Kültüründe Keçe Sanatına Tarihsel Bir Bakış*. Sutad 40, 287-297.
- Bozer, R.,(2001). *Kubad Abad Çinilerinde Fırınlama Sonrası Yapılan İşlemler Ve Bazı Tespitler*. I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyet Kongresi Bildiriler I. Cilt, Konya: S. Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 175-185.
- Büyükoztürk, Ş., Çakmak, K., E., Akgün, E., Ö., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Pegem Yayıncılık, Ankara, 392.

- Cantay, G., (2006). **Darüşşifalar. Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı.** Cilt 2, (A. Y. Ocak, A. U. Peker & K. Bilici, Eds.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çaycı, A.,(2002). **Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirler.** Türk Tarih Kurumu Basımevi, İstanbul, 242.
- Çay, A. M.,(1990). **Türk Milli Kültüründe Hayvan Motifleri-I- (Koyun ve Keçi Etrafında Oluşan Gelenekler).** Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 288.
- Çelebi, K.,(2009). **Cihannümâ'li Kâtip Çelebi.** Ankara,618.
- Çoruhlu, Y.,(1991). **Kültigin'in Baş Heykeli'nin İkonografik Bakımdan Tahlili.** MSÜ. Fen – Edebiyat Fakültesi Dergisi, (1), 118– 138.
- Çoruhlu, Y., (1993). **Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine “Gök ve Yer” Sembolizmi Açısından Bir Bakış.** Türk Dünyası Araştırmaları, (87), 17-42.
- Çoruhlu, Y., (2000a). **Türk İslam Sanatının ABC'si.** Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 207.
- Çoruhlu, Y., (2000b). **Türk Mitolojisinin Anahatları.** Kabalcı Yayınevi, İstanbul,240.
- Çoruhlu, Y.,(2007). **Timurlu Çini ve Seramik Sanatında Hayvan Figürleri.** Ölümünün 600. Yılında Emin Timur ve Mirası Uluslararası Sempozyumu, 290-292.
- Demir, H.,(2012). **Ortaçağ Dönemine Ait İki Kaynakta (İbn Bîbî-Selçuk Nâme ve İbn Battuta Seyahatnamesi) İsmi Geçen Kumaş ve Kıyafet Tasvirleri.** 1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu, Antalya, 91-94.
- Diyarbakirli, N.,(1972). **Hun Sanatı.** (Birinci Baskı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi Kültür Yayınları, İstanbul, 244.
- Diyarbakirli, N.,(1968). **Diyarbakır Müzesindeki Tunç Sfenks,** Türk Kültürü Dergisi, (66), 367-374.
- Erberk, M., (2002). **Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri.** T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 217.
- Erdoğan, M. A.,(1968). **Beyşehir Sancağı İcmal Defteri.** Türk Tarih Belgeleri Dergisi, 13(7),118-120.
- Guliyev, M. ve Meydan, C., (2020). **Horasan'dan Anadolu'ya Oğuz Türklerinde Hil'at Geleneği.** Selçuk Zirvesi, 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongre Bildirileri. Konya, 368-389.
- Gümüştekin, N., (2011). **Anadolu Ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam.** Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl, Cilt 14, (26), 103 -118.

- Güngör, M., (2013). *Giyim Kültürü ve Giysiye Sahip Olma Arzuları: Giyim Mandalası*. Ekev Akademi Dergisi, (54), 205-211.
- Halıcı Y.G.,(2014).*Gök Tanrı'nın Temsilcileri: Koruyucu Kuşlar*. Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor Edebiyat Dergisi, C.20, (77), 71-81.
- Hanılçe, M., (2011). *Şeriye Sicillerine Göre XIX. yüzyıl Başlarında Tokat'ta Giyim*. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (30), 423-455.
- İndirkaş, Z.,(1996). *Türklerde Bağdaş Geleneği Üstüne Bir Deneme*, Dünya Kültürü, Felsefe, Sanat, Edebiyat ve Kültür Tarihi Üzerine Yazılar, İstanbul, 57-64.
- Kaçar, V., Kantarcı, D.,(2024). *Mitolojik Sembollerin ve Figürlerin Türk Çini Sanatına Yansıyan Kodları*, Akademik Sosyal Araştırma Dergisi, (149), 28-49.
- Kafesoğlu, İ., (1998). *Türk Milli Kültürü*. Ötüken Neşriyat, İstanbul, 466.
- Kanışkan, E., (2011). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatına Giyim Kültürünün Yansımaları*. Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.186.
- Kaşkarlı, M.,(1985). *Divan-ı Lugat-it Türk*. (çev. Besim Atalay), Ankara,448.
- Kınık, M., (1996). *Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Çinilerinin Grafikselleştirilmesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. 224.
- Kınık, M.,(1998). *Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Figür*. Türk Dünyası Araştırmaları, İstanbul, 213-218.
- Köymen, M. A., (1990). *Selçuklular'da Devlet: III. Tarihi ve Siyasi Bakımlardan*. BELLETEN, 54(209), 403-416.
- Kuban, D., (2006). *Mimari Tasarım. Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt II, Ankara, 592.
- Kuban, D.,(2008). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 474.
- Köymen, A. M., (1992). *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, Alparslan ve Zamanı*. Cilt: III, Ankara,532.
- Merçil, E., (2001). *Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubad*. Yapı Kredi, İstanbul, 166.
- Meydan, C. ve Guliyeva, M., (2020). *Büyük Selçuklu Dönemi Saray Giyim Kuşamı*. Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi, (16), 176-191.
- Meydan, C. ve Guliyeva, M., (2020), *Oğuz Türklerinde Giyim Kuşam: Dede Korkut Örneği*. Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, (5), 169-191.
- Mülayin, S., (1999). *Değişimin Tanıkları, Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, İstanbul, 352.

- Mülayin, S., (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Selçuklu Çağı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 405.
- Oral, M. Z.,(1953). *Kubad Abad Çinileri*. Belleten, (66), 209-223.
- Oral, M. Z., (1954). *Kubad Abad Nasıl Bulundu*. A. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi. 2 (2-3), 171-208.
- Ögel, B., (1984). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 404.
- Ögel, B., (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, Cilt IV, 638.
- Ögel S., (2006). *"Taçkapılar", Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*. C. 2, Ankara, 469-484.
- Ögel, B.,(1998). *Türk Mitolojisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, Cilt I, 644.
- Önder, M.,(1988). *Selçuklu Kubad-Abad Sarayı Çinileri*. Selçuk Üniversitesi Selçuk Dergisi, (I. Alâeddin Keykubat Özel Sayı), Konya, (3), 31-39.
- Önder, M., (1996). *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*. Türk Kültürü Aylık Dergi,(45), 208.
- Öney, G., (1968). *Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü*. Sanat Tarihi Yıllığı(2), 142-168.
- Öney, G., (1972). *Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal*. Malazgirt Armağanı, Ankara, 139- 172.
- Öney, G., (1976). *Türk Çini Sanatı*. Yapı Kredi Bankası Yayınları, İstanbul, 160.
- Öney, G., (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları*. Türk İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara, 291.
- Öney, G.,(2008) *Selçuklu Figür Dünyası. Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Doğan Kuban, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 236.
- Parlar, G., (2001). *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Öğeler*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 220.
- Salman, F., (2010). *Tarihi Türk Kumaşlarında Desen ve Renk*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi(4), 141-154.
- Salman, F., (2013). *Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri*, Zafer Ofset Matbaacılık, Erzurum, 396.
- Süslü, Ö., (2007). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetler*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 469.
- Şahinoğlu, M., (1977). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı*. Türk Eğitim Vakfı Yayınları, İstanbul, 78.
- Şahin, F., (1983). *Seramik Sözlüğü*. Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 319.

- Şimşir, Z., (1990). *Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. 138.
- Şimşek, H. ve Yıldırım, A., (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Türkoğlu, S., (2002). *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*. Atılım Kâğıt Ürünleri ve Basım San. A. Ş. İstanbul. 237.
- Usta, S.,(2005) *Selçuklu Çini ve Keramik Sanatında İnsan Figürüne İkonografik Açidan Bir Bakış*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 375.
- Yetkin, Ş., (1972). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 230.
- Yıldırım, S.,(2003). *Aslan-Boğa Mücadelesi Kompozisyonu*. A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, Ankara, (43),1-18.
- Yılmaz, M., (1999). *Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 724.
- Yurt, D.,(2018). *Osmanlı Kumaş Sanatında Çintemani Motifinin Biçimsel Evreleri*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir. 237.
- Zeki, A. ve Yaşar, B., (2004). *Malazgirt'ten Vatan'a Anadolu Selçuklu Devleti*. Eğitim Kitabevi, Konya, 262.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Pazırık kurganı keçe eğer. <https://galari.genelturktarihi.net/pazirik-kurgani>.
ErişimTarihi: 23.05.2023
- Çift başlı kartal ve Ejderhan figürlü, Tekstil parçası Anadolu, XIII. Yüzyıl SM Berlin. (<https://rugrabbit.com/content/seljuqs-met>) ErişimTarihi (10.12.2024).

ÖZGEÇMİŞ

1996 yılında Iğdır’ da doğdu, ilkokulu Kasımcıan Köyünde okudu. Ortaokulu Hüsnü Mustafa Özyeğin ortaokulunda, liseyi Besti Aydeniz Kız Meslek Lisende okudu. Üniversiteyi Giresun Üniversitesi Uygulama Bilimler Yüksek Okulu Moda Tasarım Bölümünü bitirdi. “Aksaray Hükümet Konağı Çinilerinin Mevcut Durumu Üzerine Bir Değerlendirme” konulu bildirisi bulunmaktadır.