



Ayşe DURAN

Doktora Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Erzurum, Türkiye.

PhD Student, Department of Art History,
Institute of Social Sciences, Atatürk University,
Erzurum, Türkiye.

ayse.duran16@ogr.atauni.edu.tr

Nihat Sefa KOMESLİ

(Sorumlu Yazar-Corresponding Author)

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, Erzurum, Türkiye.

Department of Art History, Institute of Social
Sciences, Atatürk University, Erzurum,
Türkiye.

nihatkomesli@atauni.edu.tr



Erzurum Arkeoloji Müzesi'nden Büyük Selçuklu Etkisinde Madeni Bir Kâse A Great Seljuk Influenced Metal Bowl from Erzurum Archaeology Museum

Öz

Maden Epi-Paleolitik Dönemde kullanılmaya başlanmış, özellikle Neolitik Dönemle birlikte sanata dâhil olmuş, farklı yapım teknikleri ve bezeme özellikleriyle çeşitli kültürlerde yerini almıştır. Maden sanatının özel örneklerinin verilmeye başladığı İslami dönem ise 7. yüzyılda başlamış, bu yüzyılla birlikte Orta Asya'dan İspanya'ya kadar pek çok bölgede İslam maden işçiliği merkezleri kurulmuştur. İslam maden sanatının klasik çağının başladığı dönem Büyük Selçukluların 11. yüzyılda Orta Asya'dan İran bölgesine geldiği döneme rastlamaktadır. Anav kültüründen itibaren Türk sanatında yer alan madeni eserler, Selçuklu İslam sanatı ile yeni bir boyut kazanmış, Selçuklular teknik, form ve süsleme açısından bu sanatın altın çağlarından birini başlatmıştır. Bu gelişmişlik düzeyi Selçuklulardan sonra, İran, Mısır, Irak ve Anadolu maden sanatını da etkilemiştir.

Çalışma, Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan ve Büyük Selçuklu maden sanatının tesirini yansıtan içki kâsesini konu edinmektedir. Üzerinde yer alan Hâfız-ı Şîrâzî'nin bir beytinden dolayı Büyük Selçuklu sonrasında imal edildiği anlaşılan kâse, teknik, form ve bezeme açısından Büyük Selçuklu etkisini yansıttığı gibi köken olarak İslam öncesi Türk kültürüne dayanan ikonografik göndermelere de sahiptir. Madeni kâse 2009 yılında, "Erzurum'dan Figürlü Bir Tas Üzerine" isimli bir çalışmayla incelenmiştir. Söz konusu çalışmada madeni kâsenin 14.-15. yüzyıllarda, Selçuklu sonrası atabeylikler döneminde veya Mezopotamya bölgesinde imal edilmiş olabileceği ileri sürülmüştür. Çalışmamızda, detaylıca incelediğimiz eserin 16.-17. yüzyıllarda Safevi sanatının bir ürünü olabileceği ortaya konmuş, daha önceki yayında belirtilen tarihleme farklılığının dışında kimi figür ve motiflerin tanımlanmasında da farklı görüşler ileri sürülmüştür.

Çalışmada, Büyük Selçuklu maden sanatının etki alanı incelenmiş, eserin tanıtımı yapılmıştır. Değerlendirme bölümünde, söz konusu eserin üslup ve dönemi tartışılmış, daha önceki çalışmada ileri sürülen görüşlerle benzer ve farklı yönleri ele alınmıştır. Çalışmada, madeni eserin yanı sıra Büyük Selçuklu maden sanatının sonraki dönemlere etkisini bilim dünyasına tanıtmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu Sanatı, Maden Sanatı, Eğlence Sahneleri, Safevi Maden Sanatı

Abstract

Word The metal, which began to be used during the Epi-Paleolithic period, was especially included in art during the Neolithic period and found its place in various cultures with different production techniques and decorative features. The Islamic period, when special examples of metal art began to emerge, started in the 7th century. During this century, centers of Islamic metal craftsmanship were established in many regions from Central Asia to Spain. The time when the classical era of Islamic metal art began coincided with the time when the Great Seljuks came to the Iranian region from Central Asia in the 11th century. Metal artifacts, which have been part of Turkish art since the Anav culture, gained a new dimension with Seljuk Islamic art. The Seljuks initiated one of the golden ages of this art in terms of technique, form, and decoration. This level of sophistication continued to influence the metal art of Iran, Egypt, Iraq, and Anatolia after the Seljuks.

The study focuses on a drinking bowl found in the Erzurum Archaeological Museum, reflecting the influence of the Great Seljuk metal art. Due to a couplet by Hafiz of Shiraz inscribed on it, it is understood that the bowl was made after the Great Seljuk period. The metal bowl was analyzed in 2009 in a study titled "On a Figured Bowl from Erzurum". The study suggested that the bowl may have been produced in the 14th-15th centuries, during the post-Seljuk atabeylik period or in Mesopotamia. In this study, it has been suggested that the piece we have examined in detail may be a product of Safavid art of the 16th-17th centuries, and in addition to the dating differences mentioned in the previous publication, different opinions have been put forward in the identification of some figures and motifs.

In the study, the influence of the Great Seljuk mining art is analyzed and the work is introduced. In the evaluation section, the style and period of the work in question are discussed, and its similarities and differences with the views put forward in the previous study are discussed. The aim of the study is to introduce to the world of science the impact of the Great Seljuk metal art on the later periods as well as the metal artifact.

Keywords: Seljuk Art, Metal Art, Entertainment Scenes, Safavid Metal Art.

Geliş Tarihi/Received 09.10.2024
Revizyon/Revision 23.12.2024
Kabul Tarihi/Accepted 31.12.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 30.01.2025

Atf

Duran, A. & Komesli, N. S. (2025). Erzurum Arkeoloji Müzesi'nden Büyük Selçuklu Etkisinde Madeni Bir Kâse. *Turcology Research*, 82, 103-121.

Cite this article

Duran, A. & Komesli, N. S. (2025). A Great Seljuk Influenced Metal Bowl from Erzurum Archaeology Museum. *Turcology Research*, 82, 103-121.



Giriş

Maden, elde edilen bulgulara göre ilk kez Epi-Paleolitik Dönem’de (MÖ 12000-9500) kullanılmıştır. Bununla birlikte gerçek anlamda madencilik başlanması Neolitik Dönem’de (MÖ 9500-5500) görülmektedir (Fidan, 2016: 50). MÖ 7. binden itibaren Yakın Doğu ve Orta Doğu’da (Erginsoy, 1978, s. 1.; Eruz, 1993, s. 15), bakır, bronz, tunç, demir, pirinç, altın, gümüş gibi saf halde veya alaşımdan oluşan madenler, günlük kullanım eşyaları ve takı imalatında yerini almıştır (Bakır, 1997, s. 519-520). İşlemesi kolay ve dayanıklı olmasından dolayı yaygınlık kazanan madeni ürünler Türk sanatında ise Anav Kültürü’nden (MÖ 4000-1000) itibaren görülmektedir (Koca, 2017, s. 6.; Kocaispir, 2020, s. 113). İslami döneme gelindiğinde, 7. yüzyıl ile birlikte maden işçiliği merkezleri kurulmuş, Orta Asya’dan İspanya’ya kadar geniş bir coğrafyada çeşitli maden ve maden alaşımlarıyla (Eruz, 1993, s. 15) başta dövme ve döküm tekniği olmak üzere çeşitli tekniklerde eserler verilmiştir (Erginsoy, 1978, s. 18).

Konumuzu oluşturan madeni içki kâsesi, günümüzde Erzurum Arkeoloji Müzesi’nde bulunmaktadır. Eğlence sahnelerinden oluşan kompozisyonda özellikle figüratif bezemelerin köken olarak İslam öncesi Türk sanatına dayandığı görülmektedir. İslami döneme ait bu eserde söz konusu etki Büyük Selçuklu maden sanatının tesiri ile yer almıştır. Bununla birlikte eserin üzerinde yer alan Farsça kitabenin Hâfız-ı Şirâzî’nin (1317-1390?) (Yazıcı, 1997, s. 103) bir beytinden alınmış olması, eserin Büyük Selçukludan (1040-1157) (Sümer, 2009, s. 368) sonra imal edildiğini göstermektedir. Büyük Selçuklu geleneği, sanatın pek çok kolunda olduğu gibi maden sanatında da devam etmiştir.

Erzurum Arkeoloji Müzesi’nde bulunan madeni içki kâsesi, 2009 yılında Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan tarafından, “*Erzurum’dan Figürlü Bir Tas Üzerine*” (Bayhan, 2009, s. 223-246) isimli çalışmayla incelenmiştir. Bu araştırmada, madeni kâse 14.-15. yüzyıl aralığında, Selçuklu sonrası atabeylikler dönemine veya Mezopotamya bölgesine atfedilmiştir. Söz konusu dönem ve bölgenin de dâhil olduğu araştırmamız neticesinde, eserin 16.-17. yüzyıl aralığında Safevi sanat ekolüne verilmesinin daha doğru olacağı kanısındayız. Bu tarih ve dönem farklılığı dışında eserde yer alan kimi bezemelerin tanımlanmasında da farklı fikirler ileri sürülmüş ayrıca söz konusu eserin tüm bileşenlerinin grafik yazılım programı ile detaylı çizimleri yapılmıştır. Bezemelerin tanımlanmasında bu çizimler birincil rol oynamıştır.

Büyük Selçuklu geleneğinin izlerini taşıyan madeni kâse için belirlenen çalışma yönteminde şu başlıklara yer verilmiştir; Büyük Selçuklu Maden Sanatı, Madeni Eserin Tanıtımı ve Değerlendirme Bölümü. Değerlendirme bölümünde eserin üslubu ile dönemi tartışılmış ve 2009 yılında yayımlanan “*Erzurum’dan Figürlü Bir Tas Üzerine*” isimli çalışmayla olan farklılıkları sebepleriyle birlikte detaylandırılmıştır. Çalışmada, sadece eserin tanıtımı yapılmamış aynı zamanda Büyük Selçuklu maden sanatının sonraki dönemlere etkisi de tartışılmıştır.

Büyük Selçuklu Maden Sanatı

İslam sanatında klasik çağın başlangıcı Selçuklu Türklerinin 11. yüzyılda Orta Asya’dan İran bölgesine geldiği döneme rastlar (Atıl, Chase & Jett, 1985, s. 15). Bu dönem, maden sanatı için de yapım teknikleri ve form açısından önemli örneklerin verildiği dönem olmuştur (Çevrimli & Burkan, 2007, s. 469). Çeşitli madenlerle imal edilen eserlerde iki önemli ekol oluşturulmuş, birinci ekolde dökümle yapılan eserlerin üzeri, kazıma, kabartma ya da ajur tekniği ile bezenmiştir. İkinci ekolü oluşturan ve Horasan ekolü de denilen üslupta, döküm veya dövme teknikleriyle elde edilen eserlerin üzerine kakma tekniğiyle bezemeler yapılmıştır (Erginsoy, 1978, s. 343). Büyük Selçukludan önce temelleri atılan Horasan maden ekolü, Selçuklular döneminde zirve noktasına ulaşmış, bu üslup Kahire, Şam, Halep ve Bağdat gibi bölgelere de yayılmıştır. Selçuklular döneminde Horasan maden sanatında figüratif bezemeler yer edinmeye başlamış, kûfi, nesih ve sülüs yazı türü de bu bezemelere eşlik etmiştir. Müzisyenler, rakkaseler, sunu yapan veya oturan insanlar ile kuşlar başta olmak üzere çeşitli hayvan figürleri eserlere dâhil edilmiş (Görsel 1a), bu üslup (Shiran, Parvin & Mastalizadeh, 2018, s. 98) sonrasında Selçuklular eliyle Anadolu’ya, Zengiler vasıtasıyla Musul’a (Yetkin, 1976, s. 207) ve Memlûkler tarafından Mısır’a taşınmıştır (Hassanein, 2015, s. 1).

Selçuklu madenlerinde figürler, yuvarlak yüzlü, yay kaşlı, çekik ve küçük gözlü olarak ele alınmıştır. Bu biçimsel özelliklere sahip olan insan figürleri, Selçukluların İslam maden sanatına getirdiği en önemli yenilikler arasında bulunan figürlü yazılarda da görülmektedir. Yazıların özellikle uç kısımlarının insan figürleriyle belirlendiği bu üslup, ilk örneklerini İran Selçukluları tarafından 12. yüzyılda vermiştir (Hassanein, 2015, s. 98, 431) (Görsel 1b).

İran maden sanatında, 14. yüzyıl başlarında figürlü yazılar yok olmaya başlamış, onların yerine nesih ve sülüs hatlı yazılar geçmiştir. Bu dönemden itibaren nadir örneklerde harflerin arasındaki boşluklara kuşlar, hayali yaratıklar veya hayvan başları eklenmiştir (Hassanein, 2015, s. 431). Selçuklu döneminde Farsça yazıtlar sanatın pek çok kolunda yerini almış (Ettinghausen, 1970, s. 119), bu uygulama daha sonra Timurlu ve Safevi maden sanatında yoğun olarak kullanılmıştır (Melikian-Shirvani, 1974, s. 543). İyi dilek ve bereket duaları gibi metinlerin yer aldığı eserlerde ayrıca İran edebiyatından Sa’di, Hâfız ve Salihi gibi şairlerin şiirlerine yer verilmiş, bazen de bir eser üzerine farklı şairlerin şiirleri uygulanmıştır (Göktaş Kaya, 2009, s. 58).

Selçuklu madenlerinde hayvan figürleri genellikle madalyon içerisine alınmış (Görsel 1c), bunlar arasında aynı figürün tekrar edildiği örneklerde, kartal, aslan, grifon ve kaplanlar yaygın olarak kullanılmıştır. Figürlerin kimi zaman heraldik şekilde ele alındığı görülür (Erginsoy, 1978, s. 128). Bitkisel motifler ise diğer motifleri destekleyen bir nevi dolgu mahiyetinde kullanılmıştır (Hassanein, 2015, s. 433). 13. yüzyıl Horasan ekolüne verilen bir örnekte (Görsel 1d) (Al-Shammari, 1986, s. 347), bitkisel bezemelerin hem madalyonlar içerisine yerleştirildiği hem de yazı kuşağının zemininde bezeme dolgusu olarak yer aldığı görülür.

7. yüzyılda ilk dönemini yaşayan İslam maden sanatı, Büyük Selçuklular vasıtasıyla ikinci evresini yaşamış ve bu evre 13. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir (Maraşlı & Altın, 2024, s. 329). Bununla birlikte bu üslup ilişkili kültürlerle farklı coğrafyalara ve Selçuklu eliyle Anadolu'ya taşınmıştır. Anadolu Selçuklularından günümüze görece az sayıda madeni eser ulaşmıştır. Bu örnekler, malzeme, teknik ve üslup bakımından Büyük Selçuklunun devamı niteliğindedir. Genelde tunç malzeme ile imal edilen eserlerde kabartma tekniği ön plandadır. Bezemelerde natüralist ve stilize bitkisel süslemeler ve hayvan başları ağırlıkta olmak üzere çeşitli figürler yer almaktadır (Çevrimli & Burkan, 2007, s. 469). Farklı kompozisyonların uygulandığı madeni eserlerin Anadolu örneklerinde, konumuzu oluşturan iç kâsesinde olduğu gibi eğlence sahneleri ve buna ek olarak taht sahneleri geleneğinde de eserler verilmeye devam edilmiştir (Detaylı bilgi için; Göktaş Kaya, 2005) (Görsel 1e).



Görsel 1 a) Selçuklu dönemine ait bronz kaptaki müzisyenler ve av sahneleri, İran (Shiran, Parvin & Mastalizadeh, 2018, s. 101).

b) Selçuklu dönemi madeni kabında figürlü yazı, 13. yüzyıl, İran (Ettinghausen, 1970, s. 115).



c) Madeni mürekkep hokkasında madalyon içerisinde kuş figürleri, 12.-13. yüzyıl, Horasan (Taragan, 2020, s. 34).



d) Tall Abu Skhayr, Al-Daura kazılarında bulunan İslami dönem maden kâse, 13. yüzyıl Horasan ekolü (Al-Shammari, 1986, s. 568-490).



e) TİEM’de bulunan bir şamdanda ud çalan müzisyen, 13.-14. yüzyıl, (Göktaş Kaya, 2005, s. 189).

Erzurum Arkeoloji Müzesi’nde Bulunan Madeni İçki Kâsesi

İçki kâsesi, Erzurum Arkeoloji Müzesi’ne mahkeme kararıyla ve 2015/8 (E) envanter numarasıyla, 19.03.2014 tarihinde kazandırılmıştır. Dövme tekniğinden bakır alaşım ile imal edilmiş olan eserin yüksekliği 7, 2 cm, ağız çapı 12, 5 cm’dir. Düz dipli, küresel gövdeli olan kâsenin ağız kısmı hafif dışa çekiktir. Kâsenin yüzeyinde yer yer korozyonlar ve çatlaklar ile dip ve ağız kısmında kırıklar bulunmaktadır. Kırık parçalar kayıptır. Ağız kısmındaki kırık, gövdeye doğru inmiş ve gövdenin en üst bordürünü oluşturan kitabenin bir kısmına zarar vermiştir (Görsel 2a-b).





Görsel 2- a) Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan madeni kâse (Foto. N. S. Komesli)
b) Kâsenin kırık olan ağız bölümünden detay (Foto. N. S. Komesli)

Kâsenin dip ve dış yüzeyinde zengin bir süsleme görülürken, iç kısmı bezemesiz, sade olarak bırakılmıştır. Eserin gövdesinin en üst kısmında kitabeli bir bordür bulunmaktadır. Bordürün hemen altında, iki sıra şeklinde eğlence sahnelerini gösteren figüratif kompozisyonlar, dipte ise iki sıra bitkisel süslemeli bordür ve bordürlerin çevrelediği madalyondan oluşan süslemeler yer almaktadır. Madeni kâsede Farsça kitabe, 48 figüratif bezeme ve stilize-natüralist bitkisel motiflerden oluşan tezyinat bulunmaktadır (Görsel 3a). Tanıtımda, bu süslemeler türlerine göre ayrılmıştır.

Farsça Kitabe

Beş mısradan oluşan kitabeli bordür, madeni kâsede ağzın hemen altına işlenmiştir. Küçük bir kısmı kırık olsa da dört mısrasının Hâfîz-ı Şîrâzî'nin bir beytinden olduğu anlaşılmıştır¹. Toplamda beş kartuştan oluşan kitabe metninin dört mısrası okunabilmiş, bu mısralardan sonra gelen beşinci mısra okunamamıştır. Ancak ileride değineceğimiz üzere, bu bölümün de benzer bir temaya sahip olduğunu düşünmekteyiz. Şiirin her mısrası bir kartuş içerisine alınmış ve bu kartuşlar birbirine, içinde figüratif süslemesi bulunan yonca formlu madalyonlarla bağlanmıştır. Nesta'lik yazıyla ele alınan kitabe metni şu şekildedir:

آن کس که به دست، جام دارد
 سلطانی جم، مُدام دارد
 آبی که خِضِر حیات از او یافت
 در میکده جو، که جام دارد

Ân kes ki be dest câm dâred
 Sultan-î Cem modâm dâred
 Âbî ki Hızr heyât ez u yâft
 Der meykede cû ki câm dâred

Elinde kadeh tutan kimse
 daima cem saltanatına sahiptir
 Hızır'ın hayat bulduğu suyu
 meyhanede ara çünkü o su kadehtedir

¹ Hâfîz'ın 118. beyti; Museum Ganjoor, <https://museum.ganjoor.net/items/divan-e-lesanolgheyb/p0181>. Söz konusu beyit, 2009 yılında Ahmet Ali Bayhan tarafından yapılan "Erzurum'dan Figürlü Bir Tas Üzerine" isimli çalışmada, Hasan Çiftçi, Veyis Değirmençay ve Selami Bakırcı tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Tarafımızdan yapılan çalışmada Funda Türkben Aydın ve Nimet Yıldırım tarafından beytin yeniden çevirisi yapılmıştır. 2009 yılında yapılan yayında 5. mısranın "Sultâni-yi Cem kon be-câm? Yeldâ zı-Kânûn sene?" şeklinde kısmen okunduğu görülmektedir. (Bayhan, 2009, s. 5). Ancak tarafımızca yapılan çalışmada bu mısradan yalnızca iki kelime; "Sultan-î Cem" ve "sene" okunabilmiştir.

Şiirde geçen; جام (câm: kadeh) ve سلطاني جم (Sultan-î Cem) ifadeleri, efsanevi İnan hükümdarlarından Cemşid ve Keyhûsrev ile Hz. Süleyman ve Büyük İskender'e atfedilen sihirli kadehle ilişkili olabilir. Câm-ı Cem olarak da bilinen efsanede, içine bakıldığında dünyada olan her şeyin görüldüğü, "dünyayı gösteren kadeh" anlatısı, farklı tarihi kişiliklere ve efsanevi şahsiyetlere atfedilmiştir. Bunlar içerisinde, Cemşid² döneminde şarabın icat edildiğine inanılması, Câm-ı Cem'in aynı zamanda Câm-ı Cemşid ismiyle anılması (Detaylı bilgi için; Yıldırım, 2008, s. 190-193.; Yazıcı, 1993) eser üzerindeki şiir için de bir referans oluşturabilir. Şiirde yer alan "hayat suyu" ve "kadeh" temalarından dolayı, kastedilen kişinin Cemşid olduğunu düşünmekteyiz.

Beyitte okunamayan beşinci mısra da سلطاني جم (Sultan-î Cem) ifadesi ile başlamakla beraber, geri kalan kısmı çözümlenememiştir. Hâfîz-ı Şîrâzî'nin beyitleri üzerine yapılan incelemede, ilk dört mısrayla alakalı olabilecek bir mısraya da rastlanılmamıştır. Ancak çözümlenemeyen beytin de Sultan-î Cem ifadesi ile başlaması, diğer dört mısra ile benzer temaya sahip bir anlamı olduğunu düşündürmektedir. Bunun yanı sıra söz konusu mısranın mevcut olan son kelimesi "sene" şeklindedir. Bu kelimedenden sonraki kısımda kâse kırılmıştır.

Yazı kuşağının zemininde, 13. yüzyıl Horasan ekolünde görüldüğü gibi bitkisel unsurlar bir dolgu malzemesi olarak kullanılmıştır. Harflerin aralarında, üst ve alt bölümlerinde pençlerden oluşan bitkisel motiflere yer verilmiştir (Görsel 3b).



Görsel 3-a) Madeni kâsenin kitabe kuşağı ve gövdede yer alan bezemeler (Çizim. A. Duran)

b) Farsça beyitin bulunduğu bordür (Çizim. A. Duran)

Figüratif Bezemeler

Eserin gövdesini 22'si üstte 22'si altta olmak üzere 44 oval madalyon çevrelemektedir. Dik bir şekilde yerleştirilen madalyonlar yan yana bütünleşiktir ve dış çerçevelerinin arasında pençlere yer verilmiştir. Bunun yanı sıra üst şeritte bulunan madalyonlar alttakilerin üzerine bindirilmiş haldedir. Madalyonların her birinin içerisinde çeşitli müzik aletleri çalanlar, dans edenler, hizmetkârlar ve oturan insanlardan oluşan toplamda 44 figüre yer verilmiştir. Müzisyenleri oluşturan grupta; 5 defzen, 8 darbukacı, 9 ûdî figürü bulunmaktadır. 13 figür ise hizmetkâr olup bunlardan biri aynı zamanda dans etmektedir (Görsel 3f, Fig.6). Bunun dışında dans eden 2 ayrı figür daha bulunmaktadır. Son olarak 7 figür de oturur vaziyette işlenmiştir. Bunlardan üçü (Görsel 3i), kıyafetleri, başlıkları ve oturuş şekilleriyle diğer tüm figürlerden ayrılmaktadır. Aynı grupta yer alan figürlerden bazıları küçük detaylarla birbirinden ayrılırken bazıları tamamen farklıdır. Figürlerin genel özellikleri, yuvarlak bir yüze, badem gözlere ve yay şeklinde kaşlara sahip olmalarıdır. Figürler genel olarak dizleri üzerine oturmuştur. Elbiselerin ise omuz, kol, bilek ve etek detaylarında kazıma tekniğiyle çentiklere yer verilmiş, bu uygulama kıyafetlerin görkemli olmasını sağlamıştır. Bu görkem özellikle elbiselerin hemen her yerine uygulanan ve inci kurgusunu yansıtan noktalar ile helezonlar sayesinde artırılmıştır. Hizmetkâr grubu dışında, neredeyse tüm grupların tek bir figürünün başında sorguç³ bulunmaktadır. Bu uygulama, başlığında sorguca yer verilen figürün, bağlı bulunduğu gruptaki en kıdemli kişi olmasıyla alakalı olabilir. Hizmetkâr grubunda ise hepsi neredeyse birbirinin tekrarı olan beş figürde sorguç yer almaktadır. Diğer bir ortak nokta ise figürlerin önlerinde ve/veya yanlarında çeşitli tiplerde bardak, kadeh ve buhur dandan oluşan kapların bulunmasıdır.

Madeni kâsede, figürlerin kıyafetleri, başlıkları, müzik aletleri, çeşitli kap formları ve geriye kalan tüm yüzeylerde sık

² Ahmet Ali Bayhan, kâse üzerindeki kitabede bahsedilen "Cem" ve "hayat suyu" ifadelerinden yola çıkarak efsanevi İnan hükümdarlarından "Cemşid" olarak da bilinen Cem'e atıfta bulunmuş (Bayhan, 2009, s. 22) ancak Câm-ı Cem efsanesine değinmemiştir.

³ Babürü, Timurlu, Safevi ve Osmanlı döneminde, sarık kenarında büküm içine yerleştirilen tüylere veya sarığın üzerine yerleştirilen mücevherlere sorguç denmektedir. Detaylı bilgi için bk. (Tarım Ertuğ, 2009, s. 378).

şekilde atılmış çentikler bulunmaktadır. “Tarama” da denilen bu uygulama, değerlendirme bölümünde detaylandıracağımız Safevi sanat ekolünün belirgin özellikleri arasındadır.

Def-zenler

Madeni eserde def çalan 5 müzisyen bulunmaktadır. Müzisyenlerden biri üst şeritte, dördü ise alt şeritteki oval madalyonlarda yer almaktadır. Oturuş şekilleri ve elbiseleri ile kâsedeki genel düzenlemeyi yansıtan figürlerin kıyafetlerinde, yaka kısımları ince şeritlerle ayrılmış, bu alanda kazıma tekniğinden çentiklerle adeta ziynet eşyası görünümü sağlanmıştır. Bel kısımlarında ise yatay şeritler halinde ince kuşaklar bulunmaktadır. Figürlerin başlıkları sarık şeklinde olup bükümlerinde çentiklerle dinamik bir etki yaratılmıştır. İkinci figürün sarığı (Görsel 3b), eserdeki tüm figürlerden farklıdır. Tepe kısmında büküme yer verilmemiş, bu alan sade bırakılmıştır. Ön kısmındaki bükümlerde ise tüy şeklinde bir adet sorguç yer almaktadır. Tüm sarıkların uç kısımları aşağı doğru sarkıtılmış, şeritler halinde bölünmüş ve dip kısımlarında yine çentikler uygulanmıştır. Deflerin deri çemberlerinin üzerinde çok sayıda nokta ve sarmal yer alırken kasnak yüzeyinde de çentikler bulunmaktadır. Bir ve beşinci figürün önünde buhurdan ve içki kadehi, diğer figürlerde ise yalnızca buhurdan bulunmaktadır.



Görsel 3-c) Def-zenler (Çizim. A. Duran)

Darbuka Çalanlar

Darbuka çalan müzisyenlerden beşi üstte, üçü ise alttaki madalyonlar içerisinde. Bu figürlerden (Görsel 3d) 1, 2, 5 ve 7. figürün yüz tipleri, elbiseleri ve sarıkları neredeyse aynıdır. Sadece detaylarda, yüzlerin ovalliğinde küçük farklılıklar görülmektedir. Bununla birlikte birinci figürün sarığına mücevher şeklinde sorguç uygulanmıştır. Madalyon şeklindeki sorguç, madalyonun içerisine çentikler atılarak oluşturulmuştur. Bu müzisyen grubunda en farklı biçimleniş 4 ve 6. figürde görülmektedir. 4. figür, diğerlerine nazaran daha keskin yüz hatlarına sahiptir. Sarığının ön kısmında ise büyük boyutlu, mücevher şeklinde bir sorguç bulunmaktadır. Bu sorguç, madalyon formu olup atılan çentikler oldukça yakın tutulduğundan son derece belirgindir. 6. figürün sarığı ise tüm figürlerden farklıdır. Eserde yaygınlık gösteren bükümlü sarık yerine düz sarık tipinin görüldüğü bu örnekte, sarığın üzerinde çentik ve noktalardan oluşan bezemelere yer verilmiştir. Figürlerin kıyafetleri, elbiselerin yaka kısmı, bellerinde yer alan kuşaklar genel düzenlemeyi devam ettirmektedir. Birinci figürün önünde iki buhurdan, yanında ise bir içki kadehi yer almaktadır. Diğer figürlerde ise buhurdan ve içki kadehi birlikte ya da tek başına yer almıştır.



Görsel 3-d) Darbuka Çalanlar (Çizim. A. Duran)

Udîler

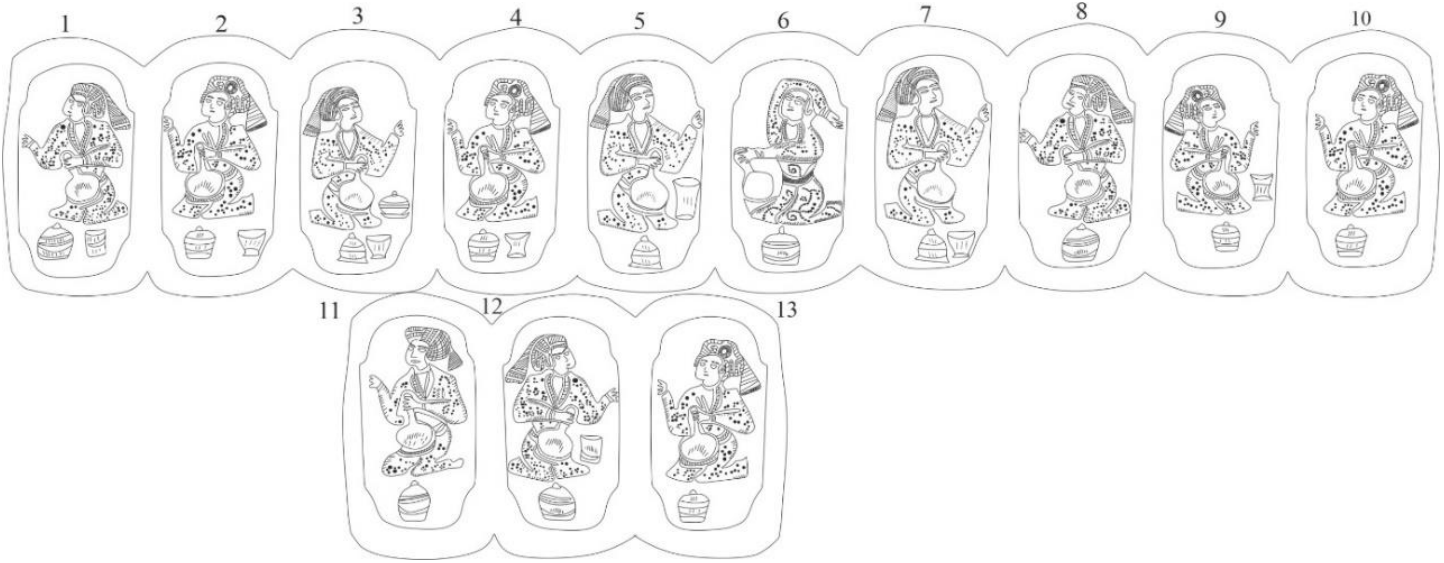
Eserde, en kalabalık müzisyen grubunu ûdîler oluşturmaktadır. Bu grupta (Görsel 3e), 5, 6, ve 8. ûdî biçimsel olarak birbirine oldukça benzemektedir. Yine bu figürler de küçük detaylarla ayrılmaktadır. Figürlerden yalnızca 4. ûdînin sarığında küçük boyutlu, mücevher şeklinde bir sorguç yer alır. Üdî figürlerinin sarıkları, elbiseleri, yaka detayları ve bellerinde yer alan ince kuşakları genel özelliği devam ettirmektedir. Figürlerin icra ettikleri udlar da benzer tiptedir. Udların burgu, sap ve gövde kısımlarında çentikler uygulanmış, sapın yan kısımlarında yer verilen çentikler üç boyutlu bir görünüme sebebiyet vermiştir. Yine ûdî grubunun ön ve yan kısımlarında buhurdan, bardak ve içki kadehleri, tek başlarına, birlikte ve birden fazla şekilde yer almıştır.



Görsel 3-e) Udîler (Çizim. A. Duran)

Hizmetkârlar

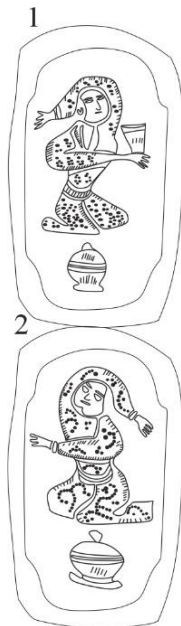
Madeni eserde figür grupları arasında en kalabalık olanını sunu yapan hizmetkârlar oluşturmaktadır (Görsel 3f). Figürlerin hepsinin ellerinde içki şişeleri yer almaktadır. Diğer elleri ise hayali bir bardağa uzanır şekilde düzenlenmiştir. Bu grupta, 2, 4, 9, 10 ve 13. figürler, neredeyse tamamen aynıdır. Küçük detaylarda farklılık gösteren bu figürlerin hepsinin sarıklarında madalyon şeklinde sorguç bulunmaktadır. 3, 5 ve 7. ile 1, 8 ve 12. figürlerin de küçük farklar dışında birbirini tekrar ettikleri görülmektedir. Yine tüm figürlerin elbise, kuşak ve sarıklarında benzer düzenlemeler görülür. Bu grupta, tek farklı örnek 6. figürdür. Figür hem sunu yapmakta hem de başının üzerine kaldırdığı eliyle dans etmektedir. Elini kaldırmış olduğundan dolayı sarık detayı görülememektedir. Yine genel bir özellik olarak figürlerin önlerinde ve yanlarında, tek başına, birlikte ya da birden fazla yerleştirilmiş buhurdan, bardak ve içki kadehi bulunmaktadır.



Görsel 3-f) Hizmetkârlar (Çizim. A. Duran)

Dans Edenler

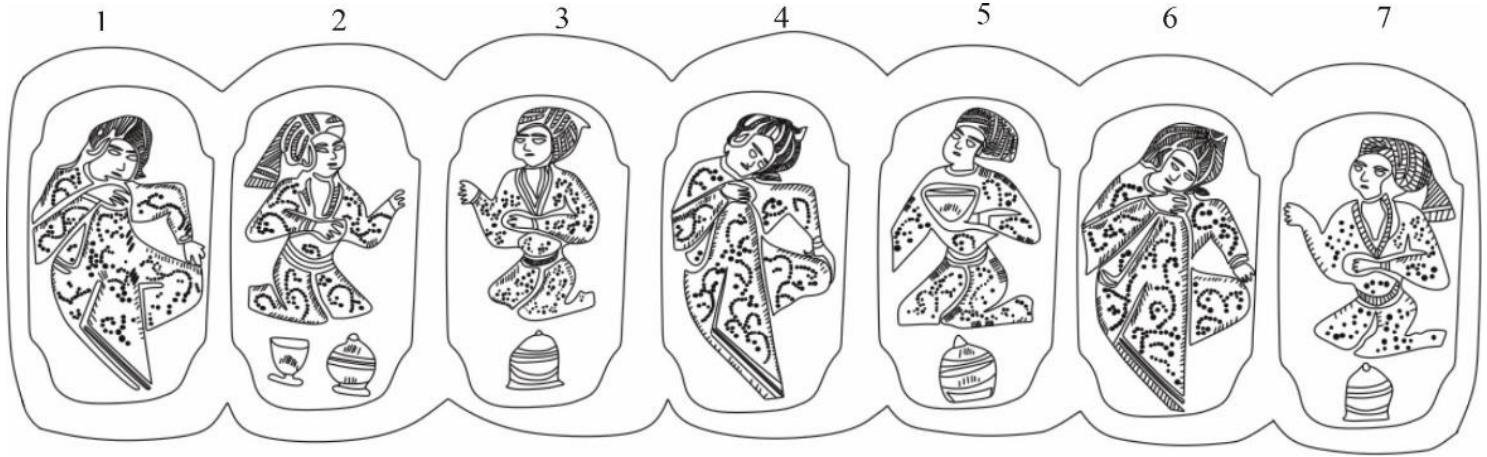
Eserde, sunu yapan gruptaki figür dışında (Görsel 3f, fig. 6), iki dans eden figür yer almaktadır (Görsel 3g). Her iki figür de sunu yapan grupta bulunan figürün tekrarı mahiyetindedir. Yüz tipleri, elbise detayları ve duruş biçimleriyle bu üç figür büyük bir benzerlik gösterir. Dans eden figürlerden birinin elinde içki kadehi yer alırken diğeri boşta olan elini hayali bir kadehe uzatmış gibidir. Diğer elleri başlarının üzerinde bulunan figürlerin bu duruşundan dolayı sarık detayları görülmemektedir. Her iki figürün de önünde bir adet buhurdan yer alır.



Görsel 3-g) Dans Edenler (Çizim. A. Duran)

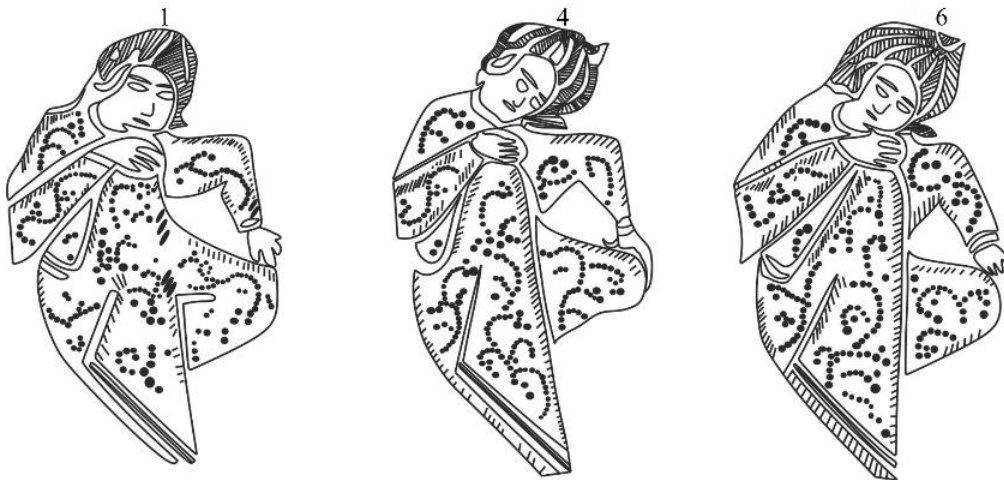
Oturan Figürler

Eserde, son insan figür grubu oturur vaziyette ele alınmış olanlardır (Görsel 3h). 7 figürden oluşan grubun hepsi, eserin gövdesinde, alt kısımdaki oval madalyonlardadır. Bunlardan 2 ve 7. figür, sarık biçimleri ve duruş pozisyonları ile benzerdir. 3. ve 4. figürün ise sarıkları benzer şekilde kısa tutulmuş, eserin genelinde görüldüğü şekliyle, arka kısımdan sarkıtılmamıştır. Ayrıca 5. figürün elinde bir de kâse bulunmaktadır.



Görsel 3-h) Oturan Figürler (Çizim. A. Duran)

Yalnızca bu grup içerisinde değil, tüm eserde en dikkat çekenler, 1, 4 ve 6. figürlerdir (Görsel 3i)⁴. Kıyafetleri, başlıkları, oturuş biçimleri ve yüz ifadeleriyle diğer tüm figürlerden ayrılan bu figürlerin, farklı olarak buldukları alanda buhurdan ya da kadeh de yer almamaktadır. Bağdaş kurmuş oturan figürlerin kıyafetleri kaftan şeklindedir. Kaftanların etekleri katmanlar halinde bölümlenmiş, kıyafetlerin tüm yüzeyinde, diğer figürlere nazaran daha muntazam işlenen helezonlara ve kıvrık dallara yer verilmiştir. Aynı zamanda daha iri boyutlarda tutulan noktalar da adeta mücevher etkisi yaratmıştır. Figürlerin başlıkları birbirinden ayrı türde olmakla beraber, eserin tamamına hâkim olan sarık biçiminden de farklıdır. Büklümlerin arasında boşluklar geniş tutularak bu bölümler vurgulanmıştır. Figürlerin bağdaş kurarak oturması, kıyafetlerin kaftan şeklinde olması, sarıkların daha geniş, büklümlerin belirgin halde tutulması, ayrıca 4. figürde sarığın tepe noktasında yüzük şeklinde ucu sivri bir sorguca yer verilmesi, 6. figürün sarığının yukarıya doğru sivrilerek tepe noktada üçgen bir görünüme kavuşması ve bu haliyle miğferi andıran düzeni, bu üç figürün hiyerarside diğer figürlerden ayrıldığını net şekilde göstermektedir. Figürlerin bulunduğu alanda buhurdan ya da kadehe yer verilmemiş olması, sunu yapılacak andan hemen öncesine işaret edebilir. Figürlerde dikkat çeken bir diğer nokta başlarını hafif öne doğru eğmeleri ve düşünceli ifadesel anlatımlarıdır. Bu durum, bir eğlence meclisinde olmalarına rağmen konumlarının ağırlığını vurguluyor olabilir.

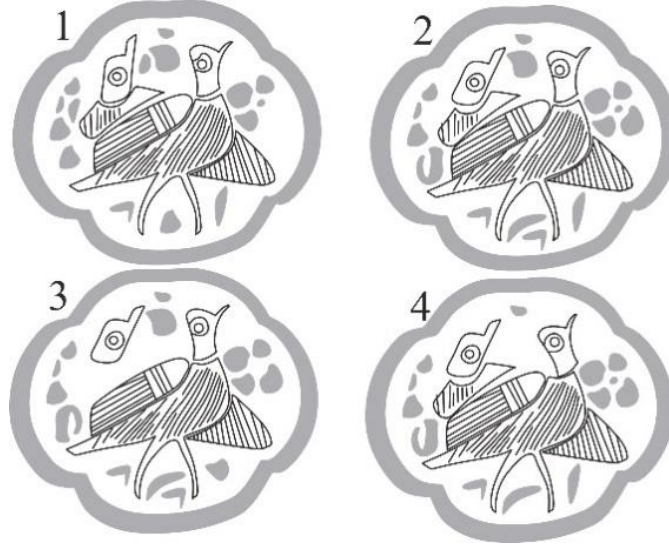


Görsel 3-i) Oturan Figürlerden Detay (Çizim. A. Duran)

⁴ Ahmet Ali Bayhan, söz konusu bu figürleri *çenk (harp)* çalan figürler olarak değerlendirmiştir (Bayhan, 2009, s. 238, 241, 243). Ancak grafik yazılım programı ile tarafımızdan detaylı çizimleri yapılan bu figürlerin; müzisyen, sunu yapan ya da dans eden figürlerden olmadıkları, yalnızca oturur vaziyette ele alındıkları, kıyafet, başlık ve oturuş şekillerinden ötürü eserdeki tüm figürlerden ayrıldıkları görülmüştür.

Kuş Figürleri

Madeni eserde yer alan son figür grubu, kitabe kuşağında yer alan ve yonca formlu madalyonlar içerisine alınan kuş figürleridir. Heraldik duruşla ele alınan figürler, her bir madalyonda çift olarak görülmektedir. Ancak bunlardan biri tam şekilde işlenmişken hemen yanındaki kuş, yalnızca baş detayıyla görülmektedir. Dört madalyonda yer alan kuşlar, başlarının dönüş açılarındaki ve gözlerindeki kısmî farklar dışında birebir aynıdır. Kuş figürlü bu madalyonlar, beş mısralık beyitte, mısra aralarına yerleştirilmişlerdir. Bunun dışında madalyonların zemininde dolgu mahiyetinde ele alınmış, penç, yaprak ve çeşitli stilize bitkisel motifler bulunmaktadır (Görsel 3i).



Görsel 3-i) Kuş Figürleri (Çizim. A. Duran)

Bitkisel Bezemeler

Madeni eserde, yazı kuşağı, kuş figürleri ve gövdedeki oval madalyonların aralarında bulunan ve bir zemin dolgusu mahiyetinde ele alınan bitkisel bezemelerden başka, bir de kâsenin tabanında ve gövdenin dip bölümünde bitkisel motifler yer almaktadır.

Kâsenin taban zemininde, merkezden dağılan geometrik stilize yapraklar alana dağıtılmış ve bu yapraklar palmetlerle nihayete ererek bir rozet görünümüne kavuşmuştur. Bu rozeti, bütünlük kıvrık dallar ve bu dallara bağlanan rûmilerden oluşan bordür çevrelemektedir. Bunun da gerisinde dolama dalların üzerindeki rûmilerden oluşan bordür yer almaktadır. Bu son bordür, kâsenin tabanından gövdenin başlangıcına doğru devam etmektedir (Görsel 3j-k).



Görsel 3-j) Kâsenin taban detayı, (Foto. N. S. Komesli) k) Kâsenin taban çizimi (Çizim. A. Duran)

Büyük Selçuklu dönemi tasvirlerinde, özellikle seramik sanatlarında çeşitli müzisyenlerin betimlendiği görülür. Oturur vaziyette ele alınan müzisyenlerin genel özellikleri, yuvarlak bir yüze, çekik ve küçük gözlere sahip olmalarıdır. Başlarında hale bulunan müzisyenlerin kıyafetlerinde, çentik ve noktalarından oluşan bezemeler uygulanmıştır. Konumuzu oluşturan madeni eserdeki figürlerle üslup birliğine sahip olan bu seramiklerin en eski örnekleri 12. yüzyıl İran Selçuklularının eserlerinde görülür (Görsel 4a-b).



Görsel 4-a)

Selçuklu duvar çinisi bir müzisyen, 12. yüzyıl, Kaşan, İran (Göher Vural, 2017, s. 180).



Görsel 4-b)

Selçuklu seramik bardaktan detay, 12.-13. yüzyıl, İran, (Göher Vural, 2017, s. 181).

Eserde yer alan kap formları; buhurdan, bardak, kadeh ve bir adet kâseden oluşmaktadır. En kalabalık grubu oluşturan buhurdanlar, ayaklı tiptedir. Çeşitli inançlarda litürjik bir malzeme olarak da kullanılan buhurdanlar, özellikle İslam kültüründe güzel koku yaymasından dolayı sıkça kullanılmış (Detaylı bilgi için; Geyik Karpuz & Duran, 2019), Türk-İslam sanatının hemen her döneminde tasvirlerle dâhil edilmiştir.

Eserde yer alan bir diğer kap formu olan bardaklar, İslam dünyasında farklı tiplerde imal edilmiş olup 9.-10. yüzyıllar arasında İran, Mısır ve Suriye camcılığında yaygın bir türü oluşturmaktadır (Geyik, 2023a, s. 222). Bu popülerite, bardakların çeşitli eğlence sahnelerini yansıtan tasvir sanatlarında yer almasına da olanak sağlamıştır.

Eser üzerinde birden fazla yer alan bir diğer kap türü kadehlerdir. Bir hükümdarlık simgesi olduğu düşünülen kadehler aynı zamanda günlük kullanım eşyalarıdır. İslam dünyasında İran, Irak, Mısır ve Anadolu'da; minyatür, çini, alçı ve seramik gibi sanat kollarında, genellikle bir hükümdarlık sembolü olarak kadehlere yer verilmiştir (Geyik, 2023b, s. 288).

Konumuzu oluşturan eserde, (Görsel 3h) bir adet kâse bulunmaktadır. Kâse dibe doğru daralan konik bir gövdeye sahiptir. Bu tür kâselerin 10.-11. yüzyılda İran bölgesinde üretildiği bilinmektedir (Geyik, 2023a, s. 224).

Değerlendirme

Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan ve bir eğlence sahnesini yansıtan eser, Büyük Selçuklu üslubunun İslam sanatına tesirini yansıtmaktadır. Bunların başında eserin genel kompozisyonunu oluşturan eğlence sahneleri, İslam sanatında Emeviler ile başlamışsa da Abbasiler devrinden itibaren yaygınlık göstermiştir. Şarabı öven şiirlerin zirveye ulaştığı bu dönemde yapılan bazı tasvirlerde, Orta Asya Türk sanatının etkisinde bezemeler ve kompozisyonlar yer almaktadır. Cevsak el-Hâkânî Sarayı duvar resimleri (836-839) bunların en bilinenleri arasındadır (Hillenbrand, 2007, s. 49).

Büyük Selçuklulardan günümüze ulaşan en eski madeni eserlerden biri, Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde bulunan, 1066 tarihli gümüş tepsidir (Görse 5a). Üzerindeki yazıttan Sultan Alparslan'a hediye edildiği anlaşılan tepside (Yetkin, 1971, s. 101-102), yazının zemini bitkisel motiflerle dolgulanmıştır. Üst kısımda yer alan ve heraldik şekilde düzenlenen kuş figürleri de madalyon içerisine alınmıştır. Burada olduğu gibi kimi Selçuklu madenlerinde kuşlar heraldik (Erginsoy, 1978, s. 128) duruşlu, kanatları açık haldedir (Görsel 5b). Ayrıca konumuzu oluşturan eserde olduğu gibi kuşların başta yonca dilimli madalyonlar olmak üzere çeşitli madalyonlar içerisine alındığı görülmüştür.

Bitkisel zeminli yazı kuşağı ve figürlerin madalyon içerisinde ele alınması, Selçuklu etkisiyle Memluk sanatı (Hassanein, 2015, s. 115-119) ve Safevilerde de sıkça uygulanmıştır. Safevi dönemi madenlerinde çiçek motifleri yoğun şekilde kullanılmıştır (Çınar, 2014, s. 165) (Görsel 5c).



Görsel 5-a) Sultan Alparslan'a hediye edilen gümüş tepsi, 1066-Boston Museum, <https://collections.mfa.org/objects/17905>



b) B. Selçuklu üslubunda madeni ibrik detayı, 13. yüzyıl, İran (Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O76910/ewer-unknown>



c) Bakır kâse, Safevi dönemi (Melikian-Shirvani, 1974, s. 581).

Konumuzu oluşturan madeni eserin ana kompozisyonu eğlence sahnesinden oluşmaktadır. Sahnede üç farklı müzisyen grubunda toplam 22 figür bulunmaktadır. Türk sanatında müzisyenlerin eşlik ettiği eğlence sahneleri İslam öncesi devirlerden itibaren görülmektedir. Turfan bölgesinde bulunan Uygur duvar resimlerindeki müzisyen teması, bu türün en eski örneklerindedir (Göher Vural, 2018, s. 162) (Görsel 6).



Görsel 6. Uygur duvar resminde müzisyenler (Göher Vural, 2018, s. 162).

Madalyon içerisine alınmış müzisyen tasvirleri Büyük Selçuklu maden ve seramik sanatında yaygınlık göstermektedir. Bunlar arasında Victoria and Albert Müzesinde bulunan ve Selçuklu ekolünde imal edilmiş olan madeni bir ibrikte, madalyon içerisine alınmış müzisyen tasvirleri bulunmaktadır (Görsel 7a). İbrikte yer alan bir ûdî tasviri, konumuzu oluşturan madeni eserdeki figürlerle benzerlik gösterir. Her iki figür de dizleri üzerine çökmüş, kıyafetlerinde yüzeysel kazıma tekniğinden bezemelere yer verilmiştir. Yine her iki figürde görülen yuvarlak yüzlü, çekik ve küçük gözlü yüz tiplmesi, Selçuklu dönemi tasvir sanatlarında yaygın bir uygulamadır. Bu düzenleme, kökeni İslam öncesi Türk sanatına dayanan ve özellikle Uygur minyatürlerinde sıkça görülen üslupsal bir özelliktir (Mahir, 2005, s. 31).



Görsel 7-a) Selçuklu üslubunda madeni ibrikten ûdî detayı, 13. yüzyıl, İran, Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O76910/ewer-unknown>



b) Selçuklu dönemi seramik kâse, 12.-13. yüzyıl, İran Museum of Fine Arts Boston (Göher Vural, 2018, s. 162).

İran maden sanatı, Selçuklu devri ve etkisini taşıyan dönemden Moğol istilası sürecine kadar özel örnekler vermiş, bu dönemde Selçuklu ekolünde, figüratif, bitkisel ve geometrik kompozisyonlu bezemelerin yanı sıra yazı kuşakları da bu sanatta yaygın olarak kullanılmıştır (Erginsoy, 1978, s. 505). 13. yüzyılın ortalarına kadar devam eden bu süreçten sonra (Maraşlı & Altın, 2024, s. 329), özellikle Timurlu döneminde, yazı ve bitkisel bezemelerde Selçuklu etkisini görmek mümkündür. Timurlular yaklaşık yarım yüzyıl boyunca Safevi sanatının temelini oluşturacak örnekler vermişlerdir (Melikian-Shirvani, 1974, s. 543). Ancak bu dönemde maden sanatı süsleme programlarında figüratif bezemenin ortadan kalktığı görülür. Timurlulara kadar İran sanatında yaygın olan bu bezeme türünün yerini soyut ve iki boyutlu bitkisel motiflerin tekrarından oluşan bir üslup almıştır (Göktaş Kaya, 2009, s. 58). Timurlulardan sonra yaşanan Safevi döneminde ise Büyük Selçuklu maden ekolünün ve bezeme programının tekrar canlandığı görülür.

Safevi maden sanatı, Büyük Selçuklu döneminde altın çağını yaşayan Horasan ekolü mirasını devralmıştır (Melikian-Shirvani, 1974, s. 542). Bu dönem madenlerinde yeniden kuşaklar halinde yazı, madalyonlar içerisinde figüratif bezeme ve yoğun bitkisel motifler görülmektedir. Bu etkilerin yanı sıra Selçuklu madenlerinde sıkça görüldüğü şekliyle bitkisel unsurlar başta yazı olmak üzere çeşitli motiflerin zemininde bir dolgu şeklinde kullanılmıştır (Görsel 8a-b). Bir diğer bitkisel öge de madenlerin taban kısmından gövdeye doğru uzanan palmet motifli şeritlerdir (Görsel 8c). Konumuzu oluşturan madeni eserde olduğu gibi Safevi madenlerinde de dip tarafta palmet motifli bordürler yaygın olarak kullanılmıştır. Bu bordürler aynı zamanda stilize yaprak motifleriyle bağlantılı halde ele alınmıştır.



Görsel 8-a) Horasan ekolünde madeni kâse, Safevi dönemi, 1064-1605, (Melikian-Shirvani, 1974, s. 582).



b) Safevi dönemine ait bakır kâse, 16.-17. yüzyıl Christie's www.christies.com/en/lot/lot-5722606



c) Safevi üslubunda madeni kâse, 17. Yüzyıl Metropolitan Museum of Art, www.metmuseum.org/art/collection/search/457019

Safevi madenlerinde, konumuzu oluşturan madeni kâsede olduğu gibi yüzeylerin çentiklerle hareketlendirildiği görülür. Madeni kâsede; figürlerin kıyafetlerinde, başlıklarında, müzik aletlerinde, çeşitli kap formları ve geriye kalan tüm yüzeylerde sık şekilde atılmış çentikler bulunmaktadır. "Tarama" da denilen bu uygulamada dik vuruşlarla çapraz şekilde çentikler

atılmaktadır. 16. yüzyılın sonlarına kadar çapraz tarama tekniği kullanılmış, 17. yüzyıl ve 18. yüzyılın başlarında ise çapraz tarama yerini düz taramaya bırakmıştır. Bu durum özellikle İran coğrafyasındaki metal eserleri tarihlemeye önemli bir belirteçtir. Safevi sanatında görülen bu tarama stili figüratif ve bitkisel süslemelerle sınırlı kalmayan aynı zamanda yazı kuşaklarının arka planında da uygulanan bir tekniktir (Görsel 9). Ancak 18. yüzyılda bu teknik yazı kuşaklarının arkasından ajurla hareketlendirilmesiyle son bulmuştur (Ivanov, 2003, s. 626, 627).



Görsel 9. Meşhed’de bulunan bir bakır kap. 17. yüzyılın ilk yarısı, Hermitage, St. Petersburg, (Ivanov, 2003, s. 628).

Tarihleme

Erzurum Arkeoloji Müzesi’nde bulunan madeni kâse üzerine yapılan araştırmada, İslam sanatının çeşitli kollarında eğlence sahnelerinin yer aldığı görülmüştür. Ancak konumuzu oluşturan eserde bulunan yoğun kompozisyon öğelerine yapılan araştırmalarda rastlanılmamıştır. Büyük Selçuklu sanatının etkisini yansıtan eser, Selçuklu sonrasına aittir. Bunun iki önemli göstergesi bulunmaktadır. Birincisi eserde yer alan beytin, Hâfız-ı Şîrâzi’ye ait olması ve şairin 14. yüzyılda yaşamış olmasıdır. İkincisi ise söz konusu beyitte kullanılan yazı türünün Nesta’lik hatlı olmasıdır. Ta’lik yazının, Nesih yazı ile birleşiminden doğan Nesta’lik yazı, 14. yüzyılın ortalarından itibaren İran ve Bağdat’ta gelişmeye başlayan bir yazı türüdür (Detaylı bilgi için; Alparslan, 2007, s. 11-15). Bu durumda eserin, 14. yüzyılın ortalarından itibaren yapılmış olduğu söylenebilir. Ancak bu dönemde İran bölgesinde hâkim olan Timurlular (1370-1507) (Aka, 2012, s. 173-177), maden sanatında figüratif bezemeden uzaklaşmış, bunun yerine soyut ve birbirini tekrar eden bitkisel motifler kullanmışlardır (Göktaş Kaya, 2009, s. 58). Bu durum, eserin Timurlulardan sonra yapılmış olabileceğini göstermektedir.

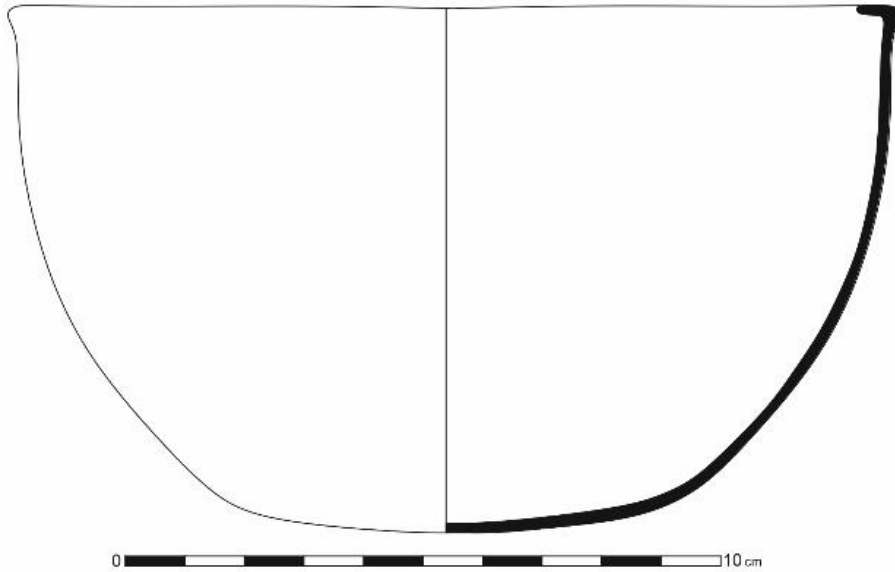
Timurlulardan sonra yaşanan Safevi döneminde ise Büyük Selçuklu geleneği yeniden canlanmış, Safeviler, Horasan ekolü mirasında eserler vermeye devam etmişlerdir (Melikian-Shirvani, 1974, s. 542). Safevi madenlerinde, bitkisel zeminli yazı kuşakları ve madalyonlar içerisinde figüratif bezemeler Selçuklu etkisiyle yer almıştır. Bunun yanı sıra Safevi madenlerinde, özellikle 16.-18. yüzyıllar arasında görülen tarama tekniğinin konumuzu oluşturan eserde de yer alması önemli bir belirteçtir. 16. yüzyılın sonlarında görülen çapraz tarama tekniği ve 18. yüzyılda ortadan kalkan, yazı kuşaklarının arkasındaki tarama tekniği konumuzu oluşturan eserde yer almaktadır. Bu durum madeni kâsenin tarihlendirilmesinde önemli ipuçları vermektedir.

2009 yılında yayımlanan “Erzurum’dan Figürlü Bir Tas Üzerine” isimli çalışmada, söz konusu madeni eser 14.-15. yüzyıllara, Selçuklu sonrası atabeylikler ve/veya Mezopotamya bölgesine verilmiştir. Madeni kâsedeki eğlence kompozisyonunun Musul ekolünde görülmesi, Mezopotamya-Suriye örneklerinde eğlence sahnelerinde görülen hizmetkârlar, müzisyenler ve rakkaselerin varlığı bu tarihlendirmede rol oynamıştır. Tarafımızca yapılan çalışmada ise kâse bezemelerindeki detayların daha net görülmesi ve grafik yazılım programıyla yapılan çizimler başta olmak üzere özellikle tarama stiline ön plana çıkması ve yukarıda belirtilen hususlar, tarihlendirme konusunda farklı bir görüş ileri sürmemize neden olmuştur. Bu hususlar içerisinde tarama stili birincil önem taşımaktadır. 16. yüzyılın sonlarına doğru devam eden çapraz tarama tekniği, eserde yoğun bir şekilde görülmektedir. Bunun yanı sıra yazı kuşağının arkasında yer alan tarama tekniği ise 18. yüzyılda yerini ajur

teknikğine bırakmıştır. Tarama stilindeki bu tarih aralığı ve Safevi dönemi örnekleri sonucunda (Görsel 5c, Görsel 8a-b-c-, Görsel 9), Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan madeni içki kâsesinin, 16.-17. yüzyılda Safevi döneminde İran'da imal edilmiş olduğunu düşünmekteyiz (Görsel 10a-b-c).



Görsel 10-a-b-c-) Kâsenin farklı açılardan fotoğrafları, (Foto. N. S. Komesli)



Görsel 11. Madeni kâsenin çizimi (Çizim A. Duran)

Sonuç

Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan madeni kâsenin, üzerinde yer alan eğlence sahneleri ve Hâfîz-ı Şîrâzi'nin, "kadeh" ve "hayat suyu" temalı şiirinden dolayı bir içki kâsesi olduğunu düşünmekteyiz. Çeşitli müzisyen grupları, hizmetkârlar, dans eden ve oturur vaziyetteki figürler ile kâsenin ağız kısmının hemen altında yer alan kitabenin biçimleniş şekli Büyük Selçuklu maden sanatının bir yansıması şeklindedir. Ancak eser, Selçuklu sonrasında imal edilmiştir. Hâfîz-ı Şîrâzi'nin şiiri ve bu şiirin eser üzerinde Nesta'lık hatlı yazı türü ile yer almasından dolayı, en erken 14. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılmış olduğu aşikârdır. 14. yüzyılda İran ve bölgesine Timurlular hâkimdir. Maden sanatının özel örneklerinin verildiği Timur dönemi, özellikle figüratif bezemelerin ortadan kalkmasıyla dikkat çeker. Timurlulardan sonra bölgeye hâkim olan Safeviler ise Selçuklular eliyle altın çağını yaşayan Horasan maden ekolünü yeniden canlandırmıştır. Bu dönemde Selçuklu maden sanatında görülen, kartuşlar halinde ve zemini bitkisel dolgulu yazı kuşakları ile madalyonlar içerisine alınmış çeşitli figürlerden oluşan üslup, sanatta yeniden yerini almıştır. Safevi dönemine ait ve dünyanın farklı müze-koleksiyonlarında bulunan madeni eserler incelendiğinde, benzer bir üslupta oldukları görülür. Ayrıca Safevi madenlerinde 16.-18. yüzyıl aralığında görülen tarama stiline eserlerde yoğun şekilde yer alması da tarihleme konusunda önemli bir belirteçdir. Bu açıdan, konumuzu oluşturan eserin İran'da 16.-17. yüzyıllarda imal edildiği kanısı uyanmıştır. Eser, Büyük Selçuklu sanatının sonraki yüzyıllarda devam ettiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Etik Komite Onayı: Etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: [Ayşe Duran (AD), Nihat Sefa Komesli (NSK)]: Fikir-AD-NSK; Tasarım-NSK-AD; Denetleme-AD-NSK; Kaynaklar-NSK-AD; Veri Toplama ve/veya İşleme-AD-NSK; Analiz ve/veya Yorum-NSK-AD; Literatür Tarama-AD-NSK; Yazıyı Yazan-NSK-AD; Eleştirel İnceleme-AD-NSK

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: [Ayşe Duran (AD), Nihat Sefa Komesli (NSK)]: Concept -AD-NSK; Design-NSK-AD; Supervision-AD-NSK; Resources-NSK-AD; Data Collection and/or Processing-AD-NSK; Analysis and/or Interpretation-NSK-AD; Literature Search-AD-NSK; Writing Manuscript-NSK-AD; Critical Review-AD-NSK

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Aka, İ. (2012). Timur. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 41, 173-177.
- Alparslan, A. (2007). Nesta'lık. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 33, 11-15.
- Al-Shammari, H. A. A. M. (1986). *Islamic Metalwork and Other Related Objects From The Excavations at Tall Abu Skhayr, Al-Daura, Baghdad* (PhD thesis). University of London.
- Atıl, E., Chase, W. T., & Jett, P. (1985). *Islamic Metalwork In the Freer Gallery of Art*. Smithsonian Institution.
- Bakır, A. (1997). Orta çağ İslâm Dünyasında Madenler ve Maden Sanayi. *Belleten*, 61(232), 519-595.
- Bayhan, A. A. (2009). Erzurum'dan Figürlü Bir Tas Üzerine. *Türk Dünyası Araştırmaları Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı*, 183, 223-246.
- Çevrimli, N., & Burkan, G. (2007). Tokat Mevlevihane Vakıf Müzesindeki Bir Şamdan. *Vakıflar Dergisi*, 30, 466-484.
- Çınar, S. (2014). Erzurum Arkeoloji Müzesi Deposunda Bulunan Kaçar Dönemine Ait Bir Grup İbrik. *Art-Sanat Dergisi*, 2, 163-182.
- Erginsoy, Ü. (1978). *İslam Maden Sanatının Gelişmesi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar)*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eruz, F. (1993). *Konuşan Maden Tombak ve Gümüş Madeni Eserler Koleksiyonu*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ettinghausen, R. (1970). The Flowering of Seljuq Art. *Metropolitan Museum Journal*, 3, 113-131.
- Fidan, E. (2016). Tarih Öncesi Dönemlerde Anadolu'da Kullanılmış Olan Maden Yatakları. *Yer Altı Kaynakları Dergisi*, 9, 49-59.
- Geyik Karpuz, G., & Duran, A. (2019). Erzurum Müzesinde Bulunan Melek Figürlü İki Gümüş Buhurdan. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 66, 435-452.
- Geyik, G. (2023a). Ani Kazısı Cam Kadehleri (2020-2022). *Cumhuriyetimizin 100. Yılına Armağan Ani Kitabı*. Konya: Palet Yayınları, 287-295.
- Geyik, G. (2023b). Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler. *Art-Sanat*, 19, 197-231.
- Göher Vural, F. (2018). Çeng Çalgısının Selçuklu Seramiklerine Yansıması. *Belleten*, 82(293), 159-184.
- Göher Vural, F. (2017). Selçuklu Seramiklerinde Yer Alan Bir Çalgı Üzerine. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 176-203.
- Göktaş Kaya, L. (2005). Taht ve Eğlence Sahneli Anadolu Şamdanları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14(1), 8-42.
- Göktaş Kaya, L. (2009). Timurluların İslam Maden Sanatına Katkıları. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 48, 53-74.
- Hassanein, I. (2015). *Memlûklu Maden Sanatında Selçuklu Etkileri* (Tez No: 391413) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=pywuKtK5DBILz3vmxjTAQg&no=bNxwrc2A_pAyJraPZ50MjQ
- Hillenbrand, R. (2007). *İslam Sanatı ve Mimarlığı*. Homer Kitabevi.
- Ivanov, A. (2003). Applied Arts: Metalwork, Ceramics and Sculpture. *History of Civilizations of Central Asia*, 5, UNESCO, 624-651.
- Koca, S. (2017). Eski Orta Asya'da Tabiat, İklim ve İnsan Unsuru. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 1-18.
- Kocaspır, A. (2020). *Anav Kültürü ve Ön Asya Kültürleriyle Etkileşimi* (Tez No: 627090). [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=x6g1DiliqB1BFqCvY6LD-A&no=MB2kg4tHQAVF31V7DNhmva>
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. Kabalıcı Yayınevi.
- Maraşlı, S., & Altın, Y. (2024). Aksaray Müzesi'nden Bir Başyapıt: Selçuklu Üslubunda Yapılmış Madeni Bir İbrik Üzerine Düşünceler. *26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 325-352.
- Melikian-Shirvani, A. S. (1974). Safavid Metalwork: A Study in Continuity. *Iranian Studies*, 7(3-4), 543-585.
- Shiran, H. S., Parvin, S., & Mastalızadeh, M. (2018). The themes of Metalworking in the Saljuqid Period vis-à-vis Khorasan and Mosul Schools. *Art-Sanat*, 9, 9-95.
- Sümer, F. (2009). Büyük Selçuklular. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 36, 365-371.
- Taragan, H. (2020). The "Speaking" Inkwell From Khurasan: Object As "World" In Iranian Medieval Metalwork. *Muqarnas Online*, 27-42.
- Tarım Ertuğ, Z. (2009). Sorguç. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 37, 378-380.
- Yazıcı, T. (1993). Câm-ı Cem. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7, 42.
- Yazıcı, T. (1997). Hâfız-ı Şîrâzi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 15, 103-106.
- Yetkin, Ş. (1976). Anadolu Selçukluları Devrinde Bir Madeni Eser. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 6, 207-214.
- Yetkin, Ş. (1971). Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan'a Hediye Edilen Gümüş Tepsisi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 4, 101-109.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. Kabalıcı Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- Boston Museum of Fine Art. <https://collections.mfa.org/objects/17905> (Erişim Tarihi: 01.05.2024).
- Christie's. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5722606> (Erişim Tarihi: 10.05.2024).
- Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457019> (Erişim Tarihi: 10.05.2024).
- Museum Ganjoor. <https://museum.ganjoor.net/items/divan-e-lesanolgheyb/p0181> (Erişim Tarihi: 24.04.2024).
- Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O76910/ewer-unknown/> (Erişim Tarihi: 01.05.2024).

Structured Abstract

The metal has been observed in human history since the Epi-Paleolithic Period. In the Neolithic period, the metal began to be used in artistic products, and from around the 7th BC, it became prevalent either in pure form or in alloys in works produced in the Near East and Middle East. Metal art, whose development has been followed in Turkish art since 4000 BC, began in the Islamic world in the 7th century, and in this century, Islamic metal centers were established from the Arabian Peninsula to Europe. Islamic metal art, like many branches of art, began its classical age in the 11th century. This period coincides with the arrival of the Seljuks from Central Asia to Iran. During the Seljuk period, there were two important schools in Iranian metal art. In the first school, the surfaces of cast artifacts are decorated with engraving, relief, or openwork techniques. In the second school, known as the Khorasan school, decorations were made by inlaying on the artifacts obtained by casting or forging techniques. Although the foundations of the Khorasan school date back to before the Great Seljuk era, its golden age was experienced under the Seljuks. During the Seljuk period, figurative decorations began to appear in Khorasan metal art, accompanied by scripts such as Kufic, Naskh, and Thuluth. Various animal figures, including musicians, dancers, people sitting or standing, and birds, were incorporated into the artifacts. Seljuk-style metal artifacts spread to regions such as Cairo, Damascus, Aleppo, and Baghdad, influencing various cultures and regions such as the Zengids, Mamluks, and Anatolian art.

The subject of the article is a metal drinking bowl, which strongly reflects the influence of Great Seljuk metal art and is currently in the Erzurum Archaeology Museum. Although the bowl contains many elements of Seljuk art, the presence of a couplet on the bowl by Hafiz of Shiraz (1317-1390?) indicates that it was made after the Great Seljuk period (1040-1157). The metal bowl was analyzed in 2009 in a study titled "On a Figured Bowl from Erzurum". The study suggested that the bowl may have been produced in the 14th-15th centuries, during the post-Seljuk atabeylik period or in Mesopotamia. In this study, it has been suggested that the piece we have examined in detail may be a product of Safavid art of the 16th-17th centuries, and in addition to the dating differences mentioned in the previous publication, different opinions have been put forward in the identification of some figures and motifs.

This is significant in demonstrating the extent of the influence of Seljuk art. The artifact, which has a spherical body, is made of a copper alloy, and was made using the forging technique. At the top of the body, there is an inscription consisting of five lines. Four lines are taken from a couplet by Hafiz of Shiraz, while the fifth line remains undeciphered. Between each line, there are clover-shaped medallions containing bird figures. The background of the inscription is filled with floral decorations, which are frequently encountered in the Khorasan metal school. At the bottom of the inscription, there are oval medallions arranged in two rows, encircling the entire body. Each medallion that is placed vertically contains figures of musicians, dancers, presenters, and seated people. In this arrangement which consists of a total of 44 figures, there are 5 musicians playing the tambourine, 8 playing the darbuka, and 9 playing the oud. There are also 13 figures presenting offerings, 2 dancing figures, and 7 seated figures. Some figures within the same group are differentiated by small details, while others are entirely different. When looking at the general characteristics of the figures, it is seen that they have round faces, almond-shaped eyes, and arched eyebrows. The figures are generally depicted sitting on their knees. There are notches made with the etching technique on the shoulder, sleeve, wrist, and skirt details of their dresses. This application enhances the splendor of the garments. This splendor is especially enhanced by the dots and spirals applied almost everywhere on the clothes, reflecting a pearl pattern. The headdresses of the figures are arranged in the form of turbans, which also feature various ornaments and decorations. In front of and/or beside each figure, there are containers consisting of incense burners and drinking bowls.

The base of the artifact features stylized floral decorations arranged in bands. Among these, rumi motifs and palmettes are prevalent.

The shaping of the figures on the metal artifact, the round shape of their faces, their small and slanted eyes, the composition they form together, the use of the inscription band, and various floral motifs reflect the influence of Great Seljuk metal art. Additionally, the artifact depicts a drinking entertainment scene, which has been seen in Turkish art since pre-Islamic times and was incorporated into Islamic art through the Turks. The facial shapes of the figures also align with the styles seen in Central Asian Turkish art.

The article examines how Great Seljuk metal art, especially its decorative elements, influenced Islamic art, and compares metal artifacts found in different cultures and regions. The metal drinking bowl is introduced in detail, and the iconographic origins of the inscriptions, figures, and floral decorations on it are examined. In the examination, it is noted that enclosing the inscription band within cartouches, the use of Nastalik script for the couplet, and filling the background of the inscription band with floral decorations are commonly observed features in the Khorasan school, from the 13th century onwards. These features are also found in Timurid and Safavid metal art. Particularly, it is understood that including figures enclosed in clover-shaped medallions in the spaces between letters in inscriptions is frequently seen in Safavid art. Furthermore, in Safavid art, alongside floral elements dominated by rumi motifs, arrangements consisting of palmette motifs on the base and mouth parts of artifacts are also prominent features of the artifact being examined.

The metal bowl, which bears a significant resemblance to examples of the Khorasan school of Great Seljuk metal art, constitutes one of the special examples in Islamic art with its intense figurative decorations and depiction of a scene of drinking entertainment. As a result of the examination, we believe that the artifact, which was made under the influence of the Great Seljuk period, may have been produced in Iran in the 16th-17th centuries.