

# Kültürel İfadelerin Arayışında: Selçuklu Seramik Sanatında Form ve Süsleme<sup>1</sup>

Onurcan ERDAL 

Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya, Türkiye,  
onurcanerdal@selcuk.edu.tr

## Makale Bilgileri

## ÖZ

### Makale Geçmişi

Geliş: 06.09.2023  
Kabul: 24.10.2023  
Yayın: 29.12.2023

### Anahtar Kelimeler:

Selçuklu Seramik Sanatı,  
Form,  
İşlev,  
Süsleme,  
Tasarım.

Tarihin akışını yakından takip etmemizi sağlayan, bir halkın veya medeniyetin karakterini yansıtan vazgeçilmez değerlerden biri süsleme geleneğidir. Süslemede motif, kalıp ve üslupları bilmek, süslemenin işlevsel formlarla ilişkisini anlamak önemlidir. Süslemeyi oluşturan öğelerin tasarımı doğru bir şekilde organize edilmesi gerekmektedir. Süslemeyi anlamının en iyi yolu her ayrıntıyı önce tek başına, sonra bütünlü ilişkili olarak analiz etmektir. Süsleme geleneği içinde belki de en az karşılaşılan ve anlaşılan sınıflandırma tasarım tipolojisi ile ilgilidir. Selçuklu seramik sanatı form ve süsleme alanlarında geçirdiği evreler ile seramik sanatı adına önemli bir konuma sahiptir. Her ne kadar önemi günümüzde farklı disiplinlerde araştırmacıların konusu olmuş ve vurgulanmış olsa da bu dönemin seramikleri detaylı bir değerlendirme ve inceleme sürecinden uzak kalmış ve hak ettiği değeri bulamamıştır. Çalışmanın amacı, Selçuklu açık formulu seramikleri üzerindeki süsleme tasarımlarını tipolojik olarak sınıflandırarak bu önemli sanatsal geleneğin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmak olmuştur.

## In Search of Cultural Expressions: Form and Ornament in Seljuk Ceramic Art<sup>2</sup>

## Article Info

## ABSTRACT

### Article History

Received: 06.09.2023  
Accepted: 24.10.2023  
Published: 29.12.2023

### Keywords:

Seljuk Ceramic Art,  
Form,  
Function,  
Ornament,  
Design.

One of the indispensable values that allows us to follow the course of history closely and reflects the character of a people or civilization is the tradition of ornamentation. It is important to know the motifs, patterns and styles in ornament and to understand the relationship of ornamentation with functional forms. The elements that make up the ornament must be properly organized in the design. The best way to understand ornamentation is to analyze each detail individually, then in relation to the whole. Perhaps the least encountered and understood classification within the ornamental tradition is related to design typology. Seljuk ceramic art has an important position in the name of ceramic art with the phases it went through in the fields of form and ornamentation. Although its importance has been the subject of researchers in different disciplines and has been emphasized today, the ceramics of this period have remained far from a detailed evaluation and examination process and have not found the value they deserve. The aim of the study was to contribute to a better understanding of this important artistic tradition by typologically classifying the ornamental designs on Seljuk open-form ceramics.

**Atıf/Citation:** Erdal, O., (2023). Kültürel İfadelerin Arayışında: Selçuklu Seramik Sanatında Form ve Süsleme, *Konya Sanat Dergisi*, 6, 69-83.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

<sup>1</sup> Bu çalışma, yazarın "Açık Formlu Selçuklu Seramiklerinin Süsleme Tasarımı Tipolojisi" isimli doktora tezinden türetilmiştir.

<sup>2</sup> This study is derived from the author's doctoral thesis titled "Ornamental Design Typology of Open Form Seljuk Ceramics".

## GİRİŞ

Kazılardan elde edilen, müze ve koleksiyonlarda bulunan sınırlı sayıda seramiğin sınıflandırılması boyut, şekil, bünye malzemesinin türü, süsleme tekniği, yapım tekniği, renk, işlev gibi özelliklerin incelenmesine dayanır. Seramiğin geçmişten günümüze gelişimine, ikonografik, tipolojik ve analitik tanımına yönelik birçok araştırma yapılmıştır. Geçmiş dönemlerde yapılmış araştırma ve yayınlarda Selçuklu dönemi seramikleri tarihsel ve bölgesel olarak renk, teknik, üslup gibi özellikleriyle değerlendirilmiştir. Selçuklu seramik sanatında süsleme, nihai ürünün oluşumunda önemli bir ölçüt olmasına rağmen bu olguyu kapsamlı bir şekilde ele almak için çok az girişimde bulunulmuştur. Orta Çağ İslam sanatı araştırmalarında belirli biçimlerin anlamı üzerinde çok çaba sarf edilmiş, süslemeler daha çok ikonografi odaklı değerlendirilmiş, tasarımsal açıdan yeterince dikkate alınmamıştır. Bu çalışmada farklı bir yaklaşımla seramiklerde süsleme-form ilişkisi ve süslemede tasarım özellikleri üzerine odaklanılmıştır. Araştırmada birinci öncelik seramiklerin formlarından hareketle süslemede bütünü oluşturan kompozisyonun kuruluşunu, kompozisyonda ayrı ayrı parçaların nerede ve ne şekilde kullanıldığını değerlendirip, düzenlemede belirleyici olan kriterlerin tespitini yapmaktır. Bu, tipoloji bağlamını açıklığa kavuşturmak için gereklidir.

## YÖNTEM

Bu araştırmada tipoloji, bordürlü ve bordürsüz olarak iki ana grup altında ayna simetrlili, merkezi simetrlili, serbest asimetric ve kompozit düzenlemeler olmak üzere dört alt grup şeklinde yapılmıştır. Süslemede genel olarak bir sınır belirlemek, kompozisyonun oluşumuna yardımcı olmak, öğeleri veya öge gruplarını birbirinden ayırt etmek için kullanılan bordür üzerinden yapılan sınıflandırmanın amacı kompozisyonun oluşumunda çerçeve kullanımının etkisini ve önemini anlamaktır. İncelenen örneklerin süsleme kompozisyonlarının çoğunlukla bir çerçeve ile sınırlandırılmış alanda simetri, hiyerarşi, denge gibi ilkelere dikkat edilerek şekillendiği görülmüştür. Simetri en anlaşılır haliyle bir orta eksene sahip tasarımın iki tarafında öğelerin aynı görüntüyü oluşturması şeklinde tanımlanabilir. Merkezi simetrlili düzenlemelerde kompozisyonun merkezinde bir nokta, bir öge veya öğelerden oluşan bir öbek bulunmaktadır. Kompozisyonda yer alan diğer öğeler merkez etrafında eşmerkezli, dairesel veya radyal bir biçim alacak şekilde düzenlenmiştir. Asimetric düzenlemelerde öğeler simetric düzenlemelerin aksine tasarımın farklı noktalarında farklı oranlarda kullanılır. Bu sayede diğer düzenlemelerde daha çok durağan halde karşımıza çıkan görüntü asimetric düzenlemelerde dinamiktir ve hareket duygusu uyandırır. Kompozit düzenlemeler en az iki farklı düzenleme biçiminin birlikte kullanılması ile oluşmaktadır. Simetric ve asimetric düzenlemelerde genellikle görülen konu ve sahne bütünlüğü kompozit düzenlemelerde aranmaz. Çünkü bu düzenleme biçiminde daha çok formun göbek ve kenarı olmak üzere iki farklı alanda uygulanan tasarımlar birbirinden bağımsız gerçekleşir.

Bu çalışmanın genel amacı, açık formlu Selçuklu seramiklerinin süsleme tasarımına ilişkin bilgilerin tanımını sağlamaktır. Bu genel amaç doğrultusunda, Selçuklu seramiklerinde süsleme kompozisyonunun oluşumunu belirleyen ilkelere ile tercih edilen süsleme türleri arasındaki bağlantılar, temel benzerlikler ve farklılıklar açıklanmaya çalışılacaktır.

## Araştırma Modeli

Çalışmada geçmişte belirli bir zaman aralığında, belirli bölgelerde, belirli bir kültür ortamında üretilmiş seramikler ele alınmıştır. Araştırmada tarama modellerinden biri olan betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Amaç verileri doğru bir şekilde analiz edip, araştırmaya

uygun teknik ve yöntemleri belirlemektir. Elde edilen verilerle, yapılan gözlemler birleştirilerek bir değerlendirme yapılmıştır.

### **Veri Toplama Araçları ve Süreçleri**

Çalışmanın temel verileri mevcut kanıtlarla ulaşılabilen materyaller olmuştur. İncelenen örneklerin tamamı kazılardan elde edilen tanısıl kaplardan oluşmaktadır. İncelenen eseri içeren farklı kaynaklardan veriler karşılaştırmalı olarak alınmıştır. Arkeolojik kanıtlarla desteklenmeyen nesnelerin kullanımından, belirsiz, karmaşık veya sonuçsuz verilerden uzak durulmaya çalışılmıştır.

### **Kap Kacak Seramiklerinde Form ve Süsleme**

Plastik sanatlar alanında form, bir konunun iki veya üç boyutlu olarak ifade edilmiş şeklidir. Farklı bir tanımlamaya göre bir nesnenin, dokunma ya da görme duyularıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği olarak açıklanmaktadır (Bulat, 2010). Seramik kap kacakların formları tipolojik olarak açık ve kapalı formlar olmak üzere iki grupta toplanabilmektedir. Açık form, ağız çapı gövde çapından dar ve gövde yüksekliğinden fazla olmayan yayvan formları tanımlamak için kullanılır. Ağız çapı kap genişliğinden az olan formlar ise kapalı form olarak tanımlanmaktadır. Bu kapların ağız genişliğinin gövdeye oranla dar oluşu ve bu açıklıktan içinin az bir kısmının görülebilmesi gibi nedenlerle, ağız kısmı kapalı olmamasına rağmen kapalı form terimi kullanılmıştır (Önder, 2019).

Orta Çağ Doğu İslam dünyasında seramik üretiminin belki de en önemli özelliği kullanılan süsleme repertuarının çok geniş yelpazesidir. Bu çeşitlilik en iyi sırlı seramikler üretmek için yerli tekniklerin ve tarzların geliştirildiği üretim merkezlerinin çokluğu ile açıklanabilir. Seramik ustaları tarafından geliştirilen veya icat edilen çok çeşitli form ve yüzey süsleme teknikleri bir dizi sanatsal ifadenin yolunu açmıştır. Nihai ürünün ortaya çıkmasının öngörülemezliği, çömlekçileri aynı formu karakterize etmenin farklı yollarını aramaktan vazgeçirmemiş, bu da bir seramik geleneğinin oluşmasına yol açmıştır (Pancaroglu, 2007). Açık formlar, özellikle kâse ve tabaklar bu külliyatta en yaygın biçimlerdir ve bu nedenle genel kap formunun yanı sıra ağız ve sır ayağı profiline de özel önem verilmektedir. Formun uyumu, düz, eğimli ve kavisli alanın uygun şekilde dengelenmesinden veya karşıtlığından oluşur (Grabar, 1978).

İslam tarihinin en erken dönemlerinden beri Müslüman kültürlerin süsleme gelenekleri çok çeşitli tarzlarda ve ortamlarda ifade bulmuştur. İslam'ın ikonografik anlamda imgeleyici görüntüyü kullanma konusunda kendini sınırlamış olmasından dolayı enerjisinin bezeyici üzerine yoğunlaştığı öne sürülebilir ve sanat geleneği geliştikçe ana konu haline gelmiş her yeni öge bezeme haline gelmiştir. Bu yönde inceleme yapıldığında bazıları ikonografik bir anlam verilemeyecek denli çok sayıda motif türü bulunmaktadır (Eroğlu, 2016). Yazı, geometrik ve bitkisel motifler de dahil olmak üzere bu türlerin birçoğu İslam öncesi dönemlerin figürlü süslemelerinde yardımcı unsurlardır (Dimand, 1930). Seküler bağlamlardaki sanatlar figürün temsilini kullanmaya devam ederken gittikçe soyutlaşan süslemeye yönelik geniş zevk zamanla diğer birçok sanat türüne nüfuz etmiştir. Bazı durumlarda bu süsleme erken dönem süsleme türlerinde olduğu gibi çerçeveleme elemanları tarafından sınırlandırılmaz, herhangi bir yönde sonsuz olarak genişletilebilir, bu da izleyicinin gördüğü şeyin sürekli bir bütünün parçası olduğunu düşündürür. Pek çok İslam sanatında görülen tasarım ve uygulamalar medeni hayatın bir sembolü olarak görülebilir (Hattstein vd., 2004).

Süsleme, görsel zevk için işlevsel olarak tamamlanmış nesnelerin işlenmesi ile farklı sanat alanlarında önemli bir yere sahiptir. İnsanoğlunun tarih öncesi çağlardan itibaren yapılarına, kap-kacaklarına, taşınabilir nesnelere, kıyafetlerine hatta bedenlerine uyguladıkları tüm şekil ve desenleri içeren, kendi tarihi olan bir uygulamadır. Bununla birlikte, çoğunluğu profesyoneller

tarafından yapılmıştır. Süslenmiş nesnelere bazılarının sipariş verenin kendi kullanımı için, bazıları hediye olarak, bazıları ise ticarete işlev görmüştür. Hemen hemen her durumda sanatçı açık veya örtük taleplere bağlıdır (Trilling, 2001). Belirli bir süsleme tasarımının açıklanmasında sosyal, psikolojik, etnik, dini, ekonomik işlevlerin tümü yer alır. Kültür, köken, geleneklerin değişen derecesi, iklim ve coğrafya süsleme stillerini belirlemektedir (Redgrave, 1884).

Süsleme çoğulcu ve kümülatif bir eylemdir. Oluşum sürecinde geleneklerden beslenir ancak yeni araçların ve tekniklerin ortaya çıkmasıyla yeni tanıtılan bir özellik mevcut repertuar içinde kendine özgü bir yer elde edebilir ve her biri görsel kimliğini koruyan, daha önce oluşturulmuş motif türleri ile birlikte kullanılabilir. Süslemede kullanılan motifler genellikle birkaç yüzyıl boyunca izlenebilir ve bu süre zarfında görünümleri yalnızca küçük farklılıklar gösterir. Böyle bir gelenekte süsleme hem sürekliliğin bir aracı hem de tanıdık temalar üzerindeki ince varyasyonların kaynağı haline gelir (Soucek, 1994). Özgün veya mimetik olarak soyut, figüratif, bitkisel veya geometrik eksende şekillenen süsleme nesnelere karakterlerinin belirlenmesinde etkilidir. Bu bağlamda kültürel unsurlar ve gelenekler görsel bir dil oluşturmak için altyapı oluşturmaktadır. Süsleme dekoratif amaç içerisinde şekillenirken aynı zamanda ait olduğu nesneye ikonografik açıdan çok çeşitli anlamlar katabilir (Alami, 2011).

Sanatsal yaratımlar genel olarak kültürel, dini, coğrafi ve zamansal etkiler ile şekillenmektedir. Bir topluma ait sanat biçiminin farklı dönemlerde belirli farklılıklar oluşturması olağandır; bu maddi kültürün, malzemelerin, içsel olarak estetik ifadelerin, taleplerin ve beklentilerin değişmesi ile ilgilidir. Geçmiş döneme ait bir sanat değerlendirilirken ilk durumda bir eseri bir gözlemci, alanda uzman bir sanatçı ya da günümüz tarihçisinin bakış açısından tanımlayabiliriz. Böyle bir bakış açısı geçerli olsa da eksiktir çünkü yapılan değerlendirme gözlemcinin kendi entelektüel ve estetik yapısıyla yakından bağlantılıdır. Öte yandan bir sanat eserini yapıcısının veya ilk kullanıcısının bakış açısından görmek zordur çünkü sanatın çoğu örneğinde o zaman geçerli olan koşulları ancak yaklaşık olarak tahmin edebiliriz (Grabar, 1978). Geçmiş dönemlere ait büyük üretim merkezlerinin yerleri ve üretilen türler hakkında bilgi sağlayacak kapsamlı edebi kaynaklar veya arşiv belgeleri yoktur. Bu açıdan en değerli bilgiler nesnelere kendilerinde bulunur. Çok az sayıda imzalı ve tarihli parça olmasına ve bunların yapıldığı yerde kayda geçirilen daha az örnek olmasına rağmen nesnelere yüzeyindeki yazıtlar, himaye türlerine ek olarak belirli atölyeleri ve merkezleri tanımlamaya yardımcı olabilir. Bazı nesnelere sadece imza ve tarih atılmadığı, aynı zamanda kim ve ne için üretildiği de yazılmıştır. Bu nedenle belgeleme eksikliğine rağmen belirli stilistik ve süsleme özelliklerinin gelişimi tarihli parçalardan yeniden mümkün olabilir (Atıl vd., 1985).

Form bir nesnenin karakterini gösterir. Formun farklı işlevleri olabilir. Bir kâse ajur ile süslenmiş edilmiş olabilir ve tamamen ajurdan oluşan bir kâse sıvıları tutmayacaktır. Ancak bu, böyle bir kâsenin tanımı gereği yararsız olduğu anlamına gelmez. Yine de meyve gibi küçük nesnelere tutabilir veya yalnızca teşhir amaçlı olabilir: bu da bir işlemdir. İşlevi sahibine zevk vermek ve beğenilerek statü kazandırmak olmuş olabilir. Günümüzde kabul görme olasılığı en yüksek olan süsleme, işlevsel formun bütünlüğü ve önceliği konusunda net bir anlayışla uygulanan süslemedir. Bununla birlikte ikisi dengede değilse ne süslemenin içsel güzelliği ne de işlevsel formun ayrıcalığı başarıyı garanti etmeyecektir (Trilling, 2001). Bir nesnenin bitmiş görünümü bazıları mevcut malzeme ve teknolojiler tarafından diğerleri kültürel tarzda, moda ve pazarın talepleri tarafından belirlenen bir dizi faktöre bağlıdır. Herhangi bir nesneyi değerlendirmek ve anlamak için ilgili malzeme ve sürecin olasılıkları ve kısıtlamaları hakkında bilgi sahibi ve sanatçıların yararlanabileceği tasarım kaynaklarının genişliği konusunda bir farkındalığa sahip olmamız gerekir (Watson, 2004).

Duyular önce formu algılar. Duyularla algılanan form nesnel bir gerçeklik sunarken bunlara yüklenen anlamlar sembole gidişin en önemli aşamasıdır. Örneğin herhangi bir taş, formu ile bir yer kaplıyor iken yalnızca form olarak algılanması yetersiz kalmış, taşın altındaki anlam insanoğlunun

ilgisini çekmiştir. Bu açıdan görsel olarak var olan nesnelere aynı zamanda ortaya çıkardıkları veya içlerinde gizledikleri bir şeyi anlatırlar. Tarih öncesinden başlayan anlama yönelme durumu, süslemenin de özünü oluşturmaktadır. İlk çağlardan bugüne yönelen formlar her dönemde farklı anlamlar içermekte, form ve anlam birlikte, birbirinden ayrılmaz bir bütünde gelişim göstermektedir (Alp, 2009).

Bir nesnenin üretiminde süslemenin etkisi yapım aşaması tamamlanan form üzerine uygulanması, onu tamamlaması ve sonuçlandırmasından ibarettir. Bu açıdan eser tanımlamalarında forma öncelik tanınması manidardır. Bu öncelik form-işlev bağlamıyla sınırlı kalmadan süslemenin zemini ve çerçevesini belirleyen formun öncelikli ve baskın karakteriyle de ilişkilidir. Tasarımın temel ilkesi olan bu ilişki sanatsal ekollerin güzellik kavramından süzülerek şekillenir ve süslemenin içeriğini, miktarını ve yayılımını belirler (Avşar ve Avşar, 2019). Kabın derinliği, açık veya kapalı bir forma sahip oluşu, buna göre dışının mı yoksa içinin mi görüneceği, katı kuralara bağlı olmamakla birlikte ustanın tasarlayacağı süsleme kompozisyonunu büyük ölçüde etkilemektedir. Açık forma sahip bir derin veya yayvan kap ile kapalı forma sahip bir sürahinin kompozisyon şemalarının çoğunlukla farklı olduğu görülür. Malzeme ise direkt olmamakla birlikte süsleme tekniğinin ve motiflerin seçimi dolayısıyla dolaylı olarak kompozisyonu etkilemektedir. Motifler ise kompozisyon şeması göz önüne alınarak seçildiğinden ve yerleştirildiğinden motif ile kompozisyon arasında çok yakın bir ilişki vardır (Öney ve Çobanlı, 2007). Form odaklı süsleme anlayışını açığa kavuşturmak gerekirse süslemenin kendini farklı formlar üzerinde farklı şekillerde gösterdiği dikkate alınmalıdır. İki boyutlu formlarda bu problemin çözümü çerçeve şekline (üçgen, kare, daire gibi) dayandırıldığı halde üç boyutlu formlarda daha zorlu bir analizin yapılması gerekmektedir. Açık veya kapalı seramik kap formlarının süsleme alanları bu nesnelere işlev şekline ve buna göre belirlenen standart bakış açısına göre belirlenir. Kâse ve tabakların fazla yüksek olmayışı ve bu formların genellikle bir yüzey üzerinde durarak veya elde yatay şekilde tutularak kullanımı, en gözde olan iç kısımlarının ana süsleme alanı olarak kabul edilmesini sağlar. Genellikle boyu eninden daha büyük olan testi, sürahi, vazo gibi kapalı formlarda ise göze hitap eden dış yüzey ve özellikle karın kısmı dediğimiz orta alan süslemeye tabi tutulmaktadır (Avşar ve Avşar, 2017).

Orta Çağ İslam dünyasına ait farklı türde ve formda olan seramiklerin oranı hakkında detaylı istatistiksel bilgi bulunmamakla birlikte müze koleksiyonları ve arkeolojik buluntularla ilgili genel bilgi sırlı seramik üretimi kategorisinde açık kap formunda olan kâselerin en yaygın tür olduğunu göstermektedir. Bunun işlevsel bir açıklamasının olduğu kuvvetle muhtemeldir ki Orta Çağ İslam dünyasında yemek kültürü üzerine yapılan çalışmalar daha gelişmiş bir duruma geldiğinde anlaşılabilir. Tabaklarla karşılaştırıldığında kâsenin biçimi kuşkusuz yalnızca küresel biçimle değil, aynı zamanda içbükeylikle de uğraşmak zorunda kalan sanatçıya daha büyük zorluklar getirmiştir. Bu kaplara yapılan edebi göndermeler hem cennet ile dünya arasında hem de kap ile onu izleyen arasında çift yönlü görme simetrisi kurar. Kap formunun göksel kürelerle ilişkisi bir usturlabın üretimi, evrenin tasarımının yansıtıcı ve rasyonelleştirici bir kozmolojik karşılığı olarak geometrinin tanımlayıcı rolünü vurgular (Necipoğlu ve Payne, 2016). Benzer şekilde kâsenin yüzeyini süsleyen sahnenin öğeleri özel anlamlarla yüklüdür. Bir yazı bordüründeki ayetin yer aldığı kâse artık basit bir kâse değil hayata geçirilmiş bir metafor; dünyanın üzerindeki göklerin çanağıdır ve yuvarlak bir kâsenin dönüşü kader çarkının dönmesini temsil eder (Lukonin ve Ivanov, 2018).

Kâse gibi küresel gövdeli ve içbükey formların yüzeyleri büyük ölçüde doğrusal tasarım kompozisyonlarına uygun değildir. Karmaşık bir sahneyi sınırlı bir alana sığdırmak için gereken seçimler sanatçının bir kompozisyon oluşturmasını son derece zorlar ve bazen sahneyi anlaşılabilir kılar (Hillenbrand, 1994). Ancak üç boyutlu formlar iki boyutlu muadillerine özellikle kitap resmine göre belirgin avantajlara da sahiptir, çünkü yanlısamalı kompozisyonlar tasarlamayı mümkün kılar. Bu tür kapların süsleme kompozisyonlarında sıklıkla görülen bir öğe olan hükümdar figürü, izleyiciden fiziksel olarak en uzaktadır ve etki parçanın derinliğine bağlı olarak daha belirgindir.

Benzer şekilde üçüncü boyut sayesinde görevliler, bir resmin katılımcıları gibi değil bir muhafız gibi hükümdara dik sıralar halinde düzenlenerek en uzak ucunda bir koridor oluşturur şekilde gösterilmiştir. Hizmetkârların yüzleri hükümdara doğrudur, böylece izleyicinin bakışları da otomatik olarak ona doğru yönelir. Tüm bu ayrıntılar sanatçının kenarları derine inen bir kâse veya tabağın biçimindeki doğasında bulunan zorluklardan yararlandığını göstermektedir. Figürler arasındaki görsel ilişkinin izleyici hareket ettikçe değiştiği de unutulmamalıdır. Bu iki boyutlu bir resmin kolayca önerdiği kadar statik değildir (Hillenbrand, 1995). Doğru anlaşıldığında bir süslemenin şekli süslediği nesnenin yapısına uygun olmalı, onu boğmamalı veya gizlememelidir. Ne kadar çeşitli ve ne kadar çok yönlü olursa olsun süsleme sanatı keyfi değildir; nesnenin formuna bağlı olarak, aynı zamanda yapıldığı malzemenin doğasından ve nesnelerin farklı zamanlarda farklı insanlar tarafından süslenerek yeniden üretilme tarzlarından etkilenir. Süsleme sanatı bu nedenle malzeme, amaç ve üslupla da yakın ilişki içindedir (Spelz, 1923).

Selçuklu süsleme kompozisyonlarında karşılaşılan öğeler çoğu zaman dikkat çekici ve alışılmıyın dışında olmakla birlikte yabancı değildir, uygulandıkları formlara aykırı düşmezler. Lüster ve minai seramikler Büyük Selçuklu döneminde İran ve çevresindeki bölgelerde üretilmiş lüks nesnelerin bir bölümünü oluştursalar da seçkin toplum için üretilen minyatürlerin ve duvar resimlerinin süslemesine rehberlik eden ilkelerin temsilcileridir. Yine de format dikkate alındığında ikisi birbirinden önemli ölçüde ayrılır: üç boyutlu nesnelerin formu, kitap resimlerinin iki boyutlu doğrusal çerçevesinden farklıdır. Bu farklılığa dikkat çekmek yalnızca figürlerin, motiflerin, yazıların ve geometrik şekillerin nesnelerin içbükey yüzeylerinin süslemesinde bir araya getirildiği belirli yolları değil aynı zamanda bu kompozisyonların çoğunun nasıl yapıldığını da ortaya çıkarır. Açık formlu kapların süslemesinde çoğunlukla iç yüzeye odaklanılmış dış yüzey daha sade tutulmuştur (Hillenbrand, 1995). Bu kaplar üzerindeki tasarımlar konu seçimi, hareketin tasviri veya gerçekçi detay açısından oldukça özgürdür. Tasarımcının sınırlı bir alana sahip olduğu gerçeği genellikle diğer medyalarda problem olan tekrarlayan tasarımların burada bir sorun olmadığı anlamına gelir. Her motif aynı zamanda başka parçalarda kullanılmış olsa da sanki bu kaplar için özel olarak tasarlanmış ve kendi şekline ve eğrilerine uygun şekilde uyarlanmış gibi özgün bir dokunuşa sahiptir (Wenley, 1960).

### **Bordürlü Ayna Simetrik Düzenlemeler**

Foto. 1’de yer alan tabağın merkezinde cepheden tahtta Türk oturuşu tarzında bağdaş kurarak oturan, sol eli oturduğu zemin üzerinde, sağ eli göğüs hizasında elinde bir kadeh tutarken tasvir edilen hükümdar, dikey ekseninde sağında ve solunda merkeze doğru dönük ön ayağı havada, hükümdara ikramda bulunurken gösterilmiş iki insan figürü yer almaktadır. Kadeh taşıyıcılar çoğunlukla şenlik veya törensel bir temaya işaret etmektedir. Bu formun süslemesi ayna simetrik bir tasarıma sahiptir. Dikey ekseninde tam ortadan bir çizgi çekildiğinde, tasarımın sağ ve sol bölgesinde yer alan öğelerin renk ve iç detaylar dışında birbirinin tekrarı olduğu görülmektedir.



**Fotoğraf 1.** *Minai teknikli tabak, üst görünüm, İran/Keşan, 12.yy sonu-13.yy başı, (Pancaroglu, 2007).*

### **Bordürlü Merkezi Simetrik Düzenlemeler**

Foto. 2’de yer alan kâsenin kompozisyonu bir üçgen biriminin çok sayıda tekrarı ve bu sayede farklı geometrik birimlerin oluşturulması ile kurulmuştur. Her biri küçük ve birbirine yakın oranlarda olan altı üçgen birim köşelerden birleştirilerek dışta altı köşeli yıldız, içte altıgen görünümü elde edilmiştir. Tasarımda gözün odaklandığı yer merkezdeki insan figürüdür. Geometrik düzenlemeler Selçuklu sanatında daha çok mimaride duvar çinilerinde ve ahşap işçiliğinde karşımıza çıksa da bu şekilde üç boyutlu formların süslemesinde de görülmektedir. Her birimin ölçüsü, konumu ve bunların bir araya gelerek oluşturduğu farklı birimler hassas bir çizim ve hesap gerektirmektedir. Tasarımda süreklilik ve sonsuzluk ilkelerine dayanan, birimlerin çoklu tekrarı ve çerçevenin sınırladığı alandan taşınarak devam etme isteği algısal bir belirsizliğe yol açmaktadır. Bu süsleme tarzı daha çok geometrik düzenlemelerde görülmektedir. Burada merkezden başlayarak kenarlara doğru tekrarlayarak yayılan bir düzenleme anlayışı vardır. Aynı zamanda merkezde yer alan figür dışında her ögenin yatayda, dikeyde ve çaprazda birbiri ile bir simetri oluşturduğu dikkat çekmektedir. Simetrinin bir merkez etrafında çok yönlü gerçekleşmesi sebebiyle bu kâsenin süslemesinin merkezi simetrik bir tasarıma sahip olduğu söylenebilir.



**Fotoğraf 2.** *Minai teknikli kâse, üst görünüm, 1200, (Necipoglu ve Payne, 2016; McClary, 2017).*

### **Bordürlü Serbest Asimetrik Düzenlemeler**

Foto. 3’te yer alan kâsede merkezde büyük oranlarda tasvir edilmiş, iç alanın neredeyse tamamını kaplayan, boynu gergin, agresif yüz hatlarına sahip, ön ayakları havada, koşar şekilde tasvir

edilmiş bir at; üzerinde sağ eliyle atı kontrol ederken sol eliyle yırtıcı bir kuş tutan bir insan figürü bulunmaktadır. Figürün üzerinde tüm vücudunu saran, kollarında tiraz olan bir kaftan, başını çevreleyen bir hale ve başında bir başlık vardır. Saçları omuzlarından aşağıya uzanmaktadır. Merkezdeki kompozisyonun geri kalanında uçan birer kuş ve haşhaş veya nar motifi olduğu düşünülen çift sıra noktalı uzun dallardan oluşan dolgu motifleri bulunmaktadır. Kompozisyonu eş parçalar halinde düzenlenmiş, kufi karakterli bir yazı bordürü çevrelemektedir. Atın hareketindeki dinamizme karşılık insan figürünün durağan görüntüsü bir zıtlık oluştururken aynı zamanda resme bir denge katmaktadır. Figürlerin resmedilmesinde gerçekçi bir çizim ve özenli bir işçilik görülmektedir.

Kâsenin süslemesi birbirine oransal veya eşdeğer karşılığı olmayan öğelerin bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Simetrik tasarımlarda kolaylıkla seçilebilen bir ağırlık veya odak merkezinden ziyade asimetrik tasarımlarda genele yayılan bir algı vardır. Görsel öğeler ile keyfilik ve rastlantısallık çerçevesinde oluşturulan tasarımda yine de bir düzen, birlik ve bütünlük vardır ancak bu tamamen birbirinden bağımsız öğeler ile sağlanmıştır. Simetrik tasarımlardaki sınırlılık ve kurallı yaklaşım, asimetride yerini özgürlüğe bırakır.



**Fotoğraf 3.** Minai teknikli kâse, üst görünüm, İran, 12.yy sonu-13.yy başı, (Pancaroglu, 2007; Mansouri vd., 2016).

### **Bordürlü Kompozit Düzenlemeler**

Foto. 4'te yer alan kâsenin süslemesinde ud icracısını çevreleyen on kişilik bir dinleyici kitlesi ya da şarkıcılardan oluşan bir grup tasvir edilmiştir. Bu tür eğlenceler yüksek rütbeli kişiler ile sosyal ve kültürel seçkinler arasında gerçekleşiyor olsa da bu sahneler özellikle bir saray ortamını tasvir etmek için tasarlanmış olabilir. Merkezde, çift sıra baklava dilimlerinden oluşan ortası benekli dört kollu sembollerin sıralanması ile oluşturulmuş dairesel bordürün içerisinde kompozisyonun geneline oranla büyük ölçülere sahip bir kadın figürü yer almaktadır. Figür bir müzik aleti olan udu çalarken tasvir edilmiştir. Üzerinde kollarında altın yaldız tiraz bantları olan, tüm vücut hatlarını saran ve geometrik şekillerle süslü bir kaftan, kollarında altın bilezik, başının etrafında altın yaldız hale, başında üç dilimli taç bulunmaktadır. Yüz özellikleri ile klasik Selçuklu yüz özelliklerine uygun şekilde tasvir edilmiştir. Figürün solunda iki büyük meyve tabağı bulunmaktadır. İçleri meyve dolu yüksek kâseler etkinliğin şenlikli doğasını ön plana çıkarmaktadır. Kâsenin göbek alanını tam olarak kaplayan dairenin çevresinde kıvrımlı çizgilerden oluşan madalyonlar içerisinde merkeze dikey konumda yerleştirilmiş biri ayakta, dokuzu oturan toplam on figür yer almaktadır. Figürlerin ellerinde yiyecek ve içecek tuttıkları anlaşılmaktadır. Başlarında takke olduğu düşünülen başlıklar, üzerinde kollarında tiraz olan, tüm vücut hatlarını saran farklı desenlerde ve renklerde giysiler vardır.



Kompozisyonu en dıştan siyah zemin üzerinde kufi yazı karakterli bir bordür çevrelemektedir. Kâsenin ağız kenarında siyah dalgalı benekler bulunmaktadır. Kâsenin süslemesinde merkez dairenin içinde ve dışında yer alan öğeler ayrı ayrı düşünüldüğünde, iç kısım serbest asimetrik, genel görüntüde dışarda kalan kısım merkezi simetrik bir düzenlemeye sahiptir.



**Fotoğraf 4.** *Minai teknikli kâse, üst görünüm, İran, 12.yy sonu-13.yy başı, (Canby vd., 2016; Jenkins, 1983).*

#### **Bordürsüz Ayna Simetrik Düzenlemeler**

Bordürsüz ayna simetrik düzenlemeye sahip eser ile karşılaşmamıştır.

#### **Bordürsüz Merkezi Simetrik Düzenlemeler**

Foto. 5'te yer alan kâsenin göbeğinde bir daire içerisinde stilize edilmiş kuş figürü yer almaktadır. Dairenin etrafında kenarlara doğru genişleyerek uzayan eşit aralıklı yirmi dört adet mavi şerit bulunmaktadır. Süslemede odak nokta merkezde yer alan dairedir. Kompozisyon bu daire etrafında şekillenmiştir. Merkezden kenarlara doğru uzayan şeritler karşılıklı olarak birbirinin simetrisidir.



**Fotoğraf 5.** *Sır altı teknikli kâse, üst görünüm, İran, 13.yy başı, (Allan, 1991).*

#### **Bordürsüz Serbest Asimetrik Düzenlemeler**

Foto. 6'da yer alan tabağın yüzeyinde resim sanatının uygulaması açıkça görülmektedir. Bu temanın bir prototipi bilinmediğinden nesne belirli bir olayı anmak için özel olarak yapılmış veya

daha büyük bir kompozisyondan, muhtemelen günümüze ulaşmamış bir duvar resminden kopyalanmış olabilir. Formun kenarlarında bazı bölümlerin günümüze sağlam şekilde ulaşmamasına rağmen, kalan kısımlar kompozisyonun genel teması hakkında yeterli bilgi sağlamaktadır. İçte boşluk bırakılmadan ve çoğu yerde üst üste kullanılan figürler çözümlenmesi zor bir görüntü oluşturmaktadır. Kompozisyonun bir odak noktasına sahip olmaması her bölgenin eşit derecede önemli olduğunu göstermektedir. Bu tabağın süslemesi belirli bir odak merkezinin olmaması, kompozisyonun çok yönlü gelişmesi ve öğelerin serbest bir şekilde yerleştirilmesi gibi sebeplerden dolayı serbest asimetrik bir tasarıma sahiptir denilebilir.



**Fotoğraf 6.** *Minai teknikli tabak, üst görünüm, İran/Keşan, 13.yy başı, (Atıl, 1973; Blair, 2020; Atıl, 1971; Grube, 1966; Lane, 1958).*

### **Bordürsüz Kompozit Düzenlemeler**

Foto. 7'de yer alan kâsenin göbek kısmında mavi hatlı bir daire içerisinde lüster zeminde rezerv halde kıvrımlı dallar ve palmetlerden oluşan simetrik bir motif yer almaktadır. Dairenin etrafında yer alan beyaz alanda güneşin ışınlarını sembolize eder gibi ince çizgiler ve devamında lüster zemine kazıma ile işlenmiş bir yazı bordürü bulunmaktadır. Bordürün çevresinde merkeze dik açıda yerleştirilmiş dört dikdörtgen yazı şeridi kenar süsleme alanını dört eşit parçaya ayırmaktadır. Kenarları mavi hatlarla vurgulanmış şeritlerin içleri lüster zemin üzerine kazıma tekniğiyle işlenmiş yazılar içermektedir. Şeritlerin arasında kalan her alan içerisinde kıvrımlı dallar, benekli yapraklar, stilize palmet ve yarım palmetlerden oluşan, ana motifin mavi renkte vurgulandığı bir düzenleme vardır. Kompozisyonun odak merkezi göbeği çevreleyen daire içerisindeki motiftir. Kalan tüm öğeler merkez daire çevresinde eşmerkezli şekilde düzenlenmiştir. Merkezde yer alan motif yatayda veya dikeyde tam ortadan ikiye bölündüğünde simetrik bir özellik göstermektedir. Merkez daireden çıkan ve kenarlara yayılan diğer öğelerin ise dikey düzlemde bir karşılığı bulunmaktadır. Kâsenin süslemesi göbekte ayna simetrisi, kenarda merkezi simetri olmak üzere kompozit bir tasarıma sahiptir.



**Fotoğraf 7.** Lüster teknikli kâse, üst görünüm, İran/Keşan, 1200-1220, (Watson, 2004).

## DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Araştırma kapsamında incelenen örneklerden tabak gibi geniş ağız çapına sahip, yayvan ve düz tabanlı formlar hem tasarımı yüzeye aktarma hem de karşıdan bakıldığında sahnenin daha net algılanması gibi konularda belirli avantajlara sahip olmasına rağmen karşılaşılan eserler daha çok kâse formundadır. Bunu bazı varsayımlara dayandırmak mümkündür. Arz-talep doğrultusunda kâse formuna sahip biçimler alıcı tarafından daha çok tercih edilmiş olabilir. Bir diğeri yapım süreci ile alakalıdır. Çarkta kısa sürede ve seri olarak şekillendirilebilen kâse formu hiç kuşkusuz tabak formuna göre daha fazla zamansal imkân yaratmaktadır. Ayrıca kâsenin küresel yapısı nedeniyle yüzeye aktarılan desenlere doğal olarak bir derinlik duygusu kazandırmaktadır. Dolayısı ile doğrusal bir zemine göre daha dinamik ve hareketli bir görüntü elde edilebilmektedir. Tüm bunlar dışında bir konu daha var ki tamamen inanç sistemi ile alakalıdır. Göğün kubbeye benzetilmesi Orta Asya Türklerinde bilinen bir inanıştır. Türk toplulukları arasında en yaygın olan çadır tipi, topak ev, kiyiz üy veya yurt (Bozkurt, 1993) denilen ve tarihi çok eski olan kubbeli çadırlardır. Benzer şekilde Türklerde kurgan, kümbet-türbe gibi yapıların planlarında ve bir yapı elemanı olarak kubbenin şekillenişinde küre biçimi oldukça önemli bir yere sahiptir. Küresel biçimin genellikle gök ile yakınlığı dikkat çekmektedir. Türk çadırı da Türklerin gök ile kurduğu kutsal bağların barınaklarına yansması olarak görülebilir (Aslan, 2021). Selçuklu döneminde de duygu ve düşüncelerin aktarımı için süslemelerin uygulandığı kâse formuna da böyle bir anlam yüklenmiş olabilir.

Eserlerin süsleme kompozisyonları büyük oranda bordürlü düzenlemeye sahiptir. Sınıflandırmada bu, kompozisyonu içte, en dıştan çevreleyen bordür olarak kabul edilmiştir. Bordürsüz grupta yer alan bazı kompozisyonların farklı yerlerinde parçalı düz veya eşmerkezli daireler şeklinde şeritlerin görülmesi bunları belirlenen kriterin dışında bırakmaktadır. Bordürlü ve bordürsüz düzenlemeler arasındaki fark en temel olarak çerçeve terimiyle açıklanabilir. Bordürlü düzenlemelerde belirli bir alan içerisinde başlayan ve sonlanan bir tasarım mevcutken, bordürsüz düzenlemelerde süreklilik esasıyla formun dış hatlarının ötesine geçme eğilimi gösteren bir tasarım göze çarpmaktadır. Her iki grubun kompozisyonlarında boşluk çok fazla tercih edilmemiştir.

Bordürlü düzenlemelerde daha çok figür ağırlıklı kompozisyonlar görülürken bordürsüz düzenlemelerde kompozisyonlar birkaç münferit figür tasvirli örnek dışında bitkisel ve geometrik motifler ile oluşturulmuştur. Süsleme tekniklerine bakıldığında bordürlü düzenlemeye sahip kompozisyonlarda en çok minai tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle ayna simetrik ve serbest asimetrik gruplarda yer alan eserlerin süsleme sahnelerinin görsel etkisi yüksek, bir hikâyeyi ya da olayı anlatan çok renkli ve figüratif kompozisyonlardan oluştuğu görülmektedir. Bordürlü düzenlemeye sahip grupta minaiden sonra en çok uygulanan teknik olan lüster tekniği bu dönemde minai gibi lüks üretim seramiklerin karakterini oluşturan özelliklerden biriydi. Lüster ve minai gibi

tekniklerle süslenmiş eserlerin hem teknik kalite hem de içerdikleri ikonografik anlamlar sebebiyle saray ve çevresine hitap ettiği düşünülmektedir. Günümüze ulaşan sır üstü tekniği ile süslenmiş bu eserlerin yüzeylerinde neredeyse hiç aşınma olmadığı dikkat çekmektedir. Bu da bu eserlerin birincil işlevsel kullanım amacından ziyade bir hediye veya teşhir amacıyla kullanıldığını işaret etmektedir.

Büyük Selçuklu döneminden günümüze ulaşan seramikler çoğunlukla açık ve kapalı formlar şeklinde iken çini örnekler nadiren görülmektedir. Anadolu Selçuklu döneminde ise durum tam tersidir. Selçuklu dönemine ait Anadolu'da üretilmiş açık formlu seramikler sayıca hem azdır hem de çoğunun nereye, hangi kültüre ve zamana ait oldukları tam olarak bilinmemektedir. Buna karşılık özellikle saraylarda ve hanlarda yoğun miktarda çini, süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. Büyük Selçuklu döneminde İran'da ve özellikle Keşan'da üretilmiş seramikler bu çalışmanın görsel verilerine esas teşkil eden örnekleri oluşturmuştur. Yukarıda bahsedildiği gibi diğer bölgelerden örnek olmaması bu bölgelerde eser üretilmemiş olduğu anlamına gelmemektedir. Hiç kuşkusuz ustaların göçüyle veya ticaret yoluyla söz konusu açık formlu lüks üretim seramiklerle, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklunun hüküm sürdüğü Orta Doğu'da ve Anadolu'da farklı yerlerde karşılaşılma olasılığı hep var olacaktır. Benzer şekilde bazı bölümlerde eser yer almaması bu grupta hiç eser üretilmediği anlamına gelmemektedir. Bu gruplar için eserler ileride farklı kaynaklardan temin edilebilir ve bu araştırmanın verilerine ek bilgiler sağlayabilir.

Sonuç olarak, formun süsleme tasarımında belirleyici olduğu; açık formlu seramiklerden kâse formunun uygulamada ve süslemede daha çok tercih edildiği; süslemede bordür kullanımının daha fazla benimsendiği; kompozisyon şemalarında en yaygın şekilde simetrik tasarımın, özellikle de merkezi simetrik tasarımın uygulandığı; bordürlü ve bordürsüz düzenlemelerde benzer formlar kullanılmış olsa da süsleme tekniği, motif kullanımı ve kompozisyon düzenlemesi yönünden farklılıklar olduğu söylenebilir.

Süslemede tasarım tipolojisine odaklanmanın geçmişin yaratıcı süreçlerini kendi özgün çalışmalarına uygulama konusunda ilgiye sahip olanlara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Finansal destek beyanı:** Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

**Çıkar çatışması:** Çıkar çatışması yoktur.

**KAYNAKÇA**

- Alami, M. H. (2011). *Art and Architecture in the Islamic Tradition. Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam*. London: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Allan, J. W. (1991). *Ashmolean-Christie's Handbooks-Islamic Ceramics*. Oxford: Ashmolean Museum.
- Alp, Ö. K. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.
- Aslan, Y. (2021). *Daire Simgesi ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim*. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/2, 1191-1219.
- Atıl, E. (1971). *Exhibition of 2500 Years of Persian Art*. Washington: Smithsonian Institution.
- Atıl, E. (1973). *Freer Gallery of Art. Ceramics from the World of Islam*. Washington: Smithsonian Institution.
- Atıl, E., Chase, W. T., Jett, P. (1985). *"Islamic Metalwork" In the Freer Gallery of Art*. Washington: Smithsonian Institution.
- Avşar, L., Avşar, M. (2017). *Selçuklu Seramik Sanatında Kalıp Kabartma*. Konya: Kömen Yayınları.
- Avşar, L., Avşar, M. E. (2019). *Yüzeysel Seramik Süslemelerin Sanatsal Değerlendirmesine Yönelik Yeni Kriterler*. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5, 22-36.
- Blair, S. (2020). *Picturing Violence in the Islamic Lands*. (Edited by Matthew S. Gordon). *The Cambridge World History of Violence*, Cambridge University Press, 576-600.
- Bozkurt, N. (1993). *Çadır*. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 8, 158-162.
- Bulat, M. (2010). *Form ve Kompozisyon*. *Sanat Dergisi*, 12, 73-78.
- Canby, R. S., Beyazit, D., Rugiadi, M., & Peacock, A.C.S. (2016). *"Court and Cosmos" The Great Age of the Seljuqs*. London: Yale University Press.
- Dimand, M. S. (1930). *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Eroğlu, Ö. (2016). *İslam Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Grabar, O. (1978). *The Formation of Islamic Art* (3th Edition). New Haven and London: Yale University Press.
- Grube, E. J. (1966). *O Mundo da Arte - Mundo Islâmico*. Nova York: Museu Metropolitanano de Arte.
- Hattstein, M., Delius, D. (2004). *Islam Art and Architecture*. Königswinter: Könemann.
- Hillenbrand, R. (1994). *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia*. California: Mazda Publishers.
- Hillenbrand, R. (1995). *"Images of Authority on Kashan Lustreware"*, in *Islamic Art in the Ashmolean Museum*. *Oxford Studies in Islamic Art*, Part I, X, 167-198.
- Jenkins, M. (1983). *Islamic Pottery A Brief History*. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin/Spring*.
- Lane, A. (1958). *Early Islamic Pottery-Mesopotamia, Egypt and Persia*. London: Faber and Faber.
- Lukonin, V., Ivanov, A. (2018). *The Lost Treasure Persian Art*. New York: Parkstone Press International.
- Mansouri, S., Kakhaki, A. S., Shateri, M. (2016). *An Investigation of the Impact of Baghdad and Seljuk Miniature Painting Schools on Minai Wares*. *Iranian Journal Of Archaeological Studies*, 7, 67-83.
- McClary, R. P. (2017). *A New Approach to Minai Wares: Chronology and Decoration*. *Persica*, 1-20.

- Necipoğlu, G., Payne, A. (2016). *Histories of Ornament from Global Local*. Oxford: Princeton University Press.
- Önder, A. M. (2019). *Seramik Sanatında Form Oluşumları ve Çağdaş Türk Seramik Sanatçılarının Eserlerinden Örnekler*. Journal of Konya Art, 2, 53-65.
- Öney, G., Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Pancaroglu, O. (2007). *Perpetual Glory Medieval Islamic Ceramics From the Harvey B. Plotnick Collection*. New Haven and London: Yale University Press.
- Redgrave, G. R. (1884). *Outlines of Historic Ornament*. London: Chapman and Hall Limited.
- Soucek, P. P. (1994). *Decoration*. Encyclopaedia Iranica, VII/2, 159-197.
- Spelz, A. (1923). *Styles of Ornament*. Chicago: Regan Publishing Corporation.
- Trilling, J. (2001). *The Language of Ornament*. London, Thames & Hudson Ltd.
- Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic Lands Kuwait National Museum The Al-Sabah Collection*. London: Thames & Hudson
- Wenley, A. G. (1960). *Medieval Near Eastern Ceramic in the Freer Gallery of Art*. Washington: Freer Gallery of Art.

## EXTENDED ABSTRACT

**Introduction:** In medieval Islamic art studies, a lot of effort was made on the meaning of certain forms, ornaments were evaluated more on iconography and they were not taken into account in terms of design. Despite progress made in identifying and classifying the types of motifs that make up composition in ornament, few researchers have attempted to explain factors such as their character, order and hierarchy. In this study, with a different approach, the relationship between ornament-form in ceramics and design features in ornament is focused. The first priority in the research is to evaluate the establishment of the composition that forms the whole in ornamentation, where and how the individual parts are used in the composition, based on the forms of the ceramics, and to determine the criteria that are decisive in the arrangement. This is necessary to clarify the context of the typology. In this research, the typology was made under two main groups as bordered and unbordered, and four subgroups as mirror symmetrical, central symmetrical, free asymmetric and composite arrangements.

**Materials and Methods:** In the study, ceramics produced in a certain time period, in certain regions, in a certain cultural environment were discussed. The descriptive survey model, which is one of the survey models, was used in the research. The aim is to analyze the data correctly and to determine the appropriate techniques and methods for the research. An evaluation was made by combining the obtained data with the observations made.

**Findings:** The purpose of the classification made over the border, which is used to determine a border in ornamentation, to help the formation of the composition, to distinguish the elements or groups of elements from each other, is to understand the effect and importance of the use of frames in the formation of the composition. It has been observed that the ornamental compositions of the examined samples are mostly shaped by paying attention to the principles such as symmetry, hierarchy and balance in the area limited by a frame. Symmetry can most clearly be defined as the elements forming the same image on both sides of the design with a middle axis. In arrangements with central symmetry, there is a point, an element, or a group of elements in the center of the composition. Other elements in the composition are arranged in a concentric, circular or radial form around the centre. In asymmetrical arrangements, elements are used in different proportions at different points in the design, as opposed to symmetrical arrangements. In this way, the image, which is more static in other arrangements, is dynamic in asymmetrical arrangements and evokes a sense of movement. Composite arrangements are formed by using at least two different arrangement forms together. Subject and scene integrity, which is generally seen in symmetrical and asymmetrical arrangements, is not sought in composite arrangements. Because in this arrangement, the designs applied in two different areas, mostly the core and the edge of the form, are realized independently of each other.

### Conclusion:

- It is understood that the form is decisive in the ornament design.
- It is seen that the bowl form, which is one of the open-form ceramics, is more preferred in application and ornament.
- The use of borders in ornament is being adopted more.
- Symmetrical design, especially centrally symmetrical design, is most commonly applied in composition schemes.
- Although similar forms were used in the arrangements with and without borders, it can be said that there are differences in terms of ornament technique, use of motifs and compositional arrangement.

It is thought that focusing on the design typology in ornament will contribute to those who are interested in applying the creative processes of the past to their original works.