

## GELENEKSEL TÜRK SANATINDA ÇERÇEVE KAVRAMI VE KOMPOZİSYON ŞEMALARI

Lale AVŞAR<sup>1</sup>

### Özet

Görsel sanat örneklerinin değerlendirilmesinde kompozisyon ilkesi veya başka bir deyişle süslemenin mevcut zeminde düzenleme şekli ve mantığı büyük önem taşımaktadır. Geleneksel kültürlerde belli kıstaslara tabi olarak kendini ortaya koyan kompozisyonlar, ikonografi tarzı, konu ve motif tercihleri gibi belirleyici muhteva ve öneme sahiptirler. Sanat geleneklerinin gelişme aşamalarıyla yakından ilintili olan kompozisyon prensipleri sürecin mantıksal sonucu olarak görülmeli ve bu kapsamda ele alınmalıdır. Milli kültürlerde konu havuzunun ve bu konulara yüklenen anlamların belirlenmesi, tasvir ikonografisinin yerleşmesi, motif yelpazesinin oluşması ve anlamlarla birleşmesi gibi aşamaları takip ederek ortaya çıkan kompozisyon ilkelerinin şekillenmesi, maddi sanat ürünlerinin sahip oldukları işlevsellik, form, renk, malzeme özellikleri, sanat ekolü ve kültürel gelenek gibi çeşitli hususlarla çok özel ve komplike ilişkiler kapsamında gerçekleşmiş olmalıdır.

MÖ. 1. binyıl İskit çağında genel hatları belirlenmiş olan Türk görsel sanat dilinin temel öğelerinden olan kompozisyon mevhumu yakından irdelendiğinde, çeşitli konu alt başlıkları arasında çerçeve kavramının diğerlerine göre daha ağır bastığını görüyoruz. Bu kavram, görselin belli sınırlar içinde yerleşme şekli ve bu uygulama sırasında takip edilen sabit kıstaslarla ilintilidir. Bu çalışmada, tarihin Erken çağlarından Osmanlı dönemine kadar köklü değişim yaşamadan ayakta kalan Türk görsel sanat geleneğindeki çerçeve ögesi kompozisyon kavramı kapsamında ve görseller eşliğinde incelenerek ilgili tipoloji oluşturulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Geleneksel Türk sanatı, süslemede kompozisyon ve çerçeve kavramları ve şemaları.

## FRAME CONCEPT AND COMPOSITION SCHEMAS IN THE TRADITIONAL TURKISH ART

### Abstract

In the evaluation of visual art samples, the composition principle or in other words, the arrangement and logic of adornment on the existing floor are of great importance. Compositions that manifest themselves in traditional cultures by subjecting to certain criteria have particular importance and content, such as iconography style subject and motif preferences. The principles of composition, which are closely related to the development stages of art traditions, should be regarded as the logical result of the process and should be addressed in this context. Formation of the composition principles by following the stages such as determining of the theme pool in national cultures and the meanings of these themes, settlement of depiction iconography, the formation of the motif range and the unification of it with meanings, must have been realized within the scope of very special and complicated relations with various subjects such as the functionality, form, color and material characteristics of tangible art products.

When the concept of composition, which is one of the basic elements of Turkish visual art language established in the age of Scythians in the 1st Millennium B.C., is examined closely, it is seen that among the various sub-headings, the frame concept is more prominent than the others. This concept is related to the location of the image within certain boundaries and to the fixed criteria followed during this application. In this study, the frame element in the Turkish visual art tradition, which survived from the early ages of history to the Ottoman period without a radical change, was examined within the context of the concept of composition and visual accompaniment and it was tried to create related typology.

Keywords: Traditional Turkish art, Composition and frame concepts in adornment, Composition schemas.

### Giriş

Söz konusu sanatsal eylem olduğunda bilimsel yaklaşım hep sınırlarını zorlamakta ve kendini güvensiz ve biraz “yabancı” hissetmektedir. Bu da doğaldır, çünkü daha çok duygulara hitap eden ve duyularla algılanan sanat, bilimsel kıstaslarla yapılan ölçme ve değerlendirmelere fazla olanak tanımamaktadır. Kendine has ifade tarzı ve metafizik dünyası olduğundan sosyal, doğal ve uygulamalı bilim dallarına özgü yöntemlerin tümünü kapsayan farklı bir yaklaşım gerektirmektedir. Sanatın bu geniş muhtevası sanat tarihi bilim alanının karşısında duran problemlerin temel kaynağını oluşturmaktadır. Maddi sanat ürünlerini araştırmaya çalışan bilim insanları tarihsel ve fiziksel değerlendirmelerin ötesine geçmek için sanatsal ürüne estetik düzeyden bakarak da yaklaşmalı ve sanatsal içeriğe yönelik özel değerlendirme kriterleri geliştirmelidirler. Bu kriterlerin şekli ve muhteviyatı duygusal bazda algılanan sanatsal olguları bilimsel zemine taşımak

ve onları mümkün merteye nesnel değerlendirme olanağı sağlayacaktır.

Olaya bu açıdan yaklaştığımızda sanatsal üretimin milli içeriğine de değinmeden geçemeyiz. Tarihten günümüze belli kültürlerin temsilcileri ve elçileri hüviyetiyle karşımıza çıkan sanatsal nesnelere, mensup oldukları medeniyetlerin kalıcı niteliklerini barındırdıklarından, milli kültür ve milli sanat olguları bilimsel anlam ve içerik kazanmıştır. Bilindiği üzere bir eserin kültürel kimliği evrensel nitelikli estetik içeriğe yöresel, bölgesel, ekole veya milli kültüre özgü hususların eklenmesiyle oluşmaktadır. Sanatsal üretimde kültürel kimlik estetik değerlerin görselliğini, ifade şeklini, “tadını” ve karakterini, yatkınlıklarını, önceliklerini ve vazgeçilmezlerini belirleyerek ona diğerlerinden seçilen özel bir kimlik kazandırmaktadır.

Tarihe yönelik araştırmalarda karşımıza çıkan sanatsal içerikli nesnelere milli kültür çerçevesinde bulunduğu bir gerçektir. Bu eserlerin bir diğer temel özelliği ise çağdaş sanat kavramına dâhil mantıksal süreçlerle örtüşmeyen üretime ait olmasıdır. Estetik değerin evrensel içeriğine rağmen köklü nitelik taşıyan bu farklılıklar çağdaş ve geleneksel sanat örneklerini farklı çatılar altında incelemeyi mecbur kılmaktadır (Avşar, 2017, s. 967-984).

Bilindiği üzere geleneksel kültürlerin görsel sanatlarındaki tasvir dilleri maddi üretimde gerçekleşen sanatsal içerikli işlev aşamalarının arkasında durmakta ve bu oluşumların tüm yönlerine kaynak ve temel teşkil etmektedir. Sözel dillerde duygu ve düşünce aktarımı dilin sahip olduğu fonetik, morfolojik, sentaks ve semantik esaslarına uygun gerçekleştiği gibi estetik içerikli maddi üretimlerde de görsel sanat dilinin özellikleri aktarım ve oluşum şeklini belirler. Bu nedenle sanatsal nesnelere bilimsel incelemesi sırasında görsel dili araştırılan öğeler arasında görmek ve onu etmenlere ayırarak incelemek yapılması gereken işlevlerin arasındadır.

Milli tasvir dillerinin temel kuramsal öğelerini başlıklar halinde sınıflandırmalı olursak, bunlardan bazılarının uzun zamandan beri bilindiği, bazılarının ise hep gözden kaçtığını görüyoruz. Örneğin *ikonografi*, *konu yelpazesi*, *motif türleri* gibi amiller çeşitli kültürler ve malzemelere yönelik defalarca incelenmiş ve tanımlanmış olsalar da görsel sanatlarda *kompozisyon* kavramı nedense hep dikkatlerden uzak kalmıştır. Oysa *kompozisyon* veya başka bir deyişle *görsellerin veya motiflerin zeminde düzenleme şekli* geleneksel sanatlarda tasvir dilinin “omurga yapısını” temsil etmektedir. Bu yapının, süslemede tatbik edilen malzeme, teknik, konu ve motif türlerine bağlı kalmaksızın sabit nitelik taşıdığı ve mevcut kültürel gelenek kopmadığı müddetçe varlığını hep koruduğu anlaşılır (Avşar, 2017, s. 967-984).

## Türk Sanatında Görsel Dil

Azerbaycan bilim insanı Siyavuş Dadaş, Türk sanatında görsel dilin MÖ. 1. binyıl İskit çağında genel hatlarıyla oluştuğunu ve köklü değişim yaşamadan Osmanlıya kadar gelebildiğini iddia eder (Dadaş, 2006, s. 21). Sembolik tarzıyla seçilen bu dil, betimlenen objelerin görünüşünden çok mahiyetine önem vermiş, canlandırmalarda farklı görüş açılarını bir arada kullanmış, motifler arasındaki boşluklar bırakarak onlara motiflerin kendisi kadar değer taşımış, devingenlik ilkesini hep ön planda tutmuştur. Türk

sanatındaki kompozisyon düzenlemelerine *çerçeve* kavramı açısından bakıldığında ise istif yerleştirme şeklinin süslenen alanın tamamını doldurmak amacıyla kullanıldığı, tasvir edilen nesne ve objelerin orijinal oranlarının hep mevcut çerçeve anlayışına kurban edildiği görülmektedir (Dadaş, 2006, s. 22-24). Türk sanatında istif düzenin yaygınlığına ve boşlukların estetik öge olması konusuna bir diğer Azerbaycanlı bilim insanı Xudu Mamedov da değinmiştir. Kimyacı olan yazar çeşitli maddelerin kristal yapısını Türk İslam sanatında çok sevilen sonsuz geometrik ağlar ile karşılaştırarak aradaki örtüşmelere dikkat çekmiş ve bu hususları Türk sanatının temel niteliği olarak tanımlamıştır (Məmmədov, vd.1981).

Milli kültürlerde tasvir dilinin oluşması belli aşamalar halinde gerçekleşmiş olmalıdır. Zamansal çerçevesi kesin olmayan bu aşamaların takip sırasıyla ortaya çıkması olayını doğasıyla ilişkilendirmek yanlış olmaz. Bu açıdan yaklaşıldığında sanatın daha geniş olay olan kültürün, tasvir dilinin ise daha geniş kapsama sahip sanatın muhtevası içinde yer aldığını göreceyiz. Dadaş'a göre görsel sanatlardaki tasvir dili erken çağlarda insanoglunun çevresini inceleme ve tabiattaki olgular arasındaki saklı ilişkileri tespit etme süreçlerinin devamında ortaya çıkmış olmalıdır (Dadaş, 2006, s. 23). Milli kültürlerin özerkliği de toplumların çevreyi algılama ve idrak etme şekillerindeki farklılıklarla yakından ilişkili olduğu tartışılmaz bir gerçektir (Avşar, 2017: 967-984). Son derece kompleks bir yapıya sahip olan kültür olgusunun milli içeriği ve karakteri toplumun manevi, sosyal, çevresel, fiziksel gibi sayısız faktörlerinin etkisi altında türemekte; öncelikler, tercihler, yatkınlıklar, alışkanlıklar ve gereksinimler gibi çeşitli etmenlerle şekillenmektedir.

Bu kompleks yapının derinliklerinde filizlenen tasvir dilinin gelişim sürecini kısaca özetlemek gerekirse yaşanan aşamaları aşağıdaki şekilde canlandırmak mümkündür.

- Görsel sanatlarda kullanılacak *konu havuzunun* belirlenmesi, bunlara anlam yüklemesi ve bu konu-anlam beraberliğinin toplumsal hafızada yerleşmesi. Tüm sanat dallarını kapsayan bu süreç tamamlandığında kültüre mensup olan tüm bireyler mevcut konuları kalıcı olarak belli manalarıyla algılamaya başlarlar. Tüm bireylerin belli konuları belli anlamlarla algılaması geleneksel kültürler ile modern kültürler arasındaki temel farklılıklardan birini oluşturmaktadır.
- Milli kültüre özgü konu havuzundaki konu başlıklarına yönelik *tasvir ikonografisinin* oluşması ve görsel gelenek içinde değerlendirme, yerleşme ve benimsenme süreci ise konulara yönelik anlamların sabitlenmesinden sonra yaşanan gelişmedir. Sadece görsel sanatları ilgilendiren bu süreç sayısız deneme-yanılma tecrübeleriyle doğal seçim, tasfiye ve ayıklama sonucunda tamamlanmaktadır. Buna göre ilk ortaya çıkan görsel varyasyonlar aralarındaki doğal rekabet, en başarılı olanın seçilmesi ve kıstas olarak kabul edilmesiyle neticelenir. Bu kabullenme sonrasında ise mevcut kıstas estetik etkinlik açısından tartışılmakta ve daha etkili olabilecek yenileri ile karşılaştırılmaktadır. Eski görsel daha iyi bulunduğu halde kıstas olarak kalmaya devam eder, kaybettiği durumda ise yerini

daha başarılı olana devreder. Bu şekilde sanatta “erdem” kapısı hep açık kalmaya devam eder.

- Milli konu havuzundaki belli başlı konuların kesin ikonografi kazanmasıyla *sanatsal ekol* olarak tanımlanan görsel gelenek ana hatlarıyla belirmeye başlar. Bu olgunun tam şekillenmesi için gereken sıradaki adım ise motif havuzunun oluşması ve bunların simgesel anlamlarıyla birleşmesidir. Konu başlıklarına nazaran ikincil ve edilgen karakter taşıyan motifler görsel aktarımlarda genellikle yardımcı eleman olarak iştirak eder ve daha çok kalıplaşmış birliktelikler halinde ortaya çıkarlar. Geleneksel kültürlerde genellikle alışlagelmiş kompozisyonlarda belli konuların belirli motifler eşliğinde işlenmesiyle karşılaşırız. Yazılmayan kurallar halinde var olan bu aktarım şablonları sanatsal ekolün vazgeçilmez niteliklerindedir.
- Yukarıda sözü geçen konu ile motif havuzlarının oluşması ve anlamlarıyla birleşme süreçlerini takiben, ikonografinin ortaya çıkmasıyla paralel gelişen bir diğer aşama kompozisyon geleneğinin ortaya çıkmasıdır. Görsel sanatlarda “kompozisyon” terimi görsel aktarımın belli bir sistem ve uyum içinde organize edilmesi anlamını taşır (Илопoxов, 1979a, s. 5). Geniş muhtevaya sahip olan *kompozisyon* kavramı milli sanat ekollerinin sahip oldukları görsel aktarım dilinin en kapsamlı alt başlıklarından belki de en önemlisidir.

Görsel sanatlarda kompozisyon kavramına yönelik yayınlar eskiden daha çok çağdaş sanatla ilgili olmaktaydı. Genellikle resim ve heykel gibi temel sanat dallarının ele alındığı bu çalışmalarda görsel kompozisyonlarda canlılık, hareketlik, özgünlük, zıtlık, bütünlük, mananın birincil, görsel öğelerin ise ikincil nitelik taşıması gibi ilkelerden söz edilmekteydi (Илопoxов, 1986: 122-139). Günümüzde aynı ilkeler *tasarım* kavramının içeriğinde görülmeye başlamış ve onlara vurgulama, orantı ve görsel hiyerarşi, denge, doku, biçim, yön, devamlılık veya sürdürülebilirlik gibi yenileri eklenmiştir (Civcir, 2015, s. 341-405; Becer, 2000, s. 56-75). Yine de bazı kaynaklarda *kompozisyon* kavramının eski anlamda hala geçerliliğini koruduğunu ve tasarım prensipleriyle örtüştürülmediğini görebiliyoruz (Bayazit, 2011, s. 138-140). Bugün özel inceleme ve yeniden değerlendirme gerektiren *kompozisyon* ve *tasarım* terimlerinin anlam karşılaştırmasına konumuzdan uzaklaşmamak adına girmeden, *kompozisyon* kavramını yukarıda bahsi geçen *görsellerin* veya *motiflerin zeminde düzenleme şekli* manasıyla ele alıp, onu tasvir dilinin alt başlıklarından biri şeklinde görmekteyiz (Özkeçeci, 2008).

Kompozisyon kavramına bu açıdan bakıldığında yukarıda bahsi geçen ilkeler arasında “çerçeve” kavramının da yer aldığını görebiliriz (Илопoxов, 1986, s. 139-147). Bu kavram bir taraftan süslenen alanın şekliyle görsel öğeler arasındaki dâhili ve harici ilişkiyi ifade etmekte, diğer taraftan süslemede kullanılan motif ve figürlerin kendi aralarındaki görsel ilişkisinin şekline yönelik bazı şartlar öngörmektedir. İçinde kenarlar, köşeler ve merkez olmak üzere üç türden hiyerarşik sıraya sahip mekân şekli barındıran çerçeve kuramına göre süsleme alanda rahat yerleşmeli, alanın tümünü dol-

durmak zorunlu olmadan onu çalıştırmalı, mekân türleri arasındaki görsel algı farkına göre davranmalı, zeminde bütünlük ve birlik oluşturulmalıdır. Yine çerçeve kuramında süslemedeki egemen motiflerin vurgulanmasına yönelik bazı yöntemler bulunmakta, süsleme elemanlarından her birinin hem ayrı ayrı hem de birlikte algılanabilmesini sağlayacak teknikler yer almaktadır.

Kaynaklarda yaygın olarak iki boyutlu kompozisyonlara yönelik işlenen bu çerçeve kuramının üç boyutlu biçimlerin yüzey süslemesinde de etkin ve belirleyici olduğu bilinmektedir (Muche, 1981, s. 170). Buna göre kuramın her iki durumdaki işleyiş şekli, süslenmesi gereken zemin formuna veya nesnenin biçimine dayalıdır. Üç boyutlu formların yüzey analizi yapıldıktan sonra süsleme şeması tercih edilir ve buna bağlı olarak süslenecek alanlar tespit edilerek yine iki boyutlu çerçeveler oluşturulur. Aynı kompozisyon şeması bir halı veya bir kubbe içinde zeminin şekline dayalı hesaplanmış ve uygulanmış olsa da çerçeve kuramının mantığı ve şartları değişmez kalmaktadır (Foto. 6 (sağ), 7).

## Ortaçağ Türk Sanatında Çerçeve Kuramı

Günümüze ulaşan ve Türk kültür geleneği içinde yer alan maddi eserler çerçeve kavramı açısından değerlendirildiği zaman farklı malzemelerde ortak uygulanmakta olan bazı standart düzenlemelerin varlığı dikkati çekmektedir. Bunların uygulanma şekilleri arasında çeşitli versiyonların bulunması bir taraftan ustaların bu şema türleri konusunda bilgiye sahip olduklarını, diğer taraftan ise düzenlemelerin rastgele yapılmadığını, işlevsel aşamaların kavramsal yorumlandığını ve kompozisyon ilkeleri üzerinde kafa yorulduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum zanaat olarak bilinen ve el işi uygulamaları olarak görülen üretimlerde tasarımsal içerikli öncül soyut düşüncenin ne denli büyük önem taşıdığını ve sonuç üzerindeki etkisinin orantısız değerini tekrar gündeme getirmektedir. Anlaşılan o ki geleneksel kültürlerde usta-çırak ilişkisi kapsamında gerçekleşen sanat eğitiminde teorik içerik varsayılandan çok daha fazla yer kapsamaktaydı.

Araştırma makalesinde kompozisyon açısından incelenen eserlerde karşımıza çıkan süslemelerde kompozisyon şemalarının sürekli tekrarı belli bir tipoloji oluşturmamıza imkân vermektedir (Moline, 1994, s. 38-45; Karaman, 2018). Bu sırada kimi kompozisyon şemalarının belli grup ürünlerde daha fazla kullanılmış olması bunların söz konusu malzeme veya tekniklerin özelliklerine daha yakın olmasıyla ilişkili olduğu varsayılabilir. Kompozisyon şemalarıyla malzeme, yapım ve süsleme teknikleri arasındaki ilişki araştırılması gereken özel bir başlık olduğundan, burada bu konuya fazla değinilmemiştir.

## Ayna Simetrlili Kompozisyonlar

Ayna simetrlili düzenlemelerde tasvir yatay, dikey veya diyagonal orta eksen üzerinden karşılıklı tekrarlanmakta, bu sırada aynı görsel kompozisyonda iki defa kullanılmış olsa da tekrar aynada yansıyor gibi tersten betimlenmektedir. Mimari yapıların süslemesinde en sık tercih edilen bu düzenleme şemasını Türk ustalar halı ve kilimlerde,

hat levhalarında, ahşap kapı ve pencere kanatlarında, kapı tokmaklarında, mihraplarda, alçı ve taş kabartmalarda, dairevi maden aynalarda, seramik ve cam kapların göbek süslemeleri gibi birçok malzeme ve uygulamada sık sık kullanmışlardır. (Hillenbrand, 2005, s. 70, Fig. 11). (Foto.1)



**Fotoğraf 1.** Solda: Dikey ve yatay eksenler üzerinden yapılan ayna simetrlili hat kompozisyonu, XIX. yy. Türkiye (Schimmel, 1970, pl. XLIII, c); Sağda: Göbek kısmı dikey eksen üzerinden ayna simetrlili kabartmalı maden süslemesi, Tunç ayna, Döküm, XIII. yy., İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Erginsoy, 1978, s. 351, r. 185).

Ayna simetrlili düzenlemelerin optik algı açısından en sıkıntılı yönü olan mekanik tekrarı daha belirsiz hale getirmek ve göze daha hoş gelen görsellik elde etmek adına öteden beri bazı yöntemler kullanılmıştır. Bir kere keşfedildikten itibaren kültürden kültüre, malzemededen malzemeye aktarılan bu tarz uygulamalardan biri tarafımızca *doğal ayna simetrisi* şeklinde adlandırılmıştır. Bu simetride, orta eksen çevresindeki betimlemeler boyut, oran, renk veya desen açısından bire bir tekrarı temsil etmez, bu sayede ortaya çıkan küçük farklılıklar genel simetriyi bozmasa da eşitlik ve mekanik tekrarı yok ederek daha rahat ve serbest bir düzenleme oluşturmaya imkân vermektedir. Doğadaki simetriden esinlenmiş olması gereken bu şemayı Selçuklu seramik ustalarının daha fazla tercih ettiğini söyleyebiliriz (Erayşar vd., 2014 (2), s. 76, 98, 104, 105, 107; Atil, 1973, s. 118-9, no. 52, 120-21, no. 53). (Foto. 2)

Doğal ayna simetrlili tasarımlar arasında karşımıza çıkan bir diğer uygulama şeklinde ise orta eksen bir nesne veya motif ile belirlenerek vurgulanmaktadır. Bu motif kimi zaman dalgalı bir bitki dalı veya kıvrımlı yılan halini almakta, kimi zaman ise "*hayat ağacı*" gibi mitolojik simgelerle temsil edilebilmektedir (Watson, 2004, s. 362; Ilıcalı, 2013, res. 13; Erayşar vd., 2014 (2), s. 45, 95, 97, 222, 265). Örneğin Erzurum Çifte Minareli ve Yakutiye medreseleri Taç kapı söve panolarındaki taş kabartmalarda olduğu gibi, *hayat ağacı* motifinin orta eksen görevini üstlenmesi yeterince sade ve kuru olan

standart ayna simetrlili kompozisyon şemasının “resmiyetini” kırarak görsellere daha natüralist ve eğlenceli bir görünüm kazandırmıştır. Tüm bu tarz tasarımsal yöntemlerin rasgele ortaya çıkmadığı, önceden düşünülerek bilinçli tatbik edildiği tartışılmaz gözükmektedir.



**Fotoğraf 2.** Solda: “*Monstera deliciosa*” türünden tropikal bitki yaprağı; Sağda: Lüsterli kase, Selçuklu, İran, XIII. yy., The Brooklyn Museum koleksiyonundan.<sup>2</sup>

Türk sanatında *ayna simetrlili* düzenlemelerin bir diğer alt versiyonu ters ayna simetrlili kompozisyon şemasıdır. Nispeten daha ender uygulanan bu düzeni temel şemadan farklı kılan husus, orta eksen çevresinde tekrarlanan görselin ters-düz şekilde yerleştirilmesidir. Muhtemelen bu uygulamanın ortaya çıkma nedeninin arkasında da mekanik tekrar şeklindeki algının daha serbest ve devingen bir hale ulaştırmak amacı durmaktadır. Aşağıda sözü geçen *merkezi simetrlili* kompozisyonların ikili tekrar şemasıyla örtüşen bu kompozisyon çeşidini her iki şekilde tanımlamak mümkündür. (Foto.3)

2. E-kaynak: [http://www.wikiwand.com/en/Islamic\\_pottery](http://www.wikiwand.com/en/Islamic_pottery), Erişim: 07.05.2018.





**Fotoğraf 3.** Solda: (Grube, 1994, s. 89, no. 80). Sağda: Çini plaka, polikrom sır altı süsleme, 1575, İznik, Osmanlı.<sup>3</sup>

### Merkezi Simetrik Kompozisyonlar

Merkez nokta çevresinde tekrarlanarak dizilen ve modül desenlerden oluşan düzenlemeler merkezi simetri ilkesine tabi olduğundan “*merkezi simetrik kompozisyonlar*” şeklinde adlandırılabilirler (Атанасян, 2010, s. 110-112). Bu türden tasarımlarda tek, iki veya üç farklı modül dönüşümlü tekrar halinde sıralandığı gibi, tekrarların iki, üç, dört, beş veya daha fazla sayıda gerçekleşmesi olasıdır (Watson, 2004, s. 339, Cat. N. 7). İnsanlık tarihinde en erken görsel düzenleme şemalarından biri olması gereken *merkezi simetrik kompozisyon*, dairenin eşit boyutlarda dilimlere bölünme eyleminden esinlenmiş ola bilse de, benzer tasarımlara kare, dikdörtgen veya çokgen çerçevelerde de sık sık rastlanmaktadır (Aslanapa, 1987, s. 90, 135-6, 144, levha 71, 108, 109, Resim 44). Selçuklu seramik ustaları merkezi simetriyi daha sık radyal düzenleme şeklinde kullanmış, güneş ışınlarını anımsatan bu genişleyen şeritler açık formlar üzerinde genellikle göbek kısımlarında, kapalı formlarda ise gövdenin dışında paralel şeritler haline dönüşmüştür (Grube, 1994, s. 189, 198, 199, 201, no. 200, 213, 215, 218; Watson, 2004, s. 342, Cat. N. 10, Cat. N. 11 ). (Foto.4) Türk sanatında merkezi simetrik süslemelere taş, ahşap, alçı, seramik, cam, maden gibi her türden malzeme üzerinde rastlanmaktadır.

3. E-kaynak: <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2008/arts-of-the-islamic-world-108220/lot.324.html>, Erişim: 03.04.2018



**Fotoğraf 4.** Solda: Merkezi simetrik tasarım iki farklı modül dilimden oluşmaktadır, silisli kâse, sıraltı süsleme, Selçuklu, İran, XIII. yy. başı (Pancaroğlu, 2007, s. 98); Sağda: Taklit künde-kari tekniğinde yapılmış merkezi simetrik taban göbeği, Konya-Ereğli, Osmanlı, XIX. yy. (Erdemir, 2007, s. 200-201, res. 111a, 111b).

Merkezi simetrik kompozisyonlarda merkez etrafında dönerek tekrarlanan modüllerin şekline bağlı olarak tasarımları *durağan* veya *devingen* gruplara ayırtırmak mümkündür. Buna göre ucu sağ veya sol yöne kıvrılan motif türleri merkez etrafında yan yana dizildiğinde Türk sanatında çok sevilen ve olumlu anlamından dolayı yaygın kullanılan çarkifelek simgesini anımsatan görseller merkez etrafında sağ veya sol yöne kıvrılmakta kuvvetli bir hareket barındırmaktadırlar. Benzer görselliğe motiflerin özel dizilişi sayesinde de ulaşılabilir. Anadolu'da bu tarz tasarımlara kubbe içlerinde, ahşap kapı kanatlarında, tavan göbeklerinde, seramik kâse ve tabaklarda daha sık rastlanmaktadır (Erdemir, 2007, s. 235; Kuban, 2008, s. 307, Resim 231; Henshaw, 2010, s. 72, Fig. 36). Sahip Ata Türbesi, Karatay Medresesi Taç kapısı, Sırçalı Medrese kemeri ve mihrabı, Malatya Ulu Cami kubbesi içinde karşımıza çıkan çarkifelek motifinin Türk sanatındaki iki, üç, dört ve diğer sayıda kollu versiyonlarına rastlanmaktadır. (Foto. 5)



**Fotoğraf 5.** Solda: Merkezi simetrik düzen içinde oluşan dörtlü çarkıfelek simgesi, Kazımalı-a-kıtmalı seramik tabak, Afrasiyab, Horasan, IX-X. yy. (Ainy, 1980, No. 82); Sağda: Ahşap kapı kanadı süsleme detayı, Akseki Sarıhacılar Köyü Etnografya Müzesi koleksiyonundan.

### “Kumaş Deseni” Tarzında Düzenlemeler

Adından da belli olduğu gibi daha çok kumaşlar üzerinde karşımıza çıkan bu kompozisyon şeması sonsuz tekrar ve devamlılıkla seçilmektedir. Kumaşlarda *rapor* adlanan tek veya daha çok sayıda modül, “kumaş deseni” tarzı süslemelerde farklı geometrik düzen içinde yer alarak sıralanmaktadır (Soysaltı ve Çatalkaya Gök, 2018, s. 217-235). Modüllerin diziliş mantığına dayanarak “kumaş desenli” kompozisyonları *satranç ve baklava düzenli* olanlar şeklinde gruplandırmak mümkündür. *Satranç dizilişinde* tekrarlanan motif birimi ortak eksenlere sahip sıralar halinde üst üste dizilmekte; *baklava sisteminde* ise her yeni sıra bir alttakine göre yarım adım yana kaymaktadır. (Foto. 6) Modülün formuna bağlı olarak ortaya çıkan sıralar kimi zaman iç içe geçerek daha yoğun bir istif oluşturabilmektedir. (Foto. 6 sağ) Türk sanatında bu tarz kompozisyonlara kumaş süslemesi dışında taş, seramik, alçı ve ahşap panolarında, halı ve kilimlerde, seramik ve maden kaplarda da rastlamak mümkündür. (Foto. 7)

*Baklava dizilişine* göre daha mekanik algılanan satranç düzenini, süslemelerde tatbik eden ustalar, eksenlerin sıkıcı eşit aralıklı düzenini kırmak adına kimi zaman modül çeşitliliğini artırarak dönüşümlü tekrar uygulamakta, kimi zaman ise modüllerin boyut veya şekilleriyle oynayarak çok daha zengin görüntü elde etmektedirler (Acar, 1982, s. 34, no. 12; s. 99, no. 25; 101, no. 26; Aslanapa, 2005, s. 154, Resim 31; 182, Levha 93). Bazen ise belli düzen içinde seyreden tekrar tek veya bir grup modül üzerinden kesintiye uğratarak özel bir renk veya daha koyu tonla diğerlerinden ayrıştırılmaktadır. Özellikle halı ve kilimlerde daha sık görülen bu tasarım yöntemi uygun renkteki

ipliğin tükenmesinden değil, sanatsal düzeydeki kaygılardan kaynaklanmış olmalıdır (Aslanapa, 2005, s. 170, Levha 88).



**Fotoğraf 6.** Solda: Kadife “çatma” pano detayı, Osmanlı, XVI. yy., (Bilgi, 2007, s. 60, no.19); Sağda: İpekli dokuma “kemha” detayı, Osmanlı, XVI. yy., (Bilgi, 2007, s. 40, no.9).



**Fotoğraf 7.** Solda: Kumaş Deseni kompozisyon tarzında baklava dizilişinde mozaik çini, Karatay Medresesi kubbesi, Selçuklu, XIII. yy. (Erdemir, 2009, s. 125, res. 60); Sağda: Gövdesinin en geniş orta şeridi kumaş deseni'nin baklava dizilişinde kabartmalı olarak süslenmiş şamdan, tunc, döküm, Afganistan, XII. yy. 2. Yarısı (Baer, 1983, s. 31, no. 21).

## Serbest Asimetrik Düzenleme

Daha çok minyatür ve resim sanatına özgü olan *serbest düzenlemeler* motiflerin çerçeve içinde doğal haline yakın natüralist şekliyle betimleme veya hiçbir simetri ve tekrar içermeyen serbest dizilişle seçilmektedirler. Bunlar manzara tasvirleri veya öyküsel içerikli çok figürlü minyatürlerde, resim ve grafik çalışmalarında, duvar fresklerinde alışılmış şekilde uygulandığı gibi seramik, taş veya alçı panolarda, açık form maden ve seramik kapların dairevi göbek kısımları, kapalı formlarda ise bordürler veya çeşitli kartuş çerçeveler ile bazı dokumalı ürünlerde karşımıza çıkmaktadırlar. Serbest düzenlemelerin soyut grubunu temsil eden ebru, hat, el işlemleri gibi örneklerde süslemeler geometrik veya stilize tarzıyla seçilirler. İster gerçekçi ister ise soyut tarzındaki *serbest kompozisyonların* ortak yönü motiflerin asimetrik düzen içinde bulunması ve çerçeve içindeki alanda her betimlemeye özgü tercih edilmiş serbest yayılım göstermesinden ibarettir.



**Fotoğraf 8.** Solda: Ahşap pencere kanatları üzerindeki serbest asimetrik düzene sahip yazı panosu, Konya, XIV. yy. başı (Şahin, 2009, s. 147); Sağda: Seramik ibrik, serbest asimetrik düzenlemeli bitkisel sır altı süsleme, İran, Keşan, XII. yy. başı (Ettinghausen, 1970, s. 118, Fig. 8)

## Şeritli Kompozisyonlar

Adından da belli olduğu gibi farklı tür ve sayıda motiflerle süslü şeritlerden oluşan bu düzenlemelerde tekrarlanan modülü temsil eden şeritler birbirine paralel şekilde yatay, dikey veya çapraz yönde devam edebilir. Bu tarz tasarımlarda görseli canlandırmak adına iki veya daha çok sayıda dönüşümlü tekrar kullanılmakta, mevcut şeritlerin farklı iç dolgusu, genişliği ve rengi sayesinde kompozisyonlar daha zengin görsellik elde etmektedirler. Kimi uygulamalarda ustalar paralel devam eden düz şeritleri kombin ederken, kimi örneklerde zikzak veya dalgalı şeritlerden yararlanabilirler. Bitkisel, figüratif, soyut süsleme veya yazıdan oluşan şerit iç dolgularındaki motiflerin orantısal farklılığı, renk, yön ve ton zıtlığı da tasarımların görsel etkisini artırmak adına kullanılmaktadır



**Fotoğraf 9.** Solda: Kitabeli ipekli dokuma parçası, Osmanlı, XVII-XVIII. yy. (Bilgi, 2007, s. 54, no. 16); Sağda: Lüster süslemeli testi, silisli çamur, İran, Selçuklu Dönemi, XIII. yy. başı (Atıl, 1973, s. 67, No. 27).

Dokuma tekniğine özgü olan dikey ve yatay yönlü *şeritli kompozisyonlara* kumaş, halı ve kilim türü ürünlerde daha sık rastlanması doğaldır. Muhtemelen zaman içinde göz alışkanlığı yaratan bu tasarımlar diğer malzemeler üzerinde de aranmağa başlayınca yaygınlaşmış ve çeşitlenmiştir. Günümüze ulaşan seramik, cam, maden kaplar üzerindeki şerit düzeni, geleneksel Türk sanatında hem kabartma hem de boyama tarzında tatbik edilmiştir. (Foto. 9)

### Zorlu Komplike Düzenlemeler

Yukarıda bahsi geçen ayna ve merkezi simetriden, "*kumaş desenli*", *serbest ve şeritli düzenlemeler* bazı sanat örnekleri süslemelerinde tercih edilmiş tek kompozisyon şeması halinde karşımıza çıksa da genellikle çok daha komplike ve karmaşık oluşumlar söz konusu olmaktadır. Bunların yapısını incelemeye koyulmadan önce modül kavramının süsleme kompozisyonundaki yeri ile kompozisyon şemasıyla ilişkisi üzerinde durmak gerekmektedir.

Tasarım içinde hiçbir değişim yaşamadan tekrarlanan öge olan modül kimi zaman tek ve sade bir motiften, kimi zaman ise motifler kümesinden oluşan yapıya sahiptir. Kendi içinde *ayna ve merkezi simetriden*, "*kumaş desenli*", *serbest ve şeritli kompozisyon* şemasına sahip olabilecek modüller süsleme kompozisyonu içinde tek veya daha çok sayıda çeşitli örneklerle temsil edilebilirler. Süsleme kompozisyonlarının

analizi yapıldığında birim tekrarı konumunda bulunan modülün dâhili yapısıyla genel düzenleme şeması arasında ayırım dikkate alınmalı ve bu iki farklı düzeye ait olan olgular birbiriyle karıştırılmamalıdır.

Günümüze ulaşan Türk sanatı ürünlerinin süslemelerinde karşımıza çıkan kompozisyon kombinasyonları çok sayıdadır. Bunların tümünü burada tanımlayabilmek olası görülmemektedir. Yine de mevcut düzenlemeleri genel olarak gözden geçirdiğimizde, yukarıda sözü geçen ana şemaların dışına çıkılmadığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle en yaygın birkaç birlikteliğe değinilerek zorlu süsleme tasarımlarının temel oluşum mantığını açıklamak mümkün görülmektedir.

Geleneksel Türk sanatlarında eskiden beri kullanılan kombin tasarımlar arasında özel bir grup oluşturan dairevi çerçevelere maden, ahşap, seramik, cam gibi malzemelerde daha sık rastlanmaktadır. Bu ürünlerde tatbik edilen geleneksel düzenleme *göbek* olarak bilinen merkez daire ve *bordür* olarak tanımlanan tek veya daha çok sayıdaki kenar şeritlerden ibarettir (Karaman, 2018, YYLT). Bu temel şema dâhilinde göbek ve bordürün kendi içinde belli bir süsleme kompozisyonuna sahip olduğu görülmektedir.

Yine kapalı form olarak tanımlanan bazı üç boyutlu kap kacaklarda, süslenmekte olan dış cephe daha çok üst üste dizilen birkaç paralel bordürden oluşmaktadır. Bu bordürler arasındaki genişlik farkı kabın formuyla alakalı olduğu halde üzerlerindeki dekor şekli bordürün genişliğiyle ilişkilidir. Genellikle ensiz bordürlerde yazı, soyut geometrik veya bitkisel tekrar uygulandığı halde, geniş bordürlerde serbest veya ayna simetrikli şemalar tatbik edilmektedir.

Halı-kilim, taç kapı, mihrap, kapı ve pencere kanatları süslemesi, kitap ciltleri, minyatür, duvar resimleri, çeşitli malzemelerden yapılmış panolar gibi ayrıntılı işlenen veya büyük ebatlara sahip sanat ürünlerinde de yine karmaşık kompozisyon şemalarının tercih edildiği teknik uygulama, ölçüler ve kullanım şekliyle ilişkili olmalıdır. Bu sırada ana konu veya motif genellikle merkezde, yardımcı elemanlar köşelerde, dolgu motifleri olarak adlandırılabilirler daha küçük süsleme elemanları ise tüm düzenlemeyi çepeçevre saran bordürde uygulanmaktadır. Tasarım içinde yer alan göbek, kartuş, köşelik, bordür, alınlık gibi çerçevelerin her biri kendi içinde belli bir kompozisyon şemasına sahip olduğundan genel izlenim son derece zengin ve komplike bir hal kazanmaktadır.

Zorlu tasarımlar arasına dâhil edilmesi gereken bir diğer süsleme şekli Türk İslam sanatında çok sevilen ve sonsuzluk ilkesinden beslenen çeşitli geometrik ağlardır. Yakından irdelendiğinde bunların tümünü merkezi simetrikli tekil oluşumlar ile modüler yapıları "*kumaş desenli*" çoğul düzenlemeler şeklinde ayırmak mümkündür. *Merkezi simetrikli* tekil tasarımlar daha çok dairevi veya kare şeklindeki göbek kısımlarında yer almakta, sade çokgen veya çok kollu yıldızlardan çok daha zorlu geometrik oluşumlara kadar çeşitlilik sergilemektedirler. "*Kumaş desenli*" geometrik kompozisyonlarda ise yan yana dizilen veya iç içe geçerek tekrarlanan tek veya daha çok sayıda modüller kendi içinde ayna veya merkezi simetrikli yapıya sahiptirler (Kurtişoğlu, 2015, s. 120, no. 69; s. 139, no. 83; s. 141, no. 87; s. 152-3, no. 88, 90; s. 177, no. 116). Bu sırada geometrik modüllerin kendi yapısıyla bir araya gelme şeklindeki farklılıklar

geometrik ağların görselliğindeki temel çeşitlenmeyi teşkil etmektedir (Ünal, 2018).

Günümüze ulaşan ve desen düzeni açısından incelenen “kumaş desenli” geometrik ağlardaki modüllerin tasarımlarına bakıldığında, merkezi simetrikli şemanın genellikle hâkim olduğu görülmektedir (Broug, 2012, s. 37, 62, 76). Türk ustaları modüler dizilişi zenginleştirmek ve görselliğin estetiğini artırmak adına modül sayısını çoğaltma (Erdemir, 2009, s. 91, Cizim 20) veya bunları yan yana dizmek yerine iç içe geçirme (Broug, 2012, s. 37) yoluna başvuruydular. Geometrik “kumaş deseni” süslemelerinin tasarımlarında dikkati çeken bir diğer ayrıntı ise modüllerin dizilişinde düz ve ters duruşların kombin edilme şeklidir. Özellikle çarkıfelek gibi merkezlere sahip modüllerde bu diziliş şekli beklenmedik görsel etkiler oluşturabilmektedir (Erdemir, 2009, s. 78, Resim 13).

## Sonuç

Yapılan inceleme, tatbiki Türk sanatlarında karşımıza çıkan süslemeleri ayna ve merkezi simetrikli, “kumaş desenli”, *serbest*, *şerit* ve *komplike düzenlemeli* şeklinde gruplandırmanın mümkün olduğunu ortaya koymaktadır. Bu tipoloji süslemede kullanılmış olan motif türlerine ve konulara bakmaksızın tasarımların temel şemalarındaki farklılıklara dayalı geliştirilmiştir. Belirlenmiş olan bu kompozisyon türlerini genel olarak değerlendirdiğimiz zaman, daha temel bir ayrışmanın mevcudiyeti dikkati çekmektedir. Tekrar ilkesine bağlı olan bu ayrışma süslemelerde modüler yapının varlığı ve yokluğuyla ilişkilidir. Olaya bu açıdan bakıldığında, *ayna simetrikli*, *merkezi simetrikli*, “kumaş desenli” ve *şerit düzenlemeli* kompozisyon şemalarında hep tekrarlanan bir görselin varlığını ve kimi zaman modül halinde sonsuz düzen içinde kullanıldığını görüyoruz. Oysa serbest düzenlemelerde tekrar söz konusu değildir. Özel bir konuma sahip komplike düzenlemelerde ise her iki türden tasarım şemalarına rastlansa da, tek bir şemanın hakim konumda olduğu unutulmamalıdır.

Yukarıda da kısaca değinildiği gibi belirlenen her kompozisyon şemasının kendi içinde bazı versiyonlara sahip olması ilginç ve önemli bir tespittir. Bu versiyonların mevcudiyeti, atölye dâhilinde gerçekleşen usta-çırak sanat eğitiminde kavramsal içerikli estetik arayışların sanatsal üretimin temel ilkelerinden biri olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Soyut içerik taşıyan, motif, ikonografi ve konu gibi algıya hitap eden sunum temelli görsel öğelerden daha derin katmanda bulunan *kompozisyon düşüncesinin* Türk sanatında Erken Çağlardan itibaren gündemde olması ve tarihte yaşanan kültürel kopma ve ayrışmalara rağmen tüm dönemlerde ve siyasi oluşumlarda hep dikkat merkezinde tutulmuş olması gerçeği, araştırmanın ulaştığı en önemli sonuçlarından birisi olarak görülmektedir.

Günümüze ulaşan Geleneksel Türk sanatları örneklerinin kompozisyon açısından incelenmesi belli şemaların varlığını ve bunların çeşitli malzeme ve tekniklerle sürekli kullanıldığını ortaya koymuştur. Kompozisyon şemalarının ve versiyonlarının zaman ve coğrafyaya bakmaksızın Türk sanatında hep tatbik edilmesi bunların sanatsal üretimde vazgeçilmez öğeler olduğuna işaret etmektedir. Bu durum çağdaş sanat eğitimi müfredatına kompozisyon kavramının yerleştirilmesi ve tedrisini zorunlu kılmakta, konuyla



ilgili araştırmaları sadece geleneksel kùltürlere yönelik değil çok daha geniş kapsamda yürütülmesi gerektiğini göstermektedir.

Araştırma sonucunda elde edilen veriler görsel sanatlarda kompozisyon kavramı konusundaki ufukları genişletmekte ve yeni soruları gündeme getirmektedir. Bunlardan biri yukarıda bahsi geçen ve Türk sanatında sürekli kullanılan kompozisyon şemalarıyla konu ve motif içeriğinin olası ilişkisinden ibarettir. Tabii ki bunun için önce Türk sanatında konu yelpazesinin belirlenmesi ve malzemeler ile olası ilişkisinin tespit edilmesi gerekmektedir. Şimdilik sadece geometrik düzenlemelerde ayna, merkezi simetrik ve “kumaş desenli” kompozisyonların, serbest düzenlemelerde ise daha çok manzara tasvirleri ile öyküsel içerikli çok figürlü canlandırmaların tercih edildiğinden söz etmemiz mümkün görölmektedir.

İlgilenilmesi gereken bir diğer konu ise süslemelerde kullanılmış olan malzeme ve uygulanan tekniklerle kompozisyon şemaları arasındaki olası bağlantıdır. Metinde de belirtildiği gibi kimi yapım ve süsleme tekniklerinin özelliklerinden doğan bazı kompozisyon şemalarının varlığından söz edilebilir. Bunların diğer malzemeler üzerinde tatbik edilmesinin daha geç tarihli uygulamalar olması muhtemeldir. Yine de bu faraziyeyi doğrulamak için çok daha detaylı araştırmaların yapılması gerekmektedir.

Tarihi eserlerin araştırılmalarında takip edilen geleneksel yaklaşıma göre tarihsel ve kùltürel aidiyetin belirlemesi dışında süslemelerde tatbik edilen konu, motif, ikonografi, malzeme ve tekniklerin tespiti ile tanımlaması yapılmaktadır. Son derece büyük önem taşıyan bu tespitler görsele ait farklı niteliklerin büyük bir kısmını içermektedir. Arta kalan ve yine büyük önem taşıyan diğer husus ise görsel sanatlarda kompozisyon olarak adlandırılmakta ve süslemedeki düzenleme şeklini ve mantığını belirlemektedir. Konu, motif, ikonografi gibi dışa dönük görsel öğeleri içinde barındıran kompozisyon olgusunun dikkate alınarak incelenmesi, Sanat Tarihi biliminde genelden ayrıntıya doğru izlenmesi gereken yolun daha sağlam takip edilmesini sağlayacaktır.

## Kaynakça

- Acar, B.B. (1982). Kilim-Cicim Zili-Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, İstanbul: Eren Yayınları.
- Ainy, L. (1980). The Central Asian Art of Avicenna Epoch. Dushanbe: İrfon,
- Aslanapa, O. (1987). Türk Halı Sanatının Bin Yılı. İstanbul: Eren Kitapçılık.
- Aslanapa, O. (2005). Türk Halı Sanatının Bin Yılı The Thousand Years of Turkish Carpets, İstanbul: İnkilap.
- Atil, E. (1973). III. Ceramics From the World Of İslam. Freer Gallery Of Art Fiftieth Anniversary Exhibition, Waahington: Smithsonian İnstitution.
- Avşar, L. (2017). “Dâhili Gözle Görülen Dünya, Türk Sanatının Oluşumu Ve Tasvir Dili”, İDİL Sanat ve Dil Dergisi, Sayı 31/ Bahar II/ 2017, s. 967-984.
- Baer, E. (1983). Metalwork İn Medieval İslamic Art, New York: State University of

New York Press.

Bayazit, N. (2011). Endüstri Tasarımı Temel Kavramları, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Becer, E. (2000). İletişim ve Grafik Tasarım, İstanbul: Dost Kitabevi.

Bilgi, H. (2007). Osmanlı İpekli Kumaşları Çatma ve Kemha, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.

Broug, E. (2012). İslam Sanatında Geometrik Desenler (Çev. Yasemin Darbaz Karaca), İstanbul: Klasik.

Civcir, E. (2015). Temel Tasarım Ve Tasarım İlkeleri, Ankara: Akademisyen Yayınevi.

Çatalkaya Gök, E. & Soysaldı, A. (2018). "Türk kumaşlarında desen rapor tekrarları", İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cit 7, Sayı 42, s. 217-235.

Eraşar, O. vd., (2014). Büyük Selçuklu ve Mirası Müzeler. Heritage Of The Great Selcuks Museums, 2. Baskı, Cilt 2, İstanbul: Pasifik Ofset.

Erdemir, Y. (2007). İnce Minareli Taş ve Ahşap Eserler Müzesi. Konya: Altınarı Ofset.

Erdemir, Y. (2009). Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi, 2. Baskı, TC. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya:

Erginsoy, Ü. (1978). İslam Maden Sanatının Gelişmesi. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ettinghausen, R. (1970). "The Flowering of Seljuq Art", Metropolitan Museum Journal, v. 3 (1970). pp. 113-131.

Grube, J. E. (1994). Cobalt and Lustre The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Oxford: Oxford University Press.

Henshaw, C. M. (2010). Early Islamic Ceramics and Glazes of Akhsiket, Uzbekistan, Doctoral thesis, UCL (University College London), E-kaynak (<http://discovery.ucl.ac.uk/19688/>) Erişim: 14.05.2018.

Hillenbrand, R. (2005). Image and Meaning in Islamic Art. London: Altajir Trust.

Ilıcalı, Ö. C. (2013). "XV-XVII. Yüzyıl İznik Ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif Ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması". YYLT, İstanbul Üniversitesi SBE Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Karaman, G. (2018). "1950'den İtibaren Kütahya Çini Tabaklarının Tasarım Tipolojisi", YYLT, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Kuban, D. (2008). Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, İstanbul: YKY.

Kurtişoğlu Apa, G. (2015). Anadolu Selçuklu Dönemi Ahşap Minberleri, Konya: Selçuklu Belediyesi.

Məmmədov, X.S.; Əmirəslanov, İ.R.; Nəcəfov, H.N.; Mürsəliyev, A.A. (1981). Naxışların Yaddaşı, Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.

Moline, J. (1994). "Saljuq minarets in İnan: development in the decorative scheme", (Robert Hillenbrand ed.) The Art of the Saljuqs in İnan and Anatolia, Proceeding of a Symposium held in Edinburg in 1982, pp. 38-45.

Muche, K. (1981). Form Und Dekor, , Leipzig: VEB Deutscher.

Özkeçeci, İ. (2008). Türk Sanatında Kompozisyon, İstanbul: Yazıgen.

Pancaroglu, O. (2007). Perpetual Glory Medieval İslamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection. New Haven and London: Yale University Press,.

Schimmel, A. (1970). Islamic calligraphy: Iconography of religions XXII, V.1, Leiden: Brill.

Şahin, S. (2009). Türk ve İslam Eserleri Müzesi Emevilerden Osmanlılara 13 Asırlık İhtişam, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Ünal, A. (2018). "Karatay Medresesi Pencereleindeki Geometrik Mozaik Çini Panoların Tasarım İncelemesi", YYL Semineri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Watson, O. (2004). Ceramics From İslamic Lands Kuwait National Museum The Al-Sabah Collection, London: Thames and Hudson.

Атанасян, Л.С., и др. (2010). Геометрия. 7-9 классы: учебник для общеобразовательных учреждений, Москва: Просвещение.

Дадаш, С. (2006). Теория Формального Изобразительного Языка Тюркской Миниатюры, İstanbul: Mega.

Шорохов, Е.В. (1979). Основы Композиции, Москва: Просвещение.

Шорохов, Е.В. (1986). Композиция, Москва: Просвещение.