

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ MİMARİSİ TAŞ YÜZEY
SÜSLEMELERİNİN İNCELENMESİ VE SERAMİK
YORUMLARI**

Hazırlayan
Nusret ALGAN

Danışman
Prof. Sevim ÇİZER

İZMİR-2008

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi ve Seramik Yorumları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

28 /12/2008

Adı SOYADI

Nusret ALGAN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Nusret Algan'ın "Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi ve Seramik Yorumları" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ALGAN

Adı: Nusret

Tezin/Projenin Türkçe Adı: “Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi ve Seramik Yorumları”

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: “The Evaluation of the Fritware Used in the Islamic Ceramics and Its Application to the Contemporary Forms”

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 218

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 113

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Sevim

Soyadı: ÇİZER

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Selçuklu

2- Mimari

3- Taş

4- Süsleme

5- Seramik

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Seljuk

2-Architecture

3- Stone

4- Ornament

5- Ceramic

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Anadolu, Selçuklu Devletinin hakim olduğu m.s. 11. ve 13. yüzyıllar arasında, yaklaşık iki yüz yıllık süre boyunca yeni kültür ve sanat ortamına sahip olmuştur. Selçuklu'nun Anadolu'yu fethi ile coğrafi konum bu ortamı oluşturmuştur. Dönemin karışık siyasal ve kültürel yapısı içinde mimari cephelerde yüzeyler pek sınırlamanın olmadığı hoşgörü içinde işlenmiş, İslam'ın yanı sıra İslam öncesi inanışların ve yerli öğelerin birlikte kaynaştığı biçim ve kompozisyonlar taş, kil, ahşap veya madene aktarılmıştır.

Çalışmanın özünü oluşturan mimari yüzeylere işlenen taş süslemeleri, Selçuklu kültür ve sanatının günümüze ulaşmış somut örneklerindedir. Bu doğrultuda ele alınan dönemin tarihi, sosyal, siyasal ve düşünce ortamı ile süsleme elemanlarının özellikleri incelenmiş, 5 önemli merkezdeki 20 'den fazla mimari örnek ele alınmıştır.

Bu çalışma sonunda, yapılan tüm araştırma ve incelemelerden elde edilen bilgilerin değerlendirilmesiyle, zengin birikimin günümüz mimarisinde uygulama alanı bulması özünden çıkarak yeni anlatım ve biçimlendirmeler seramik malzeme üzerinde uygulanmıştır.

ABSTRACT

Anatolia was rendered a new medium of culture and art for nearly two-hundred years between the eleventh and thirteenth centuries AC during the Seljuk rule. This medium developed due to the geographical location of the region and as a result of the conquest of Anatolia by Seljuks. In that period when political and cultural environment was complicated, surface embellishments pose a level of tolerance which knows almost no limits. Forms and compositions which form a mosaic of Islamic, pre-Islamic beliefs and local elements are apparent on stone, clay, wood or metal.

The stone embellishments on architectural surfaces which are the core subject-matter of this study represent the surviving concrete examples of the Seljuk culture and art. The historical, social, political and intellectual milieu of the time was perused together with the characteristics of the embellishment elements and more than twenty architectural examples in five important centers were discussed as a result.

The findings as a consequence of all research and examination efforts in this study were applied, with a perspective to explore ways to use this rich experience in today's architecture, to ceramic materials in order to discover new expressions and designs.

ÖNSÖZ

Türklerin kurdukları uygarlıklar içinde Anadolu Selçuklularının ayrı bir önemi vardır. Halen yaşadığımız bu toprakların yurdumuz olmasını sağlayan Selçuklular kısa sayılabilecek dönemleri boyunca Anadolu'da mimari ve sanatta özgün eserler bırakmışlardır. Günümüze kadar gelen bu eserlerin seramik malzeme üzerinde değerlendirilmesini ilkin 1999 yılında yüksek lisans çalışması ile başladım. O çalışma genel bir bakışla ele alınmış, çini, taş, metal, ahşap eserlerin örneklerinden seçkilerle seramik malzeme üzerinde yorumlamalar yapıldı. Şu an sanatta yeterlik için taş süsleme üzerinde ayrıntılı bir araştırmaya gidilmiş ve sonuçta böyle bir çalışma ortaya çıkmıştır.

Yine bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde birçok kişinin desteğini gördüm. Bu tür konu başlığının seçimi noktasında beni yönlendiren ve çalışma süreci içerisinde yardımlarını aldığım danışmanım Prof.Sevim ÇİZER'e teşekkür ederim.

Nusret Algan

İÇİNDEKİLER

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ MİMARİSİ TAŞ YÜZEY SÜSLEMELERİNİN İNCELENMESİ VE SERAMİK YORUMLARI

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xii
RESİM LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE SOSYAL, KÜLTÜREL SİYASAL YAPI VE TAŞ SÜSLEME SANATININ KAYNAKLARI

1.1.	Ortaçağ Anadolu'sunda Siyasal Durum	5
1.1.1	Anadolu Selçukluları.....	7
1.1.2.	Saltuklular.....	8
1.1.3.	Danışmendliler.....	9
1.1.4.	Mengüçükler	10

1.2.	Anadolu Selçuklu Sanatının Kaynakları.....	11
1.2.1.	İnanç.....	11
1.2.1.1.	İslam Öncesi İnanç Etkileri.....	15
1.2.1.2.	İslam Etkisi.....	17
1.2.2.	Yerel ve Dış Etkiler.....	20
1.2.3.	Anadolu Selçukluları Döneminde Anadolu'da Ekonomik Durum.....	22
1.3	Mimari Hamileri ve Uygulayıcılar.....	25
1.3.1.	Baniler.....	25
1.3.2.	Sanatçılar.....	27

2. BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAŞ YÜZEY SÜSLEMENİN GELİŞİMİ VE SÜSLEME ELEMANLARI

2.1.	Anadolu Selçuklu Taş Süsleme Sanatına Genel Bir Bakış.....	35
2.2.	Geometrik Süsleme.....	51
2.2.1.	Yıldız Sistemleri.....	61
2.2.2.	Geçme Düzenler.....	69
2.2.3.	Rozet.....	77
2.2.4.	Küre.....	80
2.3.	Bitkisel Süsleme.....	81
2.3.1.	Palmet.....	86
2.3.2.	Lotüs.....	88

2.3.3. Rumi.....	90
2.3.4. Akantüs.....	94
2.4. Karma Süsleme.....	95

3. BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ YAPILARININ SINIFLANDIRILMASI VE ÖRNEKLER

3.1. Camii ve Medrese.....	101
3.1.1. Divriği Kale Camii.....	104
3.1.2. Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi.....	106
3.1.3. Sivas Gök Medrese.....	116
3.1.4. Sivas Çifte Minareli Medresesi.....	119
3.1.5. Sivas Buruciye Medresesi.....	122
3.1.6. Kayseri Huand Medresesi.....	124
3.1.7. Kayseri Hacı Kılıç Medresesi.....	125
3.1.8. Kayseri Sahibiye Medresesi.....	127
3.1.9. Konya Alaaddin Camii	129
3.1.10. Konya Sırçalı Medrese	130
3.1.11. Konya Karatay Medresesi	131
3.1.12. Konya İnce Minareli Medrese	133
3.1.13. Niğde Alaaddin Camii.....	134
3.2. Kervansaraylar.....	135
3.2.1. Alay Han.....	141
3.2.2. Kayseri Sultan Han.....	143
3.2.3. Aksaray Sultan Han.....	144
3.2.4. Ağzıkara Han.....	146
3.2.5. Susuz Han.....	148

3.3.	Kümbetler ve Mezar Taşları	149
3.3.1	Kümbetler.....	149
3.3.1.1.	Divriği Sitte Melik Türbesi.....	153
3.3.1.2.	Tercan Mama Hatun Kümbeti	154
3.3.1.3.	Kayseri Döner Kümbet	156
3.3.1.4.	Kayseri Huand Hatun Kümbeti	159
3.3.1.5.	Ahlat Erzen Hatun Kümbeti.....	161
3.3.1.6.	Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti.....	163
3.3.2.	Mezar Taşları.....	167
SONUÇ.....	172
UYGULAMALAR HAKKINDA.....	174
EKLER.....	208
KAYNAKÇA	212
ÖZGEÇMİŞ	218

KISALTMALAR

a.g.e.	: adı geçen eser
cm	: santimetre
	: ap
h	:yükseklik
Kay.	: Kaynak
s.	: sayfa
Prof.	: profesör
Yrd. Doç.	: yardımcı doçent
y.y.	: yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1:“Anadolu’da Kurulan İlk Türk Dev. ve Bey.10.-12.y.y.” (Kaynak:Tarih Atlası).....6	6
Şekil 2: “Mihrap, Divriği Ulu Camii” (Kaynak: Trauggott Wöhrlin ‘Divriği 1996 :70).....47	47
Şekil 3: “Beşli Yıldız, Divriği Şifahane Kapısı Alınlık” (Kaynak: Demiriz, 2000:176).....62	62
Şekil 4: “Beşli Yıldız, Avanos Sarı Han, Taçkapı” (Kaynak: Demiriz,2000:176).....63	63
Şekil 5:“Altıgen Yıldız, Kayseri Huand Hatun Mihrap Bordürü. Mama Hatun Kümbeti.” (Kaynak: Demiriz, 2000:27).....64	64
Şekil 6: “Altıgen, Yıldız Ağzıkara Han, Taçkapı” (Kaynak: Demiriz, 2000:49).....64	64
Şekil 7: “Sekizgen, Yıldız, Aksaray Sultan Han Taçkapı Nişi” (Kaynak:Demiriz, 2000:52).....65	65
Şekil 8:“Altılı Yıldız Sekizgen, Ağzıkara Han”.(Kaynak: Demiriz, 2000:66).....65	65
Şekil 9: “Sekizgen, Susuz Han Taçkapı” (Kaynak: Demiriz, 2000:176).....66	66
Şekil 10: “Sekizgen, Susuz Han, Taçkapı” (Kaynak: Demiriz, 2000:176).....66	66
Şekil 11: “Sekizgen, Ağzıkara Han Taçkapı” (Kaynak: Demiriz; 2000: 121).....67	67
Şekil 12:“Sekizgen, Ağzıkara Han, Tercan Mama Hatun Kümbeti, Kayseri Sultan Han” (Kaynak: Demiriz, 2000:92).....67	67
Şekil 13:“Onlu Yıldız, Kayseri Huand Hatun Camii”(Kaynak: Demiriz, 2000).....67	67
Şekil 14: “Çokgen Yıldız, Kayseri Sultanhanı İç Portal” (Kaynak:Demiriz; 2000:189).....68	68
Şekil 15: “Çokgen Yıldız,Karatay Han Dış Portal” (Kaynak: Demiriz, 2000;188).....69	69
Şekil 16:“Çokgen Yıldız, Aksaray Sultan Han Dış Portal” (Kaynak:Demiriz, 2000:188).....69	69
Şekil 17:“Yay Geçme, Kayseri, Aksaray Sultan Han” (Kaynak:Demiriz;2000:311).....70	70
Şekil 18:“Yay Bordür, Niğde Alaaddin Camii” (Kaynak:Demiriz, 2000:311).....70	70
Şekil 19:“Zikzak Bordür, Kayseri Sultan Han Taçkapı” (Kaynak: Demiriz, 2000:291).....71	71
Şekil 20:“Zikzak Bordür Kayseri Sultan Han,Taçkapı, Alay Han” (Demiriz, 2000:288).....71	71
Şekil 21:“Zikzak Bordür, Ağzıkara Han, Taçkapı. Aka” (Kaynak: Demiriz, 2000:289)..... 71	71
Şekil 22:“Zencirek, Aksaray Sultan Han Taçkapı” (Kaynak: Demiriz, 2000:334)..... 72	72
Şekil 23:“Zencirek, Avanos Sarı Han, Avlu Kemerı” (Kaynak: Demiriz; 2000:341).....72	72
Şekil 24:“Zencirek, Ağzıkara Han, Karatay Han Taçkapı” (Kaynak:Demiriz,2000:335).....72	72

Şekil 25: “Zencirek, Divriği Şifaahanesi, Sütun Kaidesi.” (Demiriz, 2000:335).....	72
Şekil 26:“Zencirek, Avanos Sarı Han, Avluda Kapı Kemer. Konya Karatay Medresesi” (Kaynak: Demiriz, 2000:341).....	72
Şekil 27: “Bordür Geçme, Kayseri Sultan Han” (Kaynak: Demiriz, 2000:269).....	72
Şekil 28: “Çokgen Bordür; Konya Karatay Medresesi, Taçkapı” (Kaynak: Demiriz,2000:267).....	73
Şekil 29: “Çokgen Bordür, Kayseri Sahibiye Medresesi” (Kaynak: Demiriz, 2000: 266).....	74
Şekil 30: “Kayseri Şifahanesi Kemer, Avanos Sarı Han” (Kaynak: Demiriz,2000:324).....	74
Şekil 31: “Geçme, Aksaray Sultan Han, Avanos Sarı Han” (Kaynak: Demiriz, 2000:322).....	74
Şekil 32: “Geçme, Kayseri Sultan Han, Kemerde” (Kaynak: Demiriz, 2000:326).....	74
Şekil 33: “Çokgen Bordür, Kayseri Sultan Han, Taçkapı”(Kaynak:Demiriz, 2000:268).....	75
Şekil 34: “Entrelac, Aksaray Sultan Han” (Kaynak: Demiriz, 2000:312)	75
Şekil 35: “Entrelac, Kayseri Sultan Han” (Kaynak: Demiriz, 2000:320).....	76
Şekil 36: “Meandr, Kayseri Sultan Han” (Kaynak: Demiriz, 2000:294).....	76
Şekil 37: “Meandr, Goncalı Ak Han” (Kaynak: Demiriz, 2000:294).....	76
Şekil 38: “Rozet, Aksaray Sultan Han Taçkapı” (Kaynak:Demiriz,2000: 380).....	77
Şekil 39: “Rozet, Ağzıkara Han Taçkapı” (Kaynak:Demiriz, 2000:382).....	78
Şekil 40: “Rozet, Ağzıkara Han” (Kaynak:Demiriz, 2000:382).....	78
Şekil 41: “Altılı Rozet, Ağzıkara Han” (Kaynak:Demiriz, 2000-374).....	79
Şekil 42: “Sekizli Rozet, Divriği Şifahane Taçkapı” (Kaynak: Demiriz, 2000:361).....	79
Şekil 43: “Lotus Örnekleri” (Kaynak:Kuban,1999:77).....	90
Şekil 44: “Rumi, 13. y.y. Metal Kase,Konya Mevlana Müzesi”(Kaynak:C.Keskiner).....	91
Şekil 45: “Rumi Çeşitleri” (Kaynak:WÖHRLIN, T, 83 s.).....	92
Şekil 46: “Kıvrık Dal Motifi” (Kaynak:Cahide Keskiner).....	124
Şekil 47: “Anadolu Selçuklu Kervansarayları” (Kaynak:Cengiz Bektaş,1999: 29).....	140
Şekil 48: “Kayseri Sultan Han”(Gabriel Cavalier).....	143
Şekil 49 “Zencirek Pano Tasarımı”.....	175

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 1:“Semerkand Mescid-i Cumasının İnşaatında Taşçıların Çalışmasını Gösteren Zafername Minyatürü”(Kaynak:Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş süslemesi).....	28
Resim 2: “Buruciye Medresesi Revak Sütun Başlığı”.....	48
Resim 3: “Mukarnas, Konya Karatay Medresesi Taçkapı”.....	48
Resim 4: “Sekizli Rozet, Divriği Şifaaahane Taçkapı”.....	79
Resim 5: “Küre, Divriği Ulu Camii Batı Taçkapı”.....	80
Resim 6: “Küre, Buruciye Medresesi Taçkapı	81
Resim 7: “Palmet Motifi”.....	87
Resim 8: “Karma süsleme, Divriği Ulu Camii Doğu Kapısı”.....	96
Resim 9: “Karma Süsleme, Sivas Gök Medrese Pencere Çerçevesi”.....	97
Resim 10: “Karma Süsleme, Sivas Gök Medrese”	98
Resim 11:”Karma Süsleme, Divriği Ulu Camii Batı Kapısı”	99
Resim 12: “Karma Süsleme, Divriği Ulu Camii Şifahane Kapısı, Rozet.”.....	99
Resim 13: “Taçkapı, Divriği Kale Camii”	104
Resim 14: “Divriği Ulu Camii”.....	106
Resim 15: “Batı Taçkapı, Divriği Ulu Camii”.....	109
Resim 16: “Çift Başlı Kartal, Divriği Camii Taçkapı”.....	110
Resim 17: “Doğan kuşu, Divriği Camii Taçkapı”.....	110
Resim 18: “Divriği Ulu Camii, Kuzey Taçkapı”.....	112
Resim 19: “Kuzey Taçkapı, Kozmik Ağaç”.....	113
Resim 20: “Şifahane Taçkapı, Divriği Ulu Camii”.. ..	114
Resim 21: “Taçkapı, Divriği Şifahane”.....	114
Resim 22: “Doğu Taçkapı, Divriği Ulu Camii”.....	115
Resim 23: “Taçkapı, Sivas Gök Medrese” (Kaynak:Dick Osseman).....	116
Resim 24:”Sivas Gök Medrese Köşe Sütunceleri” (Kaynak:Dick Osseman).....	118
Resim 25:”Taçkapı Ayrıntı,Sivas Gök Medrese” (Kaynak:Dick Osseman).....	118
Resim 26:”Taçkapı, Sivas Çifte Minare” (Kaynak:Dick Osseman).....	120
Resim 27:“Sivas Çifte Minare Köşe Kulesi” (Kaynak:Dick Osseman)	120
Resim 28:“Pencere Çerçevesindeki Rumi Motifleri”.....	121
Resim 29:“Taçkapı, Sivas Buruciye Medresesi”.....	123
Resim 30:“Taçkapı Kayseri Huand Hatun Camii”.....	124
Resim 31: “Taçkapı, Kayseri Hacı Kılıç Medresesi”.....	126

Resim 32: “Taçkapı, Kayseri Hacı Kılıç Medresesi”	127
Resim 33: “Taçkapı, Kayseri Sahibiye Medresesi”	128
Resim 34: “Taçkapı, Kayseri Sahibiye Medresesi, Ayrıntı”	128
Resim 35: “Taçkapı, Kayseri Sahibiye Medresesi, Ayrıntı”	128
Resim 36: “Taçkapı, Konya Alaaddin Camii”	129
Resim 37: “Taçkapı, Konya Sırçalı Medrese”	131
Resim 38: “Taçkapı, Konya Karatay Medresesi”	132
Resim 39: “Taçkapı, Konya İnce Minareli Medrese”	133
Resim 40: “Taçkapı, Konya İnce Minareli Medrese”	134
Resim 41: “Taçkapı, Konya İnce Minareli Medrese, Hayat Ağacı”	134
Resim 42: “Niğde Alaaddin Camii”(Kaynak:aselcuklulari.com)	135
Resim 43: “Taçkapı, Burdur Alay Han” (Kaynak: http://sanattarihi.wordpress.com)	142
Resim 44: “Taçkapı Ayrıntı, Kayseri Sultan Han”	144
Resim 45: “Taçkapı, Onikili Yıldız, Ağzıkara Han”	146
Resim 46: “Zar başlık, Ağzıkara Han, Taçkapı”	147
Resim 47: “Susuz Han, Taçkapı”(Kaynak: http://sanattarihi.wordpress.com)	148
Resim 48: “Taçkapı, Divriği Sitte Melik Türbesi”	153
Resim 49: “Tercan Mama Hatun Kümbeti” (Kaynak: http://sanattarihi.wordpress.com)	155
Resim 50: “Tercan Mama Hatun Kümbeti, Ayrıntı”	155
Resim 51: “Kayseri Döner Kümbet”	157
Resim 52: “Kayseri Döner Kümbet, Ayrıntı”	158
Resim 53: “Kayseri Huand Hatun Türbesi”	160
Resim 54: “Köşe Sütunçe, Huand Hatun Kümbeti”	160
Resim 55: “Ahlat Erzen Hatun Kümbeti”	161
Resim56: “Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti” (Kaynak: http://sanattarihi.wordpress.com)	164
Resim 57: “Niğde Hüdevent Hatun Kümbeti, Ayrıntı”	166
Resim 58: “Mukarnas, Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti”	166
Resim 59: “Ahlat Mezar Taşları” (Kaynak: Dick Osseman)	169
Resim 60: “Ahlat Mezar Taşları, Ayrıntı” (Kaynak: Dick Osseman)	171
Resim 62: 1 no’lu uygulama	177
Resim 63: 2 no’lu uygulama	177
Resim 64: 3 no’lu uygulama	178
Resim 65: 4 no’lu uygulama	178
Resim 66: 5 no’lu uygulama	179
Resim 67: 6 no’lu uygulama	180
Resim 68: 7 no’lu uygulama	181
Resim 69: 7 no’lu uygulama, Ayrıntı	181

Resim 70: 8 no'lu uygulama.....	182
Resim 71: 9 no'lu uygulama.....	183
Resim 72: 10 no'lu uygulama.....	184
Resim 73: 11 no'lu uygulama.....	185
Resim 74: 12 no'lu uygulama.....	186
Resim 75: 12 no'lu uygulama, Ayrıntı	186
Resim 76: 13 no'lu uygulama.....	187
Resim 77: 13 no'lu uygulama, Ayrıntı.....	187
Resim 78: 14 no'lu uygulama.....	188
Resim 79: 15 no'lu uygulama.....	189
Resim 80: 16 no'lu uygulama.....	190
Resim 81: 17 no'lu uygulama.....	191
Resim 82: 18 no'lu uygulama.....	192
Resim 83: 19 no'lu uygulama.....	193
Resim 84: 19 no'lu uygulama, Ayrıntı.....	193
Resim 85: 20 no'lu uygulama.....	194
Resim 86: 20 no'lu uygulama, Ayrıntı.....	194
Resim 87: 21 no'lu uygulama.....	195
Resim 88: 22 no'lu uygulama.....	196
Resim 89: 23 no'lu uygulama.....	197
Resim 90: 24 no'lu uygulama.....	198
Resim 91: 25 no'lu uygulama.....	199
Resim 92: 26 no'lu uygulama.....	200
Resim 93: 27 no'lu uygulama.....	201
Resim 94: 28 no'lu uygulama.....	202
Resim 95: 29 no'lu uygulama.....	203
Resim 96: 30 no'lu uygulama.....	204
Resim 97: 31 no'lu uygulama.....	204
Resim 98: 32 no'lu uygulama.....	205
Resim 99: 33 no'lu uygulama.....	205
Resim 100: 34 no'lu uygulama.....	206
Resim 101: 35 no'lu uygulama.....	207

GİRİŞ

Güzel sanatlar fakültesindeki eğitimimin ilk yıllarından beri farklı uygarlıkların eserlerine karşı ilgim hep canlı kalmıştır. Öğrenciliğimin o dönemlerinde okuldaki projeler dahilinde bu eserlerin kopyalarını yapmak onlara olan sevgimi daha da pekiştirmiş, sonraki yıllarda bu eserlerin yorumlarını üretmem bana yeni birikimler ve yönelimler kazandırmıştır. “Sanatta geriye bakış önemlidir. On yıllar, yüzyıllar hatta bin yıllar öncesindeki bir sanat objesinden yeni çağdaş tasarımlar yaratılabilir. Yeniyi ararken eskiden yararlanmak da bir yeniliktir”.¹ Bu çalışma bu alt yapı üzerine kuruldu.

Araştırılan konu gereği sanat tarihi disiplini ile koşut bir süreç ortaya kondu. Binlerce motifin mimari taş yüzeylerdeki betimlemesini sanat tarihçilerine bırakmalıydı. Yine de, çalışma bir sanat tarihi çalışması olmamasına rağmen; konunun temelini sanat-geçmiş bağlamında işlenmesi, bu bilim alanından fazlasıyla yararlanmayı gerekli kıldı. Dolayısıyla yöntem ve sınırlar koyma gerekliliği doğdu. Onlarca başlığa kısaca değinmek yerine, bir çalışma konusu kapsamı dahilinde ele almak, en karakteristik mimari yapıların ve süslemelerinin ayıklanmasını ve anlatımını zorunlu kıldı. Seçilen mimari yapıların dönemin bütün sosyal, kültürel ve süsleme özelliklerini taşımasına dikkat edildi.

Bu düşünce ile başlayan çalışmada, geniş bir kaynak taramasının yanı sıra beş önemli Selçuklu merkezini (Sivas, Divriği, Kayseri, Aksaray, Konya) kapsayan alan araştırması yapılmış ve onlarca Selçuklu yapı örneği ve süslemeleri incelenerek, geniş görsel malzeme toplanmıştır.

Anadolu, Asya'nın batı ucundaki bir uzantısı olup, tarihin her evresinde çok hareketli bir ortam oluşturmuştur. Bu çok katmanlı tarihsel ortamda göçler, savaşlar, farklı politik-kültürel güç dengeleri doğal olarak mimaride ve süslemede üslup zenginliğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Anadolu Selçuklu taş işçiliği sadece

¹ TAN, Enis Timuçin ve ASLIER, Mustafa; **Hat Sanatından Yararlanırken Çağdaş Tipolojik Uygulamalar Oluşturmak**, D.E.Ü. 8. El Sanatları Sempozyumu, İzmir, 2002, 419 s.

kendi sınırları içerisinde değil geniş bir etki çerçevesinde süslemenin doruğuna ulaşmıştır.²

Anadolu Selçuklu kültürünün oluşum sürecini anlamak için öncesi ve sonrasındaki yani Orta Asya, İran, Suriye, Kafkasya ve fetih öncesi Anadolu yerli kültürünü tanımak gerekir. Anadolu'ya gelen Türklerin, bu topraklarda buldukları ile beraberinde getirdikleri unsurları ve bu unsurların oluşum dönemi Anadolu Selçuklu sanatının biçimlenmesine olan etkileri önemlidir. Dönem coğrafyasında Selçuklu sanatının meydana gelmesini belirleyen nitelik oluşumları bu kültür çeşitliliğine bağlanabilir.

Bu bağlamda anıtsal Türk mimarisi ve süslemesinin Anadolu'da başlamadığı sadece bir sürecin küçük bir kısmı olduğu görülmektedir. "Anadolu'daki ilk Selçuklu yapıtları gibi eserleri yapmak asırların verdiği birikimin sonucudur. Olmak zorundadır".³ Anadolu öncesi Orta Asya Türk mimarisinin ve süslemenin gelişmiş olduğu Anadolu'ya, göçlerle bu kültür akımının fetih sürecince kısa kesintiler haricinde sürdüğü görülmüştür.

Türklerin Anadolu öncesi Orta Asya ve İran'da, kerpiç ve tuğlayı yapı inşa malzemesi olarak kullandığı bilinmektedir. Taş kullanımı ilk olarak Karahanlı ve Gaznelilerin önemli yapılarına taşıyıcı ve süsleyici unsur olarak girmiştir.

Jeolojik yapısı gereği Anadolu'da her dönemde, taş başlıca mimari malzeme olmuştur ve burada kurulan uygarlıkların hepsinde taş, bir yapı malzemesi olarak görülmektedir. "Selçuklu öncesi küçük Asya'da Hitit, Urartu, Frig, Pers, Yunan, Roma, Arap, vs. eserleri de bulunuyordu. Herhalde dünyanın hiçbir köşesinde, Anadolu'da olduğu kadar zengin ve çeşitli miras birikimlerinin iç içe geçtiği yer yoktur".⁴ Bütün bu uygarlıklar taşı inşa ve süsleme sürecinde kullanmış, Anadolu'nun her köşesinde bulunan taş havzaları buna olanak sağlamıştır.

² TABAK, Nermin; **Ahlat Türk Mimarisi**, İstanbul, 1970, 60 s.

³ RAMAZANOĞLU, Gözde; **Orta Asya Türk Mimarisi**, 1998, 7 s.

⁴ WÖHRLIN, Traugott; **Divriği**, (Çeviren: Ahmet Mumcu), İş Bankası Kültür Yayınları 50, İst., 1996, 8 s.

Anadolu'da ki bu büyük kültür birikiminin üzerine Orta Asya kökenli bir kavim olan Selçukluların eklentisi güçlü olmuştur. Traugott Wöhrlin'in deyimi ile "Selçuklular Anadolu'da birkaç kuşak içinde başka bir ulusta görülmeyecek derecede yüksek bir kültür düzeyine eriştiler."⁵ Bu dönem farklı kültür eklentileri ile ortaya çıkmış iki yüzyıllık evreyi kapsar. Mimari yüzey süslemesinde biçim, motif, kompozisyon açısından, Anadolu Selçuklu 11.y.y.- 13.y.y. dönemine ait süsleme disiplinleri, tekniği ve malzemesine göre zengin bir çeşitlilik sunmaktadır. Feth edilen coğrafya ve ait olduğu kültür ortamında en azından dönem itibarıyla bu zenginliği bulamayız. Anadolu Selçuklu taş süsleme sanatı 12. ile 13. yüzyılda diğer kültür alanlarının çok ötesinde yetkin örnekler vermiştir. "İslam sanatı taş süsleme sanatında oldukça başarılı örnekler vermesine karşın Anadolu Selçuklu plastiğine ulaşamamıştır".⁶

İsmet Zeki Eyüpoğluna göre; Daha derinlere inmek, daha eskilere gitmek, besleyici ögenin köklerini bulmak gerekir. Özellikle yapı süslemelerinde kullanılan öğelerin yeni bir buluş olmadığı, bir yaratı geleneğinin uzantılarından biçimlendiği anlaşılmaktadır.⁷

Selçuklu süslemeleri bir ortak dil olarak bütün malzemelere uygulanmıştır. Fakat onun bütün başarısı başından sonuna kadar maddi bir araştırıyı hedef edinerek taşı değerlendirilmiştir. Taş üzerinde hareket edilen bir yüzeyken kendisi hareket eden bir yüzey oluyor.⁸

Bu dönem taş süsleme sanatı zaman içerisinde geliştirdiği özgün yapısı ile kendinden sonraki dönem süslemelerine zemin olmuştur. Çok hareketli, değişken ve çok kültürlü ortamda yeşeren ve çok kısa bir zamanda özgün bir kimlik oluşturan mimari taş yüzey süsleme sanatını oluşturan etkenler önemlidir.

Bu doğrultuda, ilk bölümde tarihi gelişim, sosyal, düşünsel, ekonomik yapı, hami ve yaratıcıları değerlendirilmiş, 2. bölümde, Selçuklu taş süsleme sanatının, geometrik, bitkisel ve karma süslemelerin karakter özelliklerinin sınıflandırılması

⁵ WÖHRLIN, Traugott; **Divriği**, (Çeviren: Ahmet Mumcu), İş Bankası Kültür Yayınları 50, İst., 1996, 9 s.

⁶ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 162 s.

⁷ EYÜPOĞLU, İsmet Zeki; **Binlerce Yıllık Anadolu Toprağında Yaşayan Geçmiş**, Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Yıl 20, Sayı 61, Haziran 1990, 24 s.

⁸ TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 84 s.

erken dönemden geç devre kadar olan gelişimi incelenmiş, Son bölümde ise dönemin yapı örnekleri, işlevleri ve yüzeylerdeki taş süslemeleri ele alınmıştır.

Tüm bu veriler ışığında uygulama aşamasında, bu geleneği seramik malzeme üzerinde yeniden yorumlamak, bire bir alıntılar dışında izdüşümü yaklaşım ve çağdaş gelenekçi tasarımları uygulamada ortaya koymak, günümüz seramik sanatı için bir katkı olabilir. Fakat uygulamalarda modülün ve kompozisyonun anlam yükünün tamamıyla gelenekçi bir üsluba bağlı kalmadığı, yeniden irdelenip çözümlendiği görülecektir .

1. BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE SOSYAL, KÜLTÜREL SİYASAL YAPI VE TAŞ SÜSLEME SANATININ KAYNAKLARI

1.1. Ortaçağ Anadolu'sunda Siyasal Durum

“1000'li yılların başında Anadolu, ilişkide olduğu üç kıtanın hemen hemen bütün kültürel etkilerine açık, dinamik bir kültür ortamıydı. Zaten benzer nedenlerle paleolitik çağdan çok gerilere giden geçmişinin eski dönemlerinde de dünya'nın en zengin kültür alanlarından birisi olmuştur. 11. yüzyılın başlarından itibaren gelişmeye başlayan Anadolu-Türk Kültür ve Sanatında, bu zengin miras ve kalıtımla beslenmiş ve oluşan yeni birikimin yaratma olanaklarını kullanarak Anadolu'nun yeni ve egemen kültürü olarak ortaya çıkmıştır. Bu kültürün ve sanatının ortaya çıkış olgusu kadar, onun özgün yapısını belirleyen niteliklerin bir araya gelişi de karmaşık bir süreci yansıtmaktadır”.⁹

Bu dönemde Anadolu'ya Türk akınları sadece keşif niteliğinde idi. 1071'de Malazgirt'te meydana gelen savaş, Selçuklular'ın kesin zaferiyle sonuçlanıp, Bizans direnci kırılınca Türkler Anadolu'da yayılmaya ve yerleşmeye başladılar. “Sultan Alpaslan Saltuk, Artuk, Mengüçük, ve Danişmend gibi emirlerini Anadolu'nun farklı yörelerine göndererek fetihlerde bulunmalarını istemiş ve fethedecekleri şehir ve kasabaları kendilerine ikta edeceğini bildirmiştir”.¹⁰

Anadolu'nun fethinde Türk boylarından beylikler fethin hemen sonrasında Anadolu'nun farklı yerlerine yerleşmişlerdir. Bunlar Artuklu Beyliği (1101- 1409) güneydoğu Anadolu, Danişmendli Beyliği (1092- 1178), Sivas, Kayseri civarı, Mengüçüklü Beyliği (1118- 1250) Divriği, Kemah ve Saltuklu Beyliği Tercan, Erzurum (1092- 1202), civarlarına yerleşmişlerdir.

⁹ BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yayınları, Sayı 62, Ekim 1990, 7 s.

¹⁰ www.osmanlitarihi.com. 5.7.2007.

etnik çehresi değişmeye başladı, Anadolu'ya çok yoğun bir Türkmen göçü başladı. Neticede bu Türkmenler, Anadolu'da iskan edildiler".¹¹



Şekil 1: "Anadolu'da Kurulan İlk Türk Devletleri ve Beylikleri 10.-12.y.y." (Kaynak: Saygın Tarih Atlası).

Bu karmaşık tarihsel ortamda göçler, savaşlar, farklı politik-kültürel güç dengeleri, doğal olarak Türkmen boylarını ilk zamanlar hükümlüklerini koruma ve sağlamlaştırma yoluna itmiştir. Güçlenen, kendi birliğini sağlayan beylikler bayındırlık faaliyetlerine başlamışlardır. "Anadolu'da fethedilen her yerde imar faaliyetlerine girişiyor, hanlar ve kervansaraylar inşa ediyorlardı. Böylece Bizans Dönemi'nin harap Anadolu'suna iktisadi ve ticari açıdan büyük bir canlılık kazandırmışlardı".¹²

1077 Selçuklu Devletinin kurulmasından sonra Türkleşme çabası hızlanmış Anadolu Asya'dan yeni ve sık göç dalgaları almıştır. Bu yoğun Türk göçü belli aralıklarla uzun süre devam etmiştir. "1077'de kurulan Anadolu Selçuklu Devleti, Anadolu'nun fethi ve Türkleşmesi yolunda büyük yararlıkları olan Türkmen boylarını,

¹¹ YÜCEL, Yaşar ve SEVİM, Ali; **Türkiye Tarihi**, C. 1, T.T.K. Yay., Ankara 1989, 381 s.

¹² GÜÇLÜAY, Sezgin; **Anadolu Selçuklu Devleti'nin Ticaret Politikası**, Türkler, Cilt 7, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002, 365 s.

toprak açma siyaseti ile kuzey, batı ve güney Anadolu'da çeşitli sahil bölgelerine yerleştirmiştir".¹³

"Türklerin 11.y.y. başlarında yerleşmeye başladıkları 12. yüzyılda Doğu ve Orta Anadolu'daki şehirler siyasi açıdan bir benzerlik göstermektedir. Erzurum, Ahlat, Konya ,Kayseri, Niğde, Sivas gibi kentler bağımsız ya da yarı bağımsız beylik merkezleriydi. 12. ve 13. yüzyıllarda bu kentlerde, özellikle bağımsız olarak yaşanan bu dönemlerde, beyler kendi topraklarında kale, medrese, hamam, han, cami gibi kamusal yapılar yapmışlardır".¹⁴

Sınırları itibariyle fethin ilk yüzyılında Anadolu siyasi çevresi içinde gelişen sosyal değişim ve kültürel alışverişle gelen bu dönem sosyal ortamı zenginleştirmiştir, çok uluslu bir yaşayış Anadolu'ya hakim olmuştur.

Doğan Kuban bu konuda, "Ortaçağ Anadolu Türk kentlerinin halkları Orta Asya, İran, Mezopotamya, Suriyeden gelen Müslümanlar ve hepsinden fazla Hıristiyan yerli halktan oluşuyordu".¹⁵ demektedir.

Tüm bunların sonucunda;

"Bir yandan bozkır pagan kültürünün etkileri, öte yandan ele geçirilen bölgelerin kültür gelenekleri ve yeni sosyo-politik birimlerin ortaya çıkması, giderek yeni bölgesel gelenekler yaratılmasına yol açmıştır".¹⁶

1.1.1. Anadolu Selçukluları:

Anadolu'nun fethine katılmış olan Türk Beylerinden biri de Üçoklu Kınık boyuna mensup Selçuklu hükümdar ailesinden Kutalmışoğlu Süleyman Şah'tı. Alparslan'ın ölümünden sonra Anadolu'ya geçen Süleyman Şah, ilk önce Konya'yı aldı. Daha sonra batıya yöneldi. Bu sırada Bizans karışıklıklar içindeydi. Süleyman Şah 1075 yılında İznik'i fethetti. İznik merkez olmak üzere Anadolu Selçuklu

¹³ YETKİN, Şerare; **Beylikler Dönemi Sanatı**, www.sanattarihi.com, 5. 3. 2008.

¹⁴ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İst., 1999, 27 s.

¹⁵ KUBAN, D.; **a.g.e.**, 34 s.

¹⁶ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY., 1567, İstanbul, 2002, 89 s.

Devleti'ni kurdu. Anadolu Selçuklu Devleti Büyük Selçuklu Devleti'ne bağlı bir devlet olarak kuruldu. Süleyman Şah Bizans'taki taht kavgalarına karışarak hakimiyetini genişletti. Devletini kuvvetlendiren Süleyman Şah'ın Halep önüne gelmesi ile Suriye Selçuklu (Kirman Selçukluları) Sultanı Tutuş ile arası açıldı ve 1086 yılında yapılan savaşı Tutuş kazandı. Süleyman Şah vefat etti. Yerine oğlu I. Kılıçarslan (1092-1107) 1092 yılında geçti. Bu sırada Haçlı seferleri başladı.¹⁷

Önce İznik'i ardından Konya'yı kendine başkent yapan Selçuklu Devleti, bugüne dek bu topraklarda Erzurum Saltuklularını Sivas ve Malatya Danişmendlerini, Erzincan ve Divriği'deki Mengücekleri ve nihayet Artuklu gibi Türk emirliklerini egemenlikleri altında birleştirerek, Anadolu da birliği temin etmeye çalışmıştır. Sınırları batıda Denizli ve Kütahya'ya, güneyde Alanya ve Antalya'ya, kuzeyde de Sinop'a kadar dayanan Selçukluların, doğuda Ermenilerle ve batıda da Bizanslılarla yaptıkları uğraşlar uzun yıllar sürmüştür.¹⁸

1.1.2. Saltuklular:

Malazgirt zaferinden sonra Anadolu'da kurulan ilk Türk beyliği olan Saltuklular'ın başkenti Erzurum idi. Bu beyliği kuran Malazgirt zaferinin kazanılmasında önemli rol oynayan komutanlardan biri olan Emîr Saltuk idi. Saltuklu hanedanının kurucusu olan Ebu'l-Kasim Saltuk Anadolu'nun fethinde çok önemli hizmetlerde bulundu. Onun ölümü üzerine yerine oğlu Ali Bin Ebu'l-Kasım geçti. (1103). Saltukluların başına 1124'de Ziyaeddin Gazi, 1132'de II. İzzettin Saltuk, 1168'de Nasirreddin Muhammed 1191'de Mama Hatun, 1200'de Alaaddin Melikşah geçmiştir.¹⁹

Anadolu'nun fethinde Erzurum ve civarını aldığı tahmin edilen Ebü'l-Kasım'ın oğlu Ali'nin orada bir beylik kurduğu görülmektedir ki, beylik adını Ali'nin babası İzz'üd-din Saltuk'tan almıştır. 1102'de bey olarak Ali bulunuyordu. Saltuklu Beyliği Kars, Bayburt, Oltu, Tortum, İspir ve Tercan topraklarına sahip olmuş, Trabzon

¹⁷ YÜCEL, Yaşar ve SEVİM, Ali; **Türkiye Tarihi**, C. 1, T.T.K. Yay., Ankara 1989, 381 s.

¹⁸ DE CARCADEC, Meryem; **Selçuklu Taş İşçiliği**, Sanat Dünyamız, YKY, Sayı 5, 3 s.

¹⁹ www.aselcuklulari.somee.com.,23 .4.2007

prensleri ile mücadele etmiş, Tortum – Oltu dolaylarında Gürcülerle savaşlarda başarılar kazanan İzz'üd-din Saltuk, Selçuklu Sultanı II. Kılıç Arslan ile ittifak ederek kızını onunla nikahlamıştı. Melihşah zamanında, Anadolu'da, siyasi birliği kurmağa çalışan Selçuklu Sultanı Süleyman Şah tarafından Erzurum'un alınmasıyla Saltuklu Beyliği sona erdi.²⁰

Saltuklular'ın başlıca mimari eserleri Kale Cami, Tepsi Minare, Ulu Camidir. Ayrıca Üç Kümbetler denilen türbelerden biri İzzeddin Saltuk'a aittir. En önemli eserlerinden biri Tercan'da Mama Hatun tarafından yaptırılan Türbe ve eklentileridir.

1.1.3. Danişmendliler:

Melik-i Muazzam Danişmend tarafından kurulmuştur. 1071-1178 yılları arasında Sivas, Malatya, Kayseri, Tokat, Amasya ve civarında hüküm süren bir Türkmen hanedanıdır. Malazgirt zaferi sonrası Anadolu'nun muhtelif şehirlerini fetheden emirler, buralarda kendi adlarıyla anılan beylikler kurmuşlardı. Danişmend Ahmed Gazi de zaferi müteakip Sivas'a geldiğinde şehri harap halde bulmuştu. Danişmend Gazi fazla bir mukavemetle karşılaşmadan Sivas'a girdi ve Danişmendli hanedanını kurdu (1071). Daha sonra Sivas'ı bir üs olarak kullanarak Çavuldur, Tursan, Kara Doğan, Osmancık, Iltekin ve Karatekin adlı emirleriyle Amasya, Tokat, Niksar, Kayseri, Develi ve Çorum'u zaptederek Danişmendli topraklarına kattı.²¹

Anadolu'da kurulan beyliklerin en büyüklerinden biri olan Danişmendliler, Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması açısından büyük hizmet ifa etmişler ve zaman zaman Anadolu'nun en kuvvetli devleti olan Selçuklular'ı tahakküm altına almışlardır. Haçlılar ve Rumlar'la savaşan Danişmend Gazi, Emir Gazi ve Melik Mehmet Gazi en önemli hükümdarlarıdır. Mehmet Gaziye Büyük Selçuklu Sultanı Sencer gösterdiği başarılarından ötürü Melik ünvanı vermiştir. Ancak Yağıbasan'dan sonra işbaşına gelen ve birbirleriyle mücadele eden Danişmendli beyleri, Bizans'ın

²⁰ KAFESOĞLU, İbrahim; **Ortadoğu'da Kurulmuş Türk Devletleri**, Türk Dünyası El Kitabı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, I. Cilt, Ankara, 1992, 291- 295 s.

²¹ www.aselcuklulari.somee.com.8.12.2007.

ve Atabey Nureddin'in oyuncağı olmuş ve Türkiye Selçukluları'na karşı bir koz olarak kullanılmıştır. Sultan II. Kılıç Arslan, kararlı ve planlı hareketlerle 1174- 78 yılları arasında Danişmendli ailesinin ellerindeki kale ve şehirleri teker teker alarak bu beyliğe son ver vermiştir.²²

Danişmendliler döneminde yapılan mimarî eserlerden bazıları şunlardır: Kayseri Ulucami, Niksar Ulucamii, Kayseri Kölük Camii ve Medreseleri, Amasya Halifet Gazi Türbesi, Niksar Melik Gazi Türbesi, Tokat Yağlıbasan Medresesi, Niksar Yağlıbasan Medresesi.

1.1.4. Mengüçükler:

“Mengüçükler, Malazgirt zaferinden sonra Erzincan, Kemah, Divriği ve Şarki Karahisar'ı fethederek yaklaşık 1227 yılına kadar burada hüküm süren bir Türk beyliğidir.”²³

“Beyliğin kurucusu olan Mengüçük Gazi, Sultan Alparslan ile Malazgirt savaşına katılmış ve zaferden sonra Karasu (Yukarı Fırat) ve Çaltı nehirleri vadilerinin fethiyle görevlendirilmiştir. Yazıcıoğlu Ali'nin Mengüçüklü Fahreddin Behram Şah'ın Anadolu Selçuklu Sultani II.Süleyman Şah'ın (1196-1204) Gürcistan seferine Salurlar ve Bayındırlar ile katıldığına dair sözleri ihtiyatla karşılanmalıdır. Ancak Divriği yöresindeki Türklerin büyük bir kısmının Salurlar'dan olduğu kabul edilmektedir. Bu yöreyi fetheden Mengüçük Gazi, Erzincan, Kemah, Divriği ve Şarki Karahisar'ı hâkimiyeti altına alarak kendi adıyla anılan beyliği kurmuştur. Zaireddin Nişaburi ile Müneccimbaşı; Mengüçük Gazi'nin Alparslan tarafından Anadolu'da görevlendirildiğini ve yukarıda adı geçen şehirleri ona ikta ettiğini söylerler. İbn Bibi ise Mengüçük Gazi'yi Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurucusu Kutalmışoğlu Süleyman Şah'ın beyleri arasında sayar. Mengüçük Gazi, Oğuzlar'ın Kayı, Bayat, Karaevli veya Akevli boylarından birine mensuptur. Kitabelerdeki bilgi ve motiflere bakılarak Mengüçükler'in Türkler'in asil bir ailesine mensup oldukları ve bu sebeple

²² KAFESOĞLU, İbrahim; **Ortadoğu'da Kurulmuş Türk Devletleri**, Türk Dünyası El Kitabı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, I. Cilt, Ankara, 1992, 291- 295 s.

²³ www.aselcuklulari.somee.com.,8.12.2007.

Selçuklu hanedanı nezdinde daima itibar gördükleri söylenebilir".²⁴

Mengüçükler Kemah-Erzincan ve Divriği olmak üzere iki ayrı kol hâlinde hüküm sürdüler. İshak'ın oğullarından Davud Kemah-Erzincan, Süleyman da Divriği kolunun başına geçmiştir. Darü'ş-Şifâ, Sitti Melek, Kamereddin ve Kemankeş türbeleri ile medreseler, Mengüçükler'in Divriği'de yaptırdıkları başlıca eserlerdir.²⁵

1.2. Anadolu Selçuklu Sanatının Kaynakları:

Dönem (11- 13 y.y.) coğrafyasında, Anadolu Selçuklu sanatının meydana gelmesini belirleyen nitelik oluşumlarını belirlemek konunun açılması için gereklidir. Anadolu Selçuklu sanatının kaynakları çok çeşitli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Selçuklunun belleğindeki gelenek, toplum yapısı, inanç sistemi ve sonrasında feth edilen yerlerdeki kültür etkileri bu uygarlığın oluşumunun yapı taşlarıdır.

Anadolu Selçuklu Kültürünün oluşum sürecini anlamak için öncesi ve sonrasındaki yani Orta Asya, İran, Suriye, Kafkasya ve Anadolu'nun kültürünü tanımak gerekir. Anadolu'ya gelen Türklerin, bu topraklarda buldukları ile beraberinde getirdikleri unsurları ve bu unsurların oluşum dönemi Anadolu Selçuklu sanatının biçimlenmesine olan etkileri önemlidir.²⁶

1.2.1. İnanç:

İnanç, uygarlıkların oluşumunda en etkin faktörlerden biridir. Genelde dini kökenli terimler için kullanılır. İnacının içeriğinde tanrı sevgisi, hoşgörü, sevgi ve öğretileri (tasavvuf) yer alır. Anadolu Selçuklu devleti kısa dönemi boyunca bu ilkeler üzerine oturmuştur. Anadolu Selçuklu hoşgürüsü çok kısa süre içinde Anadolu'yu

²⁴ www.osmanlitarihi.com.29.8.2008.

²⁵ www.aselcuklulari.somee.com29.8.2008.

²⁶ BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yayınları, Sayı 62, Ekim 1990, 7 s.

Türk yurdu haline getirmiştir. Yeni feth olunan Anadolu'da farklı etnik grupların birliktelikleri içerisinde hoşgörünün yaşamsal bir önemi vardır.

Sözlük anlamı ile hoşgörü -müsamaha-, tahammül etme, katlanma anlamlarına da kullanılmaktadır. Bir başka kaynakta ise; Başkalarının inançlarına ve görüşlerine, gelenek ve göreneklerine yaşam biçimlerine saygılı olmak, onları hoş görmek, ayıplamamak, suçlamamak olarak açıklanır.

Anadolu'da bu çağda yaşayan Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Mevlana Celaleddin-i Rûmi ve Nasreddin Hoca sevgi ve hoşgörü ortamını hazırlamışlardır. "Selçuklular kendi inançlarından farklı olan halkına ve komşu ülkelerin örf ve adetlerine saygı göstererek, hoşgörüye geniş yer vermişlerdir. Bilinçli bir tolerans politikası izleyerek çeşitli milletler ve dinler arasında denge kurmuş, siyasi, sosyal ve kültürel ortam sağlamışlardır. Bu da köklü bir eğitim ve üst kültür seviyesinin göstergesidir. Bu ortam içerisinde ortaçağ Anadolu'sunu, mistik dünyası ve sanata etkileri, döneminin başka bir bölge veya ülkesinde kıyas götürmeyecek kadar verimli ve güçlü olmuştur. En özgün sanat örneklerinin verildiği bu dönem Selçuklu taş süslemelerindeki çeşitlilik ve hoşgörü daha öncesi ve sonrasında pek yoktur. Beylikler ve Osmanlı döneminde görülmez. Yüzeyle işlenen insan ve hayvan tasvirleri Selçuklunun hoşgörüsünü gösterir.²⁷

Anadolu Selçuklu Sanatının oluşma koşulları içinde pek çok kültür kaynağı bileşeninin yanı sıra dönemin Türkistan çıkışlı düşün yapısının önemi ve özgün bir sanat oluşumuna katkısı büyük olmuştur. Selçuklu Sanatçılarının Ahilik içinde örgütlenmesinden de anladığımız kadarıyla bunda tekke ve dervişlerin etkili olduğu görülür. Bu kuruluşlar dönemin sosyal yapısını düzenleyici ve sanatsal faaliyetleri de organize edici rol oynuyorlardı. Mevlevilik ve Bektaşilik gibi tarikatlar yanında esnaflık ve zenaatkarların üretimlerini düzenleyen bu kurum (Ahi) Anadolu Selçuklu Döneminin en önemli örgütlenmesiydi. Tekkelerin ayrıca Anadolu'nun Türk kitlelerine açılması ve yerleşik bir düzen oluşumuna öncülük görevleri de vardır.²⁸

²⁷ ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **Türkiye Tarihi, 1 Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay., İstanbul, 2005, 520 s.

²⁸ BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yayınları, Sayı 62, Ekim 1990, 7 s.

Anadolu Selçuklu hükümdarları ve bağlı beyleri, feth edilen yeni toprakların bayındırlık alanında olduğu kadar fikrî ve kültürel alanda gelişmesi için kentleri her bakımdan bir cazibe merkezi haline getirmek için uğraşmışlardır. Onlar, Türk, Arap ve Fars menşeli alimleri, mutasavvıfları., şair ve edipleri etraflarına toplamak ve onlara eserler yazdırmak için gerekli her türlü imkânı hazırlıyorlardı.²⁹

Maveraünnehir, Harezm, Horasan vb. mıntıklarının büyük kültür merkezlerinde doğan ve gelişen düşünürler, yüksek bir tasavvufi düşünce seviyesine erişmişler ve mühim bir yazılı literatür oluşturmuşlardı. Ayrıca, kırsal kesime mensup, daha çok şifahî ve eski inançların hakimiyetindeki popüler tasavvuf çevrelerine mensup olan sufiler de göçlerle Anadolu'ya geldiler.³⁰

Bu gelişlerin çok farklı nedenleri bulunmaktaydı. Ama en önemlisi belki de Siyasal ve sosyal düzenin kurulduğu bu dönemde, doğudan gelen büyük tehdit Moğollardı. Moğolların Orta Asya'dan başlayan bu istilası 13.y.y. başlarından itibaren ön Asya ve Anadolu'ya daha yoğun göç hareketine neden olmuştur. Bu yoğun göçlerle birlikte çeşitli tasavvuf akımlarının ve onun kurucuları şeyh ve dervişlerin Anadolu'ya geldiğini bilmekteyiz.

Selçuklu çağının mistisizmi Anadolu'daki İslam tarikatlerinin teşekkülünde görülebilir. Skolastiğin gotik sanatla paralelliği neyse, Anadolu sanatının tasavvufu paralelliği odur. Tasavvuf, tıpkı Anadolu sanatı gibi, temelinde mistik ve soyut bir duyarlılığın bulunduğu bir tabiat araştırması, tutkulu bir nesnel denge içgüdüsüdür. 13. yüzyılda Yunus ve Mevlana'nın etkin güçleri bu duyarlık içinde oluşmuştur. Anadolu nakış ve şiir arasındaki ilişkinin erken vurucu etkisini büyük mutasavvıfların kişiliğinde tanıyordu ve bunlar da tıpkı plastikte olduğu gibi taşkın bir dile dönüşmekteydi.³¹

Ögel'de benzer düşüncelere sahiptir; "Anadolu'nun sanat iklimi tasavvuf olmuştur. Mevlana, Hacı Bektaş Veli, Yunus Emre gibi sufiler sanatçıları etkilemiş,

²⁹ BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yayınları, Sayı 62, Ekim 1990, 7 s.

³⁰ ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 520 s.

³¹ TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 106 s.

sanatçıların çevresi medrese değil tasavvuf çevresi olmuştur. Tasavvuf tanrının sonsuzluğunu ifade eden deniz, tanrının binbir görüntüsünün yansıması olan ayna, güneş, ay ve yıldızlar gibi ışık imgeleri vardır. Gök, ağaç, kuş Asya Türkleri arasında yaygın bir doğa dini olan Şamanizm'e de bağlı imgelerdir. Gökle yeri bağlayan ve evreni, dünya eksenini temsil eden kutsal hayat ağacı, gök simgesi kartal, insan ruhlarının görüntüsü olan kuş, ay ve güneşi, gezegenleri temsil eden rozetler güneş ve aydınlık simgesi aslan v.s. bütün bu imgeler dolaylı ve dolaysız Anadolu sanatına yansımış, Anadolu Selçuklu sanatında sanki evren taşa işlenmiştir".³²

Oysa İslamın çıkış ve ilk dönemlerinde vahiy emirleri dışında bir düşünce sistemi yoktu. "İslamın ilk devirlerinde tasavvuf mevcut değildi. Fakat züht ve takva hareketleri vardı. Bunlar daha sonra başka kaynaklardan da beslenerek tasavvuf hareketlerine dönüştü. Bu tasavvuf akımlarının düşünceleri ve pratikleri İslam sanatına da yansımıştır. İslam sanatında en girift geometik desenlerin tasavvuf felsefesinin en zirvede olduğu 11.- 13. yüzyıllar arasında görülmesinin sebebi budur. Tasavvuf felsefesi de mimari ve sanatı etkilemiştir".³³

Geometrik ve bitkisel örnekler, figürler, ortak özellikler gösteren düzenlendendir ki sınırsızlık, sonsuzluk, çeşitlilik içinde birlik gibi tasavvuf görüşleri ile uyum gösterirler.³⁴

Bütün bu farklı biçim uygulamaları kendi sınırları içinde bir düzenleme oluşturur. Yüzeylerde en geniş alanı kaplayan yıldız sistemleri farklı olup sınırlı bir çerçeve içinde kalsa da açık sistemlidirler.

Örneklerin kendilerine ayrılan alanı sınır kabul etmemesi; devamlı kesişmelerle yeni görüntüler ve aynı anda çeşitli görüntüler yaratmaları, merkezler etrafında gruplaşmaları, izledikleri belirli yollarla, bu devamlı değişiklik ve yenilemelerle anlam kazanmaları, yeryüzünün sayısız değişken görüntüsün Tanrıyı yansıtmasının ifadesidir.³⁵

³² ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul, 1994, 63 s.

³³ ÇAM, Nusret; **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ, 3. Baskı, Ankara, 1999, 91 s.

³⁴ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 63 s.

³⁵ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 64 s.

1.2.1.1. İslam Öncesi İnanç Etkileri:

Eski ilkel dinlerde sanat ve din iç içe geçmiştir. Belli ritüeller dizisi olan ayinler sırasında dans ve rutin hareketler içinde kutsal şarkılar söylenir. Şatafatlı giysiler içinde rahipler bütün doğaya hakimidir. Yaşam ile ölüm arasında ilişki kurulur ve toplumun geleneklerine sanatına etki eder. İslamiyetten önceki Türk inancı Tengricilik ve Şamanizm'de bu ritüeller vardır.

Eski Türk inancı Tengricilik'te de hep varolmuş olan Şamanizm geleneği, Kuzey ve Orta Asya toplumlarının dinlerindedir. Şamanizm, varlığı tüm insanların tarihinde erken taş devrine ve daha da geriye kadar kanıtlanabilen, inisiyasyon içeren bir vecd ve trans tekniğidir.³⁶

Selçuklular, bir İslam devleti olmasına karşın İslam öncesi inanışlarını da süslemelerine taşımıştır. Farklı mimari tiplerinde insan ve hayvan figürlerini görmekteyiz. İslam öncesi ve sonrası olmak üzere iki ana devreye ayrılan sanatımızın ilk devrine ait motifler milli kültür ve folklörün etkisiyle gelişmiş; İslamiyet'in kabulünden sonra da bu kültürün etkisiyle daha zengin hale gelmiştir. Bu dinin kültür çerçevesi içerisine giren Türklerin, ortak İslami motifleri benimsemeleri hatta onları kendi özelliklerine uygun hale getirmeleri zengin ve çeşitli bir motif repertuarının oluşmasına olanak sağlamıştır.³⁷

Selçuklu yapılarında kullanılan taş yüzey süslemeleri geometrik, bitkisel, yazı, sembol, insan ve hayvan figürlerinden oluşmaktadır. En yoğun taş süsleme programı geometrik ve bitkisel süslemelerdir. Bu dönemi kapsayan geometrik ve bitkisel süslemeler, Mülayim'e göre ulaşılan kompozisyonun mükemmelliği ve çeşitliliği, eşi ve benzerine, ne İslam dünyası içinde, ne de sonraki Anadolu Beyliklerinde rastlanmıştır.

“En yaygın ve sanata en verimli kaynak olan ortaklık ise, dinsel inançlardır. İslam öncesi inançlarla bağdaşabilen tasavvuttur. Sanatçılar taş yüzeylerdeki

³⁶ www. Wikipedia.com. 25.6.2008.

³⁷ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 79 s.

anlatımı tasavvuf metinlerini anlamayanların anlayacağı dile biçimler yoluyla çevirmişlerdir. Bir taçkapı üzerinde tasavvuf imgesinin bir taş kabartmada ortaya çıkması iletişimi sağlar. Tasavvuf Anadolu Sanatında en birleştirici yaratıcı iletişimi sağlar. Tasavvuf Anadolu sanatında en birleştirici yaratıcı faktör olarak görülüyor. Kırsal ve şehirlî arasındaki ayrımı imgeler birleştiriyor. Bu imgeler ile Asya'nın eski evren imgeleri ile bütünleşir. Göçebenin evren imgelerine tutkusu, içinde yaşadığı büyük düzenin bir parçası olduğunun bilincine yerleşmiş olması ve evreni ifade edenleri kendini anlatmasıdır".³⁸

İnançın biçim diline dönüştürülmesi, derin anlamlar içeren tasavvuf öğretilerinin 2 ya da 3 boyutlu biçimler yoluyla anlatımı herkes tarafından kolay anlaşılacak ortak bir dil olmuştur.

Evren anlatımının mimari ve süslemesinde en çok gördüğümüz yapı tipi kümbetlerdir. Burada bir tezatlık da söz konusudur. İslam mezar yapısında sülüs yazı ile Şamanist figüratif öğelerin birlikte bulunması olağandır.³⁹

Bir başka örnek;

Divriği Ulu Camii Batı kapısında kartal kabartmaları dikkat çekicidir. Kartal figürleri, ikili mücadele sembollerinde tekil bir anlatımla, arma ya da totem unsuru olabilecek betimlemelerde ise çift başlı veya çift gövdeli biçimde, fantastik anlatım tarzıyla poz verir. Hareketsiz durumda tasvir edilmiştir.⁴⁰

Anadolu sanatının serbestlik ve özgürlüğü, dinsel bir programa tabi olma zorunluluğu bulunmayışına da bağlıdır. Bu yüzden Anadolu Selçuklu devri camii, ne başka İslam ülkeleri camilerine, ne kendini izleyen Osmanlı camilerine benzemeyen özgür, kişiliklere sahip olabilmiştir. Tasavvuftan kaynaklanan İslam öncesi imgeleri de rahatlıkla yaşama ortamı bulmuştur.⁴¹ Bu ortam içerisinde biçim çeşitliliğinin gelişmesi ve yapı tipi ayırt etmeksizin uygulaması doğal bir süreçtir.

³⁸ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 62 s.

³⁹ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara,1982, 79 s.

⁴⁰ ÇAYCI, Ahmet; **Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, 420 Ankara, 2002, 99 s.

⁴¹ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 62 s.

1.2.1.2. İslam Etkisi:

İnsanlığın kültürel birikiminin oluşumunda dinlerin etkisi çok büyüktür. Diğer tek tanrılı dinlerde olduğu gibi anlamlar, değerler ve kurallar bütünü olan İslamiyette bu değerler doğrultusunda kendi kültür ve sanatını oluşturmuştur.

İslam süsleme sanatının iki temel özelliği vardır. Bunlar alt üst tekrarlar veya ardıl düzenlemeler biçiminde ifade edilen ritim ve görüntünün yansımalarıyla elde edilen simetridir.

Türksüz ve Moğolsuz bir İslam'dan Türkün egemen olduğu İslam'a geçiş, 11. y.y.da başlamıştır. Bu dönemde İslam sanat ve mimarisinde bir çok sanat olgusu yeniden tanımlanmış, sonraki çağlar için karakteristik motifler ve biçimler ortaya çıkmıştır. Bu dönem, kültür ve sanatta senkretizm olgusunun en güçlü olduğu çağdır. Bu dönemin en ilginç örnekleri yeni fethedilen İslam topraklarında, Hindistan'da ve Anadolu'da yaratılmıştır.⁴²

O.Grabar da; İslam sanatı'nın bir özelliği, gelişmesinin bir aşamasında, duvar yüzeylerine verilecek sayısız değişikliklerin büyüsunün diğer mimari özellikleri ikinci plana attığını belirtmektedir.

İslam sanatkarı kendi düşüncesindeki 'ilahı' anlatmak için en etkili araç olarak, figürleri, doğadaki bitkileri gerçeği gibi değil, üsluplaştırma tarzını seçmiştir. Zira, İslam sanatkarı, bir sanat eserindeki şekil ve figür, tabiattan ne kadar uzaklaşıp soyutlaşırsa onların dünyadan o kadar uzaklaşacağını ve tabiat üstü kavramları hatırlatacağını kabul etmiştir.⁴³

12. ve 14. y.y. İran ve Anadolu'da belki de İslam mimari bezeme sanatının en büyük örneklerini yaratmıştır. 12. y.y. Selçuklu alçı bezemenin ulaştığı üç

* Birbirinden ayrı düşünce, ideoloji, görüş, inanış veya öğretileri birlikli bir düşünce sistemi içinde uyumlu hale getirme tavrı.

⁴² KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 16 s.

⁴³ ÇAM, Nusret; **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ, 3. Baskı, Ankara, 1999, 66 s.

boyutluluk diğer geleneklerde figürün getirdiği dinamizm ve üç boyutluluğa paralel bir tavır sergiler Divriği ise bunun en son ucudur.⁴⁴

İslam sanatının E. Diez'e göre; kübistik üslubunun evren yaratma ilkesi bulunur. Ortaçağ da bezeme motiflerinin doğal kökenleri unutulmuş, soyut bir bitki dünyası metaforu oluşmuştur. Bu bağlamda motiflerin ikonografiden çok etkilendiği görülmüştür. Burada tasavvufun biçimleri derinden etkilediği örneklerle karşılaşmaktayız.

Bir başka tartışma konusu ise,

Anadolu İslamlığının bir yandan Ahmet Yesevi-Yunus Emre düşüncesini yansıtan, diğer yandan İbn-ül Arabi ile Sadreddin Konevi arasındaki düşünce alışverişiyle de yoğun bir bağlantısı bulunan tasavvufi kökenleri, kültürel gelişmenin pragmatik bir yönde seyretmesine hiçbir engel oluşturmamıştır. Kültürel sentezde belirleyici üç ana etkeni oluşturan (yerel, dinsel, etnik) sayacında, bu etkenlerden hangisine daha çok ağırlık verilmesi gerektiği önemlidir.⁴⁵

İslam vizyonu alışılmış klişelerden farklıdır. Bunun nitelikleri İslam dünyasını çevreleyen kültür ortamlarıyla aynı özelliği göstermez. Çin, Hint ve Hristiyan kültürlerinin figüratif sanat gelenekleriyle zıt bir yönü vardır. İslam sanatının en büyük özelliği, insan figürünü ilkesel olarak dışlamış olmasıdır. Minyatür ve seramik dallarında kısıtlı da olsa görülen figür mimari cephelerde rastlanmaz. Bu dışlamanın yerini geometrik ve bitkisel süsleme almıştır. İslam mimarisi etkisini sadece mimari tasarımdan alan bir gelişim göstermiştir. Fakat bütün bu zengin varyasyonlara karşın saf geometrik biçimlerin katılığı yazı, mukarnas ve bitkisel metaforlarla zenginleştirilerek kırılmıştır.⁴⁶

“Müslümanların tanrı buyruğu ile ortaya çıkan doğaya, bir tür dokunulmazlık affetmeleri, her şeyi tanrısal bir kaderin emrine bırakmaları, doğayı sorgulamaları ve

⁴⁴ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 152 s.

⁴⁵ YAVUZ, Perran; **Kültür Pazarlaması**, Anadolu Üniversitesi G.S.F. 10. Yıl Etkinlikleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Eskişehir, 1995, 202 s.

⁴⁶ KUBAN, D.; **a.g.e.**, 152 s.

tanrı'nın yarattığına şirk koşmamak için doğal olanın sanatla ifade edilmemesi Müslüman sanatının temel ilkelerinden biri olarak sunulmuştur".⁴⁷

Eşyayı ve kişileri olduğu gibi resmetmek yerine, onları yorumlayarak, usluplaştırarak, yani belli prensipler içerisinde değişikliğe uğratarak, ya da figürleri bitki veya çizgilerin arasında saklayarak tasvir etmek düşüncesi, orijinal bir süsleme tarzının doğmasına neden olmuştur.⁴⁸

Süsleme sanatlarının Türklerde gelişmesinin sebeplerinden birisi olarak bütün Müslüman halklarda olduğu gibi Türklerde de insan ve hayvan figürlerinin yasak edilmesine bağlanabilir. "Dar bir alanda sıkışıp kalan sanatçının hünerli bir insan haline gelerek durmadan yeni süs motifleri ürettiği düşünülebilir".⁴⁹

Keskiner de aynı görüşü tekrarlamaktadır.

Süsleme sanatlarında desenin en önemli unsuru motiflerdir. Türk süsleme sanatlarında görülen motif bolluk ve özelliğini, Türk sanatkarının İslami düşüncenin etkisi altında kısıtlanarak, resim ve heykel alanında gösteremediği hünerini, tamamen bezeme sanatlarında yoğunlaştırması sonucu, büyük ve çok güçlü üsluplar meydana getirmelerine bağlayabiliriz.⁵⁰

Gerçi bu anlayışı yeteri kadar yansıtmayan örnekler çoktur. Divriği Ulu Camii Batı kapısı kartal kabartmaları, Kayseri Döner Kümbet yüzeyindeki hayvan yontuları, Hüdevant Hatun Kümbetindeki grifonlar gibi.

Selçuklu döneminin insan ve hayvan figürlü kabartmaları hatta heykelleri, minyatürlerdeki figürler, çiçek natüralizmi, figürasyon kullanılmaması tabusunun varlığına karşın ortaya çıkmışlardır. İslam bezeme motiflerini doğal olanlarla

⁴⁷ KUBAN, Doğan; **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul, 1995, 173 s.

⁴⁸ ÇAM, Nusret; **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ, 3. Baskı, Ankara, 1999, 65 s.

⁴⁹ ARSEVEN, Celal Esat; **Türk Sanatı**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1970, 204 s.

⁵⁰ KESKİNER, Cahide; **Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 130 s.

karşılaştırarak tanımlayamayız. Doğal bezeme figür yoktur. Gerçek deforme edilmiş, Selçuklu döneminden önce soyutlanmış, stilize edilmiş, şemalara indirgenmiş ve yok olmuştur.⁵¹

1.2.2. Yerel ve Dış Etkiler:

Selçuklu kültür ortamı Orta Asya, İran, Kafkasya, Suriye ve Anadolu kültür sahasından beslenmiş dış etkileri kabul eden bir tutum sergilemiştir. “Burada eski Ortadoğu, uzak Asya, pagan Türk gelenekleri, yerel teknikler ve ustalıklar bir araya gelmiştir. Bir yandan bozkır pagan Kültürünün etkileri, öte yandan ele geçirilen bölgelerin kültür gelenekleri ve yeni sosyo-politik birimlerin ortaya çıkması, giderek yeni bölgesel gelenekler yaratılmasına yol açmıştır”.⁵²

Coğrafyanın demografik yapısı dönemin karışık siyaset oluşumunun bir sonucu idi. Kuzey ve doğu Anadolu’da Rum ve Ermeni yerleşim alanları ve Orta Anadolu’da Bizans şehirleri bu yapının tamamlayıcısıydı. 11. yüzyıla kadar pek değişiklik göstermeyen bu yapı Türk göçlerinin ardından değişime uğramıştır. 12. yüzyılda Anadolu tamamıyla Türkmen boylarının hakimiyetine geçmiştir. Bu dönem Ortaçağ Anadolu Türk kentlerinin halkları Orta Asya, İran, Mezopotamya, Suriye’den gelen Müslümanlar ve hepsinden fazla Hıristiyan yerli halktan oluşuyordu.⁵³

Her alanda kökten değişime uğrayan Anadolu doğal olarak mimari ve sanatta bir değişim süreci yaşamıştır. Çok çeşitli unsurlar birbirine karışmış yeni bileşenler ortaya çıkmıştır. “Yeni ve zengin biçim arayışları küçük emirlikler ve beyliklerin yerel üretim ortamlarında değil, bu büyük birleştirici dünyanın getirdiği enerji ve olanaklarla ortaya çıkmıştır”.⁵⁴

“Bu dönem Anadolu Selçuklu Sanatı oluşumuna Kuzey Suriye ve güneyli etkiler yanında katkıları olan bir başka önemli kültür alanı da Doğu Anadolu’nun doğusu ile Kuzey Doğuda Hıristiyan topluluklarının yaşadığı bölgelerdir. Bu topraklardaki Ermeni ve Gürcü Kültürleri, Anadolu’nun batısında yaşayan büyük

⁵¹ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 173 s.

⁵² KUBAN, D.; **a.g.e.**, 16 s.

⁵³ KUBAN, D.; **a.g.e.**, 34 s.

⁵⁴ KUBAN, D.; **a.g.e.**, 54 s.

Hristiyan kitleleri ile yüzyıllardır kopuk olduklarından daha çok kendilerini çepeçevre saran ve Türk ve İslam ülkeleri ile ilişki içinde olmuşlardır".⁵⁵

Değişimin ve etkileşimin en somut örnekleri mimaride gözlenmektedir. İnşa safhası ve süslemedeki eklentiler bütün yapı sınıflarında uygulama alanı bulmuştur.

11. ve 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu mimarlığı İnce kolonlarla ayrılan sağır kemer dizilerinin, yırtmaç ve üçgen nişlerin pencere üzerindeki taç kemerlerin, portalleri ard arda çeviren silme profillerin uygulamadaki esin kaynağı da yine bu kültür alanı olmalıdır. Bunlara karşılık Ermeni ve Gürcü sanatındaki geometrikleştirme anlayışının ve 13. yüzyıl yapılarındaki geometrik arabesk ve çift renkli taş işçiliği de güney etkilerin mimariye katkılarıdır. Bu bölge sanatları da biçim ve şema denemelerine yöneltecek kadar çok boyutlu değil fakat ancak süsleme repartuvarını zenginleştirici nitelikte olmuştur.⁵⁶

Selçuk Ermeni bağlantısında bir dıştan kullanma yöntemi geçerlidir. Bu etkilenmede ne önemli teknik farklılaşma, nede önemli bir konstrüktif farklılaşma vardır. Bu bölgesel bir teknik ve bilgilendirmenin kabaca hizmete alınmasıdır.⁵⁷

Divriği şifahanesinin sütun başlıklarının benzerini bir yarım yüzyıl önce, bir Ermeni kilisesinde bulabiliyoruz. Silindirik gövdeli konik külahlı Anadolu kümbetleri ile Ermeni kiliselerinin kuleleri arasında yakın benzerlik göze çarpar. Ölü çadırı- mezar kulesi bağı geleneklerinde mevcut olan Türkler, Anadolu'da da bu Asya biçimini hatırlatan belki oradan esinlenmiş biçimi aşına bularak, mezar anıtlarında kullanmışlardır ki; bu tamamen biçim kullanmaya, anlam aktarması olmadan yabancı gelmeyen bir biçim benimsemeye tipik bir örnektir.⁵⁸

13. yüzyılın başında kalan orijinal kompozisyon bazı bölge özellikleri yansıtmaktadır. Daire yaylarından oluşan silmenin erken örneklerine Doğu Anadolu

⁵⁵ BAŞKAN Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yayınları, Sayı 62, Ekim 1990, 8 s.

⁵⁶ BAŞKAN, S.; **a.g.e.**, 7 s.

⁵⁷ TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 133 s.

⁵⁸ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul, 1994, 62 s.

veya Ermenistan'daki yapılarda rastlamaktayız. Buna dayanarak bölgelere ait örneklerin muhtemelen Hıristiyan ustaların elinden çıktığı kabul edilir.⁵⁹

Bir başka dış etki güneyden, Musul Zengi mimarisi taş örgü ve kakma sisteminin Orta Anadolu Türk mimarisinde uygulanmasıdır.

1.2.3. Anadolu Selçukluları Döneminde Anadolu'da Ekonomik Durum:

Anadolu, jeopolitik konumu gereği tarihin her evresinde önemli bir merkez olmuştur. Bunu sağlayan en büyük faktör bir geçiş, geçit olmasıdır. Doğu- batı, kuzey- güney bağlantısının kesişme noktasında bulunan bu coğrafya bu yüzden bir çok uygarlığın etkisi altında kalmıştır. Anadolu'da kurulan uygarlıkların refah düzeyinin yüksek oluşu birçok etkenin yanında ticaret yollarının üzerinde olmasından kaynaklanmaktadır.

Fetih sonrası Selçuklular, Anadolu'da her yerde imar faaliyetlerine girişiyor, öncelikle kervansaraylar inşa ediyorlardı. Böylece Bizans döneminin harap Anadolu'suna iktisadi ve ticari açıdan büyük bir canlılık kazandırmışlardı. "Anadolu Selçukluları döneminde, Anadolu doğu ile batı arasında ticari ve kültürel faaliyetlerin en yoğun olduğu merkez durumunda olmuştur. İpek yolunun bu merkez üzerinden geçişi refah düzeyini artırmıştır".⁶⁰

Özellikle I. Alaaddin Keykubat zamanı, Anadolu'nun refah ve saadet devri oldu. Alaaddin Keykubat, dış ticarete büyük önem verdi. Yeni yollar yaptırdı. Kervanların ve tüccarların rahatça gelip gitmelerini sağlamak için yollar üzerine hanlar ve kervansaraylar inşa ettirdi.⁶¹

"Anadolu Selçuklu Sultanları, Anadolu'nun coğrafi konumu sebebiyle, Anadolu'yu kıtalararası bir transit ticaret merkezi haline getirmeyi başardılar. İzledikleri politikaları ve askeri hareketleri, iktisadi ve ticari amaçlarına yönelik olarak

⁵⁹ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 24 s.

⁶⁰ PARLAR, Gündegül; **Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Öğeler**, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 321, Başbakanlık Yayınevi, Ankara, 2001, 65 s.

⁶¹ CAHEN, Claude; **13. yüzyılın başlarında Anadolu'da Ticaret**, Cigotto, Sayı 29, 137 s.

oluşturdular”.⁶² Kervansaray inşa edilmesi, Anadolu Selçuklu Sultanlarının takip etmiş oldukları ticari ve iktisadi politikalarının ve Anadolu coğrafyasının sahip olduğu jeopolitik konumun tabii bir sonucudur.

Anadolu, yüzyıllardır kıtalararası transit ticaret merkezi olmuştur. Anadolu Selçukluları Döneminde kervansaraylar, hem iktisadi ve ticari açıdan hem de mimari açıdan hayatın en önemli unsuru idi. Zira Anadolu Selçuklu Sultanları ticari canlılığın sağlanmasında kervansarayların rolünü çok iyi kavramışlardı.⁶³

İpek yolu vasıtasıyla eski yıllardan beri ticaretle tanışmış olan Türkler İslam dünyasında ticari hayata yeni bir hareketlilik ve sistem kazandırdı. Selçuklu öncesi Türk devletleri de ticarete önem vermişti. Selçuklu topraklarında doğudan batıya ve kuzeyden güneye olmak üzere dört yönde ilerleyen ticaret güzergahları bulunmaktaydı. Bu yollar Çin- Türkistan- Harezm- İran- Azerbaycan- Irak- Suriye- Anadolu istikametinde İpek yolu ve Karadeniz limanlarından Doğu Akdeniz Limanlarına uzanan kuzey-güney ticaret yolu idi ki bu yollar Doğu Akdeniz’de baharat yoluna kavuşarak büyük bir ticaret havzasına bağlanmış olmaktaydı.

Bu ticaret yolları üzerinde bulunan şehirler çabucak gelişme göstermişler ve bu paralelde nüfusları da artmıştı. Erzurum, Erzincan, Kemah, Sivas, Kayseri, Konya ve Ankara gibi şehirler ticaretin, buna bağlı olarak sosyal, kültürel yapının geliştiği merkezler olmuştu. “Saltuklular zamanında Erzurum da diğer Anadolu şehirleri gibi iktisadî ve ticarî açıdan oldukça müreffeh bir şehir idi. Bölge, Akdeniz limanlarından ve Suriye’den hareket edip Konya, Kayseri, Sivas ve Erzincan yoluyla Azerbaycan’a, İran’a giden veya Türkistan’dan Erzurum’a gelip aynı yoldan Akdeniz veya Trabzon limanlarına giden büyük bir kervan yolunun güzergâhında bulunduğu için ticarî hayat çok canlıydı. Ayrıca sahip olduğu geniş otlaklarıyla zengin bir hayvancılık potansiyeline sahipti”.⁶⁴

Antalya (1207) ve Alanya (1223) liman şehirlerinin fethedilmesi; Kıbrıs, Suriye ve Mısır’la deniz yolu ile ticaret yapılmasına imkan verdi. Sinop’un fethi (1214) ve Kırım’a düzenlenen Suğdak Seferi (1226) Karadeniz üzerinden kuzey

⁶² KOCA, Salim; **Türkiye Selçuklu Sultanlarının İzledikleri Ekonomik Politikalar**, *Türkler*, C. 7, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, 344 s.

⁶³ TURAN, Osman; **Selçuklu Kervansarayları**, *Türkler*, C. 7, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, 77 s.

⁶⁴ TURAN, Refik; **Selçuklu Dönemi Türklerde Sosyal ve Ekonomik Hayat**, *Türkler*, Cilt 7, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, 39 s.

lkeleri ile yapılan ticarete canlilik kazandırdı.⁶⁵ Ayrıca ticareti ve tüccarları teŖvik politikaları, soyulan ve saldırıya uğrayan tüccarların zararlarının hazineden ödenmesi (bir eŖit devlet sigortası), gümrük vergilerinin aŖaęıya çekilmesi ve yabancı ülkelerle imzalanan anlaşmalar ticaretin canlanmasını saęlamıŖtır.

Ticari ve iktisadi hayatta önemli bir yer tutan üretim, ithalat ve ihracat Anadolu Selçuklu ekonomisinde önemli bir yere sahipti. Anadolu'da at, koyun, sığır ve bu hayvanlardan elde edilen ürünler komŖu ülkelere ihraç ediliyordu. Ayrıca ihraç edilen ürünler arasında tarım ürünleri özellikle buğday, meyveler, yn, tiftik, ipek, ipekli kumaŖlar, Ankara'nın dünyaca meŖhur sof kumaŖı, halı, dokuma ürünleri, ham ve iŖlenmiŖ deri, Ŗap, demir, bakır, gmŖ, kereste de vardı.⁶⁶

Anadolu Selçuklu ekonomisinde tarımın rolü çok büyüktür. Bu dönemde Anadolu'da baŖta tahıl olmak üzere çeŖitli meyve ve sebzeler yetiŖtirildięi gibi, ihraç da ediliyordu. Tarım, daha çok yerleŖik köylüler tarafından yapılırdı. Bağcılıkta, ekonomide önemli bir yer tutmaktaydı.⁶⁷

Bazı Ŗehirlerde uluslar arası pazarlar bile vardı. Kayseri ve yakınlarındaki Yabanlu pazarı bu pazarların baŖında gelmekteydi. Ticari hayatın temel direği olan esnaf bilhassa Anadolu'da Ahilik adı altında teŖkilatlanmıŖtı. Ahi teŖkilatları esnafın her türlü hukuki meselelerini düzenliyor, onların yetiŖmesini sağlıyor, ayrıca sosyal yardımlaŖma birliği olarak görev görüyordu. Bu bakımdan Anadolu'daki Türk kültürünün geliŖmesine büyük katkı saęlamıŖtır.⁶⁸

Bu arada dini ve sosyal hayatta olduğu kadar iktisadi ve ticari hayatta önemli bir rol oynayan 'Ahilik' hakkında da kısaca bilgi verelim. Ahilik, esnaf, zanaatkr ve iŖileri bünyesinde toplayan, üyelerine mesleki bilgi ve beceri kazandıran, dini bilgilerini artıran, iŖ ve ticaret ahlakına dayanan bir müessesedir.⁶⁹

⁶⁵ POLAT, Said; **Selçuklu Türkiyesi'nde Ticaret, Türkler**, C.7, Yeni Türkiye Y., Ankara, 2002, 375 s.

⁶⁶ BAYKARA, Tuncer; **Türkiye Selçukluları Döneminde Toplum ve Ekonomi, Türkler**, C. 7, Yeni Türkiye Y., Ankara 2002, 223 s.

⁶⁷ www.seluklulartarihi.com.23.5.2008.

⁶⁸ TURAN, Refik; **Selçuklu Dönemi Türklerde Sosyal ve Ekonomik Hayat, Türkler**, C.7, Yeni Türkiye Y., Ankara, 2002, 375 s.

⁶⁹ TURAN, Ŗerafettin; **Türk Kültürü Tarihi**, Bilgi Yay., 2. Baskı, Ankara, 1994, 31 s.

Ahiler çeşitli esnaf gruplarına (kuyumcu, ayakkabıcı, fırıncı, derici, dokumacı, kasap, demirci vb.) mensup kimselerden oluşurdu. Her esnaf derneği, kendi işini ve mesleğini tamamen kendi kontrolünde tutuyordu. Ahilik, Türklerin şehir ekonomisine girmesini kolaylaştırdığı gibi, şehirlerin dini, sosyal, ticari ve iktisadi hayatında da çok önemli bir rol oynamıştır.⁷⁰

1.3 Mimari Hamileri ve Uygulayıcılar:

Anadolu Selçuklu devletinde bayındırlık ve imar işlerine bakan sorumluya emir-i mimar denirdi. Bu bütün yapı işlerinin sorumlusu, organize edeni ve denetliyecisiydi. Bu yapı yöneticileri saraya bağlıydılar. Onun başkanlığında 200 yıl içinde 1000'den fazla camii, medrese, kervansaray, imaret, hamam, köprü ve çeşme yapıldı. Tüm bu mimari faaliyetlerin patronları, mimarları ve sanatçıları olmalıydı. Örgütlenmenin başında vakıflar, sultanlar, beyler, komutanlar ve zenginler yer almaktaydı. Uygulayıcılar ise mimar, sanatçı (nakkaş ve tasarımcı), taş ustaları, inşayı üstlenen duvarcı ustaları ve vasıfsız işçilerden oluşmaktaydı.

1.3.1. Baniler:

“Anadolu Selçuklu çağında bayındırlık faaliyetleri hiçbir dönemde olmadığı kadar ileri seviyede ve yoğun olmuştur. Bunun birçok nedeninin yanında siyasi boyutunun önemli bir yeri vardır. Yeni feth edilmiş bir toprakta kendi kimliğinizi ortaya koyabilecek yegane iş orada kendi kültür üslubunuzda mimari eserler yapmanızdır. Yaklaşık 200 yıl gibi oldukça kısa bir sürede çok geniş ve kapsamlı yapı faaliyeti yürütülmüştür. Çünkü kültürler arası göze ilk ve en etkili hitap eden ve evrensel olan, mimari üsluptur. Anadolu'nun kavşak noktası oluşu biraz da bunu gerekli kılmıştır. Selçuklu dönemi kitabeleri genellikle yapı türü, iktidardaki sultan, kurucu ünvanları ve adları, yazı ile yapıım tarihini verirler. I. döneminden II. Keyhüsrev'in ölüm yılı olan 1246'ya kadar en etkili patronlar, doğal olarak sultanlardır”.⁷¹

⁷⁰ TURAN, Şerafettin; **Türk Kültürü Tarihi**, Bilgi Yayınevi, 2. Baskı, Ankara, 1994, 31 s.

⁷¹ DURUKAN, Aynur; **Anadolu Selçuklu Sanatında Kurucular ve Sanatçılar**, Cem Yayınevi 423, Ankara, 2002, 39 s.

Anadolu Selçuklu mimarisinin vasisi kabul edilen baniler sultanlar, vezirler, beyler ve komutanlardır. Bunlar mutlak bir otoritesinin sahibidirler. Mimarlık her devirde olduğu gibi iktidarın güç göstergisi ve prestijidir.⁷²

Kurucuların çoğunluğu saray çevresi ve büyük yöneticiler arasından gelmiştir. Fakat aralarında din adamları, ahiler, tacirler ve doktorlar olmak üzere toplumun farklı kesiminden gelenlerde bulunmaktaydı.⁷³

Selçuklu sultanları Anadolu'da camii, medrese, türbe, kervansaray, kale ve köprüler yaptırmışlardı ve iki mimari yapıyı öncelikli kılmış ve onların otoritesinin bir güç göstergesi olacağını düşünmüşlerdi. Bu yapılardan ilki camilerdir. Sultanların yaptığı camilerde Ulu Camii adıyla anılmaktadır. Sultan Mesud tarafından yaptırılmaya başlanan Konya'daki Alaaddin Camii onun döneminde bitirilememiş, sonraki sultan I. Alaaddin Keykubad'ın döneminde tamamlanabilmiştir. Ayrıca Niğde'de kendi adıyla anılan cami (Alaaddin cami) ve Malatya'daki Ulu Camii aynı dönemde (12.y.y.) inşa edilmişlerdir. Kayseri'deki Huand Külliyesi de Alaaddin Keykubad'ın eşi Mahperi Huand Hatun tarafından yaptırılmıştır.⁷⁴

Selçuklu sultanları tarafından, medrese tarzında yaptırılan ilk eser, Kayseri'deki Çifte Medrese, Gıyâseddin I. Keyhusrev'in tıp medresesi (Şifaiye) ile kızkardeşi Gevher Nesibe'nin şifahanesinden meydana gelmiştir. Sultan İzzeddin I. Keykavus'da Sivas'da bir şifaiye medresesi yaptırmıştı. Sâhib Ata Fahreddin Ali Akşehir'de Taş Medrese, Kayseri'de Sahibiye Medresesi, Konya'da İnce Minareli Medrese'yi Atabey Ertokuş Isparta'da medrese, Celal ed-Din Karatay Konya'da Karatay Medresesi'ni, Muineddin Pervane Sivas'da Gök Medrese'yi ve Cacaoğlu Nureddin de Cacabey Medresesi'ni yaptırmışlardı. Kervansaraylardan sekiz tanesinin Selçuklu sultanları tarafından yaptırıldığı tespit edilmiştir. Sultan Han adıyla anılanlar bu sınıfta yer alır.⁷⁵

⁷² ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 566 s.

⁷³ DURUKAN, Aynur; **Anadolu Selçuklu Sanatında Kurucular ve Sanatçılar**, Cem Yayınları 423, Ankara, 2002, 475 s.

⁷⁴ DURUKAN, A.; **a.g.e.**,39- 40 s.

⁷⁵ DURUKAN, A.; **a.g.e.**,39- 40 s.

1.3.2. Sanatçılar:

Ortaçağ sanat ortamında sanatçı kişilikleri hiç bir zaman günümüzdeki çağdaş anlamıyla ele alınmamıştır. Bu nedenle de Orta çağda eser ortaya koyan, ürün veren sanatçıların büyük bir çoğunluğu imzalarını kullanmamışlardır. Çağlarının inanç, gelenek ve mantığı gerisinde kalan bu sanatçıların eserleri bu yüzden de dönemlerinin anonim üslubu içinde ele alınırlar. 11.- 13. y.y. arasındaki Anadolu Selçuklu sanatının homojen kişiliğinin oluşması da adlarını bilmediğimiz sanatçıların emekleriyle olmuştur.⁷⁶

Ortaçağ sanatçısı, şekillerin anlam boyutunu yaşamaktadır. O nedenle yaptığı iş, sanattan çok, bir ibadet ve tapınmaya benzer. Anlam boyutunu sorgulama bugünün gündemidir. Kaynak ve köken arayışı, ancak analitik ve endüktif düşüncenin ürünüdür. Deney, gözlem, maddenin ayrıştırılması ve moloküler yapının parçalanması, çözümlene düşüncesi motif analizine aktarıldığı zaman parça-bütün ilişkisi kurulabilir. Anlam boyutunu irdeleme konusu yenidir. Ortaçağ insanı için anlam, içinde yaşanan ortama aittir. Geleneksel sanattaki motif bilgisinin kavramsal olarak beslenmesi anlam boyutuyla bağlantılıdır. Bizden önce yaratılmış şekil, serbest bir davranıştan çok, bir duygu ve bir düşünceye cevap vermektedir.⁷⁷

Ortaçağ İslam sanatçısı içinde büyü ve tılsımla beslenerek somutlaşmış formlarla oynamak caiz değildir, ama mekruh'tan haram'a kadar derecelendirilmiştir. Sanatın, daha doğrusu nakış ve tezhib'in kuralı gibi görülen pek çok şey aslında daha geniş bir düşünce sisteminin, yani inancın kuralıdır. El sanatlarını kendilerine göre esaslara bağlayan İhvan üs Safa'nın 'Beceri arttıkça Tanrı'ya yaklaşıyor' ilkesi zenaata verdiği önem kadar, geometrinin üstünlüğü konusunda aktardığı görüşler sanatçıları nesilden nesile etkilemiş olmalıdır.⁷⁸

⁷⁶ BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi Yıl 20, Sayı 62, Akbank Yay., 1990, 8 s.

⁷⁷ MÜLAYİM, Selçuk ; **Geleneksel Sanatın Kuramsal Desteği**, D.E.Ü. 8. El Sanatları Sempozyumu, İzmir, 2002, 301-302-303 s.

⁷⁸ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul, 1994, 104 s.



Resim 1: “Semerkand Mescid-i Cumasının inşaatında taşçıların çalışmasını gösteren Zafarname minyatürü”. (Kaynak:Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş süsleme, 33 s.).

İslam sanatkarının tabiattan ve gerçek varlık aleminden kopup uzaklaşmasının, motiflerini hayal alemi ve gökyüzünde aramasının temel sebebi İslam felsefesinin hep fizik ötesi alemle meşgul olması ile yakından alakalıdır. Aslında bu durum sanatçıların ufkunu açmış, orijinal konular üretmesine neden olmuştur. Böylece İslam sanatçısının motif ve konu dağarcığı, madde ile sınırlı kalmamıştır.⁷⁹

⁷⁹ ÇAM, Nusret; **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ, 3. Baskı, Ankara, 1999, 68 s.

Her şeyden önce, Kur'an-ı Kerim tefekküre (derin düşünceye) büyük önem verir ve insanları sık sık düşünmeye davet eder. Türk ve İslam mimari süsleme sanatının en çok sevilen ve zengin motiflerini teşkil eden yıldız ve çokgen motifleri, Kur'an'da her fırsatta zikredilen bu tefekkür ayetlerinin bir neticesidir. Çizgiler belli bir düzen içersinde öyle zikzaklar çizerek devam ederler ki, insanın gözü onları takip etmekte aciz kalır. Bu Allah'ın ezeli ve ebedi olduğunun çizgilerle ifadesinden başka bir şey değildir. Oradaki düzen ise Kur'an'da geçen 'O Allah ki birbiriyle uyumlu yedi sema yaratmıştır. Sen O Rahman'ın yarattığında hiçbir nizamsızlık göremezsin' (Mülk/ 3, 4, 5) şeklindeki ayetin taşa ve çiniye geçirilmiş şeklidir.⁸⁰

Hem sanatçının, hem de bu sanat eserlerini yaptıran kimselerin hayatını bütünüyle dinin şekillendirdiği bir devirde meydana getirilen bu eserlerde bu gibi ayetlerin tesirlerinin bulunması gayet tabiidir. İslam sanatkarı kendi düşüncesindeki 'ilahî' anlatmak için en etkili araç olarak, sembolleri, figürleri, tabiatçı desenleri değil, bu gibi kompozisyonları ve anlatım tarzını seçmiştir. Zira, İslam sanatkarı, bir sanat eserindeki şekil ve figür, tabiattan ne kadar uzaklaşıp soyutlaşırsa onların dünyadan o kadar uzaklaşacağını ve tabiat üstü kavramları hatırlatacağını kabul etmiştir.⁸¹

Türkler Anadolu'ya geldiklerinde, bir yapı faaliyeti alanı ile karşılaşmamışlardır, tam tersine, kendileri böyle bir yapı alanını kendileri oluşturmuşlardır. Ortaçağ Anadolu'su Helenistik ve Roma dönemlerindeki refah dönemlerinden çok uzaktı.

Anadolu Selçuklularının taşa işlediği dünyayı, motiflerinin çokluğu, kökenlerinin çeşitliliği, uygulamada ekleyici ve derleyici değil bir sentez olarak görülmektedir. Böylesine bütünlük gösteren kompozisyonların yaratıcılarının da uygulayanların renkli kalabalığına karşılık, Eski Türk geleneklerinin sahipleri olduğunu göstermektedir.⁸²

⁸⁰ ÇAM, Nusret; **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ, 3. Baskı, Ankara, 1999, 67 s.

⁸¹ ÇAM, N.; **a.g.e.**, 68 s.

⁸² ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul, 1994, 106 s.

“Türklerin, Anadolu yerli, çevresel ve Asya’dan beraberinde getirdikleri deneyim ve birikimleri temelinde biçimlenmeye başlayan Ortaçağ Anadolu Türk sanatı, her ırktan, her dinden sanatçı ve ustaların iş buldukları Ortaçağ Anadolu sanat ortamında ustalar ve işçiler gezici atölyeler şeklinde örgütlenmişlerdi. İşverenlerin isteklerine göre o yöreden o yöreye dolaşan bu sanatçılar, bazen bir bölgede seri şekilde ürettikleri ürünleri ile birbirinden farklı üsluplar yada ekoller bile ortaya koymuşlardır. Bu durum bölgeden bölgeye taşınan farklı beğenilerin, oluşan genel üslup karakterinin çok renkli yapısının ana etkenlerinden biri olmuştur. Buna önemli bir örnek Anadolu Selçuklu veziri Sahip Ata Fahrettin Ali’nin yine dönemin en iyi mimarı *Kaluyan el Konevi’dir. Hristiyan olan bu sanatçının yaptığı Bünyan Ulu Cami(1256), Konya, Sahip Ata yapılar topluluğu (1258-1279) ve Sivas Gök Medrese (1271) yapılarıdır”.⁸³

On üçüncü yüzyılda Anadolu sanki büyük bir yapı alanıdır. Yapı faaliyetleri tüm Selçuklu ülkesi alanına yapılmıştır. Böylesine yoğun bir çalışmaya ülkenin yerli sanatçı ve zanaat erbabının sayısı yetmeyeceğinden, komşu ülkelerin sanatçıları seferber olmuştur.⁸⁴

Mülayim’e göre; Dönem sanatçıları sadece bir tekniğin uzmanları değil, çeşitli malzemelerle çalışan ustalardı. Rönesans’ın usta heykeltıraşlarının aynı zamanda kuyumcu ustası olmaları gibi, dönemin ustalarının da aynı zamanda ağaç, alçı ve taş üzerinde çalışan sanatçılar olması doğaldır. Selçuklu döneminde hemen hemen aynı üslupların değişik malzemedede görülmesi, sanatçıların çok yönlülüğüne işaret eden bir olgudur.⁸⁵

Şüphesiz bu eserler bir ortak çalışma ürünüdür. Ayrı ayrı ve çok defa gezici sanatçı grupları yapıları meydana getirmiştir. Belki ilk taşçı ustaların gezici olduğunu kabul etmek daha doğru olacaktır. Kollektif çalışma bu büyük yapılarda doğaldır.

⁸³ BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu’sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Yıl 20, Sayı 62, Akbank Yay., 1990, 7 s.

⁸⁴ ÖGEL, Semra; **Anadolu’nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, 1994, İstanbul, 33 s.

⁸⁵ MÜLAYİM, Selçuk; **Geleneksel Sanatın Kuramsal Desteği**, D.E.Ü. 8. El Sanatları Sempozyumu Bildiri Kitabı, İzmir, 2002, 301-303 s.

*Rum asıllı Türk mimar ve ressam.

Ancak Avrupa katedrallerinin 'usta mimarları' gibi, Anadolu yapılarının da biçim ve ifade bütünlüğünün yaratıcısı ve sorumlusu mimarları vardır.⁸⁶

Ögel, bu fikri daha ayrıntılı olarak ele almış Selçuklu Anadolu'su çerçevesinde, çoğunun Türk devri gelenekleri içinden yetişmiş bir sanatçı çevresi, Türkleşmiş Anadolu'nun mimari çevresini yaratırken, bazı sorunlar ortaya çıktığını Sanatçı atölyelerinin, özellikle taşçı ustalarının dağarcığının çok zengin ve çok kökenli motiflerle dolu olduğunu eserlerde sergilenmiş olarak görmekte.

Yaygın ve bilinen motifler, Asya, İran, Mezopotamya, Kafkas bölgeleri, İslam dünyası ve İslamiyet öncesinden kalma biçimler ve örnekler kalabalığından kompozisyonların şekillenerek ortaya çıkması, mimarlarla taş ustaları arasında bir işbirliği sonucudur. Taçkapı oluşturulurken taşçı ustalarının başı değişik kökenli motifler ve sanatçılar topluluğu içinden bir dökümde tasarlanmıştır. Belki sanatçılar bildikleri motifleri, işlemekte beceri sahibi ve alışkın oldukları örnekleri teklif ediyor ve bunlar beğeni kazanınca uygulanıyorlardı. Önemli olan, kompozisyonun anlatım amaçlarına bunların uygun düşmesiydi. Dışarıdan gelen sanatçılar Anadolu Selçuklu üslubuna yakın durabiliyorsa bu çalışmalara katılabiliyorlardı. Bunun için Selçuklu ülkesi kompozisyonlarında, çarpıcı, değişik gelen motifler ile karşılaşılabiliyoruz ama yabancı kalan, aykırı düşen biçimler bulmuyoruz.⁸⁷

Sanatçılar grubu olarak adlandırılan bu grubu üç mesleki unvan üzerinde toplayabiliriz. Bunlar mimar, taşçı, duvarcı ustası ve nakkaştır.

Zengin bir gelenek dağarcığından yararlanan İslam dünyasında, yaygın örnekleri gayet iyi bilen bu çizim ustaları ile mimarların projede ekip çalışması ve yakın işbirliği içinde olduğu bilinmektedir. Yalnız proje safhasında teknik ressam gibi değil, kompozisyon yaratıcısı olarak birlikte çalışmış olmalıdırlar.⁸⁸

Mimar yapının plan aşamasında tasarımın aritmetik hesaplarını yapan ve aynı zamanda binayı da inşa eden kişidir. Nakkaş, süslemelerin tasarımlarını

⁸⁶ ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, 46 s.

⁸⁷ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 49 s.

⁸⁸ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 566 s.

hazırlayandır. Süsleme düzen ve kompozisyonların tasarımlarını hazırlayan nakkaşların, tasarım aşamasında mimarlarla birlikte çalıştıklarını kabul edebiliriz.⁸⁹

Kuban, taşa işlenen motifin önce sanatçısı tarafından ana biçimlerinin saptandığını, bu yöntem sonrası tasarımı yapan sanatçısının, rutin ayrıntılar için diğer ustalara süslemeyi bıraktığını belirtmektedir.⁹⁰

Son aşamayı ise taşçı ve duvarcı ustaları gerçekleştirmektedir.

Adları kesinlikle belirlenemeyen bu kişilerin yapılar ve mimarlığa katkıları büyüktür. Ancak yapılarda adları yerine, işaretleri yer alıyor. Taşçılar ve duvarcı ustaları bir inşaat faaliyetinin değişmez elemanlarıdır. Selçuklu döneminde taşçıların çalıştıkları eserlerin duvarlarına kazıma ve alçak kabartma tekniğiyle bir takım geometrik şekilleri işledikleri, Kayseri Karatay Hanı ve Ağzıkara Han gibi yakın tarihlerde yapılmış iki farklı eserdeki işaretlerin benzeşmesinden hareketle aynı taşçı ekibinin iki yapıda da çalışmış olabilecekleri iddia edilmektedir.⁹¹

Taş süslemede, ustalar nakkaşın veya mimarın tasarladığı birim kompozisyonu taş üzerine aktararak, önce kabaca, şekli ortaya çıkarırken daha sonra ince işçilik denilebilecek yüzey işlemeciliği ve zımparalama, parlatma gibi işlemleri yaparlar. Tüm bu işlemleri yaparken farklı oyucu, kesici, delici ve kırıcı aletlerden yararlanırlar. Genelde metal olan bu aletler madırğa, murc, kalem, ince kalem, dişli, pergel, çivi, tarak ,eğe, eğri eğe, çekiç, dişli tokmak ve gönyedir.

Geometrik düzenlemelerle, bitkisel düzenlemelerin tasarım yöntemlerinin çözümlenmesinde farklılıklar olabilir. “Dönemin sanatçıların izledikleri yöntemler için varsayımdan öteye gitmeyecek öneriler bilinmektedir. Geometrik düzenlemelerin nasıl tasarım sonucu geliştirildikleri konusundaki araştırmalar en basit araç-gereçlerle uygulanabilecek basit geometri kuralları ve bunlara dayanan çeşitlendirmeleri tahmin edebilmekteyiz. Geometrik düzenlemelerin çözümlenmesi dönemin sanatçısının pergel, 30 ve 60 derecelik gönye ve bazen de yardımcı unsur ip

⁸⁹ BAYBURTLUOĞLU, Zafer; **Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları**, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Erzurum, 1993, 166- 168 s.

⁹⁰ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 143 s.

⁹¹ BAYBURTLUOĞLU, Z.; **a.g.e.**, 240 s.

kullanılmıştır".⁹² Oysa sanatçı bitkisel kompozisyonda çalışırken daha serbest bir çalışmanın içine girer. Kullandığı aletlerden çok elinin hüneri ve hayal gücü devrededir.

Geometrik düzenlemede ne kadar farklı dizilimler, örneklemeler olursa olsun, uygulama safhasında motif nakkaşın gözetiminde taşta geçirildikten sonra taş işlemeye geçilir. Desenin taşta aktarımı, süsleme kendi içinde iki başlık altında incelenebilir. Bunlardan biri, süslemeyi taş üzerine işleyen ve muhtemelen bir nakkaşın gözetiminde çalışan taşçılardır. Planlama aşamasında mimarlarla dialog içinde olduğunu kabul ettiğimiz nakkaşın gözetiminde çalışan taşçılardır. Nakkaşın, kompozisyonların işlenişi sırasında taşçıları denetlemesi ihtimal dahilindedir.⁹³

Bütün bu işlemlerin bitiminde son halini alan taş, yerleştirileceği alana duvarcı ustalarınca örülür.

Duvarcılar ise, taşçıların işleyerek düzelttikleri ve duvar örgüsünde kullanılacak hale getirdikleri malzemesiyle duvarı ören kişilerdir. Bunların Selçuklu yapılarında kullandıkları ünvan ise Benna dır.⁹⁴

Taş süslemeciliğinde tartışılan konu, motif ve desenlerin taş yüzeyine, yer de mi yoksa bina üzerinde mi aktarıldığıdır. Özbek bunu üç ana başlıkta değerlendirmektedir.

Birincisi, süsleme bina üzerinde yapılmış olabilir. İkincisi, süsleme taş levhalara yerde işlenip daha sonra duvara kaplanmıştır. Üçüncüsü inşaatla süsleme aynı anda yapılmıştır.

Haluk Karamağaralı, tezyinat ve kitabelerin yerde değil, örgü ve kaplama tamamlandıktan sonra yerinde yapıldığına işaret eder ve bu görüşüne delil olarak Erzurum Hatuniye Medresesinde yarım kalan uygulamaları gösterir.

⁹² ÖZBEK, Yıldıray; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300- 1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 143 s.

⁹³ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 143 s.

⁹⁴ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 154 s.

Restoratör Osman Cezmi Tuncer, Anadolu'da tezyinatı yarım kalmış binalara bakılarak, süslemenin bina üzerinde yapıldığını ileri sürmenin yanlış olduğunu, süslemenin yerde yapıp binaya yerleştirildiğini iddia eder. O.C. Tuncer'in iddiasını destekleyecek bir belge olarak Şerafeddin Ali Yazdi'nin Zafernamesinin (1467) de yer alan bir minyatürdür (Resim 1). İnşaatı bitmiş olan yapının taş süslemesinin mermer levhalar üzerine işlenişi de resimlenmiştir. Taş süslemenin yapılışında belli bir standart yoktur. Her süslemenin yapılış tarzı farklıdır. Ele aldığımız dönem içinde karşılaştığımız örnekler, süslemenin hem yerde hemde bina üzerinde yapılmış olabileceğini göstermiştir.⁹⁵

⁹⁵ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300- 1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 34 s.

2. BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAŞ YÜZEY SÜSLEMENİN GELİŞİMİ VE SÜSLEME ELEMANLARI

2.1. Mimari Süsleme Sanatına Genel Bir Bakış

Süsleme diğer adı ile bezeme batı dillerinde ornament veya ornament, Arapça'da ise tezyinat denilir. En genel anlamda, bir biçimin yüzeyinde düz ya da kabartma, boyalı ya da boyasız bir takım örgelerle oluşturulan düzenlemedir.

Süs sözlük anlamı ile herhangi bir yüzeyde oluşturulan estetik, haz uyandıran şekillerdir. Bu şekillere motif ve motiflerin oluşturduğu düzenlemeye de süsleme denir. Dekoratif bir anlam yükü taşımaktadır.

Uygulandığı yüzeylerde ilkin iki boyutlu olarak biçimlenen süsleme, pespektif kaygisından ve derinlikten yoksundur. Uygulandığı yüzeyin değerini artırır. Malzemenin üzerine motifin oyulması, kazınması, kırılması ile üç boyut kazanır.

Süsleme sanatlarının insanı etkileyişi güzellik, incelik, önemlilik, soyluluk, donatma duyguları içerir.

İnsan, en erken çağlardan bu yana yaşadığı çevreye görsel olarak katkıda bulunmuştur. Belirli bir işlev ve amaç için yaratılmış herhangi bir biçimi göze hoş gelecek biçimde yoğurmuş ya da çeşitli eklemelerle bezemiştir.⁹⁶

Süsleme olgusu insanlık tarihi ile başlar. İnsanın barınma ihtiyacını karşıladığı mağara duvarlarına yaşamının bir parçası olan av hayvanlarını kazınmasının işlevli veya işlevsiz bir ihtiyacın karşılanması olduğunu düşünebiliriz. Sonraki dönemde kendi yaptığı barınaklara taşıdığı süsleme ile çevresini

⁹⁶ ÖDEKAN, Ayla; **Bezeme**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 146 s.

güzelleştirme çabası içinde mekan ve süs kavramı gelişerek günümüze kadar gelmiş, mimari ve süsleme birbirine koşut gelişmiştir.

Kültürlerarası etkileşim sonucunda örgeler bir kültürden öteki kültüre aktarılarak varlıklarını sürdürmüşler; ancak çoğu kez biçim ve içerik olarak değişime uğramışlardır. Süs ögesi farklı malzemeler üzerine uygulanmış, yine farklı anlam yüklemeleri ile yapıldığı kültürün geleneklerini yansıtmıştır.

Yapı, tarih boyunca, salt insan yaşantısının mekanik gereksinmelerini karşılayacak bir işlevsellik anlayışı ile çözümlenip bırakılmamıştır. Düzenleme, ölçü, oran, modül, simetri, birlik, ritm, uyum, denge ve renk gibi kavramlar yapının görsel etkisini yoğunlaştırıcı öğeler olarak mimari tasarımda etkin olmuşlardır. Ayrıca tekdüzeliği ve yalınlığı giderici bir takım bezeme türleri mimarlık tarihinin başlangıcından öteye, yapının genel görünümüne katkıda bulunmuşlardır.⁹⁷

Mimari yüzeyin değerlendirilmesinde farklı tekniklerin uygulanması genelde 3 başlıkla değerlendirilebilir.

1 Yapım süreci içinde malzemenin doğal renk ve dokusu ile yapım tekniğinin özelliklerinden yararlanılarak, yüzeyler üzerinde bezeme etkisi yaratılır. Yapım süreci içinde ortaya çıkan bezeme, taş, tuğla gibi öğelerin alması dizilişlerine dayanarak elde edilir.

2 Yapım sürecinden sonra yapım öğeleri başka malzeme ve biçimlerle bezenir. duvar yüzeyleri boyanır (fresk) ya da başka malzemelerle kaplanır (mermer, renkli taşlar, mozayik, çini, alçı mukarnaslar, döşeme kaplamaları).

3 Yapım sürecinden sonra oluşmuş olan yüzeylerde bezeme amacıyla yontma, kazıma gibi ek işlemler yapılır. Sütun kaidesi, gövdesi ve başlığı ile söve, taçkemer, çörten, korniş, konsol, pencere doğraması, korkuluk, parmaklık gibi yapı öğeleri değişik biçimlere sokulur. Bu öğeler hem işlev hem de bezeme amacını birleştiren biçimler oluştururlar.⁹⁸

⁹⁷ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 443 s.

⁹⁸ BERKTAY, H.; **a.g.e.**, 442 s.

Her uygarlık döneminde görülen yaratma çabası ürünü süsleyici tasarımların en yoğun uygulama alanı mimari yapılar olmuştur.⁹⁹

Dekorasyon amaçlı taş kullanımının uygarlık tarihindeki geçmişi kronolojik bir sıra ile irdelendiğinde, insanoğlunun yaşamında, en önemli bir malzeme olarak değerlendirildiği göze çarpan bir gerçektir. İ.Ö. 600 yılları dolayında başlayan gerçek anlamındaki dekoratif doğal taş kullanımı Mısır, Yunanistanda görülmüşlerdir.¹⁰⁰

Yine, Mimari yapılarda dekoratif amaçlı taş süslemeciliği tarihin her devresinde uygulanmış gelmiştir. Taş işçiliğinin en başarılı örnekleri Mısır, Pers ve Roma uygarlıklarında ortaya çıkmıştır. Mimari yüzeye işlenen bezemeler, yapının tipine göre süsleme çeşitliliği gösterir. Duvar yüzeyi taş süslemeleri konu itibariyle; savaş, adak, günlük yaşam, inanç, kralın statü içeren betimlemelerinin yanında, bitkisel, geometrik süslemeler ve yazı da işlenmiştir.¹⁰¹

Bezeme, İslam Sanatı'nın özellikle mimarisinin anlaşılmasını büyük ölçüde güçlendirmiştir. Bezeme, özellikle mimaride İslam Sanatı'nın en önemli verisi ve İslam kültürünün sanat alanındaki en önemli ifadesi olarak kabul edilir.¹⁰²

İslam bezemesi, öteki kültürlerin bezemesinden çok değişik bir düzeyde gelişme göstermiştir. Betimlemenin zamanla sınırlandırılmaması, İslam bezemesinin çoğunlukla bitkisel, geometrik ve yazı (hat) bezeme türleri ile biçimlenmesine neden olmuştur. Hangi tür bezeme kullanılırsa kullanılsın, düzenleme geometrik şemalara dayanır. İslam bezeme estetiğini kuran, bu geometrik şekillerdir.

Anadolu Selçuklu süsleme programlarının oluşturulmasında özellikle bitkisel bezeme ve yazı bezemesinde de çember, çokgen, kare, dikdörtgen, üçgen gibi geometrik biçimler düzenlemeyi kurar. İster bir el yazması sayfası, ister bir duvar parçası olsun düzenleme dikdörtgen ve kare çerçevelerle kurulur. İslam bezemesinde bir diğer ilke yüzey doldurmasıdır. Yüzey doldurmalarında kapalı

⁹⁹ CÖMERT, Bedrettin; **Sanat Üzerine**, Bedrettin Cömert'in Armağanı, H.Ü. Yay., Ankara, 1980, 254 s.

¹⁰⁰ GÜNDÜZ, Lütfullah; **Geleneksel El Sanatlarında Isparta ve Civarındaki Taş Yapıtlı Süslemeler**, 8. El Sanatları Sempozyumu, İzmir, 2002, 159 s.

¹⁰¹ TABAK, Nermin; **Ahlat Türk Mimarisi**, İst., 1970, 60 s.

¹⁰² KUBAN, Doğan; **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1982, 8 s.

düzenlemeler yerine açık ve sonsuz düzenlemelere gidilmiş ve birbirinin içine giren, girift bezeme (arabesk) düzeni geliştirilmiştir. İslam bezemesinin en özgün ögesi mukarnas'tır. Yüzey bezemesindeki geometrik bezemenin üçüncü boyuta yansıması olan mukarnas, dünya bezeme tarihine İslam mimarisinin bir katkısıdır.¹⁰³

İslam mimarisinde mimardan çok dekoratörün (nakkaş) rolü daha önemlidir. Mimari plan ve tasarımın ikincil olması doğal olarak ona çok önem verilmediğini göstermez; fakat şurası bir gerçektir İslam sanatı ve sanatçısı süslemede daha mahirdir. Wilson İslam sanatının hacimden çok, yüzey süsleme sorunuyla ilgilendiğini belirtir. K. Otto-Dorn ise "İslamda asıl yaratıcılık başka yödedir. O, bezemesel olana, doğanın soyut-süs ifadesine, hareketli çizginin oyununa ve renk kompozisyonunun armonisine yöneliktir".¹⁰⁴

Oleg Grabar da "İslam sanatı'nın bir özelliği, gelişmesinin aşamasında, duvar yüzeylerine verilecek sayısız değişikliklerin büyüünün diğer mimari özellikleri ikinci plana atması olduğunu belirtir".¹⁰⁵

İslam çevrelerinde süslemenin yerini anlamak, dinin getirdiği, ya da genellikle kabul edilen figür yasağı üzerinde durmamak olanaksızdır. Bu yüzden stilize bitkisel bezeme ile geometrik bezeme oluşmuştur. Bu gibi sınırlamalar, belli bezeme guruplarına ağırlık verilmesine, sanatçıların bu tip motiflere yönelmesine, ayrıntılara önem verilmesine ve çeşitlilik aramalarına neden olmuştur.¹⁰⁶

Peki tüm bu ihtiyacın karşılanmasının ötesinde, yani mimari süslemenin dini, sosyolojik, ikonografik ve psikolojik açılımından başka bir anlamı, bir anlatımı var mıdır? D. Kuban soru ve yanıtını kapsamlı vermektedir.

Mimari cephe niye süslenir, amaç nedir? Bir ileti, bir mesaj vermektir. Güç gösterisi, zenginliğin göstergesi veya inancın ulviliğidir. Mimari elemanların düz blok ve katı kesimlerin arasında, süslemenin varlığı, yapıyı yumuşatma, daha fazla göz

¹⁰³ ÖDEKAN, Ayla; **Bezeme**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 146 s.

¹⁰⁴ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300- 1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 566 s.

¹⁰⁵ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 566 s.

¹⁰⁶ DEMİRİZ, Yıldız; **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, 407 s.

zevki ve duygulara yöneltmedir.¹⁰⁷

Türklerin mimari geleneğinin içinde süs etkin bir yer tutar. Yurtları da bir tür mimari obje olarak görürsek onun içinin bezemesi süslü dokuma kumaş ve halılarla yapılmaktaydı. Orta Asya'dan Anadolu'ya doğru Türklerin yaşadıkları yörelerde oluşan mimari üsluplarda, yapım teknolojisinin gelişmesine koşut olarak mimari bezemede de bir gelişme izlenir. Pazırık ve Noin-Ula'da çıkan dokumalardaki geometrik örgeler ve düzenler ile daha geç tarihlerde Türkistan'da mimari bezemede yer alan örgeler ve düzenler arasında benzerlik, bezeme geleneğindeki sürekliliği göstermesi açısından ilginçtir.¹⁰⁸

Dokuma, duvar resmi, alçı, tuğla, çini gibi çeşitli mimari bezeme türleriyle yapılarını donatıp, zengin bir bezeme ikonografisi geliştiren Türklerin, taş ve mermer ocaklarının bulunduğu yörelerde geleneksel örge ve düzenlerini taş ve mermere geçirdikleri, yada taş veya mermere özgü yeni denemelere giriştikleri görülür. Gazne kenti yakınında zengin mermer yataklarının bulunuşu, Gaznelelilerin mimari bezemede mermeri yeğlemelerine neden olmuştur. Leşker-i bazar ve III. Mesut sarayı mermer kabartmaları, bu yöre sanatçılarının titiz işçiliği yansıtır. Gazne mimari bezemesinde insan, hayvan ve bitkisel örgelerle oluşan mermer kabartma örnekleri çoktur. Bezeme ikonografyasında yer alan, av peşinde koşan aslan , grifon, çift başlı kartal, insan başlı kuş, fil, tavus kuşu, sfenks, uzun başlı v kulaklı keçi, toparlak yüzlü kısa kulaklı köpek başları ve insan figürleri Türkistan yöresinde alçı ve duvar resminde geliştirilen Şaman kültürüne dayalı ikonografyanın, taşta oyulmasıdır.¹⁰⁹

Orta Asya'nın mimari tezyinatı Anadolu Mimarisinin gelişmesinde önemli bir yer tutar. Buhara, Özkent, Semerkant gibi şehirlerin anıtlarında kullanılan belirli teknik ve motifler, özellikle Karahanlılar aracılığı ile, Önce İran'a daha sonra da, oradan Anadolu'ya geçmiştir. Bu arada Anadolu anıtlarında gördüğümüz pek çok geometrik kompozisyonun uzak kaynağı Orta Asya anıtlarıdır.¹¹⁰

¹⁰⁷ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY., İstanbul, 1999, 175 s.

¹⁰⁸ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay., İstanbul, 2005, 51 s.

¹⁰⁹ ÖDEKAN, A.; **a.g.e.**, 470 s.

¹¹⁰ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 18 s.

Burada bir ekleme yaparsak geometrik unsurların yanında bütün süsleme programları Orta Asya çıkışıdır. İranın bu mirasta yeri fazla değildir. Türk-İslam mimarisinde ortak uygulanmış süsleme programları vardır. Ortak bir dinin kültür bağlamındaki uzantılarını burada görmek mümkündür.

İslamiyetten önceki Türk kültürünün maddi verileri ile sonrakiler arasında sıkı bir bağ ve devamlılık-süreklilik sadece taşınır maddi varlıklarında ortaya çıkmaktadır. Ayrıca mimaride de ve süslemesinde de izlenebilmektedir. Türklerdeki mimari gelişim sürecini yapıların plan aşamasından çok, süsleme ve malzeme (kerpiç,tuğla ,taş) bağlamında ele almak doğru olur. Anadolu Selçuklu kültürünü her yönü ile değerlendirebilmek için, Büyük Selçuklu dönemi sanatını iyi bilmek gerekmektedir.

Büyük Selçuklu Dönemi Sanatı, Türk sanat kronolojisinde önemli bir devredir. İslamiyetin Türkler tarafından kabulü, her alanda olduğu gibi, bu toplumun sanatında da geniş yankılar yapmış; mimari, tezyinat ve el sanatları yeni bir yön kazanmıştır. Karahanlı ve Gazneli sanatlarıyla başlayan gelişme, Selçuklu hakimiyet sahasında daha geniş çaplı denemelerle kendini göstermiştir. İran, Maveraünnehr ve Horasan'a yayılan Büyük Selçuklu sanatı, birkaç bakımdan önemlidir. Öncelikle, Abbasi hilafeti zamanında henüz silinmeyen Sasani gelenekleri ve bölgesel sanatlar ancak bu dönemde topluca değerlendirilmiş, ortak çizgiler gösteren bir üslup belirmiştir. Bu dönemin bir başka özelliği de Anadolu Selçuklu sanatının önemli bir kaynağı olmasıdır. Böylece Orta Asya ve Horasan'daki mimari ve buna bağlı gelenekler, Azerbaycan ve Doğu Anadolu yoluyla Küçük Asya'ya kadar ulaşmıştır. Selçukluların başarıyla ve büyük ölçüler çerçevesinde uyguladıkları cami, medrese ve kümbet gibi yapı tipleri kendi devresi için klasik diyebileceğimiz biçimler kazanmış, süsleme ve el sanatları bu devrede belirli ölçü ve esaslara kavuşmuştur.¹¹¹

Türk-İslam mimarisinde bezeme belirli bir program içinde uygulanmıştır. Bu programa göre, yapının işlevi ne olursa olsun, belirli yapısal öğeler bezeme alanları

¹¹¹ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara, 20 s.

olarak değerlendirilmişlerdir. Taçkapı, pencere, mihrap, tek taşıyıcılar (sütun, ayak, kolon), minare, çörten, birincil derecede bezeme alanlarıdır. Duvar, yapım malzemenin renk ve dokusuyla ya da kaplanarak bezenmiştir. Duvarda ayrıca gafrolar, payandalar, sağır kemerler, sütunlar ve nişler, silmeler, korniş ve rozetlerle kütleli hareketlendirme yaratılmıştır. Bu öğeler özellikle türbelerde duvar yüzeyi yontusunu oluştururlar. Üst yapıda kasnak önemli bir bezeme alanıdır. Geçiş öğeleri tonoz ve küresel bingilerin yüzleri, iç içe kemerler ve mukarnas öğeleriyle değerlendirilir. Anadolu'da 13.y.y. sonuna doğru Türk üçgeni diye adlandırılan üçgensel prizmatik öğelerle kasnak oluşturulmuştur. Örtü, tuğla yapımında çark-ı felek, zikzak gibi dizmelerle bezenir. Taş yapımında ise yıldız tonoz, mukarnas öğeleriyle biçimlenir.¹¹²

Anadolu'da her dönemde, taş başlıca mimari malzeme olmuştur. Daha ilk örneklerde, taş malzeme üzerindeki süslemede, (özellikle geometrik) bir yandan devşirme malzemedan gelen antik ve yerli örnekler, öte yandan tuğladan taşla geçme örnekler bir arada bulunmaktadır. Anadolu Selçuklu döneminde, taş malzeme ile yapılan geometrik ve bitkisel kompozisyonlar tamamen Anadolu'ya özgü bir gelişim izlemektedir.

Anadolu Selçuklu mimarlığı, doğudan batıya kendi ana çizgilerini koruyarak gelişimini sürdürürken, tekrara düşmeden, devamlılık sergileme özelliği yanında, malzeme ve biçimde olduğu kadar süslemede de belli bir ölçü tutturma başarısını da göstermiştir. Genelde sonsuza kadar genişleyebilecek bir geometriden kaynaklanan bir süsleme programı, seçilen malzeme ne olursa olsun, belirli kesitlerin seçilmesi esasına dayanmaktadır. Bu girift geometri bazen köşeli hatlarla, bazen de bitkisel kıvrımlar ve yazı ile bütünleşebilmektedir. Selçuklu sanatı ve mimarlığı tekrara düşmeyen, aksine sürekli plan ve form gelişmeleri yaparken, ana tasarım esaslarını koruyarak süslemede geniş bir repertuar oluşturmuştur.¹¹³

Süsleme özelliklerine tekrar döneceğiz. Şimdi, kullanılan malzemelerin özelliklerine bakalım.

¹¹² BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 444 s.

¹¹³ ALTUN, Ara; **Sanatın Ortaçağı**, Kocabalı Yayınevi, İstanbul, 1997, 10 s.

“Türklerin, mimaride, buldukları bölgenin malzemesiyle yapılar oluşturdukları bilinmektedir. Genel olarak Orta Asya’da Kerpiç, İran’da Tuğla ve Anadolu Türk mimarisinde de taş kullandıkları görülmüştür. Anadolu’nun jeolojik yapısı Orta Asya, İran ve Suriye’den farklılık gösterir. Yarımadanın her bölgesinde farklı tür taşlar geniş yataklar halinde bol miktarda bulunmaktadır. Yapıların oluşturulduğu bölgeler ve malzemeler farklı da olsa ortak karakteristikleri üzerlerinin çeşitli motiflerle süslenmiş olmasıdır”.¹¹⁴

Orta Asya ve İran’da tuğla kullanımı ile oluşturulan mimari ve süsleme bir zorunluluktur. Bu da tuğla kullanımını çeşitlendirip geliştirmiştir. Tuğla yapımında önemli gelişme, yapısal malzeme tuğlanın bezemesel malzeme olarak değerlendirilmesidir. Değişik boyda tuğlaların inşa sırasında farklı konumlandırılarak yerleştirilmeleri ile bir kompozisyon oluşturulabilmekteydi. Yani tuğla yatay, düşey ve eğik dizilimleriyle duvar yüzeyinde desenler oluşturmaktaydı. Bu desenler geometrik bir düzen içerisinde gelişmekteydi. Tuğlanın yarattığı geometrik bezeme üslubunda yazı ve şeritler dik gelişmektedir. Önceleri sınırsız olan tuğlalar ileriki dönemlerde sınırlanıp, farklı uygulama teknikleri (mozayik) ile yüzeylere uygulanmıştır.¹¹⁵

Taşın, Türk yapı ve mimari sanatında geniş ölçüde kullanılması ise, Anadolu’da başlar; 11. yüzyılın ortalarından kısa bir süre sonra Anadolu’ya hakim olan Selçuklular, çevrede bulunan taş malzemesinin doğurduğu durum karşısında geleneksel mimari ve yapı anlayışını da buna bağlı olarak, hemen hemen kökünden değiştirmişlerdir.¹¹⁶

Taşın, temel inşaat malzemesi olması Selçukluların Anadolu’ya gelişleri ile başlar Asya ve İrandaki geleneğin dışına çıkılarak tuğla malzemenin yerini Anadolu’da inşa malzemesi olarak taş alır. İrandaki tuğla ve çini süslemenin yerini de Anadolu’da taş süsleme alır. Bu süslemeler genelde dış cephede yoğunlaşmaktadır. Özellikle yoğunluk yapıya giriş kısmında ve pencerelerdedir.¹¹⁷

¹¹⁴ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 444 s.

¹¹⁵ BERKTAY, H.; **a.g.e.**, 445 s.

¹¹⁶ GÜNDÜZ, Lütfullah; **Geleneksel El Sanatlarında Isparta ve Civarındaki Taş Yapıtlı Süslemeler**, 8. El Sanatları Sempozyumu, 2002, 159 s.

¹¹⁷ ÖGEL, Semra; **Anadolu’nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No :58, İstanbul, 1994, 96 s.

İlk taş süslemelerinde iki karakteristik özellik dikkati çekmektedir: Birincisi, Azerbaycan üzerinden gelen tuğla örneklerinin şiddetle taş üzerine yansıdığı taklitçi üsluptur. Önceleri bunlar, aynı yapı üzerinde birlikte uygulama alanı bulmuşlardır.¹¹⁸

Divriği Kale Cami bu özelliği yansıtan ilk örneklerdendir. Taçkapısında tuğla ve taş birlikte kullanılmış, geçiş yapısıdır. Taş süslemeleri bir şablon yardımı ile yapılmış kanaati uyandırmaktadır. Şablon tuğla ve çini de İran'da bol kullanılmıştır.¹¹⁹

Anadolu Türk mimarisinde, ise ana yapı malzemesi olan taşla 12. ve 13. yüzyıllarda özgün bir mimari bezeme üslubu yaratılmıştır. Bezeme programında belirli bir tutarlılık vardır. 12. yüzyılın ilk yarısına değin kütle, yalınlığıyla bir orta çağ yapısı karakterini korur; yüksek taş duvarlardaki yalınlık içe dönük bir mimariyi yansıtır. Ancak kütleli biçimleniş ve bezeme programı ile kapı, yapıya giriş yeri olarak vurgulanır ve yalınlık içinde çarpıcı bir nokta olarak değerlendirilir. 12. yüzyılın ikinci yarısında ise, yapı dışa açılmaya ve dışa dönük bir görünüm kazanmaya başlar; bunun sonucu, dış kütle ile ilgili bezeme programı çoğalır, taçkapı dışında saçak, duvar payandaları, duvar yüzlerinde açılan nişler ve pencereler, dış kütlede bezeme konumlarıdır. Bu konumlarda, zamanla, bezemede yoğunluk artar. Daha önce Karahanlı ve Gazneli mimarisinde geliştirilen geniş kemerli niş ve onu çevreleyen dikdörtgen çerçeveli kapı kompozisyonu, Anadolu Türk mimarisinde daha önce kullanılmamıştır.¹²⁰

Anadolu Selçuklu mimari süslemesinde, belli uygulama alanları içinde düzenlemelere gidilmiştir. Bu süsleme programları yapının belli bölgelerinde gruplaşmıştır. Bu bölgeler, dış yüzeyde, ana giriş kapılarında, pencerelerde yoğunlaşmaktadır. Süslemeyi oluşturan elemanlar, geometrik (üçgen, dörtgen, çokgen vs. yıldızlar) soyut bir anlatımın uygulamalarıdır. Doğadan alıntılanan bitkisel öğeler ve hayvan figürleri başka bir süsleme grubudur. Yazı da uygulamalarında yapının dini ve sosyal yapısını açıklayan belge niteliği taşır. Bu

¹¹⁸ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 22 s.

¹¹⁹ MÜLAYİM, S.; **a.g.e.**, 22 s.

¹²⁰ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 444 s.

yazılarda yapım ve onarım tarihi, yaptıranı ve yapanın isimleri, ayrıca dinsel içerikli kutsal sözlerin aktarılmasından oluşur.¹²¹

Ayrıca yapısal oluşumlarda bu süsleme programını güçlendirir. Bunlar sütun başları sütunceler, silme, kavsara, tonoz, mukarnas vs. Mimari yapı elemanı olmalarına karşın bir süs ögesi olarak değerlendirilmişlerdir. Taş süslemenin, Orta Çağ Anadolu Türk mimarisinde, dış cephede yoğunlaştığı bölgeler, taçkapılar, pencereler, köşe kuleleri, son cemaat veya giriş revakları, sundurmalar ve minarelerdir. İç mekanda mihraplar, taşıcı sütunlar ve çok örneği olmasa da minberlerdir. Üzerlerine belli tekniklerde uygulanan süslemeler vardır. Bunlar kabartma, oyma, kazıma ve taramadır. Bütün yüzeyde bir arada kullanılmışlardır. Örneğin, alçak kabartma tekniği, çok fazla dikkat çekmeyen yan yüzeylerde görülür. Yüksek kabartma tekniği ise, ana girişin sağında ve solunda yola bakan cephesinde yer almıştır. Taş süslemelerde en çok kullanılan iki süsleme geometrik ve bitkisel süslemelerdir. Bunların, birlikte bir kompozisyon oluşturdukları karma süslemeler vardır. Diğer süslemeler ise, (tasvir yazı vs.) diğerleri gibi yoğun değildir.¹²²

“Türk-İslam mimarisinin en önemli tasarım öğelerinden biri, çoğu kez en önemlisi, taçkapılardır. Taçkapıların yapı tasarımında kazandıkları tasarımsal statü, sadece yapıya giriş işlevi, hatta yapıyı temsil etme işlevinin de üzerinde, bir simgesel işlev yüklediklerini gösterir. Özellikle 13. yüzyıl ikinci yarısında, Doğu Anadolu'nun büyük medreselerinde en zengin taş kapılar gerçekleştirilmiştir. Taçkapı, İran'da, Büyük Selçuklu döneminin bir yaratmasıdır. Aslında Ribat-ı Melik'te ilk örnekleri bulunmaktadır”.¹²³

“Selçuklu taş süsleme programında taçkapıların yeri birincildir. Anıtsal kapılar Anadolu Selçuklu mimarisini tanımlayan öğelerdir. Yapıyı tanımlayan ve neredeyse temsil eden taçkapının davet edici, kucaklayıcı bir görevi vardır. Taçkapı bütün yapıların tasarımında olduğu gibi büyük kubbeli medreselerde de önemini koruyarak, 10.-11. yüzyıllardaki Karahanlı yapılarının geleneğinin Anadolu'da sürdüğünü kanıtlar yapının taş dekorlu cephesi ve süslemesiz, yalın diğer duvarları

¹²¹ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **a.g.e.**, 445 s.

¹²² BERKTAY, H.; **a.g.e.**, 445 s.

¹²³ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 41 s.

arasında etkili karşılık Selçuk mimarisi için karakterisitik bir özelliktir".¹²⁴

Anadolu Selçuklu taş süslemesinde kompozisyonlar büyük çeşitlilik gösterir, her eserde değişir, fakat belli bir sistem ve şema aynı kalır. Örneğin, dış ve iç portali olan çok sayıdaki kervansaray yapılarından hiçbirinde iki portalin süslemesi birbirinin eşi değildir.¹²⁵

Selçuklu mimarisinin ağır dünyevi görünüşü içinde özel bir anlamı olan unsur tezyini portaldır. Portal şemalara bağlı bir yüzey fantezisi içinde yoğun nesnel arayışı ifade eder. Portal, mistik sınırları aşan duyuşal tabiat sembollerinin çerçevenmiş düzenidir. Selçuklu plastiği, Anadolu ortaçağının portal üzerinde denediği taşkın plastik, yüzey-çizgi anlaşmasının sınırları içindedir.¹²⁶

Anadolu Selçuklu taş süslemesinin en yoğun olduğu bölgeler olarak dikkati çeken taçkapılar, genellikle yapıların yola bakan cephelerinin ortasına, bu cepheden belli oranda çıkıntı yapacak şekilde ve çoğu zaman ana yapıyı aşan yüksek dikdörtgen bir kütle olarak konumlandırılmışlardır. Oysa yapının sadece kapı çerçevesi dışında süsleme programı pek uygulanmamıştır. Anadolu mimarisi ve süslemesi için en iyi kaynağı taçkapılar vermektedir. 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren anıtsal yapıların ön yüzlerinde, cephe ortasındaki taçkapının üzerine yerleştirilen ve son örneğini 14. yüzyılın ilk yarısı içinde izleyebildiğimiz minarelerinde taçkapılara dikey bir yükseklik kazandırarak adeta onu bir anıta dönüştürdüğünü gözlemek mümkündür.¹²⁷

Orta Asya ve İran'daki örnekleri incelediğinde, birbirinin yakın örnekleri görülebildiği gibi çok farklı yaklaşımlar da vardır. Ünal bu konuda Anadolu Selçuklu taçkapılarının büyük ölçüde özgün yaratmalarla kişiliğini bulduğu, İran'dakilerin ancak genel düzen bakımından Anadolu'dakilere öncülük etmiş olabileceği söyler.¹²⁸

¹²⁴ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY,1567, Sanat 89, İstanbul, 2002, 460 s.

¹²⁵ ÜNAL, Rahmi Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk Mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 133 s.

¹²⁶ TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 106- 107 s.

¹²⁷ ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 520 s.

¹²⁸ ÜNAL, R. H.; **a.g.e.**; 110 s.

Selçuklu mimarisinde taçkapılardan sonra süsleme yoğunluğunu mihraplarda görmekteyiz. “Kapılardan sonra bezemenin yoğunlaştığı konum mihraptır. 12. ve 13.y.y. içinde inşa edilen 89 mihrap içinde malzemeye göre yapılan sınıflandırmada kesme taş en fazla kullanılmıştır. Yöresel dağılıma göre kesme taş mihraplara, 12. ve 13. yüzyıllarda güneydoğu ve Orta Anadolu’da Artuklu, Saltuklu, Mengücek ve Selçuklu yapılarında; çini ve alçı mihraplara, Konya çevresinde Selçuklu yapılarında rastlanmaktadır. Kapılarda uygulanan kompozisyon şeması mihraplarda da yenilenmiştir. Mihrap şemasına, ayrıca kompozisyonun düşey ögesi olarak, tepelik yapılmıştır. Kapı kompozisyonlarında görülen üslupsal gelişim mihraplarda da izlenir”¹²⁹.

“12. yüzyılın ikinci yarısından 14. yüzyılın sonuna kadar yapılan ve halen orijinal özelliklerini koruyan seksen dokuz mihraptan 56 tanesi, kesme taştan yapılmıştır. Taş mihraplarda kenar bordürleri, köşelikler, alınlık ve bazen de mukarnas yuvalarının yüzeylerine süsleme olarak işlenen geometrik ve bitkisel kompozisyonlarla, yazı şeritleri, alçak veya yüksek kabartma oyulmuştur. 12 yüzyılın sonu ve 13. yüzyılın başında yapılan mihrapda, genellikle oymalar fazla derin değil yüzeyseldir. Geometrik geçme ve örgülerin kompozisyonları da fazla girift değildir, yalın zemin seçilir. Daha geç tarihli mihraplarda ise, oymalar yüksek kabartmadır, hem geometrik hem bitkisel kompozisyonlar giriftleşir, zemin az görünür. Oyma tekniği ve kompozisyonlarda erken ve geç devir arasında izlenebilen bu farklılık, aynı devir portallerindeki (taçkapı) gelişmeyi de yakından takip etmektedir. Bu nedenle de kesme taş mihraplarda yapının portalı ile aynı paralelde bir gelişmeden ve portalle mihrap arasında malzeme, işçilik ve süsleme yönlerinde bir birliktelikten bahsetmek mümkündür. Mihraplarda kesme taşın kullanılışı 12. yüzyılın ikinci yarısından 13. yüzyılın ortalarına kadar yoğundur”¹³⁰.

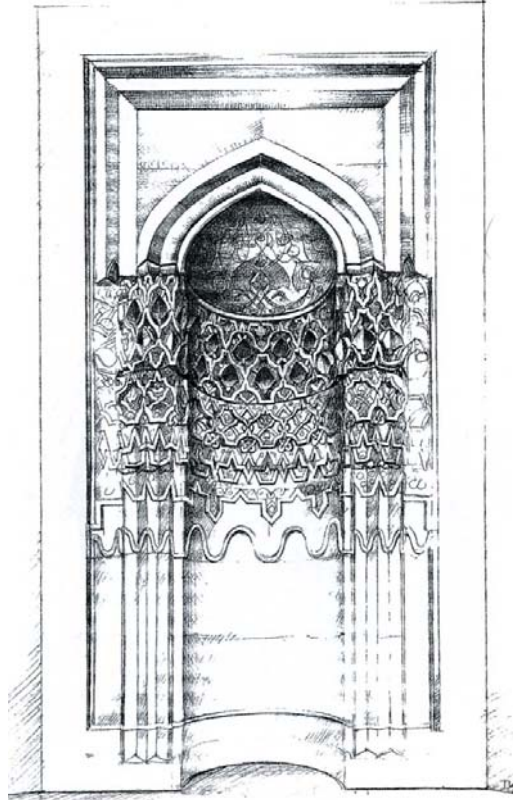
Taçkapı ve mihraplardan sonra süslemelerin çeşitli örnek ve gelişim sergilediği mimari öge sütun başlıklarıdır.

Antik yapıtlardan aktararak kullanılan devşirme (spolie) başlıklar Ortaçağ Anadolu Türk mimarisinin üslubu ile uyum sağlarlar. Türk mimarisi içinde geliştirilen başlıklar çeşitlilik gösterir. Palmet, stilize akantüs mukarnas öğeleri ile bezeli

¹²⁹ ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **a.g.e.**, 473 s.

¹³⁰ BAKIRER, Ömür; **Anadolu Mihrapları**, TTK Yayınları, Ank. 1976, 30- 31 s.

başlıklar ile, zar tipi başlıklar yaygındır. Bu tip başlıkların kendi içinde çeşitlenmeleri çoktur. Zar başlıkların köşeleri yuvarlatılmış olabilir. Çoğunlukla, zar başlık tepe üstü oturtularak kullanılır. İki tip üst üste gelebilirler (Resim 46). Zar başlıklar akantus ya da palmet örgeleriyle işlenmiş olabilir. Akantus başlıkları Antik ve Bizans başlıklarından ayrılırlar. Üst üste yaprak çelenkleri olarak biçimlenirler. Koç boynuzu biçiminde kıvrık volütler, yaprak çelenklerinin arasında koruyucu aslan başları dikkati çeker. Akantus örgesi Aksaray Sultan Han'ında olduğu gibi, çoğu kez doğal görünümlüdür. Kimi örneklerde ise şematize edilmiş zardır. Köşeleri birer başlık tipi ilk kez Divriği Kale Cami sütunçelerinde karşımıza çıkabilir.¹³¹



Şekil 2: "Mihrap, Divriği Ulu Camii". (Kay.: Trauggott Wöhrlin 'Divriği 1996, 70).

Diğer elemanlarda olduğu gibi sütun başlıklarında da, geç devir örneklerde bir abartı gözlenir. Bitkisel öğeler daha hareketli ve derin işlenmiştir. "13. yüzyılın sonuna doğru başlıklar irileşir. Palmet-rumi-lotüs örgeleri ve derin yontulan ajurlar

¹³¹ ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 473 s.

sayesinde blok yüzeyinde ışık-gölge oyunları fazlaşır. Sütun gövdeleri, üçgen ve çokgen kesitlidir. Geometrik ve bitkisel örgelerle biçimlenmiş olanlar, zaman içinde çoğalmaya başlamıştır. Zikzak, yivli, çatal dallı burmalı gövdeli olanları da vardır.”¹³²



Resim 2: “Buruciye Medresesi Revak Sütun Başlığı”.

İslam ve Türk sanatının mimari bir öge olarak bulup geliştirdiği en önemli yapı ve süsleme unsuru mukarnastır. “İslam sanatının en çok kullanılan dekoratif tekniklerinden biri mukarnas(stalaktit) adı verilen üç boyutlu süslemedir. Mimaride önce fonksiyonel bir nedenle ortaya çıkmış olmalıdır. Duvarlarla, örtü elemanları arasında geçit ödevi gören yüzeylerde kullanılmıştır”.¹³³



Resim 3: “Mukarnas, Konya Karatay Medresesi Taçkapı”.

¹³² ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 473 s.

¹³³ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY., İstanbul, 1970, 143- 144 s.

Mukarnas sisteminde üç boyutlu prizmatik öğelerle bir geometrik biçimden bir başka geometrik biçime, ya da bir boyuttan diğer bir boyuta geçiş bezemesel olarak sağlanır. Bu nedenle, mukarnas sistemi mimerliğin her konumuna uygulanabilmiştir. Mukarnas bezemenin en önemli özelliği kurgusunun yapısal olmasıdır. İşlevi, bir geometrik biçimden farklı bir geometrik biçime geçişi sağlamaktır. Geometrik yapısından ötürü, mukarnas bezeme mimarlık konseptiyle uyum içinde gelişir, yapıyla bütünleşir.¹³⁴

Mukarnas örgelerin, üç boyutlu prizmatik öğelere dönüşerek, uzaysal biçimlenmeleriyle oluşan mukarnas diye adlandırdığımız bezeme türü İslam mimarisine özgüdür. Özünde bezeme ögesi olmasına karşın, mimari öğelerin bir geometrik biçime dönüşümünde görev alışıyla, yapısal öge olarak da değerlendirilendirilebilir.¹³⁵

Türkistan ve İran'da alçı ve tuğla malzeme ile geliştirilen mukarnas öğelerinin Suriye ve Irak'ta taş yapımında denendiğini görmekteyiz. Daha sonraki yıllarda cami, medrese ve saray gibi çeşitli yapıların girişleri bu nitelikte yarım kubbelerle taçlanmıştır. Mukarnas öğeleri Suriye mimarisinde kubbe , kapı nişi örtüsü, şerefe, sütun başlığı gibi konuları değerlendirerek, değişik silme türleri ve çift renkli mermer kamalı geometrik geçmeler, Suriye mimarisinin yalın bezeme düzenini, taş yapılarında geliştirirler. Sütun başlıkları ve geçiş öğeleri dışında, mukarnas kapı ve pencere nişi örtülerinde, eyvan örtülerinde, minare şerefesinde, mezar taşlarında sürekli kullanılmış bir bezeme ögesidir. Suriye, Azerbaycan ve Anadolu'da, mukarnas bezeme, taşa yontulmuş ve zengin kompozisyonlar geliştirilmiştir.¹³⁶

Suriye, Azerbaycan ve Anadolu yörenin geleneksel malzemesi olan taşı oyarak zengin bir bezeme sözlüğü geliştirmişlerdir. Suriye, aynı zamanda değişik renkli taşların geçmeli geometrik düzenlemeleriyle ilginç bir bezeme türü yaratmıştır. Zengi denilen, Suriye kaynaklı olan bu tür bezeme Mısır ve Anadolu'da benimsenmiştir. Konya Alaaddin Camisi, Konya-Aksaray Sultan Hanı gibi Şamlı

¹³⁴ ÖDEKAN, Ayla; **Anadolu Selçuklu Çağında Mukarnas Bezeme, Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi, 2002, 329- 330 s.

¹³⁵ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul 2005, 471 s.

¹³⁶ BERKTAY, H. ve diğerleri; **a.g.e.**, 473 s.

ustaların çalıştığı 12. ve 13. yüzyıl yapılarında çok renkli geometrik geçmeli bezeme biçimleri kullanılmıştır.¹³⁷

Taş ve mermer malzemeye dayalı mimarinin geliştiği, ikinci bölge Suriye-Irak bölgesidir. Zengi Bedreddin Lülü, Eyyübiler zamanında Hama, Şam, Musul, Halep'te taş ve mermer bezemeye ağırlık verilmiştir. Hama Cami minaresi Türkistan, İran, Afganistan tuğla minarelerinden farklı olarak sarımsak ve siyah kesme taşlardan örülmüştür. Silmelerle oluşturulan nişlerin içinde, figürlerin yer aldığı dikdörtgen bordürlerle çevrili Musul Nurettin Cami mihrabı da taştır. Ejderin ağzına mızrağı saplayan sakallı bir adamın betimlendiği El Han Kervansarayının taçkapısı da, taş işçiliğine örnektir. Suriye yapılarında Antik ve Hristiyan mimarisinin etkileri hem işlenen konularda, hem kompozisyonlarda belli olmaktadır.¹³⁸

H.R. Ünal'ın değindiği taş süsleme programındaki bir başka ayrıntı, boşluk korkusu diye nitelediği kavramdır.

Anadolu Selçuklu mimarisinde, süslemenin genel özelliklerinden biri olan "boşluk korkusu", süsleme şeritlerinde gözlenmektedir. Gerek bitkisel, gerekse geometrik şeritleri oluşturan unsurlar, sıkı sıkıya birbirine kenetlenmekte, arada boş yer bırakılmamasına dikkat edilmektedir. Bazen, örnek göbeklerindeki boşluklar dahi gülbezelerle doldurulmuştur. Önce göbeklerdeki boşluklardan başlayan bu doldurma arzusu, daha sonraları, yıldız örneklerinin kollarına geçmiştir. Konya Sırçalı Medrese taçkapısındaki ana şeritte, bütün ara boşlukların gülbezelerle doldurulduğu görülmektedir.¹³⁹

¹³⁷ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul 2005, 473 s.

¹³⁸ BERKTAY, H. ve diğerleri; **a.g.e.**, 473 s.

¹³⁹ ÜNAL, Rahmi Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 84 s.

2.1. Geometrik Süsleme:

“Geometri” Yunanca geo (dünya) ve de metri (ölçüm) kelimelerinden meydana gelmiştir. Evrensel bir süsleme biçimi olan geometrik süslemeler, insanlık tarihi boyunca her uygarlıkta, herhangi bir tarihte ve herhangi bir yerde görülebilmektedir.¹⁴⁰

İnsanoğlu tarihin en eski dönemlerinden bu yana, yaşadığı çevreyi ve kullandığı eşyayı süsleme gereği duyduğunda; bunları yaşadığı ortamdan alıntılarla yaratmış, başta geometrik, çeşitli formlara sokmuş ve işlevsel biçimlerde kullanmıştır.¹⁴¹

Sistematik bir düzen içinde geometri ile ilk karşılaşma Ön Asya uygarlıklarında olmuştur.

Eski Mezopotamya ve Mısır’da basit geometrinin kullanımı ile mimari oluşturulmuştur. Geometrinin esas gelişimi Öklid’in İ.Ö. 300 yıllarında İskenderiye matematik okulunda yazdığı geometrinin tümünü kapsayan teziyle başladığı sanılmaktadır.¹⁴²

Batı sanat tarihçi ve estetikçileri (Platon, Croce, Nitsche ve diğerleri) geometrik kompozisyon ve formları nedenlerle açıklamaya çalışmışlardır. Şekil ve kompozisyonların, ifade ettikleri iç manalara ağırlık veren bu açıklamalar, daha çok dini, felsefi, sembolik ve dünya görüşü gibi konulara dayanmaktadır. Bir diğer neden ise, geometrik yapıdaki matematiksel uyum, tabiat diyalektiği kompozisyonların kurulu çatısındaki uyumdan hareket eden ve maddenin yapısıyla ilgili materyalist teorileridir. Geometrik bakımdan düzenli biçimler bir haz objesidirler, çünkü onların bir bütün olarak kavranması, ruhumuz için doğaldır. Ya da belli ölçüde onlar, ruhun doğasında veya özünde olan bir özelliği gösterir.¹⁴³

En geniş anlamıyla geometrik düzenler “uzaydaki çizgilerin birbirleriyle olan

¹⁴⁰ www.Wikipedia.com. 4.16.2008.

¹⁴¹ CÖMERT, Bedrettin; **Kuramı ve Sanat Tarihçiliği**, H.Ü. Yayınları, 254 s.

¹⁴² ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300- 1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 558 s.

¹⁴³ WORRINGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Özdeşleyim**, (Çeviren:İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985, 70 s.

yakınlıklarından, yani paralel veya kesme açılarından farklılıklarından geometrik birim oluşur. Bu birim, geometrik düzenlemelere olanak sağlar. Geometrik düzenleme görsel alan olarak, bir ızgara sistemi içerisinde gelişim gösterir. Izgara yüzeyi eşit birimlere bölme yöntemidir. Bu ızgara içerisinde ard arda yayılır. Bu ızgaranın mimari yüzeyi oluşturulmuş düz alanlarda saptanmış kesin ölçüleri vardır. Oluşturulacak geometrik düzenlemelerin sınırları bellidir. Geometrik birim ile kurulum arasındaki ilişki bu ızgara içerisinde oluşturulur ve çeşitlendirilir. Geometrik ögenin kendisi, bu kurulumlarda belli olanaklara izin verebildiği gibi, kısıtlamalar da oluşturabilir. O, birimin verdiği olanaklarla ilgilidir. Tasarlanan geometrik birimdeki açı ve boşluklar oluşturulacak kompozisyon farklılıklarına olanak sağlar.¹⁴⁴

Geometrik biçimlerin sistemli bir biçimde düzenlenmesiyle çeşitli ağlar ortaya konulur. Bunlar kapalı ve açık sistemlerde gelişir. Kapalı geometrik sistemlerde motif kendi sınırları içinde bitmiş ve bütünleşmiştir. Açık geometrik sistemlerde ise çizgiler sonsuza değin sürecek biçimdedir ve sınırlanmamıştır.¹⁴⁵

Süslemeler içinde soyut düzenlemelere geometrik motiflerle çok kolay ulaşılabilir. Geometrik süslemenin soyut anlatım biçimi motifin düzen kurma sınırları ile ölçülür. “geometrik soyutlama görünürde, dış dünya nesnelere bağılıktan olduğu gibi, öznenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir”.¹⁴⁶

Yine Worringer, geometrik soyutlamayı niteleyen ve belirleyen şeyin zorunluluk olduğunu belirtir. Düz kesişen çizgilerin bir çeşit ızgaraların farklı açılarla birleştirilmesi, soyut nesnelere, biçimler üretir; ve ona göre insan ancak geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde huzur bulabildiğini belirtir.¹⁴⁷

¹⁴⁴ BAKIRER, Ömür; **Mimari Süslemede Geometrik Düzenlemelerin Tasarımı**, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, İstanbul, 1983, 8 s.

¹⁴⁵ SEÇKİNÖZ, Mine ve diğerleri; **Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi**, TTK. Basımevi, Ankara, 1986, 203 s.

¹⁴⁶ WÖRRİNGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Özdeşleşim**, (Çeviren İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985, 43 s.

¹⁴⁷ WÖRRİNGER, W.; **a.g.e.**, 13 s.

Geometrik şekillerin içeriği ile ilgili bir açıklamasında Mülayim; Onların sembolizm, totem, büyü gibi ritüel davranışlarla, İslam felsefesinde yer alan konular olarak geniş yer tuttuğunu belirtmiş, sembolizme dayanan açıklamalarda, şekillerin farklı çevrelerde özel birtakım kuvvetler taşıdığı kabul edilmesinden ve buna dayanarak geometrik şekillere, ilkel büyü ve sihir sisteminin belirtileri olarak bakılmasından kaynaklandığını bildirmektedir.¹⁴⁸

Geometrik düzenin tam olarak gelişimi, İslam sanatlarıyla olmuştur.¹⁴⁹

Geometrik süsleme İslam kültürünün egemen olduğu bütün çevrelerde, hemen hemen her teknikte ve her malzeme üzerinde uygulanmıştır. Yapıların anıtsal taçkapılarından, minyatürlerin arka planlarına; tuğlaların dizilişinden yazma kitapların süslemelerine kadar her yerde geometrik düzenlemeye yer verilmiştir.¹⁵⁰

İslamiyetin ilk yüzyıllarından beri sanatçılar geometrik ifadeye doğru yönelmişlerdir. Platonik felsefenin, Neo Platonistler ve özellikle Platon yolu ile Arap düşünürlerince devir alınıp işlenmesi, yasası saydığı sayı sistemlerini geniş ölçüde benimseyen platon aracılığı ile, evrenin işleyişini açıklayan anlam yüklü sayılar, sanatçılara başta tasavvuf yoluyla aktarılmıştır.¹⁵¹

Bir başka görüş;

İslam çevrelerinde geometrik süslemenin yerini anlamak, dinin getirdiği, ya da genellikle kabul edilen figür yasağı üzerinde durmadan doğaldır ki olanaksızdır. Bu yüzden stilize bitkisel bezeme ile geometrik bezeme olmuştur. Bu gibi sınırlamalar, belli bezeme gruplarına ağırlık verilmesine, sanatçıların bunlarda uzlaşmasına, ayrıntılara önem verilmesine ve çeşitlilik aramalarına neden olmuştur.¹⁵²

¹⁴⁸ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 68 s.

¹⁴⁹ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300- 1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 558 s.

¹⁵⁰ DEMİRİZ, Yıldız; **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, 40 s.

¹⁵¹ MÜLAYİM, S.; **a.g.e.**, 54 s.

¹⁵² DEMİRİZ, Y.; **a.g.e.**, 139 s.

Bu konuda başka bir fikir paralellik taşımaktadır. Geometri bilgisi ortaçağda kimi zaman mimar ve sanatçıların statüsünü yükseltmiştir.¹⁵³

İslam süslemeciliğinde geometrik kompozisyonların tercih nedenini araştıran pek çok sanat tarihçisi, öncelikle bu konuya “tasvir yasağı” problemiyle girerler.

Şüphesiz, İslamda tasvirten kaçınıldığı bir gerçektir; yasaklanan insan ve hayvanların resimlerini, heykellerini yapma, sanatkarı diğer konularda, bu arada geometrik şekillerde, yaratıcı olmaya zorlamıştır. Bu düşünüş tarzıyla görüşler, İslam felsefesi ve bir toplum düzeni meselesine doğru kaydırılmıştır. Geometrik şekillerin bazı felsefi ve dini kavramları ifade ettiği pek çok yazarın birleştiği bir konu olmuştur. Bu açıklamalara göre ‘Allah ve insan bütündür’, hayat ve kainat ritmik bir düzen içindedir.¹⁵⁴

Geometrik düzenleme, taş süslemede, seramikte, tuğlada, ahşapta ve madende uygulama alanı bulmuştur. İlk uygulama alanı da mimari dış yüzey süslemeleri olmuştur.¹⁵⁵

“İslam mimarisinde geometrik tezyinatın gelişmesi, bu sanatın doğup yayıldığı alanlarda; varisi olduğu uygarlıkların izleri ve İslam hendese biliminin gelişmesiyle bağlantılıdır. Geniş bir coğrafyayı kapsayan İslam mimari süslemeleri, geometrik süslemeler yanında pek çeşitli süs elemanlarından kurulu, geniş bir repartuarı ortaya koyar. Bu çeşitliliğin başlıca nedeni, buldukları ve yayıldıkları coğrafyada Grek, Roma, İran, Mısır, Hint, Çin’den gelen etkilerini, en eski yerli kültür miraslarını, birleştirici bir ilke içinde eritebilmeleridir”.¹⁵⁶

İslam süslemesinde geometrik düzenlemelerin gelişimi, hendese (geometri) bilimi sayesinde olmuştur. Genel anlamı ile bilimin dallarını kapsar. Mühendislik de denilebilir. Hendese bilimi olmadan karmaşık geometrik süslemelerinin yapılmasının olanaksız olduğu düşünülmelidir. Onun için daha açıklayıcı biçimi ile hendese; “Geometrik süslemeler İslam sanatında olduğu gibi Anadolu’da da Hendese bilimi ile

¹⁵³ NECİPOĞLU KAFADAR, Gülru; **The Topkapı Scroll Geometry and Ornament in Islam Architecture**, Santa Monica The Getty Center Publication.

¹⁵⁴ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 68 s.

¹⁵⁵ DEMİRİZ, Y.; **a.g.e.**, 407 s.

¹⁵⁶ MÜLAYİM, S.; **a.g.e.**, 15 s.

gelişme göstermiştir. Kompozisyon kurgusunun teorik hazırlığı hendese biliminden kaynaklanan önemli bir kültür birikimine dayanmaktadır.¹⁵⁷

İslam geometrik sanatı, genelde iki öge üzerine kurgulanmıştır. İslam inancı bunu bir birlik ve bütünlüğün temsilcisi olarak görmüştür ve sanatın her dalında bu sistem dahilinde eserler verilmiştir. Bu iki temel öge, simetri ve sonsuzluktur.

“Sonsuzluk, İslam bezeme sanatlarında en geçerli prensiptir. Yüzeyin bütünü kaplayan desenlerde, sonsuzluk iki boyut üzerinde sürer. Bordür veya merkezi gibi görünen motiflerin bile çoğu, böyle desenlerden kesilerek elde edilmiştir. Yedili, dokuzlu, onbirli yıldız gibi”.¹⁵⁸

Esas olarak geometrik düzen içinde oluşturulan desenler Geometrik kompozisyonlar (düzenlemeler) sınırsız bir şekil ve düzenleme çeşitliliği içerir. Geometrik düzenin değişmez en küçük birimi olan kare, üçgen veya daire ile oluşturulur. Geometrik olarak düzenlenmiş desenler, basit ve kümelenmiş güçlü ve yumuşak sayısız çeşitler vardır. Bazıları, geometrik ünitelerin tekrarın, aynı veya farklı geometrik birimlerin kombinasyonu veya bileşimini içeren noktalardır.¹⁵⁹

Daire tüm geometrik şekillerin oluşturulmasında ana elemandır. Geometrik desenler kare, dikdörtgen, daire, poligon, baklava ve yıldızlar gibi bir çok yalın formların birleşmesinden oluşmakta ve anlam olarak evrenin sonsuzluğunu simgelemektedir.¹⁶⁰

Bu geometrik açılımların düzenlenmesinde oluşan kompozisyonun, uygulamada, birbirini yenileme, tekrarlama özelliği, sonsuzluk kavramının oluşmasını sağlar. Daha ayrıntılı olarak Demiriz; “Geometrik motifler İslam düşünce tarzında, Tanrı-insan birliğinden kaynaklanan, sonsuzluğa gelen kompozisyon olarak nitelendirilse de, düşüncelerinde ortaçağın karakteristik özelliği olan mistik hava, bütün sanat dallarında aynı mana ve düzen içinde, sonsuzluğa giden, kainatın

¹⁵⁷ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 7 s.

¹⁵⁸ MÜLAYİM, S.; **a.g.e.**, 63 s.

¹⁵⁹ MEYDAN, Cemal; **Esas Olarak Geometrik Düzen İçinde Oluşturulan Tekstil Desenleri**, D.E.Ü. 8. El Sanatları Sempozyumu, İzmir, 2002, 300 s.

¹⁶⁰ AKAR, A. ve KESKİNER, Cahide; **Türk Süsleme Sanatlarında Motifler**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay.,1978,19 s.

ahengini, düzenini ve ritmini göstermektedir. Dolayısıyla da geometrik düzenlemeler, bunu göstermenin bir yolu olarak düşünülebilir".¹⁶¹

Diğer ilke simetri ise, kısa bir tanımla uzayda birbirine aynı uzaklıkta iki çizginin yörüngelerin bozmadan paralel konumudur.

Uygarıkların simetriyi, mimari ve sanatta kullanmaları, onun basit bir çözümleme unsuru olmasına bağlıdır. Karşılıklı eşit düzenler simetrik ve oluşan düzende basittir. Basitlikte de bir saflık aranır. Daha önceki kültür dönemlerinin çocuksu sanat duyarlığı her şeyden önce simetri üzerine yapılmış gözlem istiyordu.¹⁶²

İslam sanatının mimarlık dahil, hemen hemen bütün dallarında simetriye geniş ölçüde uyulmuştur. Yapıların planları genellikle simetrik. Hatta dört eyvan şemasının görüldüğü tiplerde çok defa iki eksenle bu prensibe uygundur. Bitkilerin, doğadaki şekillerine uygun işlendiği eserlerde, simetri uygulanmamıştır. Ancak simetri sevgisi bazen öylesine ağır basmıştır ki; motifler tam simetrik olmadıkları ilk bakışta anlaşılacak şekilde yerleştirilmiştir. Böyle durumlarda karşılıklı eşitlik değil, eş ağırlılık söz konusudur; buna görünüşte simetrik ya da sözde simetrik diyebiliriz.¹⁶³

Geometride simetri kullanımı, soyut düzenlemelerin oluşmasına olanak sağlar. Simetri ile soyutlama arasındaki bağlantı bir bütündür. Simetrik çizgilerin, birimlerin soyut bütünler oluşturması yüzeylerde kolay algılanabilir görsel etki uyandırır.

Teyzini düzenler arasındaki farklılaşmalar motif dizilerinin aralarındaki bağlantıları çoğaltarak bir çeşit bütünlük ifadesine yöneldiklerini gösterir. Simetrik düzenleme de bunun bir ilkesidir.¹⁶⁴

¹⁶¹ DEMİRİZ, Yıldız; **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, 139 s.

¹⁶² WÖRRİNGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Özdeşleşim**, (Çeviren:İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985, 63 s.

¹⁶³ DEMİRİZ, Y.; **a.g.e.**, 8 s.

¹⁶⁴ TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 83 s.

Geometrik desenler simetrisinin uygulanmasına en yatkın olanlardır. Tekrarlanan desenlerde eksenini etrafında dönüş yapan, fırlıdak düzenindekiler dışında simetrik düzen, hemen hemen kural oluşturmaktadır. Geometrik düzenlemenin katı sistemi içerisinde birimlerin hareketliliği ve yönelişimleri, süslemenin tümünde bir hareketlilik sağlamakta, fakat yeni düzenlemelerin oluşumunu olanaksız kılmaktadır. Birim tek olarak yönün değiştirilmeden yönü sabit eklemelere izin verdiği ölçüde değişir süreklilik yüklenir.¹⁶⁵

Geometrik soyutlama, somut sanat akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Nesnel ve evrensel bir bakış açısını yansıtan bu eğilimde, özellikle geometrik öğelerden yararlanılmıştır. Geometri de uyumun sağlanması en basit örneklerde gördüğümüz simetri düzenidir. İslam sanatları içinde simetriye çok yer verilmiştir. Geometrik motifler, simetri uygulamasına en yatkın olan desenlerdir.¹⁶⁶

Geometrik süsleme dendiğinde, bu tür bezeme tarzının kapsamına giren motif ve kompozisyonların, çeşitli yapıların bezemesinde kullanımı anlaşılmaktadır. Türk-İslam anıtlarında, mimariyi süsleyici bir tarz olarak kullanan bu biçimler, kırık ve düz çizgiler, yıldız, çokgen ve öteki formların birleşmesiyle çok çeşitli kompozisyonlar yapabilmektedir. Belirli sayıdaki geometrik elemanlarla gerçekleştirilebilmesi mümkün olan düzenlemelerin sayısı, sonsuz olmasa bile, sayılamıyacak kadar çoktur.¹⁶⁷

Süslemecilik Türklerde dört büyük etki altında gelişerek doruğuna ulaşmıştır.

- 1 Orta asya ve uzak doğu etkileri.
- 2 Yakın doğuda varlıklarını sürdürmüş olan pek çok toplumun kültürleri, dinleri ve sanat anlayışları.
- 3 Yakın Doğu ve Anadolu'da hakimiyetlerini sürdürmüş olan eski uygarlıkların izleri.
- 4 Yöresel etkiler.¹⁶⁸

¹⁶⁵ PARLAR, Gündegül; **Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Öğeler**, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 321, Başbakanlık Yayınevi, Ankara, 2001, 45 s.

¹⁶⁶ UĞURLU, Senem; **Çanakkale Halılarında Organik Motiflerin Geometrikleştirilmesi**, DEÜ. 8. El Sanatları Sempozyumu, İzmir, 2002, 135 s.

¹⁶⁷ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 7 s.

¹⁶⁸ AKAR, A. ve KESKİNER, Cahide; **Türk Süsleme Sanatlarında Motifler**, (2.baskı), T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1978, 9 s.

Geometrik süslemenin Türkler'de ilk olarak mimaride uygulama alanı bulmasının, 11. yüzyılda, Karahanlı ve Büyük Selçuklularla başladığı ileri sürülür. Geometrik kompozisyonların belirgin, sürekli ve tutarlı bir özellik haline gelmesi bu dönemdedir. 11. ve 12. yüzyıllarda Horasan- İran Bölgesinden başlayıp, Azerbaycan yoluyla Anadolu'ya ulaşmıştır.¹⁶⁹

Anadolu'da tuğla mimarisinin geometrik bir tezyinatı, daha çok Azerbaycan yoluyla gelen İran-Büyük Selçuklu kültür çevresinin etkisindedir. Taş bezemelerde görülen bazı geometrik örneklerin bile söz konusu çevrenin tuğla tezyinatını örnek aldığı artık kesin olarak kabul edilen bir husustur.¹⁷⁰

Anadolu Selçuklu Devleti bilim dallarının tümüyle olduğu gibi matematikle de ilgilenmiştir. Bu ilgilenme sadece yer ölçüm çalışmalarıyla sınırlı kalmadı. Mimari de ve özellikle mimari yüzey geometrik süslemelerinde ve sembollerde kuruluş (kompozisyon) oluşumunda kullanıldı. Matematiksel olarak çözümlenen geometrik kurulumlar belirli ızgaralar şeklinde çeşitlendirilmiştir.¹⁷¹

Anadolu Selçuklu sanatında geometrik süslemeyi, bütün malzemeler üzerinde görmek mümkündür.¹⁷²

Anadolu yapılarında gördüğümüz geometrik çizgi ve kompozisyonlarda, bir ölçüde, ritüel şekiller, dini ve mistik tasavvurların varlığını aramak yerinde olur. İslami devir Türk süslemesinde gördüğümüz yıldızlar kısmen İslam öncesine kadar uzanan bir inanç sisteminin ürünü, kısmen de İslam inanç ve felsefesine bağlı kompozisyonlardır. Tek motiflerde; gamalı haç, haç, altıköşeli yıldız v.b. de sembolik anlam aramak doğru olabilir, ancak sonsuz karakterdeki kompozisyonlar İslam düşüncesinin eseri olmaya daha yatkın olmalıdır. Bu şekillerden pek çoğu İslam öncesi Türk mitos yapısının kozmogonosine bağlanmaktadır.¹⁷³

¹⁶⁹ MÜLAYİM, S.; a.g.e., 19 s.

¹⁷⁰ MÜLAYİM, S.; a.g.e., 39 s.

¹⁷¹ KAYA, Esin; 13. y.y.'dan 19. y.y. Sonuna Kadar Anadolu'da Bilim, Kültür Dergisi, Sayı 10, İstanbul, 1993, 10 s.

¹⁷² MÜLAYİM, Selçuk; Sanat Tarihi Metodu, ASY., İstanbul, 1983, 421 s.

¹⁷³ ÖGEL, Semra; Anadolu'nun Selçuklu Çehresi, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, 1994, 68 s.

13. yüzyıl, taş süslemeleri bakımından, en ileri adımları atarak adeta geometrik bezemelerde altın çağ yaşanmıştır.¹⁷⁴

Selçuklu geometrik sanatı özellikle Divriği'de İslam geometrik sanatının ötesine geçmiştir. Cephelerde kolayca okunan geometrik biçim modül birimdeki karmaşık silme hareketleriyle oluşan iki paralel kemer yatay ve düşeyde, birbirini kesen bir süreklilikte çerçeve tamamlanır. Bu modüllerde biçimin ışık-gölge oyunları ve dört farklı yerleşmeden doğan etki farklılıkları, farklı yerleştirilmelerinden olan düzenlemelerin oluşturduğu etki sonsuzdur.¹⁷⁵

Anadolu Selçuklu dönemi mimari süslemesinde, taş üzerine uygulanan geometrik düzenlemelerin örnekleri, dönemin sosyal yapılarında hakimdir. Cami, kervansaray, türbe gibi yapılarda dış yüzey taş süslemeleri yoğun bir program olarak uygulanmıştır. Genelde ön cephe, taçkapı ve pencere alınlıklarında bu düzenlemeler bolca kullanılmıştır. Uygulama alanı farklı yöre ve yapılarda, benzer geometrik düzenlemelere rastlanmaktadır. Geometrik süslemenin çok yaygın kullanılmış olması bu süslemede sonsuz örnekler meydana getirir. Geometrik düzenlemeyi oluşturan sistemler vardır. Bu düzenlemeleri sınıflandırmada farklı gruplamalar oluşturulabilir. Bunlar kapalı kompozisyon ve açık kompozisyonur.

S. Tansuğ bu sistemlerin kurulumunun Anadolu Selçuklu Süsleme sanatının özgün bir tasarımı olduğunu belirtmektedir.

Selçuklunun geometri kullanımında, İslam geometrik süslemesinden ayrı bir özellik bulunmaktadır. "İslam dünyası içinde Türk farklılaşmasının temel niteliğini oluşturan sonsuz biçimlendirme ilkesi karşısında, sonlu, kapalı biçim ilkesinin konmuş olmasıdır. Anadolu Türk dünyasında bu karşıt ilkelerin tek bir yapı ve birim bütünü içinde toplanabilmesi evrensel dünyaya yapılan özgün katkıyı da belirtmiştir".¹⁷⁶

Kapalı Sistemler, geometrik düzenlemelerde kendilerine ayrılan alanları sınır kabul etmezler. Sürekli kesişerek, iç içe girerek yeni şekillerin oluşmasına olanak

¹⁷⁴ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 28 s.

¹⁷⁵ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 151 s.

¹⁷⁶ TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 125 s.

sağlarlar. Birim olarak değil, izlendiğinde bir anlık etki bırakarak, diğer birimlerin farklı oluşumlarına olanak verirler. Birçok şekil aynı anda görülebilir bu izlemde. Çünkü göz diğer birimlere atarken geometrik kesişmeler farklı geometrik yapılar oluşturur. Çok ince hesaplara dayanan geometrik düzenlemelerdir. Sonsuz bir geometrik şekil oluşumuna olanak verir. Anadolu Selçuklu mimarisinde kapalı sistem geometrik düzenlemelerin en karmaşık üst seviyeleri uygulanmıştır. Bu sistem öyle başarılı uygulanmıştır ki açık sistemle karıştırılabilir. Sultan Han örnek resim de açık bir yıldız sistemi gibi dururken aslında yıldızlar kapalı sistemdir. Bu sistemde birim merkez aynıdır. Bu merkezler etrafındaki altılı gurubu diğer grup ile ufak dörtgenler bağlar. Bu sistemin ana vurgusu kapalı birimlerin merkezler etrafında gruplaşmasıdır.¹⁷⁷

Anadolu Selçuklu mimarisinde açık sistemli geometrik düzenlemeler yoğun kullanılmamıştır. Genel süsleme kompozisyonu içinde 2. süsleme unsurudur. Bu sistemde denge noktaları göz önünde değil, süslemenin dışında oluşu bir belirsizlik oluşturur. Çizgiler dışarıdan taşınır. İçeride ilmekler atar. Açık sistemlerde kapalıya yakın “ilmekleme” görülür. Düz satıh üstünde ilmek belli aralıklarla tekrarlar. İlmekler daima çokgendir. Bu ilmikler merkezler etrafında toplaşarak karmaşık bir grup oluştururlar.¹⁷⁸

Bir örnekle; Sitte Melik Türbesinde yer alan karelerin köşeleri bir merkeze gelerek, iki grup arasında bağlayıcıdır ve devamlılığı sağlarlar. Devamlı tekrar içinde iki hareket vurgulanmaktadır. Biri çizgilerin yoludur, yani yıldızların kollarını oluşturan şeritlerin, bir yıldızdan ötekine atlayarak devam eden yol ki ‘sonsuz’ giden bu yollardır. Bu sebeple ‘açık sistem’ olarak adlandırıyoruz.¹⁷⁹

¹⁷⁷ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 28 s.

¹⁷⁸ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul, 1994, 97 s.

¹⁷⁹ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 97 s.

2.2.1. Yıldız Sistemleri:

Anadolu Selçuklu sanatında mükemmelliğe erişmiş geometrik süslemelerden biri yıldız sistemidir.

Yıldız motifi özellikle taş ve ahşap süslemede çok kullanılmıştır. 13. y.y. Anadolu Türk mimarisi anıt kapılarının dış çerçevenin bitiminden sonra bütün girişi dolandır. Bu motifin çıkışı kağıt üzerinde ilk uygulama alanı olduğu tahmin edilmektedir. Menşei bakımından bunların kağıt üzerinde doğmuş çalışmaları olduğu kanaati, Bourgoin, Gayet, Norbert, Kühnel tarafından izhar olunurken, Herzfeld tahta üzerine oyulmuş bir örnekten çıkılarak bu motife ulaşıldığı ve daha sonra bütün malzemelere geçirildiğini öne sürer.¹⁸⁰

Süslemedeki özellikle yıldız sistemlerinden tek sayılı olanlar (5, 7, 9) sonsuzluk etkisi oluşturan motiflerdir. Açık sistem örneğidirler.

Yıldız sistemleri kırık çizgilerin iç içe girmesiyle, kesişmesiyle ya da geometrik şekillerin kare, beşgen, altıgen, sekizgen, ongen ve onikigen gibi çokgenlerin kesişmesi ya da içi içe girmesiyle biçimlenen farklı sayıdaki kollardan oluşur. Ayrıca bu kırık çizgiler ve geometrik şekillerin birlikte oluşturduğu yıldız sistemleri de mevcuttur.¹⁸¹

Selçuklu sanatında altın çağını yaşayan yıldızlar ise geometrik motifler arasında dikkat çekmektedir. Bunlar geçmeler biçiminde olmayıp, tek yıldızlar olarak, hem süs hem de yazı aralarında ayırıcı özellikte bolca kullanılmıştır. Taş süsleme ne kadar geç Antik ve Bizans etkileri görülse de, Orta Asya'dan gelen Türklerin inanç ve sanatlarını islami etkileri de alarak Anadolu topraklarında yeni sentezlere ulaşmaları, Avrasya stiline belleklerinde de Anadolu'da canlandırılmasında, Şamanizmin tesirlerini bulmak mümkündür. Bu tesirlerin neticesinde de bütün etkileşimleri özümseyen özgün bir anlatım ortaya çıkmıştır.¹⁸²

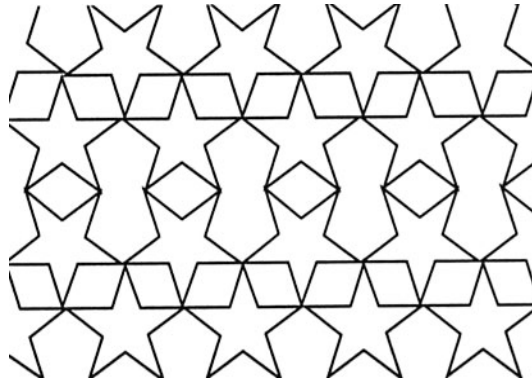
¹⁸⁰ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul, 1994, 87 s.

¹⁸¹ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 97 s.

¹⁸² PARLAR, Gündegül; **Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler**, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 321, Başbakanlık Yayınevi, Ankara, 2001, 76 s.

Bunlardan birincisi geometrik yıldız ağlarından oluşan şekillerdir ve çokluk içinde birlik, birlik içinde çokluğu kavrayan insan zihninin tefekkür halinin en çarpıcı simgesidir. Yıldız ve yıldız ağlarının doğu kaynaklı motif ve düzenlemeler olduğunda, ilk örneklerinin Orta Asya'da Uygur Bölgesindeki Kızıl'da mağara resimlerinde görüldüğüne işaret ederek bunların, inanç olarak *Taoizme bağlanabileceği ve sonsuzluğun, kainatın ve tanrısal sıfatların simgeleri olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder.¹⁸³

Norbert'e göre "yıldız örgüsü sistemleri muhtelif çok eski devirlerden beri şekillenmiş tek tek sembolik manalı unsurlarla, örgü (geçme) gibi kompozisyon imkanının birleşmesiyle meydana gelmiş olup, bazı başlangıç tezahürleri, tezhipte, henüz tam olgunlaşmamış olarak görüldükten sonra 12. asırdan itibaren Nahcivan, Musul, Kahire, Konya gibi muayyen merkezi sahalarda tam teşekkül etmiş tezyinat olarak ortaya çıkar".¹⁸⁴ Yıldız sistemleri üç köşeliden başlayıp çokgenlere ulaşan geniş çeşitliliğe sahiptir. Selçuklu Taş süslemelerinde uygulanmıştır. Beşli yıldızın Türklerde ilk kullanımı Orta Asya'ya dayanmaktadır.



Şekil 3: "Beşli Yıldız, Divriği Şifahane Kapısı Alınlık". (Kay.: Demiriz, 2000:176).

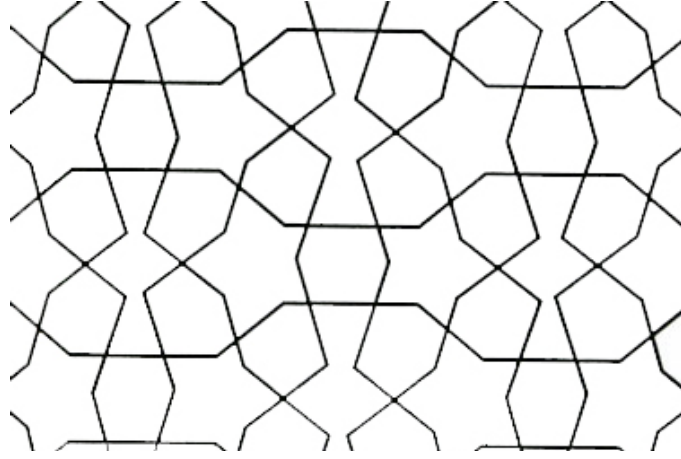
Pythagoras için beş köşeli yıldız gizemli ve kutsal bir semboldür. Bu şekil, bir beşgenin kenarları birbiriyle kesişene kadar her iki yönde uzatılınca oluşur. Beş köşeli yıldızın kenarı ile onu oluşturan beşgenin kenarı arasındaki uzunluk ilişkisi altın kesime uygundur. Beş köşeli yıldızın uçlarını birleştirdiğinde yeni bir beşgen

¹⁸³ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 562 s.

¹⁸⁴ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul, 1994, 88 s.

*Çin'de M.Ö.600 yıllarda doğmuş olduğu kabul edilen Lao Tse tarafından kurulmuş olan felsefi öğreti ve bu öğretden yola çıkılarak geliştirilen dine verilen ad. www.ansiklopedi.turkcebilgi.com.21.4.2008.

oluşur, ondan da yeni bir köşeli yıldız, vs. bu yolla altın kesim kuralına uygun olarak büyüyen sonsuz sayıda çizgi elde edebilirsiniz. Geometrik olarak elde edilen bu uzunluklar tamsayı olarak ifade edilmez.¹⁸⁵



Şekil 4: “Beşli Yıldız, Avanos Sarı Han, Taçkapı”. (Kay.: Demiriz,2000:176).

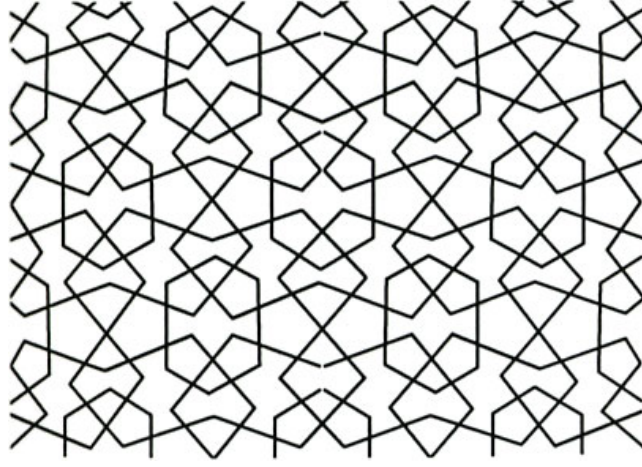
Altıgen, Selçuklu süsleme sanatında en çok kullanılan olan geometrik şekillerden biridir. Altıgen birim şekillerle kurulan tasarımlardan biri; düzgün altıgenlerin ilmeklenmeleri ile biçimlenmektedir. Küçük boyutlu ve açığı üzerine oturan düzgün altıgenler, üst üste yatay sıralarda yarım konularak dizilir. Büyük boyutlu altıgenler ise, açığı üzerine otururlar ve küçük altıgenlerin kenarlarına ilmeklenirken odaklarda altı kollu yıldızları biçimlenir. Düzgün aralarla yenilenen bu iki öğeden kurulu geometrik geçmenin çözümlenmesi aşağıdaki aşmaları içermektedir.¹⁸⁶

İlkin birimin yarıçapları eş yarıçaplı bir çemberlerle bir çember ağına bölünür. Her çemberin odak noktasında çevresindeki altı çemberin yayları kesişir. İkinci olarak; odak noktaları aynı doğru üzerinde dizilen, yan yana ve üst üste çemberler içinde dizilen (çembere içten teğet) açığı üzerine oturan düzgün altıgenlerin çizilmesi ile, bir altıgen ağı kurulur. Böylece, oluşturulan altıgen çizgi kümesi içerisinde, bindirme yöntemi ile altı kollu yıldızlar oluşur. Tasarımdan uygulamaya geçişte altıgen birimler çeşitlendirilebilir. Geometrik geçmelerde, tasarım süreci aynıdır.¹⁸⁷

¹⁸⁵ RASMUSSEN, Steen Eiler; **Yaşanan Mimari**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1994, 88 s.

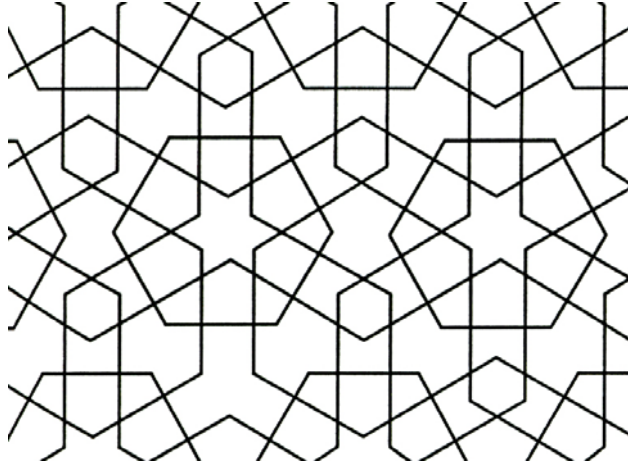
¹⁸⁶ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 28 s.

¹⁸⁷ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 94 s.



Şekil 5: “Altıgen Yıldız, Kayseri Huand Hatun Mihrap Bordürü, Mama Hatun Kümbeti”. (Kaynak: Demiriz, 2000:27).

11.y.y. ile 13. yy. arasındaki dönemde geometrik düzenlemelerde daha çok altıgen ve sekizgen birim şekillerle üretilen tasarımlara yer verilmiştir.¹⁸⁸

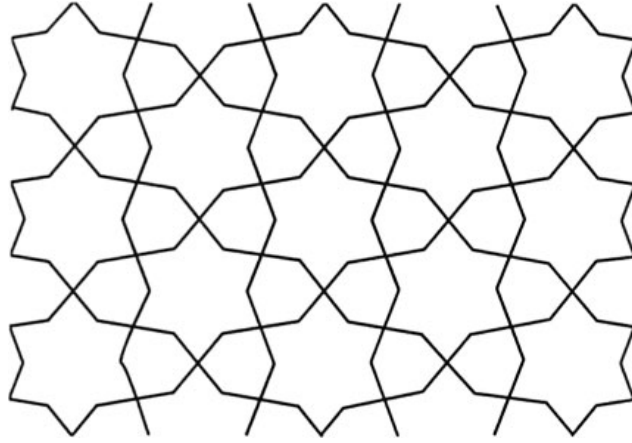


Şekil 6: “Altıgen, Yıldız Ağzıkara Han, Taçkapı”. (Kay.: Demiriz, 2000:49).

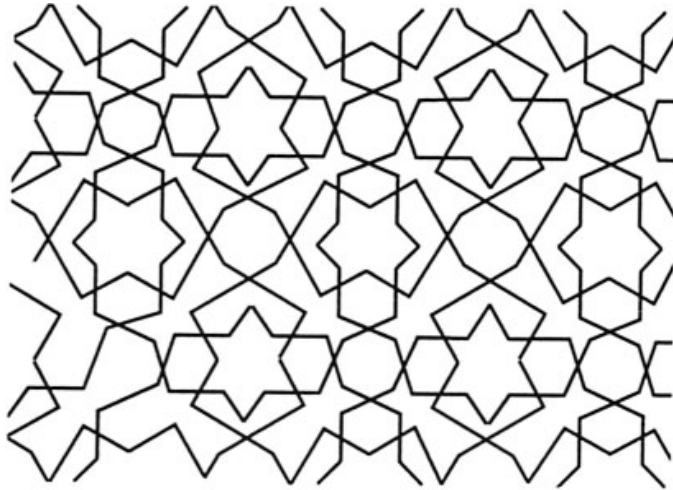
Sekizgen birimli düşey ve yatay çizgilerde eş aralarla yinelenirler. Bunların kenarlarına eklenen büyük kareler, odalarda sekiz kollu yıldızları biçimlendirirler bu geçmenin çözümlenme aşamasıdır. Aşamalarda, niş yüzeyi, yarıçapları nişin genişlik ve yüksekliği ile orantılı eş yarıçaplı çemberlerle, her çemberin çevresindeki

¹⁸⁸ MÜLAYİM, S.; a.g.e., 74 s.

dört çemberin yayları ortadakinin odak noktasında kesişip çember ağına bölünür. Odak noktaları aynı yatay ve düşey çizgiler üzerinde sıralanan çemberler, aynı bindirme kareler ve giderek sekizgen kareler yerleştirilir (Şekil 7). Birim şekiller içine, birbirini izleyen aşamalarla, bindirme yöntemi ile sekiz kollu yıldızlar, bindirme kareler çizilerek çemberin odağına doğru giderek küçülen iç içe geometrik ögeler elde edilir. Uygulamaya geçişte geometrik ögeler ve çizgiler arasında bir seçim yapılır.¹⁸⁹

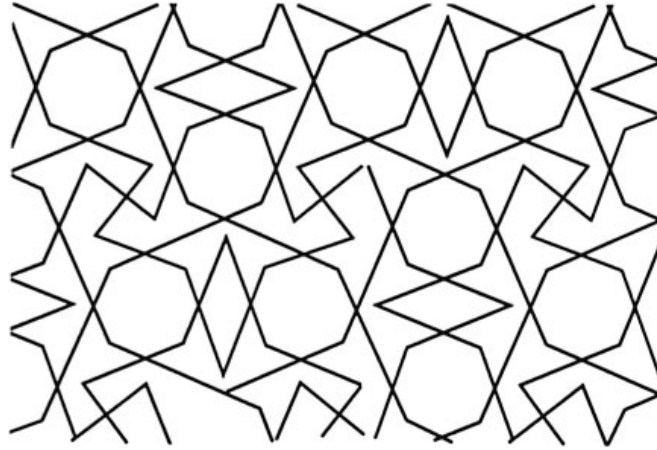


Şekil 7:“Sekizgen, Yıldız, Aksaray Sultan Han Taçkapı Nişi”. (Kaynak:Demiriz, 2000:52).



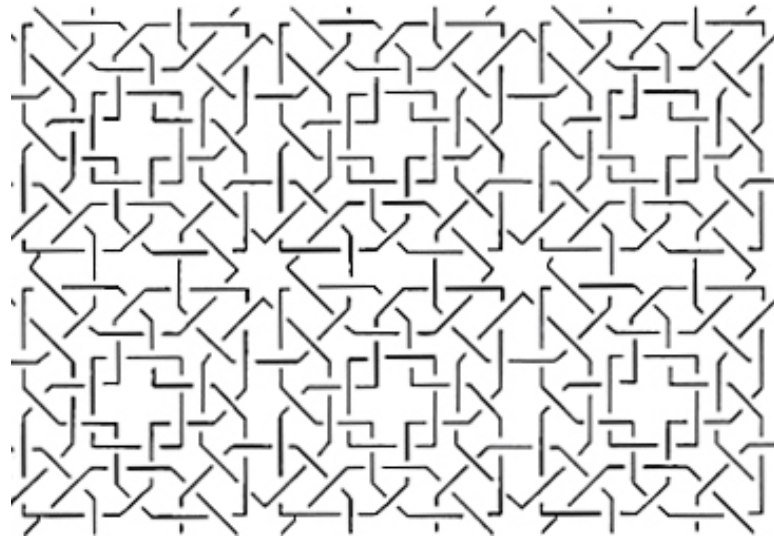
Şekil 8:“Altılı Yıldız Sekizgen, Ağzıkara Han”. (Kaynak: Demiriz, 2000:66).

¹⁸⁹ MÜLAYİM, S.; a.g.e., 74 s.



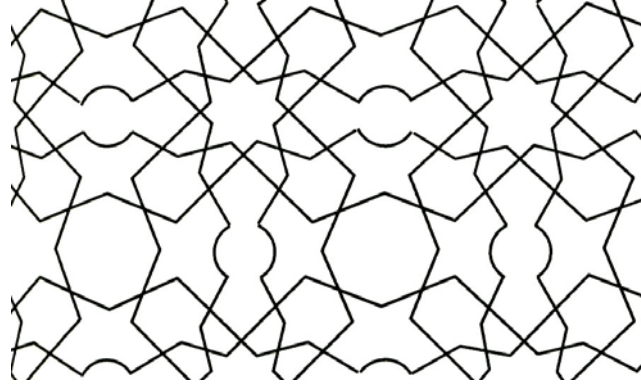
Şekil 9: "Sekizgen, Susuz Han Taçkapı". (Kaynak: Demiriz, 2000:176).

Bu sistemde kurgunun özü olan birim şekil, sonuçta örgüyü oluşturacak geometrik öğelerin biçimleri ile doğrudan bağımlıdır. Geometrik geçmeyi oluşturan ve yinelenen öğeler altıgen birimler ise, kurgu altıgen birimli şekillerle; sekizgen öğeler ise kare ve sekizgen birimlerle düzenlenir ve yinelenir. Aynısı diğer çokgenler içinde geçerlidir.¹⁹⁰

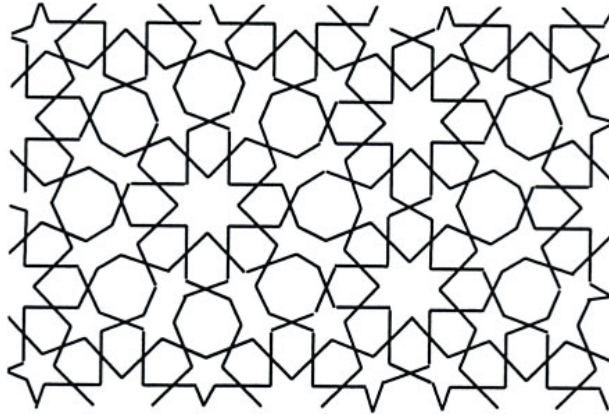


Şekil 10: "Sekizgen, Susuz Han, Taçkapı". (Kaynak: Demiriz, 2000:176).

¹⁹⁰ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 94 s.

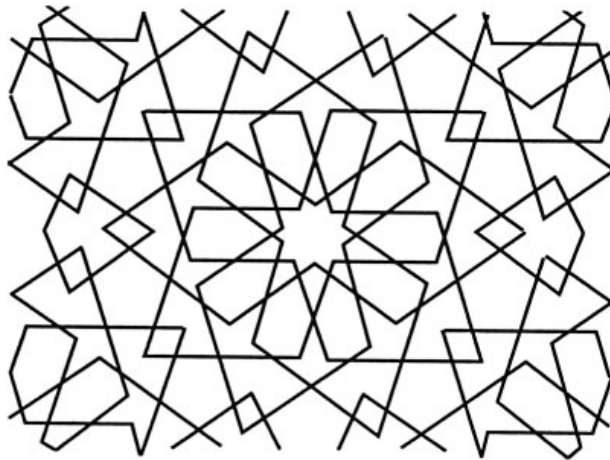


Şekil 11: “Sekizgen, Ağzıkara Han Taçkapı”. (Kaynak: Demiriz; 2000: 121).



Şekil 12: “Sekizgen, Ağzıkara, Kayseri Sultan Han”. (Kay.: Demiriz, 2000:92).

On kollu yıldız elde etmek için bir dairenin çevresi on eşit parçaya bölünür. Karşılıklı noktalar birleştirilerek dairenin muhtelif çapları elde edilir.

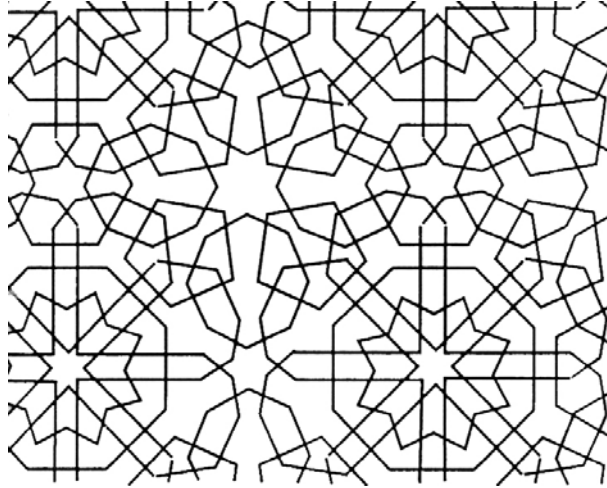


Şekil 13: “Onlu Yıldız, Sahibiye Medresesi”. (Kaynak: Demiriz, 2000:136).

Bir dairenin çapı 360 derecedir. On'a bölünen daire 36 derecelik açılar verir. Çapın 1/6' sı kadar bir mesafe bütün noktalardan geçen çapların üzerine işaretlenir. Her elde edilen noktadan ikinci bir daire geçer. Her açının yarısından geçen hattın bu daireyi kestiği yer kolların ilk kesişme noktasıdır. İkinci defa 1/6Lık bir mesafe bu sefer ikinci daire üzerindeki noktalardan itibaren işaretlenince, elde edilen üçüncü nokta dizisinden üçüncü bir daire geçer ve aynı zamanda bunlar kolların ikinci kesişme noktalarıdır. Bundan sonra noktalardan geçirilecek hatlar kolları meydana getirir. Merkezde bir yıldız belirdiği görülür.¹⁹¹

Yukarıda tanımlanan iki örnek, geometri ile geçmelerde öge ister altıgen, ister sekizgen, ister daha farklı bir çokgen olsun kurgunun aynı olduğunu ve yüzeyin bölünmesi ile elde edilen tek birim şekil içinde çözülen geometrinin değer birim şekiller içinde yinelenerek üretildiğini göstermektedir.

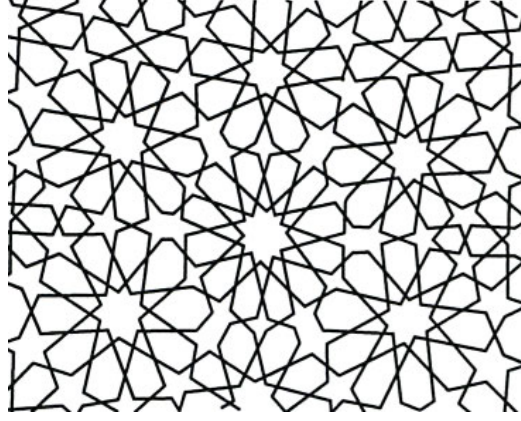
“Bu yıldız sistemlerinden başka daha girift sitemli yıldızların, yüzeylerde daha geniş alanlar kapladığı görülür. Özellikle dik geniş şeritler ki bunlar silmelerin ortasında yer alırlar.”¹⁹² Düzenlemelerde daha etkileyici ve toparlayıcı etki bırakan bu çokgen yıldızlı düzenlemelerden birkaçı aşağıda örnek olarak verilmektedir.



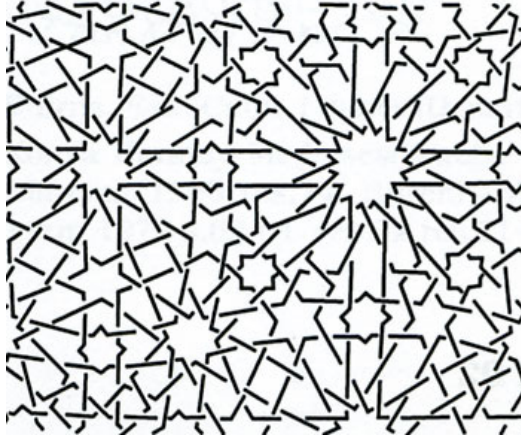
Şekil 14: “Çokgen Yıldız, Kayseri Sultan Hanı, Taçkapı”. (Kaynak: Demiriz, 2000:189).

¹⁹¹ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 94 s.

¹⁹² MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 74 s.



Şekil 15: "Çokgen Yıldız, Karatay Han Taçkapı". (Kaynak: Demiriz, 2000;188).



Şekil 16: "Çokgen Yıldız, Aksaray Sultan Han Taçkapı". (Kaynak: Demiriz, 2000:188).

2.2.2. Geçme Düzenler:

Geçme adını verdiğimiz, hasır örgüsü gibi bir alttan bir üstten birbirini kateden şeritler, dünyanın en eski tezyini motiflerindedir. Birçok kültürde rastlanan bu örgüler, bazı devirlerde sanatta hakim rol oynamışlardır (Kelt Sanatı, Germen kavimlerinin geometrik üslubu gibi).¹⁹³

Geometrik düzende geçmelerin kökenlerinin 11. y.y. Horasan ve İran mimarisinde olduğu ve tuğla ile inşa edilen türbelerde kullanıldığı görülmektedir.

¹⁹³ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 94 s.

Büyük Selçukluların İran'da geliştirdikleri bu tasarım ve sanat geleneği etkilerini Anadolu da da göstermiştir. Anadolu'daki örneklerde ilk uygulamalar Horasan ve İranda olduğu gibi tuğla malzeme ile yapılmaktadır. Anadolu Selçuklularında ilk örnekler tuğlada uygulanmış daha sonra bu geometrik düzenler yine mimaride taşla geçmiştir. Anadolu'da başta taş olmak üzere diğer malzemelere de aktarılmıştır. Bu geometrik geçme düzenlemeleri 13. yüzyıl süresince geliştirilerek çok daha girift geometrik geçmelere dönüşecek ve özellikle taçkapıda kullanılacaktır.¹⁹⁴

Geçmeler (Zencirek), zincirleme halkaların kesintisiz olarak devamı bu motif türünün özelliğidir. Geçmelerde temel iki prensip vardır. Devamlılık ve şeritlerin daimi olarak birbirinin alt ve üstünden geçmeleri (Şekil17).



Şekil 17:“Yay Geçme, Kayseri, Aksaray Sultan Han”. (Kay.:Demiriz;2000:311).

Burada ki örnek yay bordür, bir tür basit zencirek motifidir. Merkezlenmiş yarım daire yaylar birbirini izlemekte ve ilmeklenmektedir.

Bordürlerin de çoğunlukla sonsuz desenlerin parçası olmasına karşın, gerçek bordürler bu kuralın dışında kalmaktadır. Bu tür bordürler ancak tek boyutta sonsuza kadar sürdürülebilir. Geçme, meander ve entrelacs bordürler bu prensibe uyarlar.¹⁹⁵



Şekil 18:“Yay Bordür, Niğde Alaaddin Cami”. (Kaynak: Demiriz, 2000:311).

Geometrik geçmelerin özü olan ve birbirine ilmeklenerek tek tek kendi aralarında ve üzerinde buldukları yüzeyle ilişkilerinin önceden saptanan bir düzen

¹⁹⁴ BAKIRER, Ömür; **Mimari Süslemede Geometrik Düzenlemelerin Tasarımı**, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, İstanbul,1983, 8- 9 s.

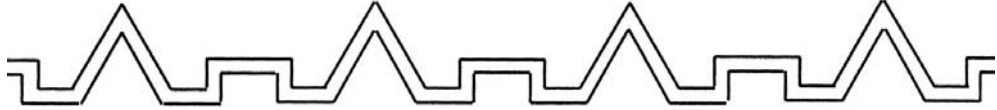
¹⁹⁵ DEMİRİZ, Yıldız; **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, 9 s.

çerçevesinde olduğu izlenir.¹⁹⁶

Geçme sistemlerinde açık ve kapalı form olarak karşılaştığımız geniş örneklerden biride bordürlerlerdir. Süslemenin ana unsurunu teşkil etmeyen bu düzenler çoğunlukla çerçeve, basmanlık denilen zemin bitimi ve farklı motif geçişlerinde ara motif olarak görülürler.¹⁹⁷



Şekil 19:“Zikzak Bordür, Kayseri Sultan Han Taçkapı”. (Kay.: Demiriz, 2000:291).



Şekil 20:“Zikzak Bordür Kayseri Sultan Han, Taçkapı”. (Kay.:Y.Demiriz, 2000:288).



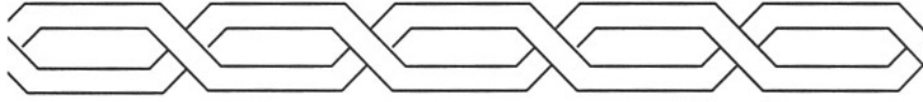
Şekil 21:“Zikzak Bordür, Ağzıkara Han, Taçkapı. Akasaray Sultan Han”. (Kaynak: Demiriz, 2000:289).

Geçme açık sistemin örneklerindedir. Ancak tek boyutta sonsuza kadar sürdürülebilir. Geçme, zencirek, meander ve entrelacs bordürler bu prensibe uyarlar. Geçme ve örgü sistemlerinde aynı motifin sürekli tekrarıyla sonsuzluk ilkesinin uygulandığı görülür. Geçme, birbirine halkalanan kapalı formlarda, (şekil 23, 24, 25, 26) bir düzen içinde çizgi ya da şerit sistemlerinde kullanılabilir.¹⁹⁸

¹⁹⁶ BAKIRER, Ömür; **Mimari Süslemede Geometrik Düzenlemelerin Tasarımı**, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, İstanbul,1983, 8- 9 s.

¹⁹⁷ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 94 s.

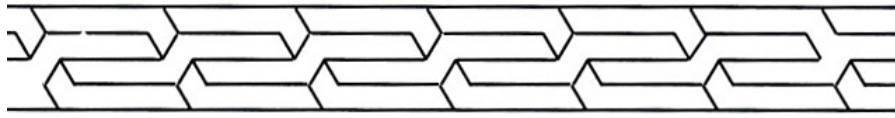
¹⁹⁸ ŞAMAN DOĞAN, Nermin; **Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, 455 s.



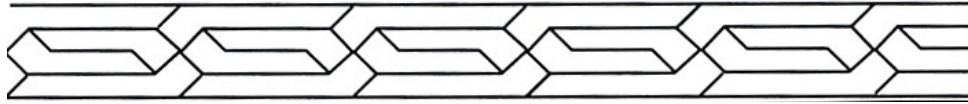
Şekil 22: “Zencirek, Aksaray Sultan Han Taçkapağı”. (Kaynak: Demiriz, 2000:334).



Şekil 23:“Zencirek, Avanos Sarı Han, Avlu Kemerli”. (Kaynak: Demiriz; 2000:341).



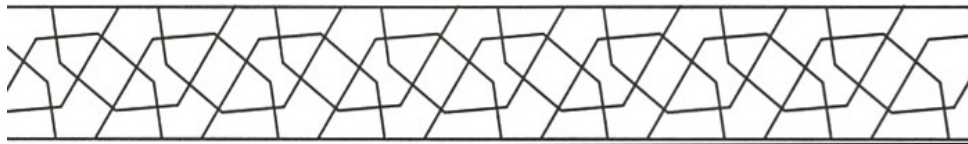
Şekil 24:“Zencirek, Ağzıkara Han, Karatay Han Taçkapağı”. (Kay.:Demiriz, 2000:335).



Şekil 25: “Zencirek, Divriği Şifahanesi, Sütun Kaidesi”. (Demiriz, 2000:335).



Şekil 26:“Zencirek, Avonos Sarı Han, Avluda Kapı Kemerli. Konya Karatay Medresesi”. (Kaynak: Demiriz, 2000:341).



Şekil 27: “Bordür Geçme Kayseri Sultan Han”. (Kaynak: Demiriz, 2000:269).

Selçuklularda, ilk zamanlarda rastladığımız geçmelerin kuzey sanatındaki gibi oldukça girift, bol düğümlü örneklerle ilgisi yoktur. Selçuk geçmeleri tezhip sanatında gelişmiş geçmelere dayanırlar. (Şekil 27, 28) 2 veya 3 şerit birbirine değişik tarzlarda örülür.¹⁹⁹

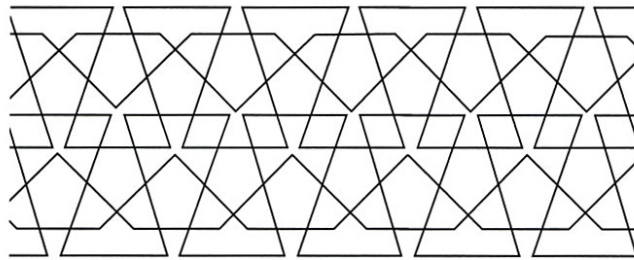
¹⁹⁹ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 83 s.

Doğal olarak geçmeyi oluşturan birimler arası örgüler, mimaride uygulama alanı bulduğu yerde, kendi kompozisyonu içinde bir devamı ve sonucunda bir bütünü sağlar. Fakat farklı kodlara uygulandıklarında aynı yüzey üzerinde daha hareketli bir görünüme bürünse de parçalanmalara neden olur.

Geometrik düzenlemenin katı sistemi içerisinde, birimlerin hareketliliği ve yönelişleri, süslemenin tümünde bir bir hareketlilik sağlamakta, fakat yeni yeni düzenlemelerin oluşumunu olanaksız kılmaktadır. Birim tek olarak yönü değiştirilmeden, yönü sabit eklemeye izin verdiği ölçüde değişir süreklilik yüklenir. Geometrik sistemdeki düzen budur.²⁰⁰

Birim şekillerin boyutları geometrik geçmelerin uygulanacağı yüzeyin boyutları ile doğrudan bağlıdır. Bu ilişki birim şekillerin boyutları yanı sıra, yinelenme sayılarını da saptar. Bunun sonucu her yüzeye uygulanacak geometrik geçmenin, o yüzeyin biçim ve boyutlarına uygun olarak tasarlanması gerekmektedir. Yüzey ve birim arasındaki bu ilişkinin, örgü çeşitlemelerini desteklemenin yanı sıra, aynı örgünün yinelendiği durumlarda da hiç olmazsa geometrik öğelerde boyut farkı yapılmasını gerektirdiği söylenebilir.²⁰¹

Selçuklu taş işçiliğinde bordür olarak, çeşitli zincire benzer geçme motifler bol uygulanmıştır. Geometrik geçme ağların, çokgenlerin ve yıldızların meydana getirdiği örnekler de boldur. Çoğu zaman bu geçme geometrik ağların içinde irili ufaklı rozetler dikkati çeker.²⁰²

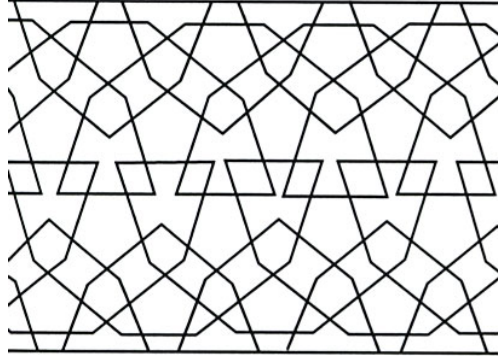


Şekil 28:“Çokgen Bordür; Konya Karatay Medresesi, Taçkapı”
(Kaynak: Demiriz, 2000:267).

²⁰⁰ BAKIRER, Ömür; **Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı I.II.**, ODDÜ Yayınları, Ank. 1981, 17 s.

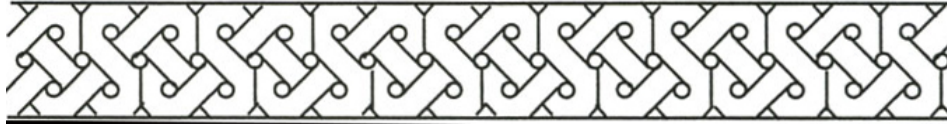
²⁰¹ ÖGEL, S.; **a.g.e.**,94 s.

²⁰² ÜNAL R. Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk Mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 133 s.



Resim 29:“Çokgen Bordür, Kayseri Sahibiye Med.”.(K.:Demiriz, 2000: 266).

Geçmenin prensipleri 1. devamlılık, akış. 2. şeritlerin sürekli olarak birbirinin alt ve üstünden geçmeleri olduğundan, örneğin şekil 31, 32, ve 33’de görülen yilankavi kıvrılan şeritler geçme sayılmaz. Ağaç dalı gibi çatallaşan şeritler ise geçmenin değişik bir tarzı sayılabilir.²⁰³



Şekil 30: “Kayseri Şifahanesi Kemerı, Avanos Sarı Han”. (Kay.: Demiriz,2000:324).



Şekil 31: “Geçme, Aksaray Sultan Han, Avanos Sarı Han Taçkapı”. (Kaynak: Demiriz, 2000:322).



Şekil 32: “Geçme, Kayseri Sultan Han, Kemerde”. (Kay.: Demiriz, 2000:326).

13. y.y. ikinci yarısı, Selçuk tezhibinin de parlak devri olduğundan, Sivas Çifte Minare Medresesi’nde aynen tezhipte kullanılan geçmeler görülür. Ayrıca, birçok düğümler yer alır ve bunlar gayet çeşitli ve girift düğümlerdir. Sahip Ata

²⁰³ ÖGEL, Semra; **Anadolu’nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 83 s.

portalinde, en dıştaki silmelerin bir düğüm meydana getirip yola devam etmeleri değişik görünüşler oluşturur. İnce Minareli portalinde düğümün ilmekleri bitkisel süslemeye uyduğundan üç bölümlü palmet şeklindedir.²⁰⁴

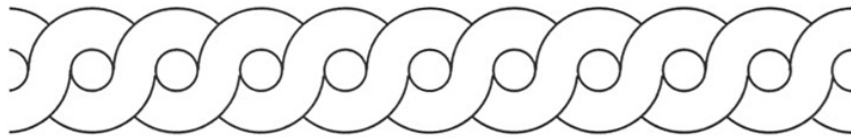
Geometrik geçme görsel alan içerisinde birbirini izleyerek yayılır, katlanır eklenir. Bu algılama geçme geometrik düzende birbirini tamamlayan ve birbirlerinin dolu ve boşluklarında yararlandığı ölçüde tekrarlar ileler. Bordür gibi yatay tek-çift ilerliyebileceği gibi pano olarak dik ve yaygın olabilir. Bu yüzden geçme ve yıldız sistemleri birbirine karışma hatta ayırt edememe gibi bir durum vardır.²⁰⁵

Geometrik geçmelerin kurgusu çözümlendiğinde, algılamada izlenen bu çeşitlendirmelerin tasarıma aksettirmeleri ve sonuçta algılanan düzenleme nasıl olursa olsun tasarım yöntemlerinin ortak kurallara bağlı olduğu görülür. Geometrik geçmenin bir başka aşaması kapalı ve açık formlu olmasıdır. Bu da bir geometrik ögenin biçimlendirilmesini ve giderek bütün birim şekiller içerisinde aynı ögenin yenilenerek, geçmenin üretilmesini içermektedir.²⁰⁶



Şekil 33: "Çokgen Bordür, Kayseri Sultan Han, Taçkapı". (Kay.: Demiriz, 2000:268).

Bordür sistemlerinde yer alan bir başka sistemler enterlac ve meandr motifleridir. Bunlar da diğer bordürler gibi sonsuz bir dizilim sergilerler.

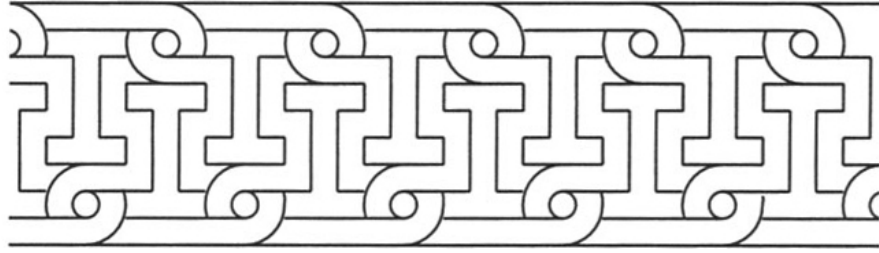


Şekil 34: "Entrelac, Kayseri Sultan Han". (Kaynak: Demiriz, 2000:312).

²⁰⁴ ÖGEL, S.; a.g.e., 83 s.

²⁰⁵ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 74 s.

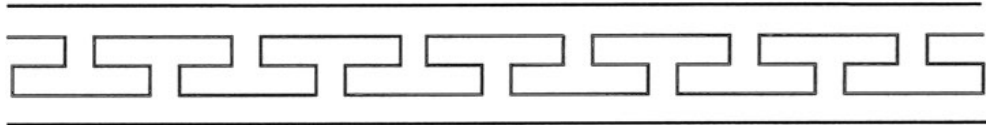
²⁰⁶ ÖGEL, S.; a.g.e., 130 s.



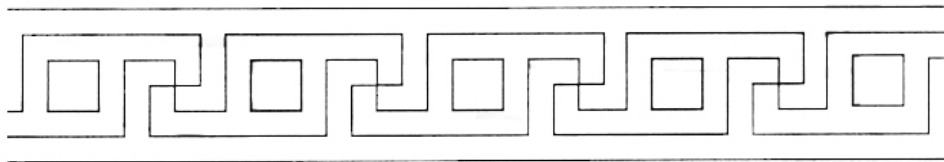
Şekil 35: "Entrelac, Kayseri Sultan Han". (Kay.: Y.Demiriz;2000:320).

Meandr motifi Selçuklu'da diğer motiflere oranla çok az kullanılmıştır. Sadece birkaç yapıda görülebilen bu motifin kökeni Hititlere dayanır.

Tarihin her döneminde farklı uygarlıklar tarafından kullanılmış olan bu süslemelerin, yapıldığı kültürün geleneklerine göre değiştiği ve farklı anlamlar yüklendiği bilinmektedir. Örneğin kökeni kesin bilinmemekle birlikte batı Anadolu'da ki en geniş ova nehri meandr motifini oluşturur. Ovaya hayat veren nehrin zaman zaman yatak atlayışını ve ani kıvrılışlarını gösterir. Güçlü bir geometrik süslemedir, onlarca farklı türevi vardır. Mısır, Hint ve Avrupa sanatında kullanılmıştır.²⁰⁷



Şekil 36: "Meandr, Kayseri Sultan Han". (Kaynak: Demiriz, 2000:294).



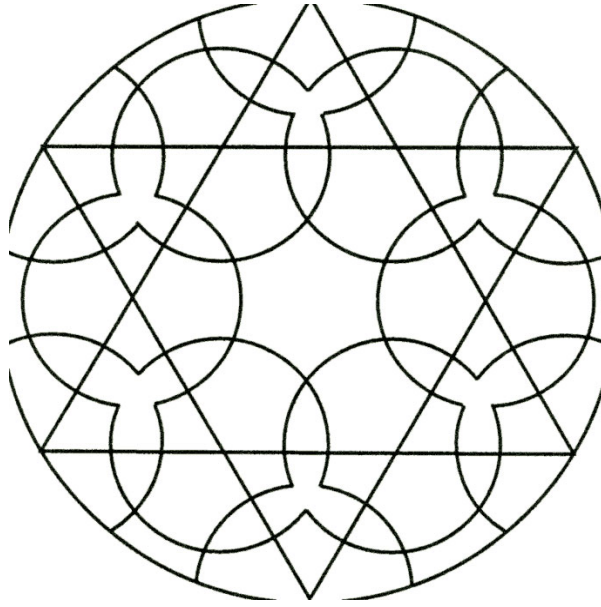
Şekil 37: "Meandr, Goncalı Ak Han". (Kaynak: Demiriz, 2000:294).

²⁰⁷ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 9 s.

2.3.3. Rozet (Madalyon):

Madalyon olarak nitelediğimiz desenlerin de çoğu, merkezi gibi görünmekle birlikte sonsuza sürdürülebilirler.²⁰⁸

Rozet, Anadolu Selçuklu mimarisi anıt kapılarında yer alan, genelde daire olan ve bütün portal süslemesinin bir özeti olan küçük parçalardır. Yapı elemanlarından çerçeve ve mukarnaslara serpiştirilmiştir.²⁰⁹



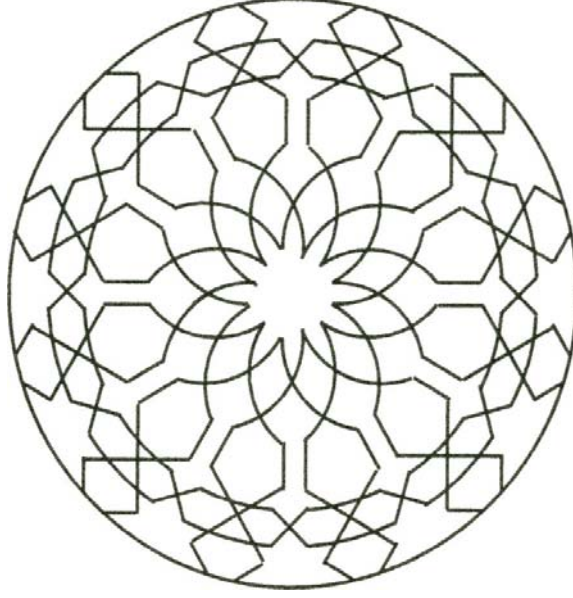
Şekil 38: “Rozet, Aksaray Sultan Han Taçkapı”. (Kaynak:Demiriz,2000: 380).

Rozetler ya zemine desenlenmiş, yada kod farkı oluşturularak yükseltilerek madalyon halini almıştır. Daire içinde çok çeşitli süslemeler görülür. “Eski Şark’ta revaçta olan bu rozetlerin Selçuklu Sanatı’nda gördüğü rağbet, ihtimal ki, güneş diskleri oldukları bir devirden kalma muhtevanın, Selçuklu Sanatında uygun zemin bulmasıdır. Çok defa sathi rozetlerin yıldız motifleri ile dolması da yine kozmolojik manaya işaret edebilir”.²¹⁰

²⁰⁸ DEMİRİZ, Yıldız; **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, 125 s.

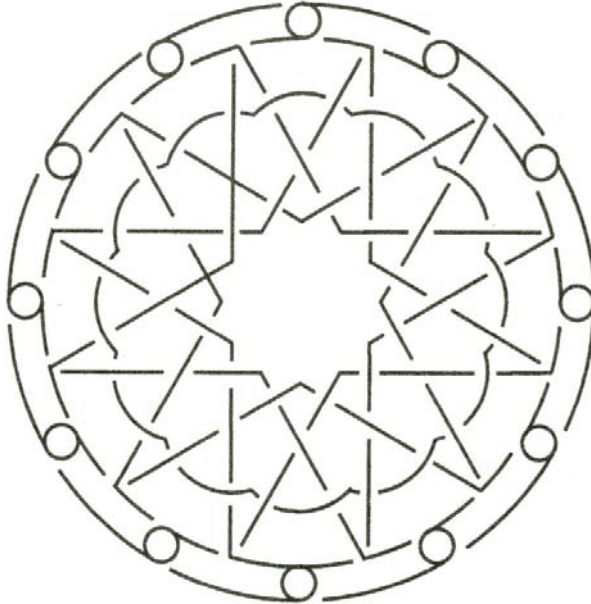
²⁰⁹ ÖGEL, Semra; **Anadolu’nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 83 s.

²¹⁰ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 94 s.



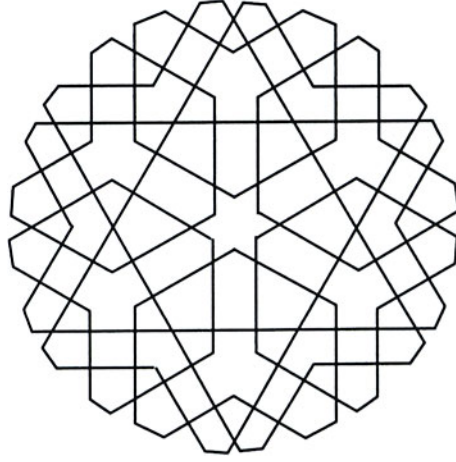
Şekil 39: "Rozet, Ağzıkara Han Taçkapı". (Kaynak:Demiriz, 2000:382).

Rozetler taçkapılarda daha üst taraflarda konumlanmıştır. Taçkapıda birden fazla yerde ve büyüklükte bulunabilmektedirler. Rozette bitkisel, geometrik ve her ikisinin birlikte uygulandığı görülmektedir.²¹¹

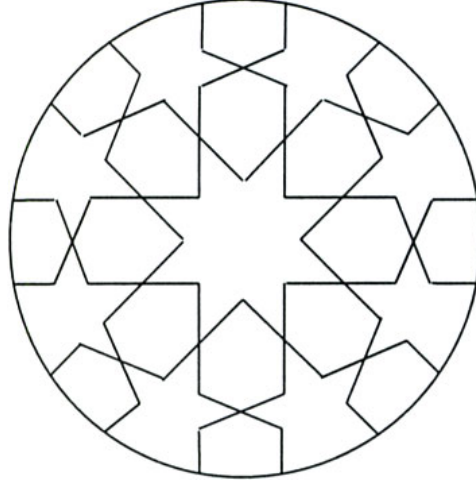


Şekil 40: "Rozet, Ağzıkara Han". (Kaynak:Demiriz, 2000:382).

²¹¹ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 88 s.



Şekil 41: "Altılı Rozet, Ağzıkara Han". (Kaynak:Demiriz, 2000-374).



Şekil 42: "Sekizli Rozet, Divriği Şifahane Taçkapı". (Kay.: Demiriz, 2000:361).



Resim 4: "Sekizli Rozet, Divriği Şifahane Taçkapı".

2.2.4. Küre:

Küreler, Yine rozetler gibi taçkapılarda daha üst taraflarda konumlanmış yarım küre olarak yapılmıştır. Taçkapıda birden fazla ve farklı büyüklükte bulunabilirler. Rozette bitkisel, geometrik ve her ikisinin birlikte uygulandığı görülmesine karşın kürede sadece geometrik düzenlemeler vardır. Genelde yıldız motifi ajur ızgara tekniği ile işlenmiştir. İçi boş olan, belli bir kalınlığa sahip olan kürelerin ajur tekniğiyle yüksek ışık-gölge oyunlarına olanak sağladığı görülür.²¹²

Kürelerin yüzey üzerinde konumlandırılmaları çeşitlilik gösterir. Genellikle taçkapıların farklı yerlerinde yarım küre olarak tasarlanmışlardır. En çok taçkapı alınlıklarında, niş, kemer üstü, bazen de Divriği Ulu Camiinde olduğu gibi bütün olarak görülebilir (Resim 5).



Resim 5: “Küre, Divriği Ulu Camii Batı Taçkapı”.

Bu yarım küreler yarım kubbe şeklinde maddilikten çok maneviyatı gösteren gök kubbe sembolünü hatırlatır. Divriği Ulu Camii Kuzey portalinde farklı bir konumdadır. Lamba gibi aşağı sarkar şekilde karşılaşırız.²¹³

Kürelerin süslemelerinde genellikle geometrik süslemelerden yararlanılmıştır. Bitkisel süsleme çok az görülür.

²¹² ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul,1994, 94 s.

²¹³ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 95 s.



Resim 6: “Küre, Buruciye Medresesi Taçkapı”.

2.3. Bitkisel Süsleme:

Bitkisel süslemenin doğuşu, bitki elemanlarının süsleme sanatına birdenbire girdiği ya da naturalist taklit eğilimlerinin bir sonucu olarak kabul edilmiştir.²¹⁴

Bitkisel motiflerin mimari yüzey ve elemanlarda kullanılmaları Mısır sanatında ilk yetkin halini bulmuştur. Helenistik ve Roma sütun başlıkları başta olmak üzere figürlü anlatımlar da ikinci derecede yerini almıştır.

Bitkisel motifler her zaman, hiç olmazsa başlangıçta, insanla doğa arasındaki bir ilişkinin simgesidir. Her doğal motifli kompozisyon, simgeseldir. Soyutlama ve bitkisel çiçeğin çiçek, yaprağın yaprak olmadığı ve biçimsel soyutlamaların egemen olduğu İslam sanatlarıdır.²¹⁵

İslam mimari tezyinatında sanatçıların elindeki ana bitki motifi sayısı, hemen hemen yalnızca palmet, rumi ve lotüsten ibarettir. Diğer bitki motiflerinin esasını da aşağı yukarı bunlar teşkil eder. Buradaki motifler asıl karakterini kaybetmeden

²¹⁴ WÖRRINGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Özdeşleşim**, (Çeviren İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985, 63 s.

²¹⁵ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul 1999, 176 s.

değiştirilerek ve suniliğe düşmeden, abartılmadan yorumlayarak kullanılmıştır. Motiflerin bir takım ufak tefek değişikliklerle ve bazen ikisinin, bazen de üçünün bir arada kullanılmasıyla inanılmayacak kadar zengin ve girift kompozisyonlar elde edilmiştir. Mimari süslemenin en çok kullanılan elemanı olan yıldız motifleri ve geometrik kompozisyonlar ise gökyüzünü hatırlatacak kadar zengin ve ahenklidir.²¹⁶

Bitkisel motifler İslam sanatında, erken dönemden itibaren kullanılan motiflerdir. Emevi döneminde akantüs yaprakları, palmetler, asma yaprakları, üzüm salkımları, nar, lotüstan oluşan ve Geç Antik ve Sasani çıkışlı motifler kullanmıştır.²¹⁷

Abbasiler döneminde, özellikle Samarra alçı süslemeleri, çiçek ve diğer bitkisel elemanların değişimi, yani geç antik dönemden çok Mezopotamyalı öğelerin kullanımı açısından önemlidir. Samarra'daki alçı süslemeleri, motif repartuvarının değişiminden daha fazla, kompozisyonların işlenişinde, kompozisyonla, zemin arasında kullanılan ilişkiye bağlı olarak çıkan üsluplar bakımından önemlidir.²¹⁸

Anadolu Selçuklu bitkisel taş süslemelerinde bir sınıflama yapacak olursak "Selçuklu taş süslemelerinde görülen bitkisel motifler, kendi içlerinde yaprak karakterliler, çiçek karakterliler ve sap-kıvrım dal şeklinde gruplanabilir."²¹⁹

Anadolu Selçuklu taş süslemesinde, özellikle Moğol istilasından önce yapılmış eserlerde daha çok geometrik süslemeler görülürken 13. yüzyılın üçüncü çeyreğinden sonra inşa edilen eserlerde yoğunluk bitkisel süslemelere geçmiştir. Ortaçağ, Anadolu Türk taş süslemelerinde görülen bitkisel motifler, kendi içlerinde yaprak karakterliler, çiçek karakterliler ve sap-kıvrım dal şeklinde gruplanabilir.²²⁰

"Türklerde İslamiyet öncesinde hayvan asıllı motiflere kıyasla, daha az miktarlarda görülen bitki motifler, Büyük Hun Devleti zamanında daha çok şaman malzemelerinde Hayat Ağacı'nın çeşitli varyasyonları şeklinde görülüyordu. Göktürk çağında Isıg Gölü'nün batı kıyısındaki Cargelan Kurganlarında, çömlek parçaları üzerinde kalın bir şekilde ve siyah boya ile işlenmiş çiçek resimlerine rastlanmıştır.

²¹⁶ ÇAM, Nusret; **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ, 3. Baskı, Ankara, 1999, 66 s.

²¹⁷ ÖZBEK, Yıldray; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 531 s.

²¹⁸ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 538 s.

²¹⁹ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 538 s.

²²⁰ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 538 s.

M.S.800 tarihli Volga Bulgarlarına ait buluntular üzerinde, yaygın olarak kullanılmış bitki motiflerine rastlanmıştır. Bu ilk Bulgar motifleri, Sasani ve Orta Asya sanatının bütün hususiyetlerini gösteriyordu. Motif olarak kullanılan başlıca bitkiler, ayı boynuzu veya kenger ve üzüm yaprakları idi. İslamiyet sonrasında çok yaygın olarak kullanılmaya başlanan bitki asıllı motifler, 12.- 13. y.y. da iyice sivilize olmuş, asılları belli olmayacak şekle dönüşerek hatai ismini almıştır. Bitki asıllı motiflerin belli başlıları, hayat ağacı, palmet, lotüs, olarak sıralanabilir”.²²¹

Kapı ve mihraplardan sonra sütun başlıklar da, taş bezemenin büyük ustalıklı değerlendirildiği önemli konulardır. Antik yapıtlardan aktarılarak kullanılan devşirme (spoie) başlıklar, Ortaçağ Anadolu Türk mimarisinin üslubu ile uyum sağlarlar. Türk mimarisi içinde geliştirilen başlıklar çeşitlilik gösterir. Palmet, stilize akantus mukarnas öğeleri ile bezeli başlıklar ile, zar tipi başlıklar yaygındır. Bu tip başlıkların kendi içinde çeşitlemeleri çoktur.²²²

Zar başlıkların köşeleri yuvarlatılmış olabilir. Çoğunlukla, zar başlık tepe, üstü oturtularak kullanılır. İki tip üst üste gelebilirler. Zar başlıklar akantus ya da palmet örgeleriyle işlenmiş olabilir. Akantus başlıkları, Antik ve Bizans başlıklarından ayrılırlar. Üst üste yaprak çelenkleri olarak biçimlenirler. Koç boynuzu biçiminde kıvrık volütler, yaprak çelenklerinin arasında koruyucu aslan başları dikkati çeker. Akantus örgesi, Aksaray Sultan Han’ında olduğu gibi, çoğu kez doğal görünümlüdür. Kimi örneklerde ise sematize edilmiş zardır. Köşeleri birer mukarnas başlık tipi, ilk kez Divriği Kale Cami sütunçelerinde karşımıza çıkabilir.²²³

Selçuklu’da taş malzemede bitkisel süsleme ile anlatılmak istenen, doğada örneğini görebildiğimiz çiçek ve yaprak karakterli motiflerle, bütün olarak doğada göremediğimiz, ancak bir bölümüyle doğadaki bitkisel örneğe benzettiğimiz biçimlerin belirli ilkeler çerçevesinde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş düzenlemelerdir. Sözelimi, herhangi bir çiçeğin yaprağını doğada görmek mümkün iken, rumi dediğimiz bitkisel form, doğada olduğu gibi göremediğimiz fakat yaprak özellikleri taşıyan bir biçimdir. Rumileri taşıyan kıvrık dal doğada görülmez.²²⁴

²²¹ ARSEVEN, Celal Esad; **Türk Sanatı**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1970, 204 s.

²²² ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, 2005, 474 s.

²²³ ÖDEKAN, A. ve diğerleri; **a.g.e.**, 474 s.

²²⁴ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 555 s.

Tezyinat çok defa zeminden kopma ihtiyacı ile birlikte geliyor. Kabarık fırlak parçalarla, yüzeye yapışık teyzini motiflerin birlikte yer aldığı düzenlerde bu karşıtlık bir arada da bunabiliyor. Bitkisel tezyinat bir maddeleşme, tabiata yaklaşma ihtiyacını yansıtıyor. Geometrik tezyinatın, ardında taşı duyuran bir kılıf olmaktan başka bir anlamı yok. Ama bitkisel tezyinatın doğrudan doğruya kendisinde maddeyi duyurmak olanağı var.²²⁵

Bitkisel düzen işleneceği yüzey için tasarlanırken veya herhangi bir düzen tasarım aşamasında, mutlaka bir geometrik alt yapıya dayandırılır. Bitkisel dahil bütün geometrik bir alt yapıya sahiptir.²²⁶

Bitkisel motiflerin ağır bastığı bir bordür belirli ritim kuralları çerçevesinde birbirine bağlı ardıl tekrarlar oluşturur. Temel özellikleri kendi içinde bir bütün oluşturması ve sınırlandırılmış bir alanı doldurmasıdır. Dolayısıyla aynı birimin tekrarıyla sonsuz örnekler elde edilebiliyor.²²⁷

Bitkisel düzen işleneceği yüzey için tasarlanırken veya herhangi bir düzen tasarım aşamasında, mutlaka bir geometrik alt yapıya dayandırılır. Bitkisel dahil bütün geometrik bir alt yapıya sahiptir. Sap ve kıvrım dallar dekorun temelini oluşturur. Çiçek ve yapraklar bu dallar üzerinde vardır. Palmet, lotus; hangi mitolojik mana ile değerlendirildiğini tespit edemediğimiz bu motifler Selçuklu döneminde iyice sivilize olmuş, palmetler geometrik bir şekle dönüşürken, papatyaya benzeyen çok petallı lotus, rozet olarak kullanılmıştır. Bu rozetler çoğu zaman kıvrım dalların süratine uyarak fırladık motiflerine dönüşmüştür.²²⁸

Yaprak ve çiçek karakterli olarak iki bakışta değerlendirdiğimiz motifler, çeşitli üsluplarda (rumi-hatayi) değerlendirilerek, tek başlarına veya birbirleriyle farklı eksenler ve düzende gelişen kompozisyonda kullanılabilir. Bütün kompozisyonlarda

²²⁵ TANSUĞ, Sezer ; **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, 190 s.

²²⁶ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 554 s.

²²⁷ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 556 s.

*Durum ya da ortam özelliklerini, duygu ve fikirlerini benimseme tavır ya da tutumu.

²²⁸ ÖZBEK, Yıldray; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 538 s.

amaç, buldukları yüzeyi yalın ve boş halinden kurtararak süslemek ve zenginleştirmektir.²²⁹

12. ve 13. y.y. bezemesinin en önemli biçim düzeni çok katlılıktır. Her katın kendi içinde bağımsız desenleri olması da vurgulanması gereken bir özelliktir. Geleneksel motiflerin Selçuklu dönemindeki gelişmesinde doğal köken ve mimetizm* hemen tümüyle unutulmuş, fakat doğadan kaynaklanan eğriselin organik elegansı korunmuştur.²³⁰

Daha genel bir değerlendirme ile Selçuklu son dönem taş süslemesindeki durum; Süslemenin dağılımının yanı sıra, kompozisyon düzeninde ve üslubundaki farklılaşmalar yapıların algılanmasını kolaylaştırmaktadır. Geometrik bezemenin yerine yaygın olarak bitkisel süslemenin tercih edilmesi dikkat çekici bir özelliktir. Ayrıca yazı, figürlü ve çini süslemelerin arttığı izlenmektedir.

Anadolu Selçuklu Sanatı 13. yüzyılın ilk yarısında belirli oranların kullanılması, geometrik bezemenin yer alması, biçim-içerik birliğinin bir bütün oluşturması ile rasyonel; İkinci ise, yıldız sistemlerinin kesin anlatımlı düzeni ile kurduğu üstünlüğün parçalanarak bitkisel bezemelerin artması ve Barok özellikli yüksek kabartma kozmopolit düşsel bitkilerin varlığı ile irasyonel üslubu yansıtmaktadır.²³¹

Ayrıca geometrik bezemeden, bitkisel süslemeye atlayışın yanı sıra, özellikle taş süslemelerde kıvrık dal, rumi, palmet, lotus, hayat ağacı gibi bitkisel motiflerin üslubunda yüzeyden oldukça taşkın olan, üst üste/kat kat biçimlenmesiyle sağlanan ışık-gölge kontrastının yarattığı derinlik etkisi, motiflerin bağımsız kullanımı ve buldukları mimari öğelerdeki dağılımında da farklılık gözlenmektedir. Özellikle rumi, palmet ve lotus motiflerinin yivlenerek yapraklarının damarlarının abartılı verilmesi, dilimlendirilmesi ve motiflerin aşağıya ve yukarıya doğru kıvrılan

²²⁹ ÖZBEK, Y.; a.g.e., 555 s.

²³⁰ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 82 s.

²³¹ ONUR, A. Zeynep; **Mimaride Rasyonel ve İrrasyonel Değişimin Ekonomik Göstergelere Göre Değişimi Bu Değişimin 11. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Kadar Türk ve Avrupa Uygarlıklarında İncelenmesi**, <http://www.mmf.gazi.edu.tr/journal/Arsiv/1990/45-58.pdf> 18.12.2008.

yerlerinde yüzeyden hafif dışa taşkın yuvarlak biçimli (bazı araştırmacılarca düğme olarak adlandırılan) vurgunun olması da önem taşır.²³²

2.3.1. Palmet:

Bir orta eksenin iki yanına alt ve üstü kıvrık bitki sapları ile, bunların üst kısımlarındaki boşlukların da iki yandan doldurulmasıyla elde edilen bir çiçek tomurcuğu şeklinde beş ana hattan oluşan motif, şematik olarak palmiyeyi andırdığı ve dolaylı olarak da bir el biçimini hatırlattığı için adına “palmet” denmiştir. Latince beş rakamını karşılığı olan “Palam” (Fransızca da Palme), palmiye ağacının el benzemesi dolayısıyla hem bu ağaca, hem de beş rakamına isim olarak yakıştırılmıştır.²³³

Palmet motifinin kaynağı Mısır sanatıdır. Mısır’dan Mezopotamya ve Anadolu’ya, Hitit ve Finike’ye geçen palmet, Yunan ve Roma sanatında da görülür. Ancak Orta Asya Kurganlarından çıkarılan keçelerde ve ahşap malzemelerde palmet motifleri, Türklerin bu motifi, Orta Asya’dan aldığı kanaatini ortaya koymaktadır. Palmet motifi hayat ağacı ile, Selçuklu sanatında varlığını hurma olarak sürdürür. Şaman inançlarında dünyanın merkezi olduğu kabul edilen hayat ağacı, aynı zamanda, şamanın gökyüzüne çıkışında merdiven vazifesi görmektedir. Sivas Gök Medrese de uygulaması vardır.²³⁴

Özbek’e göre, Kaynağı tam olarak bilinmemekle birlikte Mısır eserlerinden Yunan ve Roma eserlerine kadar tüm Akdeniz uygarlıklarında bir tezyini motif olarak görülmektedir.

Ettinghausen, İslam sanatında palmeti, hurma ve palmiyeden stilize bir motif olarak ele alır. Palmiye dalını çağırıştırır. Bazı sözlüklerde palmet motifinin temel

²³² ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1966, 75- 77 s.

²³³ ARSEVEN, Celal Esad; **Türk Sanatı**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1970, 204 s.

²³⁴ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 75- 77 s.

karakteri olarak, ta yaprakların ışın biçiminde veya yelpaze şeklinde yayılması dikkate alınmıştır.²³⁵



Resim 7: "Palmet Motifi".

Palmetler, kronolojik sonuç içinde pek çok ögede görülen gelişime paralel bir gelişim gösterir. Selçuklu erken devrinde dairesel kurulum, daha sonra sarmal kıvrımlar halini alır ve hatta 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra yüzeylerin boş bırakılmaması endişesinden kaynaklanan bir tutumla palmet yüzeyleri enlemesine olarak yivlendirilir.²³⁶

Motifin erken dönem içinde kronolojik bir gelişim göstermediği dikkati çekmektedir. Bununla birlikte, gövde ve taç yaprak genişlikleri birbirine eşit olan ve dilimli olarak tanımladığımız palmet türünü, dönem içindeki yapıların çoğunda bordürlerden kapı alınlık kemerlerine pencere alınlıklarından sütunce kaidelerine kadar çok farklı yüzeylerde görmek mümkündür.²³⁷

Palmet motiflerinin Selçuklu mimarisindeki en özgün örnekleri Divriği Ulu Caminde karşımıza çıkmaktadır. "Divriği bezemesi bağlamında Selçuklu dönemi bezeme sözlüğünün en önemli öğeleri bitkisel motiflerdir. Divriği'ye kimlik kazandıran, iki büyük taçkapının olağanüstü büyük ve plastik yaprakları ve palmetleridir.²³⁸

²³⁵ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 555 s.

²³⁶ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 534 s.

²³⁷ ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 538 s.

²³⁸ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY., İstanbul, 1999, 74 s.

S. Ögel, Anadolu Selçuklu Taş Tezyinatında üç bölümlü, tam açılmış ve serbest şekiller olarak üç kategoride incelemiştir.

Palmet çeşitleri Ögel'e göre üç çeşittir. Sasani devrinde, antik palmet stilize edilmekte, sonraları Selçuklu devrinde tam şeklini bulan üç bölümlüdür. bu palmetin en sade şekli Aksaray Sultan Hanı portalinde görülmektedir. Bu üç bölümlü palmet sağa ve sola simetrik bir şekilde kıvrılan iki yaprak ortasından sivri bir tepe yaprağı çıkar. İki yan yaprağın sapına yakın bir yuvarlak bir göz şeklinde bu yaprağın alt kısmını doldurur. Pek çok yakın bölge süslemelerinde görülsede, Ancak Anadolu'daki bol ve değişik çeşitler hiçbir yerde yoktur. Anadolu Selçuklu palmetlerinin zengin çeşitlerinin çoğu palmetin ana formundan çok uzaklaşmıştır. Yüzeyin bütünü kaplayan desenlerde, sonsuzluk iki boyut üzerinde sürer.²³⁹

“Diğer bir tip, antik palmet tipine yaklaşan, yelpaze gibi dilimlenip tam açılmış palmettir. Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Sivas Gök Medrese gibi eserlerde rastlanmaktadır. Palmet üzerine yapılan yorumlar sanatçının hayal gücüne kalmaktadır. Palmet yaprakları türlü şekillere girerler, içleri ayrıca Rumilerle doldurulmuş büyük çiçekler haline gelirler. Böyle zenginleştirilmiş palmet dizisine 12. yüzyıl, İran Selçuklu devrinde rastlanır. Anadolu'daki örnekler oraya dayanmalıdır. Fakat Anadolu'da kendilerine has bir karakter alır ve pek çok çeşit gösterirler. Gök Medrese minare kaidelerinde silmelerin meydana getirdiği büyük palmetlerin yan yaprak uçlarından rumiler çıkar. Palmetlerin yan yaprakları üst uçlarından uzatılıp taşıklarında, lotüs motifine yaklaşırlar. Sivas Gök Medrese, cephe köşe kulelerini kaplayan palmet bu türdendir. Ayrıca bu yapıda, üç bölümlü, içinden zambak çıkan palmet de görülmektedir”.²⁴⁰

2.3.2. Lotüs:

Varlığı İ.Ö.3000'den bu yana bilinen lotus, Ortadoğu sanatında Ortaçağ'a kadar, bezemenin değişmez ögesidir.²⁴¹

²³⁹ ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, T.T.K. Bas. Ankara, 1966, 75 s.

²⁴⁰ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 76 s.

²⁴¹ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 176 s.

Beyaz nilüfer çiçeğidir, latince yıkanmış , ıslak anlamındadır Yunan ve Mısır mitolojisinde lotus çiçeği, yeniden doğuş, bereket, cinsellik ve doğum simgesi olarak geçer. eski Mısır'da dini törenlerde süsleme amaçlı kullanılan lotus çiçeği, kutsal kabul edilirdi. Lotus çiçeği eski Mısır, Hint ve Yunan mitolojisinde çok önemli sembol bir yer olan çiçektir.²⁴²

Mitolojide lotus çiçeğinin gelişimi, üç temel elementin yolundan geçer. Bunlar su, hava ve ışıktır. Suyun karanlığında kendiliğinden köklenir, ışıkla olgunlaşır ve sonunda başını sudan çıkararak havaya ulaşır. Lotus çiçeğinin bu oluşum ve büyüme süreci insan gelişimiyle özdeşleştirilir.²⁴³

Eski Mısır'da, lotus kutsal bir çiçek olarak kabul edilirdi. Dini törenlerde ve süsleme ögesi olarak sütun başlıklarından duvar resimlerine kadar hemen her yerde kullanılırdı. II. Ramses'in mezarında çok sayıda kurutulmuş mavi lotus çiçeği bulunmuştur. Ayrıca mezar duvarları da bu çiçeğin motifleriyle süslüdür.²⁴⁴

Ön-Asya sanatı ve Antik devirden beri bütün sanat çevrelerinde görülen palmet-lotus frizine İslam sanatında da rastlanır. Anadolu'da İran'ın Stuko tezyinatına dayanan örnekleri, Divriği Ulu Caminde, büyük yaprakların dolgu örneklerinde lotus bulmaktayız. Bazen lotus ve palmetin ayırt edilmesi oldukça zordur. İki form birbirine karışmıştır. Huant Hatun Türbesinin pencerelerinin birisinde lotus - palmet frizi bulunur. Lotuslar da çeşitlilik gösterir. İncir Handa rozette oldukça yalın bir lotüs işlenmiştir. Kayseri Hacı Kılıç Medresesi portal kemer frizinde çift kollu şamdan gibi kolları kalkık lotüsü görmekteyiz. Lotusun Anadolu mimarisinde dikey karakterde kullanılması dikkat çeker. Erzurum Çifte Minareli Medresesinin, sütun başlığında palmetle birlikte görülmektedir.²⁴⁵

H. R. Ünal Anadolu Selçuklu taçkapılarında, bitki motiflerinden yaprak bezemelerin bazen daha çok lotusa benzer şekillerde bordürler meydana getirdiğini belirtir.²⁴⁶

²⁴² <http://sanattarihi.wordpress.com/2006/11/28/anadolu-selcuklu-da-suslemeler/23.4.2007>.

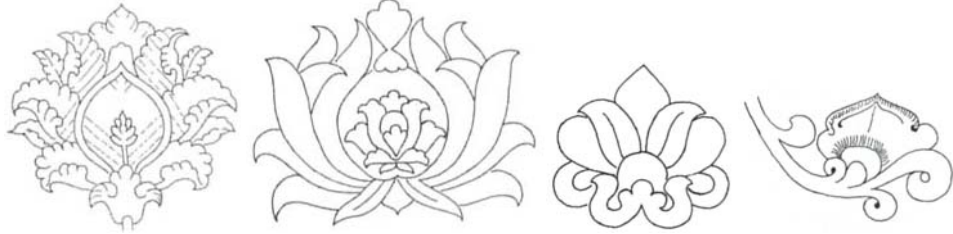
²⁴³ <http://sanattarihi.wordpress.com/2006/11/28/anadolu-selcuklu-da-suslemeler/23.4.2007>.

²⁴⁴ <http://www.hepsilegal.com/mitoloji/246-misirda-lotus-cicegi.html>16.10.2008 1315.

²⁴⁵ ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı**, T.T.K., Ankara, 1966, 78 s.

²⁴⁶ ÜNAL R. Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk Mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 133 s.

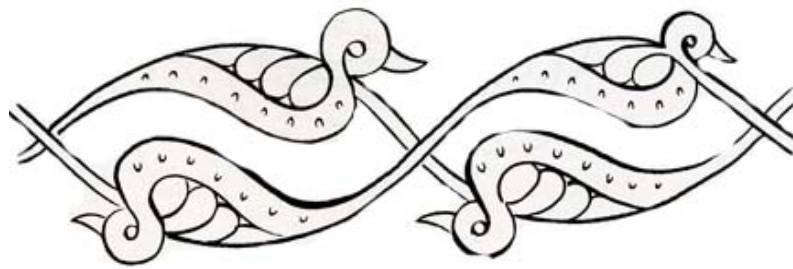
Selçuklu döneminin en simgesel ve yaygın bitkisel motifi, Divriği’de de yaygın örneklere yakın biçimiyle bulduğumuz, lotustur. İslam sanatı, nesnenin var olmasına fazla ağırlık vermeden, tümüyle soyut kavramsal bir bütünlüğü vurgulamaktadır²⁴⁷ (Şekil 45).



Şekil 43: “Lotus Örnekleri”. (Kaynak:Kuban,1999:77).

2.3.3. Rumi:

Türk süsleme sanatının ana unsurlarından olan “rumi”, başlangıcından itibaren sadece el yazmalarında değil çinilerde, giysilerde, ağaç oymacılığında, kısacası, süsleme sanatının tüm dallarında hakim bir motif olarak süregelmiştir. Bu motif, Anadolu Selçukluları’nın ellerinde gelişmiş olup rumi ismini de onlara borçludur. İlk olarak 9.- 10. y.y. da yapılmış olan Bezeklik Fresklerindeki bir deniz ejderinin kanatlarında görürüz.²⁴⁸



Şekil 44:“Rumi, 13.y.y. Metal Kase,Konya Mevlana Müzesi”.(Kay.:C.Keskiner).

Rumi motifinin günümüze gelen en erken örneği, Uygur Türkleri’ne aittir. Uygur Türkleri tarafından 9. ve 10. yüzyıllarda yapılan fresklerde resmedilen deniz

²⁴⁷ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY., İstanbul, 1999, 176 s.

²⁴⁸ KESKİNER, Cahide; **Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, 3 s.

canavarının kanadında rastlıyoruz. Burada görülen şekil, sonraki yüzyıllarda sıkça karşılaştığımız “rumi”nin klâsik bir örneğidir.²⁴⁹

Bu motifin Gazneli yapılarında gelişmiş örnekleri bulunmaktadır. Rumi ortalarından geçen bir çizgi boyunca birleşmiş bir kısa veya uzundan oluşur. Kısa yaprak sapa doğru spiral bir kıvrım yaparken uzun yaprağın ucu düğümlenir.²⁵⁰

Eskiden Anadolu’ya diyarı Rum denirdi. Buraya yerleşen Selçuklu Türkleri’nin bu motifi bolca kullanmaları nedeniyle de bu adı almıştır. Ayrıca bunlara Selçuki de denilmektedir. Anadolu Türk mimarisinde en çok karşılaşılan yaprak karakterli bitkisel motif olan rumi motifinin kökeninin, hayvan veya bitkiden türediğine dair iki farklı görüş vardır. O. Grabar rumi ve benzeri pek çok formu, palmetin bir çeşitlemesi olarak ele alır ve diğer birçok şeklin de palmetten türediğini ileri sürer.²⁵¹

Rumi dediğimiz bitkisel form, doğada olduğu gibi göremediğimiz fakat yaprak özellikleri taşıyan bir biçimdir. Rumileri taşıyan kıvrık dal doğada görülmez. Tek başlarına veya birbirleriyle farklı eksenler ve düzende gelişen kompozisyon da kullanılabilir.²⁵²

Rumi motifinin, tamamen yaprak orjinli olmasına rağmen, yaprağın doğal halinden tanınmayacak derecede farklılaştığı görülür. Türk sanatının tezyini cephesinde yapılacak kronolojik bir irdeleme, motifin zoomorfik kaynaklı olabileceği iddia edilir.²⁵³

Rumi, Anadolu Selçuklularının üsluplaştırdıkları filiz, yaprak ve hayvan öğelerinden meydana gelmiş kıvrık dalla süslenmesidir. Uçları kuş gagalarını andıran yarım palmetlerle sonuçlanmış kıvrık dallardan oluşur.²⁵⁴

²⁴⁹ KESKİNER, C.; a.g.e., 3 s.

²⁵⁰ ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, T.T.K. Basımevi, Ankara,1987, 177 s.

²⁵¹ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 534 s.

²⁵² ÖZBEK, Y.; a.g.e., 555 s.

²⁵³ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 405 s.

²⁵⁴ SÖZEN, M ve V. TANYELİ; **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi K., İst.,1986, 205 s.



Şekil 45: "Rumi Çeşitleri". (Kaynak:WÖHRLIN, T, 83 s.).

Bu tip bitkisel motif çatallı, ucu sivri bir yapraktır. Anadolu'da çok çeşitli tiplere sahiptir. Aynı yapı süsleme programında bir kaç farklı tipi bezenmiştir. Dilimlerle ayrılmış rumilerde, bu dilimler damlalar gibi olabilir. Bazen rumi yaprağının iki çatallı arasından ufak bir yaprakçık daha, üçgen veya damla olarak çıkar Divriği Batı portalinde çok şematize örneğini görmekteyiz.²⁵⁵

Rumi motifi, formuna göre incelendiğinde "Düz Rumi" ve "Kanatlı Rumi" olmak üzere belli başlı iki ana motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Düz rumi en basit formlardır. Bunların da kendi içinde farklı çizimleri mevcuttur. Kanatlı rumiler düz rumilerin geliştirilmesiyle oluşmuştur, kanatlı rumilerin oluşumuyla rumi motifleri zenginleşmiş ve kompozisyonda yeni olanaklar sağlamıştır.

- 1 Düz Rumi; Kanaviçenin şeklini muhafaza eden sade görünümlü rumi motifidir.
- 2 Dendanlı Rumi; Düz ruminin sınır çizgisi, dendanlı çizilerek süslenmiş rumidir.
- 3 İşlemeli Rumi; 16.y.y. başından itibaren görülür. İrice bir ruminin içi hatai gurubu motiflerle süslenmiştir. Buna süslemeli rumi de denir.
- 4 Sencide Rumi; Rumi motiflerin kısmen simetrik olarak kullanılmasıyla oluşan bir tarzdır.
- 5 Sarılma Rumi; Piçide Rumi de denir. İsminden de anlaşıldığı gibi üzerine sarılmış çıkmalarla süslü rumi motifidir.
- 6 Hurdelenmiş Rumi; İri bir rumi motifinin, küçük motiflerle hurdelenmesi veya süslenmesiyle ortaya çıkmıştır. Rumi içinde rumi de denir. Genelde tezhip sanatında kullanılmakla birlikte kalem işleri ve kumaşta da kullanılmıştır.²⁵⁶

²⁵⁵ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 541 s.

²⁵⁶ BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek; **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Yay. İstanbul, 2004, 181 s.

Rumi motifinin desen içinde yüklendiği görevlere göre de belli isimlerler almaktadır. Bunlar;

- 1 Ayırma rumi; Tezyinatta hazırlanan desen bir çeşni kazanması, cazibesinin artması için paftalara ayrılır. Zemin farklı renklendirilir. Bu renk ayrımı iplik, bulut rumi gibi uzayabilen motiflerle yapılır. Bu motifler kullanılmazsa desen yamalı bohça gibi olur. İşte bu gaye ile kullanılan rumi motiflerine ayırma rumi denir. Sencide, sarılma, dendanlı ,hurdelenmiş rumi gibi bütün Rumiler aynı zamanda desende ayırma rumi olarakta kullanılır.
- 2 Tepelik; Desen içinde tepe noktalarına konulan,helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik bir şekil gösteren rumi motiftir.
- 3 Ortabağ; Helezonların başlama ve birleşme yerlerinde yer alır. Desen içinde bağlayıcı bir motif olup helezon çıkışı verdiği için vazifesi önemlidir.
- 4 Hurde Rumi; İrice rumi veya başka bir motifi süslmek maksadıyla kullanılan küçük boy sade rumi motifine verilen isimdir.
- 5 Üç İplik Rumi; Üç rumi motifin birbiri içinden geçerek zarif bir dolaşım meydana getirmesini sağlayan bir tarzdır.²⁵⁷

Rumi motifleri belli prensipler içersinde kompozisyonda yer alırlar. Bunlar;

- 1 Rumiler simetrik düzenlemeler dışında genellikle kavisli ve helozoni hatlar üzerinde aynı yöne doğru olmak üzere yerleştirilirler.
- 2 Rumiler, başka tür motiflerle birlikte bir kompozisyon oluşturacak şekilde kullanıldıkları zaman, daima kendi hatlarında devam ederek diğerlerine karışmazlar.
- 3 Rumiler kesişen hatlarda kullanıldıkları zaman ,ince olan çizginin üzerinde kalacak şekilde yerleştirilirler.²⁵⁸

Anadolu Selçuklu mimarisinde rumi, ekseriya kıvrık ve organik bir tipolojik özellik gösterirse de Sivas Çifte Minareli Medresede tersine dönmüş yay gibi rumiler, çok hareketli desenler içinde görülür. Yapraklar uzar ve rumi deforme olur. Bu deformasyon rumiyi geometrik motiflere yaklaştırır. Buruciye'de örneği ilk kez görülür. Burada ince ve uzun rumiler, özelliklerini kaybetmiş olup geometrik bir örneğin hatlarını andıran çatallı saplar haline gelmişlerdir.²⁵⁹

²⁵⁷ BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek; **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Yay. İstanbul, 2004, 182 s.

²⁵⁸ ŞENGÜL, Z. Meral; **Türk Süsleme Sanatlarının Tarihi Gelişimi**, İstanbul, 1988, 6 s.

²⁵⁹ ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, T.T.K. Basımevi, Ankara, 1987, 96 s.

2.3.3. Akantüs:

Akantüs Türkçe adı 'ayı pençesi' olarak bilinen bu bitkinin yaprakları geniştir. Kengere benzer yanı, sadece yapraklarının dilimli olmasıdır. Akantüste, gövde de karşılıklı olarak yer alan yapraklar, yukarıya doğru küçülerek iç bükey bir görünüm alarak gövde ve çiçeği kuşatır ve süslemelerde ilk kullanımlarında bu özelliği dikkate alınmıştır.

Ünal ise, akantüs motifini kenger yaprakları olarak tanımlamaktadır. Antik süsleme sanatına özgü olan bitkisel unsur, Selçuklu Süslemelerinde sütun başlarında görülür. İki dönem arasında kenger yapraklarında süslemede farklılık gözlenir. Antik dönem yapraklarında tabiiyet, hareketlilik ve yüksek kabaatma işleyişi Selçuklu'da görülmez.²⁶⁰

Asimetrik palmetler olarak adlandırılan akantlar, Yunan'da Korint tarzı sütun başlıklarının temel motifidir. Anadolu dönemi sanatında, örneklerine rastladığımız akantüs motifi pek fazla değildir. Selçuklu mimarisindeki özgün akantüsler artık biçimden ayrılarak, daha şematik bir karakter yansıtır.²⁶¹

Anadolu Selçuklu yapılarında sütun başlarında görülür bunlar Bizans spolielerinin devamı olabilir. Selçuklu akantüsü de Bizans örnekleri gibi antik formdan uzaklaşan, şematik donukluk, uzama gösterir. Buruciye ve Sahibiye'de geniş yapraklar halinde görülürler. Selçuklu akantüsleri her farklı yapıda farklılık gösterir.²⁶²

Bordürlerde pek rastlanmayan akantüs, daha çok taçkapılardaki köşe sütunçelerinin başlıklarında kullanılır. Uygulandığı mimari örneklerin her birinde farklı şekilde işlenmiştir. Bu örnekler Konya Alaaddin Camii ve Sivas İnce Minareli Medresesinde görülmektedir.²⁶³

²⁶⁰ ÜNAL R. Hüseyin, **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk Mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982,115 s.

²⁶¹ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, İstanbul, 1994, 79 s.

²⁶² ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 80 s.

²⁶³ ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 541 s.

2.4. Karma Süsleme:

Karma süsleme geometrik ile bitkisel süslemenin üst üste bindirilmesinden oluşur. Bu kaynaşmada motifler kendi özelliklerini yitirmezler. Bir iç içe geçmişlik vardır., fakat hatlar kesin ve belirgindir. Bir başka karma tip ise, geometrik motifle, bitkisel motifin aynı yüzeyde yan yana konmasından kaynaklanan düzenlemedir. Bazen araya geniş bir friz, bazen de ince düz bir bant vardır.

Geometrik unsurlarla, bitkisel unsurların aynı şerit veya yüzey üzerinde birleştikleri örneklerden meydana gelen süslemeye, karma süsleme diyoruz. Bu birleşme, geometrik ve bitkisel örnekle iki ayrı şeridin üst üste konması; geometrik örnekle bir şeritte, örnekler arasına bitkisel unsurlar yerleştirilmesi veya bitkisel süslemenin geometrik bir karaktere bürünmesi şeklinde olabilmektedir. Tabakalaşma meydana getirilen karma örneklere, ilk devirden itibaren rastlıyoruz. Divriği Ulu Camii, Doğu taçkapısı, en dış şeridindeki örnekte, karmaşık bitkisel örneği baştan başa kateden ve şeridin iki kenarı arasında kavisli hatlar çizerek ilerleyen, çift yivli düz bir kaytan görüyoruz²⁶⁴ (Resim 8).

İslam sanatının süsleme karakterlerinden biri, belki de en önemlisi, yapı yüzeylerini doldurmuş olan geometrik bir çerçeve içerir, organik ve çerçeveyi aşan serbest uygulamalar görülür. Hiçbiri doğal çağrışımları aksettirmeyen düzenlemeler içerir. Bu doğu kaynaklı düzenlemeler soyutlamadır.²⁶⁵

Selçuk tezyinatının mutlak bağımsız bir çizgici anlayışa eriştiği, kolayca söylenemez. Çünkü bu tezyinat, parça parça friz, yada kapalı çerçeve gruplarının yine de yan yana üst üste eklendiği bir görünüştedir.²⁶⁶

Karma süsleme, farklı 2 veya 3 süsleme unsurunun iç içe yerleştirilmesinden oluşturulmuştur. Asıl unsur geometrik düzenleme içerisinde, bitkisel motiflerin

²⁶⁴ ÜNAL R. Hüseyin, **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982,100 s.

²⁶⁵ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 151 s.

²⁶⁶ TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 85 s.



Resim 8: “Karma süsleme, Divriği Ulu Camii Doğu kapısı”.

yerleştirilmesiyle yapılır. Bunlar girift oldukları gibi, geometrik ızgara içersinde aynı düzlem içerisinde yan yana belli sekmelerde birleşerek lokal olarak yerleştirilebilirler veya bitkisel motif içeride gezinir. Başka bir tanımla “Geometrik unsurlarla bitkisel unsurların aynı şerit veya yüzey üzerinde birleştikleri örneklerden meydana gelen süslemeye karma süsleme diyoruz. Bu birleşme, geometrik ve bitkisel örnekli iki ayrı şeridin üst üste konması; geometrik örnekli bir şeritte, örnekler arasına bitkisel unsurlar yerleştirilmesi veya bitkisel süslemenin geometrik bir karaktere bürünmesi ve onunla kaynaşması şeklinde olabilmektedir.²⁶⁷

Karma süslemeler üç tiptir. Geometrik ağırlıklı süsleme, bitkisel ağırlıklı süsleme ve iki bezemenin kaynaştığı süslemelerdir. En başarılı karma örnekler Divriği Ulu Camisi Doğu taçkapısının en dış şeridindeki örnekte, karmaşık bitkisel örneği baştan başa kat eden ve şeridin iki kenarı arasında kavisli hatlar çizerek ilerleyen, çift yivli blok görürüz. Buruciye Medresesi (Sivas) taçkapısında, ana şeridin üst kısmındaki örnekte, beş ve on kollu yıldızlardan oluşan geometrik şeritle birlikte, boşlukları dolduran bitkisel unsurlardan meydana gelen bir ikinci şerit vardır.

²⁶⁷ ÜNAL R. Hüseyin, **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk Mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 100 s.

Gök Medrese (Sivas) ve onun adeta bir kopyası olan Hatuniye Medresesi (Karaman) taçkapının en dışındaki şeritler de aynı şekilendirilmiştir.²⁶⁸

Gök Medrese taçkapı bordürleri geometrik ve bitkisel motiflerin kaynaşmasından meydana gelir. Farklı kodlarda dört bordür yer alır. En dışta yer alan 4. ve 3. bordür aynıdır. Kenarları basamaklı dörtgenler, tuğla süsleme ve kilim örneklerinde gördüğümüz türdendir.²⁶⁹

Gök Medresede geometrik motiflerin azlığı ve bitkisel motiflerle aynı oranda ve birlikte kullanılması ile de dikkat çekicidir.²⁷⁰

Sivas Gök Medrese pencere çerçevesini dolaşan karma süsleme örneğinde (Resim 9) görüleceği gibi geometrik bir ızgara içinde bitkisel süslemeler yer alır. Dış çerçeve ile bütünleşen geometrik düzen içerisinde bitkisel süslemeler farklı bir kod ile işlenmiştir.



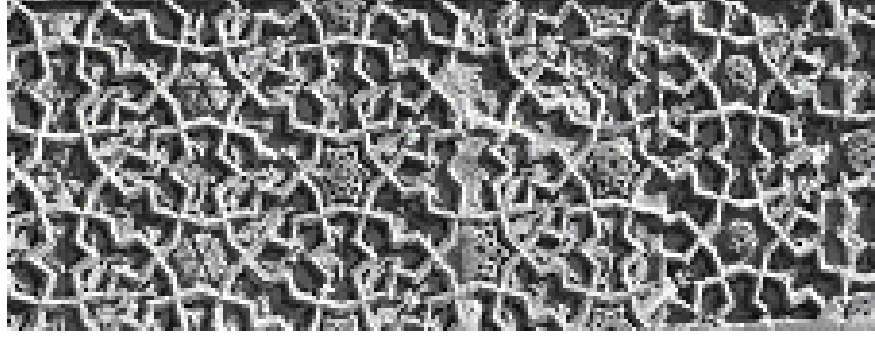
Resim 9: "Karma Süsleme, Sivas Gök Medrese Pencere Çerçevesi".

Sivas Çifte Minareli Medrese, taçkapı dış şeridinde geometrik unsurlar ağır basar. Bitkisel unsurlar, birbirine kurulmuş olmakla birlikte, ilk bakışta, geometrik örnekler arasındaki boşlukta duran formlar izlenimi vermektedir. Bitkisel süslemenin geometrik bir karaktere bürünmesi ve onunla kaynaşması örneklerine erken devirlerden itibaren rastlanır.

²⁶⁸ ÜNAL R. H; a.g.e.,100 s.

²⁶⁹ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara, 31 s.

²⁷⁰ MÜLAYİM,S.; a.g.e., 36 s.



Resim 10: “Karma Süsleme, Sivas Gök Medrese”.

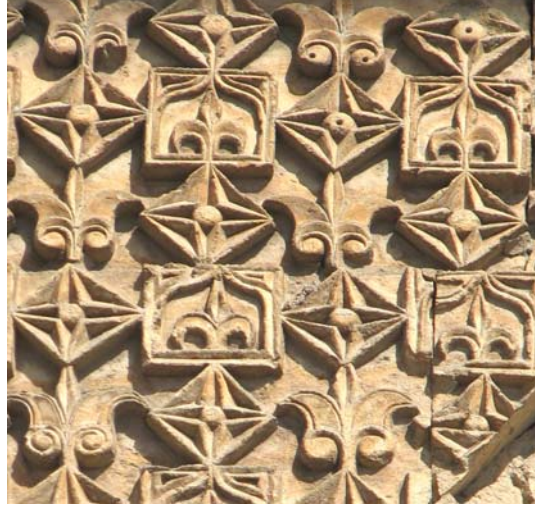
“11. yüzyılda, Anadolu’da, mimari yüzeylerde karşımıza çıkan Selçuklu süslemeleri, 12. yüzyıl boyunca yapılarda uygulama alanı genişliyerek sürer. 13. yüzyılda ise kompozisyonlar en üst seviyelerine ulaşır. Geç dönem de sayabileceğimiz bu dönemde eksen sistemleri, ahenkli kaymalarla, hareketli bir görünüm kazanırken, elemanlarda bariz bir değişme göze çarpar. Çokgenlerin kenar sayısının artışı, içe ve dışa küçük kırılmalar yapmaları ve rozete benzer şekillerin ortaya çıkışı, natüralizme doğru bir eğilimin başlangıçlarıdır. Bu yüzyılın başlangıcında, geometrik motiflerle, bitki motiflerini, acemice karıştırmaya çalışan bir gayret, zamanla, yaygın, güçlü ve ısrarlı bir akım haline gelir. Geometrik ve bitkisel temalar, akışkan bir ortam içinde birbiriyle organik bağlar kurarken, bu kaynaşmadan yeni bir üslup doğar. Bazen geometrik ızgarayı oluşturan hatlar, kod farkı üstte, bazende bitkisel unsurlar geometrik ızgaraların üzerinde yer almaktadır”.²⁷¹

Divriği Ulu Camii Batı taçkapısında, geometrik ve bitkisel süslemenin ayrı kullanıldığı örnekler bulunur ve daha kaynaşma görülmez. Burada yüzeye dik dizili düzgün kareler içerisinde ve aralarda palmet ve dört yapraklı çiçekler vardır (Resim 11).

Buruciye Medresesi, taçkapı yan şeritlerinde, rumiler incelik birbirine zincir halkaları halinde bağlanmakta ve bitkisel form geometrik bir forma dönüşmektedir. Oradaki başka bir ayrıntı; geniş yan frizleri kaplayan tezyinatın geometrik karakterinden, bitkisel karaktere dönüşmesi ve köşeli silmeye rağmen iki frizde tek

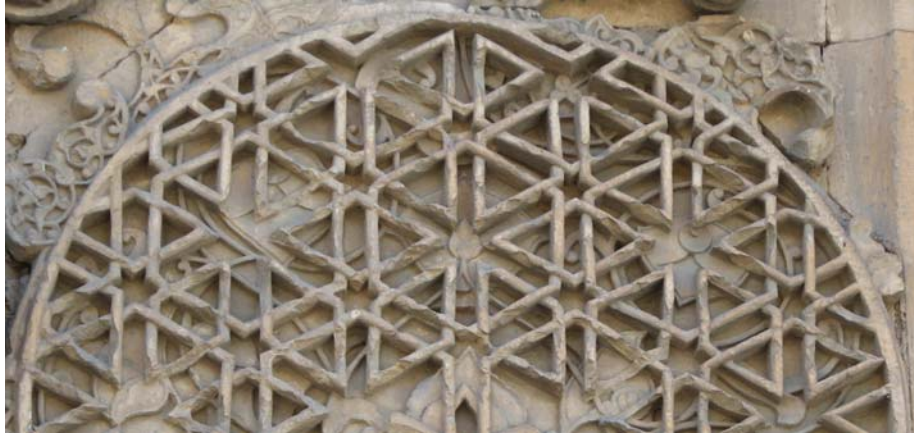
²⁷¹ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara,1982, 36 s.

bir yüzey meydana getirecek şekilde, hemen hemen aynı tezyinatın tekrarlanmış olmasıdır.²⁷²



Resim 11:”Karma Süsleme, Divriği Ulu Camii Batı Kapısı”.

İslam sanatının süsleme karakterlerinden biri, belki de en önemlisi yapı yüzeylerini doldurmuş olan geometrik bir çerçeve içerisinde, bitkisel organik ve çerçeveyi aşan serbest uygulamalar görülür.



Resim 12 : “Rozet, Karma Süsleme, Divriği Ulu Camii Şifahane Kapısı”.

Karma süslemelerin uygulandığı diğer alanlar rozetler ve kürelerdir. Buradaki düzenlemelerde bitkisel süslemeler geometrik ızgaranın altında veya içinde yer alır (Resim 12). Divriği Şifahane kapısındaki rozet örneğinde bitkisel motif serbest bir

²⁷² TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 86 s.

dağılım gösterir. Kürelerde ise geometrik ızgaranın içine tek tek yerleştirilen gülbezekler dikkati çeker.

Divriği'nin üç taçkapısındaki dekoratif kurgularında, motifler, yüzeyden taşmakta ve serbest bir yüzey tasarımı izlenimi oluşturmaktadır. Boyutlardaki değişimler ve motiflerin uygulanışındaki titiz çalışma, bütün ele alındığında, kurgunun karma düzen içerisinde olduğu izlenimi vermektedir.

Geometrik desen, çok defa yardımcı başka elemanlarla birleştirilerek bütün yüzeyi kaplamıştır. Zaman zaman geometrik motifin birincil eleman olduğunu; çizgilerin aralarının bitkisel veya rumili kıvrımlar gibi farklı kökenli motiflerle doldurma görürüz. Bazen de tersine, geometrik desen, bitkisel motifler için dolgu olarak kullanılmıştır.²⁷³

²⁷³ DEMİRİZ, Yıldız; **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, 9 s.

3. BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ YAPILARININ ÖZELLİKLERİ VE ÖRNEKLER

Anadolu'yu Türkleştirme çabası ve iç karışıklıklar yüzünden ilk devirde fazla eser veremeyen Selçukluların, 13. yüzyıla kadar büyük bir bayındırlık çabasına giriştikleri görülür. Ortaya çıkarılan yeni sanat türü ile Sultan I. Keykavus (1210-1219), I. Alaaddin Keykubat (1219- 1237) ve II. Gıyaseddin Keykavus'un (1248-1257) altın çağında çok sayıda ve anıtsal değerde yapıtlar yapılmış ve bu atılım 13. yüzyılın sonuna dek devam etmiştir.²⁷⁴

3.1. Camii ve medrese:

Türklerin Anadolu'yu yurt edinmelerine kadar geçen dönemdeki eğitim, tıp, edebiyat ve mimari eserleri Orta Asya ve İran'da gelişmişti. 1071 sonrası feth edilen Anadolu'da büyük bir bayındırlık hareketine girişen Anadolu Selçuklu Devleti ve beylikler ülkenin her köşesini camii, medrese, kervansaray, şifahane, imaret, kale ve köprülerle donattı. Bu dönemde 1000'den fazla mimari eser yapıldı Selçuklu'larda bayındırlık ve imar işleri ise emir-i mimar başkanlığında yürütülürdü.

12. ve 13. yüzyıllar Anadolu'sunda camii ve medreseyi yan yana getiren kompozisyonlar vardır. Hatta bazılarında imaret ve şifahane de eklenmiştir. Bu külliyeler Selçuklu Mimari yapı sisteminde, Orta Asya geleneğinin bir devamıdır.

Anadolu Selçuklu camilerinin önemlileri, Konya Alaaddin Camii, Niğde Alaaddin Camii, Kayseri Huand Hatun Camiidir. Bir de sultan ve beylerin yaptırdıkları, birçok büyük merkezde ulu camiler vardır.

²⁷⁴ BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Yıl 20, Sayı:62, Akbank Yayınları,1990, 7 s.

13. yüzyıldan itibaren devamlı bir gelişme ile Anadolu Selçuklu mimarisi hakim olmaya başlamıştır. Konya'da 12. y.y. ortalarında yapıldığı kesin olarak bilinen eski Selçuklu Camii olan, Alaaddin Camiidir. Bu caminin tamamlanmasında 3 yıl sonra Alaaddin Keykubad, Niğde Alaaddin Camii'ni yine bir tepe üzerine yaptırmıştır. Alaaddin Keykubad'ın şekli ve planı bozulmadan zamanımıza gelen bu yapısı, Anadolu Selçuklu'ların klasik camii mimarisinin bütün unsurlarını, orijinal hali ile içinde toplamaktadır.²⁷⁵

Anadolu Türk Mimarlığında Medreseler, iki başlıca tip olarak gelişim içinde 13. yüzyılın sonuna kadar görülmektedir. Çoğunlukla taçkapılarının süslemeleri, eyvanlarının kaplamaları ile dikkati çeken bu yapılarda genellikle köşe odaları kubbeli olmakta, bazen de kapalı bir mescit ve türbe yer almaktadır. Bu tip yapılara genelde avlulu medreseler adı verilmektedir. Aynı biçimde tasarlanmış fakat ortadaki avlusunun üzeri kubbe ile örtülü olan medreselere de genelde kubbeli medreseler adı verilmektedir. Bunların bir bölümünün gözlemevi olduğu anlaşılmaktadır²⁷⁶

Anadolu Selçuklu döneminden günümüze ulaşabilmiş, avlusunun üzeri açık birçok medrese vardır. Kayseri Çifte Minareli Medrese (1205-06), Akşehir Taş Medrese, Kayseri Huand Hatun Medresesi (1237). Sivas Buruciye Medresesi (1271), Sivas Gök Medrese (1271) Bu medreselerin en önemli özellikleri, dış cepheye önem vermiş anıtsal taçkapılı, mimariye bağlı süslemenin yaygın olarak yer aldığı üst örtüde, tonoz ve kubbenin kullanıldığı yapılardır.²⁷⁷

İlhanlı yapıları olmasına rağmen Sivas Çifte Minareli Medrese, Erzurum Yakutiye Medresesi, Erzurum Çifte Minareli Medrese, tamamen Selçuklu geleneğini sürdüren bu yapılardır. Selçuklu camii mimarisinde, farklı etki alanlarının izini taşıyan, beş ana plan tipi izlemekteyiz. Bu beş tipe tam olarak girmeyen, fakat onlardan esinlenen ara tipler de mevcuttur.²⁷⁸

²⁷⁵ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 31- 35 s.

²⁷⁶ GÜLER, Ara; www.aselcuklulari.somee.com/mimari.htm 2.9. 2008.

²⁷⁷ www.aselcuklulari.somee.com/mimari.htm 2.9.2008.

²⁷⁸ ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Sanatının ABC si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, 96 s.

“Kufe tipi” olarak adlandırılan camiiler daha çok orta Anadolu’da yaygındır. Enine planlı eşit aralıklarla sıralanan sütun veya destekler düz çatıyı taşır. Mihrap aksı özel olarak vurgulanmaz. Arap Yarımadası’nda, 8. yüzyılda Kufe şehrinde ilk örneği görülen bu, cami tipi adını oradan alır. Bu tipin avlulu ve avlusuz örneklerine rastlarız. Sivas Ulu Camii, Konya Alaaddin Camii’nin ilk yapılar doğu bölümü bu tipe örnektir. Sivrihisar ve Afyon Ulu Camiileri, düz ahşap kirişli tavanları ve ahşap sütunları ile Anadolu’ya özgü ilginç örneklerdir.

13. yüzyıl Anadolu’sunun daha yaygın cami örnekleri “Bazilikal tip” olarak adlandırılan gruba girer. Kible yönüne göre uzunlamasına yönelen, sütun veya desteklerle 3-5 sahına ayrılan bu yapılarda, orta sahin daha geniş ve yüksektir. Avluları yoktur. Çoğu kez kible aksında veya orta sahında sayısı değişen kubbeleri vardır. Orta sahinin merkezindeki kubbe veya tonoz ‘aydınlık feneri’ olarak isimlendirilen bir açıklıkla aydınlanır. Bu plan tipi Anadolu’da bol olarak görülen Ermeni, Gürcü ve Bizans Dönemi bazilikalarından ilham almış ve İslam dünyasında ilk kez Selçuklu’larda gelişmiştir. Divriği Ulu Camii, Niğde Alaaddin Camii, bazilikal planlı örneklerdir. Ankara Arslanhane, Beyşehir Eşrefoğlu Camileri, Orta Asya çadır geleneğine ve 11.- 12. yüzyıl Türkistan ahşap camiileri geleneğine uzanan ahşap tavanlı, konsollu ve kirişli örneklerdir. Arslanhane Camii’nde, devşirme Bizans dönemi sütunları kullanılırken, Afyon’da, ahşap sütun ve başlıklar kullanılmıştır. Bu eserler, Selçuklu’ların özgün Doğu-Batı sentezi uygulamasını yansıtır.²⁷⁹

İran’da Büyük Selçuklu’ların ana cami tipi olan, revaklı büyük avlunun etrafında dört eyvanın yer aldığı camiler Anadolu’da terk edilir. Bu tipin ilginç bir uzantısını tek eyvanla Malatya Ulu Camii’nde (1247- 1273) buluruz. Bu ilginç yapı dekoratif şekilde kullanılan tuğla malzemesiyle de İran geleneğini sürdürür. Yapının büyük ustalıkla yapılmış çini mozayik ve sırlı tuğla işçiliği, İran etkili planda Anadolu ayrıntısını verir. Kare planlı gövde üzerinde, tek kubbeli camii ve mescitler, Anadolu’nun her yöresinde yüzyıllar boyu, bazı detay farklılıkları ile karşımıza çıkar. Son cemaat revakı, önlerinde veya yanlarında hol gibi bölümleri olan örnekler olduğu gibi, sadece duvarların taşıdığı kubbeden ibaret olanları da vardır. Bu yapıların kökeni konusunda çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. İlhamlarını büyük

²⁷⁹ ÖDEKAN, Ayla; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay., İst., 2005, 520 s.

olasılıkla İnan bölgesi Büyük Selçuklu trbelerinden almışlardır. Genelinde moloz taş veya tuğlardan yapılmış olan bu kk camii veya mescitler, dışta süslü taş taçkapıları, taş veya tuğla minareleri, ite sırlı ve sırsız tuğla dizilerinin bezediği kubbeleri ile özenle yapılmış yapılardır.²⁸⁰

3.1.1. Divriği Kale Camii:



Resim 13: "Taçkapı, Divriği Kale Camii".

Selçuklu ncesi ve Selçuklu dönemi Anadolu mimarisinde bölgenin yöresel malzemesi olan taş giderek öncelik kazanmış ve tuğlanın yerini almıştır. 12. yüzyıl sonlarında Anadolu'da taş yapı geleneğinin yerleşmesini ve tuğlardan taşa geçişi simgeleyen İyi bir rneğ Divriği Kale Camii'dir.²⁸¹

²⁸⁰ ÖDEKAN, Ayla; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay., 2005 İst., 520 s.

²⁸¹ BAKIRER, mr; **Selçuklu ncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla kullanımı**, ODD Yay., Ankara, 1981, 9 s.

1180'de Anadolu Selçuklu'ya bağlı Mengüçük idaresinde yapılmıştır. Anadolu Selçukluları döneminin ilk taçkapısıdır. Portal yüzey derinliği azdır. Bu, süslemeye de yansımıştır. Bu taçkapıda Büyük Selçuklu'ların İran'da tuğla üzerinde kullandıkları geometrik şekillerin taşa geçirildiği söylenebilir.²⁸²

“Portalin etrafını çeviren geniş dikdörtgen bordür, Sivas ve Erzurum Ulu Camiilerinde gördüğümüz taş işlemelerindeki geometrik örgü motifleri ile Karahanlı ve Büyük Selçuklu geleneğine bağlanmaktadır. Tuğladan gayet sık örülmüş geometrik yıldız geçmelerin yanı sıra, kapı sövelerinde, köşe sütunlarının başlıklarında, kıvrık dallar, rumi ve palmetlerden ibaret nebati süslemeler de büyük bir ustalıklı değerlendirilmiştir. Tuğla ve taşın cephe süslemelerinde henüz bir arada kullanıldığı, Büyük Selçuklu tuğla süslemelerinin taşa işlendiği küçük bir camiidir.”²⁸³

“1180- 81 yıllarında Mengücekoğullarından Şahin Şah Bin Süleyman tarafından, Meragalı Hasan bin Firuz'a inşa ettirilen Divriği Kale Camii'nde taçkapı, mukarnaslı kavsara ve yan nişler dışında tüm öğeleriyle biçimlenmiştir. Geometrik süslemeli tek sıra bordürün üç yönden kuşattığı taçkapı, alınlığı, mukarnas başlıklı ve üzeri geometrik düzenle süslenmiş çokgen gövdeli sütunceleri, Anadolu öncesi tuğla işçiliğinin, gelenek olarak taşa aktarılmış şekli olarak yorumlayabileceğiniz, sivri formlu kemeri ve bordür süslemesiyle erken dönemin orijinal çalışmalarından biridir. Gerek taçkapı alındığında, gerekse taçkapıyı kuşatan bordürde, birim örneği çıkarılmış geometrik düzenin, çini levhaları hatırlatır şekilde hazırlanmış taşlar üzerine muhtemelen yerde işlenerek duvar üzerine yerleştirilmiş olması, bezemenin yapılış süreci hakkında da bilgiler vermektedir. 13. yüzyılda zenginleşen Anadolu Türk mimarisinde, taş bezeme kapılarla başarılı örnekler verir. Genellikle 13. yüzyılın ilk yarısından olan örneklerde, yassı kabartma dikkati çeker. Divriği Kale Camiisi, Divriği Sitte Melik Türbesi, arkaik karakterli örneklerdir. Bu kapılarda, bezeme kompozisyonu geometrik ağlar, köşeli desenler, kufi yazılardan oluşur.”²⁸⁴

²⁸² ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı**, T. T. K. Basımevi, 1966, Ankara, 5 s.

²⁸³ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 24 s.

²⁸⁴ ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, 2005, İstanbul, 473 s.

3.1.2. Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi:

Türk mimarisinin Ortaçağ Anadolu'sundaki eşsiz şaheseri bir başyapıttır. Taş işçiliğinin kuyum ustalığıyla birleştiği sanat anıttır. Mengücekoğlu hükümdarı Ahmet şah ve karısı Turan Melek'in isteğiyle, 1228'de yapımına başlanan Divriği Ulu Camiisi ve Şifahanesi'nin mimarı, Ahlatlı Hürremşah'tır. Fakat yapının kapı bezemelerindeki soyut figürlerin adı bilinmeyen heykeltraşının, dönemin taş işçiliğini aşan, özgün bir üslubu vardır. Anadolu'nun ırak, gözden kaçmış köşesinde inşa edilmiştir.



Resim 14: "Divriği Ulu Camii".

Divriği Ulu Camisi gibi tek ve benzersiz süsleme örneklerine sahip yapı bile, dönemin bütün motif zenginliğini gösterebilecek niteliktedir. Divriği Türk-İslam sanatının ürünü olmasının çok ötesine gitmiştir. Anadolu Selçuklu bezeme programlarını, Ortaçağ İslam sanat ürünü olarak tanımlamamız kısmen doğrudur. Orta Asya ve İran'ın bezemesel birikiminde etkin rol oynadığı bilinmektedir. Divriği Ulu Camii ve Şifahanesinde motiflerinin yerel bir geleneği yansıtan ve farklı etkileşimlerin sonucunda ortaya çıkan bütünü ile Selçuklu süslemesidir.

Mengüçüklerdeki bu parlak gelişme bir bölge üslubu olarak kalmış, daha sonra bunun aynı hızla devamı ve gelişmesi olmamıştır. Taş süslemeler İran'da Büyük Selçukluların çok gelişmiş stuko süslemelerindeki plastik üslubun taşta geçmiş bir devamı gibidir.²⁸⁵

“Divriği Ulu Camii Anadolu'da Selçuklu devletinin en güçlü olduğu dönemin en önemli yapısıdır. Anadolu'da bu dönem itibarıyla Türklerin egemen olduğu bütün bölgelerde eşine rastlanmayan böyle plastik sanat olgusunun tasarlanması ve bu tasarımın bitirilip bitirilemeyeceğinin düşünülmeden uygulamaya konması, insanlığın ve dünya sanat tarihinin en ilginç serüveni sayılmalıdır”.²⁸⁶

“Yine, Türk döneminde Anadolu'da yaptırılan en evrensel nitelikli sanat yapıtıdır. Yapının bitirilmemiş oyma bezemesi, Yakınoğu ve Ortadoğu'nun bütün plastik bezeme gelenekleriyle akrabalığını ortaya koyan motif sözlüğünün içeriğine karşın, tümüyle özgün yaratmadır”.²⁸⁷

Herbiri ayrı özellik gösteren dört portali bulunmaktadır. Doğu kapısı hariç diğer kapısındaki motifler tek bir sanatçının tasarımları olduğunu düşündürmektedir.

Divriği süslemesinin devasa boyutlu heykelleşmiş üç boyutlu motiflerinin etkisinin, mimari planı ikinci duruma ittiği bir gerçektir. Kuban burada, mimariden çok, bir heykel vizyonunun hakim olduğunu söyler. Ayrıca “Divriği'de asıl bakılması gereken motiflerin kökenleri ve özellikleri değil uygulamadaki biçimsel yaklaşımdır çünkü bir biçimin kullanılmasından çok o biçimlerin yorumlanması önem kazanmıştır”. demektedir.

Divriği heykeltıraşının sorunu, gerçek bir ağacı naturalist bir tavırla taşta yansıtmak değil, burada düşsel bir içerik kazanan bir yaşam ve evren simgesini, soyut bir kompozisyonla ifade etmektir. Çünkü evrenin direği olan bir ağaç doğadan esinlenerek değil, ancak aklın tanımladığı bir soyut iklimde tasarlanabilirdi. Bu hiyerarşik kurguda, büyükten küçüğe, soyuttan doğala doğru, bir düzenleme

²⁸⁵ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, AKM Yayını 341, Ankara, 2007, 29- 30 s.

²⁸⁶ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY., İstanbul, 1999, 38 s.

²⁸⁷ KUBAN, D. ; **a.g.e.**, 38 s.

gözlenmektedir. Küçük bir yaprakçık ne kadar soyutlansa, yaprakçık kalır.²⁸⁸

13. yüzyılın ilk yarısında, çok katlı bitkisel ve çok katlı bitkisel ve geometrik örge düzeni, yontusal iri yapraklar, sütun demetleri, çeşitli profilleri ile 1228- 29 tarihli Divriği Külliyesi çıkar. Tüm çevre sanatlarıyla da beslenmiş olan Divriği külliyesi, Anadolu sanatı olgusunu karmaşık yapısı ile besleyen özgün bir yapıdır.²⁸⁹

Divriği’de gördüğümüz biçim düzenleri ve bunların kompozisyonlarındaki üslupsal davranışlar, iki boyutlu yüzeylerin bölünmeleri, üç boyutlu oymalarda gölge ışık ilişkileri, sanatçıların doğaçlama çözümleriyle yaratılmıştır. Özgür bir yaklaşımın sergilendiği, soyuttan doğala doğru gelişen bitkisel referansın yeğlenmesi gibi davranışlar çok büyük coğrafi ve kültürel alanlarda yayılmakta ve çok eski geleneklere referans vermektedir”.²⁹⁰

Kuban, burada taçkapı tasarımlarının öncü bir vizyona, başka bir deyişle, mimariden çok, bir heykel vizyonuna sahip olduğunu söyler; ve ayrıca Divriği’de asıl bakılması gereken, motiflerin kökenleri ve özellikleri değil, uygulamadaki biçimsel yaklaşımdır. Çünkü bir biçimin kullanılmasından çok o biçimlerin yorumlanması önem kazanmıştır. Divriği Ulu Camii taş süsleme programı döneminin tek örneğidir. Ne öncesi, ne de sonrası vardır. Selçuklu süsleme programlarının tümünün uygulama alanı bulduğu bu yapı kendine özgü bir tek örnektir.

Divriği bezeme motifleri incelendiğinde, özellikle Kuzey taçkapıda, Ermeni ve Gürcü mimarisinin, Büyük Selçuklu alçı bezemelerinin, Suriye, Mezopotamya ve Orta Asya bezeme kültürünün ortaklığında ayrı üslupların kaynaştırıldığı görülür.²⁹¹

Taçkapısı Divriği Batı Camii kapısının motifleri Şifahane ve Kuzey kapısına oranla daha yüzeysel işlenmişlerdir. Birçok sanat tarihçi tarafından ‘Tekstil Kapı’ olarak adlandırılır. “Taçkapı ötekilerden farklı olarak tekstil özellikleriyle dikkati çeker.

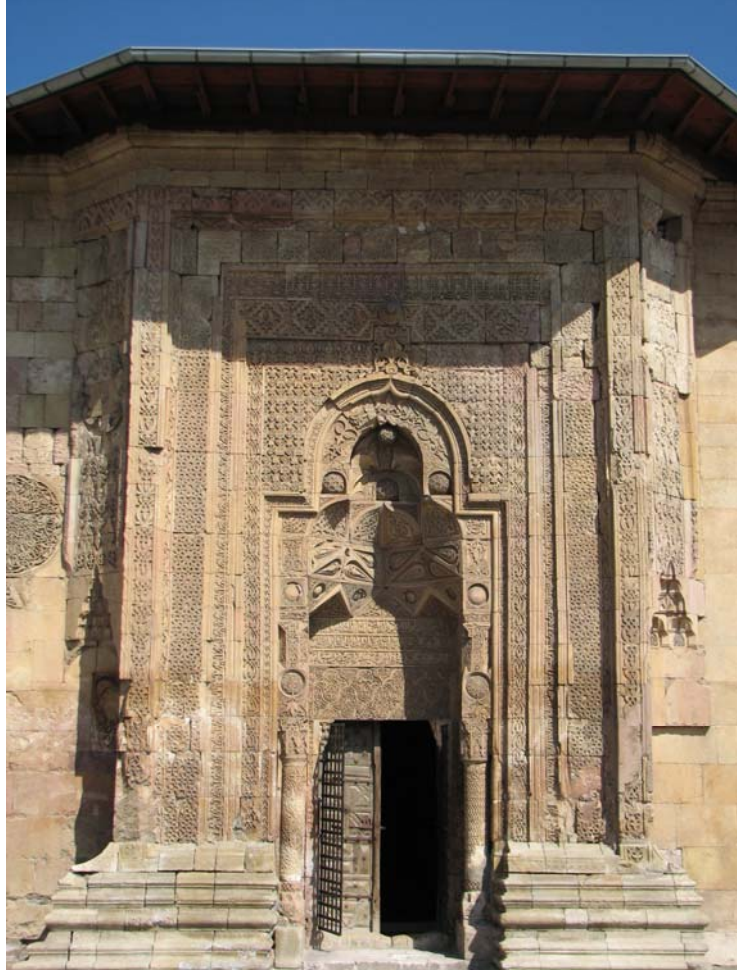
²⁸⁸ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY., İstanbul, 1999, 151 s.

²⁸⁹ ÖDEKAN, Ayla ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay. İst., 2005, 520 s.

²⁹⁰ KUBAN, D.; **a.g.e.**, 149 s.

²⁹¹ KUBAN, D.; **a.g.e.**, 149 s.

Bütün elemanlar, bordürler birbiriyle uyum halinde mihraplı bir seccade şemasına benzer bir düzen gösterirler”.²⁹²



Resim 15: “Taçkapı ‘Batı’, Divriği Ulu Camii”.

“Bitkisel süslemenin geometrik bir karaktere bürünmesi erken dönemlerden itibaren başlamıştır. Divriği Ulu Camii Batı taçkapısı, dış çerçeve kuşatmasında, köşeleri üzerine dikilmiş düzgün kareler içinde ve aralarında bağımsız palmetler ve dört yapraklı çiçek örnekleri bulunur. Dizilim, aynı boyut birimler tekrar edilerek bir ızgara düzen içerisinde çoğaltılmıştır”.²⁹³

²⁹² KUBAN, D.; a.g.e., 149 s.

²⁹³ ÜNAL R. Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 101 s.

Bu kapıda dikkat çekici bir özellik kapının öne doğru eğimli olmasıdır. Aşağı yukarı 40 derecelik bir açıyla öne eğilmiştir. Ana çerçeve kabul edilen ikinci bordür, on köşeli yıldızlardan klasik bir Selçuklu kompozisyonudur. Divriği Camii kapısının mimari plan ve bezeme olarak ilginç özellikleri bulunmaktadır. Portal kurulum bakımından öne doğru açı ile yükselmektedir. Yani süslemenin başladığı yağmurluk silmeleri ile en üst uç bitim noktasında açı 45 derece değildir. Yaklaşık olarak 40 – 45 derece arasındadır. “Bu mimari çözümden çok süsleme programının özelliğine bağlanabilir. Portalin süslemelerinde dış iki yan yüzde işlenmiş çift başlı kartal ve doğan kuşlarıdır. Bunlar, merkezi yönetim (Selçuklu) ve yerel yönetimin (Mengüçük) simgesel ifadeleridir. Çift başlı kartal (Resim 16) Selçuklu Devletinin simgesidir. Türklerde daha önce de bu simge kullanılmıştır”.²⁹⁴



Resim 16: “Çift başlı kartal, Divriği Camii Taçkapı”.



Resim 17: “Doğan kuşu, Divriği Camii Taçkapı”.

Tüekta* kurganlarında ağaç oyma heykeli bulunan kartal, Orta Asya Türklerinin dini inançlarına göre kutsal bir kuştur. Yapılan yeminlerin en büyüğü

²⁹⁴ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara,1982, 31 s.

*Orta Asya'nın en eski kültür merkezi Altay Dağları'nın kuzeyinde yer alan bir bölgenin adı.

kartal üzerine olandı. Çift veya tek başlı olarak çizilebilen kartallar bazı dönemlerde saltanat sembolü olarak kullanılmıştır. Ariflik, bilginlik, güç, kuvvet ve aydınlığı temsil eden kartal, koruyucu unsur olarak kullanılabildiği gibi, şaman geleneklerinde yeryüzü ve yeraltı seyahatlerinde Şamanın refakatçisidir. Mezar taşları üzerinde görülen kartallar, muhtemelen ölenin ruhunun cennete gitmesinde yardımcı unsur veya bizzat ruhun kendisidir.²⁹⁵

Aslanapa'ya göre, Batı camii kapısının sol tarafındaki iki kuştan başı öne eğik, tek ayak üstünde betimlenmiş doğan kuşu Ahmed Şah'ın armasıdır (Resim 17).

Divriği taş oymasının dekoratif mi, yoksa heykelsi mi olduğu arasında bir seçim yapsak her ikisinin de var olduğunu görürüz. Üç boyutlu mimari bir bezemenin motifleri kendi biçimlerinin bütünleşmesi için mimari şemaların geometrisini bozuyorlarsa heykel olmaya yönelirler.²⁹⁶

Divriği Süslemelerinin en yüklü programa sahip ve gösterişli kapısı, Kuzey taç kapısıdır (Resim 18). Cennet kapısı olarak da anılan kapının taş süslemelerinde özellikle bitkisel motiflerde abartı düzeyinde iridir. Bu zengin mimari tasarım, ondan daha da zengin, alışılmamış boyutta bir bitkisel motif çeşitliliği ile barok üslubu çağrıştırmaktadır. Suçluklu süslemesi simetri üzerine kurguladığı süslemenin programını Divriği'de göremeyiz. Kuzey kapısındaki hayat ağacı kozmik ağaç motifi (Resim 19), taçkapı süslemek için değil, kapının kutsal statüsünden ve simgeselliğinden kaynaklanmaktadır.²⁹⁷

Şifahane kapısı (Resim 20) Batı yönünde olup, diğer kapılara göre sade bir süsleme görülür. Sanat tarihçilerin ortak görüşü Gotik bir etki taşır. Kiliselerdeki yarım sütunları anımsatır silmeler yerel etki taşır. Kapının zengin bitkisel sütun başlıklarıyla sonlanan sütun demetleri, taçkapı yüzeyinin iki yanında hiçbir taşıyıcı özelliği olmayan büyük konsol başlıklar, kapı üzerinde ortasında bir bezemesel sütunla ikiye ayrılmış bir pencere, kapı çıkıntısının bir dikdörtgen çerçevesinin olmayışı, taçkapı üzerinde insan figürleri, bu kapıdaki genel görünümdür.²⁹⁸

²⁹⁵ KAROĞLU, Hülya; **Çağdaş Türk ve Batı Resminde Geleneksel Halk Sanatlarından Etkisi**, www.sanattarihi.com.

²⁹⁶ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY., İstanbul, 1999, 176 s.

²⁹⁷ KUBAN, D.; **a.g.e.**, 174 s.

²⁹⁸ KUBAN, D.; **a.g.e.**, 176 s.



Resim 18: “Taçkapı ‘Kuzey’ Divriği Ulu Camii”.

Taçkapılardaki yoğun süsleme sistemi içinde, ışık–gölge etkilerini yoğunlaştırıcı derinlikler, boşluklar oluşturma yoluna gidilmiştir. Yüzeyle bu yoğun hareketliliği sınırlayan belirli bölmeler iki boyuttan 3 boyutlu sisteme geçerek daha heykele yakın plastik birimlerle yoğunlaştırılmıştır. Çerçevelerle bölünen bu satırlar arasında bitkisel ve geometrik süslemeler birbirine girmiş halde, fakat aynı oranda da ayrılmış konumuyla yüzeylede uygulanmıştır. Bunların uygulandığı en tipik mimari yüzeyi Divriği şifahanesidir.

Bu yüzeyde duvardan koparılmış bitkisel motifler (cennet Lotusları) süsleme yorumu yüzey ifadesini doğallığa taşımıştır. Mekanik görüntüden uzaklaşmış bir tutumun en başarılı örneği taş yüzeyinde görülmektedir. Doğa ile uyumu soyut bir açılımla yakalama çabası dönem mimarisinde pek görülen bir çaba değildir.²⁹⁹

*Bitki saplarının veya yapraksız kısmın sütunçe veya silme etrafını dolaşması.

Divriği motiflerinin en önemli özelliği motif boyutlarının alışılmışın çok ötesindeki büyüklüğü ve onların yüzeyde, üç veya daha fazla kat oluşturacak biçimde işlenmeleridir. Motifler arası katmanlar en üstten derinlere doğru akmakta en alttaki motifin yüksekliği en az olmaktadır. Taş malzemenin işlenişi kuralına göre, en üstten başlayan kat oyumu zemine doğru ilerlemektedir.



Resim 19: “Kozmik Ağaç, Kuzey Taçkapı”.

Şifahane kapısı ise cephe düzenine hakim olan taçkapı az derin, geniş bir eyvan görünüşünde olup, süslemeler ve mimari elemanlar simetrik olarak düzenlenmiştir. Cephe yüzeyinden dışa ve yukarıya taşan taçkapı zeminde profilli kaideden sonra, iki yanda sütun demetleri halinde yükselerek yukarıda kemer şeklini alır. Simetrik taçkapı planında girinti ve çokıntılar çok hareketlidir. Asıl taçkapı çıkıntısını hafif sivri kemerler taşıyan bir çift paye oluşturur. Kemer ve taşıyıcı payeleri arasındaki devamlılık yer yer süsleme panoları ile kesilir.³⁰⁰

²⁹⁹ TABAK, Nermin; **Ahlat Türk Mimarisi**, İstanbul, 1970, 60 s.

³⁰⁰ CANTAY, Gönül; **Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları**, AKM Yayını Sayı: 61 Ankara, 1992, 53 s.



Şekil 20: “Taçkapı, ‘Şifahane’ Divriği Ulu Camii”.



Resim 21: “Taçkapı, Divriği Şifahane”.

Şifahane kapısındaki yıldız motifleri, geometrik arabesk ve dolamadal* türünden yinelenen motifler ya da ahşap geçme düzenlerini andıran dış bükey profil taşlar önceden hazırlanmış olabilir, fakat bütün bitkisel motifler yapraklar ve boşlukları dolduran kat kat çiçek, dal motifleri yerine, Kaba taş yontularak ve yontucunun fantezisine de yer bırakarak gerçekleştirilmiştir. Eğer bu yerinde yontu tekniği kullanılsaydı, bu üç boyutlu motifler mimari içinde bu kadar organik olarak yerleşmezdi.



Resim 22: “Doğu Taçkapı, Divriği Ulu Camii”.

Duvar geometrisini bozan büyük yapraklar söz konusu olduğu zaman, bunların duvar yüzünden taşın blok olarak yerleştirilmeleri gerektiği için yerlerine konmadan önce kapının genel kompozisyonunu içinde tasarlamış olması gerekir.³⁰¹

Doğu kapısı, Divriği Ulu Camiinin dört kapısından en az süsleme uygulanmıştır. Doğu kapısı diğer üç kapının bezeme özelliklerinden farklılık

³⁰¹ KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY, İstanbul, 1999, 176 s.

gösterir. Karma süsleme programı ile daha çok Sivas ve Kayseri Danişmendli süsleme özellikleri taşır.

Divriği Ulu Camii, biçimsel ve estetik açıdan bir mimari süslemenin üç boyutlu öğelerini, mimarının geometrik çerçevesinin disiplininden çıkararak tasarlanması ve gerçekleştirilmesi, onları heykel olmaya yöneltmiştir. Kuban'a göre, "Mimarlık tarihine bakıldığında, Divriği bezemesine benzeyen örnek bulmak çok zordur. Gotik ve Barok mimaride, mimari biçimlerin heykelsi nitelikleri Divriği'den farklıdır. Onlarda bezemesel olan mimari öğelerin kendileridir. Oysa Divriği'de mimari öğeler değil, bezeme heykel niteliği kazanmıştır".³⁰²

3.1.3. Sivas Gök Medrese:



Resim 23: "Taçkapı, Sivas Gök Medrese". (Kaynak:Dick Osseman).

Taçkapı üzerindeki kitabesinden anlaşıldığına göre 1271 yılında Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından yaptırılmıştır. Taçkapisının yan sütunçe başlıkları üzerinde karşılıklı olarak yazılı imzaya göre, Gök Medresenin mimarı Konyalı Kaluyan'dır.

³⁰² KUBAN, D.; a.g.e. 176 s.

Taçkapıda mermer malzeme nedeniyle ışık- gölge sistemi genel görünümünü etkilemektedir. Plastik etkinin gücünü süsleme boyutları da arttırmaktadır. Cephenin solunda üç dilimli kemeri, iki satırlık kitabesi ve üç yönü dolaşan geometrik bordürüyle çeşmesi cepheyi daha hareketlendirmiştir. Bu hareketliliği sağ ve sol tarafta bezemeli pencereler ve bekitme* kuleler tamamlamaktadır. Medrese taçkapının üst iki köşesinde iç içe girmiş hayvan başları doldurmaktadır. Koç, domuz, aslan, yılan, ejder başlarının tanındığı bu kompozisyonda burç işaretlerinin kast edildiği iddia edilmektedir. Türklerin on iki hayvanlı takvimlerinde de bu hayvanların bir kısmı mevcuttur.³⁰³

Minare kaidelerinden aşağı doğru inen mermer yüzeyde büyük boyutlarda geometrik, yazı ve bitkisel motifler simetrik durumda ve plastik görünümünde yapılmıştır. Gök Medrese mermer taçkapısı, malzemedен kaynaklanan güçlü bir görüntüye sahiptir. Taçkapıda ilk dikkati çeken oldukça büyük boyutlu, cephenin iki yanındaki sekizgen yıldız motifidir. Bu iri motif, gerçekte uzun ve sürekli bir gelenek halinde, sık sık karşımıza çıkan yıldız-haç örneğinin kapalı kompozisyona çevrilerek uyarlanmasından başka bir şey değildir”.³⁰⁴

Medreselerde sadece dini eğitim değil, pozitif bilimlere de geniş ölçüde yer verilmiştir. Sivas Gök Medrese'nin taçkapı yan kanatlarında çok iri ve plastik şeritlerle tam bir yıldız ve dört haçın ¼'ü alınarak kapalı kompozisyon yaratılmıştır. Uzatılan şeridin kolları bitki örneklerine bağlanarak 13. yüzyılın eğilimine ve bölgeye uygun eserler yaratılmıştır.³⁰⁵

Anadolu Selçuklu yapıları geometrik tezyinatı, çeşitli bölge ve kültür çevrelerinin etkisiyle farklı bir gelişme gösterir. İlk olarak Türk fetihleriyle birlikte, Erzincan, Kemah ve Divriği'nde Mengüçüklü abideleri, Erzurum ve Tercan çevresinde de Saltuklu eserleri yükselmeye başlar. Sivas dolayları ise Danişmendli abidelerin görüldüğü bölgedir. Anadolu'da kullanılmaya başlanan taş malzeme, tuğlalara

*Bekleme

³⁰³ ÇAYCI, Ahmet; **Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri/ 420, Ankara, 2002, 198 s.

³⁰⁴ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara, 36 s.

³⁰⁵ MÜLAYİM, S.; **a.g.e.**,83 s.

dayanan İnan Büyük Selçuklu örneklerini uzun yıllar kopya etmiştir. Erken devir Divriği Kale Camii (1180)'nin portal tezyinatı, açıkça tuğla tezyinat ile henüz İnan'a bağılıdır.³⁰⁶



Resim 24: "Bekitme Kulesi, Sivas Gök Medrese". (Kaynak:Dick Osseman).



Resim 25: "Taçkapı Ayrıntısı, Sivas Gök Medrese". (Kaynak:Dick Osseman).

³⁰⁶ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara, 61 s.

Orta Anadolu'da, Kayseri yapıları geometride, ayrı tezyinat tekniğine sahiptir. Konya'da görülen kakma tekniği ve iri düğümler, buradaki bina cephelerinde hemen hemen hiç yer almamakta, bunun yerine plastik olmayan mimari elemanlara daha yatkın olarak işlenmiş sathi kompozisyonlar görülmektedir.³⁰⁷

13. yüzyılın ortalarından sonra Konya taş tezyinatında, uzak bir bölgeden gelen Zengi etkileri, Alaaddin Cami(1220), Karatay Medresesi(1250) ve Sahip Ata Külliyesi (1258)'nin portallerinde, iri geometrik düğümlü renkli taş kakmalarla, Kayseri taş Üslubundan ayrılır.³⁰⁸

3.1.4. Sivas Çifte Minareli Medresesi:

“Medrese, Moğol veziri Şemseddin Cüveyni tarafından 1271 yılında yaptırılmıştır. Asimetrik kurgulanan doğu cephe eksenindeki çifte minareli taçkapı, simetriğindeki pencereler, oldukça süslü tutulmuş nişler, farklı bezemelere sahip köşe kuleleri yer alır. Diğer örneklerden farklı olarak minareler taçkapının üstünde, iki yanda kaideleri ve papuçluk kısmı olacak şekilde tasarlanmıştır. Taçkapı ile kuzeyindeki nişin geniş bordürünün yüzeyindeki bezeme alt ve üst seviyelerde değişmektedir. Bütünlük oluşturmeyen bordürün süslemesinin el değiştirdiği anlaşılmaktadır. Bu da İlhanlı döneminin oluşturduğu karmaşıklığı ve kısa sürede yapı eylemi gerçekleştirildiğinin göstergesi olmalıdır. Ayrıca minarenin sırlı-sırsız tuğlalarla örülmüş silindirik gövdeli olması da diğer örneklerden ayrılır. Sivas'taki en hareketli cephe düzenlemesi yansıtan medrese, süslemelerinin yoğun olması açısından da dikkat çekicidir. Taçkapının kuzeyindeki yazının egemen olduğu geçme ve düğüm motifleri ile süslü pencere kuruluş ve bezeme özellikleri açısından Konya İnce Minareli Medrese'nin taçkapısıyla benzerlik göstermektedir. Bu nedenle de mimari bilinmeyen yapıda İnce Minareli Medrese'nin mimari Kelük bin Abdullah'ın çalışmış olabileceğini düşünebiliriz. Cephede köşe kulelerinin bezemeleri farklılık göstermektedir. Güney köşedeki köşe kulesinin bezemelerin de yaklaşık orta bölümde şamdanda uzun mumların betimlenmiş olması oldukça ilginçtir. Diğer köşe

³⁰⁷ MÜLAYİM,S.; a.g.e., 68 s.

³⁰⁸ MÜLAYİM,S.; a.g.e., 64 s.

kulesi çift katlı palmetlerle süslü bordürlerin geçmeler oluşturduğu bezemeler içerir”.³⁰⁹



Resim 26: "Taçkapı, Sivas Çifte Minare". (Kaynak: Dick Osseman).



Resim 27: "Sivas Çifte Minare Köşe Kulesi". (Kaynak: Dick Osseman).

Çifte Minare köşe kuleleri taş süslemenin en karakteristik motiflerini içerir (Resim 27). Ayrıca burada diğer örneklerden farklı olarak minareler taçkapının üstünde, iki yanda kaideleri ve papuçluk kısmı olacak şekilde tasarlanmıştır. Taçkapı ile kuzeyindeki nişin geniş bordürünün yüzeyindeki bezeme alt ve üst seviyelerde

³⁰⁹ ŞAMAN DOĞAN, Nermin; **Bezemeye Bakış, Anadolu'da İlhaneli İzleri**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 20 / Sayı: 1 / 2003, 150-166 s.

değişmektedir. Bütünlük oluşturmeyen bordürün süslemesinin el değiştirdiği anlaşılmaktadır. Bu da İlhani döneminin oluşturduğu karmaşıklığı ve kısa sürede yapı eylemi gerçekleştirildiğinin göstergesi olmalıdır.³¹⁰

Çifte Minareli Medrese (Sivas) taçkapısı örneğinde geometrik unsurlar ağır basar. Bitkisel unsurlar, birbirine kurulmuş olmakla birlikte, ilk bakışta, geometrik örnekler arasındaki boşlukta duran formlar izlenimini vermektedir.³¹¹



Resim 28: “Pencere Çerçevesindeki Rumi Motifleri”.

1271 tarihli Sivas Çifte Minareli Medrese süslemeleri, önceki mimari süslemelere göre daha ileri kompozisyon örneği gösterir. Taçkapıyı çerçeveleyen bitki örnekli düğümlü geçmelerdir. Sütunçeler gamalı haç kompozisyonlarıyla kaplanmıştır.³¹²

³¹⁰ ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçuklularının Taş Tezminatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966, Ankara, 93 s.

³¹¹ ÜNAL R. Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 101 s.

³¹² MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara, 36 s.

Burada ek olarak, Sivas Çifte Minareli Medresenin karşısında yer alan 1217 tarihli Sivas Şifahane kapısında arkaik üsluptan ayrılma belirir. Yüzeysellikten kopma ve duvar yüzeyinde hareket ögesini arama eğilimi, bu kapıda sezilir. Kapı nişini çevreleyen sivri kemer frizi, burmalı bir silmeye dönüşmüştür. Sivas Şifahane kapısında karşılaşılan bir öteki yenilik, rumi ve palmetlerle bezeli bitkisel frizler ve dolgu alanların olmasıdır. Bu da şimdiye değin geometrik örgelere dayanan bezeme sözlüğüne yeni katkıdır. Bu örnek 13. yüzyılın ikinci yarısında karşılaşılan bezeme üslubunun hazırlayıcısıdır.³¹³

3.1.5. Sivas Buruciye Medrese:

1271 yılında Anadolu Selçuklu Sultanlarından III. Gıyasettin Keyhüsrev zamanında aslen İranlı bir zengin olan Hibetullah Burucerdioğlu Muzaffer Bey tarafından yaptırılmıştır. İlimiye çalışmaları için medrese olarak yaptırılmış ve devrin pozitif ilimlerinin okutulduğu bina olarak uzun yıllar kullanılmıştır. Eserin mimarı belli değildir.

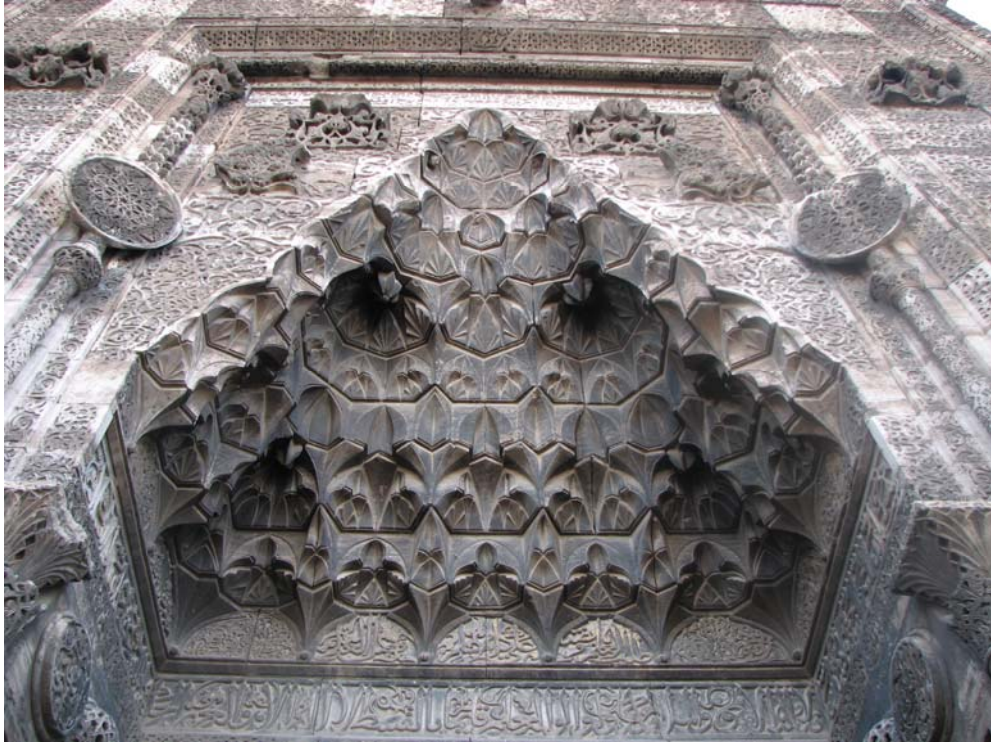
Sarımtırak renkli taşlardan oyma olarak yapılan giriş kapısı ve avlu karşısındaki iç cephe, devrin Selçuklu taş oymacılığının en güzel örneklerindedir.

Yapı, kareye yakın dikdörtgen planlı olup, üzeri açık avlu etrafındaki sütunlu revaklar ve bunların gerisinde bulunan hücrelerden oluşmaktadır Selçuklu plastik sanatında önemli bir yeri olan taçkapı, zengin görünüşüne rağmen Mukarnas kavsaralı bir nişin belirlediği taç kapıda, dışa taşıntılı rozetler dikkati çekmektedir. İç yan nişlerin kompozisyonu çok sadedir. Mukarnas çerçeve arasını, iç içe, ufak poligonlar doldurur. Nişlerin üstünde iki yuvarlak madalyon ve aralarında ajurlu bir kürecik bir sıra teşkil eder. Kapı üçgenlerinde kaval biçimi kabartmalar vardır. Üstleri kıvrık dallarla ve ajurlu işlenmiştir. Cephenin her iki köşesindeki demet payelerden oluşan köşe, genel cephe kompozisyonu içerisinde erimekte tek başına ortaya çıkmamaktadır. Kuleleri, yazı kuşağı ve pencereler cepheyi zenginleştirmektedir.

³¹³ ÖDEKAN, A.; a.g.e., 472 s.

Taş işletmeciliğinde ağırlığın taç kapıda yer aldığı görülür. Yıldız, rumi ve geometrik motifler yüzeysel, ancak bir dantel gibi işlenmiştir.³¹⁴

Sivas Buruciye Medresesi (1271) aynı dönem medreseleri ile aynı özelliği taşır. Taçkapı yüzeyinde bitkisel motifler daha yoğun uygulanmıştır. Girişin sol tarafında yer alan türbe üçgen pandantif süslemelerinde ise geometrik kompozisyonlar daha fazladır.³¹⁵



Resim 29:“Taçkapı, Sivas Buruciye Medresesi”.

Buruciye Medresesi mukarnas nişin iki yanındaki üçgenler altta sık üstte gevşek olarak hareketlendirilmiş bir bitkisel örgü bütünlüğü gösterirler. Bu yüzeyler üzerindeki taşkın bitkisel motiflerin adeta, alttaki kıvrım dalı teyzini uzantılarından doğmuş olduğudur.³¹⁶ Kıvrık dal motifinin taş süslemelerde basitten en karmaşık düzenlemelere kadar uygulandığı görülmektedir (şekil: 46).

³¹⁴ BİLGET, N. Burhan; **Sivas'ta Buruciye Medresesi**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1991, 14 s.

³¹⁵ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 36 s.

³¹⁶ TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul, 1983, 86 s.



Şekil 46: “Kivrık Dal Motifi”. (Kaynak:Cahide Keskiner).

3.1.6. Kayseri Huand Camii ve Külliyesi:



Resim 30: “Taçkapı, Kayseri Huand Hatun Camii”.

Kayseri Huand Camii ve Külliyesi, tamamiyle, çok muntazam taş kaplamalı bir yapıdır. Anadolu Selçuklularının Külliyesi olması bakımından önemlidir. Yapının

en dikkati çeken ve Anadolu'daki yarım altıgen veya kare biçimindeki masif kuleler olup, adeta yapıya iki kapıdan girilen bir kale manzarası vermektedir.³¹⁷

Huand Camisi'nde olduğu gibi medresesinde de zengin taş bezeme yoktur. Kapılarda basit bir geometrik örgü tasarlanmıştır.³¹⁸

Huand Hatun Camii Doğu kapısı daha yalın bir süsleme programı içerir. Kırık çizgi sistemleri farklı açılarla kırılarak, alt bölümde beş köşeli yıldızlar oluşturur. Yüzeyde bulunan rozet içleri geometrik motiflerle süslenmiştir. Camii içinde bulunan avluda yer alan kümbet 1254 tarihlidir. Piramidal külahlı sekizgen kümbetde, geometrik süslemeler geniş yer tutar. Her sekiz köşede farklı geometrik kompozisyonlu sütunçeler yer almaktadır. Sütunçelerin her iki yanında farklı motiflerden oluşan kompozisyonlar bulunur. Üst kısımda sülüs yazı bulunmaktadır. Camii taçkapı süslemeleri diğer kapıya göre farklı özelliktedir. İki yanındaki sütüncü yüzeyleri, kapalı şekil olan düğümlerin altılı gurup yapmasıyla, sonsuz karakterli bir kompozisyon oluşturur. Ana bordürde on iki kollu yıldızlar birbirine bağlanarak sürerler.³¹⁹

3.1.7. Kayseri Hacı Kılıç Medresesi:

Kayseri şehir merkezinde ve İstasyon Caddesi üzerindeki Hacı Kılıç Camii, Selçuklu döneminin önemli eserlerinden biridir. Kayseri'nin sahip olduğu dini yapılar arasında önemli bir yeri bulunan Hacı Kılıç Camii; Selçuklu devletinin son dönemlerinde 1249 tarihinde Ebu'l-Kâsım Bin Ali Tûsî tarafından yaptırılmıştır. Taçkapısı ve mihrabındaki süslemelerle Kayseri'deki tarihi eserler arasında özgün bir yere sahiptir.³²⁰

³¹⁷ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 46 s.

³¹⁸ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY, 1567, İstanbul, 2002, 136 s.

³¹⁹ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara, 34 s.

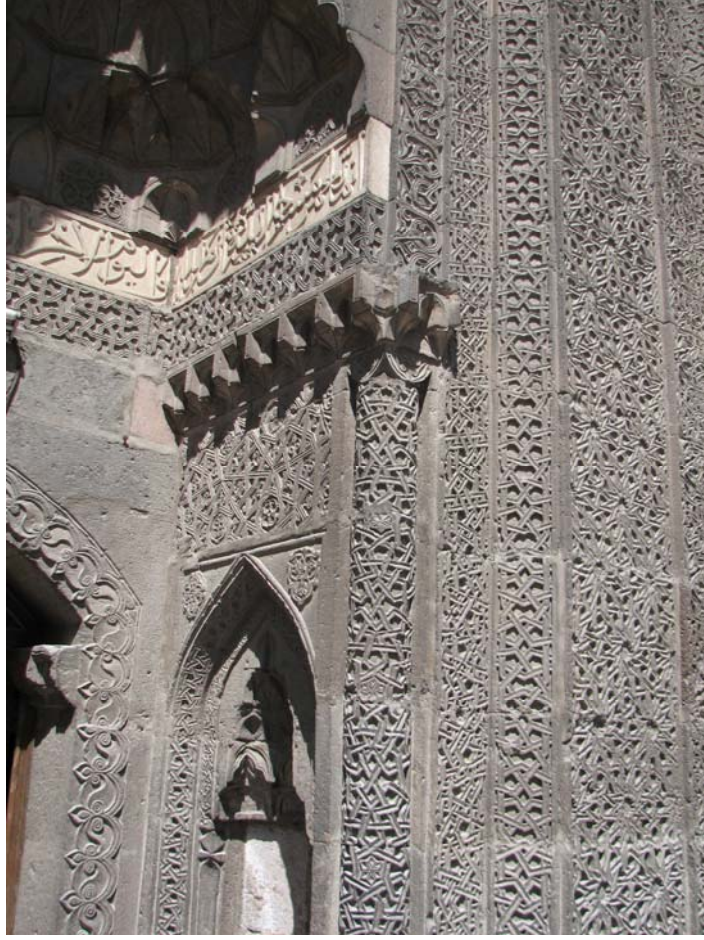
³²⁰ www.kayseri.com. 2.9.2008.



Resim 31: “Taçkapı, Kayseri Hacı Kılıç Medresesi”.

“Hacı Kılıç Camii, yanındaki medrese ile bir bütün oluşturmaktadır. Her iki yapı da kesme taştan yapılmıştır. Camii ve medreseyi meydana getiren yapı, kible istikametinde 52 x 37 m. ölçülerinde, kalın taş duvarlarla çevrilmiş dikdörtgen bir plana sahiptir. Dış duvarlar muntazam dizili taşlardan yapılmışlardır. Uzunluğu 50 metre olan güney cephede iki büyük giriş kapısı açılmıştır. Birinci kapıdan camiye, ikinci kapıdan ise medreseye girilmektedir. Her ikisi de geometrik bezemelerle süslenmiştir. Ancak her iki kapı da gerek biçim, gerekse süslemeleri ile birbirinden farklılık göstermektedirler. 13. yüzyılın geometrik örnekleriyle taş malzeme arasında çok sağlam bir bağlantının kurulduğu görülür. Kayseri’deki Hacı Kılıç Camii’nin taçkapısı, Huand Hatun Camii ve Sahibiye Medresesi ile aynı karakterde yapılmışlardır. Kayseri bölgesine özgü mimari kitleye bağlı ve derin yivli şeritlerle işlenen bir tarzı vardır”.³²¹

³²¹ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara, 34 s.



Resim 32: "Taçkapı, Kayseri Hacı Kılıç Medresesi".

Bu süslemelerin benzer örnekleri Hacı Kılıç Külliyesinde de görülür. Medreseye ait taçkapının iki yandaki sütuncelerin yüzeyi, kırık kenarlı sekizgenlerle yine sekizgenden gelişen zengin bir formun geçmeler yapmasıyla girift bir kompozisyona gider.³²²

3.1.8. Kayseri Sahibiye Medresesi:

Farklı adlarla anılan medrese, 1267 yılında Selçuklu vezirlerinden Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından yaptırılmıştır. Anadolu Selçuklu mimari özelliğine bağlı dikdörtgen planlı açık avlulu, tek katlı yapıdır. Anadolu Selçuklu taş işçiliğinin geleneğe uygun özellikleri taçkapıda görülmektedir.

³²² MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 34 s.



Resim 33: "Taçkapı, Kayseri Sahibiye Medresesi".

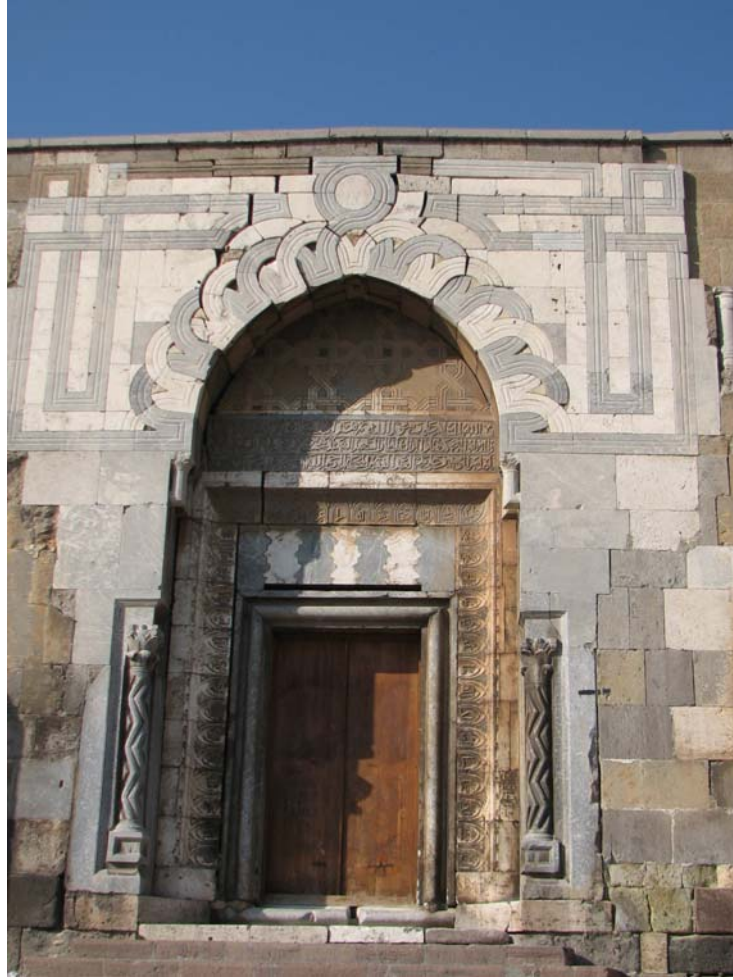


Resim 34: "Taçkapı, Kayseri Sahibiye Medresesi, Ayrıntı".



Resim 35: "Taçkapı, Kayseri Sahibiye Medresesi, Ayrıntı".

3.1.9. Konya Alaaddin Camii:



Resim 36: "Taçkapı, Konya Alaaddin Camii".

Anadolu Selçuklu camilerinin ilkidir. Portal yerden epeyce yüksekte ve kapısı kesme taşlarla örülmüş haldedir. Üzerinde Alaaddin Keykubad'ın tarihli kitabesi bulunan bu mermer portal, Kudüs, Şam ve Halep'ta, Zengiler'in yapılarında çok görülen renkli ve taş mermer geometrik düğümlü geçmeleri bütün bir cepheye hakim bir motif olarak kuvvetle görülmektedir.³²³

Doğan Kuban'a göre; Selçuklu çağının görkemli yapıları içinde önemli bir mimari mesajı yoktur.³²⁴

³²³ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 31 s.

³²⁴ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY., İstanbul, 2002, 128 s.

Ancak Divriği, Sivas, Erzurum taş bezemeli eserlerinde yüksek kabartma işleyişe daha çok ağırlık verildiği dikkati çeker. Tekstil karakterli, daha yassı kabartma bezeme ise daha çok Konya, Kayseri bölgesinde hakimdir. Eserlerin dış görünüşünde bütün ağırlık bir eyvan anıtsallığında olan portallerde toplanmıştır.³²⁵

3.1.10. Konya Sırçalı Medrese:

1242 Tarihli Klasik Selçuklu medreselerinin ilk örnekleri arasında yer alır. Yapının adı çini süslemelerinden gelmektedir. Kesme taştan cephenin ortasında, ileri fırlayan portal, geometrik süslemeleri, kitabesi ve mukarnas süslemeli iki küçük penceresi ile değişik görünüştedir.³²⁶

Doğu-batı yönünde uzanan medresenin dikdörtgen biçimindeki ön cephesi kesme taştandır. Öne çıkıntı yapan taçkapı çeşitli geometrik ve rumi süslerle bezenmiştir. Giriş kapısının üstüne rastlayan kısımda kitabe bulunmaktadır. Bunun iki yanında üstü mukarnaslı süs işçilikleri vardır. Ayrıca klasik Selçuklu taçkapılarında rastladığımız gibi kapının iki yanında iki niş bulunmaktadır. Portal kemerinin köşe dolgularında, boş bırakılan kabarık yüzeylerde iri iki kabara görülmektedir. Ayrıca iki yanda bitkisel bezemeli bordürler, yivli çıkıntılı kaideler üzerinde kavsaralar bulunmaktadır. Bu bezemeler altta üçlü sütunçelerle sona ermektedir. Bu sütunçelerin, içlerinde bitkisel bezemeler olan başlıkları vardır. Kapının iki yanındaki ince uzun nişler sivri kemerlidir ve bunlar geometrik geçmeli bir bordürle de çevrelenmiştir.³²⁷

Kemer içinde yer alan altıgenin ortasında, binanın mimarının kitabesi bulunmaktadır. Medreseyi Tuslu Mehmet Usta'nın yaptığı yazılıdır. Yazı bordürleri eyvanın cephesini çepeçevre dolaşmaktadır.

³²⁵ ÜNAL R. Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk Mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 133 s.

³²⁶ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 84 s.

³²⁷ www.aselcuklulari.somee.com/mimari.htm. 3.5.2007.



Resim 37: “Taçkapı, Konya Sırçalı Medrese”.

3.1.11. Konya Karatay Medresesi:

Konya Karatay Medresesi (1250) taçkapısı süslemeleri daha farklı bir özellik gösterir. Mukarnası oluşturan iki yanda oldukça büyük boyutta işlenmiş bitki motifleri dikkati çeker.

Taş malzeme zaman zaman geometrik kompozisyonların elemanlarını, açıkça belli, eden farklı renkteki değişik cinsler halinde uygulanmaktadır. Bu süsleme, mozaik çinide olduğu gibi, esas olarak renkli taş kakma veya oyulan zeminleri, renkli

harçla doldurarak kontrast bir etki yaratmaya dayanır. Anadolu'ya güneyden gelen ve Zengilere atfedilen bu tarzın, geometrik kompozisyonların analizindeki yeri büyüktür. Yine Konya Karatay Medresesi portalinde tamamen geometrik kompozisyonların içine girmiştir.³²⁸



Resim 38: "Taçkapı, Konya Karatay Medresesi".

Geç-Roma çağından beri yapı, form, şema ve teknikleriyle, Anadolu'yu sürekli etkisi altında tutan Kuzey Suriye ise, etkisini kesintisiz olarak bütün çağlarda sürdürmüştür. Örneğin çoğu 13. y.y. Güney Anadolu yapılarında kullanılan çift taş işçiliği, damarlardaki dendaneler, Türk mimarlığına yine kuzey Suriye ve Arap kültür alanlarının armağanıdır. Bu etki Anadolu'nun güneyinden ötesine geçememiştir.³²⁹

³²⁸ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 405 s.

³²⁹ BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Yıl 20, Sayı:62, Akbank Yayınları, 1990, 7 s.

3.1.12 Konya İnce Minareli Medrese:

Selçuklular Haçlı seferlerinin de sebep olduğu bir gecikme ile, ancak 12. y.y. sonunda bir mimari çevre yaratmasına girişebilmişlerdir. Artukoğulları, Danişmendliler, Saltukoğulları, Mengüçükoğulları kendi bölgelerinde bu çalışmaya daha önce başlayabilmişlerdir.³³⁰ Yapı, Selçuklu veziri Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından, mimar Kelük Bin Abdullah'a 1264 yılında yaptırılan, Konya'daki ikinci eserdir (Ferit-Mesut, 1934: 61-73; Akok, 1970: 5-36).



Resim 39: "Taçkapı, Konya İnce Minareli Medrese".

Konya Alaaddin Tepesi'nin batı eteğinde bulunan İnce Minareli Medrese taçkapısı, cephenin ortasında 5.45 m. kadar dışarı taşkın, kütleli bir görünümündedir. Aşışılğelen medrese portallerinden farklıdır. Anadolu Selçukluları döneminde yapılmış olan, en görkemli portallerden birisidir. Bitkisel yoğunluklu bir süsleme

³³⁰ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, 1994, İstanbul, 49 s.

programı vardır. Kapı dış köşelerde iri bir düğümle bağlanan üçlü kaval silmelerle; cephede kıvrık dallı rumîli geometrik bezemeler ve Fetih Suresi'nin yazılı olduğu kitabe kuşağından oluşan üç bordür ile iki yandan sınırlanmıştır. Portal kemerinin köşe dolgularında, boş bırakılan kabarık yüzeylerde iri iki kabara görülmektedir. Ayrıca iki yanda bitkisel bezemeli bordürler, yivli çıkıntılı kaideler üzerinde kavsaralar bulunmaktadır. Bu bezemeler, altta üçlü sütunçelerle sona ermektedir. Bu sütunçelerin, içlerinde bitkisel bezemeler olan başlıkları vardır. Kapının iki yanındaki ince uzun nişler sivri kemerlidir ve bunlar geometrik geçmeli bir bordürle de çevrelenmiştir.



Resim 40: “Taçkapı, Konya İnce Minareli Medrese”.

Resim 41: “Taçkapı, Konya İnce Minareli Medrese, Hayat Ağacı”.

3.1.13 Niğde Alaaddin Camii:

Alaaddin Keykubad döneminin bu en iyi korunmuş camisi 1223'de Niğde valisi ve İmrahor Ziyaeddin Beşara Bin Abdullah tarafından yaptırılmıştır. Taş bezemede bir öteki özgün yaratma örneği, Niğde Alaaddin Camii, kapı nişi örtüsüdür. Bu kapının yaratıcısı soyut bezeme örgesi olan mukarnas ögesiyle bir Türkmen kız betimlemeyi denemiştir. Mukarnas ögelerini kapı nişi örtüsünde güneş

ışınlarına göre, bilinçli bir biçimde düzenleyerek günün belirli anında, ışıklı ve gölgeli alanlar arasında, minyon yüzlü, uzun saçlı, yüksek başlıklı bir Türkmen kızı görüntüsünün canlanmasını sağlamıştır. Geometrik soyutlamaya alışık bir sanatçının bu kapıdaki soyutlama deneyimi, sanat tarihinde tek olması açısından ilginçtir.³³¹



Resim 42: “Niğde Alaaddin Camii”. (Kaynak:aselcuklulari.com).

3.2 Kervansaraylar:

Anadolu, coğrafi ve jeopolitik konumunun doğal bir sonucu olarak, tarihin ilk döneminden itibaren, önemli ticaret yollarının geçtiği bir merkez konumunda olmuştur. Tarihin en eski ticari yollarına sahip olan Anadolu, bu durumun doğal bir sonucu olarak birçok kültür ve uygarlığın geçiş noktasında bulunmaktadır.

³³¹ ÖDEKAN, Ayla; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay., İst., 2005, 473 s.

Kervansaray, kelime olarak Farsça (kârban-kervan) kârban saray'dan türetilmiştir. Şehirlerarasında inşa edilen kervanların ve seyahat eden yolcuların konaklamaları için büyük ve ana yollar üzerinde inşa edilen hayır amaçlı yapılardır. Selçuklu kaynaklarında ve kitabelerinde kervansaraylara "han" ve "ribat" da denilmektedir. Anadolu'da kervansaray, han ve ribat kelimeleri çoğu zaman aynı anlamda kullanılmıştır. Bunun sebebi ise han, ribat ve kervansaray müesseselerinin "konaklamayla" ilgili müesseseler olmasıdır.³³²

Ribat, ilk İslam devletlerinde, hudutlarda askeri amaçlı yapılmış güvenli ve müstahkem yapılardır. Asya mimari geleneklerinin çıkış noktası olan kervansaraylar, Türklerin İslam sanatına yaptığı önemli katkılardan yalnızca biridir.³³³

Türklerden kalan ilk kervansaraylar Gazneliler ve Karahanlılar dönemine aittir. Ribat adı verilen bu kervansaraylar harap bir haldedir. Bunların mimarisi ve planları, daha sonra Büyük Selçuklular döneminde yapılan kervansaraylara örnek olmuştur.

Kervansarayların en eski örneği 1019- 1020 yıllarında, Gaznelilerin ünlü hükümdarı Sultan Mehmet tarafından Tus-Serahs yolu üzerinde yaptırılmış olan Ribat-ı Mahi'dir. Eser, yaklaşık. 70.68 x 71.92 metrelik bir ebattadır. Yine Gazneli Sultan Mahmut, 1028 yılında Tus-Herat yolları kavşağında Sengbest Ribat'ı yaptırmıştır.³³⁴

Türk tarihinde birçok ilklere imza atan Karahanlılar Devleti, kervansarayların inşası noktasında da önemli çalışmalar yapmışlardır. Karahanlı Hükümdarı Nasr Bin İbrahim (1068- 1080) Zamanında iki önemli kervansaray inşa edilmiştir. Bu kervansaraylarda kerpiç ve tuğla kullanılmıştır. Karahanlılar'dan kalan kervansaraylar, çok zengin ve çok çeşitli tiplerini daha sonra yapılan kervansaraylarda açıkça görmek mümkündür.³³⁵

³³² ASLANAPA, Oktay; **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 3.Basım, İstanbul, 1972, 32 s.

³³³ ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Sanatının ABC si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, 102 s.

³³⁴ ASLANAPA, O.; **a.g.e.**, 32 s.

³³⁵ ASLANAPA, Oktay; **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 3.Basım, İstanbul, 1972, 32 s.

Büyük Selçuklular, Karahanlılar ve Gaznelilerin geliştirildiği kervansaray mimarisini, daha da ileri götürerek abidevi eserler meydana getirdiler. Büyük Selçuklular döneminde, ilk kervansaray (Anuşirvan Kervansarayı) Tuğrul Bey zamanında taş ve tuğladan inşa edilmiştir. Diğer bir Selçuklu kervansarayı Ribat Zafrani, Nişabur-Sebzevar yolunda Melikşah tarafından inşa edilmiş olup, yapı malzemesi olarak kerpiç kullanıldığı için çok harap durumdadır.³³⁶

Büyük Selçuklularda iktisadi ve ticari hayat “kervansaray”lar sayesinde çok canlı olmuştur. Kervansarayların bu önemini bilen Büyük Selçuklu sultanları da kervansaray yapımına büyük önem vermişlerdir. Nitekim bu konuda Nizamülmülk, kervansaray inşa edilmesini; kanal açmak, köprü kurmak, köyleri imar etmek, şehir ve kaleler inşa etmek, medrese yapmak gibi işlerle birlikte Selçuklu Sultanlarının vazifeleri arasında sayar.³³⁷

Büyük Selçukluların; Türkistan, Harezm, İran, Azerbaycan, Horasan, Maveraünnehir, Irak, Bağdat, Suriye ve Anadolu’da yaptırdığı kervansaraylar neticesinde, birçok ülke ile ticari ve iktisadi ilişkileri artmıştır.

Büyük Selçuklular ticari kervansaraylara askeri muhafızlar koyarak kervanların güvenliğini sağlardı. Hatta zarara uğrayan bir kervancının zararı, devlet hazinesinden mevcut hukuka göre ödenirdi. Bu bir sigorta sistemi idi. Aynı durum yabancı tüccarlar için da geçerliydi. Yabancı devletlerle imzalanan önemli ticari anlaşmalar sonucunda “devlet sigortası” denen sistemi geliştirmişlerdi. Ticari ve iktisadi faaliyetlerin kesintisiz devam edebilmesi için kervansarayların güvenliği hususu büyük önem taşıyordu. Herhangi bir kervan, saldırıya uğrarsa veya soyulursa sultan, zararı öderdi, kervanı soyanlar şiddetle cezalandırılırdı. Hatta kervanı soyanlar üzerine askeri seferler düzenlenirdi.³³⁸

Eski Türk mimari geleneklerinin en etkili olduğu yapılar arasında bulunan kervansaraylar dört yöne işaret eden eyvanlarıyla kozmolojik bir şemayı sürdürürler.³³⁹

³³⁶ ASLANAPA, O.; **a.g.e.**, 94 s.

³³⁷ TURAN, Osman; **Selçuklu Kervansarayları**, 188 s.

³³⁸ TURAN, Osman; **Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti**, Boğaziçi Yay., İst., 1996, 188 s.

³³⁹ ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Sanatının ABC si**, Simavi Yay., İstanbul, 1993, 15 s.

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu kervansaraylarının ana şemasını sürdüren Anadolu kervansarayları, yazlık denilen açık avlulu, kışlık diye anılan kapalı avlulu ya da bu iki türü birleştiren büyük boyutlu yapılardır. Selçuklu sultanlarınca gerçekleştirilen ve sayıları dokuzu bulan sultanhanları Anadolu taş mimarisinin görkemli örnekleridir.

Selçuklu kervansarayları, kesme taş kaplı ve destek kuleleriyle güçlendirilmiş yüksek duvarlarıyla bir kaleyi andırmaktadır. Bu kervansarayların diğer bir adı da "darüz-ziyafe" dir. Çünkü bu kervansaraylar yolcuların, tüccarların her türlü ihtiyacını karşılayacak şekilde düzenlenmiştir. Buralarda zengin fakir, hür köle, Müslim gayrimüslim farkı gözetilmeden herkese eşit olarak hizmet veriliyordu.³⁴⁰

Kervansaraylar tarihi süreç içerisinde, birtakım değişme ve gelişmelere uğramışlardır. Bu değişme ve gelişmeyi, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular çok net olarak ortaya koymaktadır. Kervansaray müessesesi, bu değişme ve gelişmeyi Anadolu Selçukluları zamanında ve Anadolu coğrafyasında tamamlamıştır. Anadolu Selçukluları döneminde de kervansaraylar, hem mimari açıdan hem de üstlendikleri işlevler açısından en parlak dönemini yaşamıştır. Özellikle 13. yüzyılda Anadolu'da, Anadolu Selçuklu Sultanları tarafından -her 30, 40 km.de bir- çok sayıda kervansaraylar yaptırılarak, iktisadi ve ticari hayat en parlak ve en canlı dönemlerini yaşamıştır. Nitekim bugün Anadolu'da, Anadolu Selçuklu'larından kalma 134 kervansaray bulunmaktadır.³⁴¹

Suriye kervan yollarının, Haçlı Seferleri nedeniyle tehlikeli duruma girmesi, 13. y.y . başında Anadolu'yu en önemli ticaret merkezi durumuna getirmiş ve bu özel durum Moğol istilasına değin devam etmiştir. Politik birliği sağlayan Selçuklu Sultanları, Anadolu'nun ekonomik stratejisine önem vererek kısa sürede fetihlerini, bu amaca yöneltmiştir. Karadeniz ve Akdeniz kıyı şeridini ellerine geçirip Anadolu'daki ana kervan şebekelerini güneyde Alaiye, kuzeyde Sinop ile limanlara bağlamışlardır.

Kervansaraylar, Selçuk saltanatının gücünü ve yönetim sağlamlığını göstermesi açısından da önemli yapılardır. Yolların güvenlik altına alınmasıyla

³⁴⁰ TURAN,O.; a.g.e., 360 s.

³⁴¹ TURAN,O.; a.g.e., 360 s.

ticaretin geliŖeceđi bilincinde olan Selçuklu Sultanları, bir devlet politikası olarak kervansaray yapımını hızlandırmıŖlardır.³⁴²

Sürekli, farklı ÷lke insanların gelip gittiği ticaret yolları üzerinde kurulan kervansaraylar, çeŖitli iliŖkilerin kurulduğu, k÷ltür unsurlarının deđiŖ tokuŖ edildiği, ÷lkelerin tanıştığı yerlerdir. Ayrıca Anadolu Selçuklu sultanlarının ekonomik politikası ürünü, devleti temsil eden prestij yapılarıdır. Ayrıca kervansarayların farklı bir iŖlevleri de bulunmaktaydı. Anadolu coğrafyasında menzil belirteci olarak bir görevleri de vardı. (Hititlerden bu yana Anadolu da böyle yoğun bir yapı programı yapılmamıŖtır.) ç÷nk÷ kervansaraylar uzaktan kendini belli eden, arazi iŖaretleridir.³⁴³

Asya'dan getirilen yapı türleri, türbe , medrese, kervansaray devam ettirilmiş ve özellikle kervansaray gibi, Asya ticaret yollarının elzem konaklama yerleri, yine geleneksel bir yaŖam alışkanlığı sonucu, ekonomik düzen ticaret üzerine oturmuŖtur. Bu amaçla yapılmıŖ ve bir ÷lke boyunca sıralanan baŖka bir anıtsal yapı dizisi gösteremeyiz.³⁴⁴

Anadolu Selçuklu kervansaraylarının bezemelerinde bani, sanatçı, yapının konumu, plan tipi, malzemesi ve dönemin beğenisi etkili olmaktadır. Bani olarak sultan, sultan eŖleri, vezir, atabey, emir, hekim, tacir ve diğer devlet adamları karŖımıza çıkmaktadır. Baninin sosyal statüsü, politik ve ekonomik gücü, yapının planı, boyutları ile özellikle bezemesinde kendini gösterir. Sözelimi sultanlar tarafından inŖa edilen ve 'Sultan Han' olarak isimlendirilen yapılar, plan tasarımı, ölçeği ve bezeme programının çeŖitliliđi ve zenginliği ile diğer örneklerden ayrılır.³⁴⁵

Anadolu Selçuklu kervansaraylarında süsleme taçkapı (dış-iç), köŖe kuleleri, payandalar, saçak silmeleri, çörttenler, köŖk mescit, mescit, hamam, çeŖme, sebil, türbe, eyvan duvarları ve kemerler, avlu revakları, konsol, merdiven gibi öge ve mekanlarda gör÷lmektedir. Bu yapılarda geometrik, bitkisel, yazı, figürlü ve mimari

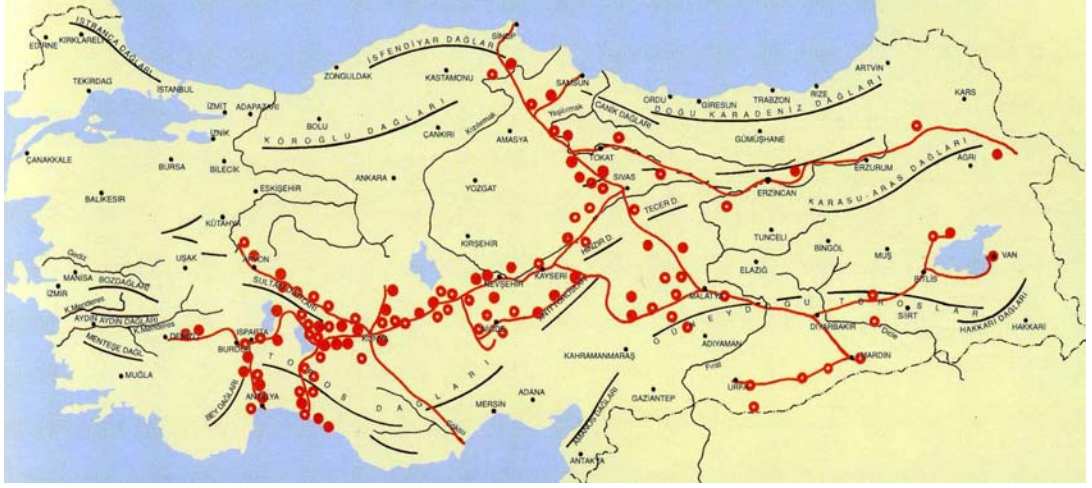
³⁴² BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 431 s.

³⁴³ ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları K÷ltür ve Sanat Kitapları No:58, 1994, İstanbul, 71 s.

³⁴⁴ ÖGEL, S.; **a.g.e.**, 54 s.

³⁴⁵ GÖRÜR, Muhammed, ve diğerleri; **Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, K÷ltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, 452 s.

formlar olmak üzere beş tür süsleme tercih edilmiştir. Geometrik süsleme çeşitliliği ve yaygın kullanımı dışında yıldız örgülerin hakim olduğu güçlü evren simgesiyle hanları diğer örneklerden “özel” kılar. Bitkisel süsleme az sayıda yapıda ve sınırlı bir yüzeyde karşımıza çıkar. Yazı yapım/onarım ve sanatçı kitabelerinde, farklı biçimdeki levhalarda, sülüs hatlı olarak karşımıza çıkar. Bir grup handa yaygın olan figürlü süsleme, ortaçağ insanının düş / fantastik dünyasını ortaya koyar³⁴⁶



Şekil 47: “Anadolu Selçuklu Kervansarayları”. (Kaynak:Cengiz Bektaş,1999: 29).

Anadolu Selçuklu kervansaraylarının taçkapılarında geometrik süslemenin dizilimi ortak özellikler yansıtır. Çoğunlukla dıştaki taçkapı, içteki taçkapıdan anıtsal boyutları, kurgusu, süslemelerin yoğunluğu ve çeşitliliği ile ayrılır. Bazı örneklerde dıştaki kapılar mukarnas kavsaralı iken, içtekiler tonoz kavsaralı düzenlenmiştir. Taçkapılarda daha dar olan dış bordürler kademeli silmelerle hareketlendirilerek dörgen, eşkenar dörtgen, daire, yıldız kesitlerinden oluşan ve düşey olarak uzanan şeritlerle sınırlandırılmıştır.³⁴⁷

Kapılarda çoğunlukla en geniş olan bordür, yıldız kompozisyonlarına ayrılmıştır. Yıldız örgüler bir merkezden dağılan, büyük yıldızlardan küçük yıldızlara doğru yayılan dairesel bir dönüş yansıtır.

³⁴⁶ GÖRÜR, M.; ve diğerleri; **a.g.e.**, 453 s.

³⁴⁷ GÖRÜR, Muhammed, ve diğerleri; **Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, 452 s.

Yıldızların ortaları bazı örneklerde daire biçimli, yüzeyi çarkı felek ve çiçek motifleriyle bezeli rozetlerle vurgulanır.³⁴⁸

Yıldız sistem uygulamalarında, içten dışa doğru yıldız kollarının azalmasıyla, ya da yıldız kollarından kademeli olarak yayılan, azalan ışık demetleriyle, sonsuzluk ilkesi vurgulanmaktadır.

Kervansaraylarda bitkisel bezemenin kullanımı daha sınırlıdır. Taçkapıda sütun başlarında, rozetlerde, köşk mescit cepheleri ve mihraplarında kıvrık dal, rumi, palmet, lotus ve çok yapraklı farklı çiçek motifleri, farklı kompozisyonlarla karşımıza çıkar. Aksaray ve Kayseri Sultan, Susuz. Goncalı, Ak ve İncir Hanların kapılarında bitkisel bezeme görülür. Aksaray Sultan Han'ın taçkapısında, dıştan beşinci bordürün yüzeyi palmet dizisi, Karatay Han'da kuşatma kemerini, yüzeyi kıvrık dal, rumi ve palmet, İncir Han'da sarmal oluşturan kıvrık dal ve rumi kompozisyonu dikkati çeker.³⁴⁹

Bazı hanlarda biçimleri daire, çokgen, yıldız, dilimli ve damla gibi çeşitlilik gösteren rozetler, bitkisel bezemeler içerir. Genellikle merkezleri beş, altı, yedi, sekiz ve on kollu yıldızlarla belirlenen rozetler, yıldızın kollarına dönüşümlü dizilen palmet, lotus ve rumi ile sonlanır. Aksaray Sultan ve İncir Hanları taçkapısında daire biçimli rozetlerin yüzeyi, sekiz kollu yıldızlardan çıkan lotusların kuşattığı palmet motifleri ile süslenmiştir.³⁵⁰

3.2.1. Alay Han:

Aksaray-Nevşehir karayolu üzerinde, adıyla anılan köyün 3 km. doğusundaki han yayla mevkindedir. Ağzıkara Han'a 18 km uzaklıktadır. Alay Han Anadolu'nun en erken tarihli kervansaraylarından biridir. II. Kılıçaslan tarafından 1192 yılında

³⁴⁸ GÖRÜR, M., ve diğerleri; **a.g.e.**, 455 s.

³⁴⁹ MÜLAYİM, Selçuk; **Ortaçağ Anadolu Süslemeciliğinde Geometrik Kompozisyonlar**, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 2/10, İstanbul, 1983.

³⁵⁰ GÖRÜR, M., ve diğerleri; **a.g.e.**, 460 s.

yaptırılmış olup Anadolu'da ilk Sultan Hanı olarak bilinir. Tarihi kaynaklarda pervane kervansarayı, günümüzde de Alay Han isimleriyle bilinmektedir.³⁵¹



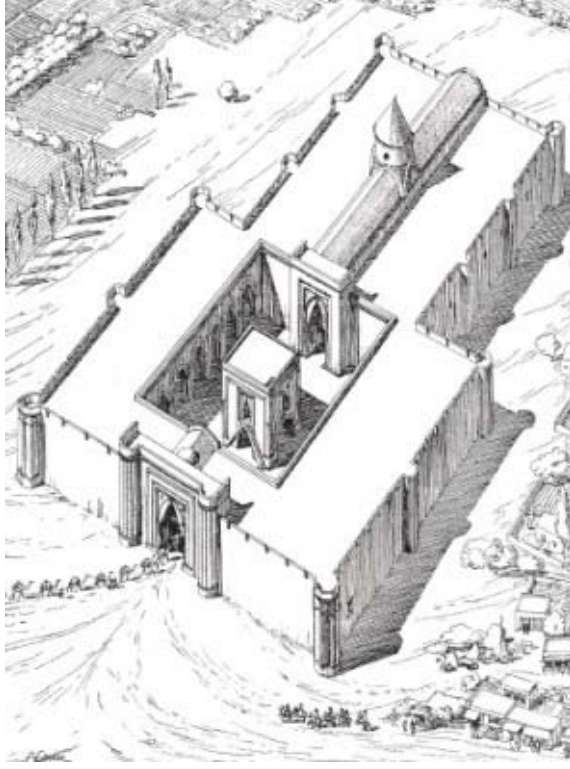
Resim 43: "Taçkapı, Burdur Alay Han". (Kaynak: <http://sanattarihi.wordpress.com>).

Yalnız Sultan Han'larda görülen mukarnas nişli iç portali (resim 43), ortasında ışık kubbesi ile orta tonoz ve iki yanda yedişer dikey tonoz olarak, klasik Selçuklu kervansaraylarının bütün plan, mimari ve süsleme özelliklerini bir araya toplamaktadır. Geniş bordürde, iç içe iki sekizgenden ibaret geometrik motiflerin, haçvari ve diogonal dördü kollarla birbirine bağlanmasından meydana gelen taş süslemeler karakteristiktir.³⁵²

³⁵¹ DENİZ, Bekir; **Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2007, 34 s.

³⁵² ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 113 s.

3.2.2. Kayseri Sultan Han:



Şekil 48: “Kayseri Sultan Han”. (<http://sanattarihi.wordpress.com> Gabriel Cavalier www.turkishhan.com).

Alaaddin Keykubat tarafından 1236 da yaptırılmıştır. Burada olduğu gibi Konya-Aksaray yolunda Sultanhan, Kayseri-Malatya yolunda Karatay kervansaraylarında avlunun ortasında, sivri kemerlerle birbirine bağlanan ve dört masif destekle taşınan, kare planlı küçük bir köşk mescit vardır. Ortadaki köşk mescit, kalanlar içinde en iyi durumdadır. Bu yapının güney cephesi geometrik ve çiçek motifleriyle kaplanmıştır. Mescit kapısında onaltılı yıldız kompozisyonu dikkat çeker. Kemer yüzeylerinde iki taraftan gelen yılan ejderin başları, açık ağızları ile ortada birleşmektedir. Bunu çift düğümlü bir bodür kavıyor.³⁵³

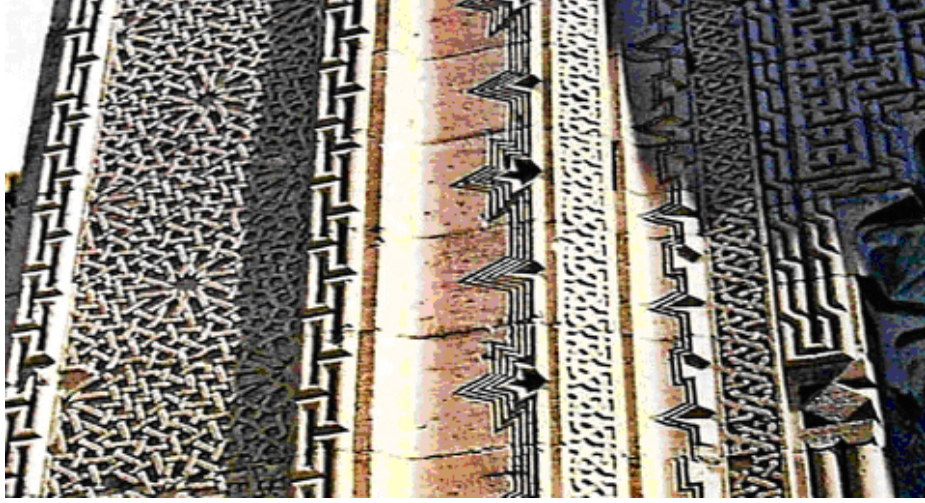
Kervansaraylar, bazen eyvanlı açık avlulu iki bölümden meydana gelmektedir. En olgun plan örneklerinden biri Kayseri Sultan Handır.³⁵⁴

³⁵³ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu’da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 118 s.

³⁵⁴ ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Sanatının ABC si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, 123 s.

Kayseri Sultan Hanı, köşk mescidinin cepheleri ve mihrabında, bitkisel bezemeler görülür. Cephelerin köşelerinde sekizgenlerin ortalarına dizilen çok yapraklı çiçekler, mihrabın kavsara köşeliğinde ise kıvrık dallardan çıkan ve spiral oluşturan rumiler bütün yüzeyi kaplar.³⁵⁵

Aksaray ve Kayseri Sultan Hanlarındaki süsleme programının zenginliği, genel ticaret yolu (ipek yolu) üzerinde konumlanmasından da kaynaklanmaktadır.



Resim 44: “Taçkapı Ayrıntı, Kayseri Sultan Han”.

3.2.3. Aksaray Sultan Han:

Anadolu Selçuklu şehir dışı kervansaraylarının en anıtsal örneği olan Sultan Han, Aksaray- Konya yolunda Aksaray'a 40 km. uzaklıkta, Sultan Hanı Kasabasında yer almaktadır. Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alaaddin Keykubat tarafından yaptırılan eser 1229 yılında tamamlanmıştır. Mimarı, Şamlı Muhammed bin Havlan'dır. 4800 m² alana yayılan alanı ile Anadolu'daki en Büyük Selçuklu kervansarayıdır. Klasik Selçuklu kervansaray şemasının örneklerindedir.³⁵⁶

³⁵⁵ GÖRÜR, M., ŞAMAN DOĞAN, N.; ACUN, Hakkı; **Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, 461 s.

³⁵⁶ DENİZ, Bekir; **Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2007, 34 s.

Selçuklu döneminin en parlak zamanında inşa ettirilen Aksaray Sultan Han, dış kapısı, çeşitli yıldız sistemlerinin aynı yapı içinde kullanılması; I. Alaaddin Keykubat döneminin gücünü, parlaklığını, refahını ve zenginliğini yansıtmaktadır.³⁵⁷

İslam Ortaçağ'ından kalma en önemli eserlerden biri, Anadolu'nun orta kesiminde yer alan Konya-Aksaray yolu üzerindeki Sultan Han (1229) taçkapı süslemeleriyle 13. yüzyılın en görkemli yapılarından. İç ve dış taçkapılar benzer mimari unsurlarla fakat, farklı bezemelerle zengin geometrik repertuvar gösterirler. Sonsuz karakterli formlar dış kapıda kompozisyon oluştururlar. Yine taçkapıda üç şeritli zencirek en geniş bordür, düz ve enli bir yüzey üzerinde sonsuz karakterli bir sistemdir. Kırık çizgilerin kesişmesiyle, onaltı, on ve oniki kollu yıldızlar oluşur. Kayseri'deki örneğine göre ortadaki mescit harap durumda olup süslemeleri de dış taçkapı ile aynı üslup ve inceliktedir.³⁵⁸

Kervansaraylarda, bitkisel bezemenin yaygın olduğu mimari unsurlardan biri şütuncelerdir. Aksaray Sultan Han sütunçe başlıkları üç kademeli düzenlenerek, akantus yapraklarıyla bezenmiştir.³⁵⁹

Aksaray Sultan Han mescidinde kemerleri süsleyen karşılıklı ejderler, yapı dışında arslan başı şeklinde su olukları Selçuklu figür dünyasının kervansaraylara yansıyan örnekleridir. Konya–Aksaray Sultan Hanı taçkapı dış bordüründe gördüğümüz kompozisyon, iki yivli, ortası bombeli şeritlerle oyulmuştur. Bu motif, Ağzıkara Han taçkapısının üçgen yüzeylerinde geniş satırlarda da uygulanmıştır.³⁶⁰

³⁵⁷ GÖRÜR, M., ŞAMAN DOĞAN, N.; ACUN, Hakkı; **Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, 402 s.

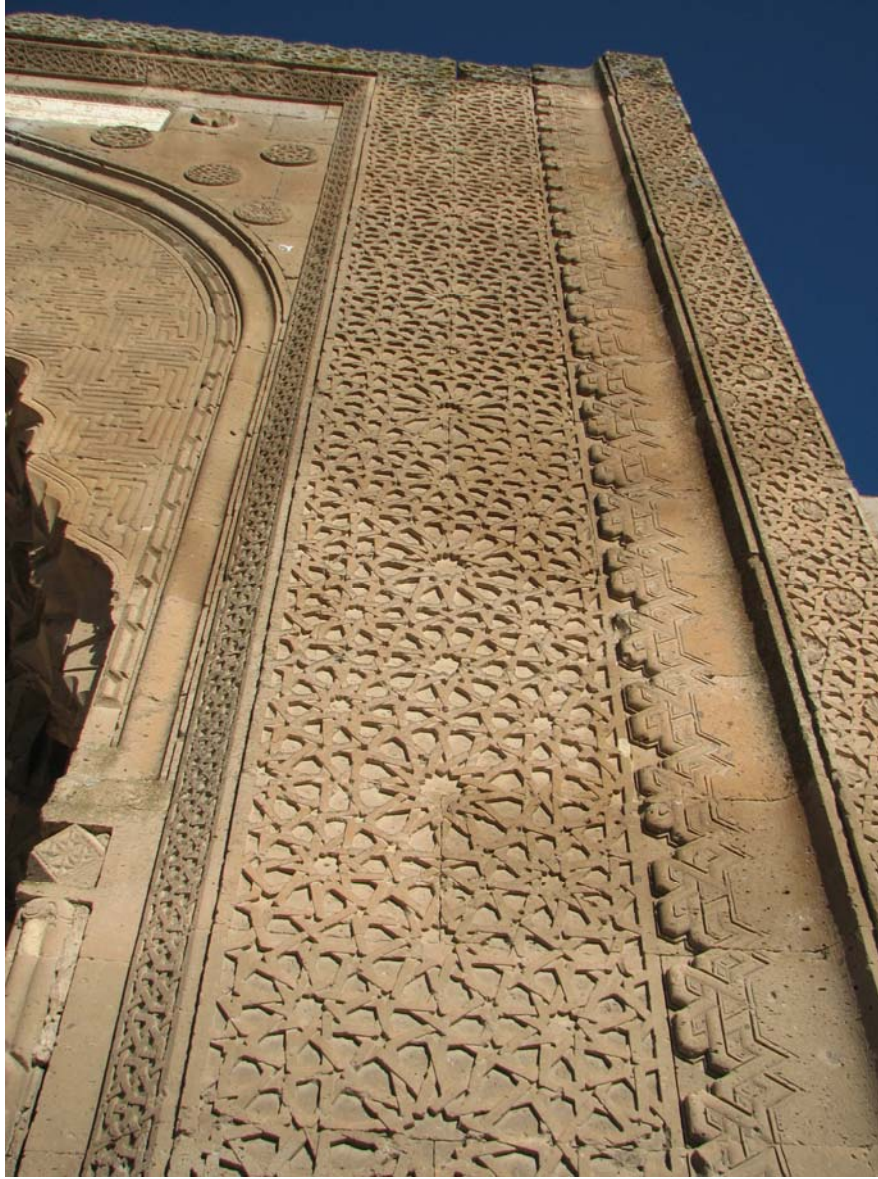
³⁵⁸ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 117 s.

³⁵⁹ GÖRÜR, M., ŞAMAN DOĞAN, N.; ACUN, Hakkı; **a.g.e.**, 459 s.

³⁶⁰ ASLANAPA, O.; **a.g.e.**, 117 s.

3.2.4. Ağzıkara Han:

Aksaray-Nevşehir karayolunun eski güzergahı üzerinde, Aksaraya 15 km. uzaklıkta, adıyla anılan köyün içerisinde. Tarihi kaynaklarda Hoca Mes'ud Ribatı adıyla bilinir. 1231 tarihli Ağzıkara Han'ın taçkapısı ayrıntılı bir desen programına sahiptir. Enli çerçeve halinde ki üçüncü bordür dokuz, on ve on iki köşeli yıldızlardan meydana gelir. Taçkapı cephesinde on adet rozet görülmektedir.³⁶¹



Resim 45: "Taçkapı, Onikili Yıldız, Ağzıkara Han".

³⁶¹ AKOK, M., ÖZGÜÇ, T.; **Ağzıkarahan**, Yıllık Araştırmalar Dergisi, Ankara, 1965, 7 s.



Resim 46: “Zar başlık, Ağzıkara Han, Taçkapı”.

Daha önce de değindiğimiz Selçuklu sütun başlık çeşitlerinden en karakteristik olan zar tipi sütun başlığını Ağzıkara Han taçkapı sütunçelerinde görmekteyiz.

“Türk mimarisi içinde geliştirilen başlıklar çeşitlilik gösterir. Zar tipi başlıklarla birçok yapıda karşılaşırız. Bu tip başlıkların kendi içinde çeşitlemeleri çoktur. Zar başlıkların köşeleri yuvarlatılmış olabilir. Çoğunlukla zar başlık tepe üstü oturtularak kullanılır. İki tip üst üste gelebilirler.”³⁶²

Zar başlıklar çoğunlukla kervansarayların taçkapılarında görülmektedir. Ağzıkara Han taçkapı köşe sütunçelerinde zar başlıkları tek olarak uygulanmıştır.

³⁶² BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi İst., 2005, 473 s.

3.2.5. Susuz Han:

Susuz Han, Antalya-Isparta yolu üzerinde, Bucak ilçesinin, Susuz köyünde bulunmaktadır. 13. yüzyılın sonunda yapılmıştır. Tezminatı itibariyle 1240 - 1250 yıllarına tarihlenen son büyük hanlardan biri olan Susuz Han'ın ahır bölümü, 25 x 26 m. ölçülerinde kareye yakın bir plandır. İçeriye zengin tezminatlı anıtsal bir taçkapı girilir. Boşluk bırakmadan başlayan çerçevede değişik geometrik örnekler görülür. Kapı boşluğunun üstü mukarnaslı kısmı, kapı boşluğunu iki yandan çevreleyen burmalı iki sütünçe üzerinde duran sivri bir kemerle taçlandırılmıştır.³⁶³



Resim 47: "Susuz Han, Taçkapı"(Kaynak: <http://sanattarihi.wordpress.com>).

Susuz Han taçkapısı dış sütunçelerinde çift kademeli akantus yapraklarıyla düzenlenmiştir. Mimari formlardan mukarnas, farklı yüzeylerde, nişlerde, konsollarda yarattığı derinlik etkisiyle, bezemeyi zenginleştirir.³⁶⁴

³⁶³ GÖRÜR, M., ŞAMAN DOĞAN, N.; ACUN, Hakkı; **Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, 402 s.

³⁶⁴ GÖRÜR, M., ŞAMAN DOĞAN, N.; ACUN, Hakkı; **a.g.e.**, 459 s.

3.1. Kümbetler ve Mezar Taşları

3.3.1 Kümbetler:

Dini anlayış ve gelenekler sanatı doğrudan doğruya etkiler. Bunu en güzel örneği Türklerdeki mezar kültürü ve anıtlarıdır. Türkler, Müslüman olduktan sonrada ölü göme ve ölü ile ilgili adetlerini İslamileştirerek devam ettirmişler, bunu sonucu türbe mimarisi ortaya çıkmıştır.³⁶⁵

Türbe, İslam dünyasında Türkler tarafından yaygınlaştırılan bir yapı tipidir. Toprak anlamındaki Arapça “türb” kökünden gelen türbe kelimesi mezar üzerine konulan binalara alem olmuştur. Ancak bu yapılar, kitabelerinde ve araştırmalarında yalnızca bu isimle anılmamakta, bunula birlikte, kubbe, künbed, meşred, makbere, veya ravza gibi değişik adlarla da ifade edilmektedirler. Araştırmalarda, dış örtüsü kubbe olan mezar abidelerine türbe denilirken külahla örtülü olanlar, künbed olarak isimlendirilirler.³⁶⁶

Fakat mezar kültürünün İran’dan Çin’e, Kuzeyin göçer kuşağından Hindistan’a kadar Asya’nın en önemli dini ve sosyal olgularından biri olduğu anımsanınca, İslami mezar yapılarının gelişmesinin Türk-İran dünyasından kaynaklandığı kabul edilir. Dokuzuncu yüzyıldan başlayarak hemen bütün mezar yapılarının, Orta Asya ve Türk egemenlik alanlarında ortaya çıkıp gelişmesi de, bunu kanıtlar.³⁶⁷

Anadolu öncesi İslam mezar anıtlarına göre, daha ufak ölçülerde olmakla birlikte, Anadolu örnekleri yontusal değerler açısından görkemli sanat yapıtlarıdır. Başlangıçta tuğla ve taştan yapılan kümbetlerin, zamanla malzemeleri taş olmuştur. 12. yüzyıldan başlayarak Anadolu’da gelişen mezar anıtlarında, 14. yüzyıla değin, Türklerin Orta Asya’da ve İran’da geliştirdikleri kare planlı ve kubbeli mezar tipi ile poligonal ve silindirik kule mezar tipi devam etmiştir, ancak kule mezar tipi daha çok benimsenmiş, yerli geleneklerle değişerek yaygınlaşmıştır.³⁶⁸

³⁶⁵ ÇAM, Nusret; **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ, Ankara, 1999, 94 s.

³⁶⁶ ÖNKAL, Hakkı; **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, A.K.M. Yayını Sayı:91, Ankara, 1996, 1 s.

³⁶⁷ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY,1567, Sanat 89, İstanbul, 2002, 213 s.

³⁶⁸ BERKTAY, Halil ve Diğerleri; **Türkiye Tarihi 1 Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 428 s.

Anadolu'da Selçuklular döneminde inşa edilmiş olan türbeler, yeni tabii, tarihi, coğrafi ve kültürel şartların tabii olarak husule getirdiği nisbet, form, malzeme ve süslemedeki yenilik ve değişikliklere rağmen ana formunu muhafaza eden, İran ve Azerbaycan'daki eski örneklerin bir uzantısı ve İran türbe mimari geleneğinin bir devamıdır.³⁶⁹

Orta Asya ve Büyük Selçuklu mimarisinde gelişmiş en önemli örnekler vermiş olan kümbet ve türbeler, Anadolu'da genellikle taş malzeme ile yapılmışlardır. Orta Asya ve İran'daki yapılarda tuğla yada alçı süsleme kompozisyonlarının taşa geçirildiği önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁷⁰ "Yuvarlak, çok köşeli, daha sonraki tarihlerde ise karen planlı olan az çok kale biçimli ve çatısı piramit biçimli, kubbeli türbeler, sonsuz çeşitlilikleriyle kendine özgü bir yapı sanatının örnekleridir".³⁷¹

Başka bir Anadolu Selçuklu yapı türü, kümbetlerdir. Ölü çadırı-kurgan geleneğine göre yorumlanmış olmaları, inandırıcı bir yorumdur. Çadırdan gelen ve kullanılabilir bir biçim olan, yerli yapı ustaları ve mimarların bildiği formdur. Büyük Selçuklu'nun İran'da külahlı kümbetin varlığı da bunu desteklemiş olmalıdır. Otağın geleneksel ve güçlü evren simgesi dışında, bunların hepsi birer işarettir. Bu otağ süslemesi, dokuma motifi ile Anadolu süslemesi arasında bağlar kurulabilir. Nitekim taş ve tuğla dekorda tekstil motifleri ile mevcut akrabalık, taçkapı-çadır girişi arasında bağlar görülebilir.³⁷²

Kümbetlerdeki dış yüzey taş süslemesi ve rölyefleri de bir bütün halinde değerlendirilmiştir. Giriş cephesindeki süslemeler portal süslemelerin tekrarıdır. Pencerelemlerin süslemesi de benzerdir. İkisi arasındaki tek fark giriş kısmındaki frizlerin fazla oluşudur. Kümbetlerdeki, diğer yapılarda olduğu gibi süsleme kompozisyonlarının motifleri Karahanlılara dayanmaktadır. Büyük Selçuklu motifleri de devamı oluşturur. Büyük Selçuklularda tuğla malzeme ile yapılan kümbetlerde anıtsal bir görünüm ön plandadır. Anadolu'daki kümbetler ise malzeme olarak Gazneliler gibi taşı kullanmışlardır. 11. y.y. ötesinden, Büyük Selçuklularla İran'da

³⁶⁹ ÖNKAL, Hakkı; **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, A.K.M. Yayını Sayı:91, Ankara, 1996, 6 s.

³⁷⁰ ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Sanatının ABC si**, Simavi Yay., İst.1993, 100 s.

³⁷¹ ROUX, Jean-Paul; **Türklerin Tarihi**, 1. baskı Afa Yayıncılık, Milliyet yay. 74, İstanbul, 1989, 207 s.

³⁷² ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları No:58, 1994, İstanbul, 90 s.

başlayan kümbet mimarisi, Anadolu da yabancı etkilerle birleşerek farklı form ortaya koyar. Çadırın yurt mimarisine geçmiş formu olarak görülen kümbet mimarisi, İran'da, Büyük Selçukluların tuğla dışında malzeme kullanmadığı mezar yapılarıdır.³⁷³

Anadolu mezar anıtları iki katlıdır. Toprak zeminden aşağıya merdivenle inilen alt katta adına kümbetin yapıldığı kişi gömülüdür. Bu bölüme mumyalık denir. Mumyalık adının yaygınlaşması, ölülerin mumyalama geleneğinin bir süre Anadolu'da yaşamasından ileri gelmektedir. İkinci kata dışarıdan merdivenle çıkılır. Dua odası niteliğinde ve oturma olarak adlandırılan bu hacimde, bir mihrap bulunur. Odanın ortasında simgesel nitelikte bezeli bir sanduka yer alır. Oturtmalığı genellikle içten bir kubbe örter.³⁷⁴

Anadolu mezar anıtlarının biçim açısından ilginçliği serbest bir yontu olarak değerlendirilmiş olmalarındandır. Ortaçağ Anadolu Türk mimarlığı genelde içe kapanık bir anlayış içinde biçimlenmiştir. Mezar anıtları ise hem genel biçim, hem de bezeme açısından dışa dönük yapılardır. Geometrik biçimlerin birbirleriyle uyum içinde bütünleştikleri anıtsal yapılardır. Tipolojik incelemede;

- 1) Çok kenarlı ya da silindirik gövdeli kümbetler.
- 2) Eyvanlı kümbetler diye iki ana grupta toplanır.

Birinci grup, kaide, gövde ve örtü arasındaki geometrik kütle ilişkisine göre sınıflandırılır. Çok kenarlı prizma gövdeli piramidal küllahlı, kübik gövde üzerinde çok kenarlı kasnak ve pramidal küllahlı, kübik gövde üzerinde kubbeli, silindirik gövde gibi örtü sistemi olanlar, baldaken biçiminde kümbetler ve türbeler gibi değişik tiplerle karşılaşılır. Anadolu Danişmendli, Mengüçüklü, Saltuklu ve Selçuklu yörelerinde 12. yüzyıldan çok sayıda mezar anıtı kalmıştır. Bu erken dönem yapıları yalın olmakla birlikte Anadolu'ya özgü biçimleri ve bezemeleri ile dikkati çekerler. Örneğin Divriği Sitte Melik Kümbeti geometrik bezeli kapı kompozisyonu, gövde kenarlarındaki nişleri ve saçak düzeyindeki mukarnaslı kornişini ile zengin taş işçiliğini sergileyen erken dönem yapısıdır.³⁷⁵

³⁷³ TABAK, Nermin; **Ahlat Türk Mimarisi**, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1970, 60 s.

³⁷⁴ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi İstanbul, 2005, 428 s.

³⁷⁵ BERKTAY, H. ve diğerleri; **a.g.e.**, 429 s.

Kümbet mimarisinde en zengin merkez olan Kayseri'de Döner Kümbet, 13. yüzyılın ikinci yarısına ait bezeme düzeni ile dikkat çekicidir. Dıştan oniki köşeli konik küllahlıdır. İçten silindirik ve kubbe ile örtülüdür. Gövde silmeli sağır nişlerle hareketlendirilmiştir. Niş içleri bitkisel, geometrik ve figürlü bezemelerle oyulmuştur. Saçak düzeyini mukarnaslı bir korniş değerlendirir.³⁷⁶

Türbelerin içinde süsleme dikkati çekmez. Dış cephede, külah çatı altında, mukarnas dizisi ve geometrik desenli bir ağ şeklinde bordur, mescit taçkapısını kuşatan, çokgen gövdeli örneklerde her yüzde çerçeve gibi tekrarlanan, geometrik, bazen de bitkisel bezemeyle karışan taş kabartmalar, bazı türbelerde izi Şamanizm inançlarına kadar uzatılan sembolik hayat ağacı, kartal, kuş, arslan ve maske tasvirleri görülür.

Sekizgen gövdeli türbelere bütün Anadolu'da rastlarız. Kırşehir Melik Gazi, Amasya Halifet Gazi, Divriği Sitte Melik ve Kamereddin, Erzurum Emir Saltuk Türbeleri 13. yüzyılın çeşitli sekizgen gövdeli türbelerine örneklemelerdir.³⁷⁷

Çokgen gövdeli türbeler, Anadolu'nun her bölgesinde karşımıza çıkar. Konya'da Alaeddin Camii'ne bitişik Sultan II. Kılıçarslan Türbesi en erken örneklerdendir (1192). Kayseri Döner Kümbet (1276) cephelerini bezeyen hayat ağacı, çift başlı kartal ve arslan kabartmalarıyla Orta Asya şaman geleneklerini yansıtmaktadır. Burada ölünün ruhunun hayat ağacı vasıtası ile kuş şeklinde öbür dünyaya –gök kubbeye- kainata geçişi sembolize edilmektedir. Aynı mezar sembolizmi, daha geç tarihli (1312) Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nin cephelerindeki kabartmalara da yansır. Nefis taş işçisine sahip, Sivas, Tokat, Akşehir, Kırşehir müzelerinde bulunan mezar taşlarında hayat ağacı, gök kubbeyi simgeleyen rozetler, çift kuş, çift başlı kartal, çift arslan kabartmaları görülür. Bu figürler ölü kültü ile ilgili Orta Asya inançlarının İslami tarikatlara yansması ile açıklanabilir.³⁷⁸

³⁷⁶ BERKTAY, H.; a.g.e., 429 s.

³⁷⁷ <http://nedir.antoloji.com/kumbet> 14.5.2008.

³⁷⁸ <http://nedir.antoloji.com/kumbet> 14.5.2008.

3.3.1.1. Divriği Sitte Melik Türbesi:

1195- 56 tarihli bu türbe taş malzemeyle inşa edilmiş olmasına karşın, Yine Azerbaycan türbe tipolojisine bağlanabilir. Fakat bu kez kullandığı motifler Ermeni ve Gürcü geleneği içindedir. Giriş kapısı çevresindeki geometrik arabesk ve poligon kenarlarının ortasındaki üçgen planlı nişler, Güney Kafkas Hıristiyan mimarisinin belirgin bezeme ve mimari öğeleridir.³⁷⁹



Resim 48: “Taçkapı, Divriği Sitte Melik Türbesi”.

Türbe sekizgen planlıdır. Divriği'deki diğer Mengücek kümbetlerine, plan, malzeme ve örgü bakımından model olmuştur. Özgün bezemesi bir hükümdara ait olmasına bağlanabilir. Diğer türbeler Mengücek meliklerine hizmet eden yöneticiler için tasarlanmış sade yapılardır. Bezemeler kapı cephesinde, kapı cephesine bitişik

³⁷⁹ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY,1567, İstanbul, 2002, 220 s.

iki yan cephede, piramit külahın altında toplanmıştır. Şahin Şah tarafından tahminen ölümünden 2 yıl önce yaptırılmıştır. Türbeye Sitte Melik denilmesi ailesinden Sitte Melike Hatun adında bir kadının bu türbe için vakıf tesis etmesinden dolayıdır. Şahin Şah'ın annesi veya eşi olması gereken bu hanımın da aynı yıllarda öldüğü ve Şahin Şah Türbesi'ne gömüldüğü, türbenin de bundan dolayı Sitte Melik olarak anıldığı anlaşılmaktadır. Sitte Melik Türbesi bazı yerli tesirlerle birlikte, İran Tuğla örneklerini tekrarlar. İkisi de düzgün kesme taştan yapılmış olan bu Mengüçüklü bölgesinin yapıları Büyük Selçuklu tuğla eserlerinde gördüğümüz geometrik kompozisyonları Anadolu'nun yerli malzemesi olan taşta yansıtmak bakımından önemli eserlerdir.³⁸⁰

Sitte Melik Türbesinde, tezyinat, ön cephe ile , ona sağda ve solda bağlı kenarlarda toplanmıştır. Ayrıca korniş altında eseri dolaşan frizler ve mukarnaslı konsoldan da söz etmek icap eder. Türbenin güney kenarı bir portal gibi süslenmiştir. Portal nişini çerçeveleyen geometrik silmenin inşa kitabesi ile birleşerek, birbiriyle karışması kitabenin zerafetini bozmaktadır.³⁸¹

Silmeyi süsleyen iç içe geçmiş sekizgenlerden meydana gelen geometrik örgüye Sivas Ulu Caminin eski taş mihrabında ve Alay Han'da rastlanır.³⁸²

3.3.1.2. Tercan Mama Hatun Kümbeti:

Anadolu'nun ilginç mezar anıtlarından biri de Tercan'da Mama Hatun adı ile tanınan kümbettir. 13. yüzyılın başına yerleştirilen kümbetin çerçevesinde nişlerle hareketlendirilmiş bir kuşatma duvarı yer almaktadır. Kuşatma duvarlı kümbet Anadolu'da tek örnektir. Sekizgen gövdeli kümbetin kenarları dış bükey olarak biçimlenmiştir. Bu hareketlendirme örtüde de yinelenir. İç mekan duvarlarında da nişler açılmıştır.³⁸³

³⁸⁰ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, 405 s.

³⁸¹ ÖNKAL, Hakkı; **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, A.K.M. Yayını Sayı:91, Ankara, 1996, 39 S.;ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçukluların Taş Tezyinatı**, Ankara, 1996, 6 s.

³⁸² ASLANAPA, Oktay; **Türk Sanatı II**, İstanbul, 1973, 124 s.

³⁸³ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, 431 s.

1192'de ölen Saltuklu Prensesi Mama Hatun adına yaptırılmıştır. Mama Hatun Saltuklu Beyliğinin başına 1191'de geçen II.İzzeddin Saltuk'un kızıdır. Kümbetin yanında kervansaray, hamam ve bir de mescit bulunmaktadır. Böylece kümbet adeta bir külliye konumundadır.



Resim 49: "Tercan Mama Hatun Kümbeti". (K.:<http://sanattarihi.wordpress.com>).



Resim 50: "Tercan Mama Hatun Kümbeti, Ayrıntı".

Türbenin ortasındaki ana bölümü yuvarlak bir kuşatma duvarı çevirmiştir. Çevre duvarı 2.50 m. kalınlığında, 13.50 m çapındadır. Giriş portalı yuvarlak kemerli olup, yonca yaprağı biçiminde bir niş içerisine yerleştirilmiştir. Girişin üzerinde mukarnas dolgular, geometrik motifler, dilimli rozetler ve düğüm motiflerine son derece ahenkli olarak yer verilmiştir. Türbenin içerisini aydınlatan mazgalların çevresi üzüm salkımları ve rozetlerle bezenmiştir. Taçkapı mukarnas dolgu, geometrik motifler, çok dilimli rozetler ve dördü düğümlerle bezenmiştir. Bordürlü dikdörtgen niş içindeki mazgal pencereler üzüm salkımı, palmet ve rumi süslemelidir.³⁸⁴

13. yüzyıla tarihlenen Tercan Mama Hatun Kümbeti geometrik kompozisyonların yoğun işlendiği dönem örneklerindedir. Dönem yapılarına göre geometrik süslemenin hala uygulandığının örneğidir.³⁸⁵

3.3.1.3. Kayseri Döner Kümbet:

Anadolu'daki 13. yüzyıl kümbetleri içinde oranları, bütünleşmiş tasarımı ve özellikle bezemeleriyle en görkemli türbelerden biri, Kayseri'deki Döner Kümbettir. Döner kümbet cephe bezemeleriyle diğer Kayseri türbelerinden ayrılır. Bu cephelerde Orta Anadolu için karakteristik olmayan büyük plastik palmet motifleri, hayvan figürleri gibi, daha çok Doğu Anadolu'da ve Moğol egemenliğinden sonra inşa edilen yapılarda görülen bezemeler vardır. Giriş yüzünde insan yüzlü kanatlı iki hayvan figürü arasında iki başlı heraldik yırtıcı kuş, Selçuk çağı yapılarında çok görülen öğelerdir. Bunun dışında geometrik şerit, örgü ve arabesk desenli şeritlerle tamamlanmaktadır.³⁸⁶

Gövdenin etrafında, kaval silmelerin meydana getirdiği oniki sivri kemerden her

³⁸⁴ www.tercan.org/mama-hatun-turbesi.html 19.5.2008.

³⁸⁵ MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ank., 1982, 36 s.

³⁸⁶ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY., 1567, Sanat 89, İstanbul, 2002, 460 s.

birinin çevirdiği yüzeyler, farklı süslemelerle işlenmiştir. Silindire yakın gövdesi ile Ahlat kümbetlerine benziyen üslubuna göre aynı tarihli olmaları muhtemeldir.³⁸⁷



Resim 51: “Kayseri Döner Kümbet”.

“Döner kümbet daha ziyade dış cephelerini süsleyen tezyinatı ve kabartma figürleri ile alaka celbeder. Oniki satırlı gövde köşeleri pahlanmış ve muntazam kesme taşla kaplanmış kübik bir kaide üzerine oturur.giriş açıklığının yer aldığı kuzey kenarında, kapı nişini çerçeveleyen silmenin üstünde sırtları birbirine dönük, sağa sola ilerler tarzda kanatlı iki arslan ve bunların arasında kartal figürü yer alır. Bunların üzerinde de palmet-lotus motiflerinin süslediği kitabe bulunmaktadır”.³⁸⁸

³⁸⁷ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu’da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007, 107 s.

³⁸⁸ ÖNKAL, Hakkı; **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, A.K.M. Yayını Sayı:91. Ankara, 1996, 39 s.; ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçukluların Taş Tezyinatı**, Ankara, 1996, 192 s.



Resim 52: “Kayseri Döner Kümbet, Ayrıntı”.

Çok köşeli olmasından dolayı Döner Kümbet adını almış, 1276-1279 yıllarında yapılmıştır. Kapı üzerindeki iki satırdan oluşan mermer kitabede Şah Cihan Hatun için yaptırıldığı yazılıdır. Tamamen kesme taştan yapılan türbenin tabanı kare planlı, dış yüzeyi on iki köşeli, iç kısmı ise silindir biçimindedir. Anıtsal bir çadırı andıran Döner Kümbet'in çatısı üzeri kabartmalarla süslü konik olarak inşa edilmiştir.³⁸⁹

Portal cephesi üstünde insan başlı, kanatlı iki pars figürü arasında çift başlı kartal kabartması yer alır. Portalın solunda hurma ağacının üstünde çift başlı kartal ve iki tarafında birer arslan, sağında ise hurma ağacı kabartması bulunmaktadır. Gövdenin on iki köşesi yuvarlak kemerli bölümlere ayrılmış ve her bir bölümün üzeri geometrik şekiller grifonlar ile kabartma olarak bezenmiştir. Alınlıkta geometrik

³⁸⁹ ASLANAPA, O.; a.g.e., 107 s.

süslemeler koniyi çevrelemekte, sütunçelerle çerçeve içerisine alınmış türbe yüzeylerine farklı geometrik sistemler uygulanmıştır.³⁹⁰

Kümbeti çevreleyen 12 cephede bitkisel, geometrik ve figür süslemeleri görülür. Resim 52' deki panoda 8 köşeli yıldızların dışındaki altıgenlerin içlerine gülbezeler yerleştirilmiştir. "Döner kümbed tezyinatının bolluğu yanı sıra figürleri ile dedikkati çeker. Üç cephe hayat ağacı, çift başlı kartal veya kuş veya arslan figürlerini ihtiva etmekte bu cepheler ayrıca geometrik örneklerle süslenmektedir."³⁹¹

3.3.1.4. Kayseri Huand Hatun Kümbeti:

Cami, medrese, hamam ve türbeden mürekkeb Hunad Manzumesi surun dışında ve içkalenin doğusunda bulunmakta, türbe de bu yapılar topluluğunun ortasında ter almaktadır.³⁹²

Mahperi Hatun tarafından 1249 yılında kendi adına yaptırılmıştır. Yine kendisinin yaptırdığı Cami ile Medresenin içinde bırakılan küçük bir avluda iyi korunmuştur. Cami içinden ulaşılır. Kümbet'in özellikle geniş kaidesi mermer olup kare planlıdır. Yaklaşık 1,5 m. yükseklikteki kaide üzerine oturmuştur. Huand Hatun Türbesi Pramidal bir külah ile örtülü sekizgen bir prizmadır. Sekizgenin köşeleri sütuncelerle vurgulanmıştır ve sekizgen gövde yüksek bir kare subasman üzerinde yükselir. Türbenin bütün dış yüzeyleri adeta çizgisel, yüzeysel, fakat gelişmiş ve büyük bir ustalıklarla işlenmiş, kenardan kenara değişen geometrik desenlerle süslenmiştir. Bu geometrik yüzey bezemesini, etkili olacak bir boyutta bir yazı frizi, onu izleyen madalyonlardan oluşan ince bir bezemesel friz ve basit, fakat çok güzel ölçülerle oluşturulmuş bir tek sıra mukarnas izlemektedir".³⁹³

³⁹⁰ ASLANAPA, O.; a.g.e.,107 s.

³⁹¹ ÖNKAL, Hakkı; **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, A.K.M. Yayını Sayı:91, Ankara, 1996, 194 s.

³⁹² ÖNKAL, H.; a.g.e.,121 s.

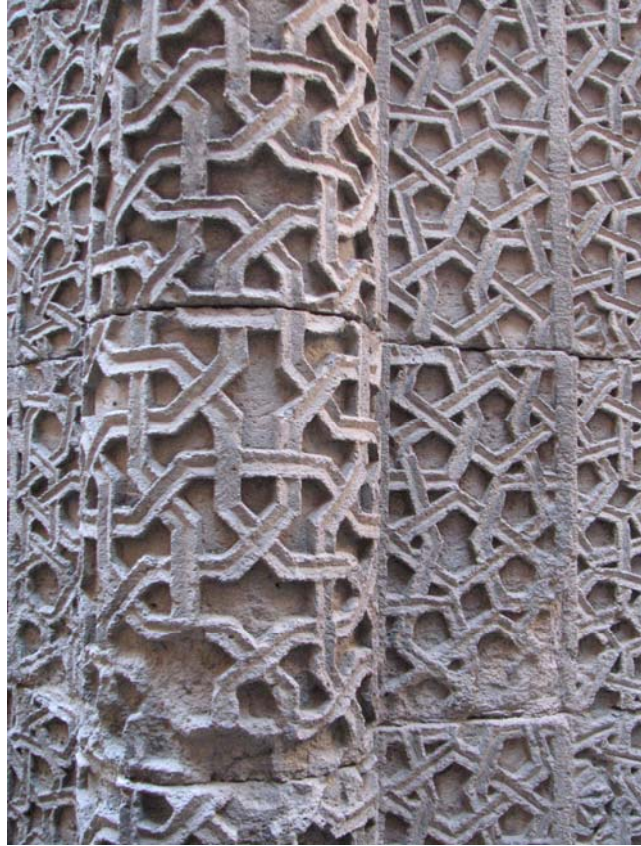
³⁹³ KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY.,1567, Sanat 89, İstanbul, 2002, 460 s.

*Gamalı Haç Sanskritçe'de su (iyi) ve asti (olmak) kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. "İyi olmak, mutlu ve sağlıklı olmak" anlamlarına gelir. Svastika'nın dört kolu, dört kozmik gücü (ateş, su, hava, toprak) simgelemektedir.

³⁹⁵ <http://sanattarihi.wordpress.com/2006/11/28/anadolu-selcukluda-suslemeler/>2.18.2007.

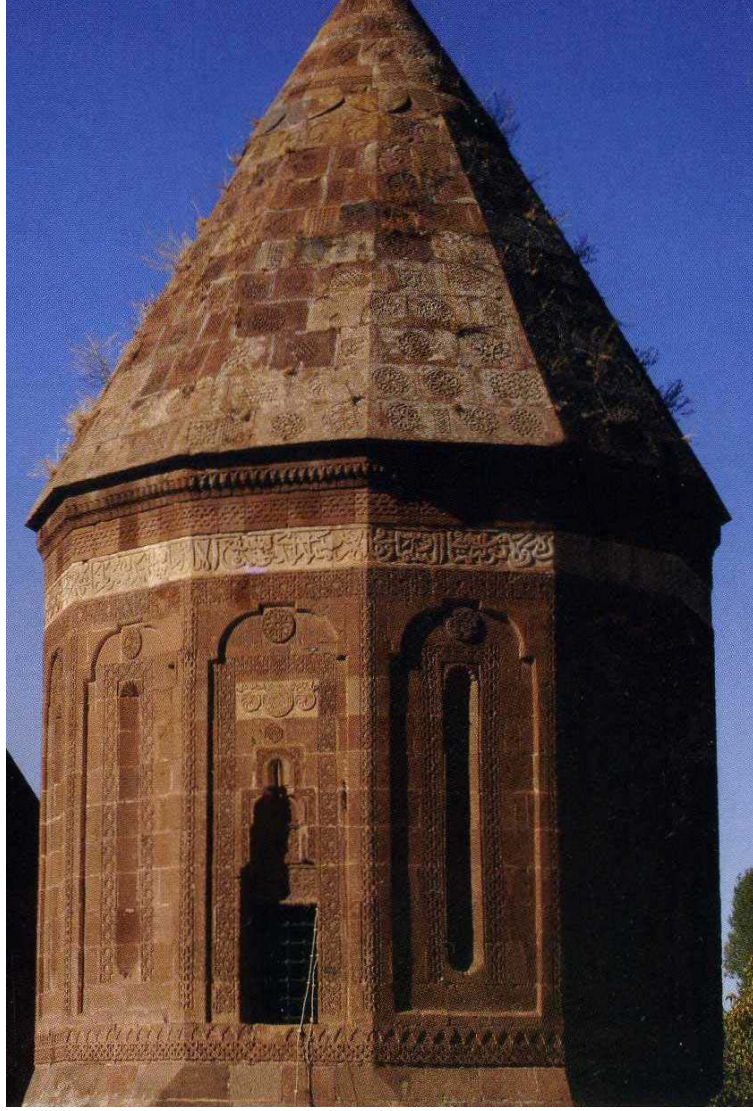


Resim 53: "Kayseri Huand Hatun Türbesi".



Resim 54: "Köşe Sütunçe, Huand Hatun Kümbeti".

3.3.1.5. Ahlat Erzen Hatun Kümbeti:



Resim 55: "Ahlat Erzen Hatun Kümbeti".

13. yüzyılın kümbet mimarisi açısından önemli bir merkez Ahlat'tır. Değerli taş işçiliği gösteren sayısız taş mezarları arasında günümüze değin gelebilmiş 12 kümbet bulunmaktadır.³⁹⁴

³⁹⁴ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yayınevi İst., 2005, 520 s.

Ahlatın en geç devirli türbelerindendir. 1396 tarihlidir. Bu kümbet Karakoyunlu'ların ilk devrine girmektedir. Kitabeye göre Emir Ali Kızı Erzen Hatun için yapılmıştır. Burada çokgen piramid, külahın her taşı üzerine işlenmiş çeşitli rozetlerle değişik süslemeler görülmektedir.³⁹⁵

Kümbetin gövdesinde, aşırı bir süsleme anlayışı hakimdir. Etek silmesinde, Ahlat kümbetlerinde alışılangeçme motifli taş sırası dışında bir dizi mukarnas hüccesine yer verilmiştir. Kapı, pencere ve nişlerin etrafına kesişen sekizgen ve dörtlü düğüm motiflerinden oluşan ters U biçiminde geometrik çerçeveler işlenmiştir. En dışta, üste Bursa kemeri oluşturan kaval silmelerle kuşatılmışlardır. Kemer içlerinde birer rozet bulunmaktadır. Bunların arasında düşey olarak uzanan ve gövdeyi onikiye bölen geometrik motifli kuşaklar, üstte aynı özellikteki yatay kuşakla birleşir.³⁹⁶

“Bu yapı Ahlat kümbetleri içinde en süslü olanıdır. Kümbetin hemen hemen her tarafı çok güzel, zarif tezyinatıyla dikkati çekmektedir. Yapının tepesinden, gövdenin alt kısmına kadar süslemeleri vardır. Geometrik süslemelerin yanında çok çeşitli bitkisel motiflere de sahiptir. Kaide süslemeleri diğer kümbetleri andırır. Gövdenin alt kısmını iki düğüm motifli geometrik geçme bordürü ile sathi küçük nişlerden meydana gelen bir şerit çevirir. Nişlerin alt uçlarının sadeliğine karşılık, üst uçları radyal bir şekilde yayılan yivlere sahiptir. Bu nişleri, yanlardan ve üstten geometrik veya bitkisel kompozisyonlu bordürler çevirir. Bitkisel kompozisyondaki bordürler, kible cephesinin iki tarafında yer alır. Bu bordürler, iki ruminin kavradığı palmet motiflerinin üst üste sıralanışı ile meydana gelir”.³⁹⁷

“Pencereler, az bir farkla portal süslemesini tekrarlar. Burada da diğer cephelerde olduğu gibi sathi bir niş, cepheyi hafifletir. Pencere sövelerinin üzerinde, nesih yazılı kitabe taşları ve içleri dolgulu mukarnas sıraları yer alır. İlk mukarnas sırasının ortasındaki kare levha üzerinde, şamdanvari bir sıralanış gösteren iki ruminin ortasındaki palmet motiflerinden zengin bir kıvrık dal sistemi gelişir. İkinci

³⁹⁵ ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, AKM. Yayını 341, Ankara, 2007, 109 s.

³⁹⁶ ULUÇAM, Abdülselem; **Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı II**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay. 2458-2, Ankara, 2002, 246 s.

³⁹⁷ BİLDİRİCİ, Fehmi; **Ahlat Kümbetlerinin Tezyinatı**, H.Ü.Yayınlanmamış Lisans Tezi, Ankara, 1991

sırada, ortadaki mukarnaslar sade olarak bırakılmış yanlar rumi ve palmetler ile doldurulmuştur. En üst sırayı teşkil eden üçüncü sıra hiçbir süsleme göstermez. Bu mukarnas dekoru, ince bir kıvrık dal şeridi ile iki kademeli olarak kavranır. Rozetlerden sonra, beyaz mermer dikdörtgen bir plakaya işlenen ikinci rozet sırası gelir. Güney ve batı cephesinde rozetler tektir, doğuda ise ortadaki rozetin etrafında iki çarkifelek motifi vardır. Doğu ve batı cephelerindeki büyük rozetlerde, kıvrık dallar ve rumilerin ortasındaki palmetler, ortadaki küçük bir rozetin etrafında radyal bir sıralanış gösterir. Güney cephesinde ortadaki büyük sekizgenin içinden bir geometrik geçme sistemi gelişir ve kenarlarda küçük palmetler yer alır. Bütün bu süsleme geniş bir geometrik geçme bordürü ile kavranır. Doğu ve batı cephelerindekiler aynıdır. Bunlarda, ortadaki büyük bir sekizgen ile her sekizgenin alt ve üst köşelerinde yer alan ikişer yarım sekizgen ve bu kompozisyonun tekrarını sağlayan birbiri içinden geçen basık iki sekizgenden müteşekkil bir bordür kompozisyonu görülür. Güney cephesinde ise düğümlü bir bordür süslemesi yer alır. Her bordürden sonra içlerinde değişik kompozisyonları ile yine birer rozet motifi gelir. Kuzey cephesinde, hafif kemerli niş içinde, dış iki köşesi kesilmiş olan portal nişi yer alır. Portal sövesinin üst tarafında kitabe taşı ile ince bir kıvrık dal şeridi ile kavranan, bitkisel motiflerle süslü mukarnas dekoru vardır. Daha üstte, ortada büyük yanlarda küçük rozetler ve en dışta da portali kavrayan geniş geometrik geçme bordürü gelir”.³⁹⁸

Külâhın da yine Ahlat Kümbet mimarisinde görülmeyen bir yoğunlukta süslendiği dikkati çekmektedir. Değişik boyut ve biçimde tasarlanmış bitki ve geometrik kurgulu örneklerin özenle yerleştirildiği görülür.³⁹⁹

3.3.1.6. Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti:

Niğde’de 1312’de, İlhanlı valisi Sungur Ağa zamanında, Kılıçarslan IV.’ün kızı Selçuklu prensesi Hüdavend Hatun, kesme taştan sekizgen gövde üzerine

³⁹⁸ BİLDİRİCİ, F.; a.g.e., 24 s.

³⁹⁹ ULUÇAM, Abdülislam; *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı II*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay. 2458-2, Ankara, 2002, 246 s.

onaltıgen pramid külahlı bir kümbet yaptırmıştır. Alınlıkların birinde çift başlı kartal arması ve yüksek kabartma olarak işlenmiş arslan ve panterler, bitki süslemeleri arasına gizlenmiş çeşitli insan başları ve figürleri kümbede fazlası ile sembolik mana vermiştir. Efsanevi bir yaratık olan harpi insan başlı kuş olarak tasvir edilir.



Resim56:“Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti”. (Kay.:<http://sanattarihi.wordpress.com>).

Özellikle 13. yüzyılda inşa edilen Ahlat Türbelerinde ve Niğde Hüdavent Hatun türbesinde mukarnas yapı çevresinde plastik etkiyi ve hareketliliği

vurgulayıcı bir işçilik olarak değerlendirilebilir. Geometrik yıldız geçmeler, palmet ve rumilerle mukarnaslar, portali, alınlıkları ve pencerelerin etrafını yüklü bir şekilde süslemektedir. Bunlar, Selçuklu taş süslemelerinin kaba işlenmiş dağınık kompozisyonlardır.⁴⁰⁰

Niğde Hüdavent Hatun türbesinin pencereleri basit geçmelerle süslenen ve beyaz mermerden yapılan kiriş ve söveleri ile, alınlığı mukarnaslı bir kuşakla çerçevelenmiş; alınlıklar kafes oyma tekniğinde yapılmış, geometrik ve bitkisel düzenlerle süslenmiştir. Alınlık yüzeylerinin, kapalı formda rumiler, lotuslar ve dilimli palmetlerden oluşan oldukça Barok görünümlü ve tasarım sürecinde geometrik bir alt yapıya oturtulmuş oldukları gözlenen bitkisel düzenlemelerle süslediği görülür.⁴⁰¹

Anadolu Selçuklu dönemi taş ustalarının genelde Suriye kökenli oldukları bilinmektedir. 12. yüzyılda Suriye ve Mısırda hüküm süren bir Türk sülalesinden olan Memlûklular buldukları bölgede daha önceleri hüküm süren Eyyubi, Zengi, Fatimi, ve Tolunoğulları gibi devletlerin mirasını devralmıştır.⁴⁰²

Memlûklular mimari uygulamaları taş süslemelerinde dış cephede önem kazanmıştır. Selçuklu ile benzerlik gösterir. Taçkapı, Pencerelerde içeride ise mihrapta taş işçiliği görülür. Zengi Dügümü Motifide Suriye kökenlidir. Hüdavent Hatun Türbesi'nde asıl dikkatimizi çeken husus, bu zengin tezyinat arasına serpiştirilen, insan başı, siren, kartal ve arslan figürleridir. Kasnağın batı kenarındaki alınlıkta yer alan kartal figürünün iki yanındaki kenarların alınlıklarında, portalin sağındaki sütuncenin başlığında, portal nişinin solundaki mihrabiye'nin üstünde ve yukarıda zikredilen çift başlı kartalın boyunları arasında rumiler ve arabeskler içinde ustaca gizlenmiş insan başları veya bütün insan kabartması bulunmaktadır.⁴⁰³

⁴⁰⁰ ASLANAPA, Oktay ; **Yüzyıllar Boyu Türk Sanatı (14. Yüzyıl)**, İstanbul, 1977, 31 s

⁴⁰² ÖZBEK, Y.; **a.g.e.**, 596 s.

⁴⁰³ ÖNKAL, Hakkı; **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, A.K.M. Yay. Sayı:91, Ankara, 1996, 177 s.



Resim 57: “Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti, Ayrıntı”.



Resim 58: “Mukarnas, Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti”.

3.3.2. Mezar Taşları:

Türkler'in İslamlık öncesi inanç sistemleri içindeki mezar kültü ile ilgili ilk haberlere Çin kaynaklarında rastlanır. Çin kaynaklarında Hunların defin töreni hakkında verilen ilk bilgiler M.Ö.3. yüzyıla aittir. Bu bilgilere göre, Hunlar tabut içine koydukları ölülerini eğer ölen asilse "Kurgan" denilen anıt mezara, değilse baş ucuna "Balbal" denilen bir taş parçası diktikteleri basit mezarlara gömerlerdi.⁴⁰⁴

İslam öncesi Türk inanç sistemi içinde önemli birer unsur olan kurganlar ve balballar, ölen kişinin anısını yaşatmak ve yaşayanlara unutturmamak için yapılmış olmaları yanında o dönem insanların "ruhun ikinci yaşamı" düşüncesini de ifade ederler. Oysa İslam dini anıt-mezar istemez, onun istediği mezarlar çabuk kaybolan, yok olan türden olmalıdır.⁴⁰⁵

Buna rağmen İslamiyetin yayıldığı geniş alanlardaki toplumlarda, eski tarihsel miraslarına ve mezar kültürlerine bağlı olarak değişik özelliklerde mezar gelenekleri gelişmiştir. Zaten bu durum kaçınılmaz bir sonuçtur. Çünkü mezar taşları da diğer bütün sanat eserleri ve maddi kültür varlıkları gibi yapıldıkları çevrenin ve ait oldukları dönemin inançlarının, adet, sanat ve geleneklerinin tarihi, bölgesel ve sosyal koşullarının ortak ürünüdür.⁴⁰⁶

İslam ülkeleri arasında mezar tiplerinin çeşitliliği, ölçüleri ve süslemesi bakımından Anadolu'nun ayrı bir yeri vardır. Yüzyıllarca değişik kültürlerle zemin olan ve Türklerin yerleşmeye başladıkları yüzyıllarda da arzettiği etnik ve kültürel yapı, Anadolu mezar taşlarının İslam dünyasındaki özel durumunu ortaya koymuştur. 11.yüzyıla beraber Anadolu'yu fethetmeye başlayan Türkler, burada anıları M.Ö.'ki yüzyıllara dayanan eski mezar taşı sanatı geleneklerini sürdürürken, bir yandan da tarihi ve yerel etkenlere bağlı olarak ilerleyen yüzyıllarda çeşitli bölgelerde mahalli tipler sayılabilecek özellikler taşıyan mezar taşları ortaya koymuşlardır.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ BAŞKAN, Seyfi; **Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996, 61 s.; EBERHARD, W., **Eski Çin Kültürü ve Türkler**, A.Ü. D.T.C.F. Dergisi, Ank., 1943.

⁴⁰⁵ İNAN, Afet; **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar**, TTK.Yay,1972, 177-178 s.

⁴⁰⁶ BAŞKAN, S.; **a.g.e.**, 13 s.

⁴⁰⁷ BAŞKAN, S.; **a.g.e.**, 10 s.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi mezar taşlarının özelliklerini belirleyebilmek için 12. ve 15. yüzyıllar arasında çeşitli bölgelerde yapılmış olan Anadolu mezar taşlarını taşıdıkları özelliklerle beraber incelemek gerekmektedir.⁴⁰⁸

Anadolu mezarlıklarında tespit edilen en erken tarihli Türk mezartaşları, 11. yüzyılın son çeyreği ile 12. yüzyıla aittir. İznik'in ilk fetih dönemine ait mezartaşları ile Erzurum ve Van Gölü çevresindeki mezarlıklarda rastlanılan bir grup mezar taşı bu döneme aittir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Döneminde yapılan mezar taşları; Sandukalar ve şahideler olmak üzere iki ana tip arzederler. Fakat farklı bölgelere hakim olan sosyal, kültürel ve coğrafik koşulların değişikliği, zaman içindeki gelişme veya yeni etkiler nedeni ile bu iki ana tipin biçim, ölçü ve süsleme bakımından yeni bir takım alt grupları diyebileceğimiz varyasyonları olmuştur.⁴⁰⁹

Selçuklu dönemi mezar taşları yörelere göre farklılık gösterir. İlk ve zengin örnekler Doğu Anadolu bölgesindedir. "Erzurum ve çevresindeki mezarlıklarda rastlanan bu döneme ait mezar taşları gri renkli tüften yapılmış sanduka ve şahidelerdir. Tarihi bilinen en eski sandukalar 13. yüzyılın ikinci yarısına aittir."⁴¹⁰

Van gölü çevresindeki merkezler bu bölgedeki en önemli yer olan Ahlat'ın etkisini taşırlar. Bu merkezlerden biri olan Erçiş'de mezar taşlarının çoğu kalkerden yapılmıştır. Bunların içinde yazı ve süsleme unsuru olmayan sade ve basit örneklerin yanında filiz kıvrımları ve kufi yazılarla süslü şahideler de vardır. Kitabelerinin altında sapları geometrik örgüler meydana getiren ve yalnızca 14. y.y. ait mezar taşlarında görülen geç rumi kıvrımları ile doldurulmuştur.⁴¹¹

Anadolu'da Türk göçerlerinin ilk yerleşim alanlarından biri Ahlat'tır. Ahlat prehistorik çağdan beri yerleşim alanıdır. Tarihi M.Ö. 4000 Hurrilerle başlar. Van gölünün kuzey batısında bulunan Ahlat Selçuklu mezarlığı, mezar tipleri ve mezar taşlarındaki süslemeler dikkat çekicidir. Bu mezarlıktaki mezar taşları üzerinde ayetler, hadisler, yatan kişi ile ilgili edebi metinler, rumi olarak bilinen Anadolu Selçuklularının'nın kullandığı filiz ve yaprak şeklinde üsluplaştırılmış stilize havyan

⁴⁰⁸ BAŞKAN, S.; a.g.e., 61 s.

⁴⁰⁹ BAŞKAN, S.; a.g.e., 62 s.

⁴¹⁰ KARAMAĞARALI, Beyhan; **Ahlat Mezar Taşları**, TC. Kültür Bakanlığı Yay., Sanat Tarihi Dizisi: 19, Ankara, 1992, 28 s.

⁴¹¹ KARAMAĞARALI, B.; a.g.e., 62 s.

motiflerinin meydana getirdiği dolaşık tezyinat, arabesk geometrik geçme girift örgüler, hatalı denen kıvrık dallar arasında stilize çiçeklerden oluşan bezemeler, kandil ve lale gibi Selçuklular'ın ölümsüzlük sembolleri, çift başlı ejderha ve çift başlı kurt, Türk milletinin hikayesi ile bağdalaştırılan evreni (sonsuzluğu) temsil eden kabartmalar dikkat çekicidir.⁴¹²



Resim 59: “Selçuklu Mezar Taşları, Ahlat”. (Kaynak: Dick Osseman).

Mezar taşları çatma lahitler, Şahidesiz prizmatik sandukalar ve şahideler olmak üzere üç ana tiptir. Bu mezar taşları hiçbir İslami mezar taşlarında rastlanmayan büyüklükteki ölçüleri, kitabelerin içeriği ve ejder motifli süslemeleri ile adeta Orhun Anıtlarının İslamiyetten sonraki devamı gibidirler.⁴¹³

Taşların 4 metreyi aşan yüksekliklerinin Orta Asya ile yakın aynı zamanda burada bütün Asya tesiri ile birlikte yoğun bir Moğol etkisinin de görüldüğünü, bazı mezar taşlarında ejder motiflerini ve kuyruklarıyla daire yapan ejderleri görüyoruz. Bunlar Asya kültürü ile Moğollarla ve Budizm'in hüküm sürdüğü coğrafyayla alakalı motiflerdir. Dolayısıyla gerek motifler gerek boyutları bizi Orta Asya'ya ve Budist

⁴¹² ÇELEBİ, Cesim; **Yaşayan Kültür Ahlat**, Kültür Bakanlığı Yayınları 2711, Ankara, 2001, 8 s.

⁴¹³ KARAMAĞARALI, Beyhan; **Ahlat Mezar Taşları**, TC. Kültür Bakanlığı Yay., Sanat Tarihi Dizisi: 19 Ankara, 1992, 64 s.

inancının olduğu bölgelere götürüyor. Tabii buraya Kafkasya'yı, Türkmenistan'ı ve bütün bu bölgeyi katabilmek mümkündür.⁴¹⁴

Yıldız ve yıldız ağlarının doğu kaynaklı motif ve düzenlemeler olduğunda ilk örneklerinin Orta Asya'da Uygur Bölgesindeki Kızıl'da mağara resimlerinde görüldüğüne işaret ederek bunların, inanç olarak Taoizme bağlanabileceği ve sonsuzluğun, kainatın ve tanrısal sıfatların simgeleri olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder(Resim 60). Kompozisyonların ahenk ve düzen açısından kozmik kavramını simgelenmesi en çok kabul edilenidir.⁴¹⁵

Özellikle yıldız ağlarının sistem kaynağı üzerine malzeme açısından; taş, ahşap, kağıt sistem olarak da, düz veya kırık çizgi veya kapalı çokgenler şeklinde yoğunlaşan tartışmalarda bu tip düzenlemelerin kağıt üzerine tasarımının yapılmış olabileceği kanaatiyle tezhibin, sistem olarakta kırık çizgilerin esas alındığı teorisine katılmak mümkündür. Görüldüğü üzere Anadolu Selçuklu mimarisinde taş süslemenin içeriğini oluşturan iki önemli öğeden biri geometrik düzenlerdir.⁴¹⁶

Geometrik şekiller, bitkisel motifler, rumi ve palmetler, ejder başlıklar, mukarnas ve nişler ile tezyin edilmiş mezar taşlarını, Asya tesiri ile Orhun Anıtları'na bağlanır. Bunun dışında buradaki kitabelerden kimlere ait olduğunu göstermektedir. Burada birtakım meslek grupları, ileri gelenler, yöneticiler, kadılar olduğunu öğreniyoruz.⁴¹⁷

Şamanizm denilen bozkır inançlarının temelindeki ruhun ikinci yaşamı düşüncesi, ölümden sonraki hayata başlanacak yerin mutlaka kalıcı bir mekan olmasını gerektirir. Bu yüzden başucuna insan biçiminde 'balballar' dikilen mezarlar, bu inançların ifadesidir.⁴¹⁸

⁴¹⁴ KARAMAĞARALI, Nakış; <http://turkgunu.blogcu.com/ahlat-ta-turklugun-belgeleri-4618689.htm>.

⁴¹⁵ KARAMAĞARALI, Beyhan; **Ahlat Mezar Taşları**, kültür bakanlığı yay. Ankara, 1992, 236 s.

⁴¹⁶ ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler**, İst., 1986, 93 s.

⁴¹⁷ KARAMAĞARALI, Nakış; <http://turkgunu.blogcu.com/ahlat-ta-turklugun-belgeleri-4618689.htm>

⁴¹⁸ BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay. İstanbul, 2005, 431 s.



Resim 60: “ Selçuklu Mezar Taşları Ayrıntı, Ahlat”. (Kaynak: Dick Osseman).

Doğu Anadolu’da önemle ele alınması gereken bir başka mezar taşları grubu da koç, koyun ve at şeklinde olanlardır. Esasen Türklerin bazı boylarında görülen koç, koyun, at şeklindeki mezar taşları ölüyü öbür dünyaya taşıyan hayvan olarak kabul edilir. Sandukalar, İslamiyette makamlar genelde bu tarzda yapılmışlardır.⁴¹⁹

Selçuklu dönemi Konya mezar taşları sanduka ve şahide olmak üzere iki tipte yapılmışlardır. Genellikle mermerden yapılmış olan sandukalar üst üste kademeli prizmatik, bazen deboyuna kesilmiş yarım silindir şeklindedir. Baş taşlarına Arapça ve Farsça olarak ayetler, hadisler, şiirler ve mezarın adına yapıldığı kişinin kimliği, ayak taşına da ölüm tarihi yazılmıştır. Selçuklu çağı Konya mezar taşlarında süsleme unsuru olarak yazı, bitkisel motifler, zencirek ve iki örnekte de tasvirler kullanılmıştır.⁴²⁰

⁴¹⁹ <http://sanattarihi.wordpress.com/2006/11/28/anadolu-selcukluda-susemeler/25.6.2007>.

⁴²⁰ BAŞKAN, Seyfi; **Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996, 67 s.

SONUÇ

Türkler Anadolu ya gelmeden önce Orta Asya ve İran'da özgün bir kültüre sahiptiler. Bu kültür esas olarak İslam ve öncesinden taşınan şaman etkileri taşıyan bir kültürdü. Anadolu'yu feth ettiklerinde farklı bir kültür ortamına girdiler. Karşılaşılan yeni ortam, sunduğu değerler, Selçuklunun alımı ve özümsemesi ile yeni bir kültür ve sanat ortamı doğmuş oldu.

Selçuklu mimari yüzeplerinde taşın (kesme) bir inşa elemanı olarak kullanılması tuğladaki gibi gelişmiş bir geleneğin uzantısı değildir. Önceleri esas yapı malzemesi oluşunda kendini gösteren taş, daha sonraları mimari planların gelişmesi ile üzeri bezeli kaplama malzemesine dönüşmüştür. En gelişmiş örneklerin verildiği 13. yüzyıldaki etkilerin Beylikler dönemi süslemesine yansımadağı görülür. Ele alınan dönem içerisinde Anadolu Selçuklu merkezlerinde farklı üsluplar belirmiş ve bunlar o yörenin etkisi dışına da çıkabilmiştir. Taş süslemede üslup farklılıkları oluşması yerel etkiler dışında dışardan eklemelerde oluşmuştur. Konya ve çevresinde Musul kökenli Zengi mimarisi, Erzurum'da İlhanlı, Kayseri civarlarında Büyük Selçuklu dekor özellikleri görülür. Bütün bunların yanında şamanist izler taşıyan motif ve düzenler geleneğin sürdüğü, geçmişe bağlılığın devam ettiğinin göstergesidir.

Anadolu Selçuklu kültürü farklı etkilerin bileşimi ile gelişim göstermiş kendine ait bir kültür ve sanat ortamı oluşturmuştur. Bu ortamın belli alan ve bölgelerin dışına çıkmayan özgün sanat yapıtları verdiği bilinmektedir. Dönemin sosyal ve siyasal karmaşıklığı içinde yoğun bayındırlık faaliyetleri Anadolu'nun kısa sürede görünümünü değiştirmiş, yeni malzemelerle var olan gelenek ve yerli eklentiler zengin bir ortamın hazırlayıcısı olmuşlardır.

Bir ulusun kimliğini, kültürünü ve sanatını yansıtan en somut göstergesi mimarisidir. Anadolu Selçuklu sanatının gelişiminde mimarinin rolü büyüktür. Selçuklu mimarisi birçok yönden senkretik bir tutumun taşıyıcısı olmuştur. Yapı plan gelişimi, yerelden alınan mimari unsurların dönem sanatına katkısı biçim, üslup ve

teknikler, uygulamada ortak bir dili yakalamıştır. Her dönem ticaret yollarının toplanma ve geçit noktası olan Anadolu, Selçuklu'nun son 100 yılında görülmemiş bir imar faaliyetine sahne olmuştur. Farklı ulus ve kültürlerden yolcuların karşılaştıkları ve konakladıkları bu yapılar olağanüstü süslemeleri ile bir çeşit siyasi ve kültürel propagandadır. Saltanatın gücünü ve görkemini yansıtır. Mimari cephe yüzeylerindeki süslemelerin çeşitliliği ve estetiği dönemin sosyal görüntüsünün yansımasıdır. Selçuklu taş süsleme programlarının cephelerdeki güçlü anlatımı gündelik yaşama dair, farklı kesimden (yerleşik, göçer) izleyicilerin kendilerinden bir şeyler bulduğu görüntülerdir. Süslemeleri yaşamın parçası kılan plastik etkisinin yanında taşıdığı anlamlar, etnografik bir belleğinde yansımalarıdır. Ayrıca bu süslemeler tasavvufun anlaşılamayan derin anlamlarının biçim diline dönüştürülmüş halidir.

Dönemin taş süsleme sanatının ve mimarisinin çok örnekler vermiş olması birçok nedene bağlanabilir. Malzemenin bolluğu yanında, dayanıklılığı, taşıyıcı olması, üretim sırasında fazla maliyetli olmaması, daha genel anlamda ticaretin getirdiği zenginlik ve sanata hamilik yapan yönetici sınıfın duyarlılığı gibi birçok etken sıralanabilir. Asıl neden; sanatın saltanatın bir giysisi olduğunu düşünen yönetici sınıfının sanata ve kültüre verdiği önemdir.

Sonuç olarak bu tarihsel kültür ve sanat mirasımızın unutulmadan, yozlaşmadan ve yok olmadan korunması gerekir. Bütün bu elde edilen veriler ve değerlendirmeler ışığında Anadolu Selçuklu taş süsleme programı her incelendiğinde yeni çağrışımlara ve tasarımlara yanıt verebilecek özgünlüktedir.

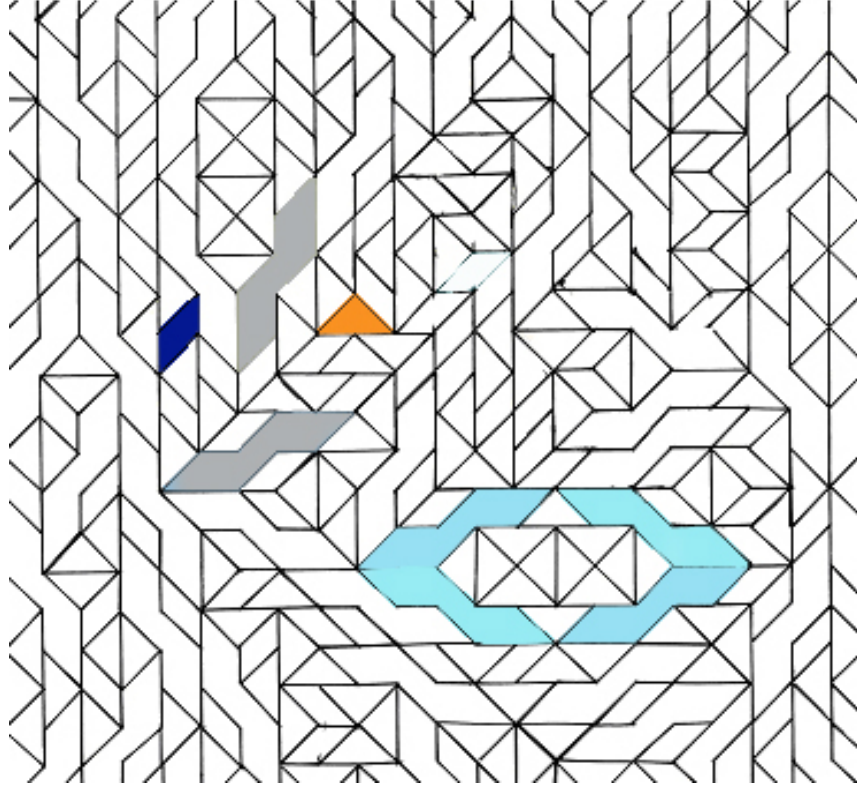
Uygulamalar Hakkında:

Anadolu Selçuklu taş yüzey süslemelerinin seramik yorumlamaları iki aşama da ele alındı ve seramik malzeme üzerinde yüzey çözümlenmeleri olarak uygulandı. Bu uygulamalar, döküm ve serbest şekillendirme teknikleri ile üretildi.

İlk aşamada, yüzlerce örneğin ele alınıp irdelenmesinde, alan araştırmalarında yapılan gözlemlerden ve görsel literatürden yararlanıldı. Taşa işlenen süslemelerin özellikleri incelenip, parçaların estetik ve teknik boyutları belirlendi. Motiflerin karakterlerinin yanı sıra uygulanış biçimleri, boyut, kod, eğri-düz, dolu-boş, simetri, yineleme (tekrar), derinlik, ışık v.s. üzerinde duruldu ve yüzeydeki etkileri araştırıldı. Bütün bunların sonucunda tek bir portalde onlarca motifin bir arada uygulanması bir karmaşa yaratsa da, birbirinden çok farklı motiflerin silme, düz ince satıh veya farklı kodlarla çerçeveler içerisine alınmasının, bütünlüğü sağlamada önemli rol oynadığı görüldü. Portal yüzeylerindeki bu çeşitlilik, yapıların işlenmemiş büyük bir kısmı ile zıtlık oluşturmaktadır. Süslemenin bütün yapıya dağıtılması yerine en işlevsel alanlarında yoğunlaştırılıp çeşitlendirilmesinin açıklaması, çalışmamızın ilk bölümlerinde anlatılmıştı. Bütün bu veriler, uygulamaya geçiş öncesi zengin bir bellek oluşturmuştur.

Tasarım aşamasında yüzey kaplama seramiklerini üretirken, öncelikle ilk bakışta geleneksel etkiyi uyandıran tasarımlardan ve bire bir alıntılardan uzak durulmuştur. Bazı örneklerde bunun dışına çıkmış fakat oluşturulan düzenlemelerle geleneksel etki nispeten kırılmıştır. Uygulama 6 'daki üçlü yıldız üzerinde doku, dalgalanma ve kenar yatay kesimleri ile ana elemanın yanında farklı karakterde üçlü yıldız ile bütünlük yakalanmıştır. Uygulama 7 de ise çok kullanılan geleneksel geometrik motif zencirek ana eleman olarak düzenlemede yer alır. Zencirek motifi genelde çerçeve, bordür olarak kullanılmasına karşın buradaki uygulamada klasik işlevinin ötesinde bir düzenleme oluşturmaktadır. Zencirek pano tasarımı ve sonrasındaki seramik modül uygulamasında alışılmış olan düzenlemelerin dışına çıkmıştır. Zencirek ardıl dizilimlerinin ötesinde (geleneksel kullanımın dışında) farklı

boyut ve konumlandırılmalarıyla günümüze yüzey panosu olarak taşınabilir. Çağdaş tasarımlar için bu oldukça elverişlidir.



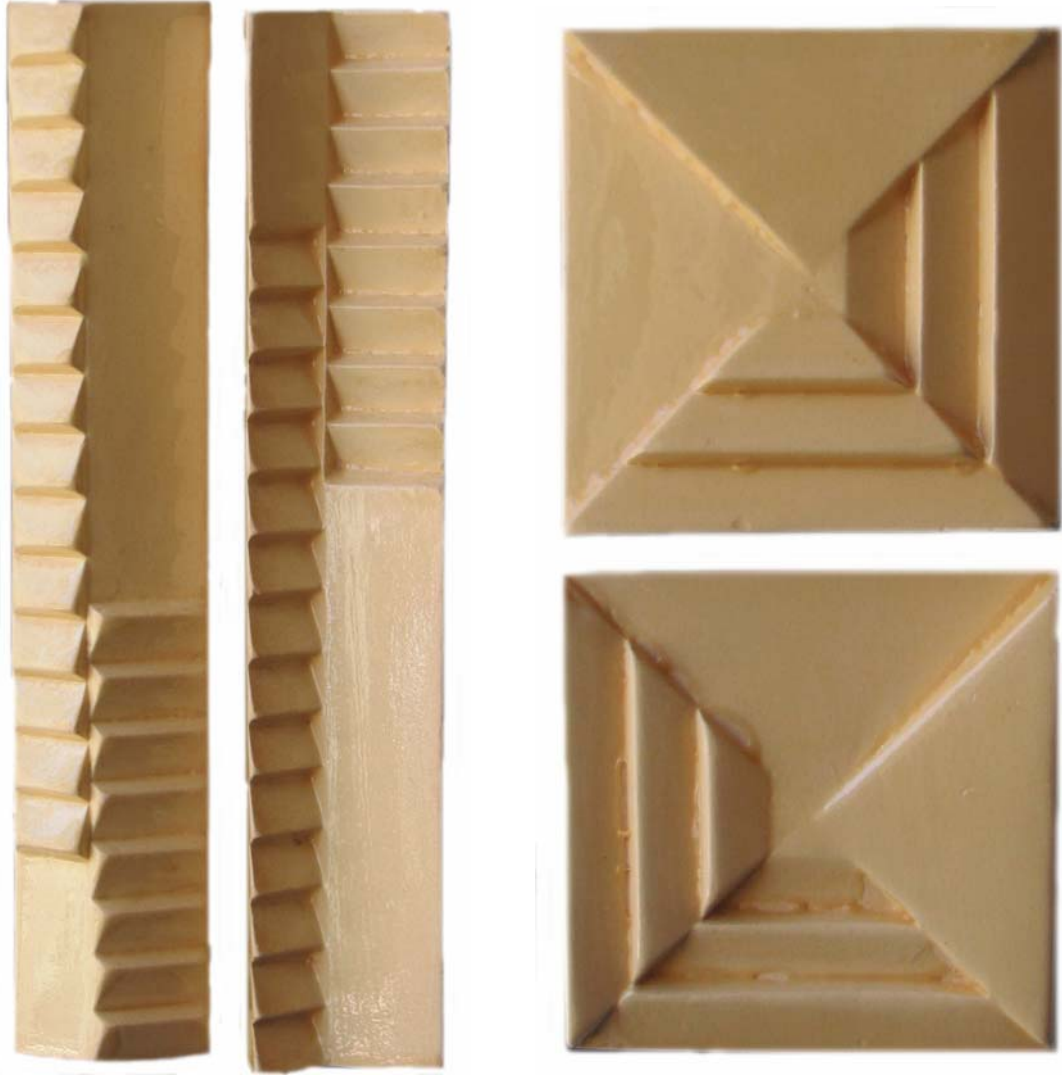
Şekil 49 : Zencirek Pano "Tasarım : Nusret Algan".

Geleneksel zencirek düzenlemenin katı sistemi içerisinde birimlerin hareketliliği ve yönelimleri süslemenin tümünde bir hareketlilik sağlamak fakat yeni düzenlemelerin oluşumunu olanaksız kılmaktadır. Birim tek olarak yönü değiştirilmeden, sabit, eklemeye izin vermeden süreklilik yüklenir. Zencirek motifi genelde çerçeve, bordür olarak kullanılmasına karşın buradaki uygulamada klasik işlevinin ötesinde bir düzenleme oluşturmaktadır. Modüler seramik panoda geleneksel kapalı ve açık sistem birlikte uygulanmıştır. Pano tasarımında üç farklı birimden yararlanıldı. Ana motif zencirek (24×5×3 cm), ikizkenar üçgen (8×5×5 cm) ve yamuk dikdörtgen 'baklava' (6×3×2 cm). Bu birimler tek tek kendi içlerinde basit düzenlemeler oluşturabilirler. Üç farklı geometrik motifin birlikte kullanılmaları ile zengin düzenlemelere ulaşılabilir. Şekil 51'de turkuvaz renkteki Zencirek motiflerinin simetrik konumlandırılmaları ile kapalı sisteme gidilir. Bu çerçeve içinde ikizkenar üçgen dizileri yer alarak kapalı çekirdek küme belirir. Kümelerin yan yana tekrarı Anadolu Selçuklu süsleme sanatı özelliklerinden yineleme (yan) ve kaydırmayı (üst)

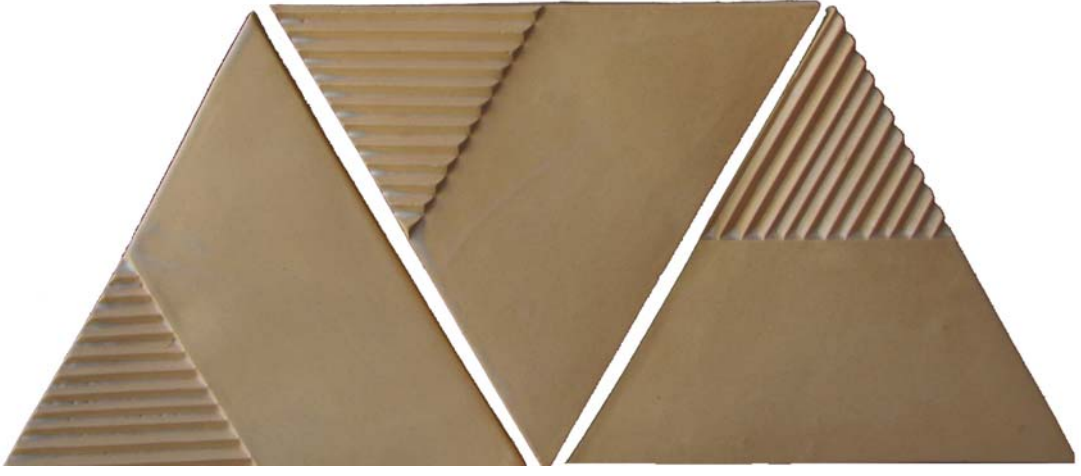
ortaya çıkarır. Zencirek ve ikizkenar üçgen modülleri kapalı bir sistem içerisinde tekrarlarla sonsuz bir dizilime gider. Kümenin çaprazlama üst ve altında benzer yeni kümeler oluşur. Bu düzen geleneksel bir çözümlerdir. Zencirek motifi tek bir eksen üzerinde ilmeklenerek yatay veya dikey ilerler. Şekil 51'de gri renkteki zencirek motifleri yatay ve dikey konumları ile bu kuralın dışında yer almaktadır. Tek eksenli bordür etkisinden sıyrılan bu düzenleme yüzey üzerinde zengin düzenlere olanak verir. Zencirek modülü bu sistemde toparlayıcı ve yönlendirici görevi görürken, diğer ara modüller bütünde daha etkisizdir. Pano zencirek motifi ile hareket kazanmaktadır. Anadolu Selçuklu süslemelerinde kapalı ve açık sistemlerde çekirdek bir küme tekrarı ile sonsuza varılır. Şekil 48'de ki tasarım, modüler sistem içerisinde üç farklı birimin sağladığı olanakla gelenekselden soyut çözümlere kadar çeşitlenebilmektedir.

Dökümle yapılan uygulamalarda boyut ve geometrik şekiller farklılık gösterir. Selçuklu süslemelerinde çok kullanılan üçgen, altıgen gibi geometrik şekiller tasarımlarda ilk örnekler olarak uygulanmıştır. 30 x 30 cm. ve 30 x 15 cm. karolar rölyefli olarak şekillendirilmiştir. Rölyefler simetrik bir ızgara üzerine ekleme ve çıkartmalarla yüksek ve alçak olarak oluşturulmuştur. Geometrik esaslı uygulamalarda bitkisel çözümlerlerde geometrik temaların yumuşatılması ile elde edilmiştir. Bitkisel esaslı motiflerin detaylı anlatımından kaçılmış, dekoratif bir anlatımdan mümkün olduğunca uzak durulmuştur.

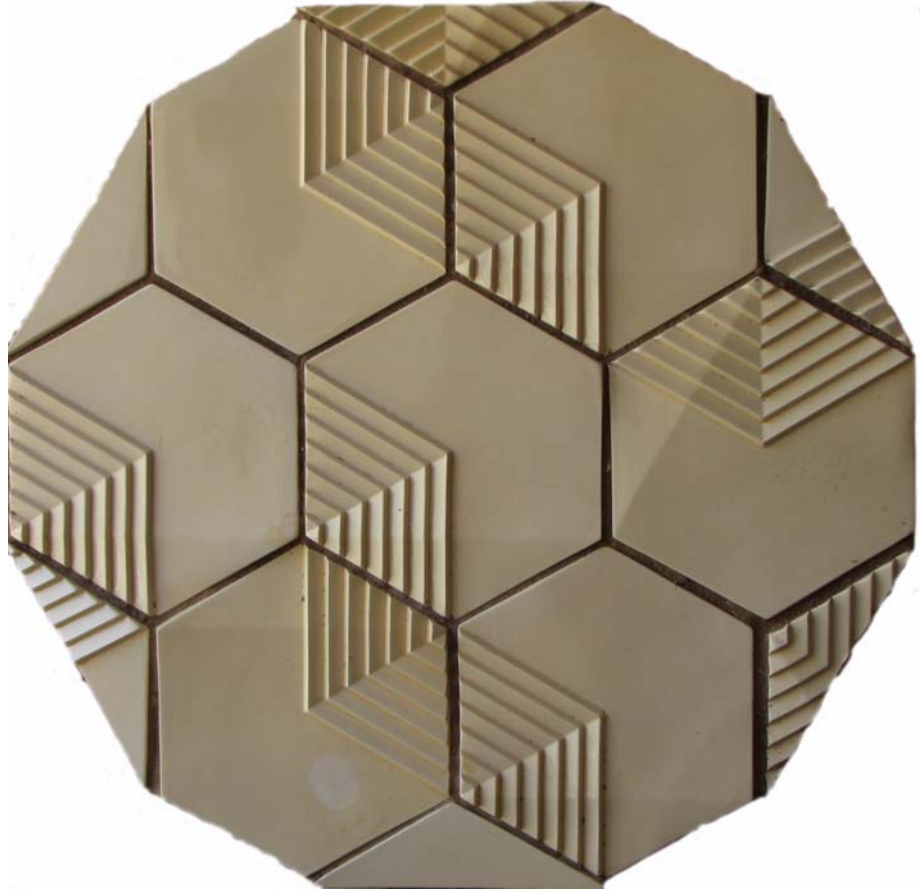
Döküm uygulamalarında 1020° – 1060 °C'de gelişen endüstri sınırları kullanılmıştır.



UYGULAMA1: 20×4×3 cm (2 Adet)
UYGULAMA2: 10×10×2 cm (2 Adet)



UYGULAMA 3: 20×20×2 cm (3 Adet)
UYGULAMA 4: 20×20×2 cm (3 Adet)



UYGULAMA 5 : 20×20×2 cm (7 Adet)



UYGULAMA 6 : 20×20×4 cm (14 Adet)

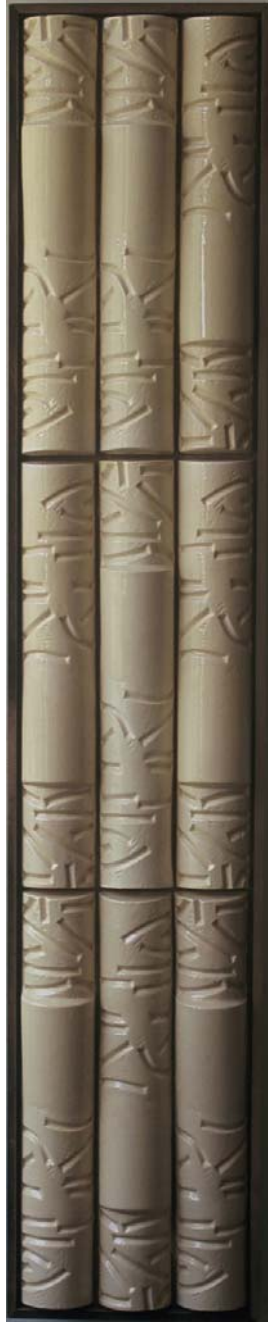


UYGULAMA 7: 24×5×3 cm (15 Adet)
8×5×5 cm (65 Adet)
6×3×2 cm (27Adet)

UYGULAMA 7: Ayrıntı



UYGULAMA 8: 50×15×2 cm (5 Adet)
30×4×2 cm (12Adet)



UYGULAMA 9: 40×6×4 cm (9 Adet)



UYGULAMA 10: 30×15×2 cm (7 Adet)



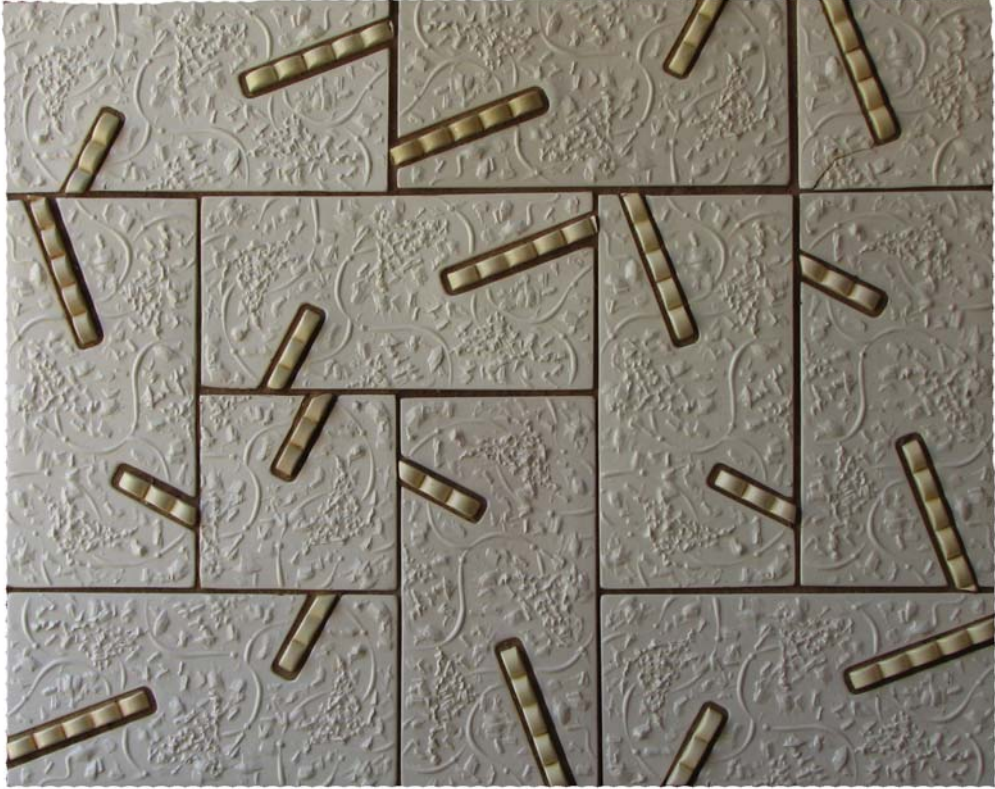
UYGULAMA 11: 30×30×2 cm (4 Adet)



UYGULAMA 12: 30×30×2 cm (4 Adet)
UYGULAMA 12: Ayrıntı



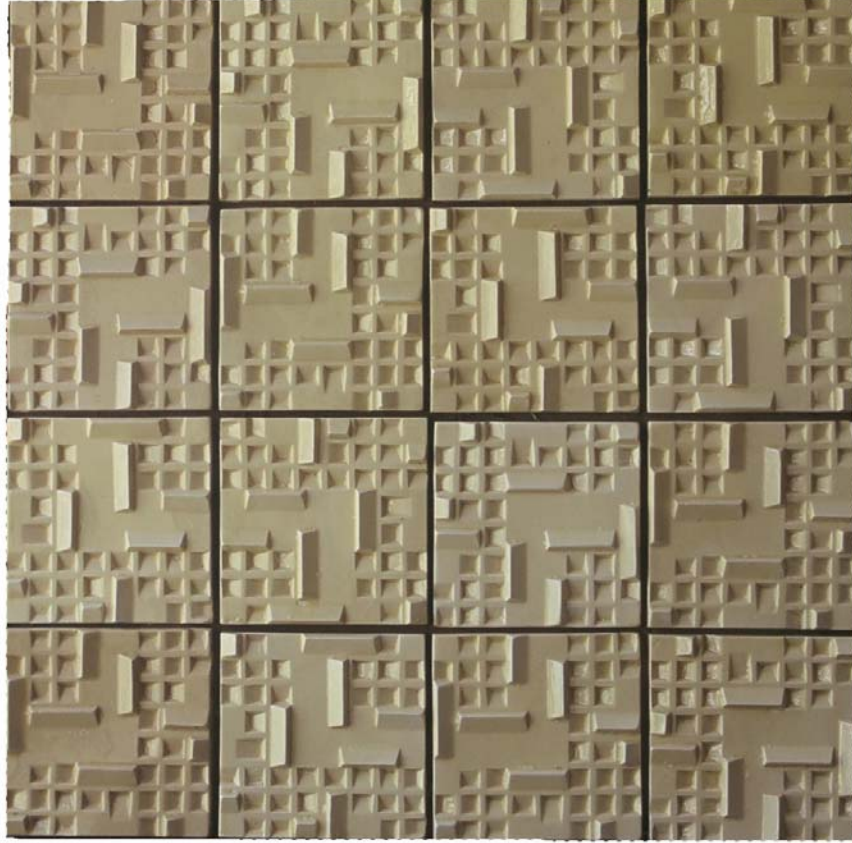
UYGULAMA 13: 30×15×2 cm (8 Adet)
UYGULAMA 13: Ayrıntı



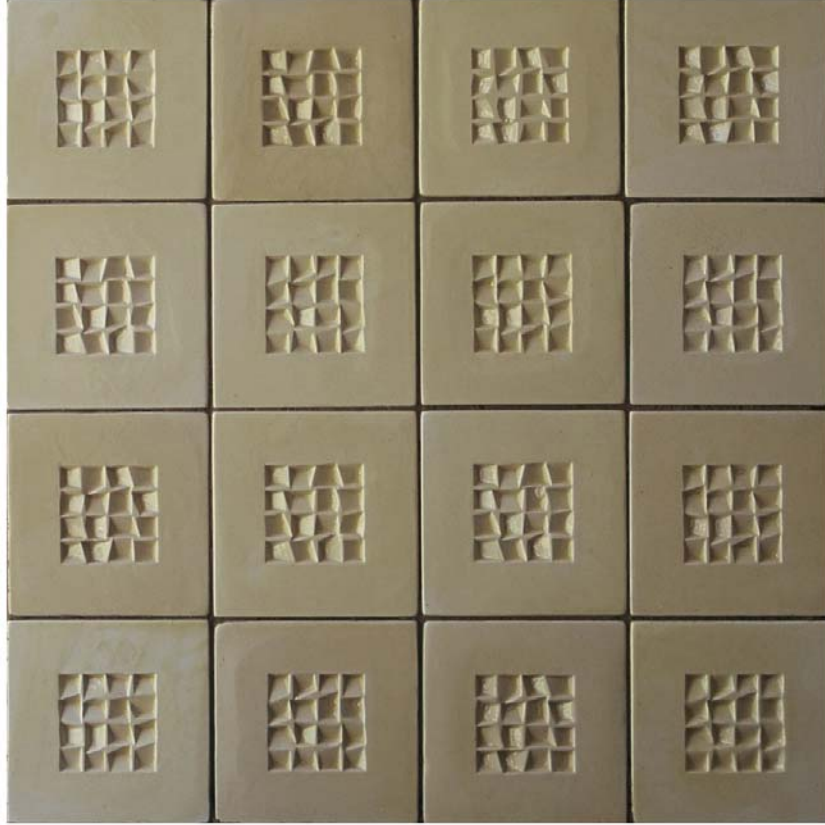
UYGULAMA 14: 30×15×2 cm (9 Adet)



UYGULAMA 15: 15×15×2 cm (16 Adet)



UYGULAMA 16: 15×15×1,5 cm (16 Adet)



UYGULAMA 17: 15×15×1 cm (16 Adet)



UYGULAMA 18: 15×10×2 cm (2 Adet)
10× 5×2 cm (8 Adet)
5× 5×3 cm (44 Adet)



UYGULAMA 19: 30×30×2 cm(4 Adet)
UYGULAMA 19: Ayrıntı



UYGULAMA 20: 30×30×2 cm(4 Adet)
UYGULAMA 20: Ayrıntı



UYGULAMA 21: 30×30×2 cm(4 Adet)



UYGULAMA 22: 30×25×2 cm (4 Adet)



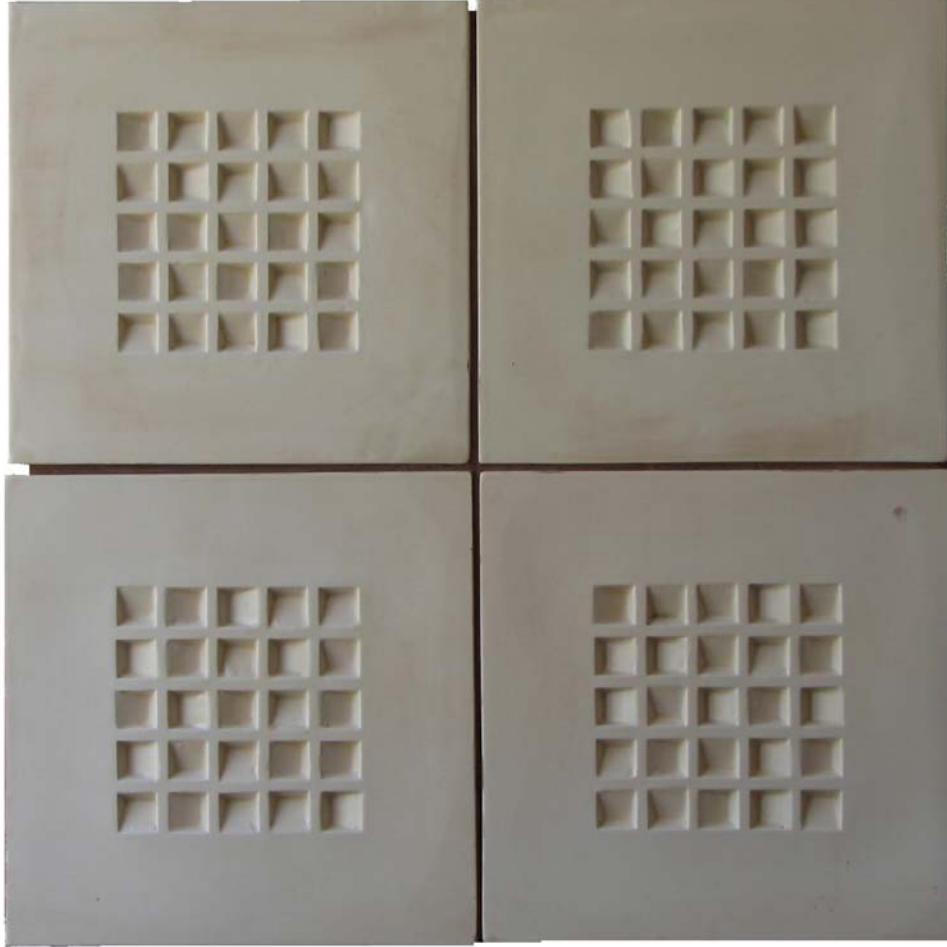
UYGULAMA 23: 30×30×2 cm (4 Adet)



UYGULAMA 24: 25×25×4 cm (9 Adet)



UYGULAMA 25: 30×30×2 cm (4 Adet)



UYGULAMA 26: 30×30×2 cm (4 Adet)



UYGULAMA 27: 30×5×2 cm (15 Adet)



UYGULAMA 28: 30×15×2 cm (9 Adet)



UYGULAMA 29: 30×15×2 cm (9 Adet)



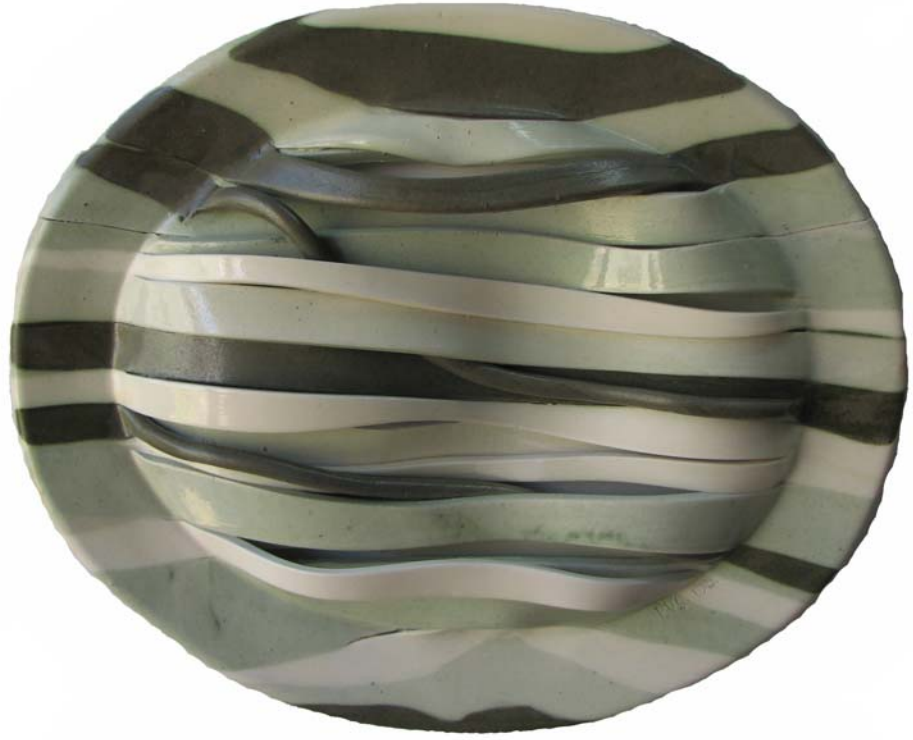
UYGULAMA 30: Ø 22
UYGULAMA 31: Ø 22



UYGULAMA 32: 20×20×2 cm
UYGULAMA 33: 20×20×2 cm



UYGULAMA 34: 26×26×5



UYGULAMA 35: 40×30×5 cm

EKLER

Ek 1- SÖZLÜK

Akant: Yaban enginarı, kenger.

Betimleme: Gözlenen olguları olduğu gibi kayıt etme.

Bezeme: Herhangi bir yüzeyi motifle süsleme, tezyin, süs.

Biçim: Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekçiliği, şekli.

Bordür: Kapı ve pencere gibi mimari kısımların, panolarının etrafını kuşatan, çerçeve mahiyetinde, süslü ya da süssüz, düz veya çıkıntılı, ar ve uzun parçalara denir.

Derinlik: Bir sanat eserinde ön plan ve arka plan arasındaki mesafe.

Doku: Bir nesnenin yapısal özelliğine bağlı, onun tümünü kapsayan veya temsil eden; görülebilen, dokunulabilen görsel ve dokunsal etki.

Düzenleme: Bir yüzey üstünde istenen biçimleri dengeli ve göze hoş görünecek biçimde bir araya getirmektir.

Eklektizm: Seçmecilik.

Eyvan: Yalnızca bir yöne açılan tonozlu mekan.

Friz: Baştabanla korniş arasında yer alan resim, kabartma ya da süsleme. Bunların yapıldığı şerit.

Geometrik Şekil: Karakteri bakımından, doğru ve matematik yapının kaidelerini aynen takip eden şekillerin görünüşlerini tanıtan terim.

Girift Örgü: Şeritlerin bir sistem dahilinde birbirlerine dolanarak meydana getirdikleri su biçiminde yada süslenecek alanı bütün halinde kaplayan çeşitli süsler.

Gotik: XII. yüzyıldan IV. yüzyıla kadar devam eden Avrupa ortaçağ sanatında (özellikle mimaride) bir üslup.

Grifon: Baş ve kanatları kartal, gövdesi aslan biçiminde mitolojik yaratık.

Işık-Gölge: Karanlık ve aydınlık kombinozonuyla ifade bulan, şekiller üzerindeki aydınlık, karanlık ve yarım aydınlık etkileri düzenleyen resim tekniği.

İkonoloji: Dinsel simge ve biçim öğelerinin tarihini inceleyen bilimsel disiplin.

İmge: Hayal.

İnisiyasyon: Kök olarak Lâtince "initiatio"dan gelir. Fransızca'da ve İngilizce'de "initiation" olarak geçer. Osmanlıca karşılığı "tedris, irşat"; Türkçe anlamı ise "öğretme, doğru yolu gösterme" şeklindedir.

Kabartma: Kendi başına ayakta durmayan, yükseltilmiş yüzeyiyle resme benzeyen bir heykel türüdür. çıkıntılarının fondan yüksekliği kabartmanın kabartmanın ismini belirler. yüksek ve alçak kabartma diye ikiye ayrılır.

Kaide: Bir sütunun oturduğu alt kısım.

Kitabe: Taş, Mermer vb. gibi sert cisimler üzerine oyma ve kabartma olarak özenle işlenen değerli yazılardır.

Kompozisyon: Düzen, düzenleme. Bir sanat eserinin bütün elemanlarının sanatçının sanatsal birikimine ve isteğine göre düzenlemesi.

Kontur: Bir şeklin kenar çizgisi. Dış çevre çizgi.

Külâh: Minberin şerefe kısmını veya kümbetin üst kısmını kapatan konik dam örtü.

Külliyeye: İşlevleri birbirini tamamlar nitelikte ve üslup özellikleri aynı olan birden fazla yapıdan oluşan topluluk.

Kültür: İnsanlar tarafından, insanlar ve insanlık için, insana rağmen yaratılmış, maddi, manevi ve ideolojik tüm varolanlardır.

Madalyon: Dairevi veya benzer şekilde bir çerçeve içine resim, minyatür, kazı veya kabartma olarak yapılan çeşitli konulardan ibaret levha.

Modül: Aynı türden bir başka elemanla yan yana getirilebilen, birleştirilebilen ya da aynı bir işlevde amaç birliği edebilen başka elemana verilen isimdir. Birim.

Modüler: Belirli bir modüle dayanarak gerçekleştirilmiş tasarımları ve yapıları niteler.

Motif : Bezemede süs olarak kullanılan ayrı ayrı biçimlere denir. 2. Yinelenen konu ya da baskın özellik. Tekrarlanan renk ya da desen. 3. Genellikle bir figür ya da tasarımdır. Mimari ya da dekoratif sanatlarda bir motif, tekrarlanan merkezi eleman olarak iş görür.

Mukarnas: Mimaride içerlek bir kısımdan üstte bulunan çıkıntılı bir yüzeye geçerken, bir destek ve aynı zamanda bir süs teşkil etmek üzere kullanılan prizma biçiminde ki küçük bindirmeliklere denir. Yan yana ve üst üste yerleşen prizmatik öğelerin dışa doğru derece derece taşarak, genellikle simetrik düzen içinde dizildiği üç boyutlu bir mimari süsleme ögesi ve strüktür.

Murç: Taş işçiliğinde kullanılan sivri uçlu oyma kalemi.

Niş: Tezyini pratik yada inşa-i amaçlarla duvarlarda yapılan çeşitli hücre, yuva, göz vb. verilen genel terim.

Örge : Bezemeyi oluşturan öğelerden her birine verilen ad. Sanat terimi olarak bu

sözcüğün Fransızca karşılığı motiftir.

Özümleme: Bir kimsenin öğrenmekte olduklarını, kendi düşünce kalıbı içine sokma olgusu ya da süreci.

Pah: Bir birine dikey olan iki yüzeyin birleştiği bir duvar köşesini 45 derecelik bir açı ile keskinliğini kaybettirme işi.

Palmet: Palmiye biçiminde bir nebat bezeme motiftir.

Plastik: Şekillerin, mücerret dünyasına varılan yol. Çizgilerin, tonların ve şekillerin armonisiyle elde edilen ifade kaygusu. Gerçek veya hayali, üç boyutlu alanın niteliğidir. Uzunluk, genişlik, kalınlık veya derinlik mefhumlarından meydana gelir.

Portal: Önemli binaların cephelerinde yer alan yapının mimari üslubunu temsil eden anıtsal giriş kapılarına denir.

Realizm: Görünen gerçekliği olduğu gibi betimlemeyi amaçlayan sanat akımı.

Rozet: Taçkapıların genelde üst kısımlarında yer alan içi süslü daire. Merkezde bulunan bir yıldızın etrafında yer alan çeşitli biçimlerin meydana getirdiği süs.

Rölyef: Heykel sanatında çokça kullanılan bir kabartma türüdür. Alçak kabartma anlamına gelir.

Sembol: Latince symbolum kelimesinden gelen ve batı dillerinden Türkçeye giren sembol kelimesi, Türkçe'de kullanıla gelmiş olan timsal veya remz kelimesinin devam edegelen veya bir başka şeyi gösteren birşey özellikle soyut birşeyi temsil eden bir nesne amblem.

Senkretizm: Birbirinden ayrı düşünce, ideoloji, görüş, inanış veya öğretileri birlikli bir düşünce sistemi içinde uyumlu hale getirme tavrı.

Simetri: Bir eksene göre iki yanda, aynı mesafede karşılıklı olarak yer alma. Bir eksene göre aynı mesafede olma.

Söve: Duvarlardaki pencere ve kapı boşluklarının iç yanlarına oturtulan, kapı ve pencere kanatlarının takıldığı çerçeve. Kapı ve pencere kasası.

stilize hayvan motiflerinin meydana getirdiği dolaşık tezyinata verilen isim.

Stuko: Süslemede alçı kabartma.

Suje: Sanat yapıtında, konuyu açığa çıkaran olayların sıralanması ile ilgili olduğu gibi, mutlaka belirli bir sanatsal düşünceyi içerir. Başka şekilde ifade edecek olursak, süje, bir sanat yapıtının temel içeriğini açığa çıkaran dramatik eylem veya olayların toplamıdır. bu bağlamda süje, tıpkı motif gibi konu veya sanatsal düşünceden ayırmaktadır.

Sütun: Genellikle mermerden yekpare, taşıyıcı mimari öge.

Sütunçe: Mimaride kullanılan sütun tekniğidir. Yuvarlak veya dört köşeli duvara yapışık şekilde, sütunun yarısını dikey olarak duvara gömülme uygulaması.

Şamanizm: İnsanlığın en eski dinlerinden biri olan, Kuzey ve Orta Asya'daki Türkler arasında en eski çağlardan günümüze değin süregelen, doğaya tapma, doğa üstü güçlere, ruhlara inanma temeline dayanan ilkel bir din.

Taş Oymacılığı: Taş oymacılığı, taş üzerine çizilen bir şekli, özel olarak hazırlanmış olan kesici ve delici aletlerle lüzumsuz yerlerini çıkarttıktan sonra şekillendirme sanatıdır.

Tezyinat: Osmanlı'ca da hem bezeme, hem de süsleme kavramları karşılığında kullanılan sözcük. Süsleme veya süslemeler demek anlamına gelen arapça kelime. Zeyyene fiilinden üretilmiştir. İslam sanatında camil, mescid, külliye veya saray gibi mimari yapılarda gerçekleştirilen süslemelere denir. Süslemek işi, bezeme, tezyin. 2. Süsleri yerleştirme biçimi veya sanatı. 3. Sanat eserlerinin yüzeyini süslemek için kullanılan motif, oyma vs.

Tipoloji: Sanat tarihi, çerçevesi içine giren malzemeleri gelişkin olanlarla olmayanları bir arada tutan ya da ayıran ölçütler koyma işine denir.

Tromp: Kare alt yapıdan kubbe eteğini hazırlayan sekizgene geçiş ögesi (tonoz bingi).

Üslup: Bir toplumun ve çağın tüm sanat eserlerinde ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışları bütünü. Ayrıca, bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı.

Vecd: Vecit ya da ekstaz, kimi sözlüklerde ruhun dünyevi realitelerden kurtulduğu kendinden geçme ve coşkunluk hali olarak tanımlanmakta olup, kişinin bilinci ve hafızası yerinde olmakla birlikte kendisine (dünyevi-fiziksel varlığına, duyumlara) ilişkin hiçbir algılamasının olmadığı ve kişinin tümüyle kendisi haricindeki bir obje ya da varlıkla (imaj, hayal, ruh, ilah vs.) ilgi kurduğu nadir şuurlardan biridir. Aşk, muhabbet. Kendinden geçecek, unutacak kadar ilâhî bir aşk hali. Yüksek heyecan.

Yiv: Bir yüzey üzerine açılan düz, ince uzun, oyuk yol. Oluk, oyuk silme

Yüksek Kabartma: Betimlenenlerin yüzeyden oldukça yüksekte kaldığı kabartma.

Yüzey : Üzerinde genellikle iki, fakat daha da fazla boyuta izin veren alan.

Züht: Dinin yasak ettiği şeylerden sakınıp, buyurduklarını yerine getirme, kendini aşırı derecede dine verme, takva.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

ACUN, Hakkı; **Selçuklu Dönemi Kervansarayları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, 559 S.

AKALIN, Şebnem; **Kervansaray**, D.İ.A., TDV. Y., C. 27, İstanbul 2002, 302 S.

AKYÜREK, Engin; **Sanatın Ortaçağı Türk, Bizans Ve Batı Sanatı üzerine Yazılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, 197 S.

ARSEVEN, Celal Esad; **Türk Sanatı**, Cem Yay., İstanbul, 1970, 204 S.

ARTUT, Kazım; **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri**, Anı Y., Ank., 2002,348 S.

ASLANAPA, Oktay; **Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 341, Ankara, 2007,163 S.

ASLANAPA, Oktay; **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 3.Basım, İstanbul, 1993, 454 S.

ASLANAPA, Oktay; **Yüzyıllar Boyu Türk Sanatı (14. Yüzyıl)**, İstanbul, 1977.

BAKIRER, Ömür; **Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı I.II.**, ODDÜ Yayınları, Ankara, 1981, 799 S.

BAŞKAN, Seyfi; **Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları**, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Yayınları 6, 1996, 88 S.

BAYBURTLUOĞLU, Zafer; **Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları**, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Erzurum, 1993, 270 S.

BEKTAŞ, Cengiz; **Selçuklu Kervansarayları**, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul 1999,160 S.

BERKTAY, Halil ve diğerleri; **Türkiye Tarihi 1 Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay., 2005, İstanbul, 520 S.

BİGALI, Şeref; **Resim Sanatı**, T. İş Bankası Kültür Yay. Ankara, 1999, 544 S.

BİLGET, N. Burhan; **Sivas'ta Buruciye Medresesi**, K.B.Y., Ank., 1991, 47 S.

BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek; **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Yay. İstanbul, 2004, 204 S.

CANTAY, Gönül; **Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları- Sayı 61, Ankara, 1992, 138 S.

ÇAM, Nusret; **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ, 3. Baskı, Ank, 1999, 242 S.

ÇAYCI, Ahmet; **Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri/ 420, Ankara, 2002, 242 S.

ÇELEBİ, Cesim; **Yaşayan Kültür Ahlat**, Kültür Bakanlığı Yayınları 2711, Ankara, 2001, 208 S.

ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Sanatının ABC si**, Simavi Yay.,1993, İstanbul, 123 S.

DEMİRİZ, Yıldız; **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, 407 S.

DEMİRİZ, Yıldız; **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devir (1300-1453)** İstanbul, 1979, 670 S.

DOĞAN, Mehmet; **Büyük Türkçe Sözlük**, İz Yay., 11. Baskı, İstanbul, 1996.

FIRAT, Sıtkı; **Selçuklu Sanatı**, Ankara, 1996, 245 S.

GRABAR, Oleg; **İslam Sanatının Oluşumu**, Çeviren: Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, Sanat 19, İstanbul, 1998, 301 S.

KARAMAĞARALI, Beyhan; **Ahlat Mezar Taşları**, TC. K.B.Y. Ankara, 1992, 236 S.

KESER, N.; **Sanat Sözlüğü, Ütopya**, Yayınları, Ankara, 2005, 429 S.

KESKİNER, Cahide; **Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002,130 S.

KUBAN, Doğan; **Divriği Mucizesi**, YKY., İstanbul, 1999, 225 S.

KUBAN, Doğan; **100 Soruda Türkiye Sanatı**, Gerçek Yay., İstanbul, 1973, 304 S.

KUBAN, Doğan; **Sanat Tarihimizin Sorunları**, Çağdaş Yay., İstanbul, 1975, 217 S.

KUBAN, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY., 1567, Sanat 89, İstanbul, 2002, 460 S.

KUBAN, Doğan; **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları**, Genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul, 1995, 375 S.

KURAN; Aptullah; **Anadolu Medreseleri**, Ankara, 1969.
Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 321, Ankara, 1994.

MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara, 405 S.

MÜLAYİM, Selçuk; **Sanat Tarihi Metodu**, ASY., İstanbul, 1983, 421 S.

ÖDEKAN, Ayla; **Türkiye Tarihi 1 Osmanlı Devletine Kadar Türkler**, Cem Yay., İstanbul, 2005, 520 S.

ÖGEL, Semra; **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987, Ankara, 192 S.

ÖGEL, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür ve Sanat kitap Kitapları No:58, 1994, İstanbul, 135 S.

ÖNEY, Gönül; **Beylikler Devri Sanatı, 1300- 1453**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1989, 83 S.

- ÖNEY, Gönül; **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yayınları, İzmir, 1987, 160 S.
- ÖNKAL, Hakkı; **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, A.K.M. Yay. S.:91. Ank., 1996, 489 S.
- ÖZBEK, Yıldırım; **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları 423, Ankara, 2002, 678 s.
- ÖZEL, Mehmet; **Geleneksel Türk Sanatları**, T.C. Kültür Bakanlığı, İstanbul, 1993.
- ÖZER, Bülent; **Kültür, Sanat, Mimarlık**, YEM Yayınları, 2000 İstanbul, 466 S.
- ÖZKAN, Eroğlu; **Resim Sanatı Sözlüğü**, Nelli S.evi Yayınları, İstanbul, 2003 S.
- PARLAR, Gündegül; **Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler**,
- POLAT, Said; **Selçuklu Türkiyesi'nde Ticaret**, Yeni Türkiye Y., Ank., 2002, 375 S.
- RASMUSSEN, Steen Eiler; **Yaşanan Mimari**, Remzi K.evi, İstanbul, 1994, 150 S.
- SEÇKİNÖZ, Mine ve Diğerleri; **Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi**, TTK B.evi, Ank. 1986, 203 S.
- SÖZEN, M ve TANYELİ V.; **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1986.
- STIERLIN, Henri; **İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslam Mimarisi**, (Çeviren:Ali Berktaş), YKY 2412, 2. Baskı, İstanbul, 2008, 159 S.
- ŞENGÜL, Z.Meral; **Türk Süsleme Sanatlarının Tarihi Gelişimi**, İst., 1988, 110 S.
- TABAK, Nermin; **Ahlat Türk Mimarisi**, Doğan Kardeş Yay., 1970, İstanbul, 60 S.
- TANSUĞ, Sezer; **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yay., 1997, İst., 190 S.
- TANSUĞ, Sezer; **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, 1983,
- TANSUĞ, Sezer; **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitapevi, 1998, İstanbul, 126 S.
- TARİH ATLASI; **Anadolu Selçuklu Dönemi (11.-14.y.y.)** Saygı Y., İst. 2005, 64 S.
- TURAN, Refik; **Selçuklu Dönemi Türklerde Sosyal ve Ekonomik Hayat**, 39 S.
- TURANİ, Adnan; **Sanat Tarihi Sözlüğü**, Toplum Yayınları: 23, Ankara, 1980
- ÜNAL, Rahmi Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu –Türk Mimarisinde Taçkapılar**, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No:14, İzmir, 1982, 115 S.
- ÜNAL, Rahmi Hüseyin; **Türk Döneminde Van**, İstanbul, 1995, 155 S.
- WILSON, Eva; **Islamic Designs**, British Museum Publication, London, 1989
- WORRINGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Özdeşleşim**, (Çeviren İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985, 140 S.
- WÖHRLIN, Traugott; **Divriği**, Çeviren: Ahmet Mumcu, İş Bankası Kültür Yayınları 50, İstanbul, 1996, 85 S.

MAKALELER – BİLDİRİLER:

AKOK, M., ÖZGÜÇ, T. ; **Ağzıkarahan**, Yıllık Araştırmalar Dergisi, 1965.

AKURGAL, Ekrem; **Türkiyenin Kültür Sorunları**, Ulusal Kültür, Yıl:1, S.1 1978.

BAKIRER, Ömür; **Mimari Süslemede Geometrik Düzenlemelerin Tasarımı**, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 2/10 İstanbul, 1983.

BAŞKAN, Seyfi; **Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu**, Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Yıl 20, Sayı:62, Akbank Yayınları Ekim 1990.

BAYKARA, Tuncer; **Türkiye Selçukluları Döneminde Toplum ve Ekonomi**, Türkler, C. 7, Yeni Türkiye Y., Ankara 2002, 223 S.

CÖMERT, Bedrettin; **Kuramı ve Sanat Tarihçiliği**, Bedrettin Cömert Armağanı, H.Ü. Yay.1989, 254 S.

DE CARCARADEC, Meryem; **Selçuklu Taş İşçiliği**, Sanat Dünyamız, Yıl 2, S. 5, Eylül 1975.

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki; **Binlerce Yıllık Anadolu Toprağında Yaşayan Geçmiş**, Yıl 20 Sayı 61, 1990.

GÖRÜR, Muhammed; **Amasya Gök Medrese Camii Taş Süsleme Programı**, Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2000.

İNAL, Güner; **Susuz Han**, İ.Ü.Ed.Fak.Sanat Tarihi Enst. Sanat Tarihi Yıllığı, 1970-71, 153 S.

KAFESOĞLU, İbrahim; **Ortadoğu'da Kurulmuş Türk Devletleri**, Türk Dünyası El Kitabı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları I., Ankara 1992.

KAYA, Esin; **13. y.y.'dan 19.y.y. Sonuna Kadar Anadolu'da Bilim**, Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yayınları, Sayı 100, 1993.

MÜLAYİM, Selçuk; **Geleneksel Sanatın Kuramsal Desteği**, D.E.Ü. 8. El Sanatları Sempozyumu Bildiriler kitapçığı, 2002, 300 S.

MÜLAYİM, Selçuk; **Ortaçağ Anadolu Süslemeciliğinde Geometrik Kompozisyonlar**, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 2/10, İstanbul, 1983.

OTTO-DORN, Kadherina; **Akdamar Kilisesi Figür Kabartmalarında Türk Tesiri**, Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara, 1972, 322 S.

ÖNEN, Ülgür; **Özgünlük ve Yabancılaşma Süreçlerinde Halk El Sanatlarının Yeri**, II. El Sanatları Sempozyumu, İzmir, 1982.

ÖNEY Gönül; **Selçuklu Mimarisinde figürlü Kabartma ve Heykel**, Sanat Dünyamız, Yıl 2, Sayı 6.

PEKER, Ali Uzay; **Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisi ve Mistizm**, Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

SEZGİ, Osman; **Küresel Bir Dünya İçin Tasarım, Yerel Kimliğin Var Olma Hakkı**, 2. Ulusal Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Güzel Sanatlar matbaası A.Ş., İstanbul, 1996.

SÜRÜR, Ayten; **Süsleme**, D.E.Ü. II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu, El Sanatları Üzerine Yazılar, Bilgihan Matbaası, İzmir, 1982.

ŞAMAN DOĞAN, Nermin; **Bezemeye Bakış, Anadolu'da İlhanlı Bezemeleri**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 20, S. 1, 2003.

TAN, Enis Timuçin ve ASLIER, Mustafa; **Hat Sanatından Yararlanırken Çağdaş Tipolojik Uygulamalar Oluşturmak**, D.E.Ü. 8. El Sanatları Sempozyumu, İzmir, 2002, 419 S.

TÜKEL YAVUZ, Ayşıl; **Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları Üzerinde Çalışmalar, Bilgiler, Bulgular**, Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1997.

UĞURLU S. Senem; **Çanakkale Halılarında Organik Motiflerin Geometrikleştirilmesi**, D.E.Ü. 8. El Sanatları Sempozyumu, 2002.

ULUÇAM, Abdülislam; **Eski Van'da Selçuklu İzleri**, IV Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyetleri Bildirileri, Konya, 1995.

YILDIZ, Hakkı Dursun; **Anadolu Selçuklu Devleti**, Türk Dünyası El Kitabı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları I., Ankara 1992.

TEZLER:

BİLDİRİCİ, Fehmi; **Ahlat Kümbetlerinin Tezyinatı**, H.Ü. Yayınlanmamış Lisans Tezi, Ankara, 1991.

SOYSAL, Hamide; **Geleneksel Türk El Sanatlarımızı Yaşatan Kündekari Ustası Mevlüt Çiller**, G.Ü. Eğitim Bilimleri Ent., Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi, Ankara, 2007, 193 S.

İLGİLİ İNTERNET SİTELERİ:

www.aselcuklulari.somee.com/mimari.htm 2 9 2008
www.bilgilik.com/okultizm/genel/inisiyasyon.html
www.ebilim.com
www.edebiyatsanat.com/sanat-tarihi/35-sanat-tarihi/122-sanat-sozlugu.html
www.gazi.edu.tr/journal/Arsiv/1990/45-58.pdf
www.insaatmuhendisligi.net/index.php?topic=4543.0 23 3 2008
www.islamicceramics.ashmol.ox.ac.uk 25. 06. 2006
www.lacma.org/islamic_art/eia.htm:figure%201 4.7.2006
www.mapage.noos.fr/piling/art/art2_lere_manif_artistic.htm 30.8.2006
www.maritime.haifa.ac.il/cms/newslett./cms24/cms24_05htm 11. 4.2006
www.mazdapub.com/snine-like-sun.htm
www.netrian.com 14 4 2007
www.news.harward.edu/gazetta/2004/09.16/13-calderwood.html 3 4 2008
www.pbase.com/dosseman/
www.rbmason/ceramic.html 6.6.2008
www.sanattarihi.wordpress.com/2006/11/28/anadolu-selcukluda_suslemeler/
www.solplatform.org/archive/index.php?t-1595.html 2008
www.turizm.gov.tr
www.turkislamsanatlar.com 24.9 2008.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Nusret ALGAN

Doğum yeri ve yılı: Aydın -1968

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans:

1999, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat dalı.

Lisans:

1992, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Anasanat dalı.

Lise:

1987, Aydın Efeler Lisesi.

İş Tecrübesi:

1992-93, Sersa Seramik A.Ş., Serbest Seramik Departmanı.

1995, Ege Seramik Duvar Karosu Üretim Vardiya Sorumlusu.

1995, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü.

1996, UWIC Department of Ceramics, Great Britain.

1997-99, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü.

2000, Dokuz Eylül Üniversitesi, G.S.F., Seramik Bölümü.

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Türk Seramik Derneği (382)

Alınan Ödüller:

- I. Altın Testi Seramik Yarışması "Sersa Ödülü". İzmir, 1991.
- I. EKV Seramik Duvar Tabacı "Başarı Ödülü". İzmir, 1992.
- II. WOCEF "Honourable Mansion" Icheon, South Korea, 2003.
- I. Bienal International Del Mosaico Contemporaneo Pro Museo "Honourable Mansion" Arjantin, 2003.