

SİVAS I. İZZEDDİN KEYKAVUS ŞİFAHANESİ VE NİĞDE ALAEDDİN CAMİİ'NİN SİMGE DİLİ

CANAN PARLA*

ÖZ

Sivas I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi ve Niğde Alaeddin Camii'nin plan kuruluşları ve bezemeleri değerlendirildiğinde, Çin ve Orta Asya kültür çevrelerinden gelen eski inanç ve sembollerin 13. yüzyılın İslâm dinini benimsemiş Türk toplumunda halâ canlılığını koruduğu görülmektedir.

Bu çalışma ile sosyolojik, politik ve psikolojik bağlamlarda kullanılan simgeler yoluyla, Anadolu Selçuklu toplumunun eski kültürel değerleriyle İslâmi değerleri sentezleyerek, yaşadıkları çağ için olduğu kadar günümüz dünyasında da özgünlüğünü koruyan baş yapıt niteliğinde mimari eserler inşa ettikleri gösterilmiştir.

Anahtar sözcükler: Sivas, I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi, Niğde, Niğde Alaeddin Camii, Simge.

ABSTRACT

LANGUAGE OF SYMBOLS: SİVAS İZZETTİN KEYKAVUS I. HOSPITAL AND ALAEDDİN
MOSQUE IN NİĞDE

The patrons of the two contemporary buildings were from the same culture. The Sultan of the Anatolian Seljuk, İzzeddin Keykavus I. built the hospital and Zeyneddin Beşare Bey, the Emir of Sultan İzzeddin Keykavus, built the Mosque in Niğde.

Related to a cosmic diagram with its architectural structure and decorations the both buildings represent a series of subtly used symbols.

The hospital in Sivas and the mosque in Niğde are precise two examples of Anatolian Seljuk virtue of preserving their original cultural values. They subtly merged all their cultural assets through keen synthesis and fusion of the former cultural values with the Islamic values.

Key words: Sivas, İzzettin Keykavus I Hospital, Niğde, Niğde Alaeddin Mosque, symbol.

Biri Sivas'ta diğeri Niğde'de yer alan yapıların her ikisinin de banileri, aynı dönem ve aynı kültür çevresinden gelmektedir. Şifahaneyi devrin Selçuklu Sultanı I. İzzeddin Keykavus, camiyi İzzeddin Keykavus'un emirlerinden Zeyneddin Beşare Bey yaptırmıştır. Her iki yapının da sanatkâr adları kitabelerinden anlaşılmaktadır.

İbn-i Bibi, çok hassas bir kişilik olarak tanıttığı I. İzzeddin Keykâvus'un, 615/1218 yılında gerçekleştirdiği Elbistan seferinin yenilgiyle sonuçlanmasından sorumlu tuttuğu emirlerini yakıtılarak feci bir şekilde öldürtüşünden duyduğu

*Yard. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi, Eskişehir, TÜRKİYE

pişmanlık ve üzüntüyle hasta olduğunu yazar.¹ Bir yandan böylesine katı ve acı-
asız, diğer yandan üzüntüden yataklara düşecek kadar hassas olarak tanımlan bir
kişiliğin 614/1217-18'de yaptırdığı ve içine gömüldüğü şifahane, taşıdığı devir
özellikleri ve simgeleriyle çok önemli bir yapıt olarak halâ anlaşılmaya muhtaçtır.

Kozmik diyagram ile ilişkili açık avlulu, dört eyvanlı yapı, mimari kuru-
luşu ve figürlü bezemeleriyle tamamen simgeci bir anlatımla inşa edilmiştir.

Ana eyvanın kemer köşeliklerinde yer alan Güneş ve Ay motiflerine ek-
lenen birer insan başından oluşan bezemeler bu bakımdan büyük önem taşırlar.
Ay ile kadın, Güneş ile erkek başı birleştirilerek erkek başlı olanı eyvanın kuzey,
kadın başlı olanı güney kemer köşeliğine yerleştirilmiştir. Ayrıca, yapının portal
kemerinin köşeliklerinde de hayvan ve insan başı figürleri bulunmaktadır.

Dönemin inanç dünyasında, Güneş'i temsil eden kadın ve erkek başları-
nın Sivas'daki şifahane ile Niğde'deki camide aynı simge diliyle kullanılmaları²
bu yapıların, estetik biliminin kriterleriyle incelenmelerini gerektirmektedir.

Her iki yapıda da hoş giden mimari oranlar kullanılmıştır. Her iki yapı-
nın da kozmik diyagramla ifadesini bulan birer evren imgesi olarak inşa edildiği
kuşkusuzdur. Dini ve sivil mimaride yaygın kullanım alanına sahip evren imgesi,
Türk mimarisinde somut olarak çadırlara³ bağlanabilmekte, temelde ise Şama-
nizm ile ilişkilendirilmektedir.⁴

Son zamanlarda yapılan araştırmalarda Türklerin en eski dininin Şama-
nizm olmadığı, inanç sistemlerinin temelinde atalar ve tabiat kültürleriyle Gök
Tanrı⁵ kültürünün bulunduğu yönündeki görüşler⁶ ağır basmaya başlamıştır.

Merkez simgeciliğine dayanan kozmik diyagram, kainatın düzensizlik ve
karışıklıktan kurtararak dünyanın yaşanılır hale getirilişi fikrine dayanmaktadır.
Eski Türklerde gökyüzü dünyayı örten bir çadır, yıldızlar ışık için gökyüzüne
açılmış birer delik olarak düşünülürdü. İnanca göre, gökyüzünün örtüsüne bağlı

¹ İbni Bibi, *Anadolu Selçuki Devleti Tarihi*, (Çev: M. N. Gençosman), Ankara 1941, s. 82-83.

² Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986, s. 110.

³ Semra Ögel, *a. g. e.*, s. 59.

⁴ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, France 1995, Bölüm VIII, s. 211-231.

⁵ J. Paul Roux, "La religion des Turcs de l'Orkhon de VII. et VIII. Siecles" *Revue d'Histoire des Religions* 1, 1962, s. 1-24; 2, 1962, s. 199-231; *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, (Çev: Prof. Dr. Aykut Kazancıgil), İstanbul 2002, s. 21'de, Gök Tanrı'yı ifade eden "tengri" kelimesinin Hüng-
nular tarafından kullanılan Altaylarda bilinen en eski dinsel terim olduğu ve Çin kaynaklarına
geçtiği belirtilmektedir. Ayrıca, bkz., Bölüm 3, s. 103-161.

⁶ A. Yaşar Ocak, *Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*, İstanbul 1983, s. 25.,
s. 34-36'da, Aslında bir büyü sistemi olan şamanizmin, 4. ve 5. yüzyıllardan önce Orta Asya'da
bilinmediği belirtilerek Türklerin en eski inanç sistemlerine, (içerisinde bu sistemlerin olmadığı
bir Şamanizmin düşünülmemeyeceği biçimde) daha sonraki devirlerde dahil olduğu ileri
sürülmektedir.

Kutup Yıldızı, aynı zamanda gökyüzünün tam ortasında yer alırdı. Altay Türkleri, gökyüzünü destekleyen Kutup Yıldızını altın, Moğollar ise demir destek (kazık) olarak düşünürlerdi.⁷

Gökyüzünü tuttuğu varsayılan destekle (kazık) mikro kozmosun ifadesi çadır ve evlerin ortasındaki desteklerin özdeşleştirilerek gökyüzüne giden yolun söz konusu desteklerin yere saplandıkları kısımdan başladığına inanılması, bu kısımların kutsal sayılmasına ve merkez simgeciliğine yol açmıştır.⁸

Asya'da yaygın kullanım alanı bulan, ağaç ve kozmik dağla da ilişkilendirilen merkez simgeciliği,⁹ aynı merkezden geçen ve birbirini dik kesen iki eksenin belirlediği yönlerle ifade edilerek Anadolu Selçuklu mimarisinin merkezi avlulu, dört eyvanlı¹⁰ konut, medrese, kervansaray ve türbe yapılarında evren imgesi olarak ortaya çıkan kozmik diyagramla¹¹ somutlaşmıştır.

Sivas Şifahanesi'nin eyvan kemerinde görülen Ay ve Güneş sembollerinin proto-Türk olarak bilinen Chou'ların¹² (M.Ö. 1281-1028) bayraklarında yer alışı,¹³ Şamanizmle de ilişkilendirilen söz konusu sembollerin¹⁴ çok eskilerden beri kullanıldığını göstermektedir.



Resim: 1: Ay Simgesi



Resim: 2 Güneş Simgesi

⁷ Mircea Eliade, *a.g.e.*, s. 212.

⁸ Mircea Eliade, *a.g.e.*, s. 213.

⁹ Mircea Eliade, *a.g.e.*, s. 211-231.

¹⁰ Semra Ögel, *a.g.e.*, s. 61.

¹¹ Semra Ögel, *a.g.e.*, s. 59.

¹² W. Eberhard, *Çin Tarihi*, Ankara 1947, s. 19, 33.

¹³ Emel Esin, "KÜN-AY" (Ay-yıldız motifinin proto-Türk devrinden Hakanlılara kadar ikonografisi) *VII. Türk Tarih Kongresi*, Ankara 1972, C. I, s. 313

¹⁴ G. Öney, "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* I, (1970), s. 190-191; A. İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Ankara 1986, s. 207.

Güneş ve gün anlamlarında kullanılan ve ortasında yer alan tek bir noktanın bulunduğu daire ile ifade edilen “Kün” kelimesi,¹⁵ Güneş ve günün düşüncece birbirlerine eş tutulduklarını göstermesi açısından önemlidir.

Güneş simgesi¹⁶ Türklere genellikle alp ve hükümdarlar için kullanılmakta, kut simgesi olan Ay için iki sembol bulunmaktaydı. Dolunay daire, yeni Ay sola ya da sağa bakan, doğan ya da batan hilâl biçiminde gösterilmekteydi. Dairenin kullanıldığı durumlarda dolunayın Güneş’le karıştırılmaması ve Güneş’e göre ikinci derecede tutulduğunun gösterilebilmesi için etrafı iki çizgiyle belirlenirdi. “Kün-Ay” sözcüğüyle ifade edilen Güneş ve Ay’ın gökte beraber görülmesi ay ve yıl başlarını gösterdiği gibi, en yüksek parlaklık ve seviyeye de ulaşıldığına işaret ederdi.¹⁷

Chou devrinde kozmik suların ortasında olduğu varsayılan dünya, merkez ve dört yönünde birer dağın bulunduğu dört ya da sekiz köşeli, gök ise her diliminde bir yıldız grubunun bulunduğu 28 dilimli kubbe olarak düşünülmekteydi. İnanca göre, Kutup Yıldızı ile ilişkilendirilen merkezdeki dağda gök kubbenin tam altında, hükümdar sarayı yer alırdı. Sarayın doğu ve batısındaki dağlar Güneş ve Ay’ın yeri sayılırdı. Merkezdeki kimse (hükümdar) en parlak ve yüksek seviyedeki kişi olarak Güneş ve Ay arasında bulunmakla “Kün-Ay” sembolüne sahip olurdu. Güneş ve Ay’ın insan şeklinde tasvir edilişi tanrılarla ilişkiliydi. Güneş ve Ay tanrıların¹⁸ kuzey-güney ekseninde yer alan bir çark boyunca seyahat ettikleri, tüm gök cisimlerinin ışıkları sönünce felek çarkıyla birlikte doğuya döndükleri düşünülürdü. Chou’larla birlikte Çin kültürüne giren¹⁹ bu inanç ve tekniklerin yoğunluğu Güneş, Ay ve yıldızlarla merkez simgecilüğünün birlikteliğinden doğan ve Anadolu Selçuklu mimarisinde yankısını bulan bu kozmik anlayışın tarihi, görüldüğü gibi çok eskilere dayanmaktadır.

Tüm varlıkların kökeninde dişi ve erkek özellikler bulan Çin kültüründe erkek öge (yang) için Güneş, dişi öge (yin) için Ay’ın sembol olarak kullanılmasında²⁰ Gök Tanrı kültürünün önemli rolü olduğu açıktır.²¹

¹⁵ Emel Esin, a. g. m., s. 315.

¹⁶ C. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbolism*, London 1993, s. 45’de, Güneş sembolizminin temelini kahramanlık ve liderlik niteliklerinin belirlediğinden bahsedilmekte ve 18. sülâle zamanında Mısır’da İkhnaton’un başa geçişiyle resmi din haline dönüştürüldüğü belirtilmektedir.

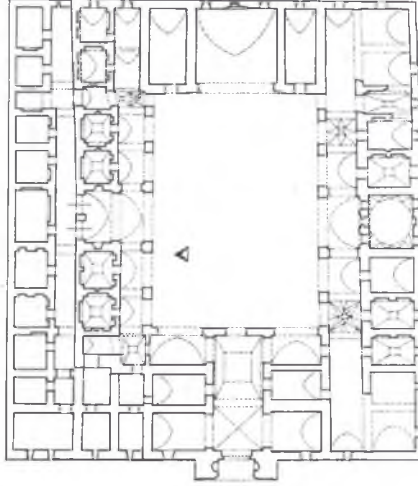
¹⁷ Emel Esin, a. g. m., s. 315.

¹⁸ J. Paul Roux, *a.g.e.*, s. 128-129’da Gök Tanrı inancında, tek bir Tanrı ile çok tanrılığın bir arada bulunduğu belirtilerek, aynı gerçeğin iki yönünün varlığına dikkat çekilmekte ve hem özerk hem de tek bir Tanrı’ya bağlı başka tanrıların bulunduğu, ancak bazılarının Gök’ten ayrılmış, bazılarının ona ilişkin ama her halükârda aynı “Tanrı”ya bağlı ayrı varlıklar oldukları anlatılmaktadır.

¹⁹ Emel Esin, a. g. m., s. 316-317.

²⁰ Emel Esin, a. g. m., s. 317-318; C. E. Cirlot, *a.g.e.*, s. 45’de, ilkel uygarlıklarda Güneş ile Ay arasında cennetle dünya arasında olduğu gibi bir bağın bulunduğu düşünülüşünden bahsedilmekte

Erkek öge Güneş, imparator, baba, tek sayılar, ışık, gündüz, güney, doğu, sıcak, ateş, kırmızı ve evi; kadın öge Ay ise, ikinci adam, vezir, kraliçe, anne, kuzey, batı, soğuk, su ve siyah rengi temsil ederdi.²²



Çizim:1: I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi Rölöve Planı(Gönül Cantay,1992'den)

Sivas İzzeddin Keykavus Şifahanesi'ndeki Güneş ve Ay sembollerinin²³ insan başıyla birlikte kullanılmaları İslâm dünyasında da önemli yeri bulunan iki gök cismi olan Güneş ve Ay'ı simgelerken gerçekte Güneş için erkek, Ay için kadın başının kullanılmasıyla Güneş ve Ay'ın işaret ettiği erkek ve dişi özelliklere gönderme yapılmaktadır. Güneş figürünün hükümdarı, sıcaklığı ve canlılığı simgeleyerek yapının doğuda bulunan ana eyvan kemerinin köşeliğinde yer alışı

ve Güneş'in etkin olarak yaydığı ışıkları yansıtma görevinin Ay'a ait olduğu düşüncesinden yola çıkılarak etken özelliklerin Güneş'e, edilgen özelliklerin Ay'a mal edildiği belirtilmektedir.

²¹ J. Paul Roux, *a.g.e.*, s. 135'de, Türklere "Güneş Ana" ve "Ay Baba" sözcüklerinin kullanımının halâ canlı olduğu, Güneş'in dişi Ay'ın ise erkek kabul edildiği, aşlında Türklere yıldızlar için cinsiyet ayrımı yapılmadığından erkekler tarafından Güneş ve Ay isimlerinin "han" unvanıyla birike rahatlıkla kullanıldığı belirtilmektedir.

²² Emel Esin, *a. g. m.*, s. 318; C. E. Cirlot, *a.g.e.*, s. 45'de, Türk mitolojisinde önceleri Güneş'in daha büyük öneme sahip olduğu, Uygurların 763 yılında Mani dinini kabul etmeleriyle Ay'ın da öneminin arttığı belirtilmektedir.

²³ Gönül Öney, "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture", *Anatolica III*. (1970), s. 197'de, Ay ve Güneş figürlerinin, köşelerinde bulunan rozetlerin diğer gezegenleri simgeledikleri belirtilmiştir.; H. Bayat, "Sivas ve Divriği Darüşşifasındaki İnsan Figürleri", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri* (25-26 Nisan 1994), Konya 1995, s. 80'de, kadın başının altında "Sûret-i Kamer", erkek başının altında "Sûret-i Şems" yazılarının bulunduğu belirtilmesi, bu yazılar yoluyla kadın başı ile Ay'ın, erkek başı ile Güneş'in simgelendiğinin bir kez daha vurgulandığını ortaya koymaktadır.

kozmetik diyagrama uygundur. Güneş ve Ay'ın birlikte kullanımında, I. İzzeddin Keykavus ve eşinin simgelandığı de düşünülebilir. Nitekim, Chou devrinde düğünle de ilişkili görülen Güneş ve Ay sembollerinin birlikte kullanımının²⁴ Hakanklar Güneş'i İzzeddin Keykāvūs'un aylar hatunu Selçuklu soyundan bir hanımla evlenmesi sırasında²⁵ Anadolu Selçuklu mimari sanatında tekrar ortaya çıkışı, eski inanç ve sembollerin, dönemin simge dünyasında nasıl canlı tutulduğunun önemli bir göstergesidir. Her iki figürün kuzey ve güney kemer köşeliklerine yerleştirilmelerinde, bu cisimlerin gece boyunca aynı hat üzerinde yer alan seyir çarkı üzerinde döndüklerine inanılan eski inançlara gönderme yapılarak sultanla eşinin de benzer biçimde beraberliğinin sürekliliği için tutulan dileğin etkili olduğu düşünülebilir.

Diğer taraftan her iki figürün içerisine yazılan kelime-i tevhidler dikkati çekmektedir. "Lâ ilâhe illâ Allah Muhammedün Resullullah"²⁶ olarak okunan "Tek ilâh Allah'tır. Muhammed ise onun elçisidir" anlamındaki tevhidin söz konusu Güneş ve Ay figürlerinin içlerindeki başların etrafına özenle yazılışında İslâmi inanışlarla astrolojinin bağdaştırılmasından²⁷ öte, İslâmiyeti seçen bir toplumda söz konusu sembollerle eski inanışların etkisinde kahınarak Güneş ve Ay tanrıya gönderme yapılmasına engel olunma isteği yatar. Böylelikle toplum hafızasında canlılığını koruyan eski inançlardan Güneş ve Ay ibadetine gönderme yapılmasına engel olunarak sembollerin diğer anlamlarına ve mitoloji yoluyla kozmik diyagrama vurguda bulunulmuştur.

İzzeddin Keykavus Şifahaneyi 1217'de yaptırdığına göre, sultanın evliliğinin yapının inşa tarihine yakın gerçekleşmiş olduğu düşünülebilir. Nitekim, I. İzzeddin Keykavus'un Selçuk Hanım ile 1216-1218 yılları arasında evlendiği bilinmektedir.²⁸

Ay ve Güneş'in gece boyunca kuzey-güney eksenindeki felek çarkı üzerinde seyahatlerini sürdürdükten sonra gecenin bitip yıldızların parlaklıklarını yitirmesiyle felekle birlikte doğuya dönerek doğu-batı eksenindeki çarkı takip ettikleri yolundaki inanış hatırlandığında, Güneş ve Ay sembollerinin bulunduğu ana eyvanın, doğu-batı eksenini üzerinde ve doğuda²⁹ yer almasının tesadüfi olmadığı anlaşılmaktadır. Simgelerin yapının planlanmasında, hatta yön seçiminde rol oynaması yapının inşasıyla düğünün aynı günlerde planlanmış olabileceğini düşündürmektedir. Yapının figürlü portal bezemeleri de ayrıca dikkat çekicidir.

²⁴ Emel Esin, a. g. m., s. 318'deki dip not:15.

²⁵ Emel Esin, a. g. m., s. 358'deki dip not:178; İbni Bibi, *Anadolu Selçuklu Devleti Tarihi*, Ankara 1941, s. 74'de, I. İzzeddin Keykavus'un evliliği için, sultanların Güneş'i ile hatunların Ay'ı bir araya geldi denilmektedir.

²⁶ Sedat Çetintaş, *Sivas Darüşşifası*, İstanbul 1953, s. 25-26.

²⁷ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara 1978, s. 34.

²⁸ Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi*, İstanbul 1984, s. 324.

²⁹ C. E. Cirlot, a.g.e., s. 45'de, Yakut Türklerinde ve Altay yaratılış destanında hayat ağacı ve cennetin doğuda bulunduğundan bahsedilmektedir.



Resim:3 Portalin Kuzey köşeliğindeki Bezemeler Resim:4 Portalin Güney köşeliğindeki Bezemeler

Bozulan şekilleri nedeniyle portalde tam olarak hangi hayvanların resmedildiğinin anlaşılabilmesi konunun çözümünü zorlaştırmakla birlikte, kemerin güney köşeliğinde oldukça yaygın kullanılan aslan Güneş birlikteliğinin varlığı, eyvandaki simge dilinin burada da tekrarlandığına işaret etmektedir. Portal kemerinin kuzey köşeliğindeki dört ayaklı olduğu anlaşılan bedeni bezemeli hayvan figürünün, bedenindeki bezemelerden yola çıkılarak kaplan ya da parsı simgelediği düşünülebilir. Sultanı simgeleyen aslan Güneş birlikteliğinde hükümdarlık soyuna, Türk beylerinin ad ya da unvan olarak kullandıkları kaplan ya da parsın³⁰ Ay'la birlikte işlenmesinde ise, Selçuk Hatun'a ve I. Kılıç Aslan neslinden gelen babası Erzincan Meliki Behramşah'ın³¹ yiğitliğine³² gönderme yapıldığı ileri sürülebilir.

Yapıda kullanılan diğer sembeler dikkate alındığında, portaldeki hayvan figürleriyle Güneş ve Ay sembollerinin birlikteliğinin sultan ve eşinin simgelediği yoluyla Selçuklu soyuna işaret ettiği açıkça ortaya çıkmaktadır.

Yapıda Güneş'li erkek başıyla simgelenen İzzeddin Keykavus, doğu ile batı arasında "Kün-Ay" sembolüne sahip en parlak ve yüksek seviyedeki kişi olarak, doğu yönündeki eyvanda bu sembolü tüm anlamlarıyla kullanmaktan çekici memiştir. Ay figürü dışındaki tüm sembollerin İzzeddin Keykavus'u gösterdiği açıktır. Son durumda da, gün ortasında Güneş'in en parlak ve sıcak olduğu güney yönüne gönderme yapılarak bu yöndeki eyvan türbeye dönüştürülmüştür. Güney eyvana gömülen sultanın, vasiyetiyle türbe kapısı üzerine farsça rubaisi yazılmış-

³⁰ Emel Esin, *Türk Koznolojisine Giriş*, İstanbul 2001, s. 140'da, Alp-Er-Tonga gibi bazı Türk beylerinin Chou devrinden beri kaplan ya da parsı ad ya da unvan olarak kullandıkları, aslan unvanının ise hükümdarlara özgü olarak Türklere Budizm'le birlikte girdiği anlatılmaktadır.

³¹ İbni Bibi, *a.g.e.*, s. 71.

³² J. Paul Roux, *a.g.e.*, s. 134'de, Güneş ve aslan birlikteliğinin astrolojik değil, söylence kökenli olduğu belirtilmekte, s. 196'da, Türk geleneklerinden pek de soyutlanamayacak biçimde dişi aslan tarafından büyütülen Aslan Bey adlı bir kişinin yarı düşsel yarı kahramanımsı öyküsüne gönderme yapılarak eski bir soy hikayesine bağlanmaktadır. Yine aynı sayfada, Uygur Hakanı Buku Han veya Şehname'nin İranlı kahramanı Efrasiyab'la özdeşleştirilen ismi, "Kahraman Erkek Kaplan" anlamına gelen Alp Er Tunga adındaki büyük Türk kahramanının taşıdığı kaplan unvanının, çok ender verilen bir yiğitlik unvanı olduğu belirtilmektedir.

tır.³³ Böylelikle sultanın, saltanat ve ölümü kozmik diyagram ve semboller kullanılarak şifahanenin varlığıyla yüzyıllara meydan okuyacak biçimde ebedileştirilmiştir.



Resim: 5 Güney Eyvan ve Türbe

Öte yandan, Güneş ve Ay figürlerinin, 1682 tarihli bir silsilenâmenin minyatüründe I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi'nde olduğu gibi Hz. Peygamber'in, sağ üst yanında Güneş, sol üst yanında Ay figürü ile işlendiği bilinmektedir.³⁴ 17. yüzyılda yapılmış bu minyatürde İslâm dünyasının en önemli ve yüksek seviyedeki yüce kişisi olan Hz. Peygamber'in, çok eski bir simge dilinin kullanılarak "Kün-Ay" sembolüyle resmedildiği açıktır. Şifahânedan 465 yıl sonra yapılan bu silsilenâmede, "Kün-Ay" sembolüyle karşılaştırılması, simgenin ne denli köklü olduğunu bir kez daha gözler önüne sermekte ve Selçuklu döneminde süs ya da tılsım olarak kullanıldığı yolundaki görüşleri³⁵ çürütmektedir.

Benzer şekilde 620/1223 yılında inşa edilen Niğde Alâeddin Camii'nde de bir çok simge bir arada kullanılmıştır. Yapının banisi olan Zeyneddin Beşare Bey, I. İzzeddin Keykavus ile kardeşi I. Alâeddin Keykubad arasında geçen taht kavgaları sırasında I. İzzeddin Keykavus'un, emirleri arasında yer almaktaydı.³⁶

³³ İbni Bibi, *a.g.e.*, s. 83.

³⁴ H. Bayat, *a.g.m.*, s. 84.

³⁵ H. Bayat, *a.g.m.*, s. 86.

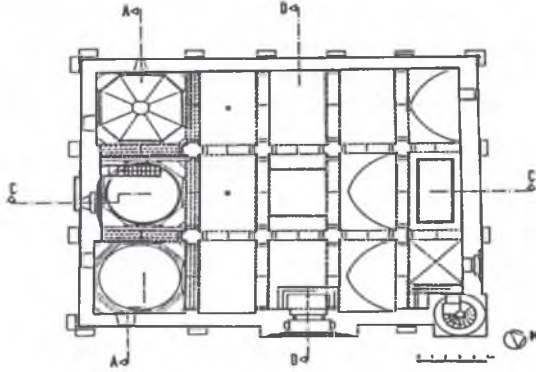
³⁶ Osman Turan, *a.g.e.*, s. 295.

608/1211-12 yılında I. İzzeddin Keykavus, Niğde kentini Beşare Bey'e ıktâ olarak vermiş³⁷ ve kendisini Niğde Valiliği'ne atamıştır.³⁸

Niğde Alâeddin Camii'ni I. İzzeddin Keykavus'un ölümünden sonra, sultanın küçük kardeşi I. Alâeddin Keykubad Dönemi'nde Niğde valisiyken yaptıran Beşare Bey'e yeni sultanın güvenmediği bilinmektedir.³⁹

Beşare Bey'in de aralarında bulunduğu, güvenilmeyen emirlerle sultan arasında başlayan nüfuz çatışması, sultanın servetlerini tüketmek amacıyla emirleri yapı yapmaya zorlamasıyla artar.⁴⁰

Beşare Bey'in kitabesine göre, 610/1223 yılında Niğde'de inşa ettirdiği caminin aydınlık açıklıklı kapalı avlulu planı, Selçuklu camilerinden hiçbirine uymaz. Yapının eski gelenek ve yeni arayışların sonucunda oluşturulmuş, değişik bir mimari kuruluşu bulunmaktadır.



(Çizim:2) Niğde Alâeddin Camii Rölöve Planı(Canan Parla, 1997'den)

Kuzey-güney doğrultusunda uzunlamasına dikdörtgen planlı yapının içerisinde, kuzey-güney eksenine paralel yerleştirilmiş birer payenin aynı doğrultuda dört kez tekrarından oluşan sekiz serbest destek bulunur. Desteklerin kuzey güney ve doğu-batı doğrultusunda atılan kemerlerle birbirlerine ve duvarlara bağlanmalarıyla yapı, on beş birime ayrılmıştır. Mihrap duvarı önündeki yan yana üç birim kubbelerle örtülmek suretiyle vurgulanarak diğerlerinden ayrılmıştır. Kuzey duvarı önündeki üç birimden doğudaki ikisi hariç, caminin diğer birimleri sivri tonoz örtülüdür. Kuzeydeki doğu birim çapraz, ortadaki birim bindirmeli mukarnas sıralarıyla oluşturulmuş düz aynalı tonoz örtülüdür. Kuzeydeki bu birimlerin içerisine bir mahfil katının yapılarak diğer birimlerden ayrılmış olabileceğini, günü-

³⁷ İ.Hakkı Konyalı, *Alanya (Alâiyye)*, İstanbul 1946, s. 330.

³⁸ Osman Turan, *a.g.e.*, s. 297.

³⁹ Osman Turan, *a.g.e.*, s. 339.

⁴⁰ Osman Turan, *a.g.e.*, s. 339.

müze herhangi bir merdiven kalıntısı gelmemiş olmakla birlikte, kuzey portalin yapı zemininden oldukça yüksekte oluşu açıklar.⁴¹

Doğu portalden yapıya yanlamasına girilerek ilkin orta avluya yönelindiği göz ardı edilirse, kuzey-güney doğrultusundaki alçak kemerler, mihrap önündeki kubbeli bölümlere kadar mekanın mihraba dik, üç sahnının bulunduğu hissettirir. Mihraba dik sahnınların, malzemenin de etkisiyle kuvvetle algılanışı yapının kilise mimarisinden etkilenilerek inşa edilmiş olabileceği yolundaki görüşlerin⁴² ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Cami mimarisinde genel olarak ana kapıların mihrap duvarının tam karşısındaki duvara açıldıkları, yan duvarlara açılanların ise tali kapılar oldukları görülmektedir. Bu yapıda kuzey cepheye yer alması gereken ana portalin doğu yan cepheye alınışı, doğu yönüne yüklenen anlamlarla ilişkili olarak yapının mimari kuruluşunu etkilemiştir. Bey Sarayı nedeniyle kuzey cepheye açılan ikinci portalin, ana kapı olmadığı vurgulanacak biçimde oldukça sade ve alçak tutularak tam ortaya değil de yapının kuzeydoğu köşesindeki birime açılması ve buradan ancak bir merdiven yardımıyla harime inilmesi, doğrudan mihraba yönelişi engellemekte ve kilise mimarisinin apsise dik yürüyüş geleneğiyle bağdaşmamaktadır.

Caminin kuzeyinde yer alan mahfille buradaki birimlerin, güneydekiler gibi mekanın aydınlık açıklıklı kapalı avlusundan ve yanlarındaki diğer birimlerinden ayrılarak vurgulanışı ve diğerlerinden biraz daha yüksek tutulmakla birlikte doğu-batı yönündeki kemer sıraları, yapının temelde mihraba dik sahnı inşa edilmediğini gösterir.

Ana portalden doğrudan kapalı avluya yönelinmesi ve diğer tespitler, yapının mimari kuruluşunda, merkeze yerleştirilen aydınlık açıklıklı kapalı avlunun odak noktasını teşkil ettiğini göstermektedir. İç avlunun varlığı, mihraba dik aksta hareketin hem doğu hem kuzey portale göre engellenmesi, güneydeki kubbeli üç birim ve kuzeydeki üç birimin özel durumları, yapıda yeni sentezlerle merkezi odaklı, çok bölümlü plan şemasının uygulandığını açıkça ortaya koymaktadır.

Öte yandan, doğu portaldaki saç örgülü kadın başları Sivas I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi'ndeki Ay ile birlikte resmedilen saç örgülü kadın başına çok benzemektedir. Kadın başlarının etrafına kelime-i tevhidin yazılmamış oluşu ve Ay motifinin bulunmayışı aradaki farkı oluşturur. Kelime-i tevhidin bulunmayışı, Ay motifinin olmayışıyla ilgili olmalıdır. Bu tespit simge sözlüğünde Ay ile

⁴¹ Mehmet Özkarcı, *Niğde'de Türk Mimari Eserleri*, Erzurum 1996, s. 36'da, Kuzey portal, bey mahfiline açılan "Bey Kapısı" olarak nitelenmektedir.

⁴² Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002, s. 141-142.



Resim:6 Doğu Portaldeki Saç Örgülü Kadın Başları

kadın, Güneş ile erkek başı birlikteliğinin öncelikli olarak Ay ve Güneş tanrılarını⁴³ vurguladığını doğrular.

Portaldeki kadın başı figürleriyle Ay'a, Ay ile hükümdarlığın ikinci adımının simgelendiği eski mitolojik öyküye gönderme yapılmış olmalıdır. Anlaşılan odur ki, I. İzzeddin Keykâvus döneminin oldukça itibarlı emirlerinden Niğde



Resim:7 Kadın Başı İmgesi

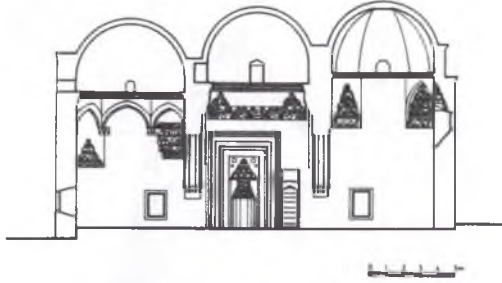
Valisi Beşare Bey, I. Alâeddin Keykubâd devrinin gözden düşmüş emirlerinden olmayı içine sindiremeyerek, yapının doğan Güneş'in makamı doğu yönüne ba-

⁴³ Emel Esin, a.g.m., s. 316-317.

kan kapısına özellikle kadın başı biçimi verdirerek kendisinin vezir olacak nitelikte bir kişi olduğunu vurgulamak istemiştir. Portal kavsarasının gözleri, ağzı, burunu ve başlıklı örgülü saç seçilebilen bambaşka bir anlatımla resmedilmiş kadın başı imgesi oluşturacak biçimde dizilmiş mukarnasları⁴⁴ Beşare Bey'in, kişilik ve kalitesini ispatlama yolundaki iddiasının ürünü olarak belirlemektedir.

Portalın kemer köşeliklerindeki kadın figürlerinin,⁴⁵ başka anlamların yüklenmesini önleyecek şekilde aynı biçimde tekrarlanması, simetrisinin gereği olarak izah edilebilirse de mukarnas dilimleriyle oluşturulan saç örgülü kadın imgesiyle, aynı simgenin üçüncü kez tekrarlanmasında, bu portalde her sabah doğan Güneş'le birlikte belirginleşen Ay simgesiyle Beşare Bey'in kendisini ölümsüzleştirme⁴⁶ isteği bulunabilir.

Yapının mimarisi, özellikle mihrap önündeki birimlerin düzenlenişinde simgelerin etkin rol oynadığını göstermektedir. Geleneğe uyularak mihrap önü bölümü, kubbeye örtülerek vurgulanmış olmakla birlikte, mihrabın iki yanındaki birimlerin yaklaşık eş değerde kubbelerle örtülmesinde alışılmalı uygulamaların dışına çıkmıştır. Bu nedenle mihrap önü bölümlerine verilen özel öneme bu camide rastlamıyoruz. Mihrap önündeki üç birim, birbirleriyle kuzeylerindeki diğer bölümlerden, kemer karınlarına yerleştirilen kalın kaval silmelerle ayrılarak vurgulanmıştır. Öte yandan, batıdan doğuya doğru sırasıyla her kubbenin diğerinden daha alçakta başlatıldığı da dikkatten kaçmamaktadır.



(Çizim:3) Niğde Alâeddin Camii,A-A Rölöve Kesiti(Canan Parla, 1997'den)

⁴⁴ Mehmet Özkarcı, *a.g.e.*, s. 39; Mehmet Özkarcı, "Niğde'de Türk Mimarisi Eserleri'ndeki Figürlü Kabartmalar" *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler*, 19-20 Nisan 2001, s. 395-418, bil. s. 398; Canan Parla, *I. Alâeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik*, C. I, Ankara 1997, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), s. 148.

⁴⁵ Hamza Gündoğdu, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plâstik*, İstanbul 1972, İstanbul Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) s. 412'de, söz konusu figürlerin I. Alâeddin Keykubad'ın kızlarını ya da yapının ustaları olan Sıddık ve Gazi isimli kişileri tasvir ettiği belirtilmektedir.

⁴⁶ C. E. Cirlot, *a.g.e.*, s. 45'de, Ay ile ölüm arasında kurulan bağlantıdan bahsedilmekte ve Ay'da temizlenen günahsız ruhların vücutlarının dünyaya, ruhlarının ise Güneş'e geri döndüğüne inanılan bir çok kültürde görülen ölümden sonra aya yolculuk yapıldığı yolundaki söz konusu inancın Yunan, Hint ve İran uygarlıklarında uzun süre korunduğu belirtilmektedir.

Mihrap önü bölümünün en yüksek seviyeli devlet yöneticisine, sultanın ziyareti sırasında ise sultan ve maiyetine ayrılacağı tabiidir. İlk aşamada mihrap önüne her biri kubbeli üç bölüm yapılarak bölümlerin biçimsel olarak eşit tutulmasında sultanın ve iki yanına sıralanan diğer beylerin Allah katında eşit oldukları vurgulanmakla birlikte, mihrabın batısındaki kubbenin diğerlerinden farklı olarak sekiz dilimli yapılarak daha yüksekte başlatılışı⁴⁷ anlatılmak istenilenin daha başka olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Ortadaki kilit taşının çevresine örülen sekizgen biçimli düz aynanın merkezi belirlediği kubbedeki sekiz dilimle, sekiz yöne gönderme yapılarak kozmik diyagram zeminden yukarıya taşınmıştır. Batı kubbenin vurgulanmasında, doğu portalde yer alan Ay simgelerinin hükümdardan sonraki ikinci kişinin yeri olarak düşünülen batı yönüyle ilişkili görülmesi rol oynamış olmalıdır. Kasnak pencereleri hariç tutulursa, bu bölümün batı duvar eksenine açılan tek üst penceresinin de farklı biçimiyle yine batı yönüyle ilişkilendirildiği düşünülebilir.

Batıdaki kubbenin güneybatı trompunun başlangıç hattındaki konsolla köşe mukarnası arasına, batı duvarı üzerine ve özellikle kuzey uca yerleştirilen ilk bakışta insan figürüne⁴⁸ benzemekle birlikte, kanat izlenimi veren kıvrık kolları nedeniyle melek olarak yorumlanabilecek şematik figür⁴⁹ de aynı gayeye hizmet ederek, bu bölümü kendine ayıran Beşare Bey'i yakından tanımamıza imkân vermektedir.

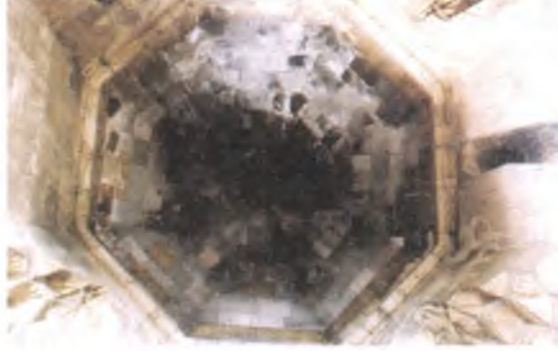
Niğde Alâeddin Camii'ndeki melek figürünün tromp kemerinin altında bulunuşu onu, önce kubbeyle daha sonra kubbenin simgeselliğinde gökyüzüyle yakın ilişkiye sokmaktadır. Yapının ikinci portalinin ve Bey Sarayı'nın kuzeyde oluşu dolayısıyla melek figürünün Beşare Bey ile ilişkilendirildiği açıktır. Figürün, Ay'ın yeri ve vezir kimliğiyle kuzey ve batı yönlerine gönderme yapılarak, özellikle batı kubbenin güneybatıdaki tromp kemerinin altına, kuzey uca yerleşti-

⁴⁷ Canan Parla, *a.g.e.*, s. 201-202.

⁴⁸ Canan Parla, *I. Alâeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik*, C. II, Ankara 1997, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), s. 419'de güneybatıdaki bu trompın yanlışlıkla kuzeyde yer aldığı belirtilmiştir.

⁴⁹ Bu figürün de üzerinde önemle durulması gereken aynı bir simge dili bulunduğu kuşkusuzdur. Ebru Parman, *Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, Eskişehir 2002, s. 27'de, tarih öncesinden beri Anadolu'da ölümlü ve önemli kişiler veya peygamber olabilen, neredeyse Tanrı'yla eş statüde kabul edilen meleklerle inancın bulunduğu bahsedilerek, Anadolu'nun pagan ve hipsist inançlarının melek ve aracı figürlere verdiği önem nedeniyle Hristiyanlıktan farklı olduğu belirtilmektedir. s. 28-29'de, doğu ve batı Hristiyan dünyasında baş melek Mikâil'e ve onun (dip not: 84'de, Mikâil'in şeytanın düzenlediği su baskınından çok iyi huylu ve dindar bir keşişi, suyun yönünü değiştirerek kurtarmasıyla gösterdiği) mucizesine inancın yaygınlığıyla, baş melek kültünden ve 585 yılında Khonai'de (Honaz) baş melek Mikâil adına inşa edilen bir kiliseden bahsedilmektedir; *Baş Melek Gabriel ve Mikâil için ayrıca bkz., H. Sachs-E. Badstübner-H. Neumann, Erklärendes Wörterbuch zur Christlichen Kunst*, Berlin (tarihsiz) s. 120-121.

rilisinde, Chou devrinden beri Çin'de ve Türklerde gök kapısının kuzeybatı yönünde bulunduđu⁵⁰ yönündeki kuvvetli inancın etkisi bulunmaktadır.



(Resim:8) Batı Bölüm Kubbesi

Melek figürünün hemen yanında yer alan altıgen çerçeve içerisine yapılmış altı kollu yıldız biçimli gül bezek motifinin melekle birlikteliğinde de gizli bir sembol dilinin kullanıldığı açıktır. Altı sayısının yaratıcılığı, mükemmelliği ve dengeyi simgelediği, dünyanın altı günde yaradılışıyla ilgili olduğu,⁵¹ Hristiyanlıkta altı sayısı mükemmel kabul edildiğinden Tanrı'nın dünyayı altı günde yarattığı ve İsa'nın haftanın altıncı gününün altıncı saatinde çarmıha gerildiği inancı yaygındır.⁵² Hristiyanlıkta altı sayısı, altı kanatlı melek tasviriyle insan sembolü olarak da kullanılmıştır.⁵³ Öte yandan, dünyanın yaratıldığı altıncı günle ilişkilendirilişinde olduğu gibi, altı sayısı doğu dünyasında da yaratıcılıkla ilişkili görülmektedir. Bu sayının açılmış gül gibi altı yaprak ya da altı dilimle tasvir edildiğinde ise, yaratıcılık döngüsünün tamamlandığını belirterek tüm mükemmelliğine rağmen yaratıcı gücün durarak, büyümenin sona erdiğine ve bozulmanın başladığına işaret ettiği düşünülmektedir.⁵⁴ İslâm mistisizminde altı sayısı yukarı, aşağı, ön, arka, sağ ve solu gösteren altı yönde altı hareket gücüyle insan vücudunun simgesi ve ilk tam sayı olarak kabul edilir.⁵⁵

⁵⁰ Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul 2001, s. 39-40.

⁵¹ Susanne F. Fincher, *La voie du mandala*, France 1993, s. 142.

⁵² Annemarie Schimmel, *Sayıların Esrarı*, İstanbul 1997, s. 127-128'de, Zerdüştlükte altı sayısının, yaradılışın altı devresi ve İyilik Tanrısı Ahura Mazda ile tanımlanarak altı üstün melek ile ilişkilendirildiği anlatılmaktadır. Hint geleneğinde ise, bu sayının yaratıcı Vişnu üçgeniyle yıkıcı Şiva üçgeninin birlikteliğini temsil ettiği ifade edilmektedir.

⁵³ Annemarie Schimmel, *a.g.e.*, s. 129'da, altı sayısı ile ilgili olarak, kanatlı iki tekerlek üzerine yerleştirilen altı kanatlı melek figürünün, 1213 yılında Athos Dağındaki Watopaedi manastırında insan sembolü olarak kullanıldığı belirtilmektedir.

⁵⁴ Susanne F. Fincher, *a.g.e.*, s. 145.

⁵⁵ Laleh Bakhtiar, *Sufi Expressions of the Mystic Quest*, Thames and Hudson 1997, s. 105.



Resim: 9 Melek Figürü ve Altıgen Yüzey içinde Altı Kollu Yıldız

Yukarıda belirtilen veriler ışığında, Niğde Alâeddin Camii'ndeki altıgen yüzeyin insan vücudu dolayısıyla Zeyneddin Beşare Bey'i sembolize ettiği açıktır. Söz konusu yüzeyin içindeki olgun bir gül gibi açılmış altı kollu bezemenin, Beşare Bey'in kendisini ölüme yakın hisseden olgun yaşta bir kişi olarak gördüğünü vurgulamak için kullanıldığı ileri sürülebilir. Öte yandan, Altı kollu yıldız ve altıgen yüzey, tarihi belgelere uyumlu olarak, Zeyneddin Beşare Bey'in I. Alâeddin Keykubad'ın kendi hakkındaki niyetini⁵⁶ iyi bildiğini göstermesi açısından da önemlidir.

Zeyneddin Beşare Bey'in, koruyucu melek yardımıyla kuzeybatıdan açıldığına inanılan gök kapısını kullanarak gök yüzüne çıkma isteği, melek figürünün kuzeye yerleştirilmesinde, etkin olmuş olmalıdır. Altıgenin melek figürünün güneyine, kable yönüne yerleştirilmesinde İslâmi değerlere, her iki figürünün birlikte kullanımında ise, tasavvuf anlayışına uygunluk dikkati çekmektedir.

Vahdet-i vücüt teorisini sistemleştiren İbnü'l-Arabi, I. İzzeddin Keykâvus döneminde zaman zaman Anadolu'ya gelerek bizzat sultanla görüşüp ona nasihatlerde bulunmuştur.⁵⁷ İlähi gerçekliğin arandığı bu dönemde, anlatımlarda genellikle sembollere başvurulduğu görülür. Tasavvufla gök kültürünün ne denli iyi örtüştüğü, figürlerinin Selçuklu insan tasvirlerine benzediği gözden kaçmayan,

⁵⁶ İbni Bibi, *a.g.e.*, s. 105-108.

⁵⁷ Nihat Keklik, *Muhyiddin İbn'ül-Arabi Hayatı ve Çevresi*, İstanbul 1966, s. 151'de, İbn'ül-Arabi'nin, Musul'dan ayrılarak Dunaysır, Erzurum, Sivas, Malatya ve Urfa'dan geçerek Konya'ya geldiği; s. 162'de, Halep'te olduğu 1213-14 yılları arasında sultan I. İzzeddin Keykâvus'a mektup yazarak nasihatte bulunduğu; s. 163'de, I. İzzeddin Keykâvus'la görüşmek için 1215-16 yılları arasında Konya'ya geldiği; s. 163'de, Malatya'da olduğu 1217-1219 yıllarında, sultana bu şehirden cevaben mektup yazdığı belirtilmektedir.

Musul'da yazılmış 1199 tarihli *Kitab el-Diriyak*'daki bir minyatürden⁵⁸ rahatça görülebilmektedir. Kare biçimli bir mandala olarak düzenlenmiş minyatürün tam ortasına, yukarı bakan bir hilâl motifini iki eliyle tutan bağdaş kurmuş bir kadın figürü işlenmiştir. Şifahanedekine benzer biçimde başı hilâl motifinin içerisine alınmış bu figür ayrıca, aşağıda kuyrukları birbirine dolanan, yatay eksenlerde gövdeleri birer düğümlü, üstte boyunları birbirine dolanmış, birbirine dönük açık ağızlarından dilleri dışa çıkan iki ejder figürünün oluşturduğu bir çerçeve içerisine alınmıştır. Karenin köşelerine ise, kanatlı birer melek figürü yerleştirilmiştir.

Laleh Bakhtiyar, kullanılan sembollerin bir kimseyi değişime ve Tanrı'ya daha yakınlaştırdığına inanıldığını belirttiği sufilikte "*O, ilktir, sondur, aşikârdır, gizlidir; O, her şeyi bilendir*" (Hadid Sûresi/57, âyet 3) ayetiyle *Kuran*'ın temel alındığını ileri sürmekte⁵⁹ ve melek, insan, ejder ve Ay figürlerinin birlikte kullanıldığı bu minyatürü şöyle açıklamaktadır; Gökyüzünün ejderi olarak kozmik rahim, Güneş ve Ay tutulmalarının olduğu yerdir. O, mistik ışığı, bilgiyi, kendi ruhunu ve kendi mükemmel doğasını doğurdu. Ateşin karşısına oturmuş, ışık ve bilgi ile tüketilmiş olarak mistik ruh önce dolunay sonra da soğuyup küçülerek yarım aya dönüşür. Böylece alıcılığın sembolü olan yarım ay, İlahî güzelliği içine alır. Mistiğe, Harut ve Marut adlı insana sihir sanatını öğreten iki melek hizmet eder. Ayrıca, Arapça'da Allah sözcüğündeki, dört harfin belirttiği mistik yüreği, aklı, tanrısal gücü ve ruhu temsil eden, ancak yol kat ettikten sonra birleşen (Şah Nimetullah Veli'ye göre) Cebrail, Mikâil, Azrail ve İsrâfil'den oluşan dört melek mistiğin tahtını tutarlar.⁶⁰

Görüldüğü gibi, Niğde Alâeddin Camii'nde kullanılan merkez simgeliğine dayanan kozmik diyagramla figürlü figürsüz tüm semboller hem Türklerin en eski inançlarındaki anlamlarıyla hem de tasavvuf yoluyla bağdaştırılan İslâm anlayışı ile örtüşmektedir. Simgeler yapıda tüm anlamlarıyla kullanılmıştır. Anlamlarından birini çıkartmanın mümkün olmadığı görülen semboller, nereye gönderme yaparlarsa yapsınlar, sonuçta Tanrı'dan gelip Tanrı'ya gidileceğini anlatmaktadırlar.

Öte yandan, mihraptaki iki kitabeden birine; "Yeryüzünde bulunan her canlı yok olacak, ancak azamet ve ikram sahibi Rabbinin zâtı bâki kalacak"⁶¹ diğeri; "Lâilâheillâh Muhammedü'r-Resüllûllâh" ve "el-mülki lillâh"⁶² şeklinde yazılan yazılar da simge dilini kuvvetlendirmeye yönelik başka gayretler olarak dikkati çekmektedir.

⁵⁸ Laleh Bakhtiyar, *a.g.e.*, s. 88'deki minyatür telif hakları nedeniyle bu çalışmaya alınamamıştır.

⁵⁹ Laleh Bakhtiyar, *a.g.e.*, s. 84.

⁶⁰ Laleh Bakhtiyar, *a.g.e.*, s. 89.

⁶¹ Mehmet Özkarcı, *Niğde'de Türk Mimari Eserleri*, Erzurum 1996, s. 48.

⁶² Mehmet Özkarcı, *a.g.e.*, s. 95.

Tüm bu veriler ışığında, doğu portalin kuzey üst köşesine diğer süslemelere uymayacak bir üslupla kazıma tekniğinde işlenen, türü anlaşılamayan iri gövdeli kuşun, kıvrık kuyruğu, başının ön kısmında bulunan iri tüyleri ve portalin gözlerden uzak bir köşesine işlenişine dayanılarak “Anka” kuşu⁶³ olabileceği ileri sürülebilir.

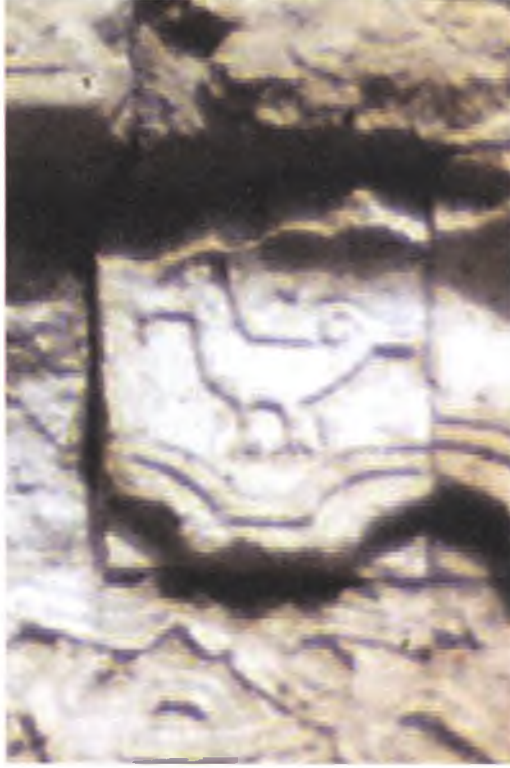
Yapıda kullanılan tüm simgelerin ışığında, portalin kuzey üst köşesine işlenen bu figürün, 6 Haziran 1223 yılında I. Alâeddin Keykubad tarafından öldürülen⁶⁴ Beşare Bey’in ruhunu simgelemek üzere yapıya eklenen son sembol olabileceğini düşünmemek mümkün değildir. Beşare Bey’in ruhunu simgeleyen kuş figürünün, özellikle caminin ana portalinin kuzey üst köşesine yerleştirilmesinde Ay’ın yerine, dolayısıyla vezirlik makamına bir kez daha gönderme yapılmış olmalıdır. Doğu portalin kemer köşeliklerindeki saç örgülü insan başları, kuzey üst köşesinde yer alan kuş figürü, kavsarasında alışılmışın dışındaki mukarnas düzeyiyle oluşturulan kadın imgesi, kuzey portalin sadeliği, aydınlık açıklıklı kapalı avlunun merkezde bulunuşu, batı kubbenin diğerlerinden daha yüksekte başlatılarak sekiz dilimle farklı biçimde inşa edilişi, bu bölümün mukarnas kavsaralı penceresinin yapının tek üst penceresi oluşu, güneybatı tromp kemeri altına kible yönünden ve gök kubbeye açılan kapının kuzeybatıda bulunduğu inanan eski inançtan vazgeçmeyecek biçimde yönleri titizlikle belirlenerek yerleştirilmiş stilize melek figürüyle altıgen motifi ve nihayet mihrap kitabesinin içeriği, planından tam okunamasa dahi, dikkatli gözlerden kaçmayacak şekilde yapıda çeşitli simgelerle kuvvetlendirilen, yönlere ve merkez simgeciliğine dayalı kozmik diyagramın uygulandığını açıkça ortaya koymaktadır. Niğde Alâeddin Camii’nin zengin simge dili onu, diğer camilerden ayırarak İslam cami mimarisinin tek özgün örneği yapmaktadır. Bu çalışma, her iki yapının da mimari biçimlenişlerinde simgelerin etkin rolünü ve yön seçiminde verilmek istenen mesajlara uygun davranıldığını göstermiştir.

Banilerinin, sosyo-kültürel kimliklerini çeşitli simgeler ve ellerindeki en iyi sanatkârlar vasıtasıyla bu denli keskin mesajlarla yapıları aksettirmelerinde, her şeyden önce Selçuklu yönetiminde bulunan kişiler olarak divanın yapı organizasyonundan⁶⁵ faydalanabilmeleri etkin rol oynamış olmalıdır.

⁶³ Orhan Hançerlioğlu, *Dünya İnançları Sözlüğü*, İstanbul 1993, s. 575’de, İslam tasavvufçusu Feridüddin Attâr’ın *Manık-ut-Tayr* adlı eserinde anlatılan Anka kuşuyla ilgili hikaye ile “Tanrı’yı arayan kendisini bulur” mesajının verildiği; Fırdevsi’nin *Şehnâme*’si ve Mevlâna’nın *Mesnevi*’sinde de bu kuşla ilgili öyküler bulunduğu belirtilerek, dinsel nitelikli Anka kuşunun çoğunlukla insanların gözüne görünmediğine inanıldığı anlatılmaktadır. Bu bilgi, kuş figürünün neden portalin oldukça gizli bir yerine ve üst köşesine işlenmiş olduğunu açıklamaktadır.

⁶⁴ İbni Bibi, *a.g.e.*, s. 107-108.

⁶⁵ Canan Parla, “Alâeddin Keykubad Dönemi Işığında Anadolu Selçuklu Devletinde Yapı Organizasyonu”, *Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Eskişehir 2002, C. I, S. 3, s. 251-285.



Resim:10 Kuş Figürü

Nitekim Niğde Alâeddin Camii'nin sanatkârlarından Mahmud oğlu Sıddık'ın, Anadolu Selçuklu Döneminin "amel-i üstad" ününü kullandığı tespit edilen beş yapı sanatçısından biri olarak üstün yeteneği tartışılmaz.⁶⁶ Şifahanenin sanatkârı bilinmemektedir. I. İzzeddin Keykavus'un türbesini Ahmed bin Bizl ül-Marendi, Niğde Alâeddin Camii'ni Sıddık ve Gazi adındaki iki kardeş inşa etmiştir.⁶⁷ Bu yapıların sanatkârlarının Selçuklu toplum kültürüne sahip ve mesleklerinde yetkin kişiler olarak büyük ihtimalle aynı kökenden gelmelerinin önemi, Orta Asya ve yakın doğunun simge dilini tasavvufun yeşerdiği bir ortamda İslâmi anlayışla sentezleyerek bu denli etkin kullanabilmiş olmalarıyla bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, etkin ve temiz kullanılan simgeleriyle her iki yapı da kültürüne hakim, yerleşik ve bilgili bir toplumun varlığını halâ etkin bir biçimde günümüze duyurmaktadır.

⁶⁶ Canan Parla, a. g. m., s. 267-270.

⁶⁷ Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara 1989, s. 214-219, 238-243.

Sonuç olarak, 13. yüzyıla ait bu iki baş yapıtın Çin, Orta ve Kuzey Asya ile birlikte Hind, İran ve Mezopotamya’da bilinen sembollerle, Anadolu Selçuklu toplumunun eski inanç ve geleneklerini,⁶⁸ değışen dini inançlarının gereği olarak yaptıkları İslâm aşıısıyla, nasıl uyum içerisine sokarak bir senteze ulaştırdıklarına ve simge dillerini koruduklarına verilebilecek en iyi iki örneği oluşturdukları söylenebilir.

⁶⁸ Osman Turan, “Keykubad I,” *İslam Ansiklopedisi VI*, İstanbul 1955, s. 646-661, s. 647’de, Sultan I. İzzeddin Keykavus’un ölüm töreninde, yeni sultan I. Alâeddin Keykubâd’ın halifeye bağlılık nedeniyle beyaz giyindiği ve ayrıca, Şamanî geleneklere uyularak başlardaki külâhlarn çıkarıldığı anlatılmaktadır.

