

## İSLAM MİMARİSİNİN SEMBOLİK ANLATILARI ÜZERİNE BİR DENEME

Temel SAĞLAM\*

### Özet

Yapı sanatı olarak genellenen mimari, özünde biçimin işlevi takip etmesi ile şekillenmektedir. Mimari biçimin ortaya çıkışı ve yüklendiği gizil anlam, her medeniyette farklı sembolik anlatılar taşımaktadır. Sanatkâr, içinde yaşadığı toplumun kültürünün bir parçası olduğu için mimaride ortaya koyduğu her bir oyluma; kendi inancı, geleneği, sosyal yapısı ve tecrübelerinden içsel bir anlam yüklemektedir. Birleme ve bütünlmeyi ifade eden merkez sembolizmi, İslami yapı sanatının en belirleyici anlatısını oluşturmaktadır. Şehrin oluşturulmasından başlayan bu sembolik anlatı, yapıtların en ayrıntılı elemanlarına kadar devam ettirilmektedir. İslam şehri, dinin en belirleyici sembolü olan cami mimarisi etrafında şekillenmekte ve dünyanın biçimine uydurularak küresel hatlardan oluşturulmaktadır. Cami merkezinden dağılan bu ışımsal düzenleme, Allah'ın sonsuz nurunu, dairesel yapı da yaşam döngüsünü hatırlatmaktadır. Cami, kütle kompozisyonu olarak temsil ettiği "Allah'ın Evi" adlandırılmasına binaen arzın merkezi olarak tasarlanmaktadır. Minare, elif harfine yüklenen anlamı ile tevhibi inancın vahdet-i vücud anlatısını, kubbe, arşın bir yansıması ve İslam'ın sembolü olan hilâli, revaklı düzen aleniliği sembolize etmektedir. Mimari yapının tasarım aşamasında devreye giren bu sembolik anlatı; yapı elemanları, oylumlar ve süsleme ile kütle kompozisyonunda nihayete eren değişik amillerle desteklenmektedir. Mimarinin bu anlatı dili, bazen çizgisel hatlarda, bazen panoramik bakışta, bazen basit bakış ile, bazen derinlemesine ve ayrıntılara gizlenmiş olarak görülebilmektedir. Mimari yapının sembolik anlatısının görülerek açıklanması, bir yandan onun eşyadan farklılığını ortaya koyarken, diğer yandan da eserin beğenilirliğini artırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İslam Mimarisi, Sembolik Anlatı, Sembolizm, Remz, Timsal.

### AN ESSAY ON SYMBOLIC NARRATIVES OF ISLAMIC ARCHITECTURE

#### Abstract

*Architecture, which is generalized as building art, is shaped by the fact that form follows function. The emergence of the architectural form and the hidden meaning it carries have different symbolic narratives in every civilization. Since the artist is a part of the culture of the society in which he lives, every volume he presents in architecture; it has an internal meaning from its own belief, tradition, social structure and experience. This symbolic narrative, starting from the creation of the city, continues until the most detailed elements of the works. The Islamic city is shaped around the mosque architecture, which is the most decisive symbol of religion, and is formed from global lines by adapting to the shape of the world. The radial arrangement scattered from the center of the mosque reminds us of God's eternal light. The mosque is designed according to the function of "God's House", which it represents as a mass composition. The minaret symbolizes the vahdet-i body narrative of monotheism, the dome, a reflection of the throne, and the crescent, portico order*

\* Dr., Şükriüpaşa İlkokulu, Sınıf Öğretmeni, Yakutiye Erzurum, saglamtemel04@gmail.com

*publicity, which is the symbol of Islam. While the symbolic narrative of the architectural work is seen and explained, it demonstrates its difference from the goods on the one hand and increases its appreciation on the other.*

**Keywords:** *Islamic Architecture, Symbolic Narrative, Symbolism, Remz, Exemplary.*

## Giriş

İnsan gözünden bakıldığında doğada bulunan her “şeyin” değişik şekillerden oluşan biçimleri vardır. Çevremizde yer alan bu şekiller hakkındaki düşüncelerimiz, iç dünyamızdaki birikimlere göre her defasında yeniden anlam kazanmaktadır. Çünkü şekiller, özellikle de sanata konu olan şekiller, anlaşılması ve yorumlanması bakımından insanın içinde bulunduğu kültür dairesi ve hayat üslubuna göre her zaman değişmekte ve yeni yeni içerikler kazanmaktadır (Aytaç, 1981, s.16). Sanatı insanın sevgileri, nefretleri, aşkları ve korkularından soyutlayıp, bir vitrinindeki objeyi seyrederek gibi seyretmek mümkün olmadığından bu karmaşık görüngüyü (Mülayim, 1994, s.9), bütünsellik dâhilinde, gizil anlamları ile tanımlamak onu daha anlaşılır kılacaktır.

Asıl ve gerçek anlamları konusunda çok değişik hipotezler ileri sürülen bu şekillerin, bir kavramın stilize edilmesi ile biçimlendiği anlaşılmaktadır. Ayrıntıları azaltılmış, kısaltılmış ve özetlenmiş halde ortaya konulan yapıtın neleri sembolize ettiği hususunda çok değişik görüşler ileri sürülmektedir (Mülayim, 1994, s.101). Müze ve koleksiyonlarda sergilenen eserlerin derin anlamlar taşımakta oluşu, izleyenleri uzun uzun düşündürmesi, bir bakıma sanat eserinin taşıdığı mistik cevherden kaynaklanmaktadır. İnanç sistemleri ve bunların sanat eserine aktarılış biçimleri değişse bile fantazyanın maddeye aktarılış biçimi hemen hiç değişmeksizin yüzyıllar boyu devam etmektedir. Çünkü sanat eserinin temelinde yatan şey, insanın (sanatçı bireyin) sevinçleri, korkuları, aşkları ve tedirginliklerinin bir özeti olmasıdır (Yetkin, 1979, s.26-27). Yakıştırılmış veya uydurulmuş hikâyeler, özünde insan hayatının temel gerçeğini vurgulayan ana konular halinde görsel plana çıktığından, mitoloji ve onun bir uzantısı olan semboller, her şeyden önce derin bir insanlık özü taşıyan iletişim sistemleridir (Kuçuradi, 1997, s.77).

İnsanın, plastik sanatlar problemini doğru olarak kavrayabilmesi için zaman zaman eşyayı aşması, şekillerin temelinde yatan diyalektik oluşumların anlamını okuyabilmesi gerekmektedir (Mülayim, 1994, s.12). Sanat önünde sonunda denge ve tutarlılık içinde bir evrensel bildiri taşımaktadır. Bir bakıma felsefi öz taşımayan sanat eseri bulabilmek neredeyse imkânsızdır (Schiller, 1943, s.46). Bir sanat eseri, içten bir yaklaşımla işlenmiş ve bakanları tarafından dile getirilecek nice anlatımlara sebep olabilmektedir. Çoğu insanın oldukça basit gördüğü bir natürmort bile duran doğanın dinamik ve canlı çağrışımlarını dile getirmektedir. O halde belirli bir konu, içerik, öz veya tema taşımayan güzellik sanat değildir (Mülayim, 1994, s.19). Sanat Tarihi araştırmaları, insan elinden çıkma ilk şekiller arasında basit geometrik biçimlerin geniş yer tuttuğunu göstermektedir. Kaya resimleri ve seramikler üzerinde sıkça rastlanan bu motiflerin ısrarla tekrarlanmakta oluşları, onların bazı özel anlamlar taşıdıkları izlenimini vermektedir. Şekillerin ortaya koyduğu anlam içselliğini, her medeniyet kendi bakış açısı ile anlamlandırmıştır. Bir başka deyişle, şekiller aynı olsa da ifade ettikleri sembolik anlamlar, farklı medeniyetlerce değişik çağrışımlar sunmaktadır.

Sanat eserinin ortaya çıktığı tarih noktasında geçerli olan içerik, göz önüne alınmadıkça araştırmacı, görmekte olduğu şeyi kendi çağı için geçerli olan düşünce kalıpları veya mantık içinde yorumlamaktan öteye gidemeyecektir. Yapıtın yapıldığı dönem ve bölge kültürü içeriği çok iyi bilinmelidir ki

amaç, tam olarak ortaya konulabilsin. Böylelikle şeklin, formun ve motifin hangi amaca yönelik araç teşkil ettiği belirlenebilir kılınmaktadır. Bir yandan yapının döneminin kültürüne inebilmek, sembolik anlatımda öze ulaşmayı sağlarken diğer yandan sanatsal objenin güncel izlenince zamanında yüklendiği anlam değişkenliği, çağlar üstü manalar taşıdığını da ifade etmektedir.

Bu çalışmadaki nihai hedef, kamu hizmetine tahsis edilmiş olan mimari eserlerin bilinmeyenlerini ortaya çıkararak anlaşılabilirliğini ve ilgi çekiciliğini artırmaktır. Yapıların sanatsal niteliklerini gözler önüne sererek; maddeden maneviyata, somuttan soyuta, dış görünümünden iç anlatıma, görülebilen gerçeklerden görülemeyen güzelliklere ulaşmak amaçlanmaktadır. Amaç, mimari eserlerin tanıtımı değil bu eserlerdeki sembolizme yöneliktir. Ele alınan sanatsal yapıtlarda işlenen sembolik anlatımlar toplanarak umumi bir çerçeve ile mimari geleneğindeki genel sembolizm belirlenmeye çalışılmıştır. Mimaride sanatsal değer taşıyan yapıtların ortaya çıkış noktasındaki ihtiyaç nedenselliğinin yanı sıra, bu yapıtların meydana getirildiği toplumun yaşantısıyla nedenli iç içe olduğu da ortaya konulmuştur. Coğrafi konum, siyasal yapı, sosyal ihtiyaçlar, inanç, gelenek ve göreneklerin yapı sanatı üzerindeki etkiselliği panoramik bir bakış açısı ile irdelenmiştir.

### **Sembol, Sanat ve Sembolik Anlatı**

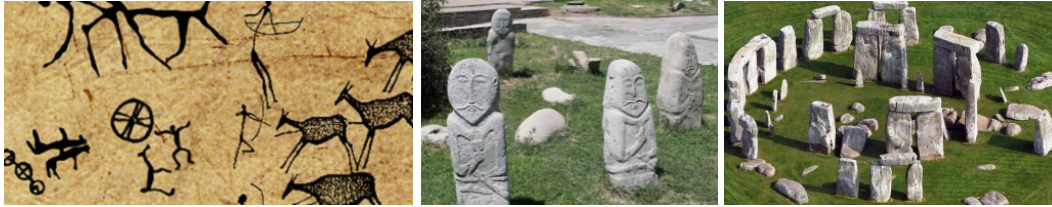
Latince symbolizm kelimesinden gelen ve batı dillerinden Türkçe'ye giren sembol (Symbol) kelimesi, Türkçe'de kullanılagelen timsal veya remz kelimelerinin karşılığıdır (Çoruhlu, 1995, s.10). Sözlük anlamıyla sembol: devam edegelen veya bir başka şeyi gösteren bir şey, özellikle soyut bir şeyi temsil eden bir nesne, amblem, bir yazılı veya basılı işaret, harf, remz, teolojide bir dini faaliyetin özünü oluşturan ve iman ikrarını sağlayıcı temel ve özet ifade veya soyut herhangi bir şey, gibi çeşitli şekillerde açıklanmaktadır (McKechnie, 1952, s.1847).

Sanat, insanın iç dünyasının duygunluğunun sürekli heyecanının ve geriliminin sonucunda ortaya çıkmaktaysa, seyre dalanlara mutlaka bir şeyler anlatmalıdır. Vitruvius'a göre, mimarlık dâhil her sanat türü, yapının kendisi ve ardındaki kuramdan oluşur (Vitruvius, 1990, s.9). Ünlü kuramcı Pevsner de: "her yapı, algılayan için bir mesaj yaratır ve her yapının bize anlatmak istediği bir hikâyesi vardır" demektedir (Broadbent, 1996, s.125). Örneğin cami, yalnızca namaz kılınıp ibadet edilen yer değil, kendisinde devamlı toplanılan bir mekândır. Cami aynı zamanda bir kıyam merkezi, istişare meclisi, yönetenlerle yönetilenlerin yüz yüze görüşüp dertleştikleri, hesaplaştıkları bir mahal, okul, kimsesizler yurdu, bir huzur evidir. Bu kadar işlevi olan bir merkezin üstünkörü bir yapısının olması beklenemez elbette. Bu ihtiyaçlara çözüm getirecek büyüklük ve sağlamlıkta olması gerekir. Binanın muhkem olması da yeterli değildir. Aynı zamanda güzel de olması gerekir (Altun, 1988, s.6). Bu güzelliği okuyabilmenin en temel unsurlarından birisi; çağa ve kişiye ait sanat ürününün ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışları bütünü (Sözen-Tanyeli, 1996, s.247) olarak tanımlanan üsluptur. Tarihin değişik dönemlerinde ve farklı medeniyetler elinde sürekli karakter değiştiren üslup, esasında biçime gizlenen anlatım dilidir. Kısaca sembolik anlatı, kişinin kendi görüş, yetenek ve algısını plastik ve fonetik ifade yolları kullanarak (Eraslan, 2014, s.19), yapıta sonradan bakanlara bir ileti gönderim biçimidir.

### **Mimaride Sembolik Anlatının Tarihsel Alt Yapısı**

Yapı sanatı olarak genellenen mimari, insanoğlunun toplumsal ve dinsel doğasına biçim veren fiziksel bir temsil olmanın yanında, özünde simgesel bir iletişim aracıdır (Roth, 2006, s.603). Kavramlar ve sembollerle çalıştırılan bu iletişimi mimar biçimlerle dile getirmektedir. Tüm çağlar boyunca insanoğlunda maddeye şekil verme ve onu değiştirmenin yanı sıra ona kişilik kazandırma isteği de olagelmıştır (Mülayim, 1994, s.288). Taş çağında mağarada yaşayan insan, avının kendi

gücü karşısında boyun eğeceğini simgeleyen resimlerle bu kozmik diyagramı başlatmıştır. Mağara resimlerindeki şifreli mesajlarla dönem insanı; ölümlerini nasıl gömdüklerini, ibadetlerini nasıl gerçekleştirdiklerini, ilk aletleri nasıl yaptıklarını çok net bir çizgi ile aktarabilmiştir. Dar girişleri ile mağaralar, dinlerin büyüğü ve gizemli tefekkür mekânları olarak, simgesel varlığını çağımıza kadar taşımıştır. Nihayet İslam peygamberi Hz. Muhammed, Hıra Mağarası'nda ilk vahiyle nübüvvet almıştır.



**Fotoğraf 1:** İspanya/Altıxerri mağarası çizimi(39 bin yıl önce), Kazakistan/Balbal, İngiltere/ Stonehenge megalitleri

Mağaralardan sonra insanoğlunun ortaya koyduğu diğer bir simgesel ileti mimarlık ürünü, mezar yapıtlarıdır. Mezarlık yapıtlarının ilk simgesel anlatısı, kütleli yapısının maddesizliği (Eraslan, 2014, s.20) çağrıştıran formlarıdır. Bu formlar aracılığı ile bir yandan dünyanın fani oluşu imgenirken diğer yandan da uhrevi hayata bağlantı sağlanmaktadır. Cenaze odalarının toprak altında yapılışının gizil anlatısı tamamen dünya ile ahiret ilişkisini ortaya koymaktır. Ünlü kent tarihçisi Mumford: "Paleolitik Çağ insanının zor göçlerinin arasında sürekli konuta sahip olanlar, ölümlerdi." (Mumford, 1961, s.25) diyerek mezar yapıtlarının, sakinlerini sükûnet içerisinde beklenen güne kadar misafir ettiğini vurgulamıştır. Bu çağın mezar yapıtları olan; toprağa gömülü mezar odası ile bunun etrafındaki diğer oda birimlerinden müteşekkil dolmen, menhir, tümülüs ve kurganlarda saklanan şifre, aslında ilk konut olan mağarada anlatılanıdır. Yani bedeni gizleyen toprak altı mezar odası, özgür kalan ruha yarenlik eden dünyalık eşyalarının konulduğu odalarla birlikte tasarlanarak, yokluğun- varlığı/ görünmeyen-teşhiri/sükûnetin-hareketi imgeleri ile ifade edilmiştir. Etrafa dikilen obelikslerin (dikilitaş), balbalların çeşitli ritüel ve törensel totemlerinin yanı sıra uçan ruhun konarak barınacağı bir yuva olduğu gerçeği de unutulmamalıdır (Turani, 1997, s.34). Bronz çağa tarihlenen İngiltere/ Stonehenge megalit<sup>1</sup> yapıları da benzer içerikler taşımaktadır. Bu yapıların simgesel anlamını araştıran Whittle, oluşturulan çember biçiminin hayatı, etrafındaki megalitlerin ise ruhları, ataları ve ölümü simgelediklerini aktarmaktadır (Whittle, 1997, s.163). Mısır'ın ünlü mezar yapıtları olan Piramitler, değişmez evren olgusu ve ebediliğin ifadesi olarak terimsel anlamı ile doğru çizgisini sembolize etmektedirler. Yeryüzü üzerinde görünen piramidal formun yeraltında da devam ettirildiği metaforu, biçimle aktarılmıştır. Mısırlılar için, ölen firavunlarının ruhlarının yükselerek diğer tanrıların yanına, göğe ulaşma inancı, üçgen hatlarla oluşturulan dağ benzeri piramitlerin aracılığı ile sağlanmıştır (Roth, 2006, s.241). Tek noktada birleşen piramidal formun zirvesi, insan ruhunun yükseldiği yüceliğin bir anlatısıdır. Stupalar, Budizm'de sadece bir mezar anıtı olarak faaliyet göstermemekte, kendi mümini için dünyanın bir modelini ve Buda'nın bedenini simgelemektedir (Eliade, 2004, s.22-23). Anıt mezarların çoğunlukla silindir ve silindire yakın çokgenlerden yapılması da üzerinin külâh örtü ile kapatılması da bu gizil anlatıma yönelik olarak geliştirilmiş bir biçimdir.

Mimarinin kalıcı olarak simgesel bir anlatı oluşturduğu diğer bir yapı türü de tapınaklardır. Tapınaklar dünyanın farklı coğrafyalarında, birbirlerinden bağımsız olarak gelişen medeniyetlerin ortak sembolik anlatı yapıtlarıdır. Eş zamanlı ya da değişik dönemlerde yapılan tapınaklar, çok fazla simgesel anlam yüklü mimari örneklerdir. Eski çağın ilk görkemli tapınakları, Mezopotamya zigguratlarıdır.

<sup>1</sup> Büyük taş blokları ile yapılmış mezar anıtları.

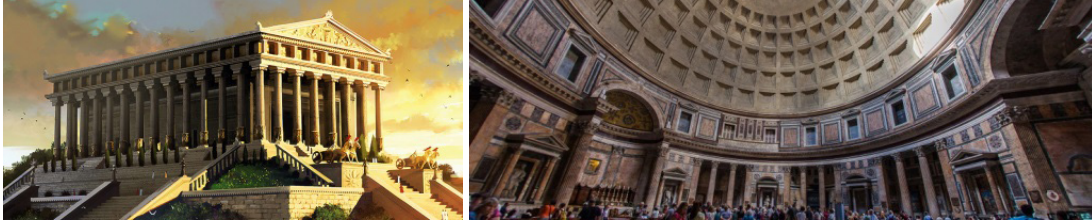


Üç ile altı arasında değişken katlardan oluşan zigguratlar, her katta daralan kerpiç terasları ile yeryüzünün direkleri olan dağları temsil etmektedirler (Walton, 1995, s.160). Buradaki dağ, arz ve arşın bulunduğu yeryüzü şekli olarak dünyanın eksenini sembol etmektedir. Üzerlerinde de tanrıların yaşadığına inanılan bu zigguratlar, dağ anakroniği ile eski Yunan miti, Olympos'u hatırlatmaktadır. Zigguratların cennet ve cehennem arasındaki bağlantının sembolik ifadesi olduğunu dile getiren araştırmacılar da bulunmaktadır (Eraslan, 2014, s.20). Zigguratların merdivenleri cennete çıkan yolu işaret etmektedir (Ringgren, 1973, s.374). Bu temsili ifadesi ile zigguratlar, Sümer mitolojisindeki Nergal ve Ereshkigal<sup>2</sup> arasındaki "simmiltu"ya (merdiven) benzetilmektedir (Walton, 1995, s.2).

Mimari biçimlerin sembolik anlatıya dönüştüğü özgün yapılardan olan Yunan tapınağı, tanrıların ikamet yeri olarak tamamen simgeseldir. Yunan tapınakları, anıtsal bir heykel hüviyetinde tasarlanmalarının yanında biçim ve estetik özdeşliğini önemsemeyen oranlar sistemine göre yapılmışlardır (Şenyapılı, 1994, s.531). Dorik yapı; sert mizaçlı Spartalılar, iyonik yapı; bol kıvrımlı giysiler içinde ince-uzun ve endamlı bir kadını (Şenyapılı, 1994, s.531), korint yapı da; Karyahıların köle edilmiş kadınlarını ifade etmektedir (Vitruvius, 1990, s.4). Yunan tapınaklarının orantı sistemi ile elde edilmiş "altın oranlı" geometrisi, bilgeliği ve akıllı sembolize etmektedir. Politik ve ideolojik mesajlarla yüklü olan Yunan tapınakları, çok sütunlu yapılarıyla demokrasiyi, orantılı üçgen alınlıklarıyla da kusursuzluğun sembolik anlatısını taşımaktadırlar (Sennett, 1996, s.31). Kentlerin her yerinden görünen Yunan tapınakları, panoramik bakış açısı ile birlik içinde yaşamın ikonu olarak algılanmıştır (Eraslan, 2014, s.22). Yunan tapınaklarında elbise giydirilerek canlılık hissi verilen heykellerin etkiselliğini daha da artırmak için ışık-gölge de araç olarak kullanılmıştır. İçerdeki tanrı heykeline, sanal gerçeklik amaçlı pencereden giren ışık, hayat vermektedir.

Sembolik anlatının yoğun olarak görüldüğü bir diğer yapı da Roma tapınağıdır. Roma İmparatorluğu'nun sembolü olarak kabul edilen Pantheon (MS. 128), dairesel bir alt yapının üzerinde 43 metre çapındaki kubbe ile tamamlanmıştır (McVey, 1983, s.91). Tüm tanrılara adanmış olan yapı, geometrik şekiller arasında sonsuzluğun en güçlü simgesel anlatımına sahip olan daire biçimi ile evrendeki birlik ve bütünlüğün de sembolik anlatısını taşımaktadır. Yunan tapınağından aldığı tanrı betimlemesini gökyüzünü tasvir eden kubbe ile vurgulayan Roma tapınağı, taşıyıcı ayaklar ve muhkem duvarlarla insanoğlunu da anlatım merkezine katmıştır. Bu yönüyle Roma tapınağı, tanrıların varlığını kabul etmekle birlikte, insana da yücelik kimliği kazandırarak kişilik atfetmiştir. Roma tapınaklarında imparatorlar, tanrılarla birlikte heykelleştirilmiş ve rahatlıkla yan yana getirilmişlerdir. Evrenin birliğini en güçlü şekilde imgeleyen kubbe, Roma tapınağının vazgeçilmezidir. Tapınağa girildiğinde insanda kubbe ile örtülen geniş mekânın merkezine doğru yerçekimi tarafından çekiliyormuş hissi uyanmaktadır. Kubbe ortasında açılan oculus (sanal gerçekliğin penceresi), esasında tanrının gözünü ifade etmektedir. Ancak diğer yandan da tapınağın içinde bu noktada duran insana gelen ışık aracılığıyla onu tanrıların gücüne erişirmektedir. Gündüzleri bir demet olarak tapınağın içini kat eden ışık, geceleri bina kütesini ortadan kaldırarak gökyüzü ve yeri aslına uygun olarak birleştirir (Sennett, 1996, s.75). Bu, tanrı ile insanın buluşması olarak addedilmekte ve İmparatorluğun tüm toplumlarının bir gök kubbe altında birlediğini anlatmaktadır (Şenyapılı, 1994, s.531).

2 *Sümer mitolojisi tanrıları. Bu mite göre; Ereshkigal'in habercisi olan Namtar tarafından tanrılara ulaşmak için bir bağlantı olarak simmiltu (merdiven) kullanılmıştır.*



**Fotoğraf 2:** Türkiye/Efes Artemis Tapınağı(rökonstrüksiyonu), İtalya/Roma Pantheon Tapınağı

Erken Hristiyanlık mimarisinin sembolik anlatısını, İstanbul Ayasofya'sı (537) üzerinde toplamak mümkündür. Hristiyanlığın Paganizm üzerindeki zaferinin mimariye dönüştürülüp somut ifadesi olarak yaptırılan Ayasofya kilisesi, tasarımındaki anıtsallık ve 31,25 metre çaplı kubbesi ile çok sayıda dini ve politik mesajlar taşımaktadır (Necipoğlu, 1992, s.200). Tanrının kutsal bilgeliğine adanan yapı, semavi olanın dünyevi karşılığı olarak tek bir kubbe ile örtülmüştür. Kübik alt yapı ve kubbe, evrenin birliğini sembolize etmektedir (Roth, 2006, s.328). Evrenin gözbebeği olarak görülen yapı, bilgeliğin imgesi, kilisenin ve tüm devlet sisteminin temsilidir (Eyice, 1993, s.446). Gökyüzüyle yarışacak bir yükseklikte, sanki diğer yapıların arasından fıskırır ve yüksekte kentin geri kalan bölümlerine bakar şeklinde (Kuban, 1996, s.101-102) betimlenen yapı, yüksek bir tepe üzerine yapılarak hâkimiyet ve birlik ikonlarını da üzerine toplamıştır (Özkan, 2016, s.112). Yapının anıtsallığı, konumu, diğer kubbeli bazilikalardan farklı olan mekânsal kurgusu ve devasa kubbesi imparatorluk imgeleri olarak sayılabilmektedir (Polatkan, 1997, s.173-174). Dört fil ayağı üzerinde duran kubbesi de cennetin kubbesi olarak yorumlanır (Mango, 1972, s.75). Ortodoks inancında insanlar ve dünya üstündeki semavi âlemi temsil eden kubbe ve orta mekân, burada en yüce şekliyle ifadesini bulmuştur. Kubbeyi taşıyan fil payelerin üzerindeki pandantiflerde seraphim melekleri ve kubbe ortasında bugün olamayan pantogratör İsa mozaikleri, gökyüzü, cennet ve imparatorluğun bütünlüğünün imgesi olarak görülmektedir (King, 2008, s.20). Ayasofya'da ışık her şeyin yaratıcısıdır. Hristiyanlıkta logos sözcüğü, tanrının ışığını ve bilgeliği temsil ettiğinden ötürü kutsal sayılmıştır. Mimarlar hem kubbeyi hafifletmek hem de ışığı iç mekâna alabilmek için kubbe kasnağında 40 pencere açmışlardır. Gün ışığının doğal kutsalına renkli mozaikler aracılığı ile karıştırılan tayf, ışığın cennet kaynaklı olduğunun izlenimini yaratmaktadır (Necipoğlu, 1992, s.198).

İstanbul Ayasofya'sının Türkler için de hayli sembolik öneminin olduğu açıktır. Fatih, Konstantinopolis'i fethettiğinde muzafferiyetin bir sembolü olarak yapıyı camiye çevirmiştir. Konstantinopolis ve Roma'yı tek din ve tek monarşi ile yeniden birleştirme arzusunda olan Fatih için Ayasofya, onun yaratmak istediği dünya imparatorluğunun en önemli simgesel parçalarından biridir (Ortaylı, 2011, s.3). İstanbul Ayasofya'sı, geçmiş ve geleceği birleştiren siyasi birliğin, Osmanlı sultanlarının Bizans imparatorlarının halefi olduğunun ve İslam'ın Hristiyanlık karşısındaki zaferinin logosu olarak görülmüştür. Osmanlı sultanlarının Ayasofya haziresine defnedilme arzuları da bu yapıya yükledikleri anlamın arka planını ortaya koymaktadır (Necipoğlu, 1992, s.198-200).



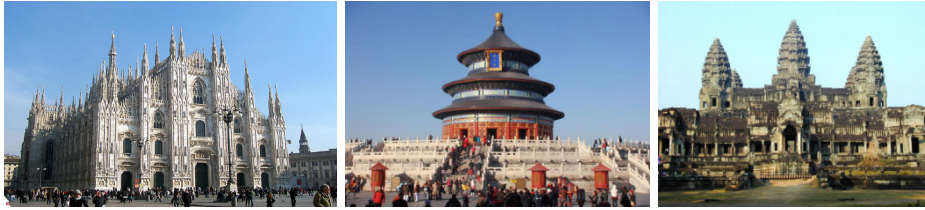
**Fotoğraf 3:** Türkiye/İstanbul Ayasofya Camii

Kıblegâhı olarak gördüğü Kâbe'ye yöneldiği için zamanın bir ölçüsünü yansıtmayan, tecrübeye taktim edilen mekânın mevcut anın saltanatında kaybolduğu, gözü belli noktaya çağırmayan, burası ve öte ya da gök ile yer arasında herhangi bir gerilim veya çatışma telkin etmeyen, her yerinde tam doluluğu izhar eden İslam mimarisi (Burckhardt, 2005, s.3-33), Şam Emeviyye Camii (705-714) inşasıyla bu yıllarda zuhura gelmiştir. Hristiyan kiliselerindeki iç mekân bölünmeleri (apsid, koro ve nefler) bir hiyerarşiye işaret eder ve ayin sırasında da bu hiyerarşik yapı gözlenebilir. Buna mukabil, Medine'deki ilk mescit modeline göre mihraba dik ya da paralel sahnalı olarak yapılan erken dönem camileri, revaklı yapılarıyla alenilik ve birlik simgesel anlatımına sahiptirler. İslam mimari mabedini ve mekânını altı yön ilkesine bağlayarak ifade eden Mevlana ve İbni Sina; ön, arka, sağ ve solun beşeriyeti, alt ve üstün ise mutlakiyeti ifade ettiğini vurgulamışlardır (Kutluer, 1992, s.550-552). Buna göre yeryüzündeki bütün camiler, Kâbe'ye döner ve sağdaki, soldaki, ön ile arkadaki Müslümanlar tek bir noktaya yönelerek sembolik olarak bütünleşirler (Nasr 1992, s.250). Bu yatay bütünleşme ile Kâbe'de buluşan Müslüman duaları, dikey bir eksenle meleklerin Kâbe'si olan Beyt-i Ma'mur'a, başka bir deyişle üst yönün ilahi haşmetiyle mutlak azamete ulaşmaktadır (Kartal, 2014, s.188). İslam mabedine muhatap olan Müslüman, diğer bazı inanışlarda olduğu gibi hiçbir zaman ziyaretçi değildir. Abdestini alıp Kur'an'ın nuruyla arındıktan sonra, dünyanın merkezi olarak kabul edilen Âdem'in makamına ulaşabilir. Bu makamı aynı inanca sahip mimarlar; hiyerarşik bir yapı sunmayan, yaratan ile kulu arasına sınıfsal kutsanmışlar grubu konulmasına engel olan, gökteki ziyadan yerdekini gizlemeyen; nispetleri ile dengeli, sükûnetiyle vakarlı, sadeliğiyle asaletli mekânlar halinde Müslümanlara sunmuşlardır (Burckhardt, 2005, s.3-33). Cami'de başlayan bu tasarım amilleri; medrese, hamam, çarşı, kervansaray, kümbet, kışla, saray ve konut gibi bütün mimari kompozisyonlara yayılmıştır (Nasr, 1992, s.77-93). İslam mimarisindeki derin anlamlı bu tasarım, Endülüs Emevileri (756-1492) ile Avrupa'ya taşınmış ve burada Gotik üslubun kültürel devinimli mabetlerinden sonra ortaya çıkan Rönesans yapılarının sadeleştirilmiş mimarilerine katkı sağlamıştır.

Gotik mimarlığı, skolastik felsefenin taşa dönüşen hali olarak tanımlayan araştırmacı Gottfried Semper, insanlık adına aracılık görevi üstlenmiş göksel kraliçe Meryem Ana'ya izafe edilen kiliselerin bu nedenle Antik Roma bazilikal plan tipinde yapıldığını savunmaktadır (Akyürek, 1994, s.28). Uzunlamasına olan yapısının tanrının sonsuzluğu ve uzun sembolik yürüyüşlere uygunluğu, orta nefin kutsiyet atfedilen ruhban sınıfına ayrılmışlığı, koro ile nefler arasındaki yatay bölüm olan transeptin ise kutsal haçın mimariye yansıyan biçim çözümlemesi, bazilikal planın tercih edilmesinin ana sebebi olmuştur (Eraslan, 2014, s.25). Plan ve mimarideki haçın transept kolu, baba, oğul ve kutsal ruhtan oluşan teslis üçlemesini; orta nefin oluşturduğu uzun gövde ise aklın sembolü olarak görülmüştür (Roth, 2006, s.431). Gotik kilisenin çatısı yardımseverliğin temsili olmanın yanında



bütün günahları örten bir yapı elamanı olarak, kötülüklerin izole edilme görevini de üstlenmektedir. Ayrıca gotik katedrallerinin zemini; inancın temeli ve yoksulluğun alçakgönüllülüğünü, taşıyıcı ayakları; havarileri, kemerler ve geçişleri; melekleri, tonoz örtüleri; zayıf insanların yükünü taşıyan rahiplerin sırtlarını, tonoz kaburgaları; kılıçlarıyla dinsel doğruları savunan şövalyeleri, nefler; Nuh'un gemisini ve Aziz Peter'in teknesini, kubbe ise evren ve gökyüzünü temsil etmektedir (Eraslan, 2014, s.25). Katedrallerin göğe doğru kütle halinde yükselmesi göksel umudun bir yansımasıdır. Roma kilisesinin oculus pencerelerinin görevini, bu kiliselerde okuma yazma bilmeyenler için İncil'e dönüştürülmüş renkli vitray pencereler üstlenmiştir. Gül biçimli pencereler, tanrısallığın iletisi kutsal ruhun cenneti müjdesini, gargoyle adı verilen çörtlenler ise buna tezat oluşturan kötülüğün representasyonu ve cehennemi korkunun sembolleridir (Roth, 2006, s.397).



**Fotoğraf 4:** İtalya/Milano Katedrali, Çin/Pekin Cennet Tapınağı, Kamboçya/Angkor Vat Tapınağı

Rönesansla birlikte bireylerin ön plana çıkarıldığı ve dünyanın merkezine insanın saygınlığının alınma anlatısı, sadeleştirilen mimarinin bütün ayrıntısında kendisini hissettirmektedir. İdeal biçimi, daire ve karenin kusursuz formunda arayan rönesans mimarı, mekânı tam sayıların orantılı ilişkilerine dayanan modüler birimler kullanarak tasarlamaktadır (Miranda, 2004, s.127). Rönesans'ın katı, orancı ve kuralcı tutumuyla hümanizmin dinginliğini kutsiyet atfederek aktaran mimarisi ile Maniyerist sanatkarları alay etmişlerdir. Bu dönem mimarları klasik oylumların ölçü ve simetrisini bilinçli olarak bozarak, ideal olanın peşini bırakmış ve hayallerin gücüne kendilerini bırakmışlardır (Atasoy, 1985, s.2-4). Rönesans'ın teslimiyetçi yapısındaki ruh dinginliği, burada dramatik bir itaatsizliğe dönüşmüştür. Maniyerizm ile başlayan bu karşı çıkış sonraki Barok döneminde de devam eder. Dini ve dünyevi mutlakiyetçiliğin ağır bastığı bu dönemde, kilise ve saray inşasında kralların gücünü sembol eden saraylar lehine bir evrilme söz konusu olmuştur (Germaner, 1997, s.194). Hristiyan mimarisinde dünyevileşen bu evrilme, he ne kadar bazı karşı çıkışlarla engellenmek istese de, artarak günümüze kadar devam etmiştir.

#### **İslam Mimarisinin Sembolik Anlatıları**

İslam mimarisi özünde iki arketip yapının inşasıyla başlatılmaktadır. Bunlardan ilki; arzın merkezi olarak kozmik diyagramların toplandığı kübik yapısıyla Kabe, diğeri de İslam peygamberinin adına yapılmış olan Mescid-i Nebeviyye'dir. Yüklendiği manevi konumuyla Kabe, varlık ve gönüller dairesinin yeryüzündeki odak noktasını teşkil eder. Kendine yönelenlerin oluşturduğu nurani halkaların sürekliliğinde, Mutlak Hakikate ve O'nun birliğine de müşahhas bir alâmettir (Kılıç, 1987, s.67). İslam mimarisinde daha büyük tasarımları meydana getirmek için birleşen ama tek başına da bir bütünlüğe sahip, çok sayıda eleman ve birimden kurulu modüler yapının (Arıncı, 2006, s.130) temsilcisi Mescid-i Nebeviyye'dir. İslam peygamberinin secdesi ile bu mabedin, dolayısıyla bundan sonra yapılacak olan bütün mescitlerin, zemini kutsiyet kazanmıştır (Nasr, 1992, s.51). İslam yapı sanatının simge iki yapısından Kabe, Mutlak Varlığı, Mescid-i Nebeviyye de insanı temsil etmektedir. Sonraki yapı sanatı örneklerinin tamamı, bu iki özün bileşenleri olarak tanımlanabilmektedir.

Genel bir ifadeyle, İslam mimarisinin temel gayesinin; evreni, bir yapıda, mutlak varlığı da yarattıklarında görme arzusu olduğunu söylemek mümkündür (Yılmaz, 2017, s.73). Mimari



bakımdan her ne kadar birbirinden etkilenmiş olsalar dahi batı dünyası ile doğu dünyası bu noktada birbirinden kısmen de olsa ayrılmaktadır. Çünkü kadim Hıristiyanlık sanatında, her ‘şey’ in tanrıya (hakikate) ulaşması için bir gaye güdülmüşken; doğuda, tanrının (hakikatin) her ‘şey’ de görünmesi (Necmeddin-i Daye, 2013, s.383-384) amaçlanmıştır. Bütünün parçada tecelli etmesi algısı, dolaylı bir anlatım tarzını ortaya koymak zorunda olduğu için ister istemez salt taklitten kaçınmayı zaruri kılmış, bu da genel hatlarıyla İslam Sanatı’na soyut bir mahiyet kazandırmıştır (Yılmaz, 2017, s.73). Yani İslam sanatçısı tabiatı birebir taklit etme (mimesis) yerine, tabiattaki soyut unsurlara yönelerek tevhid ve tenzih hassasiyetine bağlı ürünler ortaya koymuştur (Çaycı, 2016, s.198). Bu nedenle İslam mimarisinde belirtilmek istenen birçok ifade, biçimlere yüklenen sembolik anlatı ile sağlanmıştır.

İslam mimarisinde biçime yüklenen mana, öylesine derindir ki, İslam’ın vücuda getirilmiş hali olarak tanımlanabilmektedir (Burckhardt, 2005, s.1). Hikmet ve zanaatın birlikteliğinden doğan bu mimari, tek bir örnekle dahi “İslam nedir?” sorusuna cevap verir nitelik ve nicelik kazanmıştır. (Alodalı, 2015, s.93). Teknolojinin değil, din ve ahlak alanının bir ürünü olarak görülen İslam mimarisi, varlığın bütünlüğü ve kuvvetler hiyerarşisine dayandırıldığı (Cansever, 1996, s.121) için hakikatin dili mesabesinde. Müslüman mimari geleneği, kendine özgü yönleriyle, İslam dininin ruhunda bulunan değerleri, belirli biçim ve semboller halinde yansıtarak ya da bu değerler doğrultusunda yön ve kimlik kazanarak (Mülayim, 2005, s.91) gelişmiştir. Müslüman mimar, içinde yaşadığı toplum ve inanç sisteminin üst değerlerini çok iyi bildiğinden dolayı maddî, biyo-sosyal, psikolojik ve ruhî-aklî varlık düzeylerinin problemleriyle ilgili spesifik tutum ve uygun değerlendirme yetisine sahiptir (Cansever, 1996, s.127). Bu nedenle ortaya koyacağı eserde, maddi ve manevi çevre ile tezat oluşturacak hiçbir unsura tenezzül etmemiştir. İnancın toplayıcı, birleyici sınırları çerçevesinde, maddi çevrenin ve milli amillerin farklı uygulamaları ile zenginleşen bir mimari ortaya konulmuştur. İslam tarihi boyunca, İslam âleminin değişik bölgelerinde, çeşitli Müslüman milletler, çevrelerini temel İslamî ilkelere göre biçimlendirmeye çalışmış ve bu şekilde çok sayıda mimarî eser vücuda getirilmiştir (Cansever, 1996, s.127).

### **İslam Mimari Tasarımında Sembolik Anlatılar**

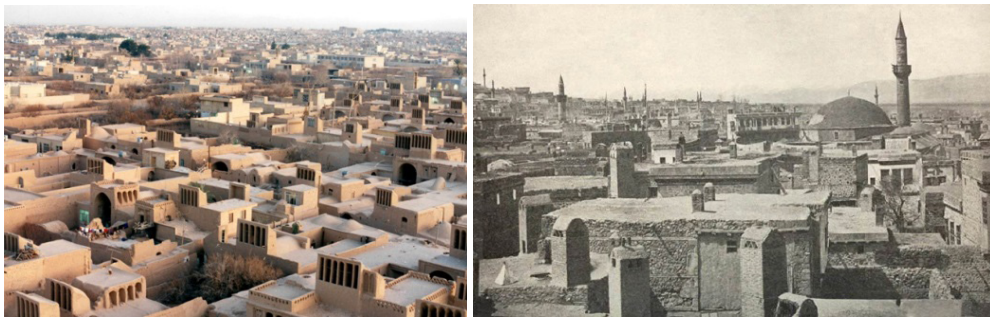
İslam mimari eserlerinde, daha tasarım aşamasında özellikle anlatılmak istenen çok güçlü semboller vardır. İslam mimarisi, ancak şahsi ihtiraşlardan, gururdan, her türlü açık yahut gizli isyanlardan arındırılması gereken tasarım metodolojisine yansımış bir tavırla oluşturulabilir (Cansever, 2012, s.26). İslam mimarı, yaratılmış olduğunun bilinç acziyeti içerisinde, aşırılığa, haddi aşmaya, isyan ve şirke düşürecek tasarım uygulamalarının en küçük bir zerresine dahi bulaşmamıştır. Meydana getirdiği eserinde nefisini değil Hak’kı hatırlatan unsurları ön plana çıkarmıştır. Yapıtlarındaki azameti, parçaları birleyerek oluşturduğu kütle kompozisyonlarında yakalamıştır. Süsü ise, maddenin ve şekillerin doğasını diyalektik unsurlarla bozarak değil, ahşaba, çiniye ya da kaleme eklediği hikmet dolu motiflere yüklemiştir.

İslam mimarisinin tasarım aşamasında, toplanmayı, bütün olmayı, birlenmeyi yani tevhidi işaret eden merkez sembolizmi hemen her tür yapıda görülen bir anlatıdır. Bu, arzın merkezi olarak görülen Kabe’den başlayarak şehirlerin kuruluşu ve bağımsız yapıların tasarımına kadar, Müslüman mimarlığın asli kaidelerinden sayılmaktadır (Arpacıoğlu, 2006, s.38). Kâbe merkez sembolizmi, yalnızca büyük kozmosun dönme hareketini, kendi etrafında tavaf eden Müslümanlar tarafından değil, dünya coğrafyasının bütün mabetlerindeki namaza kıyam eden Müslüman saf düzeninin yönelim birliğini de ifade etmektedir. İslam şehri, özellikle cami mimarisine yüklenen bu merkez tasarım anlatısı ile inşa edilen külliye etrafında gelişmiştir. Bu nedenle İslam şehirlerinde, en dar sokaktan en geniş caddelere kadar her yönelim bu merkeze doğru tasarlanmıştır. Merkez olgusu,

özgün yapıların da vazgeçilmez unsurlarındandır. Şehirlerde külliyeleer, külliyeleerde camiler, erken dönem camilerinde mihrabönü kubbese, selatin camilerinde dış avlu ortasına konulan şadırvan, küçük camilerde kubbe, kervansaraylarda köşk mescit, medreselerde ana eyvan, türbelerde sanduka, saraylarda divanı hümayun, evlerde sofa, merkez sembolizminin tasarım aşamasında belirlenen örneklerindendir.

İslam mimari tasarım evresinde yer seçiminin çok güçlü simgesel anlamları bulunmaktadır. Şehirler, komşu hakkı düsturuna bağlı kalınarak, birbirinin güneşini kesmeyecek yapıtların inşası için teraslı arazilere kurulmaktadır. Kutsiyet atfedilen yapılar, inancın sembolleri olarak, kamu yönetim binaları da hâkimiyetin sembolü olarak şehrin her yerinden görülebilecek yüksek tepelere inşa edilmektedir. Ticari yapılar, şehir merkezlerinde, kadı yetiştiren medrese, hukuk uygulayıcısı kamu yönetim binası ve Allah'ın evi camilerle sırt sırta yapılmakta ki harami düşünme tahayyül dahi edilemesin. Kırsal alanda ise kervansaraylar, tabiatın en savunmasız, yerleşim birimine en uzak, kervan ve yolcunun en bitkin düşeceği noktalara, güven ve korunç veren yerlere yapılmaktadır. Eğitim kurumları, öğrenilenin davranışa dönüştürülebileceği diğer yapı toplulukları ile birlikte ya da onlara yakın merkezi konumlara yapılmaktadır. Kümbet, türbe ya da mezar yapıtları, beşeri yaşamın faniliğinin, ahiri yaşamın ebediliğinin görsel hatırlatıcıları olarak yaşamın hemen yanı başında tasarlanmaktadır. Cami hazireleri, bir yandan bu öğütsel simgeyi ifade ederken diğer yandan da ata kültüne (Çaycı, 2012, s.11) bir öykünme olarak yapılagelmektedir. İbadetlerin de başlangıç şartı olan temizlik; su yapıtlarına yüklenen anlamları ile halkın kolay ulaşabileceği alanlara dağıtılarak sağlanmıştır.

Planimetrik şemalar kapalı olmaktan ziyade esnekliğin sembolü olarak açıktır (Cansever, 2012, s.30). Bu hem değişimi kolaylaştırmakta, hem de yeniden kullanılabilirliği sağlamaktadır. Tasarım aşamasında birbirini tamamlayıcı olarak yapılan oylumlar, gerekli görüldüğü zaman bağımsız birimler olarak ayrılabilir. Müslümanın ikamet ettiği ev, çok rahatlıkla bölünerek birkaç farklı konuta dönüştürülebilmektedir (Sağlam, 2019, s.1246). Aynı zamanda yapı, bu esnekliği ile kolayca yeniden kullanıma dönüştürülebilmektedir. İhtiyaç duyulduğu anda değişik (özellikle askeri) kullanıma dönüştürülen hamam, medrese hatta cami örnekleri çoktur. İslam yapı sanatı, alenilik anlatısı gösteren birçok yapı elamanı ile birlikte tasarlanmıştır. Revak uygulamalarında gözlemlediğimiz tasarım aleniliği, yapıya yönelenlere Mevlana misali “ne olursan ol, gel” çağrısını yapmaktadır.



**Fotoğraf 5:** İran/Meybod rüzgâr kuleleri, Türkiye/Erzurum tandirevi bacaları

İslami mimari, yalnızca doğa kuvvetleri ile değil, doğanın özünü oluşturan düzen ve nizamı ile uyum içinde tabi denge timsali tasarımlar ortaya koymuştur. İslami şehir/mimari yapı, yavaşça topraktan başkaldıran nebatat gibi doğal kaynaklardan yararlanarak şekillenir. Nüfusunu kaybedince aslına, yani toprağa geri döner (Nasr, 1992, s.54, 64). Bu denge tasarım anlatısını, şehrin imar planından bir yapıtlın en ayrıntılı elamanına kadar görebilmek mümkündür. Kurulan şehrin hava akımları

hesaba katılarak sıcak iklimlerde rüzgâr kulelerinin yapılması da, soğuk coğrafyalarda ocak baca tütekliliklerinin yönü de bu tabi denge tasarımının birer yansımalarıdır.

İslami mimari, doğa ile kutsiyet arasındaki engelleri kaldırmakla dini hayatı tüm alanlarda kendi önerdiği ibadet ve vecibelere yönelik yaşantı ile sosyalliği ifade eden tasarımlar oluşturmaktadır. Mescit, geleneksel İslami bir şehirde yalnızca dini etkinlikler merkezi değil, belki toplumun tüm hayatının merkezi ve tüm kültürel, sosyal, siyasi ve kısmen de iktisadi etkinlikleri kapsamaktadır. Saray ya da siyasi gücün kaynağı, okul ve fikir etkinliklerinin merkezi ile bağlantılıdır. Özel mülkiyete ait olan konutlar genelde mescide yakın inşa edilmişlerdir. Geleneksel hayatın modelinde de olduğu gibi iş yerinde kalan boş zamanlarda aile içi ilişki ve sosyalliğin devamı adına bu çok önemlidir. Birbirine ayrı ve uzak olmayan iş ve aile çevresi bütünsellik içinde sosyal hayata katılmaktadır. İslam ev mimarisi, sosyal hayatın bir varyantı olarak tasarlanmış ve odalar buna göre şekillendirilmiştir. İşlevsel olarak farklı amaçlar için yapılan odalarda kesin çizgi ve katı kalıplar olmaz. Erzurum evinin tandirevi, aynı zamanda bir ibadet alanı ve oturma, sohbet odası olarak da kullanılmaktadır. Eğitimin de bir parçası olan konut mimarisi tam anlamıyla hayatın içindedir. Gökyüzü tavanının altında bir kapalı çarşı gibi düşünülerek tasarlanan farklı İslami yapılar, insanın sosyal varlık olarak görülmesinin, inanç şemsiyesi altında, tahayyül-i bir tezahürüdür.

#### **İslam Mimarisi Kütle Kompozisyonunda Sembolik Anlatılar**

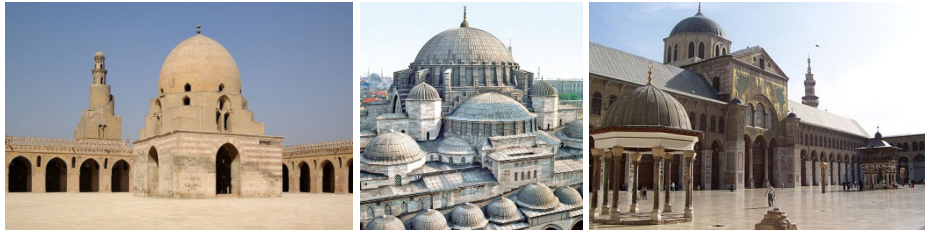
İslami mimari geleneksel bakış açısı ile gerçekçidir. Çünkü Müslüman mimar, yaratan ile yaratılanı ayırmıştır. İslami yapı sanatında maddi dünya da melekût âlemi de ayrı ayrıdır. Buna mukabil mimari mekânda hiçbir sınıf ya da aristokrasi ayrıcalığı yoktur. Bu, kâinatın yaratılışına da aykırıdır. Bu nedenle yaratılışın içinde bulunduğu atmosferin ve yaratılan araç ve malzemelerin hiç birinde ayırım ve ayrıcalık yoktur. İslami yapı kütle kompozisyonunda ritim ve devamlılık esastır. Bunun için İslam mimarisinde gotik dönem katedrallerinde olduğu gibi ütopyk unsurlar, tezatların aşırılıkla yukarı doğru yükselişi ve göklere zoraki gidişi yoktur (Nasr, 2019, s.94). Yani İslam mimarisi kontrolden çıkmış “ratio”nun ürünü değildir. İslam mimarisi tevhidi, tevhid ise hem Allah’ın iradesine teslim olmayı, hem de, her şeyin kendi doğru yerinde bulunduğu bir düzenin tesisini ifade eder (Aydeniz, 2015, s.184). Mimari, yaratılmış âlemi olduğu gibi anlayan bir bakış açısıyla vücuda getirilmiştir.

İslam mimarı; gölge ve ışıktan, ısı ve soğuktan, rüzgâr ve onun aerodinamik etkilerinden, su ve onun serinletici niteliğinden, toprak ve onun kaplama etkisinden ve aynı zamanda saire unsurların (su, rüzgâr, ateş) karşısındaki koruyucu niteliğinden iyice istifade edecek kütle kompozisyonları geliştirmiştir. İslam mimarisi insanın yaşadığı çevresindeki sade ve doğallıktan faydalanmaktadır. Yaratılıştaki her türlü sadelik ve değişikliklere saygılı olduğundan isyana karşıdır ve bu yüzden abartılı sanat ve üsluplar kullanılmamıştır. Şehrin merkezine akan sokakların doğal eğriliklerine müdahale edilmemiş, onlara uyulmuştur. Bu insani yaklaşım eski sokakları, günümüz makinelerine çizdirilmiş, doğrusal hatlı, çok düzgün ve aşırı geniş caddelerine nazaran daha sevecen kılmaktadır. Şehir silüetinde merkeze doğru kademelenme ile oluşan piramidal kütle, “yüce dağ” kültüne gönderme yaparak, burada yaşayanlara, güven, huzur ve sükûneti telkin etmektedir.

İslam’ın kutsi ve görkemli binalarının atmosferi yaşadığımız dünya için huzur ve sakinlik ile doludur. Bu yapıtlar kararlı ve sebatlı bir duruşa sahiptirler. İslami yapı sanatının kütle kompozisyonu, başka dünyalara ve ütopyk hayallere bağlanmaz ve onlarla birleşmez. Böylece yerel olanla sıkı ilişki içinde ve asla tezatlık oluşturmazlar. Müslüman mimar, taşları hafif gösterme ve yukarı doğru uçarcasına inşa anlatisıyla değil, taşı olduğu gibi, ağır başlı, vakarlı haliyle geometrik biçimlere dönüştürerek yücelim duygusu vermeye çalışmaktadır. Bu biçimler aracılığı ile kütle değer kazanmakta ve sanatsal iletişime örnek teşkil etmektedir (Kartal, 2014, s.188).

İslami mimari kütle kompozisyonunda, kübistik ve organistik olmak üzere çoğunlukla iki düzenleme belirlenebilmektedir. Kübistik düzenlemede, bağımsız birimler bütünlüğü tesis ederek ferdiyetten uzak bir duruş sergiler. Kübistik bir düzenlemenin özünde mevcut olan girift ilişkilere, bazı unsurlar ilave edilse yahut biçim değişse de zarar görmez. Bütünlük ya kütlefertlerle ya da fert olmayanlarla kurulmuştur. Örneğin saray ve evlerin mimari yapıları kübistik kütle kompozisyonuna bağlı kalınarak, ekeleme-bütünlüme ya da biçim değişikliklerine uygun olarak, yapılmaktadır. Öte yandan organistik düzenlemede fertler kendi özel yerlerini bütünlükle ilişkili olarak muhafaza ederler. Böylece kendi özelliklerini yitirerek asimile olurlar. Böylesi bir bütünlük, unsurları, parçaları yahut ölçekleri değiştiğinde tahrip olacaktır. Camilerin inşasında organistik kütle kompozisyonu, her bir yapı elemanının mimari organizasyonda olmazsa olmaz olduğu ancak bütünü içinde bu yapı elemanlarının kaybolduğu şekliyle uygulanmıştır. Bütünlük, kendilerini yaratılmış birlikten azade kılabilen parçaların bütünlüğü olarak üretilir (Cansever, 2012, s.23). Organistik mimari örneklerde iç mekânda, yapıyı oluşturan elemanların kompozisyonunun görselliği ön plandadır.

Her şeyi doğru yerine koymak(adalet), İslam mimarisi kütle oluşumunda atılması gereken ilk adımlardan birisidir. Bu da ancak her bir yapı elemanını bir diğerine göre doğru yere koymakla; sadece maddi varlık düzeyinin unsurlarına göre değil, aynı zamanda biyo-sosyal ve dini hakikatlere, kanunlara göre doğru yere koymakla mümkündür (Özçakıcı, 2018, s.462). Duvar inşasında kullanılan taş; gotik üslupta hafifletilerek uçmaya, rönesansta taşın sert özelliğiyle katı kuralcılığı hatırlatmaya, barokta kuralcılığa isyana zorlanmıştır. Geleneksel Müslüman mimar, taşın muhkem ve vakarlı haline müdahale etmemiş, malzemenin özünde olanı kendi yapıtına aracı kılmıştır. Taşla yapılması gerekeni ve tuğla ile yapılabileceği çok iyi ayırmışlardır. Sanatkârlar hiçbir zaman malzemenin işlevini bir diğerine yükleme çabasına girmemişlerdir. Müslüman mimarlar yerine göre ve aynı zaman da iktisadi durumu da göz önünde bulundurarak taş, toprak, çamur, tuğla ve ahşap malzeme ile geniş topografyalara yayılan alanlarda çalışmış ve son derece ihtişamlı abideler ortaya koymuşlardır. İslam mimarları, özü bozmadan, orijinalinde olması ve anlatması gereken şekli ile İslam maneviyatından beslenerek; Mali’de toprak, Malezya’da ahşap, Anadolu’da taş, İran’da tuğla malzeme ile yapıtlar inşa etmişlerdir (Arpacıoğlu, 2013, s.404). İslam mimarisi kullandığı malzemeyi yakın çevresinden ve kolay ulaşılabilir olanlardan seçerek ifrat ya da tefrite düşmemiştir.



**Fotoğraf 6:** Mısır/Kahire İbni Tolun Cami, Türkiye/İstanbul Süleymaniye Cami, Suriye/Şam Emevi Cami

İslam mimarisinin, kütle kompozisyonuna yüklediği sembolik anlatılar, her yapı türünde olmasa dahi işlev bölümlenmesine göre farklılıklar oluşturmaktadır. İslami mimarinin en önemli sembolik anıtı yapı türü, şüphesiz ki camilerdir. Bir yerleşim beldesinin Müslüman memleketi olduğu cami ile anlaşılırdır. Dünya coğrafyasında Müslüman memleketlerinde, her biri belli eksen üzerine inşa edilen camiler, aslında Kâbe metafor alanında namaza duran saf tutmuş Müslümanlar gibi arzın büyük dalga halkalarını temsil etmektedirler. Tevhidi anlatının bir gereği olan bu evrensel birleme, ferdiyet bağlamında, cami mimarisinin yalnız kendi kişiliğinde de kütleyle aksettirilmiş bir amildir. Yine cami mimari atmosferinde görülen sade ve basit anlaşılabilirliğin vakarı, Allah’ın huzur verici olduğunun göstergesidir. Mescidin tüm alanları bir birini takip eden belli bir ritim çerçevesinde



inşa edilmiştir. Bu ritim, hayatın çeşitli basamaklarını göstermenin yanı sıra evreni ve felekleri de sembolize etmektedir. Nihayet cami kütle kompozisyonu, insanı hayata bağlayan güven, aidiyet ve huzur duygularını, ibadete gelenlere direkt aktarabilecek amillerle doludur.

İslam mimarisinde metfunların ebedileştirilmesi için yapılan türbe/kümbet yapılarının kütle kompozisyonlarına da oldukça fazla anlam yüklenmiştir. Türbeler, ölümlere saygı ifadesinin mücessemleştiği mekânlar olarak değerlendirilmektedir (Çaycı, 2017, s.103). Türbe, özünde cenazelik, gövde ve üst örtü/külâh olmak üzere üç bölümden oluşan bir kütle yapısına sahiptir. İslami tasavvurda, sağ-sol-ön ve arka yönleri beşeriyeti, alt ve üst yönler ise mutlakıyeti temsil etmektedir (Kartal, 2014, s.188). Buna göre türbenin cenazeliği mutlak olan ahireti, gövdesi beşeriyeti, piramidal külâhı ise mutlakıyete yönelen yücelim duygusu içerisindeki ruhu temsil etmektedir. Türbelerin menşei olarak gösterilen topak evler (Esin, 2006, s.137-142), ve Türk çadırı (Ögel, 1991, s.164, 204, 209) nasıl ki dünya ikametgâhı ise mezar yapıtları da fenâ aleminin istirahatgâhı olarak addedilmektedir. Türbelerde ikiz kubbe ya da kubbe-külâh şeklindeki çift örtü sistemi, sadece naaş-ı beden değil, ruh-i beden de varlığının işaretidir. Platon'un ideler âlemiyle başlayan ve Orta Çağ boyunca İslam düşünürlerini meşgul eden ruhun asli mekândan ayrılarak insan bedeni ile birleşmesi doğumu, tekrar aslına rücu etmesiyle de ölümü ifade eden yaşam döngüsü, türbelerin bu kütle kompozisyonları ile göstergebilimsel anlamına ulaşmıştır (Çaycı, 2017, s.105). Türbelerin yapılarındaki kütleli mekân, ölümün hicretten ibaret olduğuna da işaret etmektedir (Tatlı, 2012, s.275). Bu anlamda türbe yapıları, cennete açılan kapılar olarak görülmüşlerdir. Ayrıca Müslüman mezarlığındaki şahide taşları, yalnızca künye değil; biçim, kompozisyon ve süslemelere yüklenen derin sembolik anlamlar taşımaktadırlar (Arslan, 2019, s.79, 80).

İslam yapı sanatının müstesna örnekleri olan kervansarayların kütle kompozisyonlarında tasarım ve işlev boyutu kadar, temsili ve simgesel boyutta ön plandadır. Kazanç beklentilerinin dışında tutulması gereken bu yapıların esasen, hizmete yönelik olduğu kadar, devletin hâkimiyet sınırları içerisindeki imajının somutlaşan numuneleri olarak görülmeleri gerekmektedir. (Ögel, 1986, s.83). Azamet ve yükseklikleri ile, her alanda devletin güç ve kuvvetini sembol etmektedirler. Olağan üstü durumlarda ve seyrü seferde orduların barınağı olmuşlardır. İssız ovalarda, dağ geçitlerinin eteklerinde, kısaca her türlü tehlikenin vuku bulacağı alanlarda, uzun yolculuğun vermiş olduğu yorgunluktan bitkin düşen bir yolcu için kervansarayın külâhını görmüş olmanın verdiği haz, bu yapıların en deruni anlatısını oluşturmaktadır. Kale gibi muhkem ve payandalarla destekli duvarları, yalnızca ticari metayı korumak için değil, yolcuya güven kaynağıdır. Aslında 20. yüzyılda ortaya çıkan sigorta sisteminin Selçukiler eliyle sekiz asır önce kullanımının adıdır kervansaray.



**Fotoğraf 7:** İran/Harrekan Türbeleri, Türkiye/Kayseri-Sivas Tuzhisarı Sultan Hanı, Türkiye/Erzurum Çifte Minareli Medrese

Medreseler ve günümüzde eğitim araştırma hastaneleri gibi görev yapan darüşşifalar, İslam yapı sanatının en büyük eğitim kurumu temsilcileridir. Kuranın ilk vahyi olan “oku” emrini, kendine bir vecibe olarak gören ve ona adanmış olan bu yapılar, ilim, feyz ve hikmetin sembolleridir. Yapı

kütle kompozisyonlarındaki baş eğme, boyun bükme ve mütevazı hal, bu emrin ağırlığından kaynaklanmaktadır. Bu yapıların kütlelerindeki anıtsallık, bir yandan devletin prestijini artırırken diğer yandan dindaşı olmayan bilginlerin dahi beyin göçünü sağlayacak cezbedicilik rolünü üstlenmektedir. Erzurum Çifte Minareli Medrese (13. yy. sonları) açık avlusu ortasında olduğu gibi su yapılarının varlığı, arşa arzdan bakabilmenin akıllıca bir çözümleme yolu olduğunu göstermektedir. Su tesisinin olmadığı ya da kapalı avlulu medreselerde kubbe ortasına açılan fener, aynı işlev için kullanılmaktadır. Bu durum aynı zamanda evrenin en yüksekinde olanların dahi, ilmin ayaklarının önüne serileceğinin bir göstergesidir.

Saray yapıları, mülki idarenin odak noktasını temsil etmektedir. Kübistik bir organizasyon ile yapılan saraylar, divan-ı hümayun merkezi etrafında toplanan yasama, yürütme ve bir yönüyle de yargı erklerini üzerine toplayarak devlet hâkimiyetini sembol eder. Saraylardaki adalet kuleleri, hukukun üstünlüğüne, haddi aşmamaya, hakkı korumaya matuf anlatılarla kurgulanmıştır. Saray, bilgelik ve kudretin bireysel ölçekli kesişme noktasını teşkil etmektedir (Çaycı, 2017, s.95). Devleti yöneten merkezi kuvvetin oturduğu yer olması sebebiyle bütünleştirici durumundadır. Cami ilahi olanın, saray da beşeriyetin merkezi olarak görülmüştür. Şehrin görüngüsünde piramidal yapının tepesinde yer alan saray, halka güven vermenin yanı sıra istenmeyen davranışları caydırıcı niteliğe de sahiptir. Saray mimarisindeki yapı birimleri ve yapı elemanlarının ihtişamlı görüntüsü, dosta güven, düşmana da korku hissi vermektedir.

İslam yapı sanatının önde gelen numunelerinden biri olan hamamlar, fevkani göbek taşı etrafındaki dört eyvanlı yapıları ile merkez sembolizmine uygun olarak yapılmaktadırlar. Külliyelerin bir parçası olarak yapılan hamamların bedeni, mescitlerin de ruhu temizlediği düşünülmüştür (Akkach, 1995, s.9). Bedesten ve çarşılar, bir sokağın iki yanına dizilen, karşılıklı ve birbirinin tekrarı küçük dükkânlarla, bir yandan adaleti diğer yandan da kanaatkâr olmayı telkin etmektedir. Günümüz halk eğitim merkezlerinin bir benzeri olan fakat çok daha faal olarak görev üstlenen, zaviye, tekke ve hangahlar, İslam ahlakını avama aktaran edep yapılarıdır (Keyani, 2013, s.115). Kale ve surlar, İslam mimarisinde; idare binaları ve saraylarla merkezi otoriteyi, darphaneyle iktisadi yapıyı, Ulu Cami ile diyaneti bir araya toplayarak devletin var olma alametlerini sembol etmektedir (Çaycı, 2017, s.115).

Müslümanın evi, özünde iki ana bileşenden müteşekkildir. Bu iki bileşen toprak ve havadır. Toprak/yer, tertemiz haliyle ilk ve masum olan insanı, temiz hava ise Allah'tan gelen "kutsal nur"u sembolize etmektedir (Cansever, 2012, s.185). Bu alanlarda teneffüs edilen hava Allah'ın sözünün iletimi için bir araçtır. Bu hava bütün İslami yerleşim sahalarını da sarmaktadır. Atmosfer de bulunan ve hava ile dolu olan boşluk insanı Allah'ın görülmeyen varlığına götürmektedir. Bu yüzden arazide yalın ayak yürüyen bir insan huzur bulmaktadır (Nasr, 2019, s.65-66). Müslümanın evinin zemini bu yüzden kutsaldır ve ayakkabı ile girilmez. Mesken barınak değil yaşam alanıdır. Boyutlarıyla insani, kurulum ve malzemesi ile çevreci, cumba çıkmaları ile sosyal, cepheleri ile vakarlı, tavanları ile sevecen, toprak damı ile edepli yapıları ile evler, aslında âdemi vasıflara sahip insan yetiştiren yuvalardır (Sağlam-Yurttaş 2020, s.454).

### **İslam Mimarisi Yapı Elemanlarında Sembolik Anlatılar**

İslam yapı sanatında bütüne götüren cüzler olarak görülen yapı elemanları, evrensel olarak taşıdıkları sembollerin yanında öznel anlamlar da kazanmışlardır. Bu cüzler, her yapı türünde bazen aynı remizlere işaret etse de bazen farklı anlamlar yüklenerek anlatım zenginliği oluşturmaktadır. İslami mimarinin bütün yapılarında dış mekân ile müstakil yapıyı birbirinden ayıran ve başlangıç çizgisini teşkil eden kapılar, yapı elemanlarının en belirleyici olanlarından biridir. "Kapı eşiği" kavramı bu

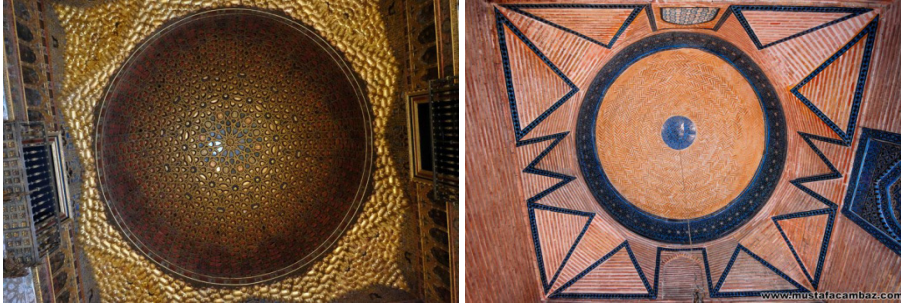
çizgisel ayırımın bir tezahürüdür ve hukuki karşılığının yanında ahlaki bir sınır olarak da görülür. Dışa taşırılan, anıtsal yapılan ya da belirginleştirilen kapılar, yapıya gelenleri hoş karşılamamanın gizil anlatısını haykırmaktadır (Bayburtluoğlu, 1976, s.73) Bu durum tasavvufi yaklaşımla iki nurun birleşmesidir. Çehre nasıl ki insan yüzünün en kutsi ciheti ise, yapının da taç kapılı cephesi odur. Kapı biçim ve süslemeye yüklenen manası ile insan çehresinin önemine atıfta bulunmakta ve böylelikle yapıyı da azametle yüceltmektedir. Yapıyı dış dünyaya taktim eden vitrin olarak addedilen kapı, hükümdarlık tacı ile eşdeğer bir misyona sahip görülmüştür. İslam mimarisinde mekân kutsal olarak görüldüğü için kapıların açıklık kemerleri basık yapılarak içeriye edeple girme telkin olunmuştur. Bu durum, eğitim yapılarında ilme saygı, ibadet yapılarında Hakk'a saygı, saraylarda otoriteye saygı şeklinde yorumlanabilmektedir. Özellikle dini yapılarda taç kapıların cennet kapısı olarak değerlendirildiğini de görmekteyiz. Başka bir ifadeyle kapı, darü'l-fena ile darü'l-beka arasındaki geçişi (Lekesiz, 1997, s.32) sembolize etmektedir. Yeni hayatın başlangıcı ya da yeni hayata yönelimin eşiğini ifade eden kapılar, insanlığın umut kapıları olarak hep açık kalmış ve yaşamı anlamlı hale getirmiştir.

İslami yapının cephesini şekillendiren pencereler, ışığı/nuru iç mekânlara taşıyarak maddeyi anlamlı hale getirmektedir (Çaycı, 2017, s.140). Belli bir düzen ve biçim ile dizilen pencereler ritmik harekete işaret etmektedir. Dini yapılarda mekân içine kutsal nuru taşıyan pencereler, sivil yapılarda, özellikle ikametgâhlarda, insan ruhunun özgürlüğünü sembol eder. Sahra ortasına kurulan çadırlara bile pencereler açılır. Çünkü pencere öncelikle insan gönlünün nefesleneceği, insan ruhunun bulunduğu ortamdaki uzaklara açılabilmesi için yegâne başlangıçtır. Bir pencere üzerinde duran çocuk, dudaklarındaki ince bir gülüşle genelde dışarıya sarkarak ya da pencere tabanı içinde dikilerek görülür. Çocuk bu haliyle geleceğe çevirmiştir bakışlarını ve ötelere gitmek ister, yerinde duramaz. Umutlarını ilmek ilmek elindeki dantelaya işleyen ve yeni hayatlar için çeyiz hazırlayan gelinlik kızlarımız da genellikle pencere kenarında yerine getirirler bu görevlerini. Zaman zaman durup uzaklara dalan gözlerine ufuktan tebessüm eden güneşin ışığı dolar. Geleceğe doğru yüzünü dönmüş umuttur bu duruşun adı. Ve yine sedirler pencere kenarlarına yapılırlar eski evlerde. O sedirlerde oturan yaşlılar ise kollarını pencere pervazlarına koyarak yorgun başlarını da kollarının üzerine bırakıp mazinin penceresinden, dönülmesi bir daha imkânsız günleri seyrederek hüzünlü gözlerle (Akçay, 2000). Gidenlerin yolu, dönecekler diye hep pencerelerde gözlenir. Pencere İslami yapıda kalp gözü olup açılmaktır; geleceğe, geçmişe, umutlara, hayata ve nihayet hakikate.



**Fotoğraf 8:** Türkiye/Divriği Daruşşifası taç kapı, Hindistan/Taç Mahal pencere, İsrail/Akka Kervansarayı revakları, Özbekistan/Uluğbey Medrese eyvanı





**Fotoğraf 9:** İspanya/El Hamra Sarayı elçiler salonu kubbesi, Türkiye/Konya Sahip Ata Mescit kubbesi

İslam mimari yapı türlerinin çoğunda gördüğümüz kubbe, arştaki gök kubbenin arza indirgenmiş yapı elamanıdır. Kubbe, insan kibrinin insan bencilliğinin dizginidir. İnsanın etrafını çeviren âlem ile mimarının şekillendiği mekân birbirini tamamlayan forumlar olarak algılanmıştır. Bu, hayatın her aşamasını kapsayan, belirleyen ve nurla sınırları içinde bulunanları kutsayan bir form olarak sonsuzluğa giden anlatımı içermektedir (Nasr, 2019, s.98). Kubbe, şekil olarak, merkezi teşkil eden kilit taşından başlayarak çemberin her bir noktasına eşit uzaklıktaki yapısı ile merkez sembolizminin bir diğer yapı elamanıdır. Kubbenin simgesel boyutu bütün kültür çevrelerince kabul görmüş, ancak bu çevrelerce değişik anlamlar yüklenmiştir. İslam coğrafyasında tevhide çağrışımına Türkler tarafından göksel algı da eklenerek daha zengin mâna derinliği sağlanmıştır. İslami mimari kubbe örneklerinde (Kuseyr Amra hamam kubbesinde olduğu gibi) kalemişi ile yapılan süslemenin asumani, firuze ve turkuaz renk tonları her iki maksada matuf uygulamalar olarak gösterilebilir (Çaycı, 2017, s.202). Sâî Çelebi'nin aktarımıyla, Mimar Sinan Kubbe için; “Hemânâ kubbe-i âlisi çarh-ı a'zamdır. Numune-i anlar anı nüh-felekten dide-i binâ. (Azametli kubbesi tabi ki semâdır. Ol semânın gözle görünen dokuz feleğinden biridir)”(Cündioğlu, 2013, s.43) diyerek, kubbenin sembolik anlatısına, bilirkışı bâbında noktayı koymaktadır. Emevi, Karahanlı, Gazneli, Selçuklu ve Beylikler dönemine kadar olan örneklerde mihrap önü kubbesi tarzında vazgeçilmeden devam eden kubbe, Selimiye Camii'nde kemale ermiştir. Unutulmamalıdır ki Hristiyan mimarisinde belirleyici üst örtü sistemi olan “haç formu, İslam mimarisinde “hilal”dir. Hilalin en iyi anlatısı da kubbedir. İslam mimarisinde bu formu yakalayabilmek için tasarım aşamasında çeşitli çözümler düşünülmemekte ve yapılmaktadır.

İslami yapı sanatının vazgeçemediği bir diğer yapı elamanı da revak sistemidir. Revak, iç mekân ile dış mekân arasında bir bağlantı unsuru olarak görülmesinin yanında, kütle kompozisyonunda zemin ile yapı tepe noktası arasındaki irtifa geçişinde herhangi bir kırılmaya mahal vermeden, istenilen üçgenin sağlanması adına, yumuşak eğimi temin eden elaman olarak da tanımlanmıştır. Revak, mimaride iç ve dış mekân birliğinin ya da için dışa yansımalarının bir anlatısıdır. Mekânın, kapalılık-açıklık dengesinin ifadesidir. Çünkü revak, açık olduğu kadar kapalı, kapalı olduğu kadar da açıktır (Kuban, 1995, s.83). Revak, mimarinin yaşama barışık, doğa olaylarına saygılı duruşunun bir ifadesi olarak yağmurlu günlerde şemsiye, zelzelede barınak, güneşte gölgelik, karanlıkta sığınak, sosyal hayatta buluşma noktası olarak halka hizmet vermektedir (Arseven, 1956, s.703). Camilerde son cemaat yeri olarak karşımıza çıkan revak, hoşgörünün ve kendine yönelenlere sevecen bir karşılamanın ifadesidir. Kiliselerde naosa (asıl ibadet alanı) girişi hazırlayan bir narteks kısmı bulunmaktadır. Narteksin umumiyetle mimarisi; dar, kalın duvarlı ve açıklığı son derece az, aydınlatması küçük pencereler ile sağlanan, buna mukabil yüksekliği oldukça fazla ve insan boyutunun fevkindedir. Hristiyanlıkta, ruhban sınıfını önceleyen bu yapı elamanı, din adamlarının diğer gruplara ve siyasilere galebesinin mimariye yansımaları olarak ta değerlendirilebilecek bir mimari uygulamadır. Zira mimarisindeki bu



yapısı ile narteks, insanı çok büyük ve karanlık bir harabede yalnız kalan bireyin içinde bulunacağı ruh hali gibi korku ve ürperti ile aciz bırakır. Başka bir ifadeyle Hristiyanlık öğretisinde insanoğlu cennette işlediği günahından dolayı hep suçlu olarak görülmüştür. Bu durum, Ortaçağ kiliselerinde daha ileri gidilerek, naosa giriş kapısı üzerine yerleştirilen bir tanrı freski ile daha da vurgulanarak insanlardaki suçluluk duygusu artırılmıştır. Bu fresk, aydınlatması oldukça az olan narteksin her iki yanında açılan öküzgözü pencereler ile direk ışık almakta ve insanla onu yaratan tanrıyı birden bire karşı karşıya getirmektedir. Yani Hristiyan mimarisinde asıl ibadet alanına girişi hazırlayan narteks bölümü ibadete gelenler için bir ürküntü yeri olarak durmakta, kendilerini kıymetsizleştirmelerine yol açmaktadır. Camilerdeki son cemaat yeri de insanları asıl ibadet alanına hazırlayan mekândır. Ancak son cemaat yeri revaklı açıklığa sahip ve tamamen alenidir. Kendisine gelenlere kıymetli olduklarını hatırlatır şekilde elini uzatan ve hoş geldin diyen bir dost eli gibi mabedin asıl kütesinden ileride, açık ve bir o kadar da hoş ve ferah görümlü birimdir.

İslam mimarisinde merkezi sembolizmin bir diğer anlatı yapı elamanı da eyvandır. Eyvan, İslam yapı sanatında tek değil, çoğunlukla dört eyvan şeklinde kullanılan yapı elamanıdır. Bu durum, eyvanların gizil anlatım boyutunu, yön kavramına yüklenen manaların sağladığını göstermektedir. Dört yön algısının merkezi sembolizmden başka, yeryüzünü temsil veya dünyaya egemen olma simgelerini de taşıdığı kabul edilmektedir (Akın, 1990, s.69). Çünkü dört yöne hâkimiyet dünyaya hâkimiyet olarak algılanmıştır. Daha geniş bir bakış açısıyla eyvan, kozmosun dört yöne indirgenmiş boyutu biçimindeki mandala olarak tarif edilmiştir. Eyvanların açık avluya bakan yanları, gökyüzünü, karanlık alanları da yeraltını işaret ederek hem beşeriyet hem de mutlakiyet anlatılmıştır (Çaycı, 2017, s.164). Böylece altı yönü de içine alan yön kavramı, kozmosun tamamına şamil olarak mimari mekâna indirgenmiştir. Eyvan, yalnızca soyut anlamda birlik çağrısı olarak görülmez. Eyvan, özellikle dini mimaride İslam birliğini oluşturmak için farklı dört mezhebi bir çatı altında toplayarak somutlaştırılmış birliğin de ifadesidir. Özellikle Nizamiye Medreselerinde her eyvan farklı bir mezhebin talebeleri için ayrılarak, topluma huzursuzluk telkin edecek tefrika engellenmiştir.



**Fotoğraf 10:** Hindistan/Kutup Minar minaresi, Mısır/Kahire Sultan Hasan Cami Mihrabı, Türkiye/Selimiye Cami minberi, Türkiye/Süleymaniye Cami minaresi

İslam mimarisinin en önemli sembolik anlatısına matuf olan camilerde, bu anlatıya sahip olan çok önemli yapı elamanları bulunmaktadır. Gökyüzünün şanına doğru yükselen ve “Aşkın” olanı sembolize eden minareler bunlardan biridir. “Menar” ve “menare” kelimeleri, nur kökünden türetilmiş, doğru yolu (sırât-el müstakîm) gösteren ışık ile Kelime-i Tevhid’in aleme duyurulduğu yer anlamına gelmektedir (Cündioğlu, 2013, s.25). Nasıl ki deniz fenerleri, denizciye sisli havalarda yol göstermekte ise, minareler de insanoğluna karmaşada yolunu belirleyici olarak ışık tutmaktadır. Minare, İslam mimarisinde vazgeçilmez bir simge olarak âlem şümul bir şekilde kullanılmıştır (Sözen; Tanyeli, 1994, s.162). Minareler, ilk başta daha muhkem, çok kalın hatta Samarra’da olduğu gibi melviye tarzında yapılmasına karşılık Karahanlılardan itibaren inceltilmiş, silindirik halde

yapılmaya devam edegelmiştir. Kuran dilinde şakuli olan tek harf “elif” tir. Elif ilk harftir. Çünkü Elif’in yüklendiği bir anlam vardır. Bu da şüphesiz ki İslam’daki tevhit (birlik) inancının simgesel anlatımı olan şahadet parmağının yüklendiği manadır. Bu yönüyle minare, elife benzetilerek tasavvuftaki vahdet-i vücut-u anlatmaktadır. Minare o denli sembolleşmiş ki İslam memleketlerinin alemi, remzi olmuştur. Bu nedenle fethedilen beldelerin en büyük kiliselerinin camiye çevrilmesinde ilk yapılan yapı elamanı minaredir. Oldukça yüksek noktalara uzanan minareler, ilahi haşmet ve celal sıfatının tezahürüdür. Statik açıdan endişelere yol açacak olan minare yapım tarzının ısrarla terkedilmeyişi ve bugün hoparlör ve çeşitli aygıtlarla sesin her noktaya ulaştırılabileceği bir teknolojik gelişime de ulaşılmasına rağmen ısrarla elif gibi incecik ve oldukça yüksek minarelerin yapımı bunun tam anlamıyla kanıtıdır. Ayrıca psikolojik boyutuyla minareler, bir Müslüman için aidiyet ve kimlik göstergesi iken sosyolojik boyutuyla toplumsal refah ve dayanışma simgesi olarak birlik ve beraberlik piramidinin üst noktalarında yerini almaktadır (Çaycı, 2017, s.137).

Ali İmran suresindeki “لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ /Küllema dağale aleyha Zekeriyya’l mihrab” 37. ayetinin yazıldığı mihraplar, camilerde oldukça süslenerek yapılan ve ayrı bir önem atfedilen yapı elemanıdır. Buradaki ayet, bereket, bolluk, rahmet ve yaratan ile insanın birbirinden razı oluşunun nimetsel karşılığıdır. Maddi ve manevi anlamda nimetlerin mihrap ile istenilen yola girilerek kazanılacağına bir işareti ve gizil anlamıdır. Mihrap ışınal bir doğru ile kible olarak yönelinen ve Allah’ın yeryüzündeki en çok sevdiği mimari yapı Kâbe ile bağlantılıdır. Bu bağ sürdürüldüğü manada sırât-el müstakîm (doğru yol) üzerinde kalma olur. Bu yolda hem dünya için, hem de bakî âlem için sonsuz bereketler vardır. Mihrabın ilk imamı Hz. Muhammed olduğu için O’nun mekânı olarak sembolleşmiştir. Mihrap caminin kalbi olarak düşünülmüş ve cami inşasında ilk taş olarak mihrap taşı konulmuştur. Nasıl ki taç kapı ibadete açılan kapı olarak addedilmişse, mihrap ta Kabe’ye, dolayısıyla Hakka açılan kapı olarak görülmüştür. Taç kapı ve mihrabın oluşturduğu doğrusal çizgi hattı, cennete giden yol olarak tarif edilmiştir (Kurtişoğlu, 2014, s.400). Mihrapların yapımında seçilen malzeme ve üzerindeki motiflerle sudûr nazariyesi<sup>3</sup> çerçevesinde ciddi bir anlatı söz konusudur. Türbe yapılarında namaz kılma mekruh sayıldığı halde bu yapıların çoğunda mihrap olması, mihraba yüklenen âlemin varlık parametreleri anlatısı ile izah edilebilir.

Cami içindeki bir diğer mimari öge minberdir. Tasarımı ve inşası oldukça dikkat çeken bu mimari öge vücuttaki beyni sembolize eder. Burada hutbe irat olunur. Öğreti vardır. Öğreti de doğru olmak zorundadır. Çünkü minber de İslam peygamberi Hz. Muhammed’in makamıdır. Bu makam, yönetenler ile yönetilenleri bir araya getiren cumhur/meclis ve hakkın karar noktasıdır. Minber, müsaade alınarak (perdesi açılarak) kapısından girilen, dua ve münacat ile aynalık korkuluğundan tutunarak merdiveninde yürünen, köşke varmadan saygıyla dört basamak geride durulan yapısı ile zahirde saltanatın, batında da Malik olanın hâkimiyetini sembol etmektedir. Bu nedenle minber, hem ilahi mesajın verildiği mekân oluşu nedeniyle kutsal, hem de siyasi mesajın sunulması nedeniyle dünyevidir (Oral, 1962, s.35).

### **İslam Mimarisi Süsleme Sanatlarında Sembolik Anlatılar**

Bir mimari eserin kütle kompozisyonu ve fonksiyonu yanı sıra onu kişilikli kılan unsurlardan birisi de, biçim-anlam bağlamında değerlendirilen, bezemesidir. Yapı bütünlüğü içerisinde kompozisyonu oluşturan unsurların tezyin edilmesi, mimariye hareketlilik getirdiği kadar iç mekâna da davetkâr bir fonksiyon kazandırmaktadır. Yapının ilk izleniminde insanda sempati uyandıracak bazı öğeler ihtiva etmesi gerekmektedir. İşte bu öğeler bütünü, süsleme olarak genellenmektedir (Bayburtluoğlu, 1976, s.73). İslam mimari süslemesi; geometrik, bitkisel, yazı, nesnel ve figüratif süsleme olarak

3 Aynı makalenin “İslam Mimarisi Süsleme Sanatlarında Sembolik Anlatılar” bölümünde daha geniş olarak ele alınmıştır.

gruplandırılmaktadır. İslam mimari anlatısını besleyen bezemenin en önemli unsurlardan birisi geometrik süslemedir. Geometrik süsleme, ben diyen bir imgeleme sistemi olmak yerine, merkezinin hem her yerde hem de hiçbir yerde olmaması ile, benlik davasından insanı kurtarması üzerinden açıklanmaktadır (Burckhardt, 1994, s.239). Geometrik süslemede üsluplaşmış olan sonsuzluk ilkesi, tam olarak bu düşüncenin ürünüdür. Birbirine geçmiş olan çok kollu yıldızlar, çok genler ve yarım daire kaval silmeler bir bordürde birbirini tamamlamakta, sarmakta ve sonsuza ulaşarak mimari ile bütünleşmektedir. Geometrik tezyinat, Âlem-i Melakût'a işaret eden bir gösterge olarak görülmektedir (Nasr, 2019, s.78). Bu bezemelerin çıkış noktasında şüphesiz gökyüzünün en büyük ışık kaynağı olan Güneş ve gökyüzü cisimleri vardır. Bir milletin bütün halde hareket etmesini hemen her yerde vurgulayan İslam mimarı, cumhurun rolü ve önemini sonsuzluk ilkesiyle yaptığı geometrik süslemeyle ifade etmiştir. Bu süsleme ile her motif kendi içerisinde biterek bireyin ölümünü anlatsa bile diğeri onun elinden, onun soyundan gelecek bu dünyadaki nöbet değişimindeki yerini almakta ve hayata devam etmektedir. Yabancı unsurlara asla yer vermeyen bu süsleme tarzında millet ve genişletilerek ümmet kavramları işlenmektedir.

İslam mimarisinde taç kapı, mihrap ve mihrabiye nişleri başta olmak üzere birçok yapı elamanında görülen mukarnas, geometrik süslemenin farklı bir uygulamasını ihtiva etmektedir. Mukarnas, mekanlar arası geçiş veya korelasyon unsuru oluşuyla, kubbe ve sütun başlığı gibi geçiş elamanlarının yanı sıra minare şerefesi tarzındaki yapı elamanlarında da yoğun olarak kullanılmaktadır. Mukarnasların taban ve tepe noktası arasında düşey yapılanma nedeniyle oluşan prizmatik üçgen şeklindeki biçimleri, süfli olan ile ulvi olan arasındaki gidiş-geliş olarak tanımlanmıştır (Çaycı, 2017, s.225). Prizmatik şekillerin derinlik ve üçüncü boyuta götüren unsurlar olduğu da hesaba katılınca üzerine düşen ışığın kristal demetleri, insanın tahayyül ufkunu yüceltmektedir. Farabi ve İbn-i Sina gibi filozoflar, mukarnası sudûr nazariyesinin mimaride tecellisi olarak görmüşlerdir (Kartal, 2014, s.204). Kaynağını Platon'dan alan sudûr teorisi, ezeli ve kadim olanla sonradan olanı, değişmeyenle değişikliğe uğrayanı, bir başka deyişle bir ve mutlak olanla çok ve mümkün olan varlıklar arasındaki ilişkiyi belirtmek, böylece en ulvîsinden en süflisine kadar bütün kâinatı bir sıra düzeni içinde yorumlamak istemiştir. Sistem âdeta yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya inip çıkan bir dönme dolap gibi düşünülecek olursa, burada manevi ve maddî varlıkların yeri, mahiyet ve fonksiyonları belirlenmiştir. Sistemin en başında ve en üstte mutlak bir olan Allah, ardından sayıları on olan göksel akıllar gelmektedir. Fârâbî'nin ikinciler (sevânî) ve maddeden soyut-ayrık varlıklar (müfârikat) dediği göksel akıllar, ruhanîler (melekler) anlamına gelmektedir. En altta ise mükemmellikten en uzak olan ve eksikliği temsil eden şekilsiz ilk madde (heyûlâ) bulunmaktadır. Göksel akıllar veya ruhanîler Allah ile maddî kâinat arasında aracı işlevi görmektedir (Kaya, 2009, s.467). Osmanlı döneminde mukarnas sarkıtlarıyla bütünleşen püsküller, bereketin ve cennetin sembolü olan nar meyvesine benzetilerek maddenin atomlardan meydana geldiğine gönderme yapılmıştır (Kartal, 2014, s.202).



**Fotoğraf 11:** Türkiye/Aksaray Sultan Hanı, İran/Demavent Kümbeti tuğla süsleme, Mısır/Kahire Al-Nasr Muhammed Cami minare taş süsleme





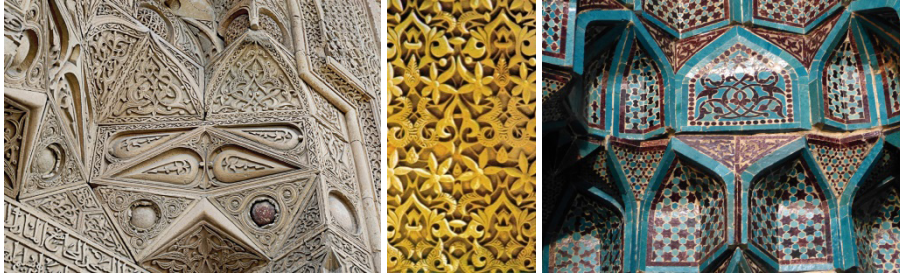
**Fotoğraf 12:** Ahşap, çini, kalemişi geometrik süsleme örnekleri

Geometrik süslemenin simgesel anlam taşıyan ve özgünleşen bir diğer motifi de çarkıfelektir. İslam kültüründe felek; dünya, kader, zaman, gökyüzü (Şimşek, 2009, s.35) baht, şans gibi geniş bir yelpazede kullanım alanı bulmuş bir kavramdır (Karaköse, 2012, s.31). Çarh (çerh) kelimesi, gök (gökkubbe, gökyüzü) felek ve çark anlamalarına gelir. Mecazi olarak da dünya, devran, âlem, talih, baht, kader hatta ecel manalarını içine alır (Çınar, 2009, s.778). Tevriyeli olarak da bu anlamların birkaçını birlikte ifade eden çarh kelimesi, Batlamyus'a dayanan eski astronomi anlayışına göre merkezde hareketsiz duran dünyanın etrafını iç içe soğan zarı gibi çevreler (Şen, 2017, s.406). Her biri kendi içinde dönen bu dokuz gökkubbeye (nüh felek) veya gök tabakasına bundan dolayı çarh-ı mutabbak denilmiştir. Bu gezegenler talih üzerinde tesirlidir (Duman, 2014, s.171). Gökyüzü tekerlek gibi döndüğü için çarh-ı devvar sözünde olduğu gibi çarka benzetilir. Mevlevi semazenlerinin dönüşlerine çarh urmak denir. Yaygın olarak kullanılan çark-ı felek sözü ayrıca yüce gökyüzü, sema, arşı manaları içermektedir (Kurnaz, 1993, s.229; Kurnaz, 1995, s.306).

Geometrik süsleme içerisinde özgün yeri olan gülbezek motifi, kabara ve kartuş olarak da karşımıza çıkmaktadır. Motifin biçimindeki hatlar, kozmos ile ilişkilendirilmekte ve felekler metaforunu hatırlatmaktadır. Gülbezek ve kabara'nın İslam sivil mimarisinde kazandığı anlam çok daha anlamlıdır. Konaklarda kapı girişlerinin sağ tarafına konulan bu motifler; kimsesizlerin içeriye sorgusuz girebileceklerini, karınlarını doyuracaklarını ve geceleyebileceklerini işaret etmektedir. Misafirhaneler ve aşevlerinin cümle kapılarına da yapılan kabara motiflerinin görme engelliler için birer belirteç olarak aynı anlamla kullanıldığını bilmekteyiz.

Değişik malzeme ve teknikle yapılan bitkisel bezemenin özünü stilize motifler oluşturmaktadır. İslam mimarisinde sonsuzluk anlatısı ile yapılan bitkisel tezyinat, yeniden doğuşun, cennet bahçelerinin ve bereketin sembolüdür. Palmet, zafer alameti; hataî, her şeyin özünün tohum nutfesi oluşunu; lale, hilali; lotus, saflığı ve yeniden doğuşu; gül, Hz. Peygamberi; karanfil, aşkın olanı; nevrüz, bereket bolluk ve yeniden dirilişi; rumî, hayvan savaşlarına atıfla mücadeleyi temsil etmektedir. Lale ve lafzullahın Osmanlıca yazımı ebced hesabıyla aynıdır ve 66 etmektedir. Bu sayı İslami tasavvurda yaratının yarattığına tecellisi olarak okunmuştur (Özçelik, 2019). Lale çiçeğinin altı yaprağı da imanın altı şartını ifade etmektedir. Gül İslam sanatlarında Haz Peygamber ile özdeşleştirilmiştir. Gülün gonca halî, halveti (İnsanın yaratın ile beraber oluşunu), gülün açmış hali de, birliğin kesret (çokluk) olarak görülmesini temsil eder.





**Fotoğraf 13:** Türkiye/Divriği Ulu Cami, İspanya/El-Hamra Sarayı, Türkiye/Beyşehir Eşrefoğlu Cami

Bitkisel bezemenin özgünleşen motifi hayat ağacı, değişik medeniyetlerde çok geniş coğrafyada kullanılmış sembol motiftir. Değişik medeniyetlerce: “hayat ağacı”, “kutsal ağaç”, “dünya ağacı”, “evren ağacı” gibi çeşitli isimlerle anılmıştır (Öztürk, 2012, s.12). Mitolojilerde dünyanın merkezinde, semavi dinlerde cennette bulunduğu anlatılan kutsal ağaç hayat ağacıdır. Hayat ağacı motifi, öldükten sonra dirilmeyi ve ruhun ölümsüzlüğünü simgelemek için kullanılmıştır (Erbek, 1986, s.19). Hayat ağacının biçimsel özellikleriyle ilgili olarak da çeşitli yorumlar yapılmıştır. O, bütün âlemi birbirine bağlar; kökleriyle cehennemi, gövdesiyle yeryüzünü, dallarıyla cenneti kapsar. Dalları tanrının evine yani cennete kadar ulaşır (Ağaç ve Sakarya, 2015, s.3).

Hayat ağacının Türk inançlarında çok çeşitli sembolik anlamları vardır ve hayat ağacı Türk boylarında farklı idimlerle adlandırılmaktadır. Genel olarak “Bay terek” ve “Baygaç-Bayağaç” olarak adlandırılır. Yeryüzünün merkezinden tanrı katına yükselen bu ağaç, yer ile gök arasındaki kutsal değnek olarak da tanımlanır. Bu değnek, gökyüzündeki ve yeraltındaki ruhların bir geçiş yoludur (Ergün, 2004, s.145). Türk toplumlarında varlığın kaynağının hayat ağacından geldiğine inanılır. Özellikle türeme konusunda anlatılan mit ve efsaneler oldukça geniş ve ilgi çekicidir. Türklerde türeme çoğu zaman bir ağaçla ilişkilendirilir (Ögel, 1993, s.172). Şamanların türemesinde hayat ağacının önemli bir rolü vardır. Bir Yakut söylencesine göre şamanların hayat ağacından doğduğu, dallarında yuvalar taşıyan ulu bir ak çam yükseldiği ve büyük şamanların bu ağacın en üst dallarında, orta şamanların orta dallarında, en küçük şamanların ise en alt dallarda yuvalandığı belirtilmektedir (Eliade, 1999, s.60). Türk düşüncesine göre inanılan başka bir mit ise; Hayat ağacı Dünya yaratıldığında yaratılmıştır. Dalları ve budakları gümüşten, yaprakları altındandır, gövdesinden ve tepesinden sarı renkte bir sıvı çıkmaktadır (Ergün, 2004, s.153).

İslam dininde hayat ağacı bazen Tuba ağacı, bazen Sidre ağacı, bazen de cennetteki yasak ağaç formuyla karşımıza çıkar. Tuba ağacı ve Sidre ağacı, hayat ağacı olarak çok zengin anlamlar bulmuştur. Cennetteki yasak ağaç teması, İslam kültüründe ağaç sembolizminde çok önemli bir yere sahip olmuş ve diğer kutsal ağaçların kökenine yerleşmiştir. Kuran-ı Kerim’de bu ağaca herhangi bir isim verilmemiştir. Eski Ahit’te ise bu ağaç hayat ağacı olarak anılmıştır (Ağaç-Sakarya, 2015, s.8).



**Fotoğraf 14:** Hindistan/Kutup Minar, Afganistan/Cam Minaresi, İran/İsfahan Cuma Cami

Mimari dekorasyonun unsurlarından olan yazı, fizikötesi âlemle iletişimi sağlayan bir vasıtaya benzetilmiştir. Bu anlamda yazı, mimarinin ana bölümlerinden biri olarak kabul edilen bezemenin İslâm mimarisinde, özellikle dinî mimaride en çok kullanılan türlerinden biridir (Roth, 2006, s.119). Bütün İslâm milletleri arasında hüsn-i hat, Müslümanların estetik duygularını en üst düzeyde temsil eden bir unsur olarak saygın bir konuma sahiptir (Burckhardt, 1994, s.57). Özellikle taş, mermer, ahşaba, madenî eşyaya ve çiniye yazılan yazılar, kâğıda yazılanlara göre daha uzun ömürlü olma şansına sahiptirler. Bu sebeple, mimari eser yazıları, bir yandan bu eserlerin kimlik belgeleri rolünü oynamakta, bir yandan da o vatanın tapu tescil belgeleri özelliğini taşımaktadır (Yardım, 2002, s.24). Bir mimari eserdeki yazıların tamamı, o eserin yapısında gizlenmiş dinî, tarihî, kültürel, ekonomik ve sosyolojik etkenleri yansıtan en önemli ve güvenilir belgelerdir (Tatlı, 2012, s.244). Yapılar, hattatları küçük alanlar üzerine, ağzı sınırlı genişlikteki kâğıt kalemlerle yazma ve kompozisyonu bir sayfaya sığdırma gibi endişelerden kurtarıp, hayal güçlerini kolaylıkla yansıtacakları mekânlar sunmuşlardır. Yazı, ait olduğu mimari unsuru maddenin ötesine taşımak suretiyle, muhataplara mesaj vermenin en etkili yollarından birisi olmuştur (Roth, 2006, s.131). Sözelimi, Mimar Sinan'ın cami ve türbe mimarisinde kullandığı yazılar, dekoratif yapıya katkıda buldukları kadar, içerdikleri anlamlar ile de insanlara önemli mesajlar vermiştir. Çoğunlukla celi sülüs veya celi ta'lik ile yazıldığı için uzaktan bile okunabilen bu yazılar, bir sanat havası içinde ahlâkı arıtırıp güzelleştirmeye birer vesiledir. Çünkü yazdırılan her âyet, hadis yahut beyitte, insanı dürüstlüğe ve erdeme teşvik eden, insanlara Allah'ın yüceliğini ve başarıya sadece O'nun yardımı ile ulaşılacağını hatırlatan bir mesaj mutlaka bulunur (Özsayiner,1993, s.258). İslâm mimarisinde dekorasyonda kullanılan yazılarda, motiflerle birlikte çoğu zaman dinin esaslarını geniş toplum kitlelerine öğretme gayesi de güdülür. İslam ahlâkı öğretilerinden, komşuya ve misafire ikramda bulunma, aç ve sefil durumdaki kimselere bol bol sadaka verme, insanlara cömertçe ve yumuşaklıkla muamele etme, Allah'ı çokça zikretme ve ihsan ettiği nimetleri hatırlama gibi konular, kuşaklar halinde ve değişik malzeme üzerine farklı yazı türleriyle işlenmiştir (Taşkıran, 1997, s.90). Yazılı süsleme diğer taraftan insanları tefekkür âlemine sokarak derin bir manevî hazla baş başa bırakır. Baki olan Allah'tır, dünyada olup biten şeyler geçicidir, düzen ve gerçeklik baki olan Allah'a aittir. Büyük taç kapılar ve bazı geniş sathlarda olduğu gibi, İslâm sanatının her türlü tezhip ve tezyinatında, bir desendeki bir birimden ötekine, bir desenden başka bir desene ve bütün bir görüş alanından başka bir görüş alanına geçmeye adeta zorlayan bir hareket vardır. Ama bu hiçbir eserde sonuca ulaşmaz. Bu hareket, eseri seyredenin hayaline eklenerek onda sonsuza uzanma duygusuna dönüşür. Tabii olmayana erişilince de kütle, hacim, mekân silinir. Bu durum, seyredeni "İlâhî Hazret" in sezilmesi için gerekli olan bir temaşa tavrı içine oturtur (Koç, 2008, s.49).

İslam mimarisinde daha çok mezar taşları ve mihraplarda karşılaştığımız kandil ve şamdan motifi, Allah'ın nurunu ve insanların yol aydınlığının nesne motifi olarak temsilidir. 4000 yılı aşkın yaşadığına inanılan servi ağacı motifi, ruhun ölümsüzlüğünün ifadesidir. Maddi ve manevi kirlerden arınmanın sembolü olarak kullanılan ibrik motifi, nesneli süslemenin sevilerek kullanılan örneklerindedir. Figüratif bezeme, İslam mimarisinde yeterince kullanım alanı bulamamıştır.

### Sonuç

İslam mimarisinin sembolik anlatı alt yapısı, salt dini temellere dayandırılmayacağı gibi bir millete ya da belli bir coğrafyaya da mal edilemezdir. İlk insanın mağara çizimleri ile başlayan bu anlatı, gelişen medeniyetler aracılığıyla farklı alanlarda tezahür etmiştir. Esasında işlevsel bir amaca yönelik olarak inşa edilen mimari, her medeniyetin yaşam biçimini karşılayacak amillere dayanan yapı elamanları içermektedir. Bu yapı elamanları, insanlığın ortak mirası olarak geliştirilmiş ve müşterek işlevler için kullanılmıştır. Mimarının temel oylumlarını belirleyen evrensel yapı elamanlarının

yanında her medeniyetin, ulusun, coğrafyanın ve hatta belli bir bölgenin kendine özgü farklı yapı elamanlarının da mimaride uygulama alanı bulduğu aşikârdır. Temel yapı elamanları, her ne kadar evrensel olsa da biçimlerinde yapılan bazı değişikliklere gizlenen anlam, her medeniyet için farklı semboller içermektedir. İslam mimarisinin sembolik anlatıları da bu nedenle din, kültür ve yaşam öğretilerinden soyutlanamazdır.

İslâm mimarı, ait olduğu din ya da kültürün bir tezahürü olarak, insan hayatını bütün yönleriyle yüceltmeyi amaç edinmiştir. Dolayısıyla bu mimari mümkün olduğu ölçüde yararlı olmayı ve insanın yüce maksatlara ulaşmasında ona aracılık etmeyi üstlenmiştir. Bu maksatların en yücesi de, insanın ait olduğu kaynakla buluşmasıdır. İslâm mimarisinin en önemli yönü, derin bir tefekküre yaslanarak insana hakikati hatırlatıcı olmak ve estetik düzeyde onu temaşa tecrübesine hazırlamaktır. İslâm mimarisi insanı bölmez, onu maddî ve manevî dünyasıyla mükemmel olanla tanıştırmayı gaye edinir ve ona bunun yollarını telkin eder. Bu yapı sanatı hem sanatçıyı hem de hitap ettiği kişi ya da kitleleri kemale erdirmeye gayesini dinî duyarlılığın kendisine yüklediği bir sorumluluk olarak görür ve yaptığı işi de bir ibadet bilinci içinde yapar. İçeriğinde dinî temalar olan mimari asla başlı başına bir hedef olamaz, ancak bir mesajın iletilmesi, hissettirilmesi için bir vasıta olur.

İslam mimarisini oluşturan en temel içsel anlatı, merkez sembolizmidir. Merkezi sembolizmi, İslam mimarisinin en kutsalı ve mutlak olanı simgeleyen Kâbe temsil etmektedir. İslam şehir kuruluşundan başlayarak bezemenin en küçük motifine kadar indirgenen bu anlatı, birlemenin, tevhidin yansıması olarak algılanmalıdır. Meydanda yer alan cami merkezli külliye'nin etrafında daire oluşturacak şekilde tasarlanan İslam şehrinin bütün sokak ve caddeleri bu merkeze yönelerek bir ırmağın kolları gibi onu beslemektedir. Şehri oluşturan yapıların elamanları da belirlenen odak noktasına yönelen bir merkezi sembolizm göstermektedir. Cami kubbesi/mihrabönü, medrese ana eyvanı/açık avlu havuzu, türbe sandukası, saray divanı hümayunu, kervansaray köşk mescidi, iç kale karargâhı, konutların sofası bu merkezi sembolizmin yönelim noktaları olarak sayılabilir. Merkezi sembolizmi süslemenin çerçeve ve bordürleri de motifsel dizim de desteklemektedir.

İslam mimarisindeki gizil anlamı somutlaştıran sonsuzluk anlatısı, dünyevi ve uhrevi yaşamı temsil etmektedir. İslam şehri, dış surlarla çevrili olarak kendini tamamlayan bir şekil olarak görülse de aslında yönünü dönderdiği şehrin adını alan kapılarla o şehre bağlanarak sonsuzluk ilkesine tutunmuştur. Külliye'nin her bir yapısı kendi içerisinde bağımsız birer unsur olarak işlevlendirilseler de aslında caminin imamesine dizili bir tespih tanesi hükmündedirler. İslami mimari, organik ya da kübistik olarak belirlenen yapı elamanlarıyla bütünlük oluşturmaktadır. İslami yapıyı taşıyan sütun; yere sağlam basan kaide, hakkı tutan dik sütun gövdesi ve halk misali kemer dizilerinin yaslandığı sütun başlığı ile katılır bu anlatıya. Süslemenin derin işlemeli, meşakkatli yolu da bu anlatının tezahürüdür. Her motif kendi içerisinde bağımsız ve özel olsa da cemiyet içerisinde bir anlam bir yol olur.

İslam mimarisinin tasarım, kütle kompozisyonu, yapı elamanları ve süslemesinde kozmos anlatısının önemli bir yeri vardır. İlahi Arş'ın çevresiyle özdeşleştirilen mimari yapı, bir hiyerarşi içerisinde İlahi Kürsüye götüren daha küçük melekî makamlarla temsil edilmektedir. İslami kozmos, tüm varlıkların kökeni olarak yaratan üzerindeki vurguya dayanan ve O'nun emriyle düzenlenen varoluş hiyerarşisine dayanmaktadır. Bu kozmos, Bir'in kesrette doğrudan tezahürünün sonucundan daha fazla bir şey olan düzen ve uyuma dayanır. İslam kozmosu, açık bir biçimde, dinamik karakterine egemen olan bir barış ve huzuru sergilemektedir. İslam sanatkarı, dünyaları ifade eden bu kozmos benzetmesini, çarkıfelek motifine sığdırmayı başarmıştır. Usta, mukarnaslara işlediği sudûr nazariyesi ile de kozmosun ulvi yanı ile sulfi yanını birleştirmiştir. İslam mimarı, minberin aynalıklarında künde-kârının geometrisine sakladığı feleklerin hareketini, kubbelere kalemişleriyle serpiştirmiştir. Kozmos anlatısı, yukarı illerde sırlı tuğlaya, Horasan'da turkuaz ve firuze sırlara, Türklerde geliştirilerek çiniye yüklenmiştir.

İslam mimarisinin ortaya koyduğu müstesna yapı sanatı örneklerinin yalnızca descriptif usullerle tanıtılması, katalog çalışması olarak varlık tespiti anlamında çok önemli olmuştur. Ancak anıtların korunmasına yönelik olarak bilinç oluşturma; mimari eserin başrolünde olan işlevsel görevinin yanı sıra soyut bir dile sahip olduğu, önemli bir öncü mesaj olarak da kabul edilmelidir. Buradan hareketle her yapının, kendi eşzamanlı kültürel çevrelerinde “anlatım anahtarı” diyebileceğimiz gizil bir anlatıma sahip olduğu ve bu anlamların sembollere dönüştüğü ortaya konulmalıdır. Buldukları zaman ve topraklarda bir bellek dizgesi üzerinde inşa edilen bu yapıların kodlarına ait yorumları oluşturan görsel dili biçimlendiren ve iletisini belirleyen üst değerler tespit edilmelidir. Anlatı ne kadar zenginleşirse ilgi de o nispette artacaktır. Böylece yapı sanatımızı oluşturan bu eşsiz örneklerle insanların bakış açıları, değerlendirme ve yorumları ile esere yaklaşımları, istenilen davranışlara dönüşecektir. Ve nihayetinde kültürel mirasımızın maddi birikimlerinden olan mimari anıtlar, geleceğe daha kolay aktarılacaktır.

### **Kaynakça**

- Ağaç, S. ve Sakarya, M. (2015). “Hayat Ağacı Sembolizmi”, International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS), V. 1, 1-14.
- Akın, G. (1990). Asya Merkezi Mekân Geleneği, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akkach, S. (1995). “ In the Image of the Cosmos Order and Symbolism in Traditional İslamic Architecture Part 1” The İslamic Quarterly, Vol. 39, London, 5-17.
- Akyürek, E. (1994). Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat (Philosophy and Art from Middle Ages to New Age). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Alodalı, A. N. (2015). Mimarlıkta Sembolizm, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Altun, A. (1988). Ortaçağ Türk Mimarisi’nin Anahatları İçin Bir Özet, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Arınç, C. (2006). “İslam Estetiğini Yeniden Düşünmek”, Divân İlmi Araştırmalar Dergisi 21/2, 127-168.
- Arpacıoğlu, B. (2006). “Camii Sembolizmi Üzerine Bir Deneme”. Yeni Yüksektepe Dergisi 53, 36-50.
- Arpacıoğlu, Ü. (2013). “İslam ve Cami Mimarisi’nde Malzeme, Teknoloji ve Sanat Kullanımının Değerlendirilmesi”. 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri. (Ed. Hale Tokay vd.) Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 401-409.
- Arseven, C.E. (1956). Türk Sanatı Tarihi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arslan, M. (2019) “Türk Mezar Taşlarında “Kılıç” Sembolizmi”, Tarihe Yön Veren Silah: Kılıç (Ed. Tolga Akay; Süleyman Tekir), İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Atasoy, N. (1985). 17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.



- Aydeniz, H. (2015). “Din-Sanat İlişkisine Gelenekselci Bir Yaklaşım (Seyyit Hüseyin Nasr Örneği)”, *İslam ve Sanat* (Kor. Ahmet Ögke), İstanbul: Ensar Neşriyat, 181-204.
- Aytaç, Ç. (1981). *Sanat ve Uygarlık*, Ankara: Bizim Büro Yayınları.
- Bayburtluoğlu, Z. (1976). “Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni”, *Vakıflar Dergisi XI*, 67-106.
- Broadbent, G. (1996). “A Plain Man’s Guide to the Theory of Signs in Architecture”, *Theorizing A New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. (Ed. K. Nesbitt), New York: Princeton Architectural Press, 124-142.
- Burckhardt, T. (1994). *Aklın Aynası, Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler* (Çev. Volkan Ersoy), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Burckhardt, T. (2005). *İslam Sanatı Dil ve Anlam* (Çev. Turan Koç). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Cansever, T. (1996). “İslam Mimarisi Üzerine Düşünceler”, *Dîvan*, s:119-146.
- Cansever, T. (2012). *İslamda Şehir ve Mimari*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cündioğlu, D. (2013). *Sanat ve Felsefe*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çaycı, A. (2012). “Mitoloji ve Din” (Ed. Remzi Duran), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset.
- Çaycı, A. (2016). «İslam Mimarisinde Anlam Meselesi», *Sosyoloji Divanı*, Sayı: 7, s.189-202.
- Çaycı, A. (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Konya: Palet Yayınları.
- Çınar, B. (2009). “Seyh Gâlib’in Hüsn ü Ask Mesnevisinde Felekler”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 39, Erzurum: Prof. Dr. Hüseyin AYAN Özel Sayısı.
- Çoruhlu, Y. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul: Seyran Yayınları
- Duman, M. A. (2014) “Şans Tanrıçası Fortuna’nın Tekerlegi ile “Kader” İnancının Bir Unsuru Olarak “Çark-ı Felek” Metaforu Arasındaki Münasebet”, *Özne*, 21. Kitap, Felsefi Bir Sorun Olarak İnanma, s.163-192.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm* (Çev. İsmet Birkan). Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, M. (2004). *Mistik Hint Erotizmi* (Çev. Renan Akman), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eraslan, A. (2014). “Mimaride Anlam; Yapıdaki Sembolik Dil Üzerine Bir Değerlendirme”. *Tasarım-Kuram Dergisi*. Sayı 18. 18-35.
- Erbek, G. (1986). “Hayat Ağacı Motifi I-II” *Antika Dergisi*, Sayı: 15-16.
- Ergun, P. (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.
- Esin, E. (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Eyice, S. (1993). “Ayasofya”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 1*, s. 446-457.
- Friedman, A. T. (2007). *Women and the Making of the Modern House*, Yale University Press.

- Germaner, S. (1997). “Barok Üslup”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1, s. 194-197.
- Karaköse, S. (2012). “Kozmik Âlemde Nef’î’nin Seyri”, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 12, s. 29-48.
- Kartal, H. B. (2014). “İslam Mimarisinin Düşünsel Arka Planına Dair Bir yaklaşım Denemesi” Muhafazakar Düşünce Yıl 10. S. 39. 179-210.
- Kaya, M. (2009). “Sudûr”, TDV İslam Ansiklopedisi 37, 467-468.
- Keyani, M. (2013). Hankahlar Tarihi (Çev. A. Ertuğrul- S. Gökbulut), İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Kılıç, S. (1987). “Kabe’deki Sembolizm Üzerine Bir Deneme”. İslami Araştırmalar Dergisi S.5. 62-69.
- King, J. K. (2008). “Cosmic Semiophysics in Ancient Architectual Vision: The Mountain Temples at Deir el Bahari, the Dead Sea Temple Scroll, and the Hagia Sophia”. The International Journal of The Humanities 6, 17-26.
- Koç, T. (2008). İslam Estetiği, Ankara: İsam Yayınları.
- Kuban, D. (1995). Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kuban, D. (1996). İstanbul Bir Kent Tarihi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1997). Sanata Felsefeyle Bakmak. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kurnaz, C. (1993). “Çarh (Çark)” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi 8, 229.
- Kurnaz, C. (1995). “Felek” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi 12, 306-307.
- Kurtişoğlu, G. A. (2014). “Dini Mekânlarda Fonksiyonel Estetik Öğeler”, VI. Dini Yayınlar Kongresi, İslam Sanat Ve Estetik, Ankara, 397-416.
- Kutluer, İlhan (1992). “Mekân” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi 28, 550-552.
- Lekesiz, Ö. (1997). Sevgilinin Evi, İstanbul: Yedigece Kitapları.
- Mango, C. (1972). The Art of the Byzantine Empire 312- 1453, Sources&Documents in the History of Art Series, New Jersey.
- McKechnie, J. L. (1952). Webster’s New Twentieth Century Dictionary of the English Language, Newyork: Collins World.
- Mcvey, K. (1983). “Domed Church as Microcosm: Literary Roots of An Architectural Symbol”, Dumbarton Oaks Papers 37, 91-121.
- Miranda, B. M. (2004). The Illustrated Book of Signs and Symbols, London: Dorling Kindersley Limited.
- Mumford, L. (1961). The City in History: its Origins, its Transformations and its Prospects, New York: Harcourt, Brace & World.

- Mülayim, S. (1994). Sanat Tarihi Metodu, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Mülayim, S. (1994). Sanata Giriş, İstanbul: Bilim Teknik yayınevi.
- Mülayim, S. (2005). “Mimari” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi 30, 91-95.
- Nasr, S. H. (1985). İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş (Çev. Nazife Şişman), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2019). İslam Sanatı ve Maneviyatı (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Necipoglu, G. (1992). “The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium”, Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present, (Ed. Mark, R et al) London: Cambridge University Press, 195–225.
- Necmeddin-i Daye, (2013). Mirsadü’l-İbad, (Çev. Halil Baltacı), İstanbul: İFAV.
- Oral, Z. (1962). “Anadolu’da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri”, Vakıflar Dergisi V, 23-78.
- Ortaylı, İ. (2011). “Fransa’nın Güneş Kralı’na Versailles’da Sergi”. Milliyet Gazetesi, 04 Eylül 2011, Pazar.
- Ögel, B. (1991). Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre), Ankara: TTK Yayınları.
- Ögel, S. (1986). Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler, İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Yayınları.
- Özçakı, M. (2018). “Yorumlanan Cami Mimarisi”, Ulakbilge, 6(23), s.459-483.
- Özçelik, H. (2019). “Sembol bitkilerimiz ve Özellikleri”, www.plantdegisi.com (24 Nisan 2019).
- Özkan, H. (2016). Bizans Mimarisi Ders Notları. Erzurum: Eser Ofset.
- Özsayiner, Z.C. (1993). Mimar Sinan’ın İstanbul’daki Camii ve Türbelerindeki Yazı Düzeni ve Anlamı, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi), 1-2, 258, 279, 285-286.
- Öztürk, A. (2012). Yakınoğu Demirçaağ Uygarlıklarında Hayat Ağacı İnancı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Polatkan, A. H. (1997). Justinianus Ayasofyası Üzerine Bir Anlam Araştırması, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ringgren, H. (1973). Religions of the Ancient Near East, Philadelphia:The Westminster Press.
- Roth, L. M. (2006). Mimarlığın Öyküsü. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sağlam, T. (2019). Geleneksel Erzurum Evleri, Restorasyonları ve Ev Yaşantısı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sağlam, T. ve Yurttaş, H. (2020). “Geleneksel Erzurum Evlerinin İstatistiksel Veri Analizi”. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi - Journal of Turkish Researches Institute. 67, 421-458.

- Schiller, F. (1943). İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Mektuplar (Çev. Nevzat Özgü). Ankara: Maarif Yayınevi.
- Sennett, R. (1996). Ten ve Taş, Batı Uygarlığı'nda Beden ve Şehir, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1996). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şen, Y. (2017). "Türkülerde Felek Kavramı", Akademik Başarı Dergisi 61, Kırgızistan: İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, 404-422.
- Şenyapılı, Ö. (1994). "Görsel Sanatlarda Üslup Ne İletir?", Kent Planlama Politika Sanat Tarık Okyay Anısına Yazılar II (Ed. İ. Tekeli), Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 525-548.
- Şimşek, E. (2009). "Yakınma/Yakarışlar Dünyasında Felek ve Türk Halk Edebiyatına Yansımaları", Millî Folklor Dergisi, Ankara: Yıl. 21, Sayı 84.
- Taşkıran, H. İ. (1997). Yazı ve Mimari, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tatlı, B. (2012). Mimari Hadisleri, Ankara: TDVY.
- Turani, A. (1997). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Vitruvius. (1990). Mimarlık Üzerine On Kitap. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Walton, J. H. (1995). "The Mesopotamian Background of the Tower of Babel Account and its Implications", Bulletin for Biblical Research 5, 155-175.
- Whittle, A. (1997). "Remembered and Imagined Belongings. Stonehenge in Its Traditions and Structures of Meanings", Proceedings of the British Academy 92, 145-166.
- Yardım, A. (2002). Alanya Kitâbeleri (Teskîl, Tescîl, Tasnif ve Değerlendirme), İstanbul: Fetih Cemiyeti yayını.
- Yetkin, S. K. (1979). Estetik ve Ana Sorunları, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2017). "İnanç, Mimarlık ve Algı Üzerine Mülâhazalar", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 18(2), 67-92

### Görsel Kaynakça

- Fotoğraf 1:** <https://media-cdn.t24.com.tr> (Erişim Tarihi: 05.10.2019); <https://www.habervakti.com> (Erişim Tarihi: 05.10.2019).
- Fotoğraf 2:** <https://2.bp.blogspot.com> (Erişim Tarihi: 07.10.2019); <https://serhatengul.com> (Erişim Tarihi: 08.10.2019).
- Fotoğraf 3:** <https://muze.gov.tr> (Erişim Tarihi: 10.11.2019); <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr> (Erişim Tarihi: 02.12.2019).
- Fotoğraf 4:** <https://lh3.googleusercontent.com> (Erişim Tarihi: 06.11.2019); <https://tr.wikipedia.org> (Erişim Tarihi: 24.11.2019).



**Fotoğraf 5:** Hajar Babazade; <https://erzurumportali.com> (Erişim Tarihi: 20.07.2018).

**Fotoğraf 6:** <https://tr.wikipedia.org> (Erişim Tarihi: 22.12.2019); <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr> (Erişim Tarihi: 07.01.2020); <https://okuryazarim.com> (Erişim Tarihi: 24.10.2019).

**Fotoğraf 7:** <https://okuryazarim.com> (Erişim Tarihi: 24.10.2019); <http://www.selcuklumirasi.com> (Erişim Tarihi: 12.11.2019); <http://www.selcuklumirasi.com> (Erişim Tarihi: 12.11.2019).

**Fotoğraf 8:** <https://onedio.com/haber/divrigi-ulu-cami> (Erişim Tarihi: 17.09.2019); <https://www.bizevdeyokuz.com/tac-mahal>; <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr> (Erişim Tarihi: 07.01.2020).

**Fotoğraf 9:** <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr> (Erişim Tarihi: 07.01.2020); <https://mustafacambaz.com> (Erişim Tarihi: 29.11.2019).

**Fotoğraf 10:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Quib\\_Minar](https://en.wikipedia.org/wiki/Quib_Minar) (Erişim Tarihi: 03.01.2020); <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr> (Erişim Tarihi: 02.12.2019).

**Fotoğraf 11:** <https://docplayer.biz.tr/> (Erişim Tarihi: 23.09.2019); <https://okuryazarim.com/demavent-kumbeti/> (Erişim Tarihi: 05.01.2020); <http://www.misirkultur.net/> (Erişim Tarihi: 14.09.2019).

**Fotoğraf 12:** <https://islamansiklopedisi.org.tr/> (Erişim Tarihi: 02.09.2019).

**Fotoğraf 13:** <https://kvmmg.ktb.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 18.11.2019); <https://www.tarihnotlari.com/elhamra-sarayi/> (Erişim Tarihi: 04.11.2019); <https://www.yenisafak.com/> (Erişim Tarihi: 25.10.2019).

**Fotoğraf 14:** <https://www.hurriyet.com.tr/> (Erişim Tarihi: 13.11.2019); Hajar Babazade.