

Menteşeoğulları Beyliği Camilerinde Süsleme Unsuru Olarak Kandil Motifi¹

Oil Lamp Motif as an Ornamental Element in the Mosques of Menteseogullari Beyligi

Araştırma Makalesi – Research Article

Süreyya EROĞLU BİLGİN

Süleyman Demirel Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, sureyyaeroglu@sdu.edu.tr,
ORCID Numarası | ORCID Number: 0000-0003-1430-1210

Öz

İslam öncesi inançların ve bu inançlar doğrultusunda ortaya çıkmış olan yaşamsal ve sanatsal göreneklerin, Türk-İslam toplumlarınca Anadolu'da inşa edilmiş mimari eserlerde İslam inancıyla ve ondan doğan göreneklerle rahatlıkla bağdaşmış olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere mimari eserler biçimlendirilirken ortak dil, ortak kültür ortamı beğeni birliği gibi koşullara ihtiyaç duyulur. Anadolu gibi özel bir coğrafyada, meydana gelen mimari dokuda, çeşitlilik ve farklılıklardan beslenen kültürlerin, etkileşimlerin ürünü olan biçim ve anlam zenginliği dikkat çeker. Batı Anadolu Beyliklerinden biri olan Menteseoğulları Beyliği'nin mimari eserlerinde de bu zenginliğe rastlanır. Anadolu Beylikleri dönemi sanatında, Anadolu Selçuklu dönemi sanatından, Osmanlı dönemi sanatına geçişi sağlayan çeşitli karakteristik özelliklerin temelleri atılmıştır. Bu dönemde Selçuklu geleneğini sürdüren mimariye bağlı bezeme programı varlığını korurken, Anadolu'nun tarihi ve kültürel çevresinin yarattığı atmosfer, mevcut özelliklere önemli yeniliklerin eklenmesiyle sonuçlanmıştır. Bu ortamda gelişen mimariye bağlı bezeme programı, yapısal elemanları, bezeme programına dekoratif bir biçimde dâhil etmesiyle ön plana çıkar. Mimariye bağlı süsleme elemanlarında, söz konusu zenginlik ve çeşitlilik, türlü bağlam ve anlamlarıyla kullanılan motifler yoluyla görünüme çıkar. Motifler, coğrafi sınırların olmadığı bir düşünce ve hayal dünyasının sanat üzerindeki egemenliğinin ürünüdürler.

Çalışma kapsamında, Menteseoğulları camilerinde kullanılan kandil motifleri, dini sanatın temellerinden birini oluşturan simgesellik de göz önünde bulundurularak malzeme, teknik ve ikonografik anlamlarıyla karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Ayrıca ışığın tanrısal olduğu düşüncesinin hakimiyetinde tasarlanan kandil motiflerinin Türk-İslam sanatında ortaya çıkışı, kullanım alanları ve kandil motiflerinin İslami sembolizmi nasıl ve ne ölçüde barındırdığı gibi sorulara da cevap aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: Menteseoğulları, Kandil, Sembolizm, Mimari Bezeme, İslam Sanatı

Abstract

In the architectural works of the Turkish-Islamic societies constructed in Anatolia, it is seen that pre-islamic beliefs and both vital and artistic traditions related to these beliefs can smoothly be compatible and integrated with the Islamic belief and the customs derived from it. While the architectural work is being formed, it needs some conditions such as a common language, a common taste, and a common cultural environment. While creating an architectural texture in a unique geography like Anatolia, the richness of style and meaning stemming from the interaction of societies, nourished by diversity and variety draws attention.

In this study, the oil lamp motifs used in Menteseogullari mosques are discussed in the context of the concept of symbolism, which is one of the foundations of religious art; material, technical and iconographic meanings will be discussed comparatively.

Keywords: Menteseogullari, Oil Lamp, Symbolism, Architectural Decoration, Islamic Art

¹ Bu çalışma, *Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Tipolojiye Bağlı Süsleme Tasarımları* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Bkz. Süreyya Eroğlu, *Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Tipolojiye Bağlı Süsleme Tasarımları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk İslam Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul, 2006.

Giriş

Anadolu Türkmen Beylikleri, Anadolu'da egemen oldukları 14. yüzyıl boyunca, hem ataları hem de yerleştikleri coğrafya bağlamında, kendilerinden önceki kültürel ve sanatsal geleneklerin mirasını taşıyan, bunun yanı sıra Anadolu coğrafyasının, eşzamanlı olarak kozmopolit-evrensel ve milli-yerel olabildiği gibi, İslam'ı bir hoşgörü dini ve birleştirici bir saik olarak anlayan Müslüman kimliğini, sonraki yüzyıllar için baki ve belgin kılan çok önemli mimari ve sanat ürünleri meydana getirmişlerdir. Bu minvalde, doğu, orta ve güneydoğu Anadolu'da hâkim olan beylikler, Selçuklu etkisinde mimari eserler ortaya koyarken, Batı Anadolu'da egemen olan beylikler, mimaride coğrafyanın da temel oluşturduğu etkileşimin etkisiyle yeni arayışlar içine girmiştir. Dolayısıyla Batı Anadolu Beylikler mimarisi örnekleri, genel itibarıyla Selçuklu mimari özellikleri ve bu beyliklerin yaşadığı coğrafyanın yerel özelliklerinin birleşmesiyle ortaya konan deneysel ve eklektik ürünlerdir. Geçiş dönemi eserleri olan bu yapılar bütünüyle özgün karakteristikler sergilemekle beraber, birer erken dönem girişimi olmaları hasebiyle tam anlamıyla olgunlaşmamışlardır.

Batı Anadolu Beylikleri mimarisinde bezeme tasarımları özgün olmakla beraber, kullanılan bezeme elemanları, Selçuklu üslubunun Anadolu Selçuklu coğrafyasının resmi olarak dışında kalan bu bölgede dahi güçlü bir biçimde etkili olduğuna ve böylelikle hemen bütün Anadolu'da süreklilik arz ettiğine delalet eder. Bu üslubu oluşturan imgeler, Batı Anadolu'da yeni kültürlerin etkileşimiyle oluşan homojen yaratı ortamında, biçim değiştirerek kendine has kimliğini kazanmıştır. Anadolu Selçuklu mimarisinde yoğun bir biçimde kullanılan geometrik, bitkisel ve figürlü bezemeler, Batı Anadolu Beylikleri eserlerinde varlıklarını sürdürürler; ancak kullanılan birimler ve bezemelerin yoğunluğu değişmiş, figür kullanımı ise yok denecek kadar azalmıştır. Anadolu Selçuklu yapılarında görülen sembolik manaya sahip motiflerin mevcudiyeti, keza Anadolu beylikleri döneminde de devam eder.

Çalışma konusu olarak seçilen Mentешеoğulları Beyliği'ne ait dini mimari örneklerinde bulunan kandil motifleri, Milas Firuz Bey ve Balat İlyas Bey camilerinin mihraplarında görülür. Bununla birlikte Milas Firuz Bey Cami'nde pencere kemer düzenlemesinde kandil motifi, istisnai bir uygulama olarak Batı Anadolu Beylikleri mimarisindeki tek örnek olarak karşımıza çıkar. Konunun içeriği, Mentешеoğulları Beyliği camilerinde görülen kandil motifleriyle sınırlandırılmış, dolayısıyla karşılaştırma örnekleri bu minvalde, öncesi ve sonrası gözetilerek seçilmiştir.²

Türk toplumlarında Hunlardan beri süregelen, güneş ışınlarının Tanrı'nın yeryüzüne inen nuru, ışığı olarak kabul edildiği inanç sistemleri³ İslamiyet'in kabulüyle nur/ışık kavramına evrilmiştir. Türklerin Orta Asya'dan beslenen inanç ve sembol dünyalarının İran'dan alınarak eklenen semboller⁴ ile yoğrulması sonucunda ortaya çıkan zengin sembol dağarcığı, Türk-İslam sanatını oluşturan geleneksel çerçevede yerini bulmuştur.⁵ İslam sanatında ikonografik anlamı en güçlü motiflerden biri olan kandil, sembolizminin kaynağını Kur'an'da geçen ayetlerden alır. İnsanların kullandığı aydınlatma araçlarından biri olan kandil, Latince lamba, ışık anlamındaki *Lychmus* ya da lamba, kandil manasındaki *Lucerna* kelimeleri Arapçada *kındil*, Türkçede ise kandil şeklinde

² Kandil, mimari ve küçük el sanatlarının neredeyse her alanında, yer alan yaygın motiflerin başında gelir. Karşılaştırma örnekleri, incelenen eserlerde yer alan örneklerin malzeme, biçim ve anlam ilişkisi kurulabilen benzerleriyle sınırlandırılmıştır.

³ Diyarbakirli, 1972, 62-65; Kıyak, 2010, 136; Durmuş, 1994, 201; Peker, 1996, 125; Güngör, 2002, 261-282; Kaval, 2015, 563; Esin, 2004,26

⁴ Ögel,1987, 155; Ögel, 1988, 46; Divitçioğlu, 2004,111

⁵ Detaylı bilgi için bkz., Akbulut, 2021, 13-26; Acar, 2022, 1135-1137

kullanılmıştır.⁶ Buna karşın Selçuklular ve Osmanlılar kandil yerine *çerâğ*, Araplar *sirâc* ve *misbâh* kelimelerini kullanmayı yeğlemişlerdir.⁷

İbn-ül Arabî'nin kâinatın sekiz ışık kaynağından biri olarak tanımladığı⁸ aydınlatma özelliği, kandili inanç bağlamında doğrudan “yaratıcıyı” işaret eden bir sembole dönüştürmüştür. Nur Suresi'nin 35. ayetinde; Allah göklerin ve yerin nurudur. Onun nurunun misali, içinde meşale bulunan bir kandil yuvasına benzer. O meşale cam bir fanus içinde; o fanus da sanki inci bir yıldız gibidir. Ne doğuya, ne batıya ait olmayan mübarek bir zeytin ağacından tutuşturulur. Onun yağı, hemen hemen ateş dokunmasa bile ışık saçar. Nur üstüne nur! Allah dilediğini nuruna ulaştırır ve insanlar için böyle misaller verir. Allah her şeyi bilir.⁹ (Nûr-24/35) ifadeleriyle İslamiyet'teki temsili olarak Allah'ın nurunun bir kandile benzetilmesi, kandil sembolizminin doğrudan Kur'an'a isnat edildiğini ortaya koyar.¹⁰ Kur'an'ın çok boyutlu derinliğinin, “Kur'an içinde Kur'an”¹¹ anlayışının yansıdığı İslam sanatıyla Kur'an arasındaki derin bağlantı, Kur'an'ın hakikatinde, biçime girmeyen özünde yatar. Bu bağlamda bakıldığında ise, Kur'an'ın, İslam sanatındaki mevcudiyeti özü itibarıyla İlahi Birlik'in belirli yön ve boyutlarının görsel düzeydeki izdüşümü ya da izharıdır.¹² Kandilin, Kur'an'daki Nur Suresi'nde belirtilen 35. ayetiyle Allah'ın nuruyla eş değer olma durumu, Onun ilahi ışık sembolü olarak, İslam sanatında zengin biçimlerde tasvirine yol açmıştır.¹³ Kur'an sadece Allah'ın nurunu değil, İslam peygamberi Hz. Muhammed'i de nurlar saçan bir kandile benzetir.¹⁴ (Ahzâb, 33/46) Mutasavvıflar, Nur Ayeti'nde geçen kandil (zücâc) ve meşale (sirâc) kelimeleri ile “nur üstüne nur” (nûrun alâ nûr) ifadesini, dünyaya doğru yolu gösteren ışık (nûr-ül hûdâ) sıfatıyla Hz. Muhammed için mecaz olarak yorumlamışlardır.¹⁵ Bununla birlikte Güneş, Ay ve yıldızlardan da Kuran'da kandil ve nur olarak söz edilir.¹⁶ Klasik İslâm literatüründe nur kelimesi inancın, doğru yolun, varlığın veya bilginin ışığını ifade eden birçok tamlamada kullanılır.¹⁷ İslam İkonografisi ise tasvirlerde, mimari süslemelerde görülen parlak alev ve asma kandil motiflerini Kuran'ın Nûr Ayeti'ne gönderme yapan görsel unsurlar olarak yorumlar.¹⁸

Kandil motifleri, İslam mimarisinde/sanatında erken dönemlerden itibaren süsleme ögesi olarak mihraplarda sıklıkla karşımıza çıkar. Mihrabın İslami düşünce anlayışındaki sembolizmini tespit edebilmek için onun Kur'an ile olan bağlamsal ilişkisini irdelemek gerekliliği doğar. Mihrap, Allah'ın ve Hz. Peygamber'in ibadet mekânı içindeki varlığına istinaden¹⁹ görünenin ve görünmez simgesi olarak kabul edilir. Kuran'da mihrap, biri çoğul hali olan *meharib* olmak üzere dört ayette mabed, kale, ibadet yeri ve özel bölme manasında kullanılır.²⁰ (Sebe-34/13, Sad-38/21, Ali İmran 3/37, Meryem 19/11) Bu ayetlerde mihrap için kullanılan yüce, şerefli, yüksek gibi sıfatlar, bu mekanların ayrıcalığını vurgular.²¹ Arapça'da mihrap; saray, sarayın harem kısmı veya hükümdarın tahtının bulunduğu bölüm, evin en yüksek odası, köşk, yüksekçe yer, meclisin baş tarafı, evin en şerefli kısmı şeklinde karşılık bulur.²² Kelime anlamı olarak ise sığınak,²³ ümit bağlanan yer²⁴ manasına gelen mihrabın, zengin ve engin bir sembolizmin odak noktası olarak,

⁶ Devellioğlu, 1986, 585, 617; Bozkurt, 2001, 299; Akbulut, 2021,

⁷ Bozkurt, 2001, 299; Kalfazade-Ertuğrul, 1989, 23

⁸ Karadayı, 2021, 461

⁹ Yazır, 2002, 353

¹⁰ Levit Tawil, 1994, 176

¹¹ Piotrovsky, 2005, 12

¹² Burckhardt, 2019, 80

¹³ Yazır, 2002, 353; Kalfazade-Ertuğrul, 1989, 26; Kaval, 2015, 1040

¹⁴ Yazır, 2002, 423; Öztürk, 1994, 385; Erol, 2021, 625; Kaval, 2015, 1041

¹⁵ Gruber, 2020, 20; Schimmel, 2004, 230; Özçelik, Kılınç, 2019, 357

¹⁶ Yelen, 2017, 472-73

¹⁷ Kutluer, 2007, 245; Öztürk, 1994, 385; Yazır, 2002, 423

¹⁸ Gruber, 2020, 20

¹⁹ Guidetti, 2017, 132

²⁰ Altıntaş-Şahin, 2011, 473, 502, 63, 330; Timuroğlu, 1991, 43; Bakırer, 2000, XVII

²¹ Khoury, 1998, 7

²² Erzincan, 2020, 30; Khoury, 1998, 4

²³ Burckhardt, 2019, 126

²⁴ Devellioğlu, 1986, 772

kutlu sanat ile batini kavrayış arasındaki bağlantıya delalet ettiği düşünülür. Kuran’da mihrap sözcüğü, bu bağlamda Hz. Meryem’in Kudüs’te bulunan Mabed’de inzivaya çekilip saklandığı ve melekler tarafından beslenip korunduğu gizli yeri, sığınağı anlatmak için kullanılır.²⁵ Bu sığınağın bânını karşılığı kalp, meleklerin getirdiği besinlerin bânındaki karşılığı ise Allah’ın lütuflarıdır.²⁶

Mihrap, 8. yüzyıl itibariyle camilerde görülmeye başlanır.²⁷ Camilerde ve diğer dini yapılarda kible duvarına yerleştirilmiş, göz alıcı bezemelerle vurgulanmış basit niş şeklinde tasarlanmış olan mihrabın; 9.yüzyıldan itibaren dikdörtgen bir çerçeve ile kuşatılarak niş, köşelik, kemer, kavsara ve sütuncelerle oluşturulan²⁸biçimsel özellikleri genel hatlarıyla günümüze kadar korunmuştur.²⁹ Mihrap, kibleye/kutsala yönelişte yön tayin edici bir imge olarak dünyanın ötesine geçişin mistik simgesi konumundadır.³⁰İslami öğretinin tezahürü olarak, şerefli mekanların üstünlüğü ve işareti için bir mecaz olan; bünyesinde barındırdığı muhtelif mimari ifadeler, içerikler, anlamlar ve sembollerle mihrap kible, bir caminin/mescidin kalbi ve en yüce onurlu/şerefli noktasıdır.³¹

Dini kavram ve kuralların realist betimlerle yansıtılmasıyla sembolik bir dile sahip olan İslâm sanatı ve mimarisinin en başat özelliği, derin bir tefekküre yaslanarak insana hakikati anımsatmak ve estetik düzeyde onu temaşa tecrübesine hazırlamak³² iken varlığın sürdürülebilmesi, için görsel simgelerin desteğine ihtiyaç duyar.³³ İmanın kutsal odak noktası olması hasebiyle, dua/ibadet esnasındaki teslimiyet eylemi ile mihrap ilişkilendirilmiş olmalıdır. Kandil motifi de hayli zengin görünümüne sunan bu sembolik ve soyut dil anlayışının tezahürlerinden biridir. Ağırlıklı olarak mihrap ve mezar taşlarında görülen kandil motifleri, Allah’ın nurunun ve insanların yol aydınlığının somutlaşmış temsili mahiyetinde İslam sanatında yer bulur.³⁴ Keza mihraplara nakşedilen kandiller, Allah’ın camideki ışığının temsili olarak, Kuran’ın Nûr ayeti ve Gazali’nin Mişkâtü'l-Envar adlı eserinin tasavvufuna yapılan atıfların mecazi yansımaları olarak kabul görürler.³⁵ Mısır, Irak, İran, Türkiye ve Yemen gibi ülkelerin dahil olduğu İslam dünyasında, 11. yüzyıl sonlarından itibaren mihraplarda görülmeye başlanan³⁶kandil motifinin mihraplar dışındaki eserlerde, mihrap kurgusu içinde verilmesi, kandillerin Allah’ın evinde, O’nun nurunun bir yansıması olarak görüldüğünün yaygın kabulüne işaret eder.³⁷

Menteşeoğulları Beyliği Camilerinde Kullanılan Kandil Motifleri

Menteşeoğulları Beyliği yapısı olan Milas- Firuz Bey Cami, kitabesine göre Milâs’ın Osmanlı idaresi altında bulunduğu döneme rastlayan 1396 yılında Osmanlı ümerâsından Firûz Bey tarafından yaptırılmıştır.³⁸ Caminin mihrap nişinin sağ pervazının sol yüzünde, yukarıdan aşağıya doğru ve sol pervazının sağ yüzünde aşağıdan yukarıya doğru yer alan usta kitabelerinde, yapının mimar Hasan bin Abdullah tarafından yapıldığı, bezeme ve yazılarının ise Musa bin Adil’in

²⁵ Burckhardt, 2019, 126

²⁶ Bkz. Güldütuna-Çetin, 2022, 1282

²⁷ Khoury 1998, 2; Levit Tawil, 1994, 172; Guidetti, 2017, 141; Whelan, 1986, 208; Ettinghausen, Grabar ve Madina, 2022, 51; Creswell, 1989, 46, 261; Bakırer, 2000, XXVIII

²⁸ Bakırer, 2000, XXVIII

²⁹ Erzincan, 2020,31; Ettinghausen, Grabar ve Madina, 2022, 199

³⁰ Kasar, 2017, 1261

³¹ Serjeant, 1959, 440; Khoury, 1992, 7

³² Sağlam, 2020, 273

³³ Mülayim, 2010,119

³⁴ Sağlam, 2020, 272

³⁵ Gazalî, 1994, 15, 26, 28; Ülken, 1983,128-129; Khoury, 1992,11; Arslan Kalay, 2020, 15

³⁶ Khoury, 1992, 11

³⁷ Akbulut, 2021, 346

³⁸ Demiriz, 1979, 627-628; Ayverdi,1989, 522, Özbek, 2002, 123; Wittek, 1999, 144; Gündüz Küskü,2014, 107

elinden çıktığı bilgisi yer almaktadır.³⁹ Evliya Çelebi'nin Gök Cami⁴⁰ adıyla tanımladığı yapıda, sodra mermeri⁴¹ denen yer yer koyu damarlı, gri renkli mermerler civarda bulunan antik kentlerden devşirilmiş ve duvarlarda kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır.⁴²

Firuz Bey Cami, plânıyla erken Osmanlı mimarisiyle paralel gelişim gösteren karakteristik örneklerden biridir. Tabhaneli (zaviyeli) camiler⁴³ grubunda değerlendirilen yapının kuzey cephesinde, yan kanatlarda bulunan mekânların, son cemaat yerine açılan ikişer penceresi vardır. Bu pencerelerin alt seviyede olanları duvar dokusu içinde tutulmuşlardır. Üst seviyede olan pencereler ise dikdörtgen çerçeve içine alınarak dilimli kemerlerle hareketlendirilmişlerdir. Bu kemerlerin alınlıkları ve köşelikleri boş bırakılmış, bununla birlikte dilimli kemerlerin uç noktalarına yüzeyleri bezemeli birer sarkıt asılı vaziyette yerleştirilmiştir. Bu sarkıtlardan yüzeyi kandil motifiyle bezenmiş olanı sağlam, diğeri ise gövdenin alt kısmı kırık olarak günümüze ulaşmıştır. Kuzeydoğu yönündeki üst kat penceresinin kemerinde yer alan kırık sarkıtın, dilimli kemerin kilit taşı olarak tasarlanmış üst kısmı, iri bir palmet motifi şeklinde biçimlendirilmiştir. Pencere kemerinin kilit taşından aşağıya uzanan kırık gövdeyi iki yandan saran yaprak motifleri, sarkıtın eksik kısmının bitkisel karakterli motiflerle devam ettiğini düşündürmektedir.⁴⁴ (foto:1)



Foto:1. Firuz Bey Cami Son Cemaat Yeri Pencere Kemer Detayı

Yapının kuzeybatı yönündeki üst kat penceresinde görülen sarkıtın yüzeyine alçak kabartma tekniği kullanılarak konturları belirgin şekilde yapılmış kandil motifi, şişkin gövdenin iki yanından çıkan zincir şeklindeki askılarla dilimli kemerin tepe noktasına bitleştirilmiştir. Kandilin üçgen biçimli kaide üzerinde yükselen gövdesi küresel formda tasarlanmış, ağız kısmı kaide ile aynı boyutta ve üçgen formda yapılmıştır. Yanar vaziyette betimlenen kandil motifinin yüzeyi boş bırakılmıştır. (foto: 2, 3)

³⁹ Demiriz, 1979, 627, Özbek, 2002, 123, Ayverdi, 1989, 516; Top, 1997, 64; Gündüz Küskü, 2014, 107

⁴⁰ Evliya Çelebi, 2005, 109

⁴¹ Akarca-Akarca, 1954, 99-102

⁴² Wulzinger-Witteck-Sarre, 1935, 61; G. Goodwin, 1992, 31

⁴³ Aslanapa, 1984, 226

⁴⁴ Doktora tezimde bu motif, yanlış bir ifadeyle “yarısı kırık kandil motifi” olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada sırasındaki detaylı incelendiğinde, üst kısmı palmet biçimli kırık sarkıtın devamının da bitkisel karakterli motiflerle devam ettiği kanaatine vardım.



Foto:2. Firuz Bey Cami, Son Cemaat Yeri Pencere⁴⁵



Foto:3 Firuz Bey Cami, Sarkıt, Kandil Detayı

⁴⁵ Yanında isim belirtilmeyen fotoğraflar Süreyya Eroğlu Bilgin arşivine aittir.

Firuz Bey Cami'nde kandil motiflerinin görüldüğü ikinci mimari eleman mihraptır. Güney duvarının ortasına yerleştirilmiş, yapının bütününe hâkim olan mavi damarlı gri mermerden farklı olarak, sarı mermer kullanılarak yapılmış mihrap hayli özenli ve ustalıklı taş işçiliğiyle dikkat çekmektedir. (foto:4)



Foto:4. Firuz Bey Cami Mihrabı

Üç yüzlü mihrap nişinin her bir yüzüne, kazıma tekniğinde yapılmış yüzeysel birer kandil motifi yerleştirilmiştir. Profilli, dilimli kemerler içinde, aslı vaziyette tasvir edilen kandillerde motif tekrarına gidildiği görülmektedir. Kandillerin kaideleri üçgen, gövdeleri ise beyzi formda tasarlanmış, boyundan yukarı doğru genişleyen ağızlarından yükselen alevle yanar durumda

betimlenmişlerdir. Kandiller, beyzi gövdelerin yanlarında bulunan kulplardan çıkan zincir şeklindeki askılarla dilimli kemerlerin tepe noktasına bağlanmışlardır. (foto: 5,6)



Foto:5. Firuz Bey Cami Mihrabında Yer Alan Kandil Motifleri



Foto: 6. Firuz Bey Cami, Kandil Detayı

Kandil motiflerinin görüldüğü, Menteşeoğulları Beyliği'ne ait ikinci yapı ise Balat İlyas Bey (Cuma, Koca)⁴⁶ Cami'dir. Caminin kuzey cephesinde, ortadaki kemer alınlığında yer alan, sülüs hatla yazılmış inşa kitabesine göre sultan, 1404 yılında (Mayıs-Haziran aylarında) yapının temel taşını kendi eliyle koymuştur.⁴⁷Batı Anadolu'nun kültür ortamının zenginliğini yansıtan yapı, muhtemelen 1408-1410 civarında ibadete açılmıştır.⁴⁸ Balat İlyas Bey Cami kubbe ile örtülü, kare planlı ve tek mekânlı olarak tasarlanmıştır.⁴⁹ Yapının güney duvarının merkezinde yer alan⁵⁰ titiz, ince ve ustalıkla bir mermer işçiliğine sahip olan mermer mihrabı, bezemelerinin kuruluşu ve kompozisyon düzeni ile olağanüstü güzelliğindedir. Mihrabın bezeme programına kaligrafisi,

⁴⁶ Kızıltan, 1958, 92; Eyice, 1970, 102; Yetkin, 1984,62; Aslanapa, 1984, 226

⁴⁷ Durukan, 1988, 5; Gündüz Küskü, 2014, 210; Tanman, 2020, 355

⁴⁸ Wittek, 1999, 149; Duran, 1995, 162

⁴⁹ Kuban, 2016, 65

⁵⁰ Onarım sonrası mermerlerinin bir kısmı değiştirilen mihrap nişinde, yapının usta kitabesinin bulunduğu ve bu kitabede "Nasreddin Altana" adının okunduğu kaynaklarda belirtilmiştir. Bkz, Wulzinger-Witteck-Sarre, 1935, 91-93; Durukan, 1986, 5

geometrik ve bitkisel motiflerin yanı sıra kandil motiflerinin dahil edilmesi, görsel etkiyi güçlendirirken dini sembolizme de işaret eder. (foto:7)



Foto:7. Balat İlyas Bey Cami Mihrabı (Foto: Şakir Çakmak)

Yapıdaki kandil motifleri mihrabın kavsarası ile tepeliği arasındaki bölüme bulunan, ortada bulunan mukarnaslarla çevrelenmiş kitabenin iki yanına yerleştirilmiş yatay dikdörtgen panolarda karşımıza çıkar. Profilli silmelerle sınırlanmış panolardan doğuda olan dilimli kemerli, batıda yer alan pano ise Bursa kemerli yüzeysel birer niş şeklinde biçimlendirilmişlerdir. Yüzeysel niş şeklinde düzenlenmiş bu panolara kabartma tekniğinde yapılmış⁵¹ birer kandil motifi yerleştirilmiştir. Dilimli kemerle sınırlanmış mihrabın doğu yönündeki panoda yer alan kandilin üçgen biçimli kaidesinin tabanında, üzeri yivlerle hareketlendirilmiş bir ayak yer alır. Kandilin kaidenin üzerinden yükselen şişkin gövdesi, yukarı doğru uzanan boynun yanlara doğru genişleyen ağız kısmıyla son bulur. Kandilin gövde ve ağız kısmının iki yanından düz şeritler halinde yükselerek tepede kıvrımlı bir halkada birleşen askılar, dilimli kemerin birleşme noktasına iliştilmiştir. Mihrabın batı yönündeki Bursa kemerli panoda bulunan kandilde, diğer panodaki kandilin biçimsel tekrarı görülmektedir. Diğer kandil motifinden farklı olarak bu panoda yer alan kandilin gövde ve ağız kısmının yivlerle hareketlendirilmesiyle bu motife hacim kazandırılmıştır. Her iki kandil motifi de yanar vaziyette betimlenmiştir. (foto:8,9)

⁵¹ Görür, 1999, 254



Foto:8. Mihrabın Doğusundaki Panoda Yer Alan Kandil Motifi



Foto:9. Mihrabın Batısındaki Panoda Yer Alan Kandil Motifi

Değerlendirme

Milas Firuz Bey Cami'nin son cemaat yerine bakan kuzeybatı pencere kemerinde bulunan sarkıt biçimli kandil motifi, Batı Anadolu Beylikleri mimarisinde başka örneği görülmeyen bir uygulamadır. Bu uygulamanın bir benzeri, 1385 tarihli Mardin Sultan İsa Medresesi'nin⁵² mescid bölümündeki mihrabın iki yanında bulunan pencerelerin atkı taşlarının üst kısmında üsluplaşmış bir dizi kandil motifleri olarak karşımıza çıkar. 18. yüzyıla tarihlendirilen Bitlis Seyyid İbrahim Türbesi'nin girişinin atkı taşı üzerinde yer alan üsluplaşmış kandil motifi⁵³ ile Topkapı Sarayı Hazine Dairesi kapısı üzerinde bulunan kandil motifi⁵⁴ benzer örneklerdir. Topkapı Sarayı bünyesinde görülen bu örnek, kandil motifinin sivil mimari içindeki kullanımına emsal oluşturması bakımından ilgi çekicidir.⁵⁵

Firuz Bey Cami'nin mukarnas dizileriyle çerçevelenmiş mihrap nişi, üç yüzlü olarak düzenlenmiş ve mihrap nişinin her yüzeyine birer kandil motifi işlenmiştir. Bu uygulama, gündelik eşyaların bezeme kurgusu içinde gösterilmesi bakımından Batı Anadolu Beyliklerinde ilk örnektir.⁵⁶ Anadolu Beylikler mimarisinin arayış içindeki deneysel ruhunu en iyi ifade eden yapı olan Balat İlyas Bey Cami'nin mermer kaplı cepheleri ve üç bölümlü anıtsal girişi, daha önce İslam mimarisinde denenmiş biçimlerin bütünleyici bir özeti gibidir.⁵⁷ Türk-İslam mimarisi taş bezeme programlarının en zarif ve özenli örneklerinden olan yapının iç mekânında devam eden yoğun bezeme programının odak noktası mermer mihraptır. Firuz Bey Cami mihrabında ilk örneğini gördüğümüz niş içindeki kandil motifleri, Balat İlyas Bey Cami'nde mihrap kitabesinin her iki tarafında plastik etki uyandıracak şekilde uygulanmıştır. Üslup açısından Firuz Bey Cami mihrabının neredeyse aynısı olan Balat İlyas Bey Cami mihrabı, her iki mihrabın da aynı ustalar tarafından yapılmış olabileceğini akla getirmektedir.⁵⁸ Mermer mihrapların, dıştan profilli silmeler ve mukarnaslı bordürlerle çerçevelenmeleri, yüzeylerin yatay ve dikey bölümlenmeleri, bitkisel, geometrik ve yazı kuruluşlu bezeme örnekleri, palmet biçimli tepelikler, mihrap nişi içinde yatay bitkisel bordür ve yazı kuşağı uygulamaları, Beylikler dönemi mimar ve ustalarının geleneksel Selçuklu üslubundan uzaklaşıp yeni deneyimlerin arayışı içinde olduklarını gösterir. Milas Firuz Bey Cami ve Balat İlyas Bey Cami benzer üslupta düzenlenmiş mermer mihrapları, Osmanlı mihraplarının öncüsü olmuşlardır. Her iki yapının mihrabında yer alan kandil motifleri, sembolik anlatımların mimari bezeme içindeki önemini vurgular.⁵⁹

Mihraplarında kandil motiflerinin yer aldığı benzer örneklere bakıldığında; İran'da cami ya da türbe için tasarlandığı düşünülen 11-12. yüzyıl arasına tarihlenen Fatima Hatun mihrabı (Fatima bint Zahir al-Din),⁶⁰ Sincar'da Sitti Zeynep makamı (1239-59)⁶¹, Musul'da 13. yüzyıla tarihlenen İmam Bahir ve 1240 tarihli Yahya ibn al-Kasım⁶² türbeleri, mihrap nişlerine asılı vaziyette tasvir edilmiş kandil motiflerinin görüldüğü erken tarihli eserlerdir. Anadolu'da görülen en erken tarihli kandil örneklerinden biri olan 1160 tarihli⁶³ Diyarbakır Kale Cami'nin harimindeki iki payenin, kuzeye bakan yüzlerine yapılan nişlerden kuzeydoğu yönünde kandil motifi, mihrap nişinin

⁵² Yelen, 2015, 475

⁵³ Yelen, 2015, 475

⁵⁴ Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, 32

⁵⁵ Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, 32

⁵⁶ Eroğlu, 2006, 219

⁵⁷ Eroğlu Bilgin, 2017

⁵⁸ Eroğlu, 2006, 219

⁵⁹ Eroğlu, 2006, 212

⁶⁰ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448585>

⁶¹ Khoury, 1992, 14

⁶² Khuoury, 1992, 14; Ettinghausen, Grabar ve Madina, 2022, 263

⁶³ Bakırer, 2000, 122

kemerine asılı olarak betimlenmiştir.⁶⁴ Aynı biçimde yapılmış erken tarihli örneklerden bir diğeri ise 1180-81⁶⁵ tarihlerinde inşa edilmiş Divriği Kale Cami'nin mihrabıdır.⁶⁶ Artuklu eserlerinden 1204⁶⁷ tarihli Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Cami'nin mihrap nişindeki sağır kemer içinde belli belirsiz seçilebilen kabartma tekniğinde yapılmış, zincirle asılı, kandil motifi incelenen örneklerle benzeşir.⁶⁸ Günümüzde ayakta olmayan, 13. yüzyıl sonu ya da 14.yüzyıl başına tarihlendirilen⁶⁹ Konya Alevi Sultan Mescidi'nin, Konya ince Minareli Medrese Müzesi'nde sergilenen yekpare mermer mihrabında⁷⁰ yer alan çifte kandil motifleri, diğer örneklerden farklı tasarımıyla ayrılır.⁷¹ Mihrabın Bursa kemerli nişinin kilit taşına asılı kabartma kandil, iki yanına yapılmış birer şamdanla sınırlandırılmıştır.⁷² Bu kandil motifinin izdüşümünde yer alan ikinci kandil motifi mihrabın kavsara kısmında, ortadaki mukarnas dizisinin içine yerleştirilen dilimli kemere asılmıştır. Üslup özelliklerine göre 13. yüzyıla tarihlendirilen⁷³ Erzurum Kâbe Mescidi'nin mihrap nişinde yer alan kandil motifi de emsalleri gibi zincirlerinden kemere asılı vaziyettedir. 1220-1236 yıllarına tarihlendirilen⁷⁴ ancak üslup özellikleri, 13. yüzyıl sonu ya da 14. yüzyıl başında yapıldığı⁷⁵ kanısını uyandıran Akşehir Ulu Cami'nin son cemaat yerinin mihrabında görülen kandil motifi diğerler örnekler gibi, mihrap nişinin içine yerleştirilmiş sağır sivri kemerli nişin kemerine asılı şekilde betimlenmiştir.⁷⁶ Sivrihisar Mülk Köyü'nde 1248⁷⁷ yılında sancaktar Doğan Arslan için yapılmış Türbeli Mescid, biçimsel özellikleriyle 14. yüzyıl üslubundadır.⁷⁸ Mescidin mihrabının kavsara kemer köşeliklerine simetrik olarak karşılıklı yerleştirilmiş yanar durumdaki asılı kandil motifleri, diğer örneklerden farklı bir tasarıma işaret ederler.⁷⁹ Sözü edilen örneklerde kandiller genellikle mihrap nişinin kemerine iki yandan zincirlerle asılı vaziyette betimlenirken, bu örnekte yer alan kandil motifleri buldukları yer itibarıyla Balat İlyas Bey Cami mihrabında görülen uygulamaya benzer. 1874 tarihli Konya Aziziye Cami'nin⁸⁰ eklektik⁸¹ üslubunu aksettiren mihrabında görülen kandil motifi, Osmanlı mimarisinin batılılaşma etkisinde gelişen yeni süsleme üslubunun örneklerinden biridir. Mihrap nişinin üst kısmında, bitkisel motiflerden oluşan madalyona zincirlerle asılmış kandil motifi, diğer örneklerle kıyaslandığında hayli gösterişli betimiyle dikkat çeker. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, İslam sanatında ilk örneklerin görüldüğü 11. yüzyıldan bu yana kandil motifinin sembolik anlamı ve biçimsel özellikleri korunarak mihraplarda süsleme unsuru olarak kullanıldığı; Selçuklular vasıtasıyla Anadolu Türk mimarisine sirayet ettiği, akabinde Beylikler devrinde ve nihayetinde Osmanlı döneminde sürekliliğini koruduğu söylenebilir.

Sonuç

Sanat eserleri, bir toplumun karakterine uygun olan bir düşünsel ve duygusal bağlam içerisinde kendi göreneklerini ve geleneklerini oluşturarak ve münferit sanat ortamını yaratarak gelişir;

⁶⁴ Akbulut, 2021, 138

⁶⁵ Bakırer, 2000, 128; Durukan, 2002, 126; Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, 30

⁶⁶ Yelen, 2017,474

⁶⁷ Bakırer, 2000, 131

⁶⁸ Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, 30; Güler, 2019, 88

⁶⁹ Bakırer, 2000, 207; Önder, 1958, 241

⁷⁰ Önder, 1958,244; Bakırer, 2000,

⁷¹ Bakırer, 2000, 207

⁷² Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, 30; Akbulut, 2021, 154

⁷³ Çam, 1985, 119

⁷⁴ Bakırer, 2000, 208-209

⁷⁵ Bakırer, 2000,209

⁷⁶ Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, 30; Akbulut, 2021, 152-153

⁷⁷ İltar, 1975, 17

⁷⁸ Çağatay, 1981, 26

⁷⁹ İltar,1975, 23-24

⁸⁰ Akbulut, 2021,196

⁸¹ Eyice,1991, 347

böylelikle kendine has anlamını bulur. Ortam sanatı biçimlendirirken, sanatçı da kültürel, mesleki birikimini ve yorumunu yarattığı eserine katar. İslam inancı, batıda olduğu gibi somut biçimlendirme yaptırımı gütmeyi ve dış doğada görünenin düşüncede ve yorumda egemen ve etkili olduğu bir tür somut ifade arayışına girmez. Bilakis İslam dünyasında mimari eserler -içerdiği bütün sanatsal elemanlarla bütünsel bağlamında- iklim, coğrafya, bani ve sanatçı birlikteliğiyle özgürce biçimlendirilir. İslam inancının başat olduğu farklı coğrafyalarda ve toplumlarda, ortaya konan dini mimari örneklerinin biçimsel çeşitliliği bu bağlamda bir göstergedir. Anadolu’da ortaya konan Türk-İslam toplumlarına ait mimari eserlerde, İslam öncesi inançların ve bu inançlara dair hem yaşamsal hem sanatsal göreneklerin, İslam inancıyla ve ondan kaynak alan göreneklerle kolaylıkla bağdaşabildiği görülmektedir. Anadolu gibi özel bir coğrafyada, çeşitlilik ve farklılıkla beslenen toplumların, bu etkileşimden kaynaklanan zenginliği doğal karşılanmalıdır.

Beylikler sanatından, Osmanlı sanatına geçişi sağlayan çeşitli karakteristik özelliklerin temellerinin atıldığı bu dönemde, Selçuklu geleneğini sürdüren bir mimariye bağlı bezeme programı varlığını korurken, Batı Anadolu’nun tarihi ve kültürel çevresinin yarattığı atmosfer, mevcut özelliklere önemli yeniliklerin eklenmesi sonucunu doğurmuştur. Bu ortamda gelişen mimariye bağlı bezeme programı, yapısal elemanları, bezeme programına dekoratif bir biçimde dâhil etmesiyle dikkati çeker.

Neticede Beylikler dönemi sanatı, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı gibi, derin, güçlü, entelektüel, vizyon sahibi, görmüş geçirmiş; hem maddi hem idealist düşünce bağlamında, ayrıca ilim ve üretim açısından çok kültürlü bir donanımı haiz; en önemlisi bir hayli yaratıcı olan iki kültürün ortaya koyduğu üslupları bir köprü gibi birbirine bağlar. Bunun yanı sıra sanat anlayış ve üretimlerinde, bu iki önemli Türk kültürünün bir nevi aracısı olma misyonunu taşıması açısından, bu saydığımız karakteristik özellikleri ortaya koymuş olan Anadolu Beyliklerine ve kültürel-sanatsal miraslarına gereken önemi vermemek, özelde sanat ve mimarinin, genelde kültürün evriminde olan “devamlılık” kavramını görmezden gelmek anlamına gelir.

KAYNAKÇA

Acar T. (2011). *Anadolu Türk Mimarisinde Tabhaneli Camiler*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir.

Acar, T. (2022). "Uşak Boduroğlu Camii Özelinde Kandil Motifi ve İkonografisi", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 63(2), 1135-1160

Akarca A., Akarca T. (1954). *Milâs*, İstanbul: İstanbul Matbaası.

Akbulut N. (2021). *Anadolu Türk Sanatında Kandil Motifi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İzmir.

Altuntaş, H.- Şahin, M. (2011). *Kuran-ı Kerim Meali*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.

Arseven, C. E. (1984). *Türk Sanatı*, İstanbul, Cem Yay.

Arslan Kalay, H. (2020). "Kandil Motifinin Anadolu-Türk Mezar Taşları ve Dokumalar Üzerindeki Kullanımlarına Yönelik Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme", *TİDSAD*, 7(25), 13-26

Aslanapa O. (1984). *Türk Sanatı I-II*, İstanbul: Kervan Yay.

Ayverdi E. H. (1989). *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.

Bakırer Ö. (1976). *On üç ve On dördüncü Yüzyılda Anadolu Mihrapları*, Ankara: TTK Yay.

Bozkurt, N. (2001). "Kandil", *TDVİA*, (24), İstanbul: TDV Yay., 299

Burckhardt T. (1994). *Akılın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Burckhardt T. (2019). *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, (çev. Turan Koç), İstanbul, Klasik Yay.

Cahen C. (1979). *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*, (çev. Y. Moran), İstanbul: E Yay.

Creswell, K. A. C. (1989). *A Short Account of Early Muslim Architecture*, London: Scolar Press Pub.

Çağatay, N. (1981). Sivrihisar'ın Mülk Köyündeki Doğan Arslan Mescidi, *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, (3), 21-39

Çam, N. (1985). "Erzurum Kale Camii," *Vakıflar Dergisi*, (XIX), 119-125

Demiriz Y. (1979). *Osmanlı Mimarisinde Bezeme I*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay.

Devellioğlu, F. (1986). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, İstanbul: Aydın Kitabevi

Divitçioğlu, S. (2004). *Ortaçağ Türk Toplumları Hakkında*, İstanbul: YKY Yay.

Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı*, İstanbul.

Duran, R. (1995). *Menteşe Beyliği Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İzmir.

- Durukan, A. (1988). *Balat, İlyas Bey Cami*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Durukan, A. (2002). “Camiler”, Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, İstanbul: YKY Yay., 89-151
- Durmuş, E. (1994). *13-14.yy. Anadolu'suna Tarihlenen Kandil ve Şamdanlarda Işık Sembolizmi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Emecen F. (2001). *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikler Dünyası*, İstanbul: Kitabevi Yay.
- Eroğlu, S. (2006). *Batı Anadolu Beylikler Mimarisinde Tipolojiye Bağlı Süsleme Tasarımları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk İslam Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Eroğlu Bilgin, S. (2017). *Batı Anadolu Beyliklerinde Bezeme Anlayışı: Camiler*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Erol, E. (2021). “Tarikat Eşyalarında Süsleme ve Sembolizm Üzerine Bir Deneme”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 0(100), 621- 654.
- Erzincan, T. (2020). “Mihrap”, *TDVİA*, (30), Ankara: TDV Yay., 30-37.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yay.
- Ettinghausen, R., Grabar, O. ve Madina, M.J. (2022). *İslam Sanatı ve Mimarisi:650-1250*, İstanbul:Türk Arkeoloji ve Kültürel Miras Enstitüsü Yay.
- Evliya Çelebi. (2005). *Seyahatname, IX*, (Haz., Y. Dağlı-S.A. Kahraman vd), İstanbul: YKY Yay.
- Eyice S. (1970). “İlyas Bey Camii”, *Türk Ansiklopedisi*, XX. Ankara,102.
- Eyice, S. (1991). Aziziye Camii, *TDVİA*, (4), İstanbul: TDV Yay., 347
- Hillenbrand, R. (2005). *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, İstanbul: Homer Yay.
- Güler, M. (2019). “Mardin-Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii,” *5. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildiriler Kitabı*, Ankara: Sageya Yay., 83-108.
- Goodwin G. G. (1992). *A History of Ottoman Architecture*, London: Thames and Hudson Pub.
- Görür, M. (1999). *Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme 1300-1435*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Grabar, O. (1998). *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Grabar, O. (2000). “The Mosque”, *Islam Art and Architecture* (ed: M. Hattstein-P.Delius), London: Könemann Pub., 35-43
- Grabar O. (2000). “Art and Culture in the Islamic Worlds”, *Islam Art and Architecture* (ed: M. Hattstein-P.Delius), London: Könemann Pub., 44-53

- Gruber, C. (2020). *Osmanlı- İslam Sanatında Tapınma ve Tılsım*, İstanbul: YKY Yay.
- Guidetti, M. (2017). “Sacred Spaces in Early Islam”, *A Companion to Islamic Art and Architecture, V.I* (ed. F.B. Flood-G. Necipoğlu vd.), NJ-USA: Wiley Blackwell Pub., 130-151
- Güldütuna, D., Çetin, M.A. (2022). “Tasavvufta Sembolizme Tipik Bir Örnek: Ken’ân Rıfâî’nin ‘Rıfâî Mihrâbı’ Tasviri”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (2), 1276-1307.
- Güngör Harun (2002) “Eski Türklerde Din ve Düşünce”, *Türkler Ansiklopedisi*, (3), 261-282.
- İbn Battuta T. (2001). *İbn Battûta Seyahatnâmesi I*, (çev. A.Sait Aykut), İstanbul: YKY Yay.
- İlter, F. (1975). “Sivrihisar Yöresi Araştırmaları”, *Anadolu*, (19) , 13-49
- İmam Gazali (1984). *Mişkatü’l-Envar (Nurlar Feneri)*, (çev. S. Ateş), İstanbul: Bedir Yay.
- İnalcık H. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, çev. Ruşen Sezer, İstanbul: YKY Yay.
- Kafesoğlu İ. (1986). *Türk Milli Kültürü*, İstanbul.
- Kalfazade, S., Ertuğrul Ö. (1989). “Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, II (5), İstanbul, 23-34.
- Karadayı, O. N. (2021) “İbnü’l-Arabî’de Güneş-Ay-Yıldız Sembolizmi”, *Ekev Akademi Dergisi*, 25 (86), 449-466
- Kasar, V. (2017). “Tevhidin Şiarı Olarak Kâbe”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*,10 (51), 1254-1268.
- Kaval, M. (2015). “Nûr Sûresi 35. Ayet Bağlamında Mesnevi’de Nûr Sembolü”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (38), 1040-1048
- Kaval, M. (2015). “Mistisizm’in Dili; Sembolizm”, *TurkishStudies*, 10(6), 555-566
- Kıyak, D. A. (2010). “İslamiyet’ten Önce Türklerde Güneş ve Ay ile İlgili İnanışlar”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (6), 133-143.
- Kızıltan, A. (1958). *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler*, İstanbul: İ.T.Ü, Mimarlık Fakültesi Yay.
- Khoury,N. (1992). “The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture”, *Muqarnas*, (IX), 11-28.
- Khoury, N. (1998). “The Mihrab: From Text to Form”, *International Journal of Middle East Studies*, 30 (1), 1-27
- Kuban, D. (2016). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul:Yem Yay.
- Kutluer, İ. (2007). “Nur”, *TDVİA*, (33), İstanbul: TDV Yay., 245

- Küskü Gündüz, S. (2014). *Osmanlı Beyliğinde Anadolu Selçuklu Geleneği*, Ankara: TTK Yay.
- Levit Tawil, D. (1994). “The Elusive, Inherited Symbolism in the Arcade Illuminations of the Moses Ben Asher Codex (A. D. 894-95)”, *Journal of Near Eastern Studies*, 53 (3), 157-193.
- Mülayim, S. (2010). *İslam Sanatı*, İstanbul: İsam Yay.
- Ögel S. (1986). *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul: İ.T.Ü., Mimarlık Fakültesi Yay.
- Ögel, S. (1987). *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara: TTK Yay.
- Ögel, B. (1988). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi: Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Ankara: TTK Yay.
- Önder, M. (1958). “Konya’da Alevi Sultan Mescidi ve Mihrabı”, *Vakıflar Dergisi*, (IV),241-244
- Özbek Y. (2002). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Bezeme 1300-1453*, Ankara: TTK Yay.
- Özçelik, H.-Kılınc, S. (2019). “Ahlat Mezar Taşlarında Yer Alan Kandil Motifinin İslamiyetteki Işık ve Nur Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (97), 354-363
- Öztürk, Y. N. (1994). *Kur’an-ı Kerim Meali*, İstanbul: Hürriyet Ofset.
- Peker, A.U. (1996). *Anadolu Selçuklularının Anısal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Piotrovsky, M. (2005). *Historical Legends of The Quran*, St. Petersburg: Slavia Pub.
- Sağlam, T. (2020). *İslam Mimarisinin Sembolik Anlatıları Üzerine Bir Deneme*, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5 (10), 268
- Schimmel, A. (2004). *İslamın Mistik Boyutları*, İstanbul: Kabalcı Yay.
- Serjeant, R. B. (1959).” Mihrab”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, 22 (1/3), 439-453
- Tanman, B. (2020). “Erken Osmanlı Mimarisinde Üslup Etkileri,” *Fetih Öncesi Osmanlı Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatürk Yay.339-397
- Timuroğlu, V. (1991). *Türk-İslam Sentezi*, Ankara: Başak Yay.
- Top, M. (1997). *Erken Dönem Osmanlı Mihrapları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat tarihi Ana Bilim Dalı, Van.
- Uzunçarşılı İ. H. (2003). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletleri*, Ankara.
- Ülken, H.Z. (1983). *İslam Felsefesi*, İstanbul: Ülken Yay.
- Whelan E. (1986). “The origins of the mihrab mujawwaf: A reinterpretation,” *International Journal of Middle East Studies*, 18 (2), 205–223.

Witteck, P. (1999). *Menteşe Beyliği*, Ankara, TTK Yay.

Wulzinger-Witteck-Sarre (1935) *Das Islamische Milet*, Berlin- Leipzig: 61.

Varlık, M. Ç. (1992). *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, (8), İstanbul.483

Yazır, E. H. (2002). *Kur'ân ı Kerîm ve Meâli*, (sadeleşiren, K. Yayla) İstanbul: Merve Yay.

Yelen R. (2017). “İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, I (2).470-492.

Yetkin, S.K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yay.

Yücel Yaşar (1991) *Anadolu Beylikleri Hakkında Araştırmalar I*, Ankara: TTK. Yay.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448585>