



Cumhuriyet İlahiyat Dergisi

Cumhuriyet Theology Journal

cuid.cumhuriyet.edu.tr

Founded: 1996

Available online, e-ISSN: 2528-987X

Publisher: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

The Spirit of Stone: The Sufi Semiotics of Divriği Ulu Mosque and Hospital

Hamit Demir^{1,a,*}

¹ Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Department of Sufism, Sivas/Türkiye

*Corresponding author

Research Article

History

Received: 15/01/2026

Accepted: 05/03/2026

Plagiarism: This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Copyright: This work is licensed under Creative Commons AttributionNonCommercial 4.0 International License (CC BY NC)

Ethical Statement: It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited

ABSTRACT

The Divriği Great Mosque and Hospital, one of the most exceptional monuments in the history of world art and architecture, functions as a unique sanctuary with its inimitable patterns, engravings, motifs, and ornamentations that have remained unsurpassed since its construction. The structure not only reflects the artistic accumulation of its period but also exhibits a distinctive originality through the astonishing details of its decorations. The fact that such a magnificent work was constructed under the patronage of a small principality (the Mengüjekids) within limited means has not yet been established on a convincing theoretical foundation in terms of art and civilization history. To date, the elements constituting the abstract identity and the idea of civilization behind the work have generally been examined within the context of the general Islamic perception of art and concrete architectural forms. However, this structure has not yet been analyzed through a comprehensive lens of Sufism, which seeks to understand the relationship between God, the universe, and humanity by centering His names, attributes, and actions. In its broadest sense, art is a manifestation of God's attribute as-Sâni' (The Artful Creator). The soul and the heart, which are the sources of Sufi experience, constitute the metaphysical ground where Sufism and art converge as the spiritual wellsprings that give birth to artistic creation. Sufi thought, which permeated every segment of Islamic society throughout the Middle Ages, enveloped the artisan's mental world like a pigment; this situation directly influenced the patterns, motifs, and thematic approaches of the works. For these reasons, seeking mystical, spiritual, and semiotic interpretations in a masterpiece like the Divriği Great Mosque and Hospital presents an inevitable necessity. The primary objective of this article is to identify the elements of Sufi semiotics in the philosophy of construction, architectural proportions, and numerical preferences of the Divriği Great Mosque; to determine the signs of tawhid (unity) and manifestation; to analyze the play of light and shadow within the context of the theories of nur-zill (light-shadow) and khalq al-jadid (continuous creation); and to re-read the architecture through a spiritual perspective. Since a detailed examination of the thousands of ornaments exceeds the scope of this article, the study focuses on providing a Sufi framework through specific examples, analyzing selected symbols, and exploring the link between the architect's consciousness of itqan (perfecting one's work) and the station of rida (contentment). Utilizing methods of artistic observation, stylistic analysis, and textual critique, the article aims to pioneer similar research. The fundamental output of the study is the fact that the Divriği Great Mosque and Hospital is not merely a feat of stonemasonry, but a Quran (al-mushaf al-kawnî) that carves Sufism's theory of existence and the ideal of the perfect human (al-insan al-kamil) into stone, while its architectural elements serve as vehicles expressing the spiritual state and Sufi joy of the artisan.

Keywords: Sufism, Divriği Great Mosque, Architecture, Mosque Architecture, Art, History of Art, Turkish Islamic Arts.

Taşın Ruhu: Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın Tasavvufi Semiyotiği

Süreç

Geliş: 15/01/2026

Kabul: 05/03/2026

İntihal: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.

Telif hakkı: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY NC) kapsamında yayımlanmaktadır.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

ÖZ

Dünya sanat ve mimarlık tarihinin en müstesna yapıtlarından biri olan Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, inşa edildiği günden bugüne dek taklit edilememiş eşsiz desenleri, işlemeleri, motifleri ve bezemeleriyle benzersiz bir mabet hüviyetindedir. Yapı, döneminin sanatsal birikimini yansıtmakla kalmayıp, bezemelerindeki şaşırtıcı detaylarla kendine has bir özgünlük sergilemektedir. Böylesine görkemli bir eserin, bir beylik (Mengücek Beyliği) himayesinde ve kısıtlı imkânlar dâhilinde inşa edilebilmiş olması meselesi, sanat ve medeniyet tarihi açısından henüz ikna edici bir kuramsal temele oturtulamamıştır. Eserin arkasındaki soyut kimliği ve medeniyet fikrini teşkil eden unsurlar, bugüne dek genellikle İslam'ın genel sanat algısı ve somut mimari formlar bağlamında incelenmiştir. Ancak bu yapıya; Allah, âlem ve insan arasındaki irtibatı O'nun isimleri, sıfatları ve fiillerini merkeze alarak anlamaya çalışan tasavvuf ilminin perspektifinden henüz kapsamlı bir nazarla bakılmış değildir. Oysa sanat, en genel anlamıyla Allah'ın es-Sâni' isminin bir tecellisidir. Tasavvufi tecrübenin menbaı olan ruh ve kalp, aynı zamanda sanatı doğuran manevi kaynaklar olarak tasavvuf ve sanatın ortaklaştığı metafizik zemini teşkil eder. Orta Çağ boyunca İslam toplumunun her kesimine nüfuz eden tasavvufi düşünce, sanatkârın zihin dünyasını bir boya gibi kuşatmış; bu durum eserlerin desen, motif ve konuyu ele alış biçimlerine doğrudan yansımıştır. Bütün bu sebepler; Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası gibi bir şaheserde mistik, manevi ve göstergebilimsel yorumlar aranmasını kaçınılmaz bir gereklilik haline getirmektedir. Bu makalenin temel amacı; Divriği Ulu Camii'nin yapılış felsefesindeki, mimari ölçülerindeki ve sayısal tercihlerindeki tasavvufi göstergebilim (semiyotik) unsurlarını tespit etmek, yapıdaki tevhid ve tecelli göstergelerini belirlemek, ılık-gölge oyunlarını nur-zıll ve halk-ı cedid (sürekli yaratılış) kuramları bağlamında tahlil etmek ve mimariyi manevi bir perspektifle yeniden okumaktır. Eserin binlerce bezemesinin detaylıca incelenmesi makale sınırlarını aşan bir hacme sahip olduğundan; bu çalışma, belirli örnekler üzerinden tasavvuf bir çerçeve sunmaya, seçili sembollerini tahlil etmeye ve mimarın itkan (işini mükemmel yapma) bilinci ile rıza makamı arasındaki bağı irdelemeye odaklanacaktır. Sanatsal gözlem, üslup analizi ve metin tahlili yöntemleri kullanılan makale, benzerlerine öncülük etme gayesi taşımaktadır. Çalışmanın temel çıktısı; Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın salt bir taş işçiliği değil, tasavvufun varlık nazariyesini ve insan-ı kâmil idealini taşın nakşeden bir kevnî mushaf niteliği taşıdığı, mimari unsurların ise sanatkârın manevi halini ve tasavvufi neşvesini dışı vuran birer vasıta olduğudur.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Divriği Ulu Cami, Mimari, Cami Mimarisi, Sanat, Sanat Tarihi, Türk İslam Sanatları.

^a  hamitdemir@cumhuriyet.edu.tr

 0000-0002-5930-0249

Giriş

Anadolu'daki Müslüman Türk hâkimiyetini kalıcı kılan kültürel unsurların başında UNESCO Dünya Miras Listesi'ne Türkiye'den giren ilk mimari eser (1985) olma özelliğini taşıyan Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası vardır. Bu eser sanat tarihi, mimarlık ve arkeoloji gibi temel disiplinlerde çalışan yerli ve yabancı pek çok bilim insanının öncelikli araştırma konularından birini teşkil etmektedir. Türk-İslam medeniyetinin somut bir tezahürü olan bu muazzam yapı, hiç şüphesiz İslam medeniyetini var eden fikrî ve manevî temeller üzerine bina edilmiştir. Söz konusu fikrî unsurların merkezinde ise ontolojik¹ düzlemde Allah-âlem-insan ilişkisini anlamlandırmaya; ahlâkî düzlemde ise bireyi ve toplumu kemale erdirmeye yönelik tasavvuf düşüncesi yer almaktadır. Çifte yönlü tabiatıyla tasavvuf; bir yandan nazarını metafizik âlemin sırlarına çevirirken, diğer yandan içinde bulunan şahadet âlemini, insanı ve toplumu anlamayı ve imar etmeyi amaçlar. Bu iki perspektif, birbirinin alternatifi değil; bilakis birbirini kemale erdiren müttemmim cüzlerdir.

Varlığın hakikatini yalnızca maddi özelliklere indirgemeyi tasvip etmeyen sûfî perspektif; hakikate, onun maddi tezahürlerinden hareketle ulaşılabileceğini de inkâr etmez. Bu bağlamda, Divriği Ulu Camii'nin görünür ve idrak edilebilir özelliklerinden yola çıkarak, yapının ardındaki medeniyet fikrine ve varlık tasavvuruna dair yorumlarda bulunmak mümkündür. Yapılacak bu çıkarımlar, pek çok sırrı henüz çözülememiş olan bu eserin inşa felsefesine² dair muhtemel ve kıymetli veriler sunacaktır. Özellikle yapının inşa edildiği döneme dair detaylı tarihsel verilerin sınırlılığı, banî ve mimarın biyografilerinin yeterince bilinmeyişi, araştırmayı kaçınılmaz olarak *eserden müessire* uzanan bir yorum ve istinbat faaliyetine yöneltmektedir. Esasen Divriği Ulu Camii özelinde yürütülen rehberlik faaliyetleri ile akademik ve popüler metinlerin büyük çoğunluğunun yöntemi de budur. Temelde Ali Saim Ülgen,³ Doğan Kuban⁴ ve Necdet Sakaoğlu'nun⁵ öncü araştırmalarına dayanan bu yorum faaliyetleri, yalnızca tasavvufî perspektif için değil, sanat tarihçilerinin yapıya bakışındaki temel veçhelerden biri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntem bir bakıma, somut yapının metafiziği de dışlamayacak şekilde kendi hikâyesini anlatmasıdır; zira eser, İslam medeniyetinin konuşan bir örneğidir.⁶ Elbette bu yorumlama sürecinin sınırsız bir keyfiyetle değil, yapının karakteristik özelliklerine odaklanarak ve rasyonel delillerle desteklenerek gerçekleştirilmesi, sunulan argümanların ikna ediciliği bakımından oldukça önemlidir.

Divriği Ulu Camii özelinde bugüne dek kaleme alınan kitap, tez, makale ve tebliğler tetkik edildiğinde; yapıyı müstakil bir biçimde tasavvuf perspektifinden inceleyen kapsamlı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bununla birlikte, yapının muhtelif sanatsal özelliklerine odaklanan eserlerde, yer yer tasavvuf düşüncesine kıymetli atıflar yapıldığı görülmektedir. Söz gelimi, *Divriği Mucizesi* adlı eserin müellifi Doğan Kuban, bir yandan külliye'nin "Anadolu'nun en küçük ve güçsüz beyliklerinden birinin ikinci derecedeki bir merkezinde yapılmış olmasını" yadırgarken diğer yandan yapının inşa edildiği dönemdeki zihniyet dünyasının⁷ en önemli göstergelerinden birinin "halk katına inmiş bir

¹ "Her sanat, bir ontoloji görüşünün yansımasıdır. Sanatın ortaya çıktığı düşüncenin varlık görüşü, onun kullandığı malzemeden imge algısına kadar birçok niteliğinde doğrudan etkilidir. Söz konusu İslâm sanatı olunca da İslâm ontolojisinin bilinmesi gereklidir." Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. Mustafa Uğur Karadeniz, *İslam Sanatlarında Estetik* (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2020), 43.

² "Bu yapı felsefesiz ve şiirsiz okunamaz." bk. Özlem Gider, "Pelin Çift İle Gündem Ötesi 497. Bölüm", *TRT 1 - YouTube* (23 Kasım 2025), 29.59.

³ Ali Sami Ülgen, "Divriği Ulu Camii ve Daru's-Şifası", *Vakıflar Dergisi* 5 (1962); Ülgen'e göre Divriği Ulu Camii'ne Anadolu'nun Elhamra'sı denmesi Ulu Camii'ne bir kıymet izafe etmiş olmayıp bilakis Elhamra'nın sanat özelliğini övmektir.

⁴ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003).

⁵ Necdet Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005).

⁶ "Nasıl ki medeniyet, bir dünya görüşünün zaman ve mekânda hayat bularak ete-kemiğe bürünmesiye, aynı şekilde İslam medeniyeti de İslam dünya görüşünün maddi, kültürel, kurumsal ve estetik bir kimliğe bürünmesidir." İbrahim Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi -İslam Batı İlişkileri Tarihine Giriş-* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2017), 26.

⁷ "Tasavvuf bütün Orta Çağ boyunca İslam toplumunun her kesimine öyle nüfuz etmiştir ki nasıl aşk şairi hiç farkına varmadan şiirlerinde tasavvufî terimler ve motifler kullanmış, aşkı çoğu kere fizik ötesi boyutta düşünmüşse İslam sanatkarı da tasavvufun boyası ile boyandığı için eserlerini böyle bir ruh hali altında meydana getirmiştir. Bunu onların kullandıkları desenlerde, motiflerde, renklerde ve konuyu ele alış biçimlerinde görmek mümkündür." Nakledilen pasaj

sufizm”⁸ olduğunu söyler. Caminin minberine nakşedilmiş hadis-i şerifleri konu edinen araştırmalar,⁹ Kuban’ın bu tespiti teyit eder niteliktedir. Benzer şekilde, Kifayet Özkul’un hazırladığı tasarım analizi çalışmasında da¹⁰ hem Selçuklu mimari mirasının¹¹ hem de dönemsel motiflerin yer yer tasavvuf düşüncesiyle irtibatlandırıldığı müşahade edilmektedir. Ancak tüm bu değiniler, eserin tasavvufi bir okumasını sunmaktan ziyade, yan unsurlar olarak kalmıştır. Bu çalışma ise, mezkûr literatürdeki boşluğu doldurmayı ve söz konusu atıfları sistemli bir tasavvufi göstergebilim zeminine taşımayı hedeflemektedir. Zira böyle bir çalışmayı anlamlı hale getiren eksiklik Sakaoğlu tarafından şöyle ifade edilmiştir: “Külliyenin eşsizliği, tekilliği ve değeri genellikle dört taçkapının bezemelerinde, içeride de mihrapla ahşap minberde vurgulanıyor. Oysa bu koşullandırma başka gerçeklerin gözardı edilmesine neden olmaktadır.”¹²

Bu çalışma iki ana bölüm üzerine kurgulanmıştır: İlk bölümde, yapının genel mimari özellikleri ile tarafımızca seçilen ve yoruma açık olduğu düşünülen sayısal tercihler, özel motif ve desenler; ikinci bölümde ise, yapıya lafzen veya manen nakşedilmesi tercih edilen ayet ve hadislerin seçilme gerekçeleri tasavvufi bir perspektifle değerlendirilecektir.

1. Metafizik Bir İnşa Olarak Divriği Ulu Camii: Tevhid ve Tecelli

Bu bölümde, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası’nın mimari lisanı; tasavvuf metafiziğinin temel konularından olan tevhid ve tecelli kavramları ekseninde tahlil edilecektir. Öncelikle yapının geometrik kurgusu ve inşa tekniği üzerinden, kesretin ardındaki vahdeti simgeleyen *yapısal bütünlük* ele alınacaktır. Ardından, eserin en dikkat çekici vasfı olan tekrarsız bezeme anlayışı; Muhyiddin İbnü’l-Arabî (ö. 638/1240) metafiziğindeki *tecellide tekrar yoktur* ilkesi ve eşyanın atomik düzeyde mütemediye yaratılışı (halk-ı cedid) bağlamında mütalaa edilecektir. Nihayetinde; taşın, ışığın ve gölgenin bir araya gelerek maddeyi nasıl dinamik bir tecelligâha dönüştürdüğü, mimari estetik ve sanatsal gözlem arasındaki bağlar üzerinden incelenecektir.

1.1. Vahdetin Mimari Formu: Yapısal Bütünlük ve Tevhid Göstergeleri

Bilindiği üzere külliye; cami ve darüşşifadan oluşan iki ana binanın bitişik nizamda inşa edildiği mürekkep bir yapıdır.¹³ Eserin dikkat çekici bir diğer özelliği ise, bu kompleks içindeki iki bölümün, karı-koca olan iki ayrı şahsiyet tarafından yaptırılmış olmasıdır: Mengüceki Beyi Ahmed Şah (ö. ?/?) ve eşi Turan Melek (ö. ?/?). Hayatın olağan akışı ve dönemin imkânları göz önüne alındığında, bu duruma sembolik anlamlar yüklemek adına zorlama tevellere gitmek gerekmemektedir. Bununla birlikte Divriği Ulu Camii, bitişik nizamdaki bir mimari kompleksin farklı bölümlerinin, karı-koca tarafından ayrı ayrı banilik üstlenilerek inşa ettirildiği, Türk-İslam mimarisindeki nadir ve özgün örneklerden birini¹⁴ teşkil etmektedir.

Yapısal bütünlüğün teknik düzlemdeki yansıması, inşa tekniğinde de tezahür etmektedir. Taşların birbirine geçerek kenetlendiği *kilit taşı* tekniği, kesretin vahdete dönüştüğü yekpare bir kütle ortaya

ve konu ile ilgili mütalaalar için bk. Nusret Çam, *İslamda Sanat Sanatta İslam* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2008), 96-97.

⁸ Konu hakkında mütalaalar için bk. Kuban, *Divriği Mucizesi*, 11, 18; Sufizmin yöredeki etkinliğine dair detaylı bilgi için bk. Doğan Kuban, *Cennetin Kapıları Divriği Ulucamii’si ve Şifahanesi’nde Hürrem Şah’ın Yontu Sanatı* (İstanbul: Yem Yayın, 2010), 19.

⁹ Bu bahis ileride detaylandırılacak olup mezkûr çalışma için bk. Hüseyin Vuruşkan, “Divriği Ulu Camii Minberinde Bulunan Hadisler ve Tahlili”, *Nisar* 2 (Mayıs 2023), 1-37.

¹⁰ Kifayet Özkul, *Sivas Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Motiflerinin Tasarım Analizi* (İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2025).

¹¹ Anadolu Selçuklu sanatını doğuran dönemin ve muhitin tasavvufi dinamiklerine dair bazı mütalaalar için bk. Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler* (İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi, 1986), 1-9.

¹² Sakaoğlu, *Türk Anadolu’da Mengücekoğulları*, 243.

¹³ Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası ile ilgili çevrimiçi erişim imkânı bulunan fotoğraf arşivi için bk. Kültür ve Turizm Bakanlığı, “Türkiye Kültür Portalı Medya Kütüphanesi” (Erişim 15 Aralık 2025); Ayrıca bk. Tekin Şener (ed.), *Anadolu’nun Eşsiz Mirası Divriği Albümü* (Sivas: Sivas Valiliği, 2004).

¹⁴ Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası’na kadın ve erkeğin birlikte yaptırdığı tek külliye değildir. Konuyla ilgili mütalaalar için bk. Talha Uğurluel, “Gözlerimizi Alamadık / Taşa Kazınan Sırlar / Divriği Ulucamii”, *YouTube* (07 Temmuz 2024), 22.01-23.21.

çıkarmaktadır. Bu teknik, hem yapısal sağlamlığı hem de estetik yetkinliği hedeflemesi bakımından İslam ahlakındaki itkân kavramının mimari bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Zira itkân; bir işi usulüne uygun, sağlam, ölçülü ve güzel yapma disiplini ifade eder.¹⁵ Hz. Peygamber'in (s.a.v.), oğlu İbrahim'in mezarındaki bir kusuru düzeltirken ifade buyurduğu; yapılan işin sağlamlığının yanı sıra "göze hoş görünmesi" ve "en güzel şekilde yapılması" gerektiğine dair vurgusu,¹⁶ estetik ve zerafeti de bu kavramın anlam şemsiyesi altına dâhil etmiştir. Aynı zamanda Allah'ın bir sıfatı olan itkân,¹⁷ O'nun ahlakıyla ahlaklanmış bir sanatkarın fiillerinde tecelli eder. Söz konusu hadisin vürûd sebebinin bir mezar etrafında şekillendiği dikkate alındığında; buradaki fayda ve estetik vurgusunun, dirilere hizmet gayesiyle inşa edilen bir mescid ve şifahanede çok daha yüksek bir şuurla temsil edileceği izahtan varestedir. Nitekim yalnızca kilit taşlarında¹⁸ değil, yapının her bir zerresinde itkân kavramının birer cüzü olan usul, ölçü, dayanıklılık ve estetik letafet müşahade edilmektedir.

Yapıyı oluşturan unsurların birbirine istinat ettiği bu *tevhid sembolü* mescid, aynı zamanda İslam ümmetini sosyolojik bir bütünlüğe davet etmektedir. Zira Kur'ân-ı Kerim, Saff Sûresi'nde inananların ideal duruşunu "*birbirine kenetlenmiş bir bina (bünyânün mersûs)*"¹⁹ şeklinde betimler. Bu ilahi tasvir ile Divriği Ulu Camii'ndeki yapı tekniğini bir arada yorumlamaya imkân tanıyan temel benzerlik, kenetlenme ve kilitlenme olgusudur. Karşılıklı bir tutunma eylemi ve işteşlik barındıran bu fiziksel durum; mimari düzlemde taşların, sosyolojik düzlemde ise bireylerin birbirine kenetlenerek birlikte var olmasını imgeler. Özellikle ayette geçen ve kurşun anlamındaki rasâs kökünden türeyen mersûs ifadesi; unsurları son derece sağlam biçimde birbirine raptedilmiş, sarsılmaz bir düzen ve ahenk içindeki yapıyı niteler.²⁰ Mabeyn, aslında aynı sarsılmaz nizamla birbirine tutunan inşa ekibinin hem bir sonucu hem de *tek vücut* bir toplumun mektebi hükmündedir.

Tevhidin yapıdaki bir başka tezahürü, külliye'nin oturum ölçülerinde tecelli etmektedir. Yapının 32 metre en ve 64 metre boy ölçüleri,²¹ 1:2 oranındaki matematiksel nispetiyle dikkat çeker. Bu oransal değer, Pisagorcu gelenekte kâinattaki kesretin vahdetini ve musikideki kâmil uyumu²² (diapason) ifade eden temel bir yasadır. Ona göre kare ve iki kareden oluşan dikdörtgen formları; evreni sayılar maharetiyle tanzim eden Yaratıcı'nın vahdetini ve âlemdeki kesreti bir nizam içinde birleştiren geometrik semboller olarak kabul edilir.²³ Divriği Ulu Camii, 1:2 oranındaki bu geometrik nizamıyla veya iki karenin bir araya gelmesiyle kesret içindeki vahdeti mimari bir hacme dönüştürmüştür. Bu 1:2 oranının kesrette gizlediği vahdet sûfî müelliflerden Filibeli Ahmed Hilmi Efendi'nin (ö. 1914) somut görme unsurlarının müşahade keyfiyetini anlatan şu dizesinde kendini göstermektedir: *Hep ikilik birlik için / Bak iki göz bir görüyor*.²⁴ Dolayısıyla bu estetik tekâmül; Allah'ı, âlemi ve bu ikisi arasındaki irtibatı irfanıyla idrak eden kâmil insanın, inşa sürecindeki zihnî ve manevî tercihlerini belirleyen temel saiklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹⁵ Sabri Türkmen, "İtkân Kelimesinin Arap Dili Açısından Tahlili", *İtkân Akademik Araştırmalar Dergisi* 1/1 (Aralık 2024), 8.

¹⁶ "Bu, ölüye ne fayda ne de zarar verir, ancak hayattakilerin gözüne hoş görünür. Biriniz bir iş yaptığında onu en güzel şekilde yapsın. Zira Allah kişinin, işini sağlam yapmasından hoşlanır." bk. Ebû Abdillâh Muhammed b. Sa'd b. Menî' el-Kâtib el-Hâşimî el-Basrî el-Bağdâdî İbn Sa'd, *Tabakâtü'l-kübrâ* (Beyrut: Dâru'l-Kütübü'l-İlmiyye, 1990), 1/115, 8/173.

¹⁷ en-Neml 23/88: "Dağları görür, onların durduğunu sanırsın; oysa bulutlar gibi hareket ederler. Bu, her şeyi sapaş sağlam yapan Allah'ın sanatıdır. Şüphesiz ki O, yaptıklarınızdan tamamıyla haberdardır."

¹⁸ Minberdeki ahşap sanatı da birbirine geçme tekniği ile yapılmıştır. Hasan Topçu TKML, "Divriği Ulucami 1", *YouTube* (17 Nisan 2016), 29.00.

¹⁹ es-Saf 61/4.

²⁰ Muhammed Hamdi Yazır Elmalılı, *Hak Dini Kur'an Dili*, ed. Asım Cüneyt Köksal - Murat Kaya (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2023), 5/584.

²¹ Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimarisi* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1965), 103.

²² Pisagor, müzikteki 1:2 oranına dayalı uyumlu aralıkların, kâinattaki her şeyin kaynağı olduğu iddiasındadır. Konu ile ilgili mütalaalar için bk. Ayşegül Acil - Serhat Genç, "Pisagor ve Marin Mersenne'in Monchord'larına Müzik ile Matematik Bağlamında Bir Bakış", *İstanbul Esenyurt Üniversitesi İşletme ve Yönetim Bilimleri Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 2/2 (Ocak 2023), 192 vd.

²³ Konu ile ilgili mütalaalar için bk. Melek Dosay Gökdoğan, "Pisagor", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Erişim 06 Ocak 2026).

²⁴ Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, *A'mâk-ı Hayâl*, haz. N. Ahmet Özalp (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2016), 161.

Tevhidin bir başka tezahürü ise iç yüzü 12 kaburga ile 12 bölüme ayrılan²⁵ kubbede görünmektedir. Zira buradaki 12 sayısı, birçok yorumla kapı aralamaya müsaittir. Söz gelimi Allah katında ayların 12 olması, Hz. Musa'nın ümmetinden 12 boy için tahsis edilen 12 pınar²⁶ ilk akla gelenlerdir. Ayrıca hadislerde varlığından söz edilen 12 emir de²⁷ bu bağlamda hatırlanabilir. Fakat daha doğrudan bir irtibat olarak kelime-i tevhidin harf sayısı olan 12'nin tarikat taşlarındaki *terk*²⁸ sayısını belirlediği²⁹ bilinmektedir. Buna göre caminin tacı gibi olan kubbe, tıpkı bir derviş tacı gibi 12 terkten oluşmuştur. Tevhidi baş tacı yapan Müslüman sanatkar, 12 sayısını başka bir yerde değil de kubbede işleyerek eserine bunu yansıtmıştır.

Yapıdaki geometrik ve bitkisel tezyinatın odağında yer alan lale ve üçgen motifleri, söz konusu tevhid vurgusunu estetik birer mühürle tamamlamaktadır. Tasavvufî sanatta lale, hem ebced değerinin (66) Allah lafzı ile aynı olması hem de tek bir saptan çıkan zarif duruşuyla vahdetin en güçlü remizlerinden biridir. Divriği'nin sert taşında filizlenen lale motifleri, mabedin yalnızca bir taş yığını değil, her zerresiyle Allah'ı zikreden bir tecelligâh olduğunu; bir başka deyişle taşla üflenen tevhid ruhunu imgeler. Öte yandan, yapının muhtelif yerlerinde karşımıza çıkan üçgen formları; tasavvuf metafiziğinin temelini oluşturan Allah-âlem-insan arasındaki ontolojik irtibatın geometrik bir hülasası olarak yorumlanabilir. Buna göre tabandaki iki köşe insan ve alemi, tepedeki köşe ise Allah'ı imgeleyerek, insanın alemle olan yatay Allah ile olan dikey irtibatını anlatmaktadır. Mihrapta, Süleyman mühründe, dairesel motiflerin iç ve dış kenarlarında görünen bu üçgenler, ilahi iradenin (üçgenin tepesi) mahlukat üzerindeki kuşatıcılığını ve mahlukatın ancak o iradeye istinat ederek bir bütün (yapısal denge) oluşturabileceğini imgeler. Zira ilginçtir ki İbnü'l-Arabî, üçgen şekli ile Hakk'ın kayyûmiyet sıfatı arasında bir irtibat kurmaktadır: *Bizim için benzersiz bir üçgen ortaya çıkar / İkizkenar ve biri benzersiz.*³⁰ Buna göre Divriği Ulu Camii; ölçülerindeki matematiksel uyumdan taşların birbirine kenetlenmesine, kitabelerinden en küçük tezyinatına kadar birçok detayında tevhide işaret eden marifetullah mimarisidir.

Külliyenin yeknesak (bitişik) bir nizamda inşa edilmesi, Divriği topoğrafyasının elverişsizliğiyle açıklanabilirse de Darüşşifa'nın caminin önünde konumlandırılması oldukça manidar bir tercihtir. Mevcut zemin koşullarında herhangi bir alan kaybı yaşanmadan şifahanenin arka plana alınması teknik olarak mümkünken, onun öncelenmiş olması; ibadet ve şifa kavramlarının birbirini besleyen diyalektik ilişkisiyle açıklanabilir. Bu tercihin ilk veçhesinde, ibadetin ruh ve beden sağlığı üzerindeki müspet tesiri; ikinci veçhesinde ise ancak sağlıklı bireylerin ibadetle mükellef olduğu gerçeği karşımıza çıkar. Özellikle buradaki şifahanenin akıl hastalarının tedavisini de kapsayan bir mahiyet taşıması, İslam düşüncesindeki âkil olmak ile mükellef olmak arasındaki kopmaz illet bağıni sembolize etmektedir. Yapıldığı dönemin yerleşim koşulları tam olarak bilinmese de bugün külliyeeye önce şifahane kapısından girilmesi; ferdin önce şifaya kavuşup akli dengesini bulması, ardından mabede geçerek ilahi huzura, yani mükellefiyete adım atması yönündeki manevi hiyerarşiyi imgeler niteliktedir.

Divriği Ulu Camii'nin kuzey taç kapısının doğusundaki kalın kaval silmenin üzerindeki aslan figürü, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin (ö. 672/1273) "Biz arslanlarız. Fakat bayrak üzerindeki arslan. Zaman zaman hareketimiz rüzgârın tesiriyledir. Bizim hareketimiz havadandır. Rüzgâr gerçi görünmez ama hep öyle olsun. Bu rüzgâr, bu hareket bize sendendir. Varlığın sırrı, öğretmek

²⁵ Yetkin, *İslâm Mimarisi*, 103.

²⁶ Konu ile ilgili ayetler için bk. et-Tevbe 9/36, el-Bakara 2/60.

²⁷ Muhammed b. İsmâil Buhârî, *Sahîhu'l-Buhârî* (Şam: Dâru İbn Kesîr, 1993), "Ahkâm", 51.

²⁸ "Dervişlerin başlarına giydikleri taç ve külâhlar üzerinde, dikey iniş şeklinde var olan ve dilim dilim görüntü veren alametlere terk veya terek adı verilir." bk. Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (Ankara: Otto, 2014), "Terk", 490.

²⁹ Detaylı bilgi için bk. Mehmet Ali Ayni, *Tasavvuf Tarihi* (İstanbul: Kitabevi, 1992), 272-273.

³⁰ Muhyiddin İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye* (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2006), 14/92.

feyziyledir.”³¹ dizeleri ile irtibatlandırılmıştır.³² Her ne kadar bu irtibata işaret edilirken son derece zahiri yaklaşılmış, sadece aslan figürü üzerinden bir irtibat kurulmuş ve bahsi geçen figür, kuvveti simgeleyen bir Selçuklu alameti olarak mütalaa edilmişse de dizelerin öncesi ve sonrasına bakıldığında açıkça anlaşılacaktır ki Mevlânâ’nın bu dizeleri ile kastı kendi varlığını yok sayan ve bütün fiilleri fâil-i mutlak olan Allah’a ircâ eden tevhid-i ef’âl düşüncesidir.

Bu başlıktaki son mütalaamız, külliye’nin mimarına dair mühim bir detayı merkeze almaktadır. Bugüne kadar yapılan çalışmalarda ekseriyetle biyografik bir veri olarak zikredilen bilgiye göre külliye’nin baş mimarı Muğîs oğlu Ahlatlı Hürremşah’tır. Gavs kelimesiyle aynı kökten türeyen ve *yardım isteyenlerin imdadına koşan* anlamını taşıyan Muğîs, bir görüşe göre yağmur duasında geçen “Allahümme eğişnâ”³³ ifadesinin delaletiyle Cenâb-ı Hakk’ın güzel isimlerindendir.³⁴ İslam ilim tarihinde çok da yaygın olmayan bu isme tasavvufi bir perspektifle bakıldığında bir kulun bu ismi taşıması; gücü, kuvveti, iradeyi ve fiili bütünüyle Allah’a ircâ eden bir hakikat telakkisinin tezahürü olarak değerlendirilebilir. Zira bu muazzam külliye, ancak Muğîs olan Allah’ın inayetiyle inşa edilebilecek bir sanat eseridir. Kendi acziyetini müdrik bir sanatkârın, darda kalanlara imdat eden Allah’ın yardımına sığınarak bu *imkânsız* yapıyı vücuda getirmesi, *Lâ fâile illallah* sırrını haykıran bir tevhid-i ef’âl nişanesi olarak görülebilir.

Mimarın nisbesinde yer alan Ahlat ise, o dönemde Kubbetü’l-İslam olarak anılan ve Horasan erenlerinin Anadolu’daki ilk irfan havzasını temsil eden bir merkezdir.³⁵ Bu bağlamda Divriği Ulu Camii ve Külliyesi’ndeki tevhide işaret eden sanat, sayı ve tezyinat detayları; sadece lokal bir zanaatın ürünü değil, Horasan’dan süzülüp gelen, Ahlat’ta yoğrulan ve Divriği’de taşla mühürlenmiş metafizik bir tevhid tasavvurunun meyvesidir.

1.2. Tekrarsızlık ve Tecelli: Motiflerin Dili

Divriği Ulu Camii’nin en karakteristik vasıflarından biri; sanat tarihçilerinin de ittifakla belirttiği üzere, yapıdaki hiçbir motif, süsleme veya bezemenin bir diğeri tekrar etmemesidir. Bu benzersiz çeşitlilik, uzaktan bakıldığında simetrik bir intiba uyandıran, ancak yakından tetkik edildiğinde mutlak bir asimetrinin hâkim olduğu bir yapı ortaya çıkarmıştır. Mevcut literatürde bu durum çoğunlukla Allah’ın birliği ve tekliği³⁶ bağlamında yorumlansa da; tasavvufi perspektif, meseleyi tecelli hakikatine ve Allah-âlem-insan arasındaki ontolojik irtibata kadar genişletmektedir. Zira her düşünce geleneğinin kendine mahsus bir varlık ve bilgi nazariyesi olduğu gibi, sûfilere de varlığın zuhura geliş keyfiyetine dair özgün bir yaklaşımı söz konusudur. Bu noktada, Divriği’nin taş işçiliğindeki tekrarsızlığı anlamlandırmak adına bir husus öne çıkmaktadır: İlâhi tecellinin her an yeni bir şe’nde (oluştur) tecelli eden ve asla tekrar etmeyen mahiyeti.

Sûfilere göre, “*O, her an yeni bir şe’ndedir (yaratma halindedir)*”³⁷ ayeti, ilâhi yaratma sıfatının kesintisizliğine ve sürekliliğine işaret eder. İbnü’l-Arabî’nin *Fütuhât-ı Mekkiyye*’de defaatle vurguladığı üzere bu ayet; mânâdan mânâyâ, suretten surete, varlıktan varlığa durmadan devam eden

³¹ İlgili dizelerin öncesinde yer alan şu ifadeler konunun mutlak varlıkla irtibatını ortaya koymaktadır: “Canın canı sensin. Biz kim oluyoruz. Sana nispet bizim varlığımızın izi nişanı yoktur. Bizde varlık nişanı yok oldu. Sen faniyi gösteren mutlak varlıksın.” bk. Celâleddin-i Rûmî Mevlânâ, *Mesnevî-i Şerif*, çev. Süleyman Nahîfî (İstanbul: Timaş, 2014), 59.

³² Alper Altın, “Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası’ndaki Figürlü Süslemeler”, *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 7 (Aralık 2022), 143.

³³ Buhârî, “İstiskâ”, 7.

³⁴ Takiyüddin İbn Teymiye, *Mecmû’u fetâvâ* (Medine: Mecma’u’l-Meliki Fehd, 2004), 1/111.

³⁵ Horasan menşeli Kayı Boyu’nun ve dolayısıyla Osmanlıların, Anadolu’ya Ahlat güzergâhı üzerinden dâhil oldukları tarihî bir vakıdır. Nitekim Kayılar, 1230 tarihinde Erzincan yakınlarında vuku bulan Yassıçemen Savaşı’nda, Divriği Ulu Camii’nin de kendisine ithaf edildiği Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alâeddin Keykubad’ın safında yer almışlardır. Bu tarihsel süreç ve Ahlat-Anadolu göç hattı hakkındaki mütalaalar için bk. Zeki Velidi Togan, *Umûmî Türk Tarihine Giriş* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981), 348; Türklerin Anadolu’ya girişleri ve Mengücekoğulları’nın tarihi serüveni hakkında detaylı bilgi için bk. Necdet Sakaoğlu, *Türk Anadolu’da Mengücekoğulları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 32-39.

³⁶ Kifayet Özkul, “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, *International Journal of Volga - Ural and Turkestan Studies* 2/3 (Aralık 2019), 56, 59, 77, 80.

³⁷ er-Rahmân 55/29.

ontolojik bir başkalaşmayı ve devinimi ifade etmektedir. Ayette geçen gün ölçüsü, zaman-ı ferd, yani andır.³⁸ Bu perspektife göre; ilahi isimlerin mazharları olan suretlerin yaratılışı her an yenilenmekte olup bir varlığın iki nefes boyu aynı hal üzere kalması mümkün değildir.³⁹

Mimar Ahlatlı Muğîs oğlu Hürremşah'ın bilinen tek eseri olması hasebiyle Divriği Ulu Camii; ne mimarı tarafından tekrar edilmiş ne motifleri birbirini tekrar etmiş ne de sonraki yüzyıllarda külliye'nin bir benzeri vücuda getirilebilmiştir. Yapıdaki hiçbir motifi tekrarlamayan bu sanat felsefesinin, ilhamını *tecellide tekrarın olmayışı* hakikatinden aldığı aşikârdır. Burada taş, donuk bir madde olmaktan çıkarak her bir kıvrımında ve geometrik düğümünde ilahi tecellinin o anki benzersiz parıltısını yansıtan bir aynaya dönüşmektedir. Bu bağlamda Divriği, taşın sabit bir nesne değil, her an yenilenen bir şuhûd mahalli olduğunun mimari ispatıdır. Bununla birlikte, konuya daha derin bir boyut katarak ifade edilmelidir ki; yapıdaki motifler görsel olarak birebir tekrarlansaydı dahi, bu durum hakikatte ilahi tecellinin tekrarladığı anlamına gelmezdi. Zira bugün modern bilimin de teyid ettiği üzere, her bir atom ve moleküler yapı kendi içinde benzersiz bir dizilime sahip olup sürekli bir devinim ve dönüşüm halindedir. Modern fiziğin atom altı düzeyde her şeyin bir titreşim ve devinim halinde olduğu, atomların mutlak statik bir halde bulunamayacağı yönündeki tespitleri⁴⁰ sûfilerin eşyanın her an yeniden yaratıldığına dair halk-ı cedîd nazariyesinin maddi alemdeki izdüşümü olarak okunabilir. Bu ontolojik hakikat, her an yenilenen bir varlık sahasına işaret eder. Bundan dolayı olsa gerektir “Allah'ım, bana eşyanın hakikatini olduğu gibi göster”⁴¹ niyazında bulunulmuş; eşyanın perdesiz hakikatini ve ardındaki ilahi sanatı keşfedenler de en başta peygamberler ve onlara varis olan arifler olmuşlardır. Nitekim “Şüphesiz bunda, kalbi olan kimse için bir öğüt vardır”⁴² ayeti,⁴³ bu zahiri suretlerin ardındaki batını hakikati ancak kalp gözü (basiret) ile görenlerin⁴⁴ anlayabileceğine işaret etmektedir. Divriği'deki her bir taş, işte bu kalbi olanlar için taşın ötesini, yani maddenin ardındaki kesintisiz tecelliyi haykıran birer remizdir.

Maddenin en küçük cüzü olan atomun kendi içindeki dur durak bilmeyen devinimi, Divriği'de ışığın dışsal müdahalesiyle görünür bir zamanlı tecelliye dönüşür. Zira görme eyleminin asli unsurları olan göz, mesafe ve ışık hiyerarşisinde ışık; sadece hacim, şekil ve renk algısını belirlemekle kalmaz; aynı zamanda değişken doğasıyla çeşitlilik algısını besler. İnsan fizyolojisine ve maneviyatına sağladığı yararın⁴⁵ ötesinde, yapıların doğal ışıkla kurduğu bu ontolojik bağ, Divriği Ulu Camii'nin doğal aydınlatma⁴⁶ unsurlarında düğümlenir. Yapının aydınlatması batı yönündeki dört pencere ve açık kubbe ile sağlanmış; tavandan gökyüzüne açılan güneş kapısı ile ilahi nur arasında doğrudan bir irtibat kurulmuştur. Nitekim şifahanenin tavanındaki açıklıktan süzülen ışığın, tabandaki havuz suyunda yansması da bu nurani akışın bir parçasıdır.⁴⁷ Ancak bu mimari tercihler, estetik bir ışıklandırma gayesinin yanı sıra İbnü'l-Arabî'nin Nur Teorisi ve Işık-Gölge Sembolizmi üzerinden okunabilecek tecellî sahneleridir. Buna göre Divriği Ulu Camii'nde taşın üzerindeki tekrarsızlık sadece formda değil, o formun ışıkla kurduğu dinamik ilişkide gizlidir. Taşın üzerindeki motifler, kendi statik varlıkları içinde birer ayân-ı sâbite gibi dururken; üzerlerine her bir anda farklı bir açı ile düşen güneş ışığı, İbnü'l-Arabî'nin tabiriyle âlemin Allah'ın varlık nurunun düşmesiyle oluşan bir gölge olduğu hakikatine işaret eder. Bir başka deyişle her an yeni bir şe'nde olan ilahi yaratış, madde

³⁸ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 14/288.

³⁹ Konu ile ilgili mütalaalar için bk. İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 8/348; 9/108; 12/101, 13/250, 269, 295.

⁴⁰ Richard Feynman, “Atoms in Motion”, (Erişim 11 Ocak 2026).

⁴¹ Zikredilen dua ile ilgili bk. Ebü'l-Ferec Cemâlüddîn İbnü'l-Cevzî, *Saydü'l-hâtır* (Şam: Dâru'l-Kalem, 2004), 429.

⁴² Kâf 50/37.

⁴³ Kalbin tecelli ile irtibatına dair mütalaalar için bk. İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 1/377; 6/397; 13/252, 295; 14/239, 328.

⁴⁴ Bu esere aşk gözü ile bakmak lazım. Özlem Gider, “Pelin Çift İle Gündem Ötesi 497. Bölüm”, 1.19.00.

⁴⁵ Mimari unsurlar olarak ışık ve renk konusuna dair mütalaalar için bk. Lealand M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, çev. Ergün Akça (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006), 112 vd.

⁴⁶ Türk İslam Mimarisi'nde doğal ışık kutsal kabul edilmiş; doğal ışığın mekâna girenlerin mistik manevi duygularını tetikleyen, gizem uyandıran ve huşu doğuran etkisine dikkat çekilmiştir. Konu ile ilgili mütalaalar için bk. Firdevs Kulak Torun, “Çağdaş Cami Mimarisinde Doğal Aydınlatmanın Kutsal Işık Olarak Kullanılması”, *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* 14/1 (Aralık 2023), 69.

⁴⁷ Bora Yıldırım - Damla Yüksek, “Doğal Işığın İç Mekân Algısına Etkisinin İncelenmesi: ‘Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası’ Örneği”, *Journal of Art and Design* 12/1 (Ocak 2024), 187-188, 196-198.

üzerindeki daimî oluş ve durmayan devinimine doğal ışıkla boyut kazandırmaktadır. Yapının dış cephesinde, belirli mevsim ve saatlerde ortaya çıkan; Tekstil Kapı'daki namaz kılan adam ve Cennet Kapı'daki Kur'an okuyan adam silüetleri, varlığın bu izafî ve geçici doğasına uygun sanatsal birer tezahürdür.

2. İnşadan İmara: Bir Mümin ve Mekân Ontolojisi

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, sadece taşın form kazandığı estetik bir yapı değil; aynı zamanda banisinin ve mimarının varlık tasavvurunu nakşettiği bir hitabet kürsüsüdür. Yapının fiziksel inşası, İslam düşüncesindeki ibadet ve hilafet sorumluluğuyla iç içe geçerek, maddeyi manevi bir tekâmül sahasına dönüştürür. Bu bağlamda, yapının mimari unsurları incelendiğinde; bir yanda Allah'ın rızasını talep eden ve Kur'ânî bir mümin portresi çizen inşa bilinci, diğer yanda ise iktidarı mülkün gerçek sahibine teslim eden⁴⁸ fânîlik ve ölüm murâkabeti göze çarpar. Yaratıcıya işaret etmesi bakımından adeta kevnî bir ayet olan yapı, lafzen ve manen içerdiği ayet ve hadislerle de mimarın dinin temel kaynaklarına olan derin aşinalığını belgelemektedir. Bu bölümde, hem yapıya doğrudan nakşedilen lafzî referanslar hem de yapının felsefî arka planını şekillendirdiği anlaşılan manevi işaretler, mimari-metafizik⁴⁹ bütünlük içerisinde incelenecektir.

2.1. Mescid İnşasından Mümin İnşasına: Rıza, Lafzatullah ve 23 Tonoz

Bir mescid inşa etmek, taşları üst üste koymanın ötesinde, maddeyi ilahi kelamın yankılanacağı bir huzur mekânına dönüştürme eylemidir. Divriği örneğinde bu süreç, mimarın elinde sadece somut ve teknik bir başarı değil; hüsn-i niyetin taşa üflediği ruh olarak mütalaa edilebilir. Zira sanat tarihçileri ve mimarlar, eseri ruh disiplini ve bilgeliğiyle inşa edilmiş, dingin bir ruh halini yansıtan bir mabet olarak tavsif etmişlerdir.⁵⁰

Divriği Ulu Camii'nin fiziksel inşasının ardındaki metafizik niyet, yapının kitabelerinde açıkça beyan edilmiştir. Batı kapısındaki kitabe ve minber korkuluğunun alt kenarına paralel meyilli şerit üzerindeki kitabe, eserin varlık sebebi doğrudan "Allah'ın rızasını talep etmek" olarak zikredilir.⁵¹ Bu ifade dönemin şartlarında bu denli devasa bir hacmi ve akıl almaz bir sanatkârlığı bir araya getiren asli motivasyon kaynağını işaret etmektedir. Zira Divriği'deki o eşsiz taş işçiliği, sadece bir zanaat becerisiyle değil; sanatkârın yaptığı işi en mükemmel seviyeye ulaştırma çabası olan *itkan* şuuruyla açıklanabilir. Taşın her bir zerresine binbir zahmetle nakşedilen o tekrarsız detaylar, aslında rıza makamına ulaşmak için sunulmuş birer salih amel hükmündedir. Bir başka deyişle Allah'ı görüyormuşçasına yaşamayı ilke edinenler, hüsn-i niyet ile adetlerini ibadet haline getirirler, Allah rızası için yaptıkları salih amelleri en iyi şekilde yaparlar. Nitekim "Taşı bu kadar elinde yoğuran, ona çamur gibi şekiller veren sanatkara başka yerde rastlamıyoruz."⁵² itirafı konunun sanat yönüne işaret eden güçlü bir yargıdır. Evliya Çelebi de esere dair fikirlerini ifade ettiği şu pasajda bir yandan emeğe bir yandan estetiğe ve bir yandan da hayrete işaret etmektedir:

"Mermer ustası bu camiye öyle emek sarf edip duvar yüzlerini öyle bukalemun nakşı etmiştir ki ne Ayasulug'da Sultan Yakub Camii, ne Bursa'da Yıldırım Han'ın Ulu Camii, ne Sinop şehrindeki minher nakşı, ne Rum ülkesinde Atina'da Ebülfeth (Fatih) Camii ve ne Budin serhaddinde Estergon Kalesi Camii bu Divriği Camii'nin işçiliğindeki ustalığa denk olamazlar. Kısacası övgüsünü yapmakta diller kısa kalır."⁵³

Mescidin yapılış gayesi olan rıza, yapının girişinde sadece niyetle değil, aynı zamanda görsel bir zikirle mühürlenmiştir. Cümle kapısının giriş mahallinin hemen üzerinde, çevre şeridi kırmızı renkte

⁴⁸ Allah'a teslimiyeti ifade eden küpe de yapıya işlenen motiflerdendir. bk. Özlem Gider, "Pelin Çift İle Gündem Ötesi 497. Bölüm", 26.55.

⁴⁹ Prof. Dr. Uğur Tuztaş'na göre bu yapı, hayal aleminin somut bir göstergesidir. Özlem Gider, "Pelin Çift İle Gündem Ötesi 497. Bölüm", 05.09.

⁵⁰ Yetkin, *İslâm Mimarisi*, 104; "Pelin Çift İle Gündem Ötesi 497. Bölüm", 39.42 vd; Talha Uğurluel, "Gözlerimizi Alamadık / Taşa Kazınan Sırlar / Divriği Ulucamii".

⁵¹ Ali Sami Ülgen, "Divriği Ulu Camii ve Daru's-Şifası", 93-94.

⁵² Hilmi Arel, "Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinin Mimari Kuruluşu", *Vakıflar Dergisi* 5 (1962), 105.

⁵³ Seyit Ali Kahraman - Yücel Dağlı, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 3/295.

olan altıgen tasarımın alt iki kenarında dik bir şekilde Lillâh (Allah için) yazılıdır. Sırası gelmişken ifade edilmelidir ki minbere işlenen ayetlerden biri de lillâh ifadesini içermektedir: “*Mescidler yalnız Allah’ındır. (Lillâh) O halde Allah ile birlikte başkasına da tapmayın.*”⁵⁴ Bu geometrik kurguda, kapının sağına ve soluna işlenen enine elifler, bu kelimeyi aynı zamanda Allah olarak okumaya da imkân tanımaktadır. Allah lafzı, Arapça gramerinde ve tasavvufi remizlerde, harfleri eksildikçe anlamını yitirmeyen, bilakis her seferinde Hû’ya (O’na) işaret eden eşsiz bir yapıya sahiptir: Allah lafzından elif çıkırsa Lillâh (Allah için), birinci lam çıkırsa Lehû (O’nun için), ikinci lam da çıkırsa geriye kalan Hû (O) olur. Divriği’nin kapısına nakşedilen bu lafzi tecellî; noksanlıklardan münezze olan Allah’ın, varlığın her mertebesinde (zuhurda veya gizlilikte) Baki olduğuna dair mimari bir şehadettir. Taşın üzerindeki bu harf oyunları, mimarın sadece bir taş ustası değil, aynı zamanda kelimelerin ruhuna vâkıf bir arif olduğunu düşündürmektedir.

Divriği Ulu Camii’nin tavan örtüsünde kullanılan 23 adet tonoz, yapısal bir zorunluluktan ziyade bilinçli bir sembolizmin tezahürü olarak dikkat çekmektedir. Mimar Hürrem Şah, statik açıdan kemer ölçülerini daraltarak tonoz sayısını artırabilir, böylece dönemin konstrüksiyon anlayışına göre oldukça ince görünen⁵⁵ kemerlerin üzerindeki yükü hafifleterek yapıyı daha güvenli hale getirebilirdi. Bu teknik serbestiye rağmen 23 sayısının tercih edilmesi, öncelikle Hz. Peygamber’in 23 yıllık risalet ve tebliğ sürecine -ki mescitlerin kurumsallaştığı dönemdir-⁵⁶ bir atıf olarak okunabilir. Ancak bu sayısal tercihin Kur’ânî izdüşümü daha derin bir anlam katmanına işaret eder: Kur’ân-ı Kerîm’in 23. sûresi, Mü’minûn Sûresi’dir. Bu irtibat, Divriği Ulu Camii minberine de işlenen Tevbe Sûresi’nin mescitleri imar edenlerin vasıflarını sayan 18. âyetiyle⁵⁷ birlikte değerlendirildiğinde kurtuluşa ermiş bir mümin portresi⁵⁸ ortaya çıkarır. Tevbe 18’de iman, namaz ve zekât vasıflarına sahip olanların mescidleri imar edebileceği ve onların “*doğru yolu bulanlardan olmalarının umulduğu*” belirtilirken; 23. sûre olan Mü’minûn’un başında, huşu içinde namaz kılan⁵⁹ ve boş işlerden yüz çeviren müminlerin “*kesinlikle kurtuluşa erdiği*” müjdelenir. Bu durum, mescidi inşa eden sanatkarın ve bâninin, Tevbe sûresindeki imar vazifesini Mü’minûn sûresindeki huşu ve arınma nitelikleriyle taçlandırma arzusunu yansıtır. Dolayısıyla 23 tonoz, sadece tavanı ayakta tutan mimari birer unsur değil; altındaki cemaate, mescidin hakiki imarının ancak Mü’minûn sûresindeki ahlaki ve manevi evsafa mümkün olacağını hatırlatan birer ayettir. Bu yönüyle Divriği’deki mimari tercihler, Kur’ân’ın Kur’ân’la tefsir edildiği bir örneğe işaret ederken diğer yandan ancak kâmil mümin vasıflarına sahip kimselerin Allah rızası ile hareket ettiklerinde böylesi sanat değeri yüksek eserler inşa edebileceğinin göstergesidir.

Divriği Ulu Camii’nin kalbi niteliğindeki minberde yer alan hadislerin seçimi, yapının mimari dehası kadar, inşa edildiği dönemin ilmi ve tasavvufi iklimini de yansıtmaktadır. Minber üzerine gayet tabii olarak namaz, imamet, müezzinlik ve Kur’ân tilaveti gibi ibadetlerin faziletine dair hadisler işlenmiştir. Ancak bu rivayetlerin kaynak analizi yapıldığında dikkat çekici bir tablo ortaya çıkar: Mezkûr hadislerin birçoğu, tasavvufi çevrelerde görece daha fazla rağbet gören Aclûnî’nin *Keşfü’l-Hafâ*’sına; bazıları ise doğrudan sufi müelliflerce kaleme alınan Ebû Nuaym’ın *Hilyetü’l-Evliyâ*’sı, Kelâbâzî’nin *Me’âni’l-Ahbâr*’ı ve Semerkandî’nin *Tenbîhü’l-Gâfilîn*’i gibi eserlere dayanmaktadır.⁶⁰ Bu durum, Doğan Kuban’ın Divriğinin inşa edildiği dönem için yaptığı “halk katına inmiş sufizm” tespitiyle tam bir uyum arz etmektedir. Yapıyı inşa eden iradenin, hadisleri akademik bir sıhhat ve sened kritiğinden ziyade, halkın manevi dünyasında karşılık bulan, ibadet şevkini artıran

⁵⁴ el-Cin 72/18.

⁵⁵ Ali Sami Ülgen, “Divriği Ulu Camii ve Daru’s-Şifası”, 96.

⁵⁶ İslam toplumunda mescitlerin inşası ve kurumsallaşması, bizzat bu 23 yıllık vahiy ve tebliğ döneminde gerçekleşmiştir. Mescid-i Nebevi ve Kuba Mescidi bu inşa faaliyetlerinin ilk tezahürleridir.

⁵⁷ “*Allah’ın mescidlerini ancak Allah’a ve âhiret gününe inanan, namazını kılan, zekâtını veren ve yalnız Allah’tan korkup çekinen kimseler imar edebilirler. İşte bunların doğru yolu bulanlardan olmaları umulur.*”

⁵⁸ “*Müminler kesinlikle kurtuluşa ermiştir. Ki onlar, namazlarında derin bir saygı hali yaşarlar. Anlamsız, yararsız söz ve davranışlardan uzak dururlar. Zekâtı verirler.*”

⁵⁹ Namazda huşu ve huzur göz hizası ve altına bir şey işlenmemesi, huşu gayesine mebnidir. Özlem Gider, “Pelin Çift İle Gündem Ötesi 497. Bölüm”, 1.14.00.

⁶⁰ Örnekler için bk. Hüseyin Vuruşkan, “Divriği Ulu Camii Minberinde Bulunan Hadisler ve Tahlili”, *Nisar* 2 (Mayıs 2023), 6, 18, 23, 28, 29, 33.

ve fezâil-i amale (amellerin faziletlerine) dair olan sözlü/yazılı sufi kültürden devşirdikleri anlaşılmaktadır. Söz gelimi namazın kulu Allah'a yaklaştıracığı, mescitlerde bulunmanın manevi bereketi, sadaka-i câriye ve tahiyyetü'l-mescid namazı gibi konular minberde yer etmiştir. Dolayısıyla minber, sadece sahih rivayetlerin korunduğu bir arşiv değil; o dönemdeki tasavvufi neşvenin, halkın din algısının ve imanı sanata dönüştüren sûfi muhayyilenin ahşaba nakşedilmiş birer belgesidir. Sıhhat tartışmalarının ötesinde⁶¹ bu metinler, yapının ruhani inşâ sürecindeki asli motivasyonu ele vermesi bakımından birer ipucudur.

2.2. Fânîlik Eşiğinden Bekâ Kapısına: Mülk Bilinci ve Ölüm Murâkabesi

Divriği Ulu Camii'nde rıza ve ibadet ekseninde yükselen inşâ süreci, hünkâr mahfili girişinde sarsıcı bir mülk bilinci ve ölüm murakabesi ile tamamlanır. Bugün sadece döşeme kirişleri ayakta kalabilen hünkâr mahfilinin girişinde, hükümdara iktidarının geçiciliğini ve mutlak hâkimin kim olduğunu ihtar eden; *"Bugün mülk kimindir? Vahid ve Kahhar olan Allah'ındır"*⁶² âyetinin bir bölümü nakşedilmiştir. Esasında kıyamet sahnesini betimleyen bu ayetin mimar tarafından dünya sahnesinde resmedilmesi, hakiki varlığın ve mutlak hükümlanlığın ahirete hasretmeyen sûfi muhayyilenin tipik bir ürünüdür. Dolayısıyla bu ayetin padişahın gireceği kapıya nakşedilmesi aralarında güçlü bir sebep sonuç ilişkisi olmakla birlikte bir yandan ahlaki diğer yandan ontolojik bir telkin içermektedir. Buna göre mutlak hükümlanlık sahibini unutmayan hükümdar, tebasına karşı adalet, mahviyet ve tevazu duyguları ile hareket edebilir. Burada mimarın, tasavvuf tarihindeki birçok sûfi gibi hükümdara hakkı, adaleti ve iyiliği emreden kimliği⁶³ açığa çıkarmaktadır. Zira maddi imkân, iktidar ve itibar sahibi bir kimsenin ölümü unutmaya işten bile değildir. Zira ölüm gerçeği, her birey tarafından bizzat yalnızca bir kez tecrübe edilebildiği için insanoğlu ve özellikle iktidar sahipleri, bu kaçınılmaz hakikati ekseriyetle nisyan perdesinin arkasında bırakmaktadır. Ölümün unutulması; dünyevî beklentilerin kontrolsüzce canlanmasına ve kulluk şuurunun zayıflamasına zemin hazırlamaktadır. İşte bu noktada sûfiler; ölümü hatırlatan murâkabe uygulaması ve mezarlık ziyaretleriyle gafletin önüne geçmesini ve bireyin fanilik bilinciyle kuşanmasını hedeflemektedirler. Kanaatimizce inşâ esnasında vefat eden işçilerin, mimar ve ustaların naaşlarının yapı içine defnedilmesi de ölümü hatırlatıcı bir yapı unsuru olarak mütalaa edilebilir. İlhamını, *"Lezzetleri yok eden ölümü çokça hatırlayınız"*⁶⁴ hadis-i şerifinden alan murâkabe-i mevt veya râbîta-i mevt uygulaması, aslında tüm müminlere telkin edilen evrensel bir tefekkür eylemidir.⁶⁵ Tasavvuf klasiklerinin ilkinden itibaren sistemleştirilen bu eylemi sûfiler; salt bir korku unsuru olarak değil, ahlaki dönüşümün temel muharrik kuvvesi şeklinde mütalaa etmişlerdir. Zira ölüm düşüncesi, zühdün karşıtı olan dünyaya yönelik aşırı rağbeti⁶⁶ kırarak ontolojik bir etkiye sahiptir. Bu bağlamda Hâris b. Esed el-Muhâsibî (ö. 243/857), tasavvuf tarihinin öncü eserlerinden biri kabul edilen *er-Riâye* 'de; akıbet ve ahiret tefekkürünün kalbi dünyevi bağımlılıklardan soğutacağını vurgulamaktadır.⁶⁷ Benzer

⁶¹ Hemen burada bizzat hadis âlimlerinin, faziletler konusunda zayıf hadislerle amel edilebileceğine dair görüşleri kaydedilmelidir. Konuyla ilgili mütalaalar için bk. Mahmut Demir - Mehmet Emin Özafşar, *"Zayıf", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Erişim 13 Mayıs 2022); "Çünkü bir hadisin zayıflığı ile ilgili hüküm vermenin bir yönüyle içtihadî bir durum olması sebebiyle, muhaddisler başta olmak üzere ulemânın çoğunluğu zayıf hadislerin, Hz. Peygamber'e ait olabileme ihtimalini her zaman göz önünde bulundurmışlardır. Bunun gereği olarak da akait ve ahkâma dair konularla ilgili olmamak şartıyla fezâil (faziletler) ile ilgili konularda zayıf isnadlı hadislerin rivayetinde bir sakınca görmemişlerdir." Vuruşkan, *"Divriği Ulu Camii Minberinde Bulunan Hadisler ve Tahlili"*, 33.

⁶² el-Mü'min 40/16.

⁶³ Örneğin Eric Ormsby, devlet yöneticilerine yazdığı mektuplar ve verdiği tavsiyeleri delil göstererek İmâm Gazzâlî'nin *"hükümdarın ilahi vicdanı"* olduğunu söyler. Eric Ormsby, *Gazzâlî ve İslâm'ın Dirilişi*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz (İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2020), 57.

⁶⁴ Muhammed b. İshâ b. Sevre b. Musâ b. Dahhâk et-Tirmizî, *Sünen-i Tirmizî* (Beyrut: Dârü'l-Garbi'l-İslâmî, 1996), *"Zühd"*, 4.

⁶⁵ *"Râbîta-i mevt, daha çok tasavvufîta işlenmiş olsa bile, hiçbir zaman tasavvufa münhasır bir düşünce olmamıştır. Ahirete iman bütün müslümanların hayatlarında tasavvufîteki râbîta-i mevtin işlevini yerine getiren bir âmil olarak bulunmuştur."* Ekrem Demirli, *"Râbîta-i Mevt, Hayatı Ölümle Bağlamak"*, *Din ve Hayat Dergisi* 96 (Haziran 2012), 97.

⁶⁶ Ebû Hâmid Muhammed b. Ahmed Gazzâlî, *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn* (Beyrut: Dârü'l-Ma'rife, ts.), 4/176.

⁶⁷ Hâris b. Esed Muhâsibî, *er-Riâye li-hukûkillah*, thk. Abdulhalim Mahmud (Kahire: Dârü'l-Maârif, ts.), 61-64.

şekilde Ebû Hâmid Muhammed el-Gazzâlî (ö. 505/1111) de *İhyâ* adlı eserinin murâkabe bahsinde; ölümü hatırd tutmak gayesiyle evinin bahçesine mezar kazdıran Kûfeli zâhid Rebî' b. Hüseyim'in (ö. 65/685 [?]), "Ölüm zikri kalbimden bir saat ayrılrsa, kalbim bozulur" sözünü naklederek, kalbin manevi diriliği ile ölüm tefekkürü arasında doğrudan bir illiyet kurmuştur.⁶⁸ Yaşama iştahını kesen ve hırsı törpüleyen,⁶⁹ kalbi tahkim eden ve dünya ile olan marazi bağları zayıflatan bu tefekkür; hayatın muhtelif tecellileri karşısında bir otokontrol mekanizmasıdır. Neticede hünkâr mahfilî sultan camiye giriş kapısı olduğu kadar nefsin sorguladığı bir eşik olarak kurgulanmıştır.

Hünkâr mahfilinin girişinde lafzen yer alan ayeti, manen tamamlayan unsur; padişahın mabede girerken boynunu eğmesini zorunlu kılan, insan boyundan daha kısa inşa edilmiş kapıdır. Mimari bir lisanla kurgulanan bu kısalık, "*Kapısından eğilerek (secde ederek) tevazu ile girin*"⁷⁰ ayetinde telkin edilen iradi eylemi, mekânsal bir düzlemde ıztırarı (zorunlu) bir fiile dönüştürmüştür. Yapının bu karakteristik özelliği, aslında her nefis için kaçınılmaz (ıztırarı) olan biyolojik ölümü beklemeden, nefsin arzularını dizginleyerek gerçekleştirilen iradi ölümü (mevt-i iradî) salık veren sûfî muhayyilenin bir tezahürüdür. Sûfî perspektifte bu yapı mantığı, kişinin iradesini mutlak hakikate teslim etmesi yönünde bir terbiye usulüdür. Ölümün o sarsıcı ıztırarı gelip çatmadan önce, kulun kendi hesabını bu dünyada görmesi gerektiğini öğütleyen bu yaşam felsefesi, Divriği'de taşın formunda somutlaşır. Hükümdarın başını eğerek girdiği bu kapı, iktidarın zulme, imkânın imtihana ve itibarın kibre dönüşmesini engelleyen bir otokontrol mekanizmasıdır. Kapıdan geçerken bükülen boyun, sadece fiziksel bir hareket değil; nefsin ilahi huzurda bir hiç olduğunu ikrar eden ontolojik bir tevazu eylemidir. Böylece mimar, mekânı sadece bir ibadet alanı olarak değil, nefsi terbiye eden bir hâl makamı olarak tasarlamıştır.

Hünkâr mahfilî girişinde dünyanın geçiciliği (fenâ), tevazu ve ölüm murâkabesi telkin edilirken; kible kapısında ebediyeti (bekâ) simgeleyen hayat ağacı motifinin işlenmesi, zahiri bir tezata işaret eder. Bu durum, insana ait olan her şeyin fâniliğine mukabil, Allah adına vakfedilen mimari eserlerin kazandığı manevi kalıcılığı remzeder. Sultanın şahsi saltanatı ve ömrü geçicidir; ancak Allah rızasıyla inşa edilen mescid, "*Sizin yanınızdakiler tükenir, Allah'ın katındakiler ise bâkidir*"⁷¹ ayetinin sırrıyla ebediyete uzanır. Taş bir yapı, ancak Allah'a vakfedilip bir secdegâha dönüştüğünde kevn ü fesad (oluş ve bozuluş) kanununa karşı manevi bir zırh kuşanır. Bu ebediyet vurgusu, yapının hamisi olan Mengücekliler Beyliği'nin isminde saklı olan mengü (ölümsüz)⁷² kelimesiyle de ontolojik bir uyum içindedir. Benzer şekilde Şifahane Türbesi'nde yer alan, sonsuzluğu simgeleyen çarkıfelek motifi ile yere ve göğe bakan iki üçgenin birleşiminden oluşan geometrik düzenlemeler; Allah için yapılan eserlerin ve O'nun yolunda yaşayanların ölmeyeceği inancının taşa kazınmış temennisidir.⁷³ Bir başka perspektiften bakıldığında ise baninin ve mimarın bu motifleri, Hz. İbrahim'in (as) "*Arkadan gelecekler içinde iyilikle anılmayı bana nasip eyle!*"⁷⁴ duasının bir tezahürü olarak işledikleri söylenebilir. Yüzyıllar sonra dahi bu eserin hayranlıkla temaşa edilmesi ve akademik çalışmalara konu olması, bu halisane duanın zaman içindeki muazzam icabetini gözler önüne sermektedir.

2.3. Sembolik İşaretler ve Tasavvufi Karineler

Makalenin öz kısmında da vurgulandığı üzere; bu çalışma, yapının her bir motif ve bezemesini tasavvufî bir perspektifle bütünüyle şerh etme iddiasından ziyade, eserin böyle bir nazarla okunması gerektiğine dair somut kanıtlar sunmayı amaçlamaktadır. Detaylıca incelenen ana temaların yanında, yapının felsefi arka planını destekleyen diğer bazı hususlar maddeler halinde şöyle özetlenebilir:

⁶⁸ Gazzâlî, *İhyâü 'Ulûmî'd-Dîn*, 4/451.

⁶⁹ Demirlî, "Râbîta-i Mevt, Hayatı Ölümle Bağlamak", 97.

⁷⁰ el-Bakara 2/58.

⁷¹ en-Nahl 16/96

⁷² Altın, "Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası'ndaki Figürlü Süslemeler", 133.

⁷³ Talha Uğurluel, "Gözlerimizi Alamadık / Taşa Kazınan Sırlar / Divriği Ulucamî", 33.45 vd, 1.20.00 vd.

⁷⁴ Ş-Şu'arâ 26/84

- Minberin iki yanına işlenen 57 adet yıldız, toplamda 114 sayısına ulaşarak Kur'ân-ı Kerîm'in sure sayısına remzetmektedir.⁷⁵ Bu sayısal tercih, minberin sadece bir hitabet kürsüsü değil, aynı zamanda Mushaf'ın bir yansıması olduğunu duyurur.
- Yapı genelinde cennet tasvirlerinin cehennem tasvirlerinden daha yoğun kullanımı ve sekizgen havuz, sekiz kademeli bordürler gibi sekiz sayısına dayalı geometrik tercihler;⁷⁶ sekiz cennet kapısına ve "Rahmetim, gazabımı geçti"⁷⁷ kudsî hadisine birer telmih niteliğindedir.
- Yapıdaki cehennem kazanı tasvirinin üst kısmının boş bırakılması, estetik bir eksiklikten ziyade; "Cehennemî hem cinlerden hem insanlardan bir kısmıyla dolduracağım!"⁷⁸ ayetindeki ilahi hükmü hatırlatan sembolik bir suskunluktur. Mimar, burada bir yandan cehennemin varlığını hatırlatırken, diğer yandan boş bıraktığı sütunlarla orayı kimin dolduracağı konusundaki ilahi takdire karışmamış; böylece sanatçı olarak haddini bilmiştir.
- Cümle kapısında yer alan hadisler ve onlara eşlik eden gül motifleri,⁷⁹ Hz. Peygamber'e duyulan muhabbetin taşlaşmış birer imgesidir. Bu kompozisyon, hayatı nebevi öğretilerle şekillendiren bir yaşam felsefesinin kapı eşiğinde ilanidir.
- Şifahanenin tavanında yer alan yuvarlak pergel metaforu,⁸⁰ Müslüman sanatkârın kozmik ve ahlaki duruşunu simgeler. Bu imge, mimarın bir ayağını Hakk'ın rızasına, ilahi aşka ve sünnet-i seniyyeye sabitleyip, diğer ayağıyla tüm evreni ve taşın imkânlarını dolaşan pergelvari duruşunu ve istikametini anlatmaktadır.
- Darüşşifa kapısında yer alan solgun ve canlı rozetler,⁸¹ tasavvufi psikolojinin temel kavramları olan kabz (ruhsal daralma) ve bast (manevi ferahlama) veya telvin (hâlden hâle geçiş) ve temkin (hâlde karar kılma) makamlarının estetik birer yansıması olarak okunabilir. Kalbin bu değişken manevi durumlarının bedene ve yüze yansıyan akisleri, şifa arayan bireyin iç dünyasındaki devinimi kapının yüzeyine taşıyarak mimariyi insan ruhuyla özdeşleştirmektedir.
- Mihrapta sistematik bir kurgu ile aşağıdan yukarıya doğru sıralanan ters boş kalpler, dolu kalpler ve en üstte yer alan lale motifleri, tasavvuf düşüncesindeki manevi mertebeliğin (merâtib) eşsiz birer remzidir. Bu dikey hiyerarşi; her bilenin üzerinde bir bilen, her amel edenin üzerinde bir amel eden, her halin üzerinde bir hal, her kemalin üzerinde bir kemal olduğu gerçeğini hatırlatır. Kalbin tasfiyesiyle başlayan yolculuğun, kalbin ilahi nurla dolmasıyla devam edip Allah'ın birliğini simgeleyen lale ile nihayet bulması, seyr u sülûkun ve Hakk'a yakınlaşmanın bitimsiz bir süreç olduğuna işaret eder. Zira Cenâb-ı Hakk'ın zâtına bir nihayet olmadığı gibi, seyr u sülûk ve O'na giden yoldaki tecelliler de sonsuzdur.
- Minberde yer alan ve Allah'a karşı kabarmış kalpler olarak nitelendirilen motifler,⁸² zikir ve ibadet anında müminin yaşadığı manevi coşkuyu ve göğsün inşirah bulmasını imgeler. Bu görsel anlatım, "Onlar öyle kimselerdir ki, Allah anıldığında kalpleri titrer"⁸³ ayetinde betimlenen kalbi diriliği taşı nakşetmektedir. Nitekim namazın da asli gayesi olan zikir;⁸⁴ usulü, sesli-sessiz, ayakta-oturarak veya zikredilen esmâ ne olursa olsun tüm tasavvufi ekollerin üssü'l-esâs kabul ettiği yegâne terbiye metodudur. Mimar burada, kalbin içsel devinimini ve zikrin ritmini taşın statik yapısında dinamik bir form olarak somutlaştırmıştır.

Sonuç

Dünya sanat ve mimarlık tarihinin en müstesna yapıtlarından biri olan Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası üzerine gerçekleştirilen bu disiplinlerarası okuma göstermiştir ki; karışımızdaki yapı

⁷⁵ Ali Sami Ülgen, "Divriği Ulu Camii ve Daru's-Şifası", 96.

⁷⁶ Hilmi Arel, "Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinin Mimari Kuruluşu", 114.

⁷⁷ Buhârî, *Buhârî*, "Tevhid", 22.

⁷⁸ es-Secde 32/13.

⁷⁹ Talha Uğurluel, "Gözlerimizi Alamadık / Taşa Kazınan Sırlar / Divriği Ulucamii", 1.03.00.

⁸⁰ Hasan Topçu TKML, "Divriği Ulucamii 1", 05.39.

⁸¹ Özlem Gider, "Pelin Çift İle Gündem Ötesi 497. Bölüm", 40.25.

⁸² Hasan Topçu TKML, "Divriği Ulucamii 1", 25.58.

⁸³ el-Hac 22/35.

⁸⁴ Tâ-Hâ 20/14: "Beni anmak için namaz kıl!"

sadece bir taş işçiliği mucizesi değil, Selçuklu-Mengücekli döneminin irfâni derinliğini yansıtan görsel bir hitabet kürsüsüdür. Böylesine görkemli bir eserin kısıtlı beylik imkânlarıyla inşa edilebilmiş olmasının ardındaki sır, Orta Çağ İslam toplumunun her kesimine nüfuz eden ve sanatkârın zihin dünyasını bir boya gibi kuşatan tasavvufi motivasyonda gizlidir. Çalışma boyunca, *her motif tasavvufidir* gibi romantik-popüler iddialardan veya tarih bilimince doğrulanması gereken kesin yargılardan kaçınılmış; bunun yerine tasavvuf düşüncesine işaret eden somut karineler üzerinden, sanat felsefesi ve mistisizm arasındaki ilişkiyi güçlü bir teorik zemine oturtan bir yorum yöntemi takip edilmiştir. Çalışma bir yandan Türk-İslam Mimarisi'nde inşa edilmiş muhtelif eserlerin ve özellikle Divriği Ulu Camii'nin tasavvufi bir perspektifle yorumlanması gerekliliğini ortaya koyarken, öte yandan benzer çalışmalara kapı aralama niyetindedir. Yapıdaki her bir mimari unsur, mimar Hürrem Şah'ın elinde sıradan bir yapı elemanı olmaktan çıkarak; Allah, âlem ve insan arasındaki irtibatı anlatan metafizik birer imgeye dönüşmüştür. Eserin genel kurgusunda takip edilen 1:2 oran nizamı, tesadüfi bir geometrik tercih değil; kâinattaki mizanı ve kesretin içindeki gizli nizamı fısıldayan bir tevhid beyanıdır. Benzer şekilde, cami kubbesindeki 12 terkli (dilimli) yapı, on iki emire veya tasavvuf ekollerindeki on iki ekole yapılan bir telmih olarak, yapının sadece fiziken değil manen de bir silsileye tutunduğunu göstermektedir. Yapının birbirini tekrarlamayan motifleri ve şık oyunlarının sunduğu değişkenlik ise Müslüman sanatkârın varlık algısının bir yansıması olup, ilahi tecellinin her an yeni bir şe'nde (halk-ı cedîd) olduğunu duyurmaktadır. Mescidin 23 tonozundaki Kur'ânî atıflarla şekillenen inşa bilinci, hünkâr mahfili ve cümle kapısındaki ızdırari tevazu telkinleri ile mihraptaki dikey sülûk hiyerarşisi; yapının bir bütün olarak insan-ı kâmil idealini taşınak ettiğini belgelemektedir. Özellikle minberdeki hadis seçimleri üzerinden yapılan mütalaa, bu sanatın akademik bir sened kritiğinden ziyade, halkın manevi dünyasında karşılık bulan ve amellerin faziletini önceleyen bir tasavvuf pratiğinin ürünü olduğunu ortaya koyması bakımından kritiktir. Netice itibarıyla Divriği; mimarın bir ayağını rıza ve sünnete sabitleyen pergel duruşuyla, maddeyi manevi bir tekâmül sahasına dönüştürmüş ve yapıyı adeta sessiz bir kevnî mushaf hüviyetine büründürmüştür. Minberdeki kabarmış kalplerin zikir haşyeti, kapılardaki solgun ve canlı rozetlerin kabz ve bast halleri; mimariyi insan ruhunun dinamik birer yansıması haline getirmiştir. Yüzyıllar sonra bile bu eserin önünde duyulan hayranlık, sadece teknik bir beceriye değil; niyetin rıza, amelin itkan, üslubun ise ihsan makamıyla mühürlenmiş olmasına verilen fitri bir cevaptır. Her ne kadar bihakkın görülemese veya işitilemese de Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi'nin bezemeleri, asırlardır Hakk'ın es-Sâni' ismini zikretmeye devam eden muazzam bir salih amel beyanıdır.

Kaynakça

- Acil, Ayşegül - Genç, Serhat. "Pisagor ve Marin Mersenne'in Monchord'larına Müzik ile Matematik Bağlamında Bir Bakış". *İstanbul Esenyurt Üniversitesi İşletme ve Yönetim Bilimleri Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 2/2 (Ocak 2023), 191-200.
- Ali Sami Ülgen. "Divriği Ulu Camii ve Daru's-Şifası". *Vakıflar Dergisi* 5 (1962).
- Altın, Alper. "Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası'ndaki Figürlü Süslemeler". *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 7 (Aralık 2022), 132-153. <https://doi.org/10.47702/sema.2022.27>
- Ayni, Mehmet Ali. *Tasavvuf Tarihi*. İstanbul: Kitabevi, 1992.
- Buhârî, Muhammed b. İsmâil. *Sahîhu'l-Buhârî*. 7 Cilt. Şam: Dâru İbn Kesîr, 5. Basım, 1993.
- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Otto, 6. Basım, 2014.
- Çam, Nusret. *İslamda Sanat Sanatta İslam*. Ankara: Akçağ Yayınları, 4. Basım, 2008.
- Demir, Mahmut - Özafşar, Mehmet Emin. "Zayıf". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Erişim 13 Mayıs 2022, [ZAYIF - TDV İslâm Ansiklopedisi](https://www.turkiyeyazma.com.tr/ansiklopedi/z/zayif).
- Demirli, Ekrem. "Râbita-i Mevt, Hayatı Ölümle Bağlamak". *Din ve Hayat Dergisi* 96 (Haziran 2012).
- Ebû Abdillâh Muhammed b. Sa'd b. Menî' el-Kâtib el-Hâşimî el-Basrî el-Bağdâdî İbn Sa'd. *Tabakâtü'l-kübrâ*. 8 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1990.
- Elmalılı, Muhammed Hamdi Yazır. *Hak Dini Kur'an Dili*. ed. Asım Cüneyt Köksal - Murat Kaya. 6 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2023.
- Feynman, Richard. "Atoms in Motion". [feynmanlectures.caltech.edu.tr](https://www.feynmanlectures.caltech.edu/I_01.html). Erişim 11 Ocak 2026. https://www.feynmanlectures.caltech.edu/I_01.html
- Filibeli Ahmed Hilmi, Şehbenderzâde. *A'mâk-ı Hayâl*. haz. N. Ahmet Özalp. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2. Basım, 2016.
- Gazzâlî, Ebû Hâmid Muhammed b. Ahmed. *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn*. 4 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Ma'rife, ts.
- Gider, Özlem. "Pelin Çift İle Gündem Ötesi 497. Bölüm". *TRT 1 - YouTube*. Yayın Tarihi 23 Kasım 2025. https://www.youtube.com/watch?v=zO1HeGXc_RY.
- Gökdoğan, Melek Dosay. "Pisagor". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Erişim 06 Ocak 2026. <https://islamansiklopedisi.org.tr/pisagor&lang=en>
- Hilmi Arel. "Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinin Mimari Kuruluşu". *Vakıflar Dergisi* 5 (1962).
- İbn Arabî, Muhyiddin. *Fütuhât-ı Mekkiyye*. 18 Cilt. İstanbul: Litera Yayıncılık, 9. Basım, 2006.
- İbn Teymiye, Takiyüddin. *Mecmû'u fetâvâ*. 35 Cilt. Medine: Mecma'u'l-Meliki Fehd, 2004.
- İbnü'l-Cevzî, Ebü'l-Ferec Cemâlüddîn. *Saydû'l-hâtır*. Şam: Dâru'l-Kalem, 2004.
- Kahraman, Seyit Ali - Dağlı, Yücel. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. 5 Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Kalın, İbrahim. *Ben, Öteki ve Ötesi -İslam Batı İlişkileri Tarihine Giriş-*. İstanbul: İnsan Yayınları, 10. Basım, 2017.
- Karadeniz, Mustafa Uğur. *İslam Sanatlarında Estetik*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2020.
- Kuban, Doğan. *Cennetin Kapıları Divriği Ulucami'si ve Şifahanesi'nde Hürrem Şah'ın Yontu Sanatı*. İstanbul: Yem Yayın, 2010.
- Kuban, Doğan. *Divriği Mucizesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, 2003.
- Kulak Torun, Firdevs. "Çağdaş Cami Mimarisinde Doğal Aydınlatmanın Kutsal Işık Olarak Kullanılması". *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* 14/1 (Aralık 2023), 66-83. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1377631>
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. "Türkiye Kültür Portalı Medya Kütüphanesi". Erişim 15 Aralık 2025. <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/arama/divri%C4%9Fi>
- M. Roth, Lealand. *Mimarlığın Öyküsü*. çev. Ergün Akça. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 3. Basım, 2006.
- Mevlânâ, Celâleddîn-i Rûmî. *Mesnevî-i Şerif*. çev. Süleyman Nahîfî. İstanbul: Timaş, 2014.
- Muhâsibî, Hâris b. Esed. *er- Riâye li-hukûkillah*. thk. Abdulhalim Mahmud. Kahire: Dâru'l-Maârif, ts.
- Ormsby, Eric. *Gazzâlî ve İslam'ın Dirilişi*. çev. İsmail Hakkı Yılmaz. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2. Basım, 2020.
- Ögel, Semra. *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*. İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi, 1986.

- Özkul, Kifayet. “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”. *International Journal of Volga - Ural and Turkestan Studies* 2/3 (Aralık 2019), 56-81.
- Özkul, Kifayet. *Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Motiflerinin Tasarım Analizi*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2025.
- Sakaoğlu, Necdet. *Türk Anadolu’da Mengücekoğulları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Tekin Şener (ed.). *Anadolu’nun Eşsiz Mirası Divriği Albümü*. Sivas: Sivas Valiliği, 2004.
- Tirmizî, Muhammed b. İsâ b. Sevre b. Musâ b. Dahhâk et-. *Sünen-i Tirmizî*. 6 Cilt. Beyrut: Dârü’l-Garbi’l-İslâmî, 1996.
- TKML, Hasan Topçu. “Divriği Ulucami 1”. *YouTube*. Yayın Tarihi 17 Nisan 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=v4nqgm8o9IE>
- Togan, Zeki Velidi. *Umûmî Türk Tarihine Giriş*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 3. Basım, 1981.
- Türkmen, Sabri. “İtkân Kelimesinin Arap Dili Açısından Tahlili”. *İtkan Akademik Araştırmalar Dergisi* 1/1 (Aralık 2024), 1-9.
- Uğurluel, Talha. “Gözlerimizi Alamadık / Taşa Kazınan Sırlar / Divriği Ulucami”. *YouTube*. Yayın Tarihi 07 Temmuz 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=ZZFQOvyJDEI>
- Vuruşkan, Hüseyin. “Divriği Ulu Camii Minberinde Bulunan Hadisler ve Tahlili”. *Nisar* 2 (Mayıs 2023), 1-37.
- Yetkin, Suut Kemal. *İslâm Mimarisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 3. Basım, 1965.
- Yıldırım, Bora - Yüksek, Damla. “Doğal Işığın İç Mekân Algısına Etkisinin İncelenmesi: ‘Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası’ Örneği”. *Journal of Art and Design* 12/1 (Ocak 2024), 187-199.