



Atatürk Üniversitesi  
Atatürk University



Edebiyat Fakültesi  
Faculty of Letters  
Art History Department

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ  
INTERNATIONAL PEER-REVIEWED JOURNAL



PALMET DERGİSİ  
JOURNAL OF PALMETTE



ERZURUM  
2023



Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
Faculty of Letters Department of Art History

PALMET DERGİSİ  
JOURNAL OF PALMETTE



YIL/YEAR EYLÜL/SEPTEMBER 2023 SAYI/ISSUE 4



---

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ**  
**SANAT TARİHİ BÖLÜMÜ**  
**PALMET DERGİSİ**

---

**ATATÜRK UNIVERSITY FACULTY OF LETTERS**  
**ART HISTORY DEPARTMENT**  
**JOURNAL OF PALMETTE**

---

**ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ/ INTERNATIONAL PEER-REVIEWED JOURNAL**

---

**SAYI/ISSUE: 4**  
**EYLÜL/SEPTEMBER 2023**

---

**ERZURUM**

<https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet>

---


**Yayımlayan/Publisher**

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
Atatürk University of Faculty of Letters of Art History

**Dergi Sahibi/ Owner of Journal**


Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN /Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı

## Editör/Editor

 Doç. Dr. Gül GEYİK-  
gul.geyik@atauni.edu.tr

*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye  
Türk-İslam Sanatları*

## Alan Editörleri/Section Editors

 Doç. Dr. Muhammet ARSLAN  
muhammet.arslan@kafkas.edu.tr

*Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Kars/Türkiye  
Türk-İslam Sanatları-Turkish Islamic Arts*


 Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU  
demet@atauni.edu.tr

*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye  
Bizans Sanatı-Byzantine Art*

 Dr. Öğr. Üyesi Esra HALICI  
esra.halici@atauni.edu.tr

*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye  
Batı Sanatları-Western Arts*

## Yabancı Dil Editörü/Editor of Foreign Language

 Dr. Ülfet DOĞAN ARSLAN  
udoganarslan@kafkas.edu.tr

*Öğr. Gör., Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi  
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Kars/Türkiye*


## Yayın Kurulu/Editorial Board

 Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ  
hyurttas@atauni.edu.tr


*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye*

 Prof. Dr. Haldun ÖZKAN  
hozkan@atauni.edu.tr


*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye*

 Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ  
zkosklu@atauni.edu.tr

*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/ Türkiye*

 Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU  
gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul/Türkiye*

 Prof. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI  
simge@istanbul.edu.tr

*İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul/Türkiye*

## Teknik Redaksiyon/ Technical Redaction

Arş. Gör. Dr. Burak Muhammet GÖKLER

Arş. Gör. Muhammed Emin DOĞAN

Arş. Gör. Nihat Sefa KOMESLİ

### Dizgi/Typesetting

Arş. Gör. Nihat Sefa KOMESLİ

Ayşe DURAN

Emrah YÜCEL

## Kapak Tasarım/Cover Desing

Ayşe DURAN

PALMET DERGİSİ uluslararası hakemli bir dergidir. Mart ve Eylül aylarında yayımlanır. Yayımlanan yazıların bilimsel ve hukuki sorumlulukları yazarlara aittir.

## Yazışma Adresi/Correspondence

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi  
Sanat Tarihi Bölümü 25240 ERZURUM  
(0442 231 8152)



### Danışma Kurulu/Advisory Board

**Prof. Dr. Abdülkadir DÜNDAR**

abdulkadirdundar@yahoo.com-

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2713-6675>

**Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN**

ahmetalibayhan@odu.edu.tr-

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2496-6136>

**Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI**

acayci@erbakan.edu.tr-

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1841-4036>

**Prof. Dr. Ali Osman UYSAL**

aouysal@comu.edu.tr- ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2427-1791>

**Prof. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU**

atavukcu@atauni.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6047-0803>

**Prof. Dr. Ayşe Aslihan EROĞLU**

aaslihanerguder@atauni.edu.tr-

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0320-3300>

**Prof. Dr. Ceren ÜNAL**

cerenunalcbu@gmail.com-ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1563-735X>

**Prof. Dr. Emine Naza DÖNMEZ**

edonmez@istanbul.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7130-113X>

**Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK**

eva@isikun.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0488-2648>

**Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU**

gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr-

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6369-659X>

**Prof. Dr. Haldun ÖZKAN**

hozkan@atauni.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2601-2731>

**Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (Emekli)**

hgundogdu@sakarya.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6847-4294>

**Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ**

hyurttas@atauni.edu.tr-ORDIC: <https://orcid.org/0000-0002-3968-5321>

**Prof. Dr. İsmail AYTAÇ**

iyatac@firat.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2427-2911>

**Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN**

karakayanilay@gmail.com-ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3412-4250>

**Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK**

nozturk@atauni.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-4616>

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı- Ankara/Türkiye

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu-Türkiye

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Konya

Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Çanakkale/Türkiye

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü- Erzurum/Türkiye

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları- Erzurum/Türkiye

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Manisa/Türkiye

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye

İşık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü- İstanbul/Türkiye

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Erzurum/Türkiye

Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Emekli Öğretim Üyesi

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Erzurum/Türkiye

Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Ana Sanat Dalı- Elazığ/Türkiye

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Kayseri/Türkiye

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü- Erzurum/Türkiye



**Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK**

nursen.ozkul@hbv.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0280-1226>

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi  
Sanat Tarihi Bölümü- Ankara/Türkiye

**Prof. Dr. Ömür BAKIRER (Emekli)**

bakirer@metu.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4151-529X>

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Kültür  
Varlıklarını Koruma Yüksek Lisans Programı

**Prof. Dr. Sultan Murat TOPÇU**

stopcu@erciyes.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6832-6531>

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- Kayseri/Türkiye

**Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM**

scigdem@atauni.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0076-7052>

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü-  
Erzurum/Türkiye

**Prof. Dr. Şerife TALİ**

serifetali@odu.edu.tr- ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4467-9081>

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- Ordu-Türkiye

**Prof. Dr. Üzülfaat CANAV ÖZGÜMÜŞ**

uozgumus@iuc.edu.tr- ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8492-6606>

İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu  
El Sanatları Bölümü Seramik Cam ve Çinicilik Programı-  
İstanbul/Türkiye

**Prof. Dr. Yunus BERKLİ**

yberkli@atauni.edu.tr- ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3650-3681>

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim  
Bölümü- Erzurum/Türkiye

**Prof. Dr. Yusuf ÇETİN**

yusufcetin04@hotmail.com-ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7823-6812>

İbrahim Çeçen Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim  
İş Eğitimi Ana Bilim Dalı/ Ağrı/Türkiye

**Prof. Dr. Zekiye UYSAL**

zuysal@comu.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4042-2403>

Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri  
Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Çanakkale/Türkiye

**Doç. Dr. Fevziye EKER**

fevziyeeker@odu.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5891-0793>

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- Ordu-Türkiye

**Doç. Dr. Hasan Ferudun ÖZGÜMÜŞ**

h.ozgumus@istanbul.edu.tr- ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5681-5610>

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Müzecilik Bölümü-  
İstanbul/Türkiye

**Doç. Dr. Hasan UÇAR**

hasan.ucar@ege.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7443-5715>

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
İzmir/Türkiye

**Doç. Dr. Meryem ACARA ESER**

meryemacaraeser@cumhuriyet.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8542-021X>

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat  
tarihi Bölümü- Sivas/Türkiye

**Doç. Dr. Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ**

muhammet.kindigili@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3000-3635>

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim  
Bölümü- Erzurum/Türkiye

**Doç. Dr. Selçuk SEÇKİN**

selcuk.seckin@msgsu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1946-5425>

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat  
Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye



Doç. Dr. Selman CAN  
selman.can@marmara.edu.tr-ORCID:  
<https://orcid.org/0000-0003-0424-0899>

Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi  
Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI  
simge@istanbul.edu.tr-ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2761-454X>

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Yusuf BİLEN  
yusufbilen@sdu.edu.tr-ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-2485-5823>

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü- Isparta/Türkiye

Doç. Dr. Zeynep ORAL ÇAKMAKÇI  
zeyneporals@yahoo.com-ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8599-0204>

Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Müzecilik  
Bölümü- İzmir/Türkiye

Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN  
mcecinasl@gmail.com-ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-3095-1494>

Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- Konya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ  
zkosklu@atauni.edu.tr-ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-6681-0589>

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- Erzurum/Türkiye

## Hakem Kurulu/Referees Board

Prof. Dr. Abdülkadir DÜNDAR  
abdulkadirdundar@yahoo.com-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2713-6675>

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslam Sanatları Tarihi  
Anabilim Dalı- Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN  
ahmetalibayhan@odu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2496-6136>

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
Ordu-Türkiye

Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI  
acayci@erbakan.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1841-4036>

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler  
Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Konya

Prof. Dr. Ali Osman UYSAL  
aouysal@comu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2427-1791>

Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi  
Sanat Tarihi Bölümü- Çanakkale/Türkiye

Prof. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU  
atavukcu@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6047-0803>

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü-  
Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Ayşe Aslihan EROĞLU  
aaslihanerguder@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0320-3300>

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El  
Sanatları- Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Ceren ÜNAL  
cerenunalcbu@gmail.com-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1563-735X>

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat  
Tarihi Bölümü- Manisa/Türkiye

Prof. Dr. Emine Naza DÖNMEZ  
edonmez@istanbul.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7130-113X>

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK  
eva@isikun.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0488-2648>

İşık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü-  
İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU  
gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6369-659X>

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi  
Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Haldun ÖZKAN  
hozkan@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2601-2731>

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (Emekli)  
hgundogdu@sakarya.edu.tr-ORCID:  
<https://orcid.org/0000-0001-6847-4294>

Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
Emekli Öğretim Üyesi



Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ  
hyurttas@atauni.edu.tr-  
ORDIC: <https://orcid.org/0000-0002-3968-5321>

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. İsmail AYTAÇ  
iaytac@firat.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2427-2911>

Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Ana Sanat  
Dalı- Elazığ/Türkiye

Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN  
karakayanilay@gmail.com-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3412-4250>

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
Kayseri/Türkiye

Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK  
nozturn@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-4616>

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü-  
Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK  
nursen.ozkul@hbv.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0280-1226>

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat  
Tarihi Bölümü- Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Ömür BAKIRER (Emekli)  
bakirer@metu.edu.tr-ORCID:  
<https://orcid.org/0000-0003-4151-529X>

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Kültür  
Varlıklarını Koruma Yüksek Lisans Programı

Prof. Dr. Sultan Murat TOPÇU  
stopcu@erciyes.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6832-6531>

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
Kayseri/Türkiye

Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM  
scigdem@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0076-7052>

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü-  
Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Şerife TALİ  
serifetali@odu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4467-9081>

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
Ordu-Türkiye

Prof. Dr. Üzülif Hat CANAV ÖZGÜMÜŞ  
uozgumus@iuc.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8492-6606>

İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu El  
Sanatları Bölümü Seramik Cam ve Çinicilik Programı-  
İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Yunus BERKLİ  
yberkli@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3650-3681>

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim  
Bölümü- Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Yusuf ÇETİN  
yusufcetin04@hotmail.com-ORCID:  
<https://orcid.org/0000-0001-7823-6812>

İbrahim Çeçen Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim İş  
Eğitimi Ana Bilim Dalı/ Ağrı/Türkiye

Prof. Dr. Zekiye UYSAL  
zuysal@comu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4042-2403>

Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi  
Sanat Tarihi Bölümü- Çanakkale/Türkiye

Doç. Dr. Fevziye EKER

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
Ordu-Türkiye





fevziyeeker@odu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5891-0793>

Doç. Dr. Hasan Ferudun ÖZGÜMÜŞ  
h.ozgumus@istanbul.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5681-5610>

Doç. Dr. Hasan UÇAR  
hasan.ucar@ege.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7443-5715>

Doç. Dr. Meryem ACARA ESER  
meryemacaraeser@cumhuriyet.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8542-021X>

Doç. Dr. Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ  
muhammet.kindigili@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3000-3635>

Doç. Dr. Selçuk SEÇKİN  
selcuk.seckin@msgsu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1946-5425>

Doç. Dr. Selman CAN  
selman.can@marmara.edu.tr-ORCID:  
<https://orcid.org/0000-0003-0424-0899>

Prof. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI  
simge@istanbul.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2761-454X>

Doç. Dr. Yusuf BİLEN  
yusufbilen@sdu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2485-5823>

Doç. Dr. Zeynep ORAL ÇAKMAKÇI  
zeyneporals@yahoo.com-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8599-0204>

Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ  
zkosklu@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6681-0589>

Doç. Dr. Ayşe BUDAK-  
aysebudak@nevsehir.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8296-4986>

Doç. Dr. Aytül PAPİLA-  
apapila@beykent.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4024-0899>

Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN-

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Müzecilik Bölümü-  
İstanbul/Türkiye

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
İzmir/Türkiye

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat tarihi  
Bölümü- Sivas/Türkiye

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim  
Bölümü- Erzurum/Türkiye

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi  
Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye

Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat  
Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
İstanbul/Türkiye

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü- Isparta/Türkiye

Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Müzecilik Bölümü-  
İzmir/Türkiye

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- Erzurum/Türkiye

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi  
Sanat Tarihi Bölümü- Nevşehir/Türkiye

Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Gösteri  
Sanatları Yönetimi Bölümü- İstanbul/Türkiye

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi  
Bölümü- Ankara/Türkiye



mceken@ankara.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3092-8355>

Dr. Ahmet YAVUZYLMAZ-  
ahmet\_yavuzyilmaz@hotmail.com- ORCID:  
<https://orcid.org/0000-0001-6214-3734>

Dr. Burak Muhammet Gökler-  
burak.gokler@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5035-6756>

Dr. Öğr. Üyesi Funda TÜRK BEN AYDIN-  
fundaturkben@artuklu.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6488-9548>

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz GÜRBİYİK-  
cengizgurbiyik@gmail.com-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9325-9841>

Dr. Öğr. Üyesi Tümay HAZİNEDAR  
COŞKUN-tumayhazinedar@yahoo.com-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9556-4316>

Dr. Öğr. Üyesi İsmail ÖZ-  
ismailoz@atauni.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2575-9534>

Dr. Öğr. Üyesi Feride İmrana ALTUN-  
faltun@bandirma.edu.tr-  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2709-6033>

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler  
Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Konya/Türkiye

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-  
Erzurum/Türkiye

Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve  
Edebiyatı Bölümü- Mardin/Türkiye

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat  
Tarihi Bölümü- Manisa/Türkiye

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat  
Tarihi Bölümü- Manisa/Türkiye

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü-  
Erzurum/Türkiye

Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri  
Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Balıkesir/Türkiye



## Sayı Hakemleri

Dr. Ahmet ŞEN	Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Demet TAŞKAN	Yozgat Bozok Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Sevinç EREN	Ordu Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi/Sanat Tarihi Bölümü/Türk İslam Sanatı Anabilim Dalı
Doç. Dr. Erkan AYGÖR	Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Eyüp POLAT Dr. Özgür GÜLBUDAK	Erciyes Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan Ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Raziye Çiğdem ÖNAL	Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk-İslam Sanatı
Doç. Dr. Sahure YARIŞ	Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Anabilim Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Savaş MARAŞLI	Nevşehir HacıBektaş Veli Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Feyzi AYDIN	Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Yunus BERKLİ	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bilim Dalı
Prof. Dr. Yusuf ÇETİN	İbrahim Çeçen Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Serap ERÇİN KOÇER	Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk İslam Sanatı Anabilim Dalı
Doç. Dr. Jale Özlem OKTAY ÇEREZCİ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk Ve İslam Sanatları Anabilim Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK	Atatürk Üniversitesi-Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları, Tezhip Anasanat Dalı



## PALMET DERGİSİ

### YAYIN İLKELERİ

#### Hakkında:

Palmet Dergisi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nün yayınıdır. Elektronik ortamda yayımlanan Palmet Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olarak 2022 yılında yayım hayatına başlamıştır. Türkçe ve İngilizce dillerinde yayımlanan dergi, Bahar ve Güz sayıları (Mart- Eylül) olmak üzere yılda iki defa yayımlanmaktadır. Palmet'te yayımlanan yazılara <http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/palmet> adresinden ücretsiz olarak ulaşılmaktadır.

#### Amaç ve Kapsam:

Palmet Dergisi, Sanat Tarihi bilimi içerisinde;

- Mimari, süsleme, resim, el sanatları ve ilgili alanlarda bilimsel birikime katkı sağlamayı,
- Sanat eserleri ve sanat üslupları hakkında yeni bulgular ve bakış açıları eşliğinde değerlendirmelerde bulunmayı,
- Araştırmacıların yazılarını bilim dünyasıyla buluşturmayı amaçlamaktadır.

Palmet Dergisi kapsamı doğrultusunda;

- Türk Sanatı
- İslam Sanatı
- Türk-İslam Sanatı
- Bizans Sanatı
- Ortaçağ Sanatı
- Avrupa Sanatı
- Çağdaş Sanatlar alanlarında, araştırma ve derleme mahiyetinde özgün makaleleri içermektedir. Bunların yanı sıra yayın kurulu tarafından uygun görülen akademik çeviri, tanıtım ve eleştiri yazılarına da yer verilebilir.

#### Etik İlkeler ve Yayın Politikası:

#### YAZARIN SORUMLULUĞU:

Palmet Dergisi, bilimsel, akademik/hakemli bir dergi olmak üzere; Mart ve Eylül aylarında yılda iki kere yayımlanmaktadır.

Palmet'in "amaç" ve "kapsamı" içerisinde;

- Dergiye gönderilen çalışmalar özgün olmalıdır.
- Türkçe ve İngilizce yayın diline sahip olan dergiye gönderilecek makalelerin başka yerde yayımlanmamış olduğu ve eş zamanlı olarak başka bir dergi/kitap/kitapta bölüme gönderilmediği yazar/yazarlar tarafından taahhüt edilmiş sayılır.
- Makalenin sadece içerdiği bilgilerle değil, resim, fotoğraf, çizim, grafik vb. görseller açısından da intihal ve telif hususlarında bilimsel etiğe uygun olduğu yazar/yazarlar tarafından taahhüt edilmiş sayılır.
- Palmet Dergisi ticari bir dergi olmadığından yazar/yazarlar herhangi bir ücret talebinde bulunamazlar.

- Online bir dergi olan Palmet'te yayımlanan tüm çalışmaların açık erişim modelinde yayımlanacağı, indexler üzerinden kullanıcılara açık hale getirileceği, yayın haklarının Palmet Dergisi'nde olduğu yazar/yazarlar tarafından kabul edilmiş sayılır.
- Yüksek Lisans ve Doktora tez çalışmalarından çıkarılan makalelerde, danışman adı yazılmadığı takdirde, danışmandan izin alındığını gösterir belge sunulmalıdır.
- Yayımlanan makalelerin temel hukuki hakları yazar/yazarlara aittir. Yazar/yazarların talebi doğrultusunda, sonraki süreçlerde makaleler kısmi ya da tamamen değiştirilmek, geliştirilmek, farklı biçimlerde yayımlanmak istenirse Palmet Dergisi hukuki bir engel koymaz. Ancak bu durumdaki çalışmalarda tüm etik sorumluluklar yazar/yazarlara aittir.

### İntihal Politikası:

Palmet Dergisi'ne gönderilen makalelerde, derginin belirlediği yazım kurallarına, yazıldığı dilin imla ve genel kurallarına uygunluğu beklenir. Bunun yanı sıra Turnitin, iThenticate vb. programlarla çalışma intihal sürecinden geçirilerek gönderilmelidir. Bu işlemde makalede yer alan referanslar ve bibliyografya çıkarılarak makalenin ana metni üzerinden intihal taraması yapılır. Tarama sonucunda, makalede kaynak gösterilmeyen alanların başka çalışmalarla **en fazla %15'lik** bir benzerlik göstermesi beklenir. Kaynak gösterilmeyen alanlarda yer alan benzerlikler %10 ile %30 arasındaysa yazar/yazarlarla iletişime geçilerek düzeltilmesi istenir. **%30'u** aşan benzerliklerde ise makale **ret edilir**. Kaynak gösterilen alanlarda ise benzerlik **%35'i** geçtiği takdirde, makalenin özgün olmadığı kabul edilir ve **ret edilir**. Makale kapsamında, müze, kütüphane, kazı alanları ve kazı malzemeleri, arşiv belgeleri vb. içerikler olması halinde, ilgili kurum/kuruluştan, bilgi, belge ve görseller için izni alındığına dair belge veya yazışma sunulması beklenmektedir. Dergiye gönderilecek makalelerin, [YÖK'ün "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi"](#) ve [COPE ilkelerine](#) uygun olması beklenir.

### EDİTÖR VE HAKEM SORUMLULUĞU:

Editör ve Editör Kurulu, dergiye gönderilen yazıları tarafsız bir gözle ele almaktadır. Araştırmacıların; dil, din, etnik köken, cinsiyet kimliği, cinsel yönelim, felsefi ve siyasi duruşundan bağımsız olarak gönderdikleri yazılar değerlendirmeye alınmaktadır. Araştırmacıların gönderdikleri yazılar, adalet ilkesi gereği çift taraflı kör hakemlere gönderilmektedir. Her bir yazı en az iki kör hakeme gönderilmektedir. Dergiye gönderilen makalelerde, yazara/yazarlara ait bilgiler, makale yayınlanıncaya dek gizli kalmaktadır. Yayınlanan sayılarda, dergi ve içerik kalitesi Editör ve Editör Kurulunun sorumluluğundadır. Gerekli görülen hallerde bir sonraki sayıda düzeltme metni yayınlanacaktır. Editör; yazarlar, editör kurulu ve hakemler arasında yaşanabilecek çıkar çatışmasına müsaade etmez. Hakem atamalarında ve makale yayınlarında tam yetkiye sahiptir. Editör, Editör Kurulu, Yayın Kurulu, makalelerin yazara ait özel mülk olduğundan hareketle, gönderilen yazıları üçüncü taraflarla tartışmaz. Dergi politikası gereği her bir yazı en az iki hakeme gönderilmektedir. Çift taraflı kör hakemlik uygulamasında, hakemler atandıkları makaleyi bilimsel etik kurallarına göre değerlendirmektedir. Hakemler, atandıkları makalenin yazarın özel mülkü olduğunu kabul eder ve makale hakkında üçüncü taraflarla tartışmaz. Hakemler, makaleler için belirttikleri not, eleştiri, değişiklik gibi düzeltmelerin, yazıya atanan diğer hakem/hakemlere gösterilebileceğini kabul eder.

### Makale Süreci:

Gönderilen makalelerin, editör ve yayın kurulu tarafından gerçekleştirilen ön değerlendirmesi olumlu sonuçlandığı takdirde, çalışmalar kör hakem ilkesiyle azami iki hakeme gönderilir. Makale

içeriğine uygun alanlardan belirlenen hakemlerden birinin tezat oluşturan bir geri dönüş yapması halinde ise üçüncü bir hakem tarafından makale incelenir. Spesifik konuların işlendiği makalelerde, danışma kurulu ve hakem heyeti içerisinde söz konusu alanla ilgili bir uzman olmaması halinde, sayı hakemliği sistemiyle, makale, konuda uzman olan hakemlere gönderilir. Yazar/yazarların hakem önerileri ancak elzem durumlarda; örneğin spesifik alanlarda yaşanan çıkar çatışmaları, öncesinde meydana gelmiş çeşitli sorunlar vb. durumlarda dikkate alınır. Bu durumda da yine çift taraflı kör hakem ilkesi geçerlidir. Makalelerin yayımlanabilmesi için en az iki hakemin onayı gerekmektedir. Hakem geri bildirimlerinde, olumlu ve olumsuz görüşlerin eşit sayıda olması halinde, editör ve yayın kurulunun uygun gördüğü makaleler, hakemlerin de değişiklik talepleriyle yazar/yazarlara iletilerek yayımlanabilir.

### Yazım Kuralları:

Palmet'e gönderilecek makaleler;

- Microsoft Word dokümanı olarak en fazla 30 sayfa halinde hazırlanmalıdır.
- Sayfada üstten ve alttan 3'er cm, sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılmalıdır.
- Metin, Cambria yazı fontunda ve 11 punto olarak yazılmalı ve 1,5 satır aralığında olmalıdır.
- Ana başlıklar ve alt başlıklar 13 punto ve kalın olarak yazılmalıdır.
- Metin iki yana hizalanmış olmalıdır.
- Paragraf girintisi **yapılmamalıdır**.
- Makalede kullanılacak görsellerin bilgileri, metin kutusunda **değil** resmin hemen altında yer almalıdır.
- Yazar/yazarların isimleri makale başlığından hemen sonra eklenmeli, ismin altına, unvan, bağlı olduğu kurum, bir alt satıra mail adresi, onun altına da ORCID numarası eklenmelidir. İrtibat için bu bilgilerin peşine adres ve telefon bilgisi de yazılmalıdır. Makale kabul edilmesi halinde, adres ve telefon bilgileri yayımda **kullanılmayacaktır**.
- Makale başlığı Türkçe ve İngilizce olarak aralarında bir satır boşluk bırakılarak peş peşe yazılmalıdır.
- Makalenin Türkçe ve İngilizce özetleri bulunmalıdır. Türkçe ve İngilizce özet/abstract kısmı en az 150, en fazla 250 kelimededen oluşmalıdır. Özet/Abstract kısmı makalenin giriş, yöntem, bulgu, değerlendirme ve sonuç aşamalarının ana hatlarını kısaca ifade eden bir düzende olmalıdır. Söz konusu ilke, okuyucuların kendi alanlarına uygun bilgi ve belgelere ulaşmada kolaylık sağlamayı amaçladığından yazar/yazarlar için de faydalıdır.
- Özet/Abstract kısmından sonra, en az üç en fazla beş kelimele Anahtar Kelimeler yazılmalıdır. Anahtar Kelimelerde, "Türk Sanatı/Mimari/Resim/" vb. şekilde genel ifadelerden kaçınılmalı, makalenin özünü ifade eden kelimeler seçilmelidir.
- Makalede kaynak kullanımı American Psychological Association (APA) 6. versiyonuna göre düzenlenmelidir.
- Metin içerisinde gerekli görülen ek bilgiler mevcutsa, dipnotta bu bilgilere yer verilebilir.

### APA 6. örnek kullanımı:

#### Metin içi göndermelerde iki ana esas bulunmaktadır.

- 1- İnsan eksik ve fani olduğundan İslam resim sanatında idealize edilmemiştir (Çam, 2012: 97).
  - 2- Nusret Çam'a (2012: 97) göre insan eksik ve fani olduğundan İslam resim sanatında idealize edilmemiştir.
- **İki yazarlı yayımlara atıf yapılırken;**

- 1- Emevi Halifesi Abdülmelik ile birlikte Kâbe'nin örtüsünün Mescid-i Nebevi'de halka gösterilmesi ve sonrasında Kâbe'ye geri götürülmesi geleneği başlamıştır (Bozkurt & Küçükaşçı, 2004: 289).
  - 2- Nebi Bozkurt ve Mustafa Sabri Küçükaşçı'nın (2004: 289) belirttiğine göre Emevi Halifesi Abdülmelik ile birlikte Kâbe'nin örtüsünün Mescid-i Nebevi'de halka gösterilmesi ve sonrasında Kâbe'ye geri götürülmesi geleneği başlamıştır.
- **Üç ve daha fazla yazarlı yayınlara atıf yapılırken;**
- 1- Erzurum'da, farklı dönemlere ait; kale, tabya, cami, mescit, kilise, medrese, türbe, han, hamam, çeşme gibi farklı fonksiyonlarda 292 eser tanıtılmıştır (Yurttaş vd., 2008: 5).
  - 2- Yurttaş ve diğerleri, (2008: 5) Erzurum'da, farklı dönemlere ait; kale, tabya, cami, mescit, kilise, medrese, türbe, han, hamam, çeşme gibi farklı fonksiyonlarda 292 eser tanıtılmıştır.
- **Tüzel çalışmalara atıf yapılırken;**
- İlk gönderme;**  
(Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Örgütü [UNESCO], 2005).
- İkinci gönderme;**  
(UNESCO, 2005).
- **Aynı parantez içinde birden fazla kaynak kullanımı;**  
Aynı parantez içerisinde yapılan çoklu göndermelerde, yazarların soy isimleri alfabetik sırada olmalı ve kaynaklar noktalı virgül ile birbirinden ayrılmalıdır. (Bozkurt & Küçükaşçı, 2004: 289; Çam, 2012: 97; Yurttaş vd., 2008: 5).
- **Kaynakça kullanımı:**
- Tek yazarlı kitap;**  
SOYADI, A. (Yıl), *Kitabın Adı (İtalik)*, Şehir: Yayınevi.  
ÖZKAN, H. (2016), *Saltuklu Mimarisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi.
- Çok yazarlı kitap;**  
SOYADI, A. & SOYADI, A. & SOYADI, A. (Yıl), *Kitabın Adı (İtalik)*, Şehir: Yayınevi.  
İPŞİROĞLU, N. & İPŞİROĞLU, M. (2012), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kitap bölümü;**  
SOYADI, A. (Yıl), Bölümün başlığı, (Editörün A. SOYADI), *Kitabın Adı (İtalik)* (s. sayfa aralığı) Şehir: Yayınevi.  
KÖŞKLÜ, Z. & YURTTAŞ, H. & KINDİĞİLİ, M.L. (2021). Kemah'ta Osmanlı Dönemi Çeşmeleri, (Ed. M.A. YILMAZ & B. CAN & M. IŞIKLI), *Anadolu Arkeolojisiyle Harmanlanmış Bir Ömür Mehmet Karaosmanoğlu'na Armağan*, (s.545-558). Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Dergide makale;**  
SOYADI, A. (Yıl), "Makalenin başlığı", *Derginin adı (İtalik)*, Cilt, (Sayı), ss.  
TÜRKBEN AYDIN, F. (2019). "Zahîr-i Fâyâbî'nin Dîvân'ında Vezin Türleri", *Şarkiyat*, 11, (2), 543-558.

## EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız ve araştırmacılar,

Palmet Dergisi, 4. sayısı ile sizlerin değerlendirmesine sunulmuştur. Dergimizin bu sayısında yedi makale bulunmaktadır.

Türk sanatı üzerine yapmış olduğu çalışmalarla bizlere ışık tutan Yaşar ÇORUHLU Hocamız, “Göbekli Tepe Kültürü Heykellerinden Göktürk (Kök-Türk / Türk Kağanlığı) Taş Heykellerine Gelişme” isimli çalışmasıyla, “Göbekli Tepe Kültürü” olarak adlandırdığı sanatsal faaliyetlerin Orta Asya Türk heykelleri ile olan ilişkisini kaleme almıştır.

Sibel AKTOPRAK, “Jean Baptiste Vanmour’un Gözüyle Türk Ev Mimarisi ve İçindeki Yaşantı” isimli çalışmasıyla, Vanmour’un özelinde Avrupa’da başlayan *Turquerie* akımı hakkında da bilgiler vermektedir.

Büşra İNCE ve Yusuf BİLEN, “İ.Ü. Nâdir Eserler Kütüphanesi’ndeki Neky01976 Envanter Numaralı Muhibbî Dîvânı Halkârları’nın Türk Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi”, isimli çalışmayla, İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi’nde yer alan Muhibbi Dîvânı üzerine incelemelerde bulunmuşlardır. Çalışma, tezhip sanatı araştırmalarının artış gösterdiği Sanat Tarihi alanına önemli katkılar sağlayacaktır.

Hasan ÇELEBİ ve Haşim KARPUZ, “Konya Evlerinde Cephe Tasarımları”, isimli çalışmayla Konya’da yer alan sekiz evin cephe özelliklerini incelemişlerdir. Söz konusu evler; malzeme, teknik ve üslupsal detaylarla ele alınmıştır.

Mehmet KONUKLAR, “16. Yüzyıl İslam Cildi ve Avrupa Cildi Şirazelerinin Temel Özelliklerinin Karşılaştırılması” ile Sanat Tarihi biliminde henüz istenilen düzeyde olmayan cilt sanatları üzerine önemli bir çalışmaya imza atmıştır. Konuklar’ın çalışması, cilt sanatı üzerine yapılacak olan çalışmalara katkı sağlayacaktır.

Gonca PAPUCCU, “Anadolu Dışında İslam Sanatında Ulu Cami Geleneği” adlı çalışmasıyla, İslam mimarisinin yayılım alanlarında, Ulu Cami geleneğinin geçirdiği değişim ve dönüşümler üzerine önemli bilgiler vermektedir.

Elmas ŞAHANKAYA POLAT, “Tarihi Sivas Köprüleri”, isimli çalışmasıyla, farklı dönemlere ait, onarımlarla günümüze ulaşmış olan Sivas köprüleri hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

**Editör**

**Doç. Dr. Gül GEYİK**



## İÇİNDEKİLER

### Editörden

### Araştırma Makaleleri

#### Yaşar ÇORUHLU

#### *Göbekli Tepe Kültürü Heykellerinden Göktürk (Kök-Türk / Türk Kağanlığı) Taş Heykellerine Gelişme*

*Development From Göbekli Tepe Culture Sculptures to Göktürk (Kök-Türk / Turkish Khaganate) Stone Sculptures*

.....1-18

#### Sibel AKTOPRAK

#### *Jean Baptiste Vanmour'un Gözüyle Türk Ev Mimarisi ve İçindeki Yaşantı*

*Turkish Home Architecture and Its Life Within Jean Baptiste Vanmour's Eyes*

.....19-30

#### Büşra İNCE- Yusuf BİLEN

#### *İ.Ü. Nâdir Eserler Kütüphanesi'ndeki Nekty01976 Envanter Numaralı Muhibbî Dîvânı Halkârları'nın Türk Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi*

*İ.Ü. an Examination of the Muhibbi Divân Holders with Nekty01976 Inventory Number in the Library of Rare Works in Terms of Turkish Illumination Art*

.....31-50

#### Hasan ÇELEBİ- Haşim KARPUZ

#### *Konya Evlerinde Cephe Tasarımları*

*Facade Design in Konya Houses*

.....51-82

#### Mehmet KONUKLAR

#### *16. Yüzyıl İslam Cildi ve Avrupa Cildi Şirazelerinin Temel Özelliklerinin Karşılaştırılması*

*Comparison of the Basic Characteristics of the 16th Century Islamic Binding and The European Binding Endbands*

.....83-96

#### Gonca PAPUCCU

#### *Anadolu Dışında İslam Sanatında Ulu Cami Geleneği*

*Tradition of Great Mosque Islamic Art Outside Anatolia*

.....97-129

#### Elmas ŞAHANKAYA POLAT

#### *Tarihi Sivas Köprüleri*

*Historical Sivas Bridges*

.....130-150



## Göbekli Tepe Kültürü Heykellerinden Göktürk (Kök-Türk / Türk Kağanlığı) Taş Heykellerine Gelişme

Development From Göbekli Tepe Culture Sculptures to Göktürk (Kök-Türk / Turkish  
Khaganate) Stone Sculptures

**Yaşar ÇORUHLU**

Prof. Dr.  
MSGSÜ Sanat Tarihi Bölümü  
(E.) Öğretim Üyesi

E-Mail:  
ycoruhlu64@hotmail.com

Atf:  
ÇORUHLU, Y. (2023). "Göbekli  
Tepe Kültürü Heykellerinden  
Göktürk (Kök-Türk / Türk  
Kağanlığı) Taş Heykellerine  
Gelişme", *Palmet Dergisi*, (4), 1-  
18.

Geliş Tarihi/Received  
18.08.2023

Kabul Tarihi/Accepted  
19.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date  
28.09.2023

### Öz

Türkler, MÖ eski çağlardan beri Orta Avrasya bölgelerinde yayılmış, yerleşmiş ve çeşitli devletler kurmuş bir millettir. Türklerin atalarına ve Türklerin yayılma-yerleşme alanlarına en iyi işaret eden sanat eserleri arasında taş insan heykelleri yer almaktadır.

Türk taş heykellerinin anlam ve hatta biçim bakımından kökeni, ilk dikili taşlar olan menhirlere ve dolayısıyla Göbekli Tepe Kültürü'ne kadar götürülebilir. Çünkü Göbekli Tepe kültürü heykelleri ile İç ve Orta Asya Türk heykelleri arasında biçim ve anlam açısından ilişkiler olduğu anlaşılmaktadır. Bu duruma işaret eden taş heykellere Göbekli Tepe, Anadolu, Dağlık Altay ve Altaylar, Sibirya, Moğolistan, Kazakistan ve Kırgızistan'da rastlamaktayız.

Söz konusu heykellerin kronolojisi böylece Neolitik dönemden Türk antik çağına ve Ortaçağ'a kadar uzanmaktadır. Bu heykellerin yapımı Türk-İslam Dönemlerinde de devam etmiş ve Türk-İslam mezar taşları bu heykel ve dikilitaşların dönüşümü sonucu ortaya çıkmıştır.

Okunyev Kültürü taş heykelleri ve dikilitaşları İç-Asya'daki ana evrelerden birine işaret etmektedir. İlk Göçebeler Çağı olarak adlandırılan dönemde ve sonrasında İskit-Hun (Hiung-nu) örnekleri benzerlik göstermiş ve daha sonraki taş heykellerin üsluplarını etkilemiştir.

Göktürk (Kök-Türk / Türk Kağanlığı) taş heykelleri (6-8. yüzyıl) tüm bu bölge ve dönemlerdeki gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Taş heykel, Dikilitaş, Göbekli Tepe, İskit, Hun, Göktürk

## Abstract

The Turks are a nation that has spread, settled and established various states in the Central Eurasian regions since ancient times BC. Among the Works of art that best point to the ancestors of the Turks and the sprawl-settlement areas of the Turks are the stone human sculptures.

The origin of Turkish stone sculptures in terms of meaning and even form can be traced back to the menhirs, the first standing stones and thus the Göbekli Tepe Culture. Because, it is understood that there are relations between Göbekli Tepe culture sculptures and Inner ve Central Asian Turkish sculptures in terms of form and meaning. We come across stone statues pointing to this situation in Göbekli Tepe, Anatolia, Mountainous Altai and Altai,Siberia, Mongolia, Kazakhstan and Kyrgyzstan.

The chronology of the sculptures in questions thus extends from the Neolithic period to the Turkish antiquity and the Middle Ages. The construction of these statues continued in the Turkish-Islamic Periods and Turkish-Islamic tombstones emerged as a result of the transformation of these statues and obelisks.

The Okunev culture stone statues and stelae indicate one of the main phases in Inner-Asia. In the period called the First Nomads Age and afterwards, The Scythian-Hunian (Hiung-nu) examples were similar and influenced the styles of the later stone sculptures.

Göktürk (Kök-Türk / Turkish Khaganate) stone sculptures ( 6th-8th century) emerged as a result of the developments in all these regions and periods.

**Keywords:** Stone sculpture, Obelisk, Göbekli Tepe, Scythian, Hun, Göktürk

## Giriş

Türk ulusu aynı soya ve kültüre sahip tüm dünyadaki Türk kavim, topluluk veya halklarının tamamından oluşur. “Türk Dünyası” tabiri ile de yeryüzünde tüm Türklerin yaşadıkları yerlerin toplamı kast edilir. Bu ulusun ve Türk dünyasının tarihsel boyutunu da içeren ana coğrafyası ise Orta Avrasya bölgeleridir. Türklerin ataları ve Türkler Milattan önceki dönemlerden bu yana söz konusu Orta Avrasya bölgelerinin çeşitli kesimlerinde yaşamlarını sürdürmüş ve ayrıca devletlerini de çoğunlukla bu alanlar içerisinde kurmuşlardır. Dolayısıyla Türklerin geçmişte tüm Avrasya’da ilişkiye geçmedikleri veya karşı karşıya gelmedikleri ulus/halk/topluluk yok gibidir. Bu temaslar neticesinde Türklerin bazıları başka toplulukların içine karışarak benliğini kaybetmiş bazen de başka halklar Türklerin içinde kalarak Türkleşmişlerdir. Türklerin sanat ve kültürleri sözü edilen ana bölge çerçevesi içinde gelişmiş, temasa geçtikleri sanat ve kültürleri etkilemiş bazen de onlardan kimi şeyleri katkı mahiyetinde alarak kendi sanat ve kültür diline dönüştürmek suretiyle kullanmıştır. Burada ele alacağımız taş heykeller, Türk Sanat ve kültürü için tipik

örnekleri teşkil etmekle birlikte bu heykel ikonografisinin Türklerle bağlantılı veya temasa geçmiş topluluklarla da ilişkisi bulunmaktadır. Bu yazımızda söz konusu heykellerin Göktürk devrine kadar olan gelişimi üzerinde kısaca durmaya çalışacak ve kimi hipotezleri sürerek konuyu ele almaya gayret göstereceğiz.

Bu bakımdan bizim için Türklerin atalarının ilk nerede, hangi bölgede veya bölgelerde ortaya çıktıkları sorusu da önem arz etmektedir. Bu konu son zamanlarda Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde olduğu gibi, amatör veya profesyonel araştırmacıların ilgisini çekmeye başlamıştır. Türkler İç Asya, tercihen de Altaylar bölgesinden mi ortaya çıkıp Türkiye dâhil Orta Avrasya bölgelerine yerleşti yoksa Azerbaycan, Anadolu ve Türkiye dışındaki Mezopotamya toprakları arasındaki bir bölgeden çıkıp da mı Orta Avrasya'ya yayıldı? Biz bu iki sorudan birincisine daha yakın duruyoruz (Güneri, 2020.; Karatay, 2020).

Eski Dünya'daki ilk insan topluluklarının Afrika'dan çıkıp dünyaya yayıldıkları temelde bütün dünyada kabul edilen bir görüştür. Bu topluluklardan gruplar sonra yavaş yavaş kuzeye doğru çıkmaya başladılar ve bunların sonraki grupları da İç Asya, Sibirya ve Doğu Avrupa'ya yayıldılar. Bunlar önce Neandertaller, ara türler ve sonra Homo Sapienslerden meydana geldi. Taş devrinde Altay bölgesinde oluşan topluluklar da vardı ki bunlara ilişkin insan kalıntıları da bulundu. Söz konusu topluluklar Prehistorya'nın ileriki devirlerinde Altaylar, İç Asya ve Çin'in kuzeyine kadar olan bölgelere ulaştılar. Zamanla bu bölgelerde kafa yapısı bakımından özellikle iki insan tipinin İç ve Orta Asya'ya yayıldığı görüldü. Brakisefaller ve dolikosefaller. Genellikle brakisefalleri Türklerin ataları olarak düşünme eğilimi olmuştur ancak tarihi devirlerde Türk olduğu bilinen ama dolikosefal olan topluluklar da vardır. Bizim düşüncemize göre Türk insanı esas itibarıyla bir çeşit Avrupalı ırk da denilebilecek beyaz ırk grubundan ortaya çıkmış ancak özellikle de Tunç Devrinde bu bölgelere gelen Mongoloid ırkla da karışmalar olmuştur. Turanoid diye de anılan Türk ırkı bu şekilde oluşmuştur. Bunun doğuya gidildikçe çekik gözlü tipin hâkim olduğu görünümüne Doğu Türkü, batıya gidildikçe azalan çekik gözlü türüne de Batı Türkü demek adetten olmuştur.

İç Asya'da, Altay bölgeleri ve çevresinde, Neolitik devrinden itibaren, araştırmacıların özellikle de arkeologların, ilk keşfedildiği yerlere göre verilmiş özel isimlerle andığı kültürel birlikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Kalkolitik ve Tunç devirlerine gelindiğinde ise ortaya çıkan bu kültür bölgeleri bir yerden kaynaklansa bile zamanla tüm İç ve Orta Asya'ya yani Türkistan'a yayılmış ve böylece geniş bölgelerde sanatsal ve kültürel birlikler meydana gelmiştir (Çoruhlu, 2023: 31-78.; Yıldırım, 2020.; Gryaznov, 1969.; Parzinger, 2006). İşte İç Asya'da Proto-Türkler dediğimiz halklar bizim görüşümüze göre söz konusu kültürlerin içerisinde var olmuş ve çoğu kere kronolojik olarak birbirini takip eden bu kültürlerden ortaya çıkmışlardır. İlk büyük bozkır imparatorluğu olarak da tanımlanan Büyük Hun Devleti (MÖ III-MS 2. yüzyıl) döneminde de bütün İç Asya ve

Orta Asya'ya yayılmış geniş bir Türk Sanatı ve Kültürü birliği ortaya çıkmıştır. Böylece Milattan önceki devirlerden beri oluşan ve gelişen Türk Sanatı 21. yüzyıla kadar çeşitli devre ve üslup dönemlerine ayrılarak mevcudiyetini sürdürmüştür. Konumuzu teşkil eden taş heykeller Türk Sanatının en uzun süre yapımı devam eden ürünlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk taş heykellerinin kökeni Neolitik devirlerine kadar inmektedir ki burada da Göbekli Tepe Kültürü'nü devreye sokmak niyetindeyiz. Çünkü Türk taş heykellerinin kaynağı erken çağlardan beri insanların ve toplulukların sahip oldukları ata kültleri gereği dikilen dikili taşlar veya menhir dediğimiz dikitlerdir. Bu taşlar daha kendi çağlarında taş heykellere dönüşmüş bir yandan da dikili taşlar ve taş heykeller varlıklarını birlikte sürdürmüşlerdir. Bütün Türk devirlerinde de böyle olmuştur.

Göbekli Tepe Kültürü şimdilik bir başlangıç noktası olarak ele alınabilir. Göbekli Tepe ismi genellikle Şanlıurfa'daki kazı yerini ifade etmek için kullanılmıştır (**Görsel 1**). Ancak son zamanlarda anlıyoruz ki bu bölgede söz konusu yer İç Asya'daki örneklerinde olduğu gibi bir kültürün temsilcisi olan bir yerdir. Bu nedenle bizden önce kimse teklif etmemişse biz Göbekli Tepe'yi Göbekli Tepe Kültürü olarak anmayı öneriyoruz ki yazımızda Göbekli Tepe ismi yerine "Göbekli Tepe Kültürü" adını kullanacağız<sup>1</sup>.

Her ne kadar Göbekli Tepe kazısını gerçekleştirenler tarafından burası "Dünyanın ilk tapınağı" olarak nitelendirilmişse de bu hüküm sonraki çalışmalarda yenisi bulununcaya kadar geçerlidir. Şimdi, Göbekli Tepe kültürünün daha sonraki çağlarda ortaya çıkan Türk dikili taşları ve taş heykelleriyle ne ilgisi olduğu konusu üzerinde duracağız.

Son zamanlarda, Göbekli Tepe kültürünün ilk merkezi üzerinde yapılan inceleme ve araştırmalarda, Göbekli Tepe'nin mahiyeti anlaşılmaya ve Avrasya'nın hangi bölgelerindeki kültürlerle bağlantıları olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Göbekli Tepe kültürünün Altay veya Sibirya bölgeleriyle bağlantılı olduğu görüşü ileri sürülen hipotez veya kuramlardan biridir. Bu düşünce daha çok kazılarda bulunan taş aletlerin karşılaştırılması sonucunda ortaya atılmıştır (Güneri, 2020: 66-82). Ancak başka bazıları ise benzer nedenlerle Doğu Avrupa'ya işaret etmeye çalışıyor (Collins, 2018). Bununla birlikte biz ilk görüşe daha ağırlık verme eğilimindeyiz çünkü İç Asya bölgelerinde hem Neolitik devir hem de Tunç devri ve sonrasında çeşitli kalıntıları ile bağlantıların varlığı da ileri sürülebiliyor (Çoruhlu, 2022a: 571-572). Tıpkı bizim taş heykeller konusunda olduğunu söylediğimiz kökensel bağlantılar gibi.

Taş heykellerle Göbekli Tepe'nin bu köken birlikteliği, temelde Göbekli Tepe Kültürü'nde de hüküm süren "Ata Kültleri", Gök, Yer, Su tanrı ve ruhlarına olan ve kimilerinin Şamanist dedikleri

<sup>1</sup> Göbekli Tepe günümüzde hem Türkiye'de hem de Dünyada oldukça ilgi duyulan bir arkeolojik merkez haline gelmiştir. Detaylı Bilgi için; (Schmidt, 2007.; Luckert, 2016).

inançların varlığından kaynaklanmaktadır<sup>2</sup>. Söz konusu ata kültü ve Gök, Yer-Su kültleri, bütün Türk devirlerinde Türklerin de temel inançlarını teşkil etmiştir. Türklerden Müslüman, Hristiyan, Budist, Zerdüş veya Taoist olanlar bu kadim inançlarının üzerine bu yeni dinlerin görüşlerini eklemişlerdir. Kaldı ki bu söz konusu inançların kökeninde de Türklerin de dâhil olduğu temel kült ve inançlar bulunmaktadır.

Bugün Şanlıurfa'daki Arkeoloji Müzesinde Göbekli Tepe kazılarında çıkarılmış veya yüzeyden elde edilmiş heykeller bulunmaktadır (**Görsel: 2, 9, 10, 18**). Bunlardan özellikle üç tanesi, sonraki Türk Taş heykellerinin ikonografilerine benzerlikleri açısından dikkati çekmektedir. Söz konusu heykellerde, heykelin ellerini tutuş biçimi veya vücudu üzerine koyuş şekli bu bakımdan özellikle dikkati çekmektedir. Bu duruş ikonografisi sonraki devirlerin İç Asya ve Türk dönemleri taş heykellerinde de görülür ve ayrıca bir miktar farklı şekillere dönüşmüş olarak da karşımıza çıkar.

Balıkli Göl heykeli diye de anılan heykele bu bakımdan bir göz atalım (**Görsel 2**). Çanak-çömleksiz Neolitik devre ait Türkiye / Urfa (Balıklı Göl) Heykeli, 180 cm boyunda olup belirttiğimiz gibi ellerini tutuş biçimi ile dikkati çekmektedir. Ayakta durur vaziyette, cepheden gösterilmiş olan heykel çıplak tasvir edilmiş olup aksesuar olarak sadece omuzlarından sarkan iki sıra gerdanlık söz konusudur. İri yuvarlak gözlü, küt burunlu heykelde saç belirtilmemiştir. Gözler birer çukur halinde olup muhtemelen bu çukurlara gözleri ifade eden yarı değerli taşlar kakılmıştı. Heykel her iki kolunu da göbeğin altına doğru erişecek şekilde uzatmış olup onları avuçların ters tarafı yana gelecek biçimde sıkıca kavrar veya bastırır durumda tutmaktadır. Yüzyıllar sonraki aynı ikonografiyi takip eden taş heykellerde (Türk devirlerine ait taş heykellerde), bu şekilde iki eli ile bir kap tutan örnekler bulunmaktadır veya bunun kap tutmayıp da üreme bölgesine işaretle ellerini gövdenin alt kısmına dayadığı düşünülürse de yine sonraki İç ve Orta Asya Türk devirlerine ait olan taş heykellerde de benzeri duruş şeklini gösteren taş heykeller bulunduğunu ifade edebiliriz (**Görsel: 5-8, 11-15**).

Her durumda da bu taş heykel ölen bir ataya veya bir tanrıya işaret edebilir. Tanrı ve ata, erken devirlerde her ikisi de benzer niteliklere sahiptir. Böylece bu heykelin öldükten sonra dirilme veya soyun devamlılığına işaret eden bir ata heykeli olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Devamı geç dönemlerde Türklerde görülen taş heykellerin de anlamlarının benzer şekilde ele alınabileceğini biliyoruz.

İç Asya'nın Altaylar bölgesi, erken devirlerdeki büyük toplanma ve sonra yayılma alanlarından biridir. Türklerin ataları olan halkların da bir araya geldiği bu bölgelerden Dağlık Altay'da bulunmuş olan bir Tunç devri taş heykeli Neolitik devir Urfa heykelinden sonra aynı ikonografiyi sürdüren en erken tarihli taş heykellerden birisidir (**Görsel 3-4**). Rusya Federasyonu'na bağlı

<sup>2</sup> Öne sürülen (akademi dışından) bazı görüşler için; (Etlı, 2016).

Dağlık Altay Özerk Cumhuriyeti'nin İnya Köyünde bulunarak Dağlık Altay El Müzesi'ne getirilen heykel, baş-yüz ikonografisi bakımından da Balıklı Göl Heykeline uzak değildir. Söz konusu eser benzer bir insan tipini ifade etmektedir<sup>3</sup>. Heykel yine benzeri şekilde ellerini karnı altında yana yana getirmiş bir şeyi tutmakta veya ellerini karnına bastırmaktadır (**Karşılaştırma görselleri; 2, 5-8**). Heykel sanatçısının taşı oyma tekniği de birbirine benzemekle birlikte Tunç dönemine ait Altay taş heykeli doğal olarak daha ileri bir aşamayı gösterir.

Dağlık Altay'daki Tunç Devri taş heykeli örneği Urfa heykeli üslup ve ikonografisinin ileri aşamalarda İç Asya'da gelişiminin devam ettiğini gösterir. İskit devri örneklerinde de benzer duruş biçimine sahip heykeller gözlemlenir (**Görsel 7**). Sonraki devir Türk taş heykellerinde de devamı vardır. Örneğin, Kazakistan'daki Taraz şehrinde bulunan Kastayev Devlet Sanatları Müzesi'ndeki (Taraz İl Tarihi Müzesi) bir Göktürk taş heykelini buna örnek olarak verebiliriz. Kırmızı kum taşından yapılmış heykel, ayakta duran az çekik gözlü bir doğu Türkünü gösteriyor. Ölen bir atayı temsil eden taş insan heykelinin elleri açılmış vaziyette ve ele aldığımız örneklerle benzer şekilde gövdenin alt kısmına bastırılmış durumdadır (**Görsel 5**). Erkenden geç zamanlara doğru, elleri beden üzerine yerleştirerek muhtelif şekilde tutan başka heykel örnekleri de tespit edilebilir (**Görsel 6-8**).

Balıklı Göl heykeli gibi yine Şanlıurfa Müzesi'nde bulunan bir diğer heykel önceki örneğimizdeki gibi kireç taşından yapılmış ve daha küçük boyutta bir eserdir (**Görsel 9-10**). Kaba hatları ile yontulmuş oval bir baş ve ayrıntıları belli olmayan gövdede, sağ kolun, ön kısmı içeriye karnın üzerine doğru kıvrılmak suretiyle elinde bir kap (kadeh, çanak?) tuttuğu anlaşılmaktadır. Soldaki elde de muhtemelen bir şey tutuluyordu. Az aşağıda bahsedeceğimiz bir Frig taş heykelindeki gibi bu belki de bir kuş olabilir. Her iki durumda da yüzyıllar sonraki Türk taş heykellerine kadar uzanan bir ikonografinin söz konusu olduğu gün gibi ortadadır. Ellerin kadeh veya kap tutan yüzlerce Türk taş heykeli gibi bir elinde kap tutarken diğer elinde kuş tutan başka heykeller de tespit edilmiştir (**Görsel 11-15**).

Türkiye'nin erken devir kültürlerinden Frigler'den (MÖ 1200-750), bugün Ankara, Polatlı'daki, Gordion Müzesi'nde bulunan heykel Tunç devrinden bir örnek olarak kabul edilebilir; ancak burada bir ata heykeli değil de bir ana tanrıça heykelinin söz konusu olduğu ileri sürülür (**Görsel 16**). Söz konusu heykel şahinli matar (ana tanrıça/Kibele) heykeli olarak ifade edilmiştir. Her ne kadar ellerinde şahinler tuttuğu söyleniyorsa da sol elinde karnı üzerine doğru getirerek bir kuşu tuttuğu anlaşılacakla birlikte sağ elinde neyi tuttuğu tam olarak anlaşılamiyor. Bu bir kuş

<sup>3</sup> Sözü edilen heykel, Dağlık Altay Özerk Cumhuriyeti'nin Onguday İlçesi, İnya Köyü'nün 1,5 km güneyinde bir kurganın doğu tarafında üç dikili taş ile birlikte, Dağlık Altaylı sanatçı ve araştırmacı Çoros Gurkin tarafından keşfedilmiştir. Sonradan bir şekilde kırılıp parçalara ayrılan heykelin 48 x 38 x 40 cm ölçülerindeki baş kısmı 1972 yılında Dağlık Altay Bölge Müzesi'ne teslim edilmiş, bir süre açık bölümde teşhir edilen bu baş kısım daha sonra depoya kaldırılmış ancak 2012 yılında yeniden düzenlenen müzenin teşhir salonuna heykeltraş D. Ali Gaşimoviç tarafından alt gövde parçaları da eklenerek rekonstrüksiyonu yapıldıktan sonra yerleştirilmiştir.

olabileceği gibi bir kap (kadeh) da olabilir. Az öncesinde ifade ettiğimiz gibi İç ve Orta Asya'da bir elinde kap tutarken diğer elinde kuş tutan taş heykel örnekleri de tespit edilmişti (**Görsel 17**). Bu örnekler Türk devirlerinde ikonografinin büyük değişikliklere uğramadan devam ettiğinin bir göstergesidir.

Yine Şanlıurfa Müzesi'nde bulunan başka bir taş heykel de ayrıntılı hiçbir şey işlenmeksizin sadece baş kısmı insan başı olarak belirtilmiş düz bir eser olup bunun da sonraki Türk devirlerinde Orta ve İç Asya'da pek çok benzer örneğinin yapılmaya devam edildiği görülmektedir.

Bununla birlikte Göktürk heykellerinin oluşumunda Göbekli Tepe'den çok daha sonraları ortaya çıkan İç Asya'daki Okunyeve Kültürü taş heykellerinin de etkisi olduğunu düşünmekteyiz (MÖ 2. bin başları) (Çoruhlu, 2023: 46-48). Okunyeve Devri heykelleri kökeni daha eski çağlardaki dikili taş ve heykeller olan temel tiplere sahiptir. İlk tip daha çok stel diyebileceğimiz şekilde örneklerden oluşur. Bunların alt orta kesiminde (bazen biraz daha aşağıda veya yukarıda) boynuzlu insan başları veya cin-ruh maskaları bulunmaktadır (**Çizim 1**).

Bu taşlardaki yüzler daha çok insan yüzü görünümündedir ancak somuttan daha soyuta giden özelliklere sahip örnekler vardır. Genellikle tanrılarla ilişkilendirilirler. Bazıları üzerinde, Tunç devrinde Kazakistan kaya resimlerinde görülenlere benzer "güneş başlı ilah" da denilen, başı etrafında ışınların çıktığı yüz tasvirleri de görülür (haleli tanrı, şaman?). Söz konusu taşların üzerinde muhtelif yerlerde kimisi hayvanlarla (yırtıcı hayvan veya yılan) kimisi kozmogoni ile ilgili şekil ve simgeler ya da damgalar da bulunmaktadır. Bir diğer tür taş heykel ise baş kısmı koyun ve geyiği andırır şekilde yontulup dikilmiş taşlardan oluşur. Üçüncü temel tip heykel diyebileceğimiz taş eserlerde ise taşın yukarısı insan başı biçiminde yontulmuş olup taşın alt kısmı onun gövdesini teşkil eder (**Çizim 2**). Bunlar muhtemelen öldükten sonra yarı tanrı haline dönüşmüş insan atalardır. İnsan başının yüz tipi de Okunyeve Kültür çevresinde ve coğrafyasında (Sibirya, Altay) karşılaşılabilecek türden çehreleri yansıtır.

Bu birkaç tür taş dikit veya heykelden, İskit/Saka topluluklarının (MÖ 8. yüzyıldan itibaren) geyikli taş (veya geyik taşı) ve üç boyutlu taş insan heykelleri geliştirecektir (**Görsel 7, 21. Çizim 3**).

Ancak az yukarıda da değindiğimiz gibi Okunyeve Kültüründe bu taşlar tanrılar ve insan heykeli denebilecek tipleri de ataları temsil ederler. İskit devrinin bazı geyik taşlarında insan başlı tip ile hayvan tasvirli tip hatta bütün tipler birleşmiş olarak da yer alır. Sonraki devirde bu geyik taşları da Hunlara aktarılacaktır. İskit devrinde insan başlı tipin devamcısı sayılabilecek gövdesinin alt kısmı detaylı işlenmemiş örnekler az sayıda olup çoğu İskit taş heykelleri tüm gövdesi işlenmiş şekilde ele alınmıştır (**Çizim 3. Görsel 7**). Her ikisinin İskit dönemindeki ortak noktası da hem geyik taşlarının hem diğer taş heykellerinin ölen ata veya anaları temsil etmesidir.



Eski Türklerde ve onların atalarında ölen ata ve analar da yarı tanrı haline geldiklerinden heykelleri dikiliyor ve onlarda bulunduğu sanılan ruhtan dileklerde bulunuluyordu. Bu anlayış Türk İslam devirlerinde ölen ataların gömüldüğü yerin üzerine yapılan türbe ve kümbetlere gömülen kişi vasıtasıyla Tanrıdan bir şey istemek durumuna dönüşmüştü. Okunyeve Kültüründe mevcut bulunan üç boyutlu olmayan düz dikili taşlar da yine sonraki çağların eserlerine temel oluşturmuşlardır<sup>4</sup>.

İskitler (ki onlar ve diğer Türkler genel literatürde erken Göçebeler Çağı içinde anılıyor) ve Hun İmparatorluğu devri ile Okunyeve Kültürü arasında İç Asya'da Türklerin atalarının da içinden çıktığı bir dizi özel adla anılan kültür bulunmaktadır. Bu kültürlerde de benzer dikili taş türleri ve taş heykel şekillerinin görüldüğü bilinen az sayıda örnek olsa da ileri sürülebilir. Öte yandan Taştık Kültüründe yaygın olarak görülen ölülerin yüzünden kalıpla alınan alçı taşı veya kil masklar da (MÖ 2. yüzyıl) Okunyeve Kültüründeki taş stellerin veya taş heykellerin yukarı kısımlarındaki insan baş ve yüzleri ile bir arada ele alınabilir (**Çizim 4**).

Demek ki -daha önce belirttiğimiz gibi-bu başlar veya yüzler önemli sayılan bölge insanlarını temsil etmektedir; çünkü zaten bu masklar da doğrudan doğruya ölen kişinin yüz özelliklerini yansıtmaktadır. Bunlar kısmen Mongoloid yüz hatlarını gösteriyorlar. Başka bir ifadeyle batı tipi insan ile Mongoloid tip insanın belirli süre sonra birbirine karışmış bir tipi gösteriyorlar. Taştık Kültürü maskları aynı zamanda gerçekçi heykeller olarak da kabul edilebilirler, çünkü bunlar kalıpla alınırken göğüs hizasına kadar olan kısım esas alınıyor böylece insan büstleri ortaya çıkıyordu. Ayrıca söz konusu kültürde tam insan figürlerinin de yapıldığı düşünülmeyle birlikte bunların kalıntısına rastlanmamış sadece tahtadan işlenmiş baş ve elleri içeren kısımlar ele geçmiştir<sup>5</sup>.

Okunyeve taş heykelleri ve stellerinde ve Taştık masklarında-büstlerinde olduğu gibi insan portrelerine Pazırık Kültürü (MÖ 4-3. yüzyıl) ağaç işlerinin ayrıntılarında ve Hunların Noın Ula bölgesi kurganlarından çıkarılan yün işlemlerinde de (muhtemelen MÖ 1. yüzyıl) rastlanır. Demek ki çeşitli Türk dönemlerinde insan yüzünün kişisel özelliklerini sanat eserlerinde yansıtmaya geleneği vardır ve önceki ve sonraki dönem taş heykellerinde de bu husus karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2014: 587-614). Nitekim aynı hususu İskit dönemi geyikli taş ve heykel örneklerinde gördüğümüz gibi Hun Devri ve Göktürk taş heykellerinde de görebiliyoruz.

Kimmerler, İskitler/Sakalar, Sarmatlar birbirlerini takiben çeşitli taş heykeller ve dikili taşlar ortaya koymuşlardır. Grek ve batı kaynaklarında her ne kadar Hint-Avrupalı olarak kabul

<sup>4</sup> Okunyeve Kültürü kapsamındaki taş heykeller ve diğer dikili taşlar, steller hakkında ayrıntılı bilgi için; (Ersin, 2010). Atalar kültür üzerine ayrıntılı bilgi için; (Altın, 2021).

<sup>5</sup> Söz konusu kültür ve masklar hakkında detaylı bilgi için; (Jettmar, 1967: 80-81.; Vadetskaya, 2014: 63-68).

edilmeye çalışılıyorsa da İskitlerin birçok boyu veya İskit/Saka topluluğu bizim düşüncemize göre bir kısım sonraki Türk boylarını veya atalarını oluşturmaktadır.

Kimmerler'den bazı özellikleri almış, İskitlerde görülen insan biçimli taş heykeller ve geyikli taşlar ve diğer dikili taşlar çok geniş alanlarda (MÖ 8. yüzyıl ve sonrası) (İç Asya'dan Orta Asya'ya ve oralardan Kuzey Karadeniz ve Doğu Avrupa'ya kadar) üretilmiştir. Söz konusu bölgelerde özellikle daha sonra Hun ve Göktürk sınırları içerisine girecek İç ve Orta Asya (Türkistan) sahalarında çok geniş alanlardaki toplulukların aynı boydan oluşması mümkün değildir. Bunlar değişik adlarla anılan İskit boylarıdır ve biz bunları Türk İskitleri (Sakalar) olarak da adlandırabiliriz. İşte bu İskitler sanatlarındaki birçok şey gibi taş heykel, geyik taşı, dikili taş, stel gibi eserleri meydana getirme geleneğini de önce Hunlara miras bırakmışlardır (Çoruhlu, 2021: 269-304).

İskit denilen taş heykel veya geyik taşlarının bir bölümü Hun devrinde ilgili bölgelerdeki Türk boyları tarafından yapılmış olmalıdır. Üslup ve anlam İskitlerle benzerdir. Böylece üsluplar esas itibarıyla Hun devrinde de sürmüştür ancak birkaç yüzyıl sonra Göktürk döneminde yeniden ele alınarak klasik Göktürk taş heykel ve dikit geleneği oluşturulmuştur. İskit-Hun taş heykellerinde Göktürk taş heykellerinin bazı farklılıklarla ikonografik özellikleri ilk kez ortaya çıkmaktadır. Bozkır kıyafeti, sarkıntılı kemer, silahlar, uzun veya örgülü saç, elinde içki kabı tutma ki bu Göktürklerde kendi döneminin kadehleri ve kaplarından oluşurken İskitlerde daha çok ritonlardan meydana gelir (**Çizim 3**). Ritonlar her ne kadar bazı Göktürk dönemi duvar resimlerinde görülürse de Göktürk taş insan heykellerinin elinde yer almazlar. Heykellerin duruş biçimlerinde de bazı benzerlikler ve bazen de farklılıklar vardır. Örneğin sağ elde riton tutulurken sol elin silah kabzasını kavraması örneği bildiğimiz kadarıyla yine ilk defa İskit çağında karşımıza çıkan bir ikonografik duruş biçimidir. Göktürklerde ise sağ elde kadeh veya kâse veya bardak tutulurken diğer el bir silah kabzasını kavrayarak şekle ele alınmıştır. Göktürk taş heykellerinde ayrıca heykelin bir eliyle kemerini kavradığı da görülür.

Bazı Göktürk taş insan heykelleri karnı üzerinde veya daha aşağıda tek bir kabı iki eliyle tutmuş şekilde de gösterilmiştir. Az sayıda örnekte ise bir elde kap, kadeh tutulurken diğer elde kuş tutulduğu, bazı örneklerde ise değişik nesnelere elde bulunduğu görülür. Bunlar kimi vakit ölen kişinin toplumsal statüsünden veya görevinden kaynaklanan farklılıklardır.

İskit heykellerinde bir şey tutmayan el serbestçe yanda tutulur. Bazen iki el boş ise onlar da birbirini ile bağdaştırılır. Karşılıklı karnın üstünde tutulur. Sonuçta; İskit heykellerinde görülen birtakım ikonografik özellikler kendi dönemlerinin üslubu ile Göktürklerde de uygulanmıştır<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Çeşitli İskit ve diğer Avrasya taş heykel, geyik taşı ve stel örnekleri için; (Ol'hovskiy; 2005).

Tabii geniş Avrasya coğrafyasında başka bölgeler ve kültürlerdeki heykellerle kısmi benzerliklerin olduğu da gözlemlense de Türk taş heykel gelişimi daha çok yukarıda kısaca izah ettiğimiz basamakları içermekte olduğundan başka çevrelerdeki eserlerle karşılaştırma yapmayı gerekli görmedik.

Göktürk Döneminde genel anlamda heykel kapsamında ele aldığımız dikili taşlar, steller ve taş heykeller kendi içerisinde kümelere ayrılabilir ancak hepsi de daha geçmiş dönemlerde yaratılmış ve muhtemelen menhirlerle ve Göbekli Tepe Kültürüne kadar inen örneklerle bağlantılı İç Asya örneklerinden geliştirilmiş ve anlamlandırılmıştır.

Göktürk Devletinin hâkim olduğu topraklarda, kurganların veya farklı mezarların bulunduğu mezarlık alanların içerisinde, sıralar halinde dikilmiş taşların yapımı eski devirlerde olduğu gibi aynen devam eder. Bunlar kurbanların sunulduğu ve törenlerin yapıldığı alanlarda da görülür. Bununla birlikte kurganların ve anıtsal külliyelerin girişlerindeki az şekillendirilmiş taş sıraları “balbal” olarak adlandırılır ve ölen ataları-anaları değil öldürülen veya mücadele esnasında alt edilen önemli düşmanları temsil ederler (**Görsel 22**). Bunların üst kısımları insan başı şeklinde yapılan örnekleri nadirdir. Çoğu kere yukarı doğru sivriltilmiş veya az yontularak düzenlenmiş dikili taşlardan ibarettirler.

Daha eski devirlerde olduğu gibi ölen önemli ataları veya anaları temsil eden taş heykeller; teknik olarak basit, sade veya acemi örnekleri yanı sıra, iyi işlenmiş ve çeşitli ayrıntılara yer verilmiş örnekleriyle, Göktürk coğrafyasının her yerinde üretilmişlerdir (**Görsel: 5-6, 11-15, 17, 19-20**).

Göktürk Ata heykellerinin bazen tam olarak üç boyutlu şekilde yapıldıklarına şahit olurken, bazen onların kısmen taş bloğuna bağlı hatta stel üzerine oyma gibi yapılmış örneklerine de şahit olabiliyoruz. Bazı Göktürk taş heykelleri ise daha eski tarihlerde ilk olarak Okunyeve Kültürü taş eserleri ve bazı İskit geyik taşlarında gördüğümüz gibi bir insan başı ile ayrıntısı işlenmemiş taş blok gövdeden oluşurlar (**Görsel 19-20**). Dolayısıyla kullanılan teknik ve üslup bu taş heykelleri üreten usta veya sanatçının yeteneğinin azlığına veya çokluğuna ya da ayrıntıların gösterilmesinin önemli sayılıp sayılmamasına işaret edebilir. Tabii mevcut örnekleri değerlendirirken bu taş heykellerin, çok zor iklim şartlarında kurganlar üzerinde veya geçilen yol güzergâhlarında yüzyıllar boyunca doğa ve insan tahribatına açık olduklarını göz önüne almalıyız.

Göktürk taş heykellerinin İç Asya'nın kuzeyinden güneyine bütün Göktürk coğrafyasına ve Göktürk etkisindeki bölgelere yayıldıklarını biliyoruz. Bu bakımdan söz konusu bölgelerde bazı varyasyonlarıyla birlikte bir taş heykel ikonografisinden söz edebileceğimizi de biliyoruz. Bu ikonografiyi burada ayrıntılı olarak ele almayacağız ancak kısaca ifade etmek gerekirse bozkır tipi giyim kuşam (çoğu kere kaftan tarzında giyim, rütbelere göre değişik başlıklar veya çıplak baş, erkek veya kadın, bazen küpeli ve takılı çoğu kere sarkıntılı kemerli, saçlar kadın veya erkek bazen

örgülü ve genelde uzun saçlı, bazen tepesi bırakılmış etrafı tıraş edilmiş başlı vb.) çoğunlukla Türk boylarından kişilerin yüzlerinin yansıdığı insan tipleri (ki yüzler Batı veya Doğu Türk tiplerini bazen de Mongoloid karakterli tipi yansıtır, çoğu kere bıyıklı bazen bıyksız ve nadiren sakallı tipler söz konusudur), belirli şekilde heykele verdirilmiş poz (duruş biçimi), ellerinde tuttuğu ve çeşitli anlamları olduğu ileri sürülen kaplar veya başka nesnelere ve ellerini tutuş biçimleri taş heykellerin ikonografisini oluşturur<sup>7</sup>. Böylece Göktürk döneminde oluşan bu ikonografi Göktürklerden sonraki çeşitli Türk devlet ve boylarının hâkimiyetleri zamanında da varlığını sürdürmüştür. Örneğin bu taş heykel tipi Oğuzlarla (ve belki Kıpçaklarla) Türkiye'ye (**Görsel 8**), Kıpçak-Kumanlarla Kuzey Karadeniz'e yayılmıştır. Bu arada Türklerden bazı gruplar Müslüman olmaya başladıklarından itibaren de Göktürk dönemi dikili taş geleneği, balbal geleneği ve taş heykel geleneğinden yararlanılarak Türk İslam mezar taşı tiplerinin de ortaya çıktığını söyleyebiliriz (Çoruhlu, 2022b: 192-220.; Çoruhlu, 2022c: 557-586).

Sonuç olarak başlangıçta tanrıları ve ruhları daha sonra ise çoğunlukla ataları (kadın ve erkek) temsil eden taş heykel, dikili taş ve geyikli taşların gelişimi, ilk önemli örneklerini Göbekli Tepe Kültüründe gördüğümüz eserlerden başlayarak İç Asya ve Orta Asya'da takip edilebilir. İlk evreden sonra Okunye Kültüründe yeni bir aşama kat etmesi sağlanmış bu eserler, özellikle İskit/Saka boylarında ortak bir üslup oluşturmuş ve bu üslup İç Asya ve Orta Asya Türk boyları vasıtasıyla Hun ve sonra da diğer Türkler ile Göktürkleri oluşturan Türk topluluklarına aktarılmıştır.



**Görsel 1.** Türkiye, Göbekli Tepe. Bir tapınak ve dikili taşlar (Y. Çoruhlu, 2021).

<sup>7</sup> Göktürk devri Türk taş heykelleri için; (Çoruhlu, 2001: 95-146.; Çoruhlu, 2003: 153-168.; Çoruhlu, 2006: 171-187.; Çoruhlu, 2006: 149-168.; Çoruhlu, 2023: 232-248.; Belli, 2003.; Baybosinov, 1996.; Eleukenova, 1999.; Ol'hovskiy, 2005.; Kidiev, 2007).



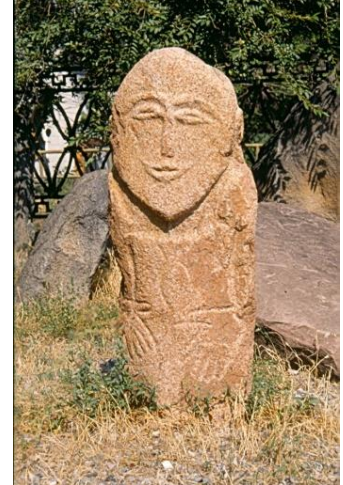
**Görsel 2.** Çanak- çömleksiz Neolitik devre ait Türkiye / Urfa (Balıklıgöl) heykeli. Heykelde ellerin duruş biçimi yüzyıllar sonra İç Asya'da bulunan tunç devri (Proto-Türklerin de içinden çıktığı dönem)Heykellerine kimi İskit dönemi heykellerine ve kimi Göktürk devri taş heykellerine benzemektedir ( Y. Çoruhlu, 2021).



**Görsel 3.** Rusya Federasyonu, Dağlık Altay özerk Türk Cumhuriyeti, İnya Köyü yakınından getirilmiş tunç devrinden taş heykel. Dağlık Altay, El Müzesi (Y. Çoruhlu, 2021)



**Görsel 4.** Rusya Federasyonu, Dağlık Altay, İnya Köyü yakınından getirilmiş heykelin bir diğer görünümü (Y. Çoruhlu, 2021).



**Görsel 5.** Kazakistan, Taraz Bölge Müzesi, bahçesinde muhafaza edilen Göktürk (Türk Kağanlığı) taş heykeli (Y. Çoruhlu,1998).



**Görsel 6.** Kırgızistan Talas'daki Manas Türbesi'nin yanında bulunan Göktürk taş heykellerinden biri (yüksekliği 72,5 cm) (Y. Çoruhlu, 1999).



**Görsel 7.** Bir İskit dönemi taş heykeli, Romanya, Köstence, Arkeoloji Müzesi (Y. Çoruhlu,2008).



**Görsel 8.** Türkiye, Antalya, Güzel Oba mezarlığında tespit ettiğimiz başı kırık Taş Baba şeklinde mezar taşı (Y. Çoruhlu,2015).



**Görsel 9.** Türkiye, Göbekli Tepe, kireç taşı insan heykeli. Neolitik devir. Şanlı Urfa Müzesi (Y. Çoruhlu,2021).



**Görsel 10.** Türkiye, Göbekli Tepe, kireç taşı insan heykelinin bir diğer görünümü (Y. Çoruhlu, 2021).



**Görsel 11.** Kırgızistan, Bişkek, Devlet Tarih Müzesi bahçesindeki Göktürk (Türk Kağanlığı) Taş heykeli (Y. Çoruhlu, 2020).



**Görsel 12.** Rusya Federasyonu, Dağlık Altay El Müzesi'nde muhafaza edilen Göktürk (Türk Kağanlığı) Taş heykeli (Y. Çoruhlu, 2021).



**Görsel 13.** Kırgızistan, Burana,Ören Yeri'nden Göktürk (Türk Kağanlığı) taş heykeli (Y. Çoruhlu, 2020).



**Görsel 14.** Kırgızistan, Burana Ören Yeri'nden Göktürk (Türk Kağanlığı) taş heykeli (Y. Çoruhlu, 2020).



**Görsel 15.** Kırgızistan, Issık Köl, Göktürk (Türk Kağanlığı) taş heykeli (Y. Çoruhlu).



**Görsel 16.** Ankara, Polatlı, Midas Müzesi, taştan yapılmış Matar (Kibele/Ana Tanrıça) heykeli. Frig devri (Y. Çoruhlu, 2020).



**Görsel 17.** Kazakistan, Taraz'da bulunan taş heykel, 6-8.yüzyıl ( Arheologiya Kazahstana, Alma Ata, 2006, 180).



**Görsel 18.** Türkiye, Göbekli Tepe, Neolitik devir taş heykeli. Şanlı Urfa Müzesi (Y. Çoruhlu, 2021).



**Görsel 19.** Özbekistan, Taşkent, Tarih Müzesi. Göktürk taş heykeli (Y. Çoruhlu, 2022).



**Görsel 20.** Rusya Federasyonu, Dağlık Altay Özerk Cumhuriyeti, Dağlık Altay, El Müzesi'nde bulunan Göktürk (Türk Kağanlığı) taş heykeli (Y. Çoruhlu,2021).



**Görsel 21.** Rusya Federasyonu, Dağlık Altay, Biçikti Bom yakınlarında muhtemelen İskit veya Hun devrine ait bir geyik taşı (Y. Çoruhlu, 2021).



**Görsel 22.** Rusya Federasyonu, Dağlık Altay, Pazırık vadisinde bulunan bir kurganın önünde sıra halinde uzanan balballar (Y. Çoruhlu, 2021).



**Çizim 1.** Okunyev devri taş stel/heykel. Chernoe Gölü'nden kıvılcı-kahverengi renkli kum taşından yapılmış heykelle "kıztaşı" denmekte olup eserde hamile bir kadın ilah olduğu ileri sürülür. 270 x 80 x 40 cm Hakasya (Yuriy Esin, 2009).



**Çizim 2.** Okunyev devri taş heykel. Gri kumtaşından yapılmış olup üst kısmında gerçekçi bir baş tasviri vardır. 140 x 68 cm. Troshkin bölgesi, Hakasya (Yuriy Esin, 2009).



**Çizim 3.** İskit devrine ait taş heykel. Bir elinde riton tutarken diğer eliyle silahının kabzasını kavramış durumda gösterilmiştir (Ol'hovskiy, 2005).



**Çizim 4.** Taştık Kültürü dönemine ait Uybat'tan bir ölü maskı (Jettmar, 1967).



## Kaynakça

- ALTIN, K. Y. (2021). *Türk Kültüründe Atalar Kültü*, Ankara: Gazi Kitabevi.
- BAYBOSİNOV, K. (1996). *Jambıl Önründagi Taş Musınder-Kamennie İzvayaniya Jambılskoy Oblasti- Stone Sculptures Of Zhambyl Region*, Alma Ata: Öner Yayını.
- BELLİ, O. (2003). *Kırgızistan'da Taş Balbal ve İnsan Biçimli Heykeller-Stone Balbals And Statues in Human Form in Kırgızistan*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- COLLİNS, A. (2018). *Göbekli Tepe ve Tanrıların Doğuşu* (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), İstanbul: Alfa Yayınları.
- ÇORUHLU, Y. (2001). "Göktürk Sanatında Dini Nitelikli Heykeller ve Tasvirler", Ankara: *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Bellekten*, 95-146.
- ÇORUHLU, Y. (2003). "Göktürk Heykellerinin Özellikleri", *Üçüncü Min Yıldırım Bosogusunda Türk Tsvilizatsiyası (Üçüncü Bin Yılın Eşiğinde Türk Uygarlığı Dünü-Bugünü-Yarını Kongre Bildirileri)*, 2-3 Ekim, 2000, Bişkek, 153-168.
- ÇORUHLU, Y. (2006). "Göktürk Devrinden Bazı Heykeller Üzerine Düşünceler", *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 21-23 Nisan 2005, Bildiriler*, Erzurum, 171-187.
- ÇORUHLU, Y. (2006). "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış", *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri-Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan* (Editör: Turgay Yazar), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 149-168.
- ÇORUHLU, Y. (2014). "Orta ve İç Asya Türk Heykelleri ve Resimlerinden Selçuklu İnsan Tasviri ve Osmanlı Hükümdar Portrelerine Gelişme", *Ciepo İnterim Symposium Central Asiatic Roots of Ottoman Culture* (Edited: İlhan Şahin-Baktıbek İsakov-Cengiz Buyar), İstanbul: İstanbul Esnaf ve Sanatkârlar Odaları Birliği (ISTESOB) Yayını, 587-614.
- ÇORUHLU, Y. (2021). "İskit-Hun Sanatında Tarihsel Devamlılık", *Kökler Yay Çeken Kavimlerin Şafağı-Dil, Arkeoloji, Tarih, Antropoloji ve Etnografya Işığında Altay Halklarının Kökeni* (Editör Sergen Çirkin), C.II, İstanbul: Ötüken Yayınları, 269-304.
- ÇORUHLU, Y. (2022a). "İslamiyet'in Kabulünden Önce İlk Çağ ve Orta Çağ Türklerinde Tapınak", *Rahim Tarım Armağanı*, (Editörler Levent Ali Çanaklı-Nihan Abir), Bursa: Emin Yayınları, 571-572.
- ÇORUHLU, Y. (2022b). "Orta ve İç Asya Türk Ata Taşlarından (Taş Heykel, Dikili Taş, Yazıt) Ahlat Mezar Taşlarına Gelişme", *Tarihin Görgü Tanıkları Ayağa Kalkıyor Projesi Ahlat Çalıştayı Bildiriler Kitabı 21-22 Mayıs 2022 Ahlat / Bitlis* (Editör: İlter İgit), Ahlat, 192-220.

- ÇORUHLU, Y. (2022c). "Türk Taş Heykel ve Dikili Taşlarından Türk İslam Mezar Taşlarına Geçiş ve Antalya Türkmen Mezar Taşlarından Örnekler", *Yörükler II* (Editörler: İlhan Şahin-Aymira Taşbaş-Erhan Taşbaş), Ankara: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 557-586.
- ÇORUHLU, Y. (2023). *Erken Devir Türk Sanatı-İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi*, İstanbul: Ötüken Yayınevi
- ÇORUHLU, Y. (2023). *Erken Devir Türk Sanatı-İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- ELEUKENOVA, G.Ş. (1999). *Oçerk İstorii Srednevekovoy Skul'pturi Kazahstana*, Alma Ata: Gılım Yayını.
- ESİN, Y. (2010). *Tayna Bogov-Drevney stepi*, Abakan: Hakas Dil Edebiyat ve Tarih Araştırma Enstitüsü.
- ETLİ, Ö. B. (2016). *Göbekli Tepe ve Ön-Türkler-Şamanların Gökyüzü Tapınağı*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- GRYAZNOV, M. P. (1969). *Southern Siberia* (Çev. James Hogarth), Geneva: Nagel Publishers.
- GÜNERİ S. (2020). *Türk Altay Kuramı, Arkeolojik Belgeler Işığında Kuzey Asya'da Türklerin Erken Kültür Tarihi*, C.I-II, Ankara: Atayurt Yayınevi
- JETTMAR, K. (1967). *Art of The Steppes- The Eurasian Animal Style*, London: Methuen Yayını.
- KARATAY, O. (2020). *Ural-Altay Kuramı*, İstanbul: Selenge Yayınları.
- KIDIEV, V.E. (2007). "Kamenniye İzvayaniya Altayskih Gor" "Kojogo Taş", Gorno Altay: Ak Çeçek Yayını.
- LUCKERT, K. W. (2016). *Avcılıktan Evcilleştirme, Savaş ve Uygarlığa Dek Taş Çağında Kültür ve Din Üzerine Gözlemler-Göbekli Tepe* (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), İstanbul: Alfa Yayınları.
- OL'HOVSKIY, V.S. (2005). *Monumentalnaya Skul'ptura-Naseleniya Zapadnoy Çasti Evraziyskih Stepey Epohi Rannego Jeleza*, Nauka.
- Ol'hovskiy, V.S. (2005). *Monumentalnaya Skul'ptura Naseleniya Zapadnoy Çasti Evraziyskih Stepey Epohi Rannego Jeleza*, Nauka, Moskova.
- PARZİNGER, H. (2006). *Die Frühen Völker Eurasiens Vom Neolithikum Bis Zum Mittelalter*, München: Verlag C.H. Beck.
- SCHMIDT, K. (2007). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar* (Çev. Rüstem Aslan), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

VADETSKAYA, E. B. (2014). *Sibirya Kurganları-Afanasyev, Okunev, Taştık ve Tagar Kültürüne Ait Materyaller* (Çev. Atilla Bağcı), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını.

YILDIRIM, E. (2020). *Türk Bozkır Kültürünün Doğuşu-Andronovo Kültürü*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.



## Jean Baptiste Vanmour'un Gözüyle Türk Ev Mimarisi ve İçindeki Yaşantı

Turkish Home Architecture and Its Life Within Jean Baptiste Vanmour's Eyes

Sibel AKTOPRAK 

Öğr. Gör.  
Atatürk Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Resim Bölümü

E-Mail:  
sibelaktoprak@atauni.edu.tr

Atıf:  
AKTOPRAK, S. (2023). "Jean Baptiste Vanmour'un Gözüyle Türk Ev Mimarisi ve İçindeki Yaşantı", *Palmet Dergisi*, (4), 19-30.

### Öz

Osmanlı Devleti'nin batılılaşma hareketlerinin başladığı Lale Devri'nde İstanbul'a gelen ve ölene kadar burada yaşayan Jean Baptiste Vanmour, fotoğraf makinesinin henüz icat edilmediği dönemde yapmış olduğu çalışmalar önemli görsel belge niteliği kazanmıştır. Ayrıca Osmanlı yaşantısına büyük ilgi duyan, Batı dünyasının merakını gideren bu görsel belgeler, Avrupa'da Turquerie olarak adlandırılan bir modanın başlamasına da vesile olmuştur. Vanmour, çok başarılı gözlemler yapan ve çok detaycı bir ressamdır. Geleneksel Türk ev mimarisinin, cumbalı odasını mekân olarak kullandığı tablolarında; Türk örf, adet, gelenek ve göreneklerine de yer vermiş, bu öğelerin günümüze kadar ulaşmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca Jean Baptiste Vanmour'un incelediğimiz tablolarında kullanılan mekân, Osmanlı dünyasının hem dışa kapalı yaşantısını sürdürdüğü geleneksel yapıyı hem de batılılaşma olarak ifade edeceğimiz kültürel değişimleri açıkça göstermesi açısından da son derece önem arz etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı, İstanbul, Jean Baptiste Vanmour, Türk evi, Resim Sanatı,

### Abstract

Jean Baptiste Vanmour, who came to Istanbul during the Tulip Era, when the westernization movements of the Ottoman Empire began, and lived here until his death, gained the quality of an important visual document for the works he carried out when the camera was not yet invented. In addition, these visual documents, which took great interest in Ottoman life and satisfied the curiosity of the Western world, also contributed to the start of a fashion called Turquerie in Europe. Vanmour is a painter who makes very successful observations and is very detailed. In the paintings of traditional Turkish house architecture, in which the bay window is used as a place; It also included Turkish customs, traditions and customs, and contributed to the survival of these items until today. In addition, the space used in Jean Baptiste

Geliş Tarihi/Received  
10.02.2023

Kabul Tarihi/Accepted  
31.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date  
28.09.2023

Vanmour's paintings is extremely important in terms of clearly showing both the traditional structure in which the Ottoman world continued its closed life and the cultural changes that we will describe as westernization.

**Keywords:** Ottoman, İstanbul, Jean Baptiste Vanmour, Turkish house, Turkish Painting Art.

## Giriş

Osmanlı devleti, batılılaşma sürecinde bir dönüm noktası yaşarken; Hollanda, Fransa, İngiltere, İsveç ve Avusturya gibi bazı Avrupa ülkeleri de Osmanlı İmparatorluğunu daha iyi tanıyabilmek için elçi heyetleri göndermeye başlamıştır. İstanbul'a gelen bu elçiler; Osmanlı saray düzeni, devlet yapısı ve günlük yaşantı gibi pek çok konuda bilgi toplamış ve yanlarında getirdikleri resamlara yaptırmış oldukları resimlerle de bu bilgileri görselleştirmişlerdir. Bu dönem içerisinde fotoğraf makinesinin henüz icat edilmemesi, bu resimlerin önemini artırmış ve onlara birer belge niteliği kazandırmıştır. Bu görev için İstanbul'a birçok sanatçı gelmiştir. Fakat Jean Baptiste Vanmour kalan ömrünü bu şehirde tamamlamış ve sayısız eser üretmiştir. (Demiraslan, Savcın, 2017: 125)

6 Ocak 1671 yılında Fransa'nın Valenciennes kentinde doğan sanatçı, 1699 yılında İstanbul'a gelmiş ve 22 Ocak 1737'de vefatına kadar İstanbul'da yaşamıştır. Gençliği ile ilgili fazla bilgi edinilemeyen sanatçının resim eğitimini Jacques Albert Gerin'den aldığı düşünülmektedir. 17. yüzyılın sonlarına doğru Fransız elçisi Marquis Charles de Ferriol Baron d'Argental ile çalışmaya başlayan sanatçı, daha sonra birçok farklı elçinin hizmetinde çalışmış ve "Kralın Doğu'daki Ressamı" ünvanını almıştır (Eyice, 1959: 311).

Bati'nın korku duyduğu Türk kültürünün hayranlığa dönüşmesi; edebi eserler, seyyahlar, tüccarlar, elçilikler ve ressamlar vasıtasıyla olmuş ve sonuç olarak Avrupa'da Turquerie adı verilen bir moda başlamıştır. Turquerie, dönemin seyrine uygun olarak gelişen, eğlence ve haz duygusunun yanı sıra, statü ve ihtişamı da yansıtan simgesel bir tema olmuştur. Bu dönemin etkileri en yoğun Fransa'da yaşanmıştır (Williams, 2015:7). Bunda Fransız elçisi Charles de Ferriol'e eşlik eden sanatçı Jean Baptiste Vanmour'un etkisi son derece önemlidir. Sanatçının tabloları, bu uzak ve gizemli diyarı görmeyenler için görsel bir kaynak niteliği taşımaktadır. Sanatçı tablolarında sadece sultanların, vezirlerin, paşaların, resimlerine değil, birçok saray görevlisi, meslek erbabı, müftü, imam gibi din görevlilerini, gerek yerli, gerekse yabancı tüccarları da konu olarak işlemiştir. Ayrıca yaptığı tüm çalışmalar Charles de Ferriol tarafından Fransa'ya gönderilmiş ve kraliyet kütüphanesinde gravür baskısının yapılması istenmiştir. Daha sonra bu gravür levhalar, altlarına yapılan açıklayıcı alt yazıları ile beraber kitap formatına dönüştürülerek "Recueil de Cent Estampes Representant Differentes Nations du Levant" adlı eserde yayımlanmıştır. Ülke içerisinde birkaç baskısı yapılan bu kitap, kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılmış ve önemli bir başvuru kaynağı olmuştur (Starkey, 2019: 190).

Oryantalist ressamların öncüsü olarak da nitelendirilen Vanmour, ölümüne kadar İstanbul'da yaşamış ve Osmanlının birçok önemli diplomatik kabullerini kayıt altına almıştır. Bu çalışmaları da onun "Kralın Doğudaki Ressamı" ünvanını almasına sebep olmuştur (Demiraslan&Savcın, 2017: 126).

### **Jean Baptiste Vanmour'un Tablolarında Türk Odasının İşlenişi**

Jean Baptiste Vanmour İstanbul'a gelir gelmez, sanatı ile meşgul olmuş ve diplomatik törenler, düğünler, gündelik yaşantı gibi konularda pek çok eser üretmiştir. Eserlerinde açıkça görünmektedir ki sanatçı, Osmanlılara özgü giyim-kuşam, mimari unsurlar ve yerel motiflere önem vermiş ve bunları büyük bir titizlikle eserlerinde kullanmıştır (Onar, 2017: 226). Özellikle gündelik yaşantıyı konu alan eserlerinde, Türk ev mimarisinin iç mekân özellikleri başarılı bir biçimde yansıtılmıştır. Türk kültürünün yapısal özelliklerine bakacak olursak, Vanmour'un hane içerisine girmiş olması mümkün görünmemektedir. Bu durumda sanatçının, İstanbul'da yaşayan gayrimüslim halkın evlerinin iç mekânını incelemiş olabileceği düşünülebilir. Fakat dönemin kültürel anlayışında yaşanan değişim göz önüne alındığında, gerçekten bir Türk evinin iç mekânını da görmüş olabileceği düşüncesi çok da yadırganmamaktadır.

Jean Baptiste Vanmour, Osmanlı Devleti'nin en renkli döneminde yani mimari açıdan zengin köşklerin, yalıların ve sahil saraylarının inşa edildiği, Lale Devri'nde İstanbul'a gelmiş ve Osmanlının batılılaşma hareketleri ile beraber, saray ve çevresinde yaşanan bu ihtişam ve gösterişi tuvaline aktarmak için zaman kaybetmemiştir. Oryantalizmin de öncüsü olarak kabul edilen Vanmour, Batının Osmanlı Devleti ile ilgili merak ettiklerini tuvalerinde somutlaştırmıştır. Onun bu çabası, başta Fransa olmak üzere Batı toplumlarında Türk modasının hızla yayılmasına sebep olmuştur (Topal, 2019: 339).

Jean Baptiste Vanmour, kentte yaşayan insanların yaşam biçimleri, giyim tarzları, süslenme alışkanlıkları ve kullandıkları eşyaları tablolarında işlerken mimari detayları da ihmal etmemiştir. Özellikle evlerin içini resmetmeyi çok seven Vanmour "Bir Türk Kadınına Lohusa Ziyareti" isimli tablosunda, Türk odasını ayrıntılı bir üslup kullanarak eserine aktarmıştır (Onar, 2017: 221).

Esere konu olan lohusa kadın, onu ziyarete gelenler ile beraber odanın içerisinde, üzerinde açık kahverengi kadife bir örtü serili olan sedir üzerindedir. Sedirin bir bölümünde, yeşil bir perde ile süslenmiş lohusa yatağı bulunmaktadır. Perde iki yanda düğüm yapılarak şekillendirilmiştir. Lohusa kadın, perdedeki düğüm motifinin altına yerleştirilen kırmızı ve açık kahverengi yastıkların oluşturduğu bir arkalığa yaslanmaktadır. Yastıkların üzeri, altın yıldız işlemelidir. Kadının üzerinde kırmızı, altın yıldız işlemeli bir yorgan örtülüdür. Sağ eli bu yorganın üzerinde iken sol eli yorganın altına gizlenmiştir. Yorganın etrafını perdelerle aynı renkte, altın yıldız işlemeli kenarlık çevrelemektedir. Omuzlarında kenarları kürklü bir pelerin taşıyan ve oldukça bitkin görünen lohusa kadının yanında, yeni doğmuş bebeği uyumaktadır. Sağ tarafında ev halkından oldukları anlaşılan üç kadın, bebeği içine koymak için ağaç işlemeli beşiği hazırlamaktadırlar.



**Şekil 1:** Jean Baptiste Vanmour, Bir Türk Kadınına Lohusa Ziyareti, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55,5x90 cm, 1720-1737, Rijksmuseum Koleksiyonu

Tablonun sol tarafına, lohusa ziyaretine gelen kadınlar yerleştirilmiştir. Kadınlar sere serpe oturmuş birbirleri ile sohbet etmektedirler. Giyimlerinden ve kullandıkları aksesuarlardan zengin kimselerden oldukları anlaşılmaktadır. Sekinin zeminine, dönemin zevkine uygun bir halı serilidir. Barok özellikler sergileyen halının, merkezinde bir madalyon bulunmaktadır. Madalyon kırık hatlara sahiptir. Madalyonun etrafına "S" ve "C" kıvrımları yapmış akantus yaprakları işlenmiştir. Sarı, turuncu ve yeşil renklerinin hâkim olduğu halı, boyutları ve motif özellikleri itibarıyla, Madalyonlu Uşak ve Osmanlı Saray Halılarına benzemektedir (Yetkin, 1991: 87-93). Fakat halı üzerinde oluşturulmuş barok kompozisyon, daha önce karşılaşmadığımız bir düzenlemeye sahiptir.

Halının üzerinde bulunan dört kadın ise misafirlere hizmet etmektedir. Sağ tarafta bulunan kadın, gümüş bir sini üzerine konulan mangal içerisinde güğüm ile misafirlere kahve pişirmektedir. Kahvenin pişirilmesi için kullanılan mangal, yarımküre formunda ve son derece dekoratiftir. Geniş bir ağız kısmından sonra dilimli bir gövde ile sonlanır. Dört yönünde kıvrım hatlara sahip ve mangalın üstüne kadar uzanan ayakları, son derece dikkat çekicidir.

Mangalın hemen yanında ibrik, leğen ve beyaz bir bez parçası halının üzerinde durmaktadır. İbrik, temizlik amacı ile kullanılan bir objedir. Abdülaziz Bey'in Osmanlı yaşantısını ve adetlerini konu alan "Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri" kitabında, lohusa merasimlerinde, misafirlerin ikram öncesi ve sonrası ellerini yıkamaları için ibrik kullanıldığı belirtilmiştir. Yanında bulunan leğen ve havlu olarak kullanılacak beyaz bez, ellerin yıkanması eylemini desteklemektedir. Sanatçı burada, bu geleneği açık bir şekilde resmetmiştir (Arısan, Günay, 1995: 113-212).

Ayakta yürür pozisyonundaki iki kadından öndeki, üzerinde dumanları çıkan bir buhurdan gezdirirken arkadaki, misafirlere kolonya getirmiştir. Tablonun en sonuna yerleştirilen kadın ise misafirlere ikram etmek için bakır kâselere şerbet hazırlamaktadır. Kâseler, oryantalist bir zevkle işlenmiş ayaklı bir tepsi üzerinde bulunmaktadır. Kâselerden birinin altına yerleştirilmiş lacivert bir kumaş, tepside aşağı doğru sarkmış ve halının üzerinde tomar oluşturmuştur.

Vanmour, detaycı yaklaşımıyla anlattığı hikâyesini, son derece gösterişli bir Türk evinin odasında işlemiştir. Odada iki sıra pencere bulunmaktadır. Alt sıradaki pencereler dikdörtgen bir formda ve iki kanatlıdır. Üst sıradakiler ise dekoratif amaçlıdır. Atlamalı olarak yerleştirilen bu pencereler, basık sivri kemer ve oval şekillerin oluşturduğu şebekeleri ile dönem özelliklerini açıkça yansıtmaktadır. Aralarındaki duvarlar ise stuk bezeme ile oluşturulan kıvrım dal ve yapraklar ile doldurulmuştur. Ahşap tavana geçişi, stuk bir bordür kuşağı sağlamaktadır. Duvar köşelerine yerleştirilen ahşap köşelikler tavan ile görsel bir bütünlük sağlamaktadır.

Vanmour'un Türk evlerinin iç mimarisini yansıtan bir diğer çalışması "Greek Düğünü" isimli tablosudur. Bu tabloda da benzer bir mekân kullanılmıştır. İki bölümden oluşan odanın içerisinde, oturma bölümü için ayrılmış bir seki bulunmaktadır. Mekândan yükseltilmiş sekinin bir bölümü dışa doğru çıkıntı yapmaktadır. Sekinin bir bölümünde sedir, diğer bölümünde ise dönemin zevkine uygun olarak işlenmiş bir halı bulunmaktadır. Kompozisyonunda barok motiflerin kullanıldığı halı, "Bir Türk Kadınına Lohusa Ziyareti" isimli tabloda serili olan halı ile büyük benzerlik göstermektedir. Sedirin arkası rahatça oturulması için minderlerle döşenmiştir.



**Şekil 2:** Jean Baptiste Vanmour, Greek Düğünü, Tuval Üzerine Yağlıboya,

55,5x90 cm. 1720-1737, Amsterdam Rijksmuseum



Oda içerisinde, yalnlık hâkimdir. Bu yalnlığı, birbirleri ile gruplar halinde sohbet eden figürler tamamlamaktadır. Gelin, kalabalık misafirlerin arasında açıkça seçilmektedir. Hiçbir figür ile bağlantısı kurulmamıştır. Gelin'in başındaki serpuşun üzeri kırmızı, yeşil ve beyaz taşlarla süslüdür. Serpuşun üzerinde bulunan altın yaldızlı sırmalar ise omuzlarından aşağı doğru sarkmaktadır. İki eliyle altın kemerinin tokasını tutarken misafirlerin getirdiği hediyeleri bacağına üzerine koymuştur.

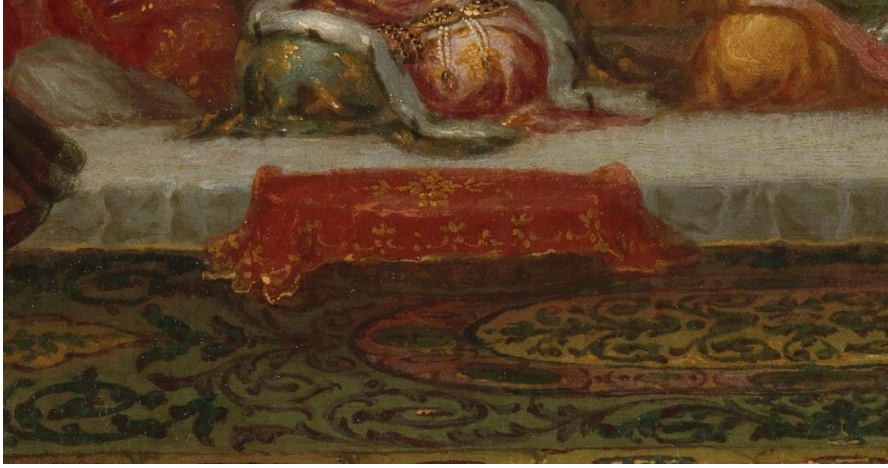
Vanmour çalışmasında gelini, sedirin üzerine ve tablonun tam merkezine yerleştirmiştir. Arkada geniş ve yüksek, üçlü pencere grubu bulunmaktadır. Ortadaki pencereye, gelinin başının denk gelmesi tesadüf değildir. Burada sanatçı tüm dikkatleri, gelinin üzerine çekmek istemektedir. Bunun için Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" isimli çalışmasında İsa'yı ön plana çıkarmak için kullandığı yönteme başvurmuştur. Ayrıca Leonardo'nun üçlü pencereden doğaya açılma fikrini de başarılı bir şekilde uygulamıştır. Pencereler, yemyeşil ağaçların süslediği bir bahçeye açılmaktadır. Gelinin başını yerleştirdiği orta pencereden, çok uzaklarda bulunan dağlar ve gökyüzü görünmektedir. Başarılı bir perspektif ile verilen bu manzara, gelinin düğünden sonra çok uzaklara gideceğinin bir göstergesi olmalıdır. Gelinin dalgın bakışları da bu fikri desteklemektedir.



**Şekil 3:** Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği,

4.6x8.8 m. 1495-1498, Santa Maria delle Grazie

Gelinin önüne yerleştirilen bakır kulplu kazanın üzerinde, kırmızı renkte altın yaldızlı gelin duvağı bulunmaktadır. Türk kültüründe kırmızı duvak; gelinin iffetini, bekâretini ve yeni bir yuva kurmaya hazır olduğunu sembolize eder. Ayrıca duvağın bakır bir kazanın üzerinde örtülü olması, Anadolu'nun farklı şehirlerinde farklı isimlerle bilinen, İstanbul'da ise "paça günü" olarak adlandırılan geleneğin, buradaki yansıması olarak görülür (Eroğlu&Özkanat, 2014: 272).



**Şekil 4:** Jean Baptiste Vanmour, Greek Düğünü (Detay)

Tablonun arkasına yerleştirilen şebekeli pencereler, sedirin sırt kısmından başlayıp Türk evinin belirgin unsurlarından biri olan, sergen veya terek olarak adlandırılan mimari öğeye kadar uzamaktadır. Sergenin üzerinde, üçlü ve yuvarlak kemerli pencere görünümünü sunan bir yüzey oluşturulmuştur. İçi boş bırakılan bu alanların etrafı, silmelerle çerçevelenmiş ve kalemişi çiçek motifleri ile bezenmiştir. Cumba şeklinde dışa çıkıntı yapan bölümün duvar köşelerini vurgulayan dikmeler, aşağı doğru sarkan ve akantus yapraklarından oluşturulmuş bir bezemeye sahiptir. Altın yaldızlı bu dikmeler, pencerelerle beraber tablonun dikey unsurlarını oluşturmaktadır (Uşma, 2021: 234).

Vanmour, ciddi bir gözlem ve titizlikle işlediği odayı çalışmasına yerleştirirken tablonun iki yanında ağır, büyük bir perde kullanmıştır. Böylelikle tablosunu bir tiyatro sahnesi gibi izleyiciye sunmuş, bir nevi olaya farklı bir boyut kazandırmıştır. Vanmour iç mekân çalışmalarında, bu yönleme sıkça başvurmuştur. Perde açılmış ve tüm ayrıntısıyla sergilenen, Türk odası içerisinde oynanacak oyun başlamıştır. Düğün bir Greek düğünü olsa da odada bulunan mimari elemanlar, eşyalar, kadınların giyim kuşamları ve yansıtılan gelenekler ile tipik bir Türk kültürünü yansıtması açısından çok önemli bir çalışmadır.

Vanmour'un ev içerisinde gerçekleşen bir diğer eseri "Kahve İçen Kadınlar" isimli tablosudur. Bu tablonun kompozisyonu, cumbalı bir odada, sedir üzerine oturan ve kahve keyfi yapan kadınlar ile onlara ayakta hizmet etmeye çalışan hizmetçiler oluşturmaktadır. Kadınlar, dönemin modasına uygun giysileri ve takıları ile kahve içip fal bakmaktadırlar. Aralarında bulunan çocuk, kahve keyfine uyum sağlamaya çalışırken fal bakan annesinin fincanına meraklı gözlerle bakmaktadır (Onar, 2017: 222).



**Şekil 5:** Jean Baptiste Vanmour, Kahve İçen Kadınlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59x37 cm. 1700-1750, Pera Museum

Mekân, Vanmour'un diğer çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir. Oda seki ile iki bölüme ayrılmıştır. Sekinin üzerinde bulunan sedir yeşil bir örtü ile kaplanmıştır. Sedirin üzerinde çiçek motifleri ile bezenmiş kırlentler bulunmaktadır. Tavana kadar uzayan, yüksek, dikdörtgen çerçeveli pencerelerin etrafını, ahşap bir bordür çevrelemektedir. Duvar köşelerinin bezemesini, ilk kullanımı Antik Yunan'a kadar uzamasına rağmen stilize edilmiş şekilleriyle barok sanat anlayışında da sevilerek kullanılan, akantus desteleri oluşturmuştur (Demir, 2019: 138). Sedirler ile uyum sağlayan halı ise dönemin zevkine uygun bitkisel bezeme ile donatılmıştır (Ataman&Konakoğlu, 2022: 165).

Vanmour'un değerlendirmeye alacağımız son çalışması "Türk Soylu Kadınların Yemek Ziyafeti" isimli tablosudur. Sanatçı burada da çok benzer bir iç mekân kullanmıştır. Olay, cumbalı bir odada geçmektedir. Seki üzerine kurulmuş sofranın etrafında, kadınlar yemek yerken bir grup hizmetçi onlara hizmet için çalışmaktadır. Sofradaki yemekler, bakır kaplara konulmuştur. Tablonun sağ tarafında bir kadın, elindeki bakır kâseyi sofrada oturanlara vermek için beklemektedir. İlk bakışta kendisi için hazırlanmış bir tabak gibi görünse de kadının, sofranın dışında olması ve sofrada oturan başka bir kadının ona dönük olarak duruşu, aslında elindeki yemek dolu kâseyi almak için hazırlandığını göstermektedir. Kadının önünde bulunan sehpa, dikkati çeken bir diğer unsurdur. Çünkü yemekler, genellikle sehpa üzerine konulan, büyük, yuvarlak, bakır siniler üzerinde yenmektedir. Buradaki sehpanın üzerine bir kumaş tomarı konulmuştur (Çiftçi, 2017: 468).

Tablodaki dikkat çeken bir diğer unsur, kadınlardan birinin, cumbanın köşesine oturup çocuğunu emzirmesidir. Omuzlarına attığı kürklü pelerin ile emzirme eylemini gerçekleştiren kadın, dalgın bakışları ile düşünceli görünmektedir. Tablonun sol tarafında yere oturmuş bir hizmetçi, önünde ibrik ve leğen ile beklemektedir. Yemek öncesi ve sonrası ellerin yıkanması için konulan bu malzemeleri Vanmour, “Bir Türk Kadınına Lohusa Ziyareti” isimli çalışmasında da kullanmıştır.



**Şekil 6:** Jean Baptiste Vanmour, Türk Soylu Kadınların Yemek Ziyafeti, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x58.5 cm. 1720-1737, Amsterdam Rijksmuseum

## Sonuç

Jean Baptiste Vanmour, İstanbul'a gelip yaşayan ilk batılı sanatçı değildir. Fakat gelişinden ölümüne kadar geçen sürede, İstanbul'da yaşamış ve büyük gözlemler neticesinde önemli eserler üretmiş bir sanatçı olması sebebi ile diğer ressamlardan ayrılır. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun Lale Devri ve sonrasında yaşanan batılılaşma dönemine ait olaylara da bizzat şahit olmuştur. Tabloları, Osmanlı yaşantısını merak eden Batı dünyası için sanat eserinden öte, önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Özellikle Patrona Halil isyanından sonra yakılıp yıkılan ve günümüze ulaşamayan bazı köşk ve yalılar, onun tablolarında hayat bulmuş ve günümüze ulaştırılmıştır.

Vanmour'un tabloları, Avrupa'daki Turquerie denilen bir modanın başlamasına da önemli katkıda bulunmuştur. Osmanlının yaşam şeklini ele alan sanatçı; manzara, günlük yaşam sahneleri, sünnet ve düğün merasimleri, elçi kabul merasimleri, siyasi ve toplumsal olaylar gibi birçok farklı konuyu, detaylı bir şekilde ele almıştır. Avrupa için merak uyandıran Osmanlı yaşantısı, bu çalışmalar ile önce Fransa'ya,

daha sonra Avrupa'nın çeşitli bölgelerine yayılmıştır. Bu sayede Avrupa'daki rokoko tarzı sarayların ve konutların içleri, oryantalist tarzda düzenlenmiştir. Bu dönemde Türklerin kullandığı giysileri ve takıları kullanmaya, evlerini Türklere özgü ev eşyaları ile süslemeye başlamışlardır. Esas kaynağı Yemen olan kahvenin, Avrupa'yla tanıştırılması, Türkler aracılığı ile olduğu için Türk kahvesi olarak benimsenmiş ve özel olarak getirtilen fincan ve cezve takımları kullanılmaya başlamışlardır.

Çalışmamızda Vanmour'a ait tablolarında, İstanbul'da seçkin ailelerin yaşadığı ev ortamı ve o evlerde yapılan geleneksel kutlamalar ele alınmıştır. İncelediğimiz tabloların hepsinde, mimari olarak kullanılan iç mekânlar, ortak özellikler göstermektedir. Vanmour'un Türk evlerini yakından incelediği bu tablolarında açıkça bellidir. Geleneksel bir Türk evinin vazgeçilmez mimari unsurlarını Vanmour, büyük bir titizlikle tablolarında işlemiştir. Aynı hassasiyeti Vanmour, kullanılan ev eşyalarında ve Türklere ait örf, adet, gelenek ve göreneklerinde de göstermiştir.

Vanmour kompozisyonlarında, mekân olarak Türk evinin en karakteristik özelliklerinden biri olan ve geleneksel Türk evlerinde ev hanımlarının dışarıdan görülmeden sokağı izleyebilmesi için yapılan, cumbalı odayı tercih etmiştir. En önemli misafirler, bu odada ağırlanmaktadır. Vanmour'un bu bilgiye sahip olduğu açıkça görülmektedir. Tablolarında; cumba çıkıntısı önünde, odanın seviyesinden bir basamak kadar yükseltilmiş, şahnişin sekisi olarak da adlandırılan, oturma bölümüne yer vermiştir. Oturmak için kullanılan sedir ise şahnişin sekisi boyunca uzanmaktadır. Pencerelelerin oldukça geniş ve yüksek tutulması da yine tablolarındaki ortak özellikler arasındadır. Pencereleler, gün ışığından daha fazla faydalanmak amacıyla koyulmasına rağmen, Vanmour'un kompozisyonları pencerelelerden gelen ışık ile değil, kaynağı belli olmayan yapay bir ışık ile aydınlanmaktadır. Ustaca kullanılan bu ışık, kompozisyonun tamamına hâkim durumdadır. Tablolarında, ana pencereleler ile kafa pencereleleri birbirinden yatay olarak ayıran sergen, çok başarılı bir gözlem sonucu yerleştirilmiştir. Fakat kafa pencereleleri, dört tabloda da farklılık göstermektedir. Evlerin düzeni ve kullanılan eşyalar da Vanmour titizliği ile ele alınmıştır.

İzleyici üzerinde coşku ve heyecan yaratan, canlı ve parlak renklerin kullanıldığı tablolar incelendiğinde, Müslüman ve gayrimüslim halkın aynı tip evleri kullandığı, aynı kıyafetleri giyinip aynı başlık ve takıları taktıkları görülmektedir. Aslında Vanmour'un bu resimlerdeki betimlemeler, bazı küçük değişikliklerle tekrar edilmektedir.

## Kaynakça

ALTIER, S. (2019), "Osmanlı Sanatı'nda İbrik Tasvirleri ve İkonografisi". *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 17 (26), 149-202.

ARDA ONAR, N.(2017), "Jean Baptiste Vanmour'un Resimlerinde Türk Kahvesi". *Route Educational and Social Science Journal*, 4 (6), 214-227.

- ARICI, B. (2006), "Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, C (5), 82-91.
- ARISAN, K. Arisan Günay D. (hızl.) (1995). Abdülaziz Bey – "Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri", C. I. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- BOPPE, A.(1998), "XVIII.Yüzyıl Boğaziçi Ressamları". (Çev.: Nevin Yücel Celbiş). İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş. Yayınları.
- ÇETİN, Y. "Geleneksel Türk Evinde Cumba", *Sanat Tarihi Dergisi*. 15 (2), 18-27.
- ÇİFTÇİ, B. (2017), "Osmanlı'da Ev ve Ev Eşyaları (17.yüzyılda Ayntab Örneği)", *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14 (2), 461 - 476.
- DEMİR, H. (2019), "Anadolu'da II. Theodosius Dönemi Sütun Başlıklarında Maske Akanthus Motifi Kullanımı", *Akademik Hassasiyetler, Sanat Tarihi Özel Sayısı*, (6), 135 – 157.
- DEMİRARSLAN, D. SAVCIN, E.B. (2017), "17. -20. Yüzyıl Arası Resim Sanatı Örneklerinde İstanbul Tasvirleri", *Mimarlık ve Yaşam*, 2 (1), 121-151.
- EROĞLU, E. ÖZKANAT, Z, (2014), "Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Gelenek (Duvak Töreni)", *TÜRÜK Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 272-278.
- EYİCE, S. (1967), The Tekke of Akyazılı, *BELLETTEN*, 31 (124), 593-600.
- GÖĞEBAKAN, Y. (2015), "Karakteristik Bir Değer Olan Geleneksel Türk Evi'nin Oluşumunu Belirleyen Unsurlar Ve Bu Evlerin Genel Özellikleri", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1 (1), 41-55.
- HARMANKAYA, H. (2015), "Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürü ve Giyim Özellikleri", *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, July 3, 764-781.
- KARPUZ, E. (2019), "Anadolu'daki Geleneksel Süslemeli Bakır Mutfak Kapların Tasarımı", [Elektronik Sürüm]. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, 263-292.
- NEFEDOVA, O. (2009), "A Journey into the World of the Ottomans", Milano, Skira
- STARKEY, J. (2019) Sources of inspiration: Jean-Baptiste Vanmour and other artist-travellers in Ottoman Lands, (Ed. Neil Cooke), *Journeys Erased By Time*, Oxford, Archaeopress Publishing Ltd. 189-216.
- UŞMA, G. (2021), "Anadolu'daki Geleneksel Türk Evlerinin Plan, Cephe ve Süsleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi", *ARTS, Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (6), 227-259.

WILLIAMS, H. (2015), "*Turquerie - 18.Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası*", (Çev: Nurettin Elhüseyni), Yapı Kredi Yayınları.

YETKİN, Ş. (1991), "*Türk Halı Sanatı*", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2003>

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2002>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Son\\_Ak%C5%9Fam\\_Yeme%C4%9Fi\\_%28tablo%29](https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi_%28tablo%29)

<https://fineartamerica.com/featured/women-drinking-coffee-jean-baptiste-vanmour.html>

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2004>



## İ.Ü. Nâdir Eserler Kütüphanesi'ndeki Nekty01976 Envanter Numaralı Muhibbî Dîvânı Halkârları'nın Türk Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi

### İ.Ü. an Examination of the Muhibbi Divân Holders with Nekty01976 Inventory Number in the Library of Rare Works in Terms of Turkish Illumination Art

Büşra İNCE

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk  
Sanatları Ana Sanat Dalı Yüksek  
Lisans Öğrencisi

E-Mail:

busraince000@gmail.com

Yusuf BİLEN

Doç. Dr.

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk  
Sanatları Bölümü

E-Mail:

yusufbilen@sdu.edu.tr

Atf:

İNCE, B. & BİLEN, Y. (2023). "İ.Ü.  
Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki  
Nektyo1976 Envanter Numaralı  
Muhibbî Dîvânı Halkârları'nın Türk  
Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi",  
*Palmet Dergisi*, (4), 31-50.

Geliş Tarihi/Received

05.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted

04.09.2023

Yayın Tarihi/  
Publication Date

28.09.2023

#### Öz

İstanbul, kültürel miras, arkeoloji, sanat, tarih gibi pek çok alana zengin veri sağlayan birikime sahip kentlerin başında gelmektedir. Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan kentte asırlardan beri varlığını koruyan cami, medrese, türbe, çeşme, mezar taşları gibi pek çok alanda Osmanlı sanat ortamının ve kültürel birikiminin izlerini sürmek mümkündür. Sayısız mimari esere sahip olmasının yanı sıra bilgiye erişim açısından da ilk akla gelen kentlerden biri olan İstanbul, nadir eserlerin muhafaza edildiği kütüphanelerinin fazlalığı ve bu kütüphanelerin envanterlerinde bulunan eser sayılarının yoğunluğu ile de dikkat çekmektedir. Bu kütüphanelerden biri de Mimar Kemaleddin Bey tarafından başlangıçta kadınların eğitimi için inşa edilse de sonrasında kütüphaneye dönüştürülen, içerisinde önemli el yazmalarının muhafaza edildiği İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi'dir. Osmanlı sanatının önemli bir dalı olan tezhip sanatının icra edildiği el yazmaları, günümüzde oldukça popüler olan araştırma konularıdır. Bu makalede, anılan kütüphanede NEKTY01976 Envanter Numarası ile kayıtlı Muhibbî Dîvânı'nın halkarlarını incelemeye odaklanılmış, böyle nadide bir eserin varlığını sanatla ilgilenen okuyuculara aktarmak amaçlanmıştır. Nüshanın belirli sayfalarında bulunan halkârların detaylı olarak incelendiği, renk, motif ve tasarımlar hakkında bilgilerin verildiği bu çalışma da motifler, elektronik ortamda gerçekleştirilen çizimlerle desteklenmiştir. Titizlikle işlenmiş zarif nüansları ortaya çıkaran bu



çalışmada natüralist üslubun öne çıktığı muazzam bitkisel süslemeler, Karamemi üslûbu ışığında değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tezhip, Muhibbî, Kanûnî Sultan Süleyman, Nadir Eserler Kütüphanesi, Karamemi

## **Abstract**

Istanbul is one of the leading cities with a wealth of data that provides rich data for many fields such as cultural heritage, archeology, art and history. In the city, which has hosted many civilizations, it is possible to trace the traces of the Ottoman art environment and cultural accumulation in many areas such as mosques, madrasahs, tombs, fountains and tombstones that have preserved their existence for centuries. Istanbul, which is one of the first cities that comes to mind in terms of access to information as well as having countless architectural works, draws attention with the abundance of libraries where rare works are kept and the density of the number of works in the inventories of these libraries. One of these libraries is the Istanbul University Rare Works Library, which was originally built by Architect Kemaleddin Bey for the education of kadıs, but was later converted into a library and where important manuscripts are kept. Manuscripts in which the art of illumination, which is an important branch of Ottoman art, is performed, are very popular research topics today. In this article, it is focused on examining the rings of the Muhibbî Dîvân registered with the Inventory Number NEKTY01976 in the aforementioned library, and it is aimed to convey the existence of such a rare work to the readers who are interested in art. In this study, in which the rings on certain pages of the copy are examined in detail and information about colors, motifs and designs is given, the motifs are supported by drawings made in the electronic environment. In this work, which reveals meticulously processed elegant nuances, the magnificent herbal ornaments in which the naturalist style stands out are evaluated in the light of Karamemi Style.

**Keywords:** Illumination, Muhibbi, Suleiman the Magnificent, Rare Works Library

## **Giriş**

Tezhip sanatının temellerini araştırdığımızda kökeninin Uygur Türklerine kadar uzandığını görmekteyiz. Bundan dolayı Türk tezhip sanatı çok köklü bir geçmişe sahiptir. Uygurlu sanatçılar birçok konuda önem arz eden Bağdat, İran ve Tebriz gibi merkezlerde çalışmışlardır. Buralarda çalışmalarından dolayı Türk kültürünün geniş bir alana yayılmasına imkân sağlamışlardır. Bunun sebebi M.Ö. 1. yüzyıldan M.S. 13. yüzyıla dek Orta

Asya'da varlığını sürdüren ve kültürümüzün oluşmasında önemli bir yeri olan sanat faaliyetlerinin ilk uygulayıcıları olmasıdır.

Bununla beraber Uygurlu sanatçılar öncelikle Orta Asya'dan Ön Asya'ya oradan da Anadolu'ya gelerek kültürler arası etkileşimi sağlamışlardır. 13. yüzyıldan sonra ise Uygur sanatı İran'ın kültür ve sanatını da etkilemiştir. Bu etkileşimler sayesinde Türk, Acem ve Arap sanatları ortaya çıkmıştır. Karahanlı Devleti Uygur Devletinden sonra kurulmuş, varlığını 9. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar sürdürmüş ilk Türk Devletidir. Karahanlılar Uygurluların sanatını benimsemiş ve inandıkları dinlerinin doğrultusunda daha da geliştirmişlerdir. Büyük Selçuklu devletinin kurulmasıyla ve İslamiyet'in kabulüyle ise tezhip sanatı daha da gelişmiş ve erken dönem örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır (Tozun ve Böyükyılmaz, 2018:46).

Türk İslam sanatları bünyesinde asırlardan beri varlığını sürdüren tezhip sanatını, yazma eserlerde, mimari yapılarda, yazma eserlerin ciltlerinde, levha ve özellikle geleneksel yöntemlerle dokunmuş halılarda görmek mümkündür. Tezhip sanatında kullanılan motifler oran-orantı bakımından oldukça önemlidir. Tabiatın esinlenerek stilize edilen çiçekler ve diğer unsurlar sanatçının yoğun tasarım gücüyle birleşerek sabırla ve özel bir ihtimamla esere aktarılmaktadır (Elkırın, 2021:219).

İslamiyet'i benimseyen toplumlar Kur'an-ı Kerim'i yaşamak kadar yazarak çoğaltmak ve yaygınlaşmasını sağlamak için de çalışmışlardır. Pek çok Padişahın hüsn-i hat ile meşgul olduğu ve muazzam eserler verdiği bilinmektedir (Derman, 2015:359). Padişahların hattatlıklarının yanısıra pek çoğunun şiirle ilgilendiği ve şairleri koruduğu, desteklediği bilinmektedir. Bir araştırmaya göre otuz altı Osmanlı Sultanından dokuzunun divanı vardır. Bunların onu divan haline getirmemekle birlikte şiirle uğraşmıştır. Padişahlardan yedisinin ise şiir yazdığı rivayet edilmektedir (Avcı, 2016:427-438).

Osmanlı Padişahları da diğer şairler gibi mahlas kullanmışlardır. Bu Padişahlara örnek olarak; II. Murad, Murad ve Muradi; II. Mehmed, Avni; II. Bayezid, Adli; I. Selim, Selim ve Selimi; Süleyman, Muhibbi; II. Selim, Selim ve Selimi; III. Murad, Murad ve Muradi; III. Mehmed, Mehmed ve Adli; I. Ahmed, Ahmed ve Bahti; II. Osman, Fiiris ve F arisl; IV. Murad, Murad ve Muradlı; II. Mustafa, İkbali; III. Mustafa, Cihangir; III. Ahmed, Necib; I. Mahmud, Sebkatlı; III. Selim, Selim ve İlhami; II. Mahmud, Adli; V. Mehmed, Reşad' ı verebiliriz (Kut, 2000:161-178).

Arapça “hubb” kelimesinden türetilerek sevgi duyan, sevgi hisseden, dost, yâren anlamlarına gelen “muhibbi” sözcüğü Osmanlı padişahlarının onuncusu olan Kanuni Sultan Süleyman'ın kullandığı mahlaslardandır.

Şiirlerinde çoğunlukta Muhibbî mahlasını kullanan Kanuni Sultan Süleyman, bazı zamanlar Muhib, bazı zamanlarda da Muhîb mahlaslarını kullanmıştır. Fakat bu mahlasları kullanmayı genelde aruz gereği seçmiştir (Beşenk, 2016:309-311).

Pek çok şehzade gibi iyi eğitim almış olan Kanuni Sultan Süleyman, farklı alanlarda kendisini geliştirmiştir (Öztuna, 2014: sny.). Evliya Çelebi'ye göre Trabzon'da yaşıyorken süt kardeşi olan Kadı Ömer Efendi'nin erkek evladı Yahyâ ile Rum bir sanatkârdan kuyumculuk öğrenmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın şehzadelik döneminde eğitimini aldığı Arapça ve Farsça dillerini iyi derecede bildiği, Kefe sancakbeyliği nedeniyle Tatar lehçesini kullanabildiği zikredilir (Emecen, 2010:62-74).

Padişaha dönemin ilmi ve edebi konularıyla beraber askerlikle de ilgili her türlü incelikler, uygulamalı şekilde öğretilmiştir Padişahın şiirlerini düzenleyerek biraraya getiren şair ve yazar Draçlı Ahmet Fevrî Efendi'dir. Edebiyatımızın en ihtişamlı divanı olan Dîvân-ı Muhibbî 3 defa İstanbul'da, 1 kez Almanya'da basılmıştır (Öztuna, 2014: sny.).

Kanûnî döneminde saray nakkaşhanesinde çalışan en önemli iki sanatkârdan birincisi Şahkulu, ikincisi Karamemi'dir. Tebrizden sürgün olarak Amasyaya gelip oradan da İstanbul'a getirilen Şahkulu 1520-1556 yılları arasında nakışhanede sernakkaş olarak görev yapmıştır. Şahkulu'nun yanında yetişen Karamemi hakkındaki bilgiler oldukça sınırlıdır.

Bu konuda en önemli kaynak Gelibolulu Mustafa Âli Efendi tarafından yazılan “Menâkıb-ı Hünerveran” adlı eserdir. Burada verilen bilgilere göre Müzehhip Karamemi, Şahkulu'nun vefatından sonra 1 Rebiül-ahir 964/1557 tarihinde hassa nakkaşbaşılığına tayin olmuştur. Bu büyük usta çeşit yönünden oldukça zengin bahçe çiçekleri ile nebat türlerini doğal şekilleriyle üslûplaştırarak tezhip sanatına uyarlamıştır. Bezemesini yaptığı eserlerde, bilhassa Muhibbî Dîvânlar'ındaki bitkisel motiflerin neveleri, serbest üslûptaki çiçek ve bitki tasvirleri, Karamemi'nin doğa sevgisinin bir alameti olarak nitelendirilebilir (Mesara, 2015:361-365).

Sarayda hattat ve müzehhiplerin çalışması için ortamın uygun hale getirilmesi Türk İslam Sanatlarına verilen önemi bir kez daha ispatlamaktadır.

Medeniyetler boyunca kalıcılığının daha uzun süre olması hasebiyle yazılı iletişimin önemi oldukça fazladır. İslam medeniyetlerindeki yazma eser örneklerinin fazla olması bunu

kanıtlar niteliktedir. Başta Mushaf olmak üzere berat, ferman, dini ve ilmî kitaplar, felsefe, tıp, tarih, musiki, mantık vb. daha pek çok konuda bizlere yol gösterecek yazmaların günümüze dek ulaşması hiç şüphesiz ki yazı ve yazılı eserlere verilen önem sayesinde (Kara, 2021:42-57).

İslamiyet'in kabulünden sonra Kur'an-ı Kerim'e ve yazma eserlere duyulan saygı daha da artmıştır. El yazmalarının muhafazası ile sanatın özünden kopmadan geliştirilmesine de ayrıca itina gösterilmiştir. Başta Mushaflar olmak üzere dîvân, ferman, berat ve levha gibi daha pek çok yerde görebileceğimiz İslam sanatları dönemlere göre gelişmiş ve ilerlemesini sürdürmüştür.

İslam sanatlarının temellerine baktığımızda hepsinin ortak noktası hiç şüphesiz ki sabır ve titizlik istemesidir. Eser meydana getirecek olan sanatçı çalışmasını birçok aşamadan geçirdikten sonra nihayete erdirir. Bir çalışmanın ilerleyen süreçlerde kendisinden söz ettirebilmesi için sanatçının icra ettiği sanatın özünden kopmaması ve eserine yenilikler katması gerekmektedir (Tozun ve Böyükyılmaz, 2018:46).



**Foto. 1.** Kanuni Sultan Süleyman'ın portresi (Eyice, 1970:213-215)

Bu çalışmada incelenen İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesine "NEKTY01976" envanter numarası ile kayıtlı olan Muhibbi Divanı, 189 varaktan oluşmaktadır. Nesih yazı çeşidi kullanılan Divandaki sayfalarda satır sayısı 13'tür. Eser 280x176 mm. ölçülerinde olup 974/1566 yıllarında yayınlanmıştır.

## Nekty01976 Envanter Numaralı Muhibbî Dîvânı Halkârları'nın Türk Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi

Elektronik ortamda erişime açık olan eserin görsellerine ulaşılmış ve (v.76b-77a), (v.34b-35a), (v.173b-174a), (v.25a-26b) sayfaları tezhip açısından incelenmiştir. Karamemi üslûbunun açık göstergesi olan sayfalardaki motifler kompozisyon, renk ve uygulama bakımından detaylı şekilde açıklanmıştır. Bu sayfalarda kullanılan natüralist üslûptaki çiçekler, rûmî, bulut motifleri eserin ilerleyen sayfalarında küçük değişikliklerle tekrarlanmış ve araştırmada incelenecek sayfalar olarak belirlenmiştir.

Dîvânda incelediğimiz bazı sayfalardaki halkârlarda stilize olarak nakşedilmiş lale, sümbül ve karanfil motifleri dikkat çekmektedir. Ancak sayfalarda sümbül ve karanfilten ziyade lale daha çok kullanılmıştır.



**Foto. 2.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.76b-77a) sayfalarında görülen yarı stilize edilmiş motifler

Kimi sayfalarda lale ile karanfil aynı kompozisyonda yer alırken bazı sayfalarda lale diğer motif grupları ile beraber tasarlanmıştır (Fotoğraf 2). Tek dal üzerinde ilerleyen desende karanfillerin oranıyla lalenin oranı dengelenmiş, daha küçük boyuttaki goncagül ile tasarım

devam etmiştir. Desendeki laleler goncagülden çift yönlü olarak çıkmaktadır. Lalede kullanılan kırmızıyı karanfillerin iç kısmına taşıyarak sayfadaki renk dağılımı sağlanmıştır. Karanfillerin tamamında yaprakların diplerinde kullanılan kırmızı renkteki tonlama, sağ sayfanın alt kısmındaki sadece bir karanfilin taç yapraklarının uç kısımlarında görülmektedir. Goncaların ortalarında, karanfil ve lalelerin çanaklarında yeşil renk, tiffillerde kobalt mavi kullanılmıştır. Sayfa birleşim yerindeki desen yine tek dal üzerine yerleştirilmiş goncagüller ile tasarlanmıştır. Ayrıca buradaki desen sayfa kenarındaki halkâra göre daha sade olsa da yine oran orantıya dikkat edilmesinin sayesinde naif bir görünüm ortaya çıkmıştır.



**Foto. 3.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.76b-77a) sayfalarında karanfil ve lale kullanılarak tasarlanmış halkâr detayı



**Foto.4.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.76b-77a) sayfalarında karanfil ve lale kullanılarak tasarlanmış halkâr detay çizimi

İncelediğimiz (v.34b-35a) sayfalarındaki halkar tasarımı tek dal üzerinde devam eden servi ağacından oluşmaktadır. Servi ağacının zemin rengini nohudi renkteki kâğıttan ayırmak için paftanın içi pembe renkle boyanmıştır. Servilerin dışında sadece altın kullanarak yapılan sivrilikler bu motifi daha da toparlamış ve gösterişini artırmıştır (Fotoğraf 5).



**Foto. 5.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbî Dîvânı (v.34b-35a) sayfalarında Servi ağacı kullanılarak tasarlanmış halkârlar

Halkârda servi ağacından hariç yine tekdal üzerinde devam eden goncagüller ve sade yapraklar bulunmaktadır. Servi ağacı ve goncagüllerin ortalarında yeşil renk, tirfillerde ise kobalt mavi kullanılmıştır. Dalların belirli yerlerine uygulanan salyangozlar dalların boş kalmamasını sağlamıştır. Servilerin ana gövdelerinde kırmızı renk yoğun olarak kullanıldığı için desenin genelinde kırmızı renk tercih edilmemiştir. Sayfa birleşim yerinde goncagül, sade yapraklar ve tirfillerden oluşturulan desende kırmızı kullanılmıştır (Fotoğraf 5).



**Foto. 6.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.34b-35a) sayfalarında Servi ağacı kullanılarak tasarlanmış halkâr detayı



**Foto.7.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbî Dîvânı (v.34b-35a) sayfalarında Servi ağacı kullanılarak tasarlanmış halkâr detay çizimi

Dîvânın son sayfalarında bulunan halkârların büyük bir kısmında renk kullanılmamış bezemeler sadece altınla yapılmıştır (Fotoğraf 8). İncelediğimiz halkâr sayfası dîvânın 173. sayfasında bulunmaktadır. Bulut motifi kullanılarak oluşturulan tasarım, bulutların uçuca eklenmesiyle sayfa kenarında ve cetvel kısmında üçgen formunda ki paftaları oluşturmuştur.



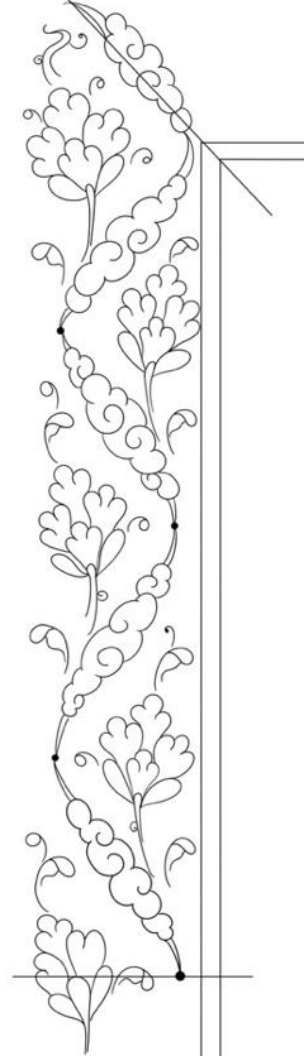


**Foto. 4.** İÜ. NEKTYO1976 Muhibbî Dîvânı (v.173b-174a) sayfalarında bulut motifi kullanılarak tasarlanmış halkârlar

Belli bir helezon sistemi bulunmayan tasarımda bulut haricinde goncagül motifi serbest şekilde tasarlanarak uygulanmıştır. Halkârda kullanılan tirfil ve sade yapraklarla doluluk boşluk oranı dengelenmiş, koltuklarda ve başlık tezhiplerinde altınla beraber renge kullanılmış olması halkârı daha da sade bir görünüme büründürmüştür (Fotoğraf 8).



**Foto. 5.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânî (v.173b-174a) sayfalarında bulut motifi kullanılarak tasarlanmış halkâr detayı



**Foto. 6.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânî (v.173b-174a) sayfalarında bulut motifi kullanılarak tasarlanmış halkâr detay çizimi

185-187. sayfalarda ki halkârlarda altınla beraber renk kullanılmış ve daha sonraki sayfaların sadece cetvellerine altın sürülerek bırakılmıştır. Halkâr dahi yapılmayan bu sayfaların bazı üçgen koltuklarının tezhip tasarımları yapılmış olmasına rağmen desenin az bir kısmına altınla uygulama yapılmıştır. Dîvânın son sayfalarında bulunan bu paftaların büyük bir çoğunluğu boş bırakılmıştır (Fotoğraf 11-12-13).



Foto. 11. İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.185b-186a)

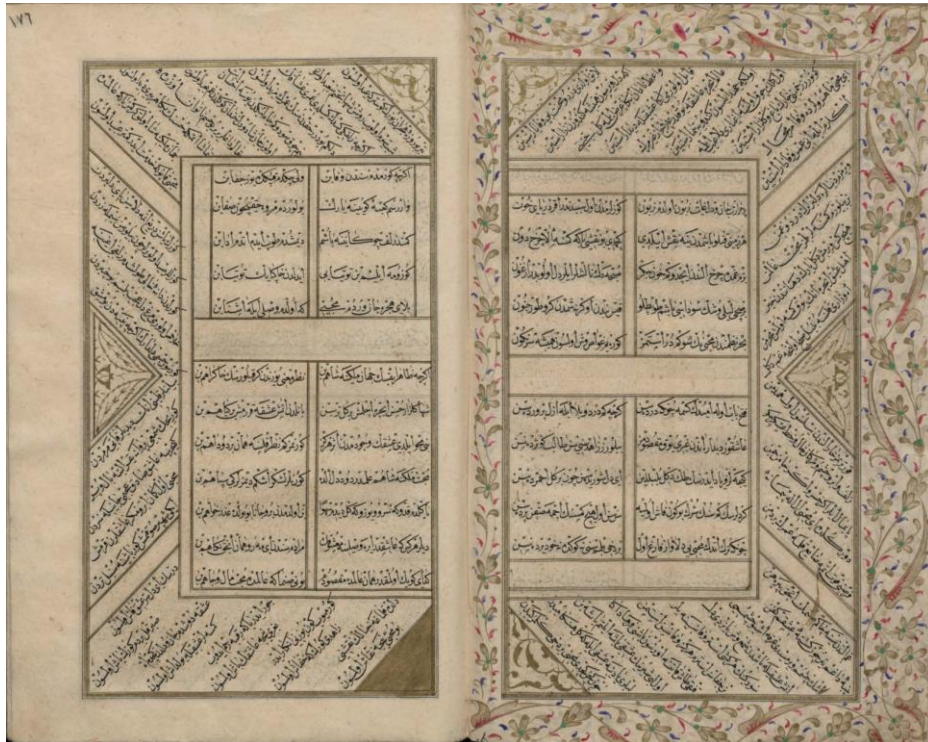


Foto. 12. İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.187b-188a)

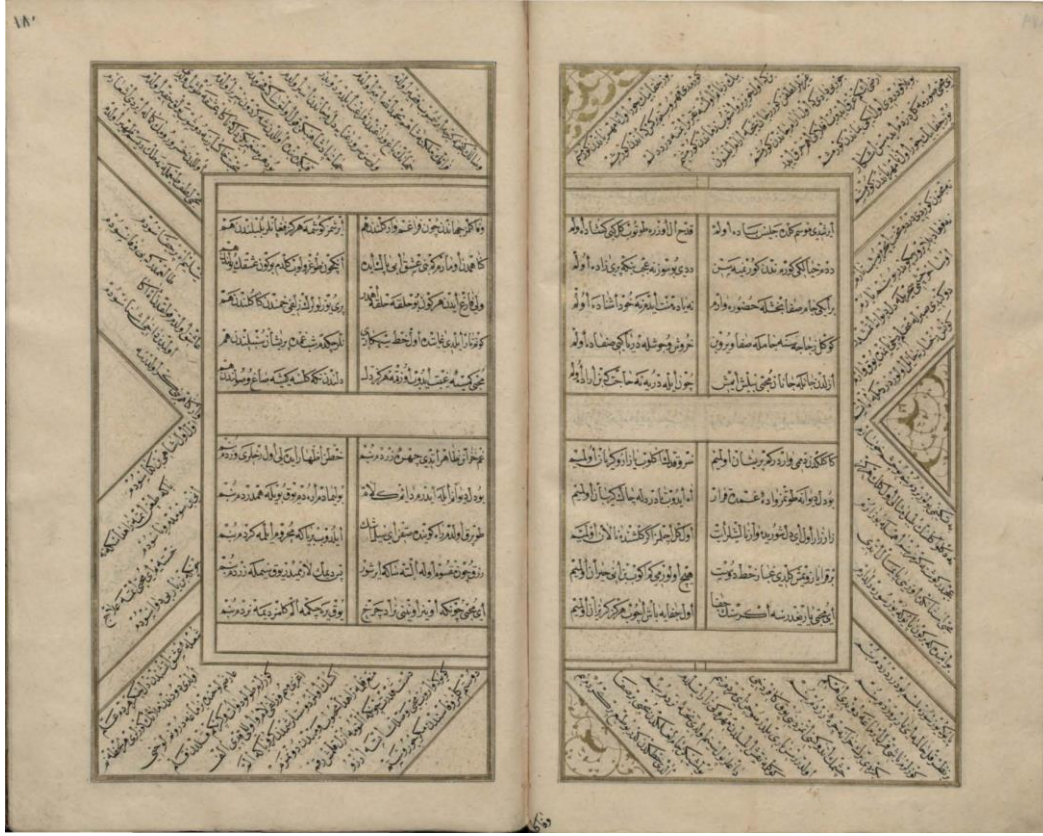


Foto. 13. İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.191b-192a)

Araştırmaya konu olan (v.25a-26b) sayfalarındaki halkâr tasarımlarının tamamı rûmî motifinden oluşmaktadır. Sayfanın halkâr bezemesinde hatayi grubu motifler kullanılmadığı için rûmiler yoğun olarak tasarlanmış ve titizlikle uygulanmıştır.

Rûmilerin hurdelerinde kırmızı renk kullanarak detaylandırmalar yapılmıştır. Bu detaylandırma rûmilerin daha naif görünmesini sağlamıştır.

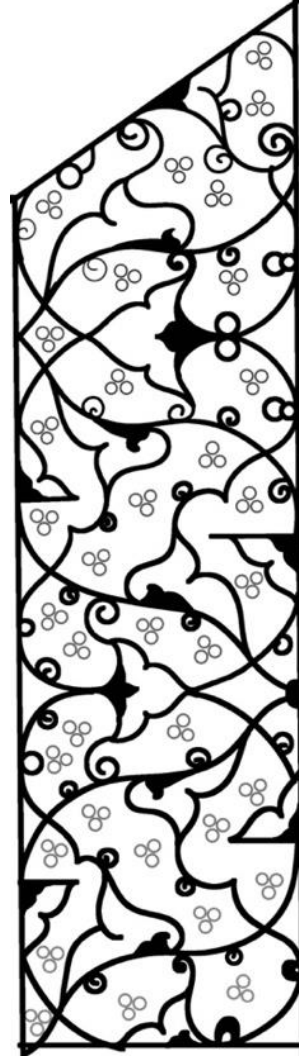


**Foto. 14.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbî Dîvânı (v.25a-26b) sayfalarında rûmî motifi kullanılarak tasarlanmış halkârlar

Helezon sistemi ve rûmilerin aralarındaki boşlukları doldurmak için üç nokta uygulanmış, mavi ve yeşille yapılan bu noktalar rûminin içindeki kırmızı hurdelerle bütünlük sağlamıştır (Fotoğraf 14).



**Foto. 15.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.25a-26b) sayfalarında rûmî motifi kullanılarak tasarlanmış halkâr detayı



**Foto. 16.** İÜ. NEKTY01976 Muhibbi Dîvânı (v.25a-26b) sayfalarında rûmî motifi kullanılarak tasarlanmış halkâr detay çizimi

### **Karamemi'nin Diğer Eserleri**

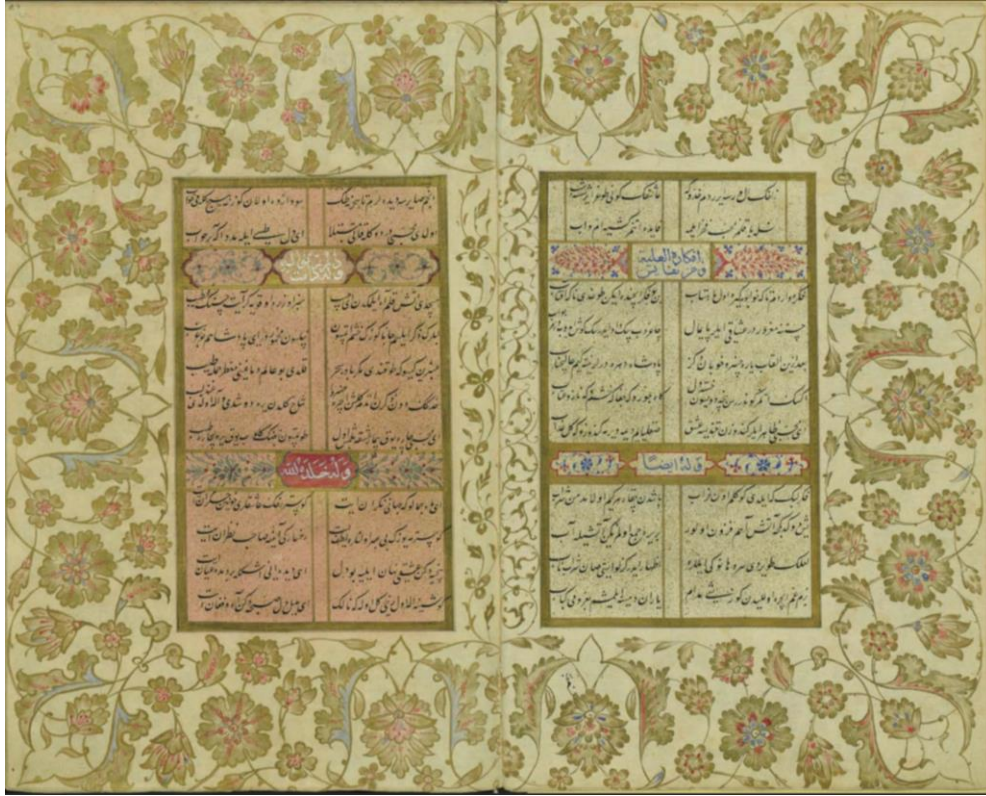
Karamemi'nin imzasının bulunduğu eserler tarih sırasıyla şu şekildedir; Divan-ı Muhibbi, Hamburg, Kunstgewerbemuseum 1886.168 envanter numarası ile kayıtlı olan nüsha Karamemi'nin imzasının yer aldığı ilk eserlerdendir. Divan 23,9x17,5x3,3 santimetre ölçülerindedir. Eserin 211a varağında "Müzehhip Fakir, Hakir Karamemi 961 yılı Rebiülahir Ayını Evahiri" kaydı bulunmaktadır. Dîvânın serlevha sayfası karşılıklı iki sayfa olarak tasarlanmış, metin çift sütun üzerine yerleştirilmiştir. Bu sayfalara halkâr uygulanmamıştır. Zarif koltuklar mevcuttur. Koltuk sayıları her sayfada aynı sayıda olmayıp değişim göstermektedir (Karabulut, 2022:22).

Müzehhib'in bir diğer eseri Süleymaniye Nuruosmaniye Kütüphanesinde No.3873 ile bulunmaktadır (Fotoğraf 14). 24,5x15 cm. ebatlarında olup 279 varaktan oluşmaktadır. Cildi'nin sırtında siyah, miklepli kapak bölümünde ise kahverengi deri kullanılmıştır. Talik yazı ile yazılan ketebe sayfasında eserin tezhiplerini Karamemi'nin yaptığı net olarak bilinmektedir. Metinde eserin Kâtip Muzaffer Ali tarafından yazıldığı, tezhiplerini Karamemi'nin yaptığı ve 971 senesinin Şevval ayı sonlarına doğru İstanbul'da tamamlandığı yazmaktadır (Çelenk, 2021:55).



**Foto. 17.** Nuruosmaniye Kütüphanesi Divan-ı Muhibbi Nüshası  
(<https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman-i#1>, [23.08.2023])

Karamemi'nin iki yerde imzasının bulunduğu 1566 tarihli Dîvân-ı Muhibbî nüshası İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi'ndedir (Fotoğraf 15-16). 17x26,2x4,3 cm boyutlarında olan yazma 370 yapraktan oluşmaktadır. İlk üç sayfasındaki cetvel içleri boş olup, dıştaki kısımlar halkârlıdır. Eserin cildinin yenilenme tarihi hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Yenilenme esnasında sayfa kenarlarından kesilmiş olduğu, belirli sayfalardaki halkârların eksik olmasından anlaşılmaktadır. Bu eser sadece kendi devrinde değil, Osmanlı sanatı tarihinin tamamı için mühim bir yere sahiptir (Atasoy, 2016:70).



Fotoğraf 18. İÜK. T5467 Muhibbi Divânı (v.24a-25b) sayfaları



Fotoğraf 19. İÜK. T5467 Muhibbî Divân'ındaki Karamemi imzası



## **Değerlendirme**

İncelemiş olduğumuz eser 280x176 mm. ölçülerinde olup 38 sayfası tezhipsizdir. Eserin bazı kısımlarında tahribatların olduğu görülmektedir. Örneğin; cildinde ve iç kısımlardaki bezemelerde dağınıklar bulunmaktadır. Bu dağınıkların eserin çoğunluğunda olmaması sevindiricidir. Fakat böyle nadide bir eserin asırlar sonrasına ulaşamama ihtimali endişelenmemize sebep olmaktadır. 974/1566 tarihinde yayınlanmış olan Dîvânda nesih yazı çeşidi kullanılmış olup harfler harekelidir. Her sayfa 13 satırdan müteşekkildir. Bu satırlar bazı sayfalarda 7 satır üstte 6 satır altta, kimi sayfalarda ise 5 satır üstte 8 satır altta olacak şekildedir. Satır araları başlık yazısının geleceği paftalar ile bölünmüştür. Fakat her sayfa için bu rakam düzeninden söz edemeyiz. Bazı sayfalarda metin farklı satır sayıları ile bölünmüştür. Ana yazının etrafında sayfa yapısına da uygun olarak tasarlanmış metin bulunmaktadır. Yine bu metnin içerisinde başlık yazısının geleceği dikdörtgen veya üçgen şeklindeki paftalar yer almaktadır. Sayfa sonlarında çoban veya müşir adı verilen kendisinden sonraki sayfaya geçişteki okuma kolaylığını sağlamak amacı ile yazılmış olan kelimeler mevcuttur. Eserin son sayfasında da çoban (müşir) bulunmaktadır. Fakat kendisinden sonra herhangi bir metin veya hâtîme sayfası olarak bilinen eserin bittiğini işaret eden sayfa bulunmamaktadır. Bu incelemelerimizden de anlaşılacağı üzere eser ya yarıda bırakılmış ya da muhafaza edilirken bir şekilde hâtîme sayfası kopmuştur. Metin aralarında bulunan koltuk tezhipleriyle yazı arasında bütünlük sağlanmıştır.

## **Sonuç**

Muhibbî Dîvânı tezhip bakımından değerlendirildiğinde desen ve tasarım bütünlüğüne dikkat edildiği görülmektedir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde NEKTY01976 demirbaş numarası ile kayıtlı olan eserin halkârları, başlık ve koltuk tezhipleri gerek kendi içinde gerekse de eserin tamamındaki uyum dikkate alınarak tasarlanmıştır. XVI. Yüzyılın meşhur müzehhiplerinden olan Kara Memî'nin üslûbu dîvânda açıkça görülmektedir. Klasik tezhip anlayışından uzak olan müzehhibin yapmış olduğu tasarımlar dîvân boyunca belirli aralıklarla tekrarlanmaktadır. Bezemelerde lale, sümbül, karanfil ve çınar yapraklarının stilize olarak kullanılması eseri dikkat çekici hale getirmiştir. Başlık tezhiplerinde kendi içindeki uyuma ve eserin tamamına olan dengeye dikkat edilmiştir. Bezemelerde altın ve mavinin yoğun şekilde kullanılması dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Yapılan bezemeler yazının önüne geçmemiş metin aralarındaki doluluk boşluk oranı da dikkate alınarak ferah bir çalışma ortaya çıkarılmıştır. Eserin genelinde zarafet, sadelikle birleştirilerek sunulmuştur. Eserde bulunan motifler sayfa yapısına uygun

şekilde tasarlanmış ve desen akıcı hale getirilmiştir. Sayfalar arasındaki bezeme geçişleri göz ardı edilmemiş bir sonraki sayfada bulunan ayrıntılar düşünülerek nakşedilmiştir. Gerek motiflerdeki ayrıntılar gerekse eserde kullanılan renkler abartıya kaçılmadan döneminin ihtişamını bizlere yansıtmaktadır. Bu ihtişamın bizlere bu kadar tesir etmesi hiç şüphesiz ki müzehhip Kara Memi sayesinde.

## Kaynakça

- ATASOY, N. (2016). "Karamemi" s.70 İstanbul: Masa Yayınları.
- AVCI, İ. (2016), "Şair Osmanlı Padişahlarına Dair Bir Eser: Kelâmü'l-Mülûkü'l-Kelâm", Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13,(35), 427-438.
- BEŞENK, G. (2016), "Muhibbî Dîvânı", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 8, 309-311.
- ÇELENK, E. (2021). "Karamemi Tezyinatının Etkisinde Yeni Cilt Uygulamaları", Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- DERMAN, F. Ç. (2015), "İstanbul'da Tezhip Sanatı", (Ed. C. YILMAZ, M. A. AYDIN), *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi; Edebiyat Kültür ve Sanat içinde*, (s. 359), İstanbul: İBB Kültür AŞ Yayınları.
- ELKIRAN, G. (2021), "Tezhip Sanatında Natüralist Motifler Kapsamında Yaprak Motifinin İncelenmesi", *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E- Dergisi*, 8, (2), 217-240.
- EMECEN, F. (2010), "Süleyman I", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- EYİCE, S. (1971), "Kanunî Sultan Süleyman'ın Yeni Bir Portresi", *Bellekten Dergisi*, 35, 213-215.
- KUT, G. (2000). "Payitaht İstanbul'un Sultan Şairleri (Seyf Ve'l Kalem Sahipleri)", *İlmî Araştırmalar*, (9), 161-178.
- KARA, H. (2021), "Hat Sanatı Araç Gereçlerinin Korunduğu Hattat Sandıkları: Ankara Etnografya Müzesinden Örnekler", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 46, 42-57.
- KARABULUT, R. B. (2022). "İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T5467 Demirbaş No'lu Divan-ı Muhibbi'nin Koltuk ve Arabaşlık Tezhiplerinin Desen ve

Motif Açısından İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

MESARA, G. (2015). “Kanunî Sultan Süleyman’ın Sernakkaşı Karamemi”, 361-365. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ÖZTUNA, Y. (2014), “Kanûnî Sultan Süleyman”, sny. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

TOZUN, H. Ve Büyükyılmaz, N. (2018). “Güzel Sanatlar Fakültelerinin Bazı Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerindeki Tezhip Çalışmalarının Değerlendirilmesi”, *Akademik Sanat Dergisi*, 3, (5), 46.



## Konya Evlerinde Cephe Tasarımları<sup>1</sup>

### Facade Design in Konya Houses

#### Hasan ÇELEBİ

KTO Karatay Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrenci

E-Mail: [hsncelebi@outlook.com](mailto:hsncelebi@outlook.com)

#### Haşim KARPUZ

Prof. Dr.  
KTO Karatay Üniversitesi  
Mimarlık Ana Bilim Dalı

E-Mail: [hasimkarpuz@gmail.com](mailto:hasimkarpuz@gmail.com)

Atıf:  
ÇELEBİ, H. & KARPUZ, H.  
(2023). "Konya Evlerinde Cephe Tasarımları", *Palmet Dergisi*, (4), 51-82.

Geliş Tarihi/Received  
28.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted  
04.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date  
28.09.2023

#### Öz

Konya yüzyıllar boyunca farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış farklı kültürleri bünyesinde barındırmıştır. Konya konut mimarisi bakımından Anadolu'nun özgün ve nitelikli şehirlerinden birisidir. Bu bakımdan Konya evleri korunması gereken kültür mirasımızın son örneklerinden biridir. Çalışmanın konusu Konya il merkezinde XIX.-XX. yüzyıllar arasında inşa edilen geleneksel ve Avrupa mimarisi etkisinde gelişen konutların cephe tasarımlarını incelemektir. Bu dönemde yaşanan kültürel, teknolojik, ekonomik ve siyasi faktörler her dönemde olduğu gibi insanların yaşam alanlarının ve çevrelerinin oluşmasında önemli bir etken olmuştur.

Araştırmamızın temelini literatür taraması, arşiv kaynaklarının taranması ve saha çalışmaları oluşturmaktadır. Yapılar yerinde gözlem metodu ile yeniden çizilmiştir. Cephe görünüşleri, kesitler, yapı katalogları ve fotoğraflar evlerin tanıtımına katkı sağlayan malzemelerdir.

Bu araştırmada XIX.-XX. yüzyıllar arasında Konya merkezinde bulunan evlerden 8 evin kronolojik olarak cephe özellikleri genel tasarım, malzeme ve teknik, giriş tasarımları, kat silmeleri, saçak, çıkma ve pencere formları başlıkları altında incelenmiştir. Binaların dönem üslup özellikleri mimarlık tarihi bakımından değerlendirilmiş bina cephelerini oluşturan unsurların değişimi ve gelişimi belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** XIX.-XX. yüzyıl Cephe Tasarımları, Geleneksel Konya Evleri, Avrupa Mimarisi Etkileri

<sup>1</sup> Bu çalışma, Prof. Dr. Haşim KARPUZ danışmanlığında, Hasan ÇELEBİ'nin halen sürmekte olan "Konya Evlerinde Cephe Tasarımları" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

## Abstract

Konya has hosted different civilizations and different cultures for centuries. Konya is one of the unique and qualified cities of Anatolia in terms of residential architecture. In this respect, Konya houses are one of the last examples of our cultural heritage that needs to be protected. The subject of the study is the 19th-XXth century in Konya city center. The aim is to examine the facade designs of houses built over the centuries under the influence of traditional and European architecture. The cultural, technological, economic and political factors experienced in this period, as in every period, were an important factor in the formation of people's living spaces and environments.

The basis of our research is literature review, scanning of archive sources and field studies. The structures were redrawn using the on-site observation method. Facade views, sections, building catalogs and photographs are materials that contribute to the presentation of houses.

In this research, XIX.-XX. The facade features of 8 houses in the center of Konya between the 19th and 19th centuries were examined chronologically under the headings of general design, materials and techniques, entrance designs, floor moldings, eaves, overhangs and window forms. The period stylistic features of the buildings were evaluated in terms of architectural history, and the change and development of the elements forming the building facades were determined.

**Keywords:** XIX.-XX. Century Facade Designs, Traditional Konya Houses, European Architectural Influences.

## Giriş

Ev, insanın sosyolojik, psikolojik, kültürel, fizyolojik, estetik, ekonomik, ihtiyaçlarını karşıladığı bir yapı ve toplumun en küçük yapıtaşı olan ailenin içinde yaşadığı bir kültür alanıdır. Tarih boyunca tüm yerleşim yerleri, üzerinde taşıdıkları kültür ve medeniyetlerin etkisiyle devamlı değişime uğramıştır. Konya'nın tarih boyunca çok sayıda kültür ve medeniyete ev sahipliği yapmış olması ve konumu itibarıyla ticaret yollarının üzerinde bulunması nedeniyle günümüze kadar gelen süreçte kentin fiziki ve mimari yapısı sürekli değişim ve gelişim göstermiştir (Yıldırım, 1999).

İnsanoğlu evlerini kolay bulabildiği malzemelerle inşa etmiştir. Metin Sözen ve Osman Nuri Dülgerler'in (1979, 80) belirttiğine göre Konya evlerinde en yaygın kullanılan yapı malzemeleri kerpiç, ahşap, taş, tuğla, kiremit ve demirdir. Erkan Aygör'e (Aygör, 2020: 153-154) göre Konya'nın geleneksel yapı malzemesi kerpiç ahşap ile desteklenmiş olup evlerin üst örtüsüne bakıldığında toprak dam uygulaması görülmektedir. XIX. Yüzyılda Konya'ya demiryolunun gelmesiyle konut mimarisinde plan tipi cephe tasarımı ve süslemelerde Avrupa mimarisi etkisi görülmeye başlamıştır. Haşım Karpuz'a (2000: 397) göre Konya evleri plan tipi olarak sofasız plan tipinden orta ve iç sofalı plan tiplerine doğru bir gelişim

göstermektedir. Gelişimin ikinci aşamasını mabeyinli evler oluştururken iç ve orta sofalı plan tipi XIX. yüzyılda yaygın olarak görülmektedir. Bu gelişim ve değişim zaman içerisinde sadece plan tipinde değil cephe tasarımlarında ve süslemelerde de kendini göstermiştir. Örneğin; XIX. yüzyıl sonlarında kırma çatılı kiremit kaplamalı evlerde dairesel alınlıklar ile ahşap ve bağdadi saçak uygulamaları görülmüştür. Erkan Aygör (2015: 2-3) yılında yaptığı doktora tezi çalışmasında batılı mimari unsurlar ve mimarideki teknik gelişmelerin geleneksel konutları etkilediğini yapı malzemeleri olarak taş ve tuğla kullanılmaya başlandığını evlerin daha büyük tasarlandığını iç sofalı plan tipinin yaygınlaştığını kat adedinin arttığını ve yapıların üst örtüsünde çatıların kullanılmaya başladığını ifade etmiştir. Değişimin diğer bir unsuru ise Batılı mimari öğelerin kullanımınıdır. Batılı mimari öğeler daha çok cephe mimarisinde Barok, Ampir ve Neo-klasik akımların etkileriyle ortaya çıkmaktadırlar Konya'da XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında Geleneksel Konya Evleri ile Avrupa Mimarisi etkileri taşıyan evlerin bir arada kent dokusunu oluşturduğu görülür.

Çalışma kapsamında ele alınan konutlar Geleneksel Konya evleri ile plan tipi, cephe tasarımı ve süslemelerde Avrupa Mimarisi etkilerinin görüldüğü XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında tarihlenen konutlardır. Celile Berk' e (1951: 46) göre Konya'daki hayatlı<sup>2</sup> evler; tek katlı, iki katlı ve mabeyinli olarak gruplara ayrılmaktadır. Mabeyinli evler iki oda ve bir sofadan oluşmaktadır. Erkan Aygör (2015) yılında yaptığı çalışmada mabeyinli evlerin Konya'da yaygın olarak kullanılmakla birlikte iç sofanın ilk prototipi olduğunu ifade etmektedir.

Geleneksel Konya evlerinin benzer noktalarına bakıldığında yapı malzemelerinin kerpiç, ahşap ve taş olduğu görülür. Evlerin yapımında duvarlarda kerpiç kullanılırken, temelinde taş kullanılmaktadır Evler bir veya iki odalı olarak planlanmıştır. Genellikle her evin küçük ya da büyük ölçekli bir bahçesi bulunmaktadır. Evlerin bahçelerinde kiler, samanlık, mutfak (aşhane), hariciye, arabalık gibi hizmet birimleri bulunmaktadır. Bahçenin diğer köşelerinde tandır, su kuyusu, taş havuz, hela gibi birimler konumlandırılmıştır. Evin alt katlarında ise izbe (bodrum) yer alır. Geleneksel Konya evleri incelendiğinde evlerde çatı yerine dam bulunmaktadır (Karpuz, 2001: 121). Dam; sırasıyla ahşap kirişler üzerine hasır ve toprak serilerek kapatılır, toprağı sıkıştırmak için dam yuvağı kullanılmaktadır. Konya evlerinde saçaklar kındıraların üst üste konmasıyla ile yapılmakta ya da kirpi saçak uygulaması görülmektedir. Geleneksel Konya evleri çok sade ve mütevazı olarak tasarlanmasında ev sahiplerinin ekonomik durumunun zayıf olmasının önemli bir etken olduğu düşünülebilir. Örneğin; Mustafa Uğur evi.

Avrupa mimarisi etkisi görülen Konya evleri ise Konya'nın zengin kesiminin inşa ettirdiği yapılar olup, Geleneksel Konya evlerine kıyasla daha büyük tasarlanan konutlardır (Arat, 2011). Yapı malzemesi

<sup>2</sup> Hayat ön bahçe anlamına gelmektedir. Etrafı yüksek duvarlarla çevrili olup, zemini taşla döşenmiştir. Sokak ile ev arasındaki bağlantıyı sağlayan ara mekândır (Berk, 1951: 46).

olarak kerpiç ve ahşap ve taşın yanı sıra tuğla gibi farklı yapı malzemeleri görülmektedir. Evlerin yapım tekniği genellikle yığmadır. Evlerin plan kurgusu ve cephe tasarımlarında büyük ölçüde simetri hâkimdir. Konutların ana girişinden itibaren cephe boyunca uzanan bir iç sofa görülmektedir. Plan kurgusu incelendiğinde; sofanın iki kanadında karşılıklı ikişer adet oda yer almaktadır (Ulusoy, 1992: 90–92). Evler genellikle bodrum kat, zemin ve birinci kat olmak üzere üç katlı inşa edilmişlerdir. Yapılaşmada Avrupa mimarisinin etkisinin görülmesiyle birlikte evlerde hem kat adedi artmış olup hem de kat yüksekliğinin artmasına bağlı olarak yapı yüksekliği artmıştır. Örneğin; Akçakonak, Atatürk Evi, Dr. Nevzat Özkal Evi, Noter Ragıp Anadol Evi, Türkiye İmam Hatipliler Vakfı.

Geleneksel Konya evlerinde yukarıda açıklandığı üzere yapı üst örtüsü sistem olarak damdır. Saçaklarda kındıra veya kirpi saçak uygulaması görülürken, Avrupa mimarisi etkileri görülen konutlarda çatı örtüsü olarak kırma veya beşik çatı sistemleri görülmektedir. Çatı örtüsünün üzeri ise alaturka veya Marsilya tipi kiremit ile kaplanmıştır. Pencere ebatları geleneksel Konya evlerine oranla daha büyüktür. Cephe süslemelerinde ise Avrupa mimarisinin etkisiyle barok dalgalı saçaklar, neo-klasik üçgen alınlıklar, dikey köşe silmeleri, yatay kat silmeleri, panolar halinde serpm sivalar vb. görülmektedir (Karpuz, 2000: 398).

Çalışma kapsamında incelenen konutlardan üç adedi Geleneksel Konya evlerinin cephe özelliklerini yansıtmakta olup sade ve yalın karakterdedir. Geriye kalan beş adet konutta ise Avrupa mimarisi etkisi nedeniyle yapıların cephe tasarımlarında simetri kaygısının hâkim olduğu ve süslemelerin ön plana çıktığı görülmektedir.

## Konya Evlerinin Cephe Tasarımlarının Değerlendirilmesi

Bu bölümde Konya ili Karatay, Meram, Selçuklu ilçelerinde yer alan Geleneksel ve Avrupa mimarisi etkisiyle şekillenen Konya evlerinden 8 adedi arşiv ve literatür taraması yapılarak yerinde gözlem metodu kullanılarak incelenmiştir (Yürekli, 1979). Yapıların cephe tasarımları; Malzeme ve Teknik, Görünüm/Cephe Bütünü, Pencere Formu, Saçaklar, Kat Silmeleri, Giriş Tasarımı, Cihannüma/Köşk Odası başlıkları altında irdelenmiştir.

### 1. Mustafa Uğur Evi



**Görsel 1:** Mustafa Uğurlu evi batı ve güney cephe (Berk, 1951: 73).

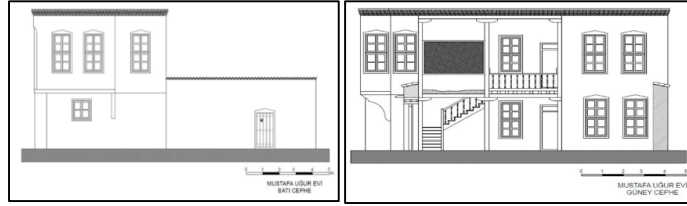
Binanın Konumu: Bina yıkıldığından konumu bilinmemektedir.

### Malzeme ve Teknik

Yapı, zemin üzeri bir kat olup iki katlıdır. Yapı inşa edilirken temel subasman seviyesine kadar taş malzeme ile yığma olarak yapılmıştır. Yapının zemin ve birinci kat duvarları kerpiç malzeme arasına taşıyıcı olmayan ahşap elemanlar kullanılarak inşa edilmiştir. Yapının duvar kalınlığının yaklaşık 70 cm. olduğu düşünülmektedir (Görsel 1).

### Görünüm/Bütün Cephe

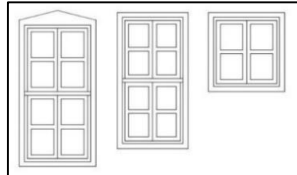
Yapının günümüze ulaşamaması nedeniyle literatür kaynakları taranmış olup kaynaklara göre yeniden çizilmiştir. Celile Berk'in (1951) yılında bina alakalı yapmış olduğu çizimler ve çekmiş olduğu fotoğraflara bakıldığında ev, zemin üzeri bir kat olup iki katlıdır. Birinci kata, zemin kotu seviyesinden ahşap merdiven ile ulaşılır. Yapının güney cephesinde, asimetrik bir cephe tasarımı görülür. Batı cephesinde ise ahşap payandalar üzerine yerleştirilmiş gönve çıkmalar mevcuttur. Arazinin konumuna göre, sokak geçişlerini düzenlemek amacıyla batı cephesinde bina köşeleri pahlanmıştır. Ayrıca cepheye bakıldığında kirpi saçak uygulaması görülmektedir (Görsel 1-2).



**Görsel 2:** Mustafa Uğur evi batı ve güney cephesi (Berk, 1951) (Yazar, 2023).

### Pencere Formları

Yapının cephelerinde dikdörtgen formunda üçgen alınlıklı ve alınlıksız pencereler kullanılarak mimari hareketlilik sağlanmıştır. Pencere ebatlarının ortalama 100x220 cm. 100x200 cm. ve 100x110 cm. olduğu düşünülmektedir. Pencereler çift bölmeli ve çift açılır olarak planlanmıştır. Batı cephesi zemin katında bulunan kare pencere mekânın ışık ve hava alması için tasarlanmıştır. Sokak cephesinde konumlandırılması nedeniyle mahremiyeti sağlamak için diğer pencerelere göre  $\frac{1}{2}$  oranında küçük tasarlanmıştır (Görsel 3).

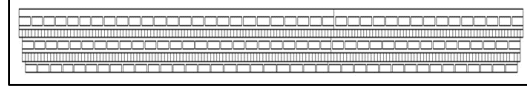


**Görsel 3:** Mustafa Uğur evi pencere formları (Yazar, 2023).

### Saçaklar



Yapıda çatı bulunmamaktadır. Yapı üst örtüsü damdır. Damda uygulama alttan üste doğru ahşap kirişler üzerine hasır, kamış ve toprak serilir, serilen toprak dam yuvağı ile sıkıştırılmak suretiyle yapılır. Yapının batı cephesinde bir sırası düz bir sırası çapraz olacak şekilde yan yana dizilen, genellikle tuğla malzemenen yapılan kirpi saçak uygulaması kendini göstermektedir. Kirpi saçak dekoratif amaçlı olmakla birlikte tuğlanın iklim şartlarına dayanıklılığı sebebiyle tercih edildiği düşünülmektedir (Görsel 4).



**Görsel 4:** Kirpi saçak detayı (Yazar, 2023).

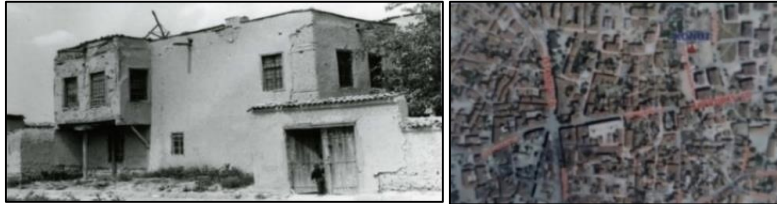
### Çıkmalar

Celile Berk'in çalışmasında yer alan fotoğraflara bakıldığında yapının batı cephesinde gönyeli çıkmalar yer almaktadır. Çıkmaların ebatları 145x500 cm. ve 130x300 cm. civarındadır. Çıkmaların üzerinde üçgen alınlıklı toplam beş adet dikdörtgen forma sahip ahşap pencere görülmektedir. 300x100 cm. ebatlarında olan çıkma alınlıklı, dik üçgen formunda iç bükey payanda ile taşınmaktadır.

### Giriş Tasarımı

Evin hayatına batı cephesinde bulunan bahçe kapısından girilmektedir. Binanın geniş cephesi güneydedir. Bu cephede bina orta kısmından içe doğru basılarak dışarıdan üst kata ulaşım için merdiven alanı oluşturulmuştur. Böylece bina yatay düzlemde ikiye bölünerek binada iki ayrı ailenin iskânı sağlanmıştır. Binanın girişine zemin katta doğal kottan ulaşıldığından düz giriş tasarımına sahiptir (Görsel 2).

## 2. Nakipoğlu Evi



**Görsel 5:** Nakipoğlu konağı ve konumu (Karpuz, 2016: 33) (Aygör ve diğerleri, 2010).

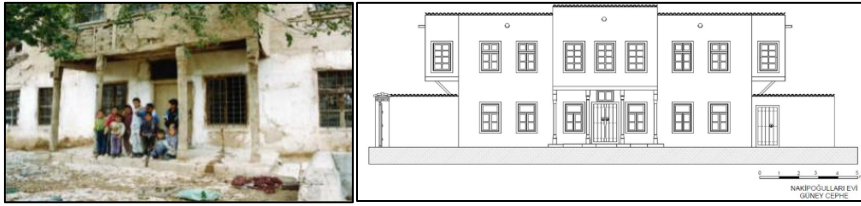
Binanın Konumu: Yapı Ahmet Fakih Mah. Seyit İbrahim Sok. No:10 Karatay/KONYA adresinde yer alır (Görsel 5).

### Malzeme ve Teknik

Yapı, zemin üzeri bir kat olup iki katlıdır. Yapı inşa edilirken temel subasman seviyesine kadar kerpiç malzeme ile yığma olarak yapılmıştır. Yapının zemin ve birinci kat duvarları kerpiç malzeme arasına taşıyıcı olmayan ahşap elemanlar kullanılarak inşa edilmiştir. Yapının duvar kalınlığının yaklaşık 70 cm. olduğu düşünülmektedir.

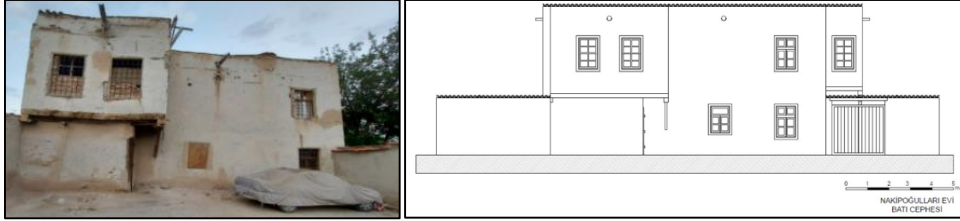
### Görünüm/Bütün Cephe

Yapının güney cephesinde tek tip pencere ve simetrik tasarım ön plana çıkmaktadır. Taşlık üzerine oturtulmuş ağaç destekler üzerine konumlandırılmış tek yönde oda büyüklüğünde 535x170 cm. ebatlarında sofa çıkması yer almaktadır. (Görsel 6).



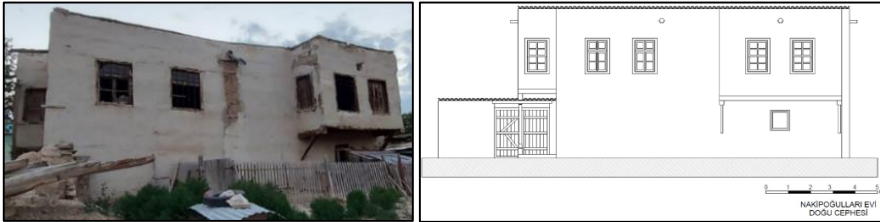
**Görsel 6:** Nakipoğlu konağı güney cephe (Karpuz, 2016: 34)(Berk, 1951) (Yazar, 2023).

Batı cephesine bakıldığı zaman asimetrik bir cephe tasarımı söz konusudur. Batı cephesinde 535x170 cm. ebatlarında oda çıkması mevcuttur. Bu çıkmanın altında özgünlüğü tartışılan tek kanatlı basit ikinci bir giriş kapısı bulunmaktadır. (Görsel 7).



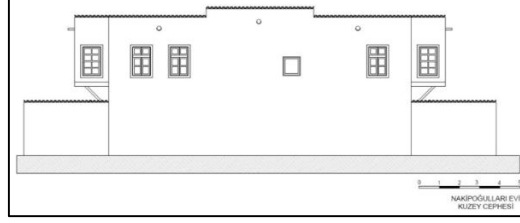
**Görsel 7:** Nakipoğlu konağı batı cephe (Berk, 1951)(Yazar, 2023).

Doğu cephesine bakıldığında cephenin sağ tarafında kuzey cephesine doğru birinci katta oda büyüklüğünde 535x170 cm. ebatlarında tek yönlü çıkma mevcuttur. (Görsel 8).



**Görsel 8:** Nakipoğlu konağı doğu cephe (Berk, 1951)(Yazar, 2023).

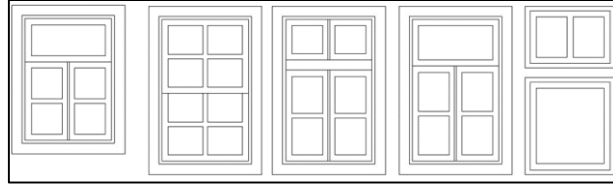
Kuzey cephede ise doğu ve batı cephelerinde yer alan oda çıkmalarının yan cepheleri görülmektedir. Kuzey cephe üzerinde herhangi bir çıkma söz konusu değildir. Cephe üzerinde sadece birinci kat pencereleri asimetrik düzende yer almaktadır (Görsel 9).



**Görsel 9:** Nakipoğlu konağı kuzey cephe (Yazar, 2023).

### Pencere Formları

Tüm cephelerdeki pencere tasarımları incelendiğinde, ortalama 90x150 cm. 90x125 cm. 90x100 cm. ve 90x60 cm. ebatlarında değişik tiplerde çift kanatlı ve giyotin pencereler bulunmaktadır. Sadece güney cephede simetrik ve eş boyutlarda pencere tasarımları olmakla beraber diğer cephelerde farklı boyutlarda pencere tasarımları yer almaktadır (Görsel 10).



**Görsel 10:** Nakipoğlu konağı pencereler (Yazar,2023).

### Saçaklar

Yapıda saçak bulunmayıp yapı üst örtüsü damdır. Damda uygulama alttan üste doğru ahşap kirişler üzerine hasır, kamış ve toprak serilir serilen toprak dam yuvağı ile sıkıştırılarak yapılır.

### Çıkmlar

Yapının üç cephesinde çıkmlar mevcuttur. Ana giriş cephesinde yer alan oda büyüklüğünde tek yönde 170x540 cm. ebatlarında sofa çıkması bulunur. Yapıda ileri derecede tahribat gözlemlenmektedir. Çıkmanın bağdadi metoduyla yapıldığı görülmektedir. Çıkma, taş ayaklar içine oturtulmuş ahşap desteklerle zemine bağlanmıştır. Doğu ve batı cephesinde yer alan 170x550 cm. ebatlarında iki adet tek yönlü oda büyüklüğünde çıkmlar yer alır (Görsel 6-7-8-9).

### Giriş Tasarımı

Yapının ana giriş kapısı güney cephede yer alır. Kapı çift kanatlı ve sade bir tasarıma sahip olup cephe duvarına nişsiz olarak yerleştirilmiştir. Girişin sofa çıkmasının altında konumlandırılmasıyla kapı

önünde sahanlıklı bir giriş tasarlanmıştır. Batı cephesinde yer alan giriş ise sokağa açılmaktadır. (Görsel 11).



**Görsel 11:** Nakipoğlu konağı giriş tasarımı (Yazar, 2023).

### 3. Koyunoğlu Evi



**Görsel 12:** Koyunoğlu evi ve Konumu (Yazar,2023) (Aygör ve diğerleri, 2010).

Binanın Konumu: Bina konum olarak Karatay ilçesi, Kerim dede Çeşme Mah., Kerimler Caddesinde yer almaktadır (Görsel 12).

#### Malzeme ve Teknik

Yapıda sille taşı ve kerpiç yapı malzemesi olarak kullanılmıştır. Yapıda su basman kotuna kadar sille taşı kullanılmış olup üst katlarda yığma yapıım tekniği ile kerpiç malzeme arasında taşıyıcı olmayan ahşap malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Duvar kalınlığı ortalama 70 cm. civarındadır.

#### Görünüm/Bütün Cephe

Yapı güney cephesi haricinde sade ve simetrik tasarıma sahiptir. Cephe 170x420 cm. ebatlarındaki sofa çıkması kendini belli eder. Evin giriş kapısı sofa altında bulunur. Giriş kapısının her iki tarafında 65x200 cm. alınlıklı ve kapı üzerinde 200x70 cm. ebatlarında alınlıksız farklı tiplerde pencereler bulunur. Cephe bütününde pencereler birbirleriyle orantılıdır. Birinci katta diğer pencerelerden farklı olarak basık kemerli bir pencere bulunmaktadır. (Görsel 13).



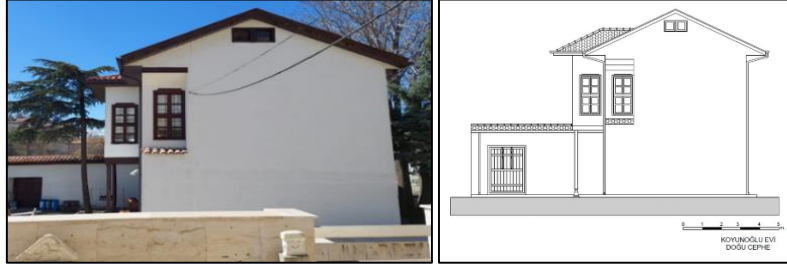
**Görsel 13:** Koyunoğlu evi güney cephe (Yazar, 2023).

Yapının kuzey cephesi sağırdır. Batı cephesinde ise hayata giriş kapısı bulunur. (Görsel 14).



**Görsel 14:** Koyunoğlu evi batı cephe (Yazar, 2023)

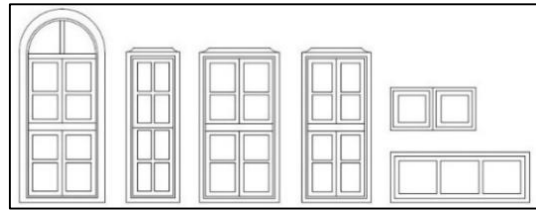
Doğu cephesinde 120x60 cm. ebatlarında aydınlatma penceresi yer almaktadır. Bu cephede fark olarak birinci kat oda penceresi cephe duvarının yaklaşık 60 cm. kadar iç kısmına nişli formda yerleştirilmiştir (Görsel 15).



**Görsel 15:** Koyunoğlu evi doğu cephe (Yazar, 2023).

### Pencere Formları

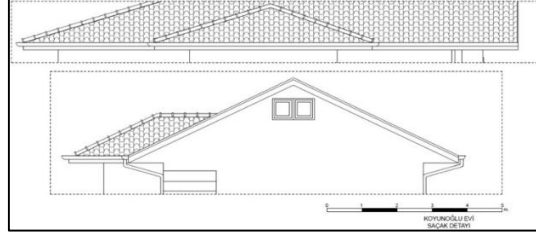
Yapıdaki pencereler incelendiğinde 100x250 cm. 65x200 cm. 100x200 cm. 85x200 cm. 120x60 cm. ve 200x70 cm. ebatlarında farklı tip ve şekillerde basık kemerli alınlıklı ve alınlıksız pencereler bulunmaktadır. (Görsel 16).



**Görsel 16:** Koyunoğlu evi pencere tasarımları (Yazar, 2023).

### Saçaklar

Yapının üst örtüsü beşik çatı olup alaturka kiremitle kaplıdır. Yağmur oluklu ahşap saçak tüm cephelerde gözlemlenebilmektedir. Saçak altı boşluklar ahşap tahta parçaları ile kapatılarak cepheyle görüntü bütünlüğü sağlanmıştır. Yapının üst örtüsü beşik çatı olup alaturka kiremitle kaplıdır. (Görsel 17).



**Görsel 17:** Koyunoğlu evi saçak detayı (Yazar, 2023).

### Çıkmalar

Yapıda güney cephesinde 170x420 cm. üç yönlü sofa çıkması yer almaktadır. Sofa çıkması, zeminde taş kaide üzerine basan ahşap kolonlar üzerine yerleştirilmiştir. (Görsel 18).



**Görsel 18:** Koyunoğlu evi çıkma ve giriş detayı (Yazar, 2023).

### Giriş Tasarımları

Yapıya tek giriş güney cephesinde yer alan giriş kapısı tepe pencereli ve iki kanatlıdır. Kapıda oyma tekniğinde süslemeli işçilik vardır. Kapı kenarlarındaki bitişik pencereler ile üçlü giriş vurgusu yapılmıştır. Yapı düz giriş tasarımına sahip olup girişte sahanlık bulunmamaktadır (Görsel 18).

## 4. Akça Konak



**Görsel 19:** Akça Konak ve Konumu (Yazar, 2023) (Aygör ve diğerleri, 2010).

Binanın Konumu: Fakih Dede Mah. Mengüç Cad. No:4 Karatay/KONYA adresinde bulunmaktadır. Tapuda Mengüç Cad. 49/69 ada parselde yer almaktadır (Görsel 19).

### Malzeme ve Teknik

Yapı yığma yapım tekniği ile inşa edilmiştir. Zemin kat ve birinci katta moloz taş ve kesme taş yığma sistemiyle yapılırken ikinci kat ahşap payandaların arası kerpiç malzeme doldurularak taşıyıcı sistem oluşturulmuştur Bina zemin üzeri iki kat olup üç katlıdır. Yapıdaki çıkma bağdadi tekniği ile inşa edilmiştir. Yapının duvar kalınlığı ortalama 70 cm. civarındadır.

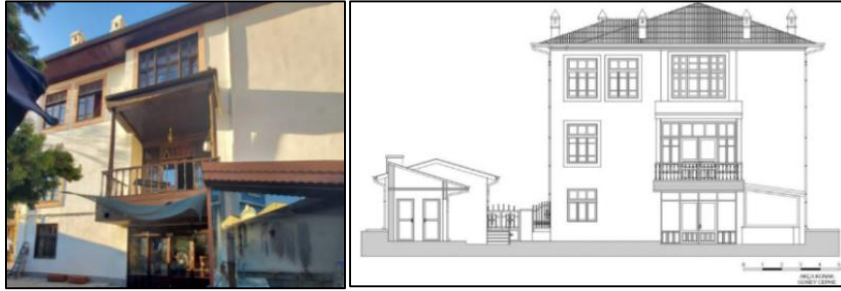
### Görünüm/Bütün Cephe

Binanın kuzey cephesinde simetrik tasarım söz konusudur. Cepheye birinci kat pencereleri, ana giriş kapısı ve ikinci kat sofasının beşgen yapıdaki çıkması görülmektedir. Cephe üzerindeki birinci kat köşe taşları ve kat silmesi vurgulayıcı diğer etkenlerdir (Görsel 20).



**Görsel 20:** Akça konak kuzey cephe (Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu, 2023)(Yazar, 2023).

Güney cephede ise asimetrik olarak tek tarafta odalarla ilişkili pencereler, balkon çıkması ve güney cephe giriş kapısı görülmektedir. Güney cephenin birinci katında ahşap konsollu balkon çıkma yer alır, balkonun üst örtüsünü iki adet ahşap kolon taşır (Aygör, 2015: 28)(Görsel 21).



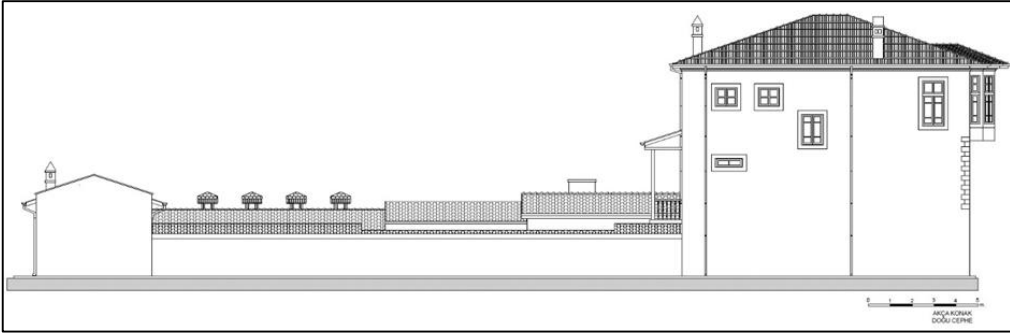
**Görsel 21:** Akça Konak güney cephe (Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu, 2023)(Yazar, 2023).

Batı cephesinde ise zemin kat giriş kapısı ve zemin kata ait farklı boyutlardaki pencereler görülmektedir. Diğer iki katta ise yatay simetri ekseninde üç adet pencere yer almaktadır. (Görsel 22)



**Görsel 22:** Akça Konak batı cephe (Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu, 2023) (Yazar, 2023).

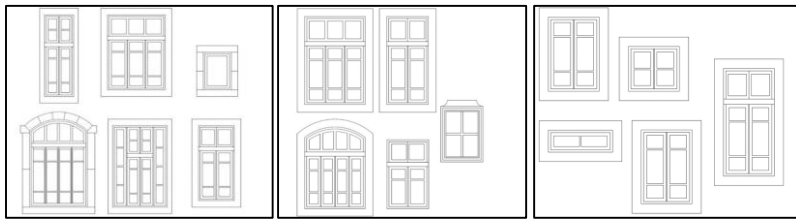
Doğu cephesinde zemin kat seviyesinde açıklık bulunmamakla birlikte ikinci ve üçüncü kat seviyelerinde farklı ebatlarda dikdörtgen, kare pencereler bulunmaktadır. (Görsel 23).



**Görsel 23:** Akça Konak doğu cephe (Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu, 2023) (Yazar, 2023).

### Pencere Formları

Binanın cephelerinde 80x225 cm. 160x200 cm. 80x100 cm. 160x240 cm. 150x225 cm. 100x200 cm. 145x190 cm. 100x160 cm. 90x120 cm. 100x140 cm. 100x85 cm. ve 125x40 cm. gibi değişik ebatlarda kare, dikdörtgen formlarında alınlıklı, basık kemerli, taş söve ve lentolu pencereler kullanılmıştır. Genelde cephelerde yatay ve dikey simetri sağlanmıştır. Binada farklı bir özellik olarak ikinci ve bazı birinci kat pencerelerinin söve ve lentolarda bağdadi uygulaması görülür (Görsel 24).



**Görsel 24:** Akça Konak güney, batı ve doğu cephesi pencere tasarımları (Yazar, 2023).

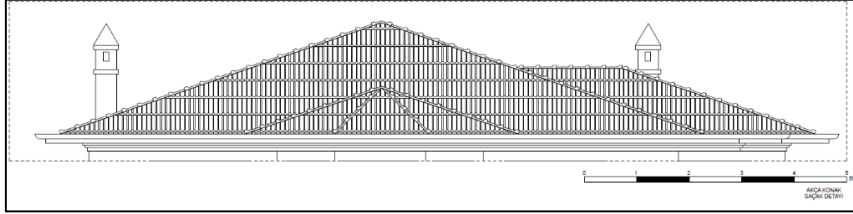
### Kat Silmeleri

Akça konakta kuzey cephe üzerinde zemin kat seviyesinde kesme taşın şekillendirmesiyle tasarlanan kat silmeleri ve köşe taşları görülmekte olup diğer cephelerde süreklilik arz etmemektedir



## Saçaklar

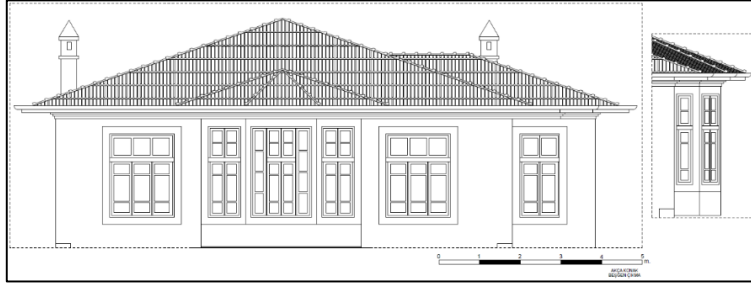
Yapı üst örtüsü Marsilya tipi kiremit ile kaplıdır. Yapıda kırma çatı sistemi kullanılması nedeniyle saçak tüm cepheler boyunca görülür. Saçaklar yapıdaki çıkmalara paralel olarak uyum içinde düzenlenmiştir. Yapıda, geleneksel mertek uzatmalı saçağa ilaveten ahşap kaplama yapıldığı için mertekler görülmemektedir. Yapıda saçak boyunca su oluşu mevcuttur (Görsel 25).



**Görsel 25:** Akça konak saçak detayı (Yazar, 2023).

## Çıkmalara

Yapının kuzey ve güney cephelerinde iki adet çıkma mevcuttur. Kuzey cephesinde ortalama 115x400 cm. ebatlarında beş köşeli sofa çıkması vardır. Çıkma üzerinde beş adet pencere mevcuttur. Pencere alt kısımlarında ise ince işçilik olarak süsleme motifleri yer almaktadır. Güney cephesinde ise ortalama 150x450 cm. ebatlarında ahşap konsollu balkon çıkma bulunmaktadır. Balkon, ahşap direkler aracılığıyla saçak ile birbirine bağlanmıştır (Görsel 26).



**Görsel 26:** Akça konak çıkmalara (Yazar, 2023).

## Giriş Tasarımı

Yapının üç adet girişi mevcuttur. Ana giriş sokağa bakan kuzey cephede bulunmaktadır. Diğer iki giriş ise bahçeye bakmaktadır. Ana giriş tasarımı cephe tasarımına esas teşkil etmektedir. Zemin kattaki ana giriş yapının cephe düzenlemesine göre dikey simetri ekseninde yer alır. Girişi vurgulamak için kapı söve ve basık kemerli lento içerisine konumlandırılmıştır. Aynı zamanda girişin iki tarafında simetrik tasarım hâkimdir. Girişin birinci kat dikey köşe silmeleri ve yatay kat ayrımı cepheyi vurgulamaktadır. Yapı düz giriş tasarımına sahiptir (Görsel 20).

## 5. Türkiye İmam Hatipliler Vakfı (TİMAV)



**Görsel 27:** TİMAV genel görünüm ve bina konumu (Aygör ve diğerleri, 2010)(Yazar, 2023).

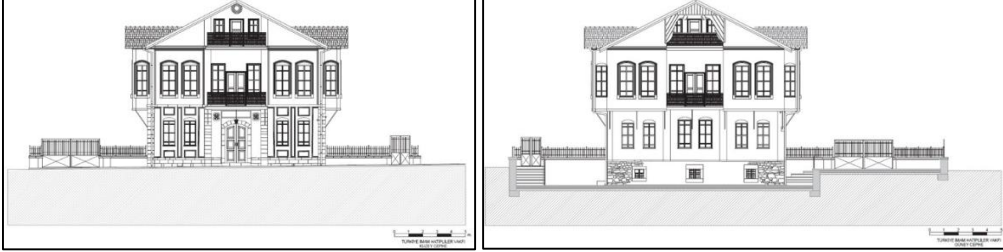
Binanın Konumu: Bina Çifte Merdiven Mah. Dr. Abdullah Sok. No:22 Karatay/KONYA adresindedir (Görsel 27).

### Malzeme ve Teknik

Binanın yapı malzemesi moloz taştır. Yapı iki katlı olup yığma tekniği ile inşa edilmiştir. Yapının Duvar kalınlığı 70 cm. civarındadır.

### Görünüm/Bütün Cephe

Yapının ana girişi olan kuzey cephesinde simetrik tasarım ve süslemeler ön plana çıkmaktadır. Cephede dikey doğrultuda tam anlamıyla simetrik tasarım söz konusudur. Cephede bulunan pencereler diğer pencerelerle benzer tasarıma sahiptir. Kesme taş çerçevesi giriş tasarımı ile cephede yer alan birinci kat balkon çıkması ve çatı katındaki balkonlu cihannüma cepheyle uyum içerisindedir (Görsel 27).



**Görsel 28:** TİMAV kuzey ve güney cephe (Monstar Mimarlık, 2023).

Güney cephede ise birinci kat ve çatı katı birlikte tüm cephe boyunca çıkma yapmaktadır. Pencere yerleşimine bakıldığında cephede simetri hâkimdir. Birinci katta niş içerisinde bir balkon ve çatı katında bir cihannüma yer almaktadır (Görsel 28).

Doğu ve batı cepheleri birbiri ile simetrik tasarıma sahiptir ancak cephe içi asimetric tasarım hâkimdir. Her iki cephede de yapının kırma çatı formundan kaynaklı olarak birinci katta üçgen alınlıklı oda büyüklüğünde çıkmalar oluşmuştur (Görsel 29).



**Görsel 29:** TİMAV doğu ve batı cephe (Monstar Mimarlık, 2023).

### Pencere Formları

Cephelerde basık kemerli alınlıklı dikdörtgen formlu ortalama 90x215 cm. 95x215 cm. ve 85x175 cm. ölçülerinde niş içerisinde tasarlanan pencerelerin yanı sıra bodrum katta dikdörtgen formuna sahip 80x70 cm. ebatlarında kesme taş çerçeveli pencereler bulunmaktadır (Görsel 28-29).

### Kat Silmeleri

Yapının tüm cephelerinde kat silmeleri bulunmaktadır. Taş malzemenin şekillendirilmesiyle oluşturulmuştur. Ana giriş cephesinde düz ve şaşırtmalı köşe taşları köşe taşları cepheye mimari görsellik kazandırmaktadır (Görsel 27-28-29-30).

### Saçaklar

Yapı üst örtüsünde kırma çatı gözlemlenmektedir ve Marsilya tipi kiremit kaplıdır. Yapının tüm cepheleri boyunca saçak mevcuttur. Yapının cephelerinde yer alan çıkmalardan dolayı ve kırma çatı sisteminden kaynaklı saçak alınlıkları ve süslemeleri oluşturularak saçak özelinde olmak üzere tüm cephelerde vurgulama yapılmıştır. Saçak altı mertek uzantısı gözlemlenmektedir (Görsel 30).



**Görsel 30:** TİMAV saçak görünüm (Yazar, 2023).

### Çıkmalar

Yapının her cephesinde çıkmalar mevcuttur. Güney cephesinde birinci kat cephe boyunca çıkma yapmakta, ortalama 400x100 cm. ebatlarında niş içerisinde bir adet balkon bulunmaktadır. Doğu ve batı cephelerinde yer alan çıkma ise çatı yapısı kaynaklı üçgen alınlıklı ve üç yönlü olup, 400x115 cm.

ebatlarındadır. Kuzey cephesinde ise birinci kat ve çatı katında 400x100 cm. ebatlarında iki adet balkon çıkması görülmektedir (Görsel 27-28-29).

### Giriş Tasarımı

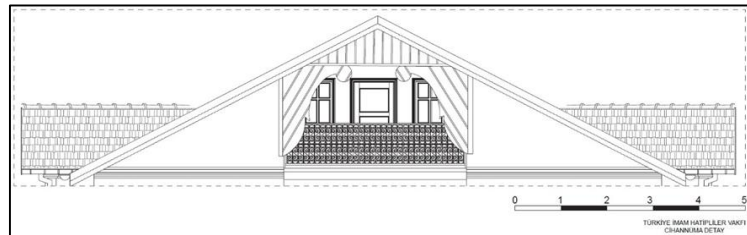
Ana giriş tasarımına bakıldığı zaman cadde seviyesinde simetrik ve sade tasarıma sahip çift kanatlı ahşap kapı karşımıza çıkmaktadır. Kesme taş malzemesinden oluşan basık kemer başlıklı dikdörtgen çerçeve içerisinde yer alan giriş kapısı, balkon çıkması köşelerinin altına kadar cepheye sütun halinde yerleştirilen kesme taş uygulaması ile vurgulanmıştır (Görsel 31).



**Görsel 31:** TıMAV giriş tasarımı (Monstar Mimarlık, 2023).

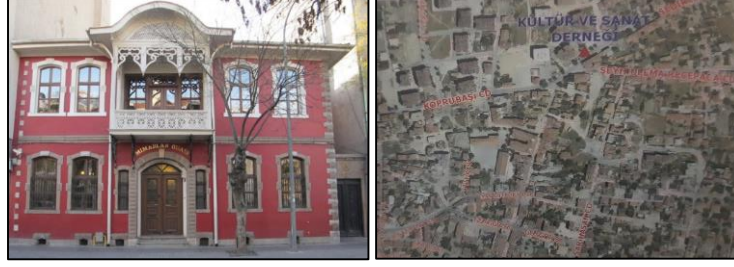
### Cihannüma/Köşk Odası

Yapıda iki adet cihannüma mevcuttur. Kuzey cephede çatı katında yer alan cihannüma balkonlu olup, güney cephede yer alan cihannüma niş içerisindedir. Bu cihannümanın dekoratif ahşap motifi cepheyle bütünlük sağlayacak şekilde saçak altına yerleştirilmiştir (Görsel 32).



**Görsel 32:** TıMAV cihannüma (Monstar Mimarlık, 2023).

## 6. Dr. Nevzat Özkal Evi (Mimarlar Odası)



**Görsel 33:** Dr. Nevzat Özkal Evi görünümü ve bina konumu (Yazar, 2023)(Aygör ve diğerleri, 2010).

Binanın Konumu: Dr. Nevzat Özkal Evi Abdülaziz Mah. Atatürk Cad. No:15 Meram/KONYA adresinde yer almaktadır. Tapuda Abdülaziz Mah. 344/29 ada parselde kayıtlıdır (Görsel 33).

### Malzeme ve Teknik

Binanın yapım tekniği yığma ve dikme ve payandalardan meydana gelen ahşap çatkı arasına kâgir malzeme (tuğla, taş, kerpiç vb.) doldurularak hımış tekniğinde inşa edilmiştir. Bodrum kat yığma tekniğinde taş kullanılarak yapılmıştır. Duvar kalınlığı ortalama 70 cm. civarındadır.

### Görünüm/ Bütün Cephe

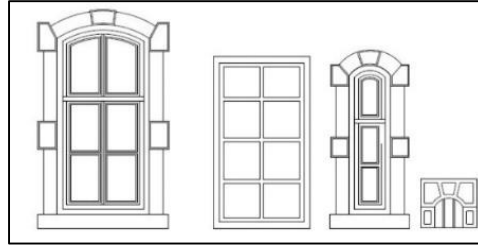
Ana giriş cephesi olan kuzey cephesi simetrik ve estetik tasarımıyla caddeye bakmaktadır. Cephede tam anlamıyla simetri ve uyum söz konusudur. Cephede ince işçiliği ve simetrik motif çalışması ön plana çıkan ahşap balkon çıkması vurgulanmıştır. Bosajlı uygulamaya sahip ve basık kemer başlıklı ahşap kapının iki yanına minyatür pencere konumlandırılarak giriş vurgulanmış ve cephede hareketlilik sağlanmıştır. Cephe köşe kenarlıklarında dekoratif çalışmalar mevcuttur (Görsel 36). Cephenin batı cephesi ile olan köşesinde dekoratif köşe taşı çalışması görülmektedir. Binanın doğu cephesi birleşiminde ise belli aralıklarla yerleştirilen köşe taşları ile dekoratif çalışma mevcuttur. Yapının doğu ve batı cepheleri ise konut yapımları yüzünden sağır kalmıştır (Görsel 33-34).



**Görsel 34:** Dr. Nevzat Özkal evi kuzey cephe (Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu, 2023)(Yazar, 2023).

### Pencere Formları

Binanın kuzey cephesinde genellikle 100x210 cm. ebatlarında basık kemerli taş söveli kilit taşlı çift kanatlı çift açılır pencere yerleştirilmiştir. Giriş kapısının her iki tarafında 35x150 cm ebatlarında basık kemerli kilit taşlı iki adet pencere bulunur. Bodrum katta ise 30x35 cm. ebatlarında basık formda bodrum kat pencereleri bulunur. Balkon çıkmasında yer alan pencereler simetrik olup 100x175 cm. ölçülerindedir (Görsel 35).



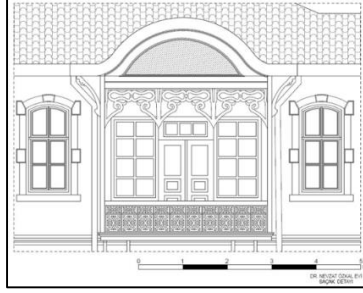
**Görsel 35:** Dr. Nevzat Özkal evi pencere tasarımları (Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu, 2023)(Yazar, 2023).

### Kat Silmeleri

Sadece kuzey cephesinde izlenebilen kat silmesi vardır. Zemin kat ve birinci kat ayrımını gösteren kat silmesi şekillendirilmiş kesme taştan oluşmaktadır Yapıda şaşırtmalı ve düz köşe taşı uygulaması görülmektedir.

## Saçaklar

Yapı üst örtüsü kırma çatı sistemiyle çözümlenmiş olup Marsilya tipi kiremit ile kaplanmıştır. Yapının saçak yapısı incelendiğinde doğu cephesinin tamamen sağır olmasından kaynaklı olarak saçak payı yoktur. Kuzey cephesindeki iç sofa balkon çıkmasından kaynaklı olarak alınlıklı dalgalı saçak yapısı oluşmuştur. Saçak altı boşluklar boyalı ahşap çıtalarla kaplanarak estetik sağlanmıştır. Kismen sağır batı cephesi ve güney cephesi boyunca saçaklar devam etmektedir (Görsel 36)



**Görsel 36:** Dr. Nevzat Özkal evi saçak ve çıkma (Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu, 2023)(Yazar, 2023).

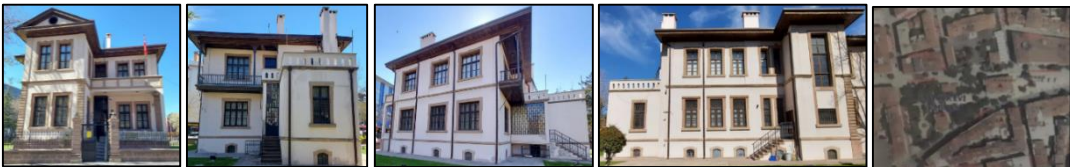
## Çıkmalar

Yapıda ana giriş cephesinde iç sofaya bağlı balkon çıkması yer almaktadır. Ahşap malzemeden oluşan balkon çıkması, oval yarım çember formatında alınlıklı ve detaylı dekoratif süslemelerle tasarlanmıştır. Çıkma tabanı kat silmesinin tasarımına uygun olarak kat silmesi hizasına yerleştirilmiş olup ana giriş kapısı üzerinde simetrik demir profil desteklerle sabitlenmiştir (Görsel 33-34-36).

## Giriş Tasarımı

Ana giriş kaldırım seviyesinden iki adet mermer basamak yükselmektedir. Derin nişe sahip olan giriş kapısı önünde küçük bir sahanlık oluşmuştur. Basık kemerli niş içerisine konumlandırılan giriş kapısı niş kenarının dekoratif taşlarla çevrelenmesi sonucu kendini daha vurgulu hale getirilmiştir (Görsel 33-34).

## 7. Atatürk Evi Müzesi



**Görsel 37:** Atatürk Evi bazı genel görünüm ve binanın konumu (Aygör ve diğerleri, 2010)(Yazar, 2023).

Binanın Konumu: Abdülaziz Mah. Atatürk Cad. No:4 Meram/KONYA adresinde yer almaktadır. Tapuda Atatürk Cad. 345/7 ada parselde kayıtlıdır (Görsel 37).

### Malzeme ve Teknik

Bina yığma yapı tekniği ile kesme taş kullanılarak Bina bodrum üzeri iki katlı olarak inşa edilmiştir. Binanın duvar kalınlığı 70 cm. civarındadır.

### Görünüm/Bütün Cephe

Yapının ana girişi caddeye bakan güney cephededir. Yapının ana girişine merdiven vasıtasıyla ulaşılır. Bina plan çözümü ve çatı strüktüründen kaynaklı olarak kırma çatı altında üçgen alınlık oluşmuştur. Alınlığın tam ortasında dairesel pencere göze çarpmaktadır. Bina cephesinde simetrik tasarım hâkimdir. Ana giriş kapısının zemin kat seviyesi sağ tarafında ve birinci kat seviyesinde mermer korkuluk ile çevrili balkonlar mevcuttur. Yapının güney cephesinde bosajlı ve rustik köşe taşları mevcuttur. Ayrıca cepheler boyunca devam eden yatay kat silmesi göze çarpmaktadır (Görsel 37-38).

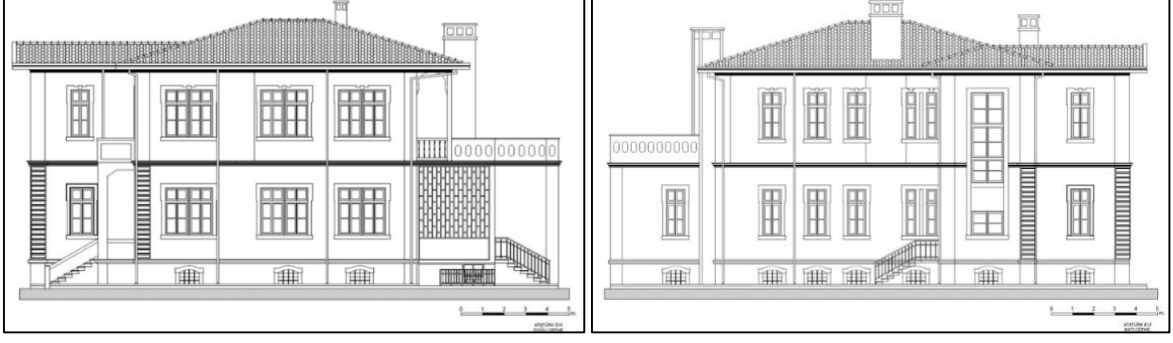


**Görsel 38:** Atatürk evi güney ve kuzey cepheler (Aygör, 2015)(Yazar, 2023).

Kuzey cephede ise birinci katta ahşap balkon çıkması yer almaktadır. Ayrıca zemin katın üzerinin bir kısmı teras olarak tasarlanmıştır. Balkon çıkmasının kenarlarında dekoratif ahşap korkuluk, terasta ise modelli beton korkuluk kullanılmıştır. Bu cephede binanın bodrum ve zemin katına ulaşan giriş kapıları mevcuttur (Görsel 37-38).

Binanın doğu ve batı cephesinde simetrik cephe tasarımı görülür. Zemin ve birinci kat pencereleri hemen hemen aynı boyutlarda olup bodrum pencereleri küçük ebatlıdır. Binada bulunan üç giriş kapısından bir adedi de batı cephesinde yer almaktadır. Bu giriş kapısı üst katlara çıkan merdiven sahanlığına bağlıdır. Ayrıca merdiven sahanlığından bina için doğal olarak aydınlatılması için cephe üzerinde merdiven kovası yüksekliğince aydınlatma pencereleri tasarlanmıştır. (Görsel 37-39).





**Görsel 39:** Atatürk evi doğu ve batı cepheler (Aygör, 2015)(Yazar, 2023).

### Pencere Formları

Yapıda ortalama 155x420 cm. 155x135cm. 220x220 cm. 90x220 cm. 50x220 cm. ve 90x70 cm. ebatlarında taş söve ve lentolu kilit taşlı normal kat pencereleri bulunmaktadır. Kuzey cephe üzerinde yer alan pencereler oransal olarak diğer pencerelerin  $\frac{1}{2}$ 'si oranındadır. Bodrum kat pencereleri ise ortalama 60x90 cm. ebatlarında olup basık kemerlidir (Görsel 40).



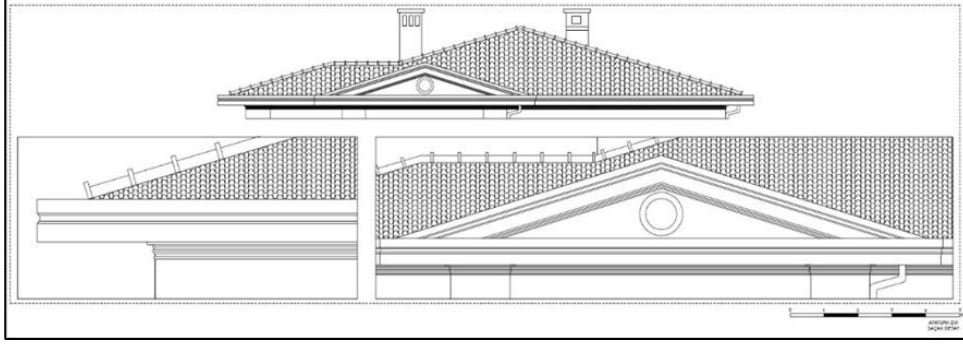
**Görsel 40:** Atatürk evi pencere tasarımları (Aygör, 2015)(Yazar, 2023).

### Kat Silmeleri

Kat silmeleri yapıda kesintisiz olarak devam etmektedir. Bodrum ve Zemin kat tabliyesi seviyesi hizasında yer alan kat silmeleri kesme taşın modellenmesi ile elde edilmiştir. Kendini belirgin şekilde ifade etmektedir. Yapının bodrum katı ile birinci katı arasındaki kenar köşelerinde taş malzeme ile sütun halinde yerleştirilmesiyle rustik ve bosajlı çalışma yapılmıştır (Görsel 37-38-39)

### Saçaklar

Yapının üst örtüsü kırma çatı ile çözümlenmiş, Marsilya tipi kiremitle kaplanmıştır. Yapıda tüm cephelerde ahşap mertekli saçak yer alır. Mertekler ahşap malzeme ile kaplanmış, ahşap kaplamanın duvar ile birleştiği yere ahşap kat silmesi yapılarak yapıda hareketlilik artırılmıştır (Aygör, 2015)(Görsel 41).



**Görsel 41:** Atatürk evi saçak detayı (Aygör, 2015)(Yazar, 2023).

### Çıkmalar

Yapının güney cephesinde binanın orta aksına konumlandırılan ana giriş merdiveninin sağ tarafında zemin katta 490x170 cm. ve birinci katta 650x170 cm. ebatlarında giriş kapısının üzerini de kapsayacak şekilde iki adet balkon çıkması mevcuttur. Balkonlar sol tarafta bina kütesine bindirilmişken zemin kat balkon çıkmasında bodrum kat duvarları birinci kat balkon çıkmasında ise sağ köşede konumlandırılan kolon vasıtasıyla taşınmaktadır. Binanın kuzey cephesinde yer alan ahşap balkon çıkması ahşap kirişler vasıtasıyla taşınır. Ayrıca balkon altında yer alan iki adet ahşap kiriş demir payandalarla desteklenerek taşıma kapasitesi artırılmıştır. Açık teras balkonunu ise zemin kat tabliyesi üzerine planlanmıştır (Görsel 42).



**Görsel 42:** Atatürk evi çıkma tasarımları (Aygör, 2015)(Yazar, 2023).

### Giriş Tasarımları

Binanın ana girişi güney cephede yer almaktadır. Cephenin orta aksına çift kanatlı ahşap süslemeli ana giriş kapısı planlanmıştır. Girişe merdiven vasıtasıyla ulaşılmakta olup sahanlıklı giriş tasarımı

görülmektedir. Girişte bulunan sahanlık zemin kat balkon çıkması ile bir bütün halindedir (Görsel 37-38).

## 8. Noter Ragıp Anadolu Evi



**Görsel 43:** Noter Ragıp Anadolu evi cephe görünümü ve konumu (Aygör ve diğerleri, 2010)(Yazar,2023).

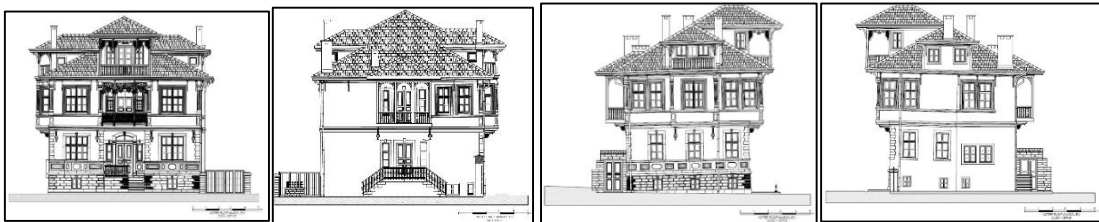
Binanın Konumu: Noter Ragıp Anadolu Evi Çifte Merdiven Mah. Vali İzzet Bey Cad. No:1 Karatay/Konya adresindedir. Tapuda Çifte Merdiven Mah. 2736/1 ada parselde kayıtlıdır (Görsel 43).

### Malzeme ve Teknik

Yapının yapım tekniği yığmadır. Yığma taşıyıcı sistemi kesme taş, moloz taş, tuğla ve ahşap karkastan oluşmaktadır (Emine Yıldız, Kuyrukçu ve Aydın, 2015: 85). Bina bodrum kat dâhil üç katlıdır. Bodrum katta kesme ve moloz taş kullanılmıştır. Diğer katlarda ise ahşap karkas sistemi mevcuttur. Duvar kalınlığı ortalama 70 cm. civarındadır.

### Görünüm/Bütün Cephe

Binanın doğu cephesinde sokağa açılan ana girişten başka güney cephesinde ikinci bir girişi bulunmaktadır. Binanın batı ve kuzey cepheleri etrafındaki yapılaşma nedeniyle büyük oranda sağırdır. Yapının doğu cephesi ve güney cephesindeki bodrum kattaki kesme taşların üst kısmında dikdörtgen ve kare geometrik şekilli panolar içlerindeki kartuşlarla kendini göstermektedir. Doğu ve güney cephelerinde, kat silmeleri, dekoratif sütunlar, ahşap süslemeler, şaşırtmalı ve düz köşe taşları görülmektedir. Yapının cephe tasarımında Avrupa mimarisi etkisiyle simetrik tasarım hâkimdir. Cephe süslemeleri ve balkon çıkmalarındaki imalatların tasarım ve işçiliği göze çarpmaktadır (Görsel 43-44).



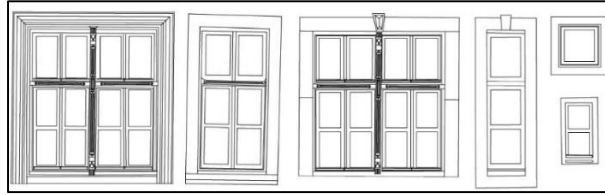
**Görsel 44:** Noter Ragıp Anadolu Cepheler (Monstar Mimarlık, 2023).

### Pencere Formları

Yapıda bodrum kat pencereleri ortalama 75x75 cm. ebatlarında olup yalnızca doğu ve güney cephede bulunmaktadır. Bodrum katta konumlandırılan bu pencerelerin söveleri olmayıp cephedeki kesme taş dizilimi söve vazifesini üstlenmektedir.

Binada konumlandırılan pencereler ortalama 170x180 cm. 90x190 cm. ve 50x180 cm. 55x55 cm. ve 35x70cm. ebatlarındadır. Pencerelerin boyutlarındaki farklılık yapı içerisindeki fonksiyonuna ve tasarıma göre değişiklik göstermektedir. Zemin kat pencerelerinde taş söve ve lento kullanılmış olup lentoların orta noktasında kilit taşı kullanılarak bütünlük sağlanmıştır. Birinci kat pencerelerinin söve ve lentolarında zemin kat pencerelerinin söve ve lentolarından farklı olarak yoğun süslemeli profiller göze çarpmaktadır. Pencerelerin üstte ve altta açılan iki şer kanadı bulunmaktadır

Güney cephede ise pencereler doğu cephesindeki pencerelere benzer ebatlardadır. Zemin kat pencereleri taş dikdörtgen söve ve lentolar içerisinde yerleştirilmiş olup lentonun orta noktasında diğer cephelerdeki zemin kat pencerelerinde olduğu gibi kilit taşı yer almaktadır (Görsel 45).



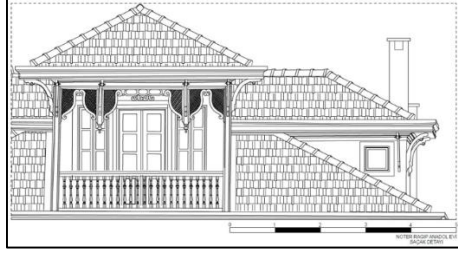
**Görsel 45:** Noter Ragıp Anadolu evi bazı pencere tipleri (Monstar Mimarlık, 2023).

### Kat Silmeleri

Binanın bodrum katındaki yatay kat ayrımı düz silme taşından yapılan silme ile kendini belli etmektedir. Yapının birinci kat ve zemin katındaki yatay kat ayrımlarına bakıldığında ise bodrum kattaki yatay kat ayrımından farklı olarak bu katlardaki kat ayrımları kesme taşın silmelerle şekillendirilmesiyle oluşmaktadır. Kat silmeleri binayı tüm cepheler boyunca dolaşmaktadır. Yapının doğu cephesinde köşelerde şaşırtmalı köşe taşları ve dekoratif sütunlar bulunmaktadır (Görsel 43-44).

### Saçaklar

Yapı üst örtüsü kırma çatı olup Marsilya tipi kiremit ile kaplıdır. Noter Ragıp Anadolu Evi'nin saçak tasarımı dönemin şartlarına uygun olarak ahşap mertek uzatmalı saçak olarak tasarlanmış olup saçak yapıdan hafif dışarı taşırılmıştır. Birinci kat seviyesinde bulunan saçak yapıyı tüm cepheler boyunca dolaşmaktadır. Yapının dış duvarlarında konumlandırılan ahşap payandalar saçığın taşınmasında kullanılmıştır. Saçağın mertekleri ahşap çıtalarla kaplandığı için gözükmemektedir (Görsel 46).

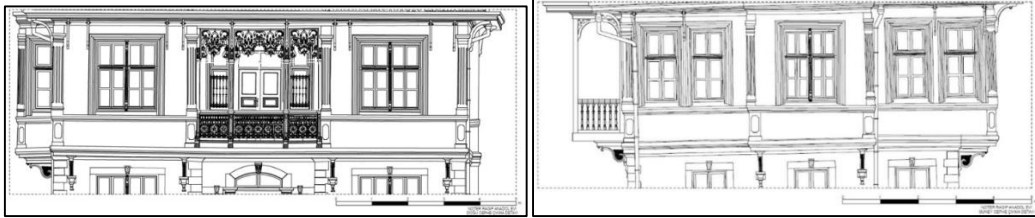


**Görsel 46:** Noter Ragıp Anadolu evi saçak detayı ve cihannüma (Monstar Mimarlık, 2023).

### Çıkmalar

Yapının giriş cephesini vurgulamak amacıyla yapının doğu cephesinde birinci kat zemin kata göre cephe boyunca tamamen çıkma yapmaktadır. Çıkmayı cephe yüzeyinde taş konsollara oturtulan ahşap payandalar taşımaktadır. Birinci katta bulunan balkon çıkmasının ebatları iç sofayla aynıdır. Balkon dört ahşap direk vasıtasıyla üç açıklığa ayrılmış olup açıklığın ortasındaki iki ahşap direk diğer iki direkten farklı olarak içbükey olukludur. Oluşan açıklığın ortadaki kısmı diğerlerine göre daha geniştir. Açıklıkların alınlıkları barok stili ahşap süslemelerle bezenmiştir.

Yapının güney cephesindeki oda çıkması tek yönlü ve üç cepheli bir tasarıma sahiptir. Çıkma yapı duvarının üzerinde konumlandırılmış taş konsolların üzerine oturtulan payandalar sayesinde taşınmaktadır. Çıkmanın altındaki dikdörtgen formun alt ve üst kısımları silme yapılarak cephede hareketlilik sağlanmıştır. Çıkmanın iki köşesinde içbükey oluklu dekoratif kare kesitli sütunlar bulunmaktadır (Görsel 47).



**Görsel 47:** Noter Ragıp Anadolu evi doğu ve güney cephelerindeki çıkmalar (Monstar Mimarlık, 2023).

### Giriş Tasarımları

Binanın cephesi yoğun bir şekilde süslenmiştir. Binanın ana giriş (doğu cephesi) içeri çekilerek bir niş içerisinde tasarlanmıştır. Böylelikle konutun girişi vurgulanmıştır. Binanın ana girişinin bulunduğu nişe merdiven vasıtasıyla ulaşılmaktadır. Cephede nişli giriş tasarımından söz etmek mümkündür. Giriş kapısının çerçevesi basık kemerli taş söve ve lento ile çerçevelenmiş olup, basık kemer lentonun orta noktasında hafif bir çıkma ile kilit taşı yer almaktadır. Giriş kapısı çift kanatlı olup kapının üstünde basık kemerli iki kanatlı penceresi bulunmaktadır. Kapının kanatları kendine has bir tasarıma sahiptir (Görsel 43-44).

### **Cihannüma/Köşk Odası**

Yapının çatı katı kısmına bakıldığında ise çatı katındaki cihannüma göze çarpmaktadır. Cihannüma iki ahşap direğin ortasına saçak seviyesinden aşağı iki ahşap parçanın sarkıtıldığını görülür. Bu iki ahşap parçanın sol ve sağ tarafına simetrik olarak motifler yerleştirilmiş motiflerin şekinden kaynaklı oluşan boşluklarda ahşap kafesle kapatılmıştır. Balkon korkuluğunda ise ahşap parmaklıklar mevcuttur (Görsel 46).

### **Değerlendirme**

Çalışma kapsamında incelenen konutlar plan tipi bakımından ve cephe özellikleri bakımından olmak üzere iki başlık altında Konya çevresi ve Anadolu'daki diğer konutlarla kıyaslanacaktır. Böylelikle Konya evlerinin Anadolu'da inşa edilen geleneksel konutlar ile benzerlik ve farklılıkları tespit edilirken Anadolu'daki geleneksel konutlar içerisindeki yeri ve önemi de tespit edilmiş olacaktır.

### **Plan Tipi Bakımından**

Bu bölümde Konya Evleri'nin plan tipi özellikleri mabeyinli ve iç sofalı başlıkları altında Anadolu'daki geleneksel konutlar ile kıyaslanacaktır.

### **Mabeyinli Evler**

Daha önce belirttiğimiz gibi plan tipi gelişiminde Mabeyinli evler ikinci safhada yer almaktadır. Çalışmamız kapsamında incelediğimiz evlerden Mustafa Uğur evi mabeyinli plan tipine sahiptir. Mabeyinli evler Konya'da sıklıkla görülen geleneksel plan tipidir. Celile Berk (1951) yılında yaptığı çalışmada Konya'da mabeyinli evlere birçok örnek vermiş ve mabeyinli evleri tek katlı evler olarak tanımlamıştır. Fakat verdiği örnekler içerisinde Kızıl Hacı Hasan evi iki katlı olup mabeyinli plan tipine sahiptir. Konya ve çevresine bakıldığı zaman Karaman'da mabeyinli plan tipine sahip konutlar gözlemlenmektedir. Örneğin; Hacı Ömer Ağa evi, Nalıncılar evi (Karpuz, 1992)(Aygör, 2015: 349).

### **İç Sofalı Evler**

Çalışmamız kapsamında incelenen altı adet Konya evi ile aynı dönemde çevre illerde yer alan konutlar incelendiğinde benzer tasarım ilkelerine sahip iç sofalı plan tipine sahip yapıların XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı döneminde değişik bölgelerde görüldüğü tespit edilmiştir. Erkan Aygör (2015: 349-354) yılında yaptığı çalışmada Konya çevresinde Akşehir, Beyşehir ve Ereğli'de civar illerde Karaman, Aksaray, Afyonkarahisar, Antalya, Burdur, Isparta ve Karadeniz, Marmara ve Ege bölgelerinde iç sofalı plan tipinin görüldüğünü ifade etmektedir.

## Cephe Özellikleri Bakımından

Bu bölümde Konya evlerinin cephe özellikleri üçgen alınlıklar, köşe taşları, kat silmeleri ve dekoratif sütunlar, dalgalı saçaklar, çıkmalar, cihannümler, Anadolu'da farklı ya da benzer örnekler ile karşılaştırılacaktır.

### Üçgen Alınlıklar

Üçgen alınlıklar çıkmalarda, ana çatıda, çatı katlarında ve kırma çatının devamı niteliğinde uygulama alanı bulmuştur. Erkan Aygör (2015: 356-358) yılında yaptığı çalışmada Konya'da üçgen alınlık uygulamasının çıkmalarda veya ana çatı düzeninde, beşik çatılarda yapıldığını benzer örneklerin Anadolu'daki geleneksel konutlarda da görüldüğünü, kırma çatı ile birlikte oluşturulan üçgen alınlıkların Konya evlerinde örneğine rastlanılmadığını ifade ederken Anadolu'da Bursa, Divriği, Eskişehir, İzmit, Kayseri, Kütahya, Urfa'da kırma çatı ile üçgen alınlık uygulamalarının görüldüğünü belirtmiştir.

### Dalgalı Saçaklar

Çalışmamız kapsamında incelenen Dr. Nevzat Özkal evinde dalgalı saçak uygulaması görülmektedir. Sedat Hakkı Eldem'e (Sedat Hakkı, 1974: 44) göre dalgalı saçaklar özellikle Doğu Rumeli, İstanbul, Edirne ve Balkanlarda sıklıkla kullanılan mimari bir eleman haline gelmiştir. Anadolu'da da Dalgalı saçak uygulaması Konya, Eskişehir Odunpazarı, Isparta, İstanbul, Kırklareli, Safranbolu illerinde görülmektedir (Aygör, 2015: 361).

### Köşe Taşları, Kat Silmeleri, Dekoratif Sütun Uygulamaları

Köşe taşları, kat silmeleri, dekoratif sütun uygulamaları cephede görsellik sağlamak için kullanılan dekoratif elemanlardır. Köşe taşı ve dekoratif sütun görülen evlerde, kat silmeleriyle de karşılaşılmaktadır.

Köşe taşları şaşırtmalı ve düz olarak iki şekilde uygulanmaktadır. İncelediğimiz Konya evlerinden dört adedinde düz köşe taşı bir adedinde ise şaşırtmalı köşe taşı uygulaması görülürken üç adedinde köşe taşı uygulaması bulunmamaktadır. Anadolu'da benzer uygulamalar Konya civarında Akşehir'de diğer illerde ise Bartın Buca, Gümüşhane, Isparta, İzmir, İzmit, Kayseri, Kırklareli ve Tire evlerinde görülmektedir (Aygör, 2015: 360).

Ayrıca incelediğimiz örnekler içerisinde Noter Ragıp Anadol Evi'nde dekoratif sütun uygulaması karşımıza çıkarken benzer uygulamaları Antalya Edirne Isparta ve Kırklareli illerinde görmek mümkündür (Aygör, 2015: 360).

## Çıkmalar

Geleneksel Türk evinde düz ve gönye çıkmalar sıklıkla kullanıldığından ötürü düz ve gönye çıkmalar karşılaştırma kapsamında değerlendirilmeyecektir (Evren, 1957). İncelediğimiz örnekler içerisinde Akçakonak beşgen çıkması ile Konya'da bulunan tek örnektir. Konya civarında Beyşehir Çeçenler konağında ve Antalya Akseki, Bayburt Fehmi Sekmenli Evi diğer illerde bulunan beş köşeli çıkma tasarımı bulunan yapılara örnek teşkil etmektedir. Kayseri'de ve Safranbolu'daki evlerde görülen üç köşeli çıkma tasarımlarının benzer örnekleri Konya'da Arapoğlu Kosti gibi birkaç yapıda görülmektedir. Tire'deki bir evde ise çıkma oval (yarım daire) formuyla tasarlanmıştır (Aygör, 2015: 361–362).

## Cihannümalar

Anadolu'da cihannümalar, evlerin üst katlarında ayrı bir yaşam alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle üç yönü açık olan cihannümaların ortak özellikleri ve süslemelerinin ahşap malzemeden yapılmasıdır. Afyon, Avanos, Beypazarı, Edirne Kaleiçi, Edirne, İzmit ve Kırklareli evlerinde benzerlerine rastlanmaktadır (Aygör, 2015: 362–363).

## Sonuç

Yapılan çalışma kapsamında elde edilen bilgiler ve literatür çalışmaları ışığında Konya il merkezinde geleneksel Konya evlerinin özgün niteliklerini taşıyan bir yapı örneği günümüze ulaşamadığı, mevcut yapılar incelendiğinde geleneksel Konya evlerinin korunamadığı görülmektedir. Bu nedenle geleneksel Konya evlerinin yeniden değerlendirilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

**Tablo 1.** Yapıların genel değerlendirilmesi

Konut İsmi	Dönemi	Giriş Tasarımı	Süsleme	Çıkma Türü	Konut İsmi	Sofa ve Oda Çıkma Geometrisi	Çatı Tipi	Avrupa Mimarisi Etkisi	Geleneksel Tarz
Mustafa Uğur Evi	XIX. yüzyıl	Düz	Yok	Oda	Mustafa Uğur Evi	Tek yönlü dikdörtgen	Toprak dam	-	+
Nakipoğlu Konağı	XIX. yüzyıl	Sahanlıklı	Yok	Sofa + oda	Nakipoğlu Konağı	Tek yönlü dikdörtgen	Toprak dam	-	+
Koyunoğlu Evi	XIX. yüzyıl	Düz	Var	Sofa	Koyunoğlu Evi	Tek yönlü dikdörtgen	Beşik	-	+
Akça Konak	XIX. yüzyıl	Düz	Var	Sofa + balkon	Akça Konak	Tek yönlü beşgen	Kırma	+	-
Mimarlar Odası	XX. yüzyıl	Nişli	Var	Balkon	Mimarlar Odası	Yok (Balkon Çıkma)	Kırma	+	-
Atatürk Evi	XX. yüzyıl	Sahanlıklı	Var	Balkon	Atatürk Evi	Yok (Balkon Çıkma -Teras)	Kırma	+	-
Türkiye İmam Hatipliler Vakfı	XX. yüzyıl	Düz	Var	Kat + oda + balkon	Türkiye İmam Hatipliler Vakfı	Tek yönlü dikdörtgen	Kırma	+	-
Noter Ragıp Anadolu Evi	XX. yüzyıl	Nişli	Var	Kat + oda + balkon	Noter Ragıp Anadolu Evi	Tek yönlü dikdörtgen	Kırma	+	-

Kaynak: (Yazar, 2023).



Çalışma kapsamında ele alınan evlere ait yapılan gözlem ve incelemeler neticesinde geleneksel evlerin gelişim ve değişimi açısından sırasıyla;

- Konya'nın eski yerleşim yerlerine ait geleneksel sokak yapısı; çıkmaz sokak, daralıp genişleyen sokak şeklinde olduğundan düzensiz yapılara sahiptir. Örnek olarak çalışma kapsamında ele alınan Mustafa Uğur evi batı cephesi köşesinde, çıkmanın baktığı sokak yapısının dar olmasından dolayı sokağı daraltmamak için pahlama yapılmıştır.
- Yapım malzemesi ve teknik olarak ele alırsak; geleneksel Konya evleri tarzında su basman seviyesinde kadar moloz taşlarla duvar örülmesi, cephe duvarlarında kerpiç malzeme kullanılması, hımış tekniğinde dolgu malzemesi olarak kerpiç, kamış, saz, kındıra kullanılması, tuğla malzemesi ile kirpi saçak yapılması, toprak dam ve bağdadi yapım tekniği ile çıkma yapımı gibi faktörler ön plana çıkmaktadır. Örnek olarak Mustafa Uğur evi, Nakipoğlu konağı ve Koyunoğlu evi ele alınmıştır.
- Avrupa mimarisi etkisiyle beraber yapım malzemesi ve teknik olarak ele alırsak; yığma yapım tekniğiyle taş malzeme kullanılması, hımış yapım tekniğiyle beraber taş ve tuğla kullanılması, çatı yapımı ve kiremit kullanımı, cephe, saçak ve çıkmalarda dekoratif süslemeler, yapı kat adedinin artması, sahanlıklı giriş tasarımı, nişli giriş tasarımı, basık kemerli ve dekoratif alınlıklı pencere formları, detaylı ve belirgin kat silmeleri, simetrik cephe tasarımları gibi detaylar ön plana çıkmaktadır.

Tablo 1 'e bakıldığında çalışma kapsamında ele alınan yapılar kronolojik sıraya konulmuş ve incelemeler sonucunda genel değerlendirme adı altında tablolandırılmıştır. Buna göre;

- Zamanla oda genişlikleri ve kat yükseklikleri artmıştır.
- Simetrik cephe tasarımı XIX. yüzyıl yapılarında ana giriş cephesiyle sınırlıyken, zamanla bu tasarım diğer cephelerde de görülmektedir.
- Toprak dam çatı örtüsü zamanla yerini kırma çatıya ve kiremide bırakmıştır.
- Geleneksel Konya evlerinde kat silmeleri gözlemlenememiştir. Avrupa mimarisinin artan etkisi ile bazı cephelerde kesme taş ile detaylandırılan kat silmeleri, zamanla tüm cephelerde işlemeli ve dekoratif kat silmeleri uygulamaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır.
- Avrupa mimarisi etkisiyle beraber sade cephe tasarımları zamanla yerini simetrik, ince işçilikli, süslemeli ve vurgulayıcı cephe tasarımlarına bırakmıştır.

- Avrupa mimarisi etkisinin görüldüğü binalar incelendiğinde kırma çatı modelinin zamanla daha da etkili kullanılarak, ahşap alınlıklı çıkma, ahşap alınlıklı saçak ve cihannüma tasarımlarına yer verilmiştir. Örnek olarak Atatürk Müzesi, Türkiye İmam Hatipliler Vakfı ve Noter Ragıp Anadolu Evi.
- Geleneksel Konya evlerinde görülen sade giriş tasarımları, Avrupa mimarisi etkisiyle beraber giriş tasarımları ön plana çıkarılmıştır. Giriş kapısının üzerinde yer alan, çıkma ile uyumlu bir niş içerisinde tasarlanan ana giriş kapısının etrafında konumlandırılan pencereler ile girişte üçlü giriş vurgusu yapıldığı gözlemlenmiştir.
- Plan tipinin gelişimine bağlı olarak oda, sofa çıkmalarına ilaveten Avrupa mimarisinin etkisiyle cephe boyu kat çıkmaları gözlenmiştir. Türkiye İmam Hatipliler Vakfı ve Noter Ragıp Anadolu evi örnek olarak verilmiştir.

Konya'nın tescilli iç sofalı evleri de günümüzde bütünlüklerini kaybetmektedir. Etraflarına yapılan XXI. yüzyıl eserleri ile çevrelenmiş ve birbirlerinden koparılmıştır (Çiftçi ve Kunt, 2018). Elde edilen veriler ışığında geleneksel Konya evlerinde gelişim ve değişimin XIX. yüzyıl sonları ile XX. Yüzyıl başları arasında olduğunu göstermektedir. Zamanla artan nüfus ve şehirleşme son çeyrek asırda en hızlı yayılımı göstermektedir ve geleneksel Konya evlerinin sokak ve cadde yapısını tamamen değiştirmiş ve bu özgün yapıların zamanla değişimine akıbetinde özgünlüğünü kaybederek yok oluşuna sebep olmuştur (Önge, 2015: 141). Aynı durumun günümüze birtakım değişikliklerle ve restorasyonlarla ulaşabilen iç sofalı tarihi Konya evlerinin başına gelmemesi için önlemler alınmalıdır. Tarihi binaların yok olmasına sebep olan en önemli etkenlerden birisi de insanların günümüzdeki ihtiyaçlarına verememeleri nedeniyle boş kalmalarıdır (Ahunbay, 2010). Bu yapılara günümüz ihtiyaçlarına cevap verebilecek fonksiyonların yapının özgünlüğünden taviz verilmeden kazandırılması durumunda, bu yapıların ömürleri daha da uzatılacak ve yarınlara kalması sağlanabilecektir.

## Kaynakça

- AHUNBAY, Z. (2010). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. Yem Yayınları.
- ARAT, Y. (2011). Geleneksel Türk Evi İç Mekân Donatılarının Antropometrik Verilere Dayalı Analizi; Konya Evleri. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- AYGÖR, E. (2015). *19. Yüzyıl Sonu Ve 20. Yüzyıl Başlarında Konya Evlerinin Mimari Gelişimi Ve Değişimi*. Doktora Tezi, Selçuklu Üniversitesi, Konya.
- AYGÖR, E. (2020). Konya Evlerinde Cephe Mimarisi. *Cappadocia Journal of History and Social Sciences*, 15(15), 153–181. doi:10.29228/cahij.46216

- AYGÖR, E., TOKAY, K., BAYKAL, Ş., TÜRKMEN, A., YÖRELİ, Y., İPEK, R. ve DOĞAN, N. (2010). *Konya İl Merkezi Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri*. (T. Medya, Ed.). Konya.
- BERK, C. (1951). *Konya Evleri*. Doçentlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- ÇİFTÇİ, Ç. ve KUNT, F. (2018). Investigation of Konya City Cultural Heritage Management and Sustainable Urban Development Relationship. *International Journal of Ecosystems and Ecology Science (IJEES)*, 8, (4), 663–668.
- YILDIZ, E. K., KUYRUKÇU, Z. ve AYDIN, D. (2015). Geleneksel Konya Evlerinden Fuat Anadolu Evi'nin Yeniden Kullanım Bağlamında Değerlendirmesi. *Atrium*, 3, (1), 1–79.
- EVREN, M. (1957). *Türk Evinde Çıkma*. Doçentlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- KARPUZ, H. (1992). Karaman'da Eski Türk Evleri. *Türk Halk Kültürü Araştırmaları* içinde (ss. 55–78).
- KARPUZ, H. (2000). Osmanlı'da Konut Mimarisi Konya Örneği. *III. Eyüp Sultan Sempozyumu* içinde (ss. 390–401). İstanbul.
- KARPUZ, H. (2001). Konya'da Halk Mimarisi. *Türk Halk Kültürü Özel Sayısı-II*.
- KARPUZ, H. (2016). Tarihi Konya Evleri.
- Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu*. (2023). Konya.
- Monstar Mimarlık*. (2023). Konya.
- ÖNGE, M. (2015). 19. Yüzyıldan Günümüze Değişen ve Dönüşen Bir Kültür Mirası Olarak Konya Alaaddin Tepesi. *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 13, 125–145.
- Sedat Hakkı, E. (1974). *Köşkler ve Kasırlar II*. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Rölöve Kürsüsü.
- SÖZEN, M. ve DÜLGERLER, O. N. (1979). Konya Evlerinden Örnekler. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 5(1), 79–100.
- ULUSOY, M. (1992). *Geleneksel Konya Evleri Avrupa Etkisi*. Selçuk Üniversitesi, Konya.
- YILDIRIM, M. (1999). Konya'da Erken Dönem Türk İslam Eserlerinden Örnekler. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(9), 265–285.
- YÜREKLİ, H. (1979). Türk Evi'nin Karakteristiklerinin Dış Gözlem ile Saptanması için Bir Yöntem. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 5(1), 10.



## 16. Yüzyıl İslam Cildi ve Avrupa Cildi Şirazelerinin Temel Özelliklerinin Karşılaştırılması

Comparison of the Basic Characteristics of the 16th Century Islamic Binding and The European Binding Endbands

**Mehmet KONUKLAR**

Dr.  
Kültür ve Turizm Bakanlığı

E-Mail:  
konuklar@hotmail.com

Atıf:  
KONUKLAR, M. (2023). "16. Yüzyıl İslam Cildi ve Avrupa Cildi Şirazelerinin Temel Özelliklerinin Karşılaştırılması", *Palmet Dergisi*, (4), 83-96.

### Öz

El yapımı kitaplar, yapısal ve sanatsal özellikleri birbirinden oldukça farklı olması nedeniyle İslam cildi ve Avrupa cildi şeklinde iki ana grupta sınıflandırılmaktadır. Cilt sanatının önemli bir unsuru olan şirazeler, kitapların sırt kısmının baş ve etek uçlarında bulunan, kitabın yapısal bütünlüğüne ve sanatsal kompozisyonuna katkı sağlayan örgülerdir. Bu çalışmada farklı nedenlerle tamamen tahrip olmuş İslam cildi ve Avrupa cildi tarzında iki 16. yüzyıl kitabının restorasyonu kapsamında yeniden örülen şirazelerinin yapım aşamaları ve özellikleri karşılaştırılmıştır. Şirazelerin yapım ayrıntıları dikkate alınarak kitabın yapısına olan katkıları ve sanatsal kompozisyondaki konumları tespit edilerek kayıt altına alınmıştır. Ayrıca İslam cildi ve Avrupa cildi şirazelerinin tespit edilen özellikleri karşılaştırılarak tarihi kitapların korunması ve onarımında dikkat edilmesi gereken hususlar tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Kitap Restorasyonu, Şiraze, İslam Cildi, Avrupa Cildi, Destekli Dikiş

### Abstract

Handmade books are classified in two main groups as Islamic and European books, since their structural and artistic features are quite different from each other. Endbands, which are an important element of the binding art, are the weaves found at the head and tail of the book spines, contributing to the structural integrity and artistic composition of the book. In this study, the construction phases and features of the resewed endbands within the scope of the restoration of two 16th century books in the style of the Islamic book and the European book, which were completely destroyed for different reasons, were compared.

Geliş Tarihi/Received  
31.08.2023

Kabul Tarihi/Accepted  
19.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date  
28.09.2023

Considering the construction details of the endbands, their contribution to the structure of the book and their position in the artistic composition were determined and recorded. Furthermore by comparing the determined features of the Islamic and European endbands, the issues that should be considered in the preservation and repair of historical books were examined in this context.

**Keywords:** Book Restoration, Endband, Islamic Binding, European Binding, Supported Sewing

## Giriş

Sistemik yazının icadından günümüze insanlık bilim ve teknolojiye artan bir ivme ile gelişim kaydetmiştir. Her buluş yeni bir buluşun, her bilgi daha detaylı bir bilginin önünü açmış böylece insanlığın bilgi birikimi hızla artmıştır. Gelecek nesillere bilginin aktarımı sert zeminlere yapılan basit çizimlerle başlamış sonraları stilize şekil çizili levhalar, yazılı sayfeler, rulolanmış belgeler ve kodeksler bilgi aktarım aracı olarak kullanılmıştır. 8. yüzyıldan itibaren ise kitaplar bilgi aktarımının lokomotifidir. Bu nedenle arşivlerde bulunan tarihi kitaplar bilim, kültür ve sanata dair en kapsamlı bilgileri içeren önemli yazılı kültürel miras eserleridir.

Yapısal ve sanatsal özellikleri birbirinden oldukça farklı olması nedeniyle tarihi kitaplar, İslam cildi ve Avrupa cildi şeklinde iki ana grupta değerlendirilmektedir. Erken dönem İslam ciltleri ve bunların Kıpti ciltleriyle ilişkilerini incelediği çalışmasında Petersen (1954), İslam ve Avrupa ciltlerinin birbirinden ayrı nitelikte olduklarını vurgulayarak erken dönem İslam ciltlerinde Kıpti ciltlerden esinlenme olduğunu öne sürmüştür. Asya kıtasında 8. yüzyıla kadar oluşturulan yazı kültürünün devamı niteliğinde gelişen İslam cildi, kitap merkezli bir din olan İslamiyet'in doğuşu ve yayılışına paralel gelişim göstermiştir. 8-11. yüzyıllarda hızla gelişen İslam cildi, Osmanlı Devleti zamanında altın çağını yaşamıştır. Selçuklu, Osmanlı (Arıtan, 1993), Memlük, Mağribi, Fars tarzı ciltler, İslam cildi kapsamında değerlendirilmektedir (Petersen, 1954). Farklı dönem veya coğrafyalarda İslam cildinin en güzel örneklerini verdikleri için 10. yüzyıl İslam Cildini tanımlamak için "Selçuklu Cildi", 12. yüzyıl Batı Avrupa İslam Cildi için "Mağribi Cildi", "15. yüzyıl İslam Cildi için "Osmanlı Cildi" (Arıtan, 1993) kavramı kullanılmaktadır. İslam el yazmalarının karakteristik özellikleri; Şemşe (Alparslan, 2018), renkli süslemeler, sertap, mıklep, ince keçi derisi, kitap mahfazaları, şiraze, aharlanmış kâğıtlar ve kullanım kolaylığı olarak sıralanmak mümkündür (Bosch, 1981).

Öncüllerine 9. yüzyıldan itibaren Kuzey Afrika Kıpti yazmalarında rastlanılan Avrupa Cildi, Roma İmparatorluklarında parşömen yazı zemini ve ahşap kapak kombinasyonunda gelişim göstermiştir. Avrupa Medeniyeti'nin gelişimine paralel olarak evrilen Avrupa cildi, 16-19. yüzyıllarda altın çağını yaşamış ve günümüz sert kapak kitap formunun atalığını yapmıştır. Şarlman, Roma, Ermeni, Bizans (Dinçer, 2019), Yunan (Boudalis, 2007) ve Gotik tarzı kitaplar Avrupa cildi kapsamındadır. Avrupa cildi kitapların karakteristik özellikleri; sırt dikişi, sırttaki kabartılar, dikiş desteklerinin kapaklara sabitleme şekli, sırt kamburası, ahşap kapaklar, metal kabartılar, klipsler, taşıma halkaları, parşömen

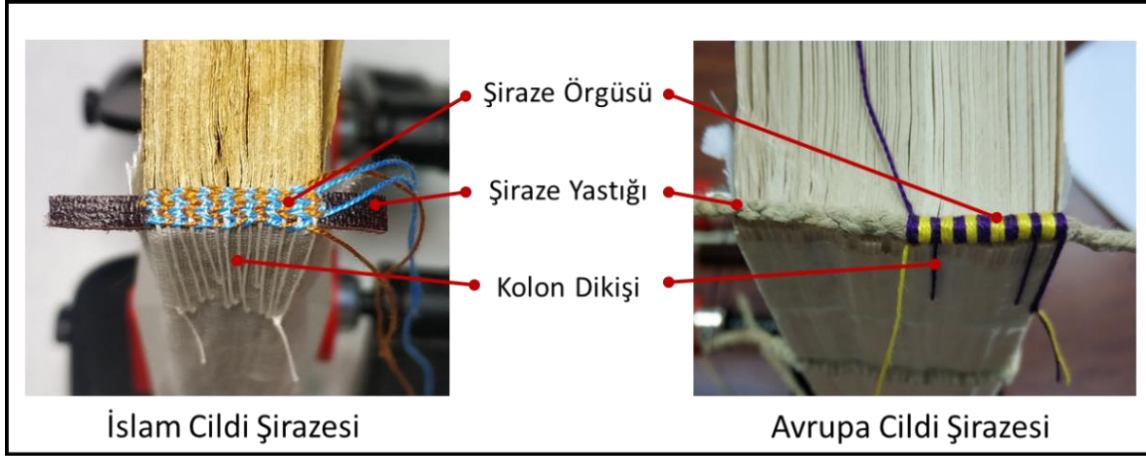
metin, kapak payları, şiraze ve cilt süslemeleri şeklindedir. El yapımı olmaları nedeniyle (Anameriç, 2015: 29) nevi şahıslarına münhasır olmakla birlikte genel karakteristikleri dikkate alınarak İslam cildi (Özbek ve Bilgen, 2022: 694) ile Avrupa cildi arasındaki temel farklılıklar genel hatlarıyla Tablo 1'de karşılaştırılmaktadır.

	İSLAM CİLDİ	AVRUPA CİLDİ
<b>Tarihi Gelişimi</b>	Orta Asya'da Uygurlarca 8. yüzyılda başlar (Binark, 1986) ve gelişimi İslam Medeniyetini takip eder.	Mısır'daki Kıptilerce 9. yüzyılda başlar (Arıtan, 1993: 551) ve gelişimi Avrupa Medeniyetini takip eder.
<b>Genel Yapı</b>	Cilt; kapaklar, sertap ve miklepten oluşur. Kitaba özel mahfaza bulunabilir. Metin ve kapaklar genellikle aynı boyuttadır.	Ciltte sertap ve miklep yoktur. Kapaklar birbirine ip veya metal klipslerle bağlanır. Kapaklar genellikle metinden büyüktür.
<b>Sırt Yapısı</b>	Cildin sırtı düzdür. Genellikle yazı ve süsleme içermez. Şiraze deri zemin üzerine örülür.	Cildin sırtı kamburalı, dikiş destekleri bariz çıkıntılı ve yazı içerir. Şiraze urgan üzerine sarılır.
<b>Yapımında Kullanılan Malzemeler</b>	Metin genellikle kâğıttır. Kapaklar genellikle mukavvadan yapılmış ve ince keçi derisiyle kaplanmıştır (Özen, 1998).	Metin parşömen veya kâğıttır. Kapaklar tahta veya mukavvadan yapılmış ve genellikle dana derisiyle kaplanmıştır (Petersen 1954).
<b>Yapım Tekniği</b>	Formalar genellikle 5 biyofordan oluşur ve metin bloğu 2 duraklı dikişle oluşturulur (Scheper, 2015). Kapaklar ayrı hazırlanır metin bloğu sırtında birleştirilir.	Formalar genellikle 2 biyofordan oluşur ve metin destekli dikişle birleştirilir. Destek uçları kapaklara sabitlenir (Dinçer, 2019). Sonrasında cilt derisi kapaklar üzerine yapıştırılır.
<b>Süsleme ve Üslup</b>	Süslemeler renkli, şekilli kabartmalı oymalı ve ayrıntılıdır (Özen, 1998). Genellikle metal içermez. Metin bloğu kenarlarında yazı veya altın süslemeli bulunabilmektedir.	Çeşitli metaller, yapı elemanı ve süsleme amaçlı kullanılır (Boudalis, 2007). Süslemeler genellikle tek renkli yazı veya baskıdır. Metin bloğu kenarları kırmızı boyalı olabilmektedir.

**Tablo 1.** İslam ve Avrupa Ciltlerinin Genel Karakteristik Özellikleri Üzerinden Karşılaştırması

## Kavramsal Çerçeve

İslam ve Avrupa ciltleri arasındaki önemli farklılıklardan birisi de şirazelerdir. Şirazeler, kitapların sırt kısmının baş ve etek uçlarında bulunan, kitabın yapısal bütünlüğüne ve sanatsal kompozisyonuna katkı sağlayan örgülerdir. Kitap yapımında dikiş işlemini takiben şirazeler, kitap sırtının baş ve etek kısımlarına örülmektedir. İslam ve Avrupa cildindeki şirazelerin yapısal bölümleri Görsel 1'de gösterilmektedir. Şirazelerde iki örgü bulunmaktadır (Scheper, 2015: 61). Birincil örgü şiraze yastığını forma ortalarıyla birleştirip şiraze kolonlarını oluşturan ve şirazenin kitaptaki konumunu sabitleyen kolon dikişi örgüsüdür. İkincil örgü şirazenin görseelliğini oluşturan ve iki iplik kullanılarak şiraze yastığı üzerine veya etrafına yapılan örgüdür.



**Görsel 1.** İslam Cildi ve Avrupa Cildi Şirazelerinin Yapısal Bölümlerinin Restorasyon Kapsamında Yeniden Örülen Şirazeler Üzerinde Görünümü

Erken dönem İslam ciltlerinin Mısır Kıpti ciltleriyle benzerlikleri üzerine incelemelerde bulunan Petersen (1954: 64), Erken dönem Kur'an-ı Kerim ciltlerinde bazı detayların Kıpti kitaplarına benzerlik gösterdiğini ve İslam cildinin kendine özgü gelişimle Ciltçilik sanatını dünyada önemli bir konuma yükseldiğini vurgulamıştır. (Scheper 2015: 287), İslam Ciltçiliği Tekniğinin metot, materyal ve bölgesel farklılıklar kapsamında değerlendirdiği araştırmasında İslam ciltlerinde %80 oranında iki duraklı dikişin uygulandığını ve genellikle Chevron deseni (fare dişi) şirazelerin yapıldığını tespit etmiştir.

Boudalis (2016), Doğu Akdeniz ciltlerindeki ikili şirazelerin yapım teknikleri, sınıflandırılması ve tasarımları üzerine yaptığı incelemelerde İslam, Süryani, Ermeni ve Bizans şirazelerinin ikili şirazelerle ilişkilerini irdelemiştir. Bu kapsamda Yunan, Gürcü ve Arap el yazmalarında Süryani şirazesini, Etiyopya ve Arap el yazmalarında Ermeni şirazesini ve Yunan el yazmalarında İslam şirazesini gözlemlenmesini Akdeniz havzasındaki mücellitlerin birbiriyle iletişim halinde olmalarına bağlamıştır.

### **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Yoğun bilgi ve sanatsal öğeler içeren yazılı kültürel miras eserlerinin koruma-kullanım dengesi, içeriklerindeki bilgiye erişme talebi nedeniyle diğer kültür varlıklarına görece kullanım yönüne doğru kaymaktadır. Dengenin koruma yönüne kaydırılması amacıyla bu eserlerde önleyici koruma faaliyetlerine ağırlık vermek gerekmektedir. Bu kültür varlıklarının yapısal ve sanatsal özelliklerinin bilinmesi eserin korunmasını ve ihtiyaç halinde onarımını kolaylaştıracaktır. Şirazeler, el yapımı kitapları hem yapısal hem sanatsal olarak bütünleyen önemli bölümlerdir. Renkli yapıları gereği ciltte uygulanan sanatı tamamlayan şirazeler birlikte kitabın baş ve etek kısmında yaprakların sırt derisiyle bulunduğu yerdeki olumsuz görüntüyü kapatan müstakil süslerdir.

Şirazeyi oluşturan kolon dikişleri formlarının hem bir arada durmasını hem de metin bloğunun sırt bezine tutunmasını sağlamaktadır. Ayrıca Avrupa cildi şirazelerinde görülen şiraze yastığının uç kısımlarının kapaklara yapıştırılması işlemi metin-cilt bütünlüğü destekleyen bir önemli uygulamadır. Bu özellikleri nedeniyle şirazeler, İslam ve Avrupa ciltlerinin yapısal ve sanatsal özelliklerinin anlaşılması ve karşılaştırılması açısından kilit bir role sahiptir. Bu çalışma kapsamında hem İslam cildi hem de Avrupa cildi şirazelerinin tarihi kitap onarımı kapsamında yeniden yapımı tarif edilmekte, bu şirazeler arasındaki yapısal ve sanatsal özellikler karşılaştırılmaktadır. Bu karşılaştırma aynı zamanda İslam cildi ile Avrupa cildi arasındaki farklılıkları da ortaya çıkarmaktadır.

İslam cildi şirazeleri, buldukları kitaplarda oluşan tahribatın boyutunu ortaya koyan doğal göstergelerdir. Şirazenin yapısal bütünlüğünün bozulması kitaptaki tahribatın müdahale gerektirecek bir ölçüde gerçekleştiğini göstermekte olup bu durum "şirazesini kaymak" deyimini ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmanın şirazeler üzerinde odaklanmasının bir diğer nedeni tarihi kitaplarda oluşan tahribatın gözlemlenmesi ve kontrol altına alınmasına katkı sağlamaktır. Araştırma ile tahribata uğramış tarihi kitaplardaki şirazelerin onarılması ve yeniden yapılmasında dikkat edilmesi gereken hususların ortaya çıkarılması da amaçlanmaktadır.

## Yöntem

Tarihi el yapımı kitapların sağlam hallerinde dışarıdan yapılan gözlemlerle yapısal ve sanatsal özelliklerini belirlemede doğal kısıtlılıklar bulunmaktadır. Dikişleri dağılmış ve metin cilt bütünlüğü bozulmuş kitaplarda sağlam hallerinde görülemeyen sırt içi, dikiş ayrıntıları, şirazenin alt bölümleri, metin-sırt-kapak birleşim noktaları gibi kısımlar gözlemlenebilmekte ve eserin hakkında daha ayrıntılı bilgilere erişilebilmektedir. Bu çalışmada farklı nedenlerle tahrip olmuş İslam cildi ve Avrupa cildi tarzında iki yeniçağ dönemi kitabın restorasyonu kapsamında yeniden yapılan şirazelerinin yapım aşamaları ve özellikleri karşılaştırılmıştır. Şirazelerin yapım ayrıntıları dikkate alınarak kitabın yapısına olan katkıları ve sanatsal kompozisyondaki konumları tespit edilerek kayıt altına alınmıştır. İslam cildi ve Avrupa cildi şirazelerinin tespit edilen özellikleri karşılaştırılarak bu kapsamda tarihi kitapların korunması ve onarımında dikkat edilmesi gereken hususlar irdelenmiştir.

Geniş bir coğrafyada yüzyıllar boyunca üretilegelen İslam ve Avrupa ciltlerinin, Selçuklu Cildi, Bizans Yazması, Memluk cildi gibi alt kategori isimleriyle anılan farklı üslup ve yöntemlerle üretilmiş örnekleri bulunmaktadır. Çalışma kapsamında İslam cildi olarak MS 1600 yılında istinsah edilen bir Osmanlı cildi el yazması, Avrupa cildi olarak MS 1551 yılında Bazel'de basılmış bir nadir matbu eser seçilmiştir. Her iki eser de İslam ve Avrupa ciltlerinin en güzel örneklerinin verildiği dönem aralığındadır. Ayrıca her iki eserin de şirazeleri restorasyon kapsamında yeniden yapılmıştır. Yeniden yapım işlemi, restore edilen eserin işlevini yitirmiş veya parçalanarak tamamen kaybolan parçalarının



uygun özelliklerde yeni materyallerle yapılmasıdır. Yeniden yapım işleminde kaybolan parçanın, eserde tespit edilebilen orijinal özellikleri ve zorunlu uygulamalar haricinde hiçbir sanatsal yorum katılmadan eserin ait olduğu dönemin genel özelliklerine uygun olarak yapılması esastır. Böylelikle seçilen bu iki eserin yeniden yapılan şirazeleri, kendi dönemlerindeki genel şiraze yapısını temsil etmektedir.

Şirazeler buldukları kitapların yapısal ve sanatsal bir bileşeni olması nedeniyle karşılaştırma amacıyla eserlere uygulanan onarımın işlem aşamaları genel olarak sıralanmıştır. Şirazelerin yeniden yapımı görsellerle desteklenerek ayrıntılı betimlenmiştir. Restorasyon kapsamındaki eserler kendi dönem ve sanatlarının genel özelliklerini taşımakla birlikte İslam ve Avrupa cildi şirazelerinin tüm özelliklerini taşıması mümkün değildir. Bu nedenle daha detaylı bilgi verebilmek amacıyla şirazelerin yeniden yapım betimlemelerinde alternatif yöntem ve uygulamalar da açıklanmıştır.

## Bulgular

Araştırma kapsamında onarımı gerçekleştirilen İslam cildi, Ahi Benli Hasan tarafından MS 1517 yılında telif edilen Hüsnü Dil adlı eserdir. Türk Edebiyatı konulu eserin müstensihisi Ali Semerkandi olup istinsah tarihi MS 1600'dür. Talik yazı türünde Osmanlıca yazılan eser, 178x114x18 mm boyutlarında ve 141 varaktan oluşmaktadır. Eserin metni İslam kâğıdı üzerine is mürekkebi kullanılarak, cildi murakka üzerine keçi derisi kaplanarak oluşturulmuştur. Eserin cildi sonradan yapılmış olmakla birlikte sırt derisi birkaç yerinden parçalanarak işlevini yitirmiş durumdadır. Eserin dikişi büyük oranda, şirazesi ise tamamen dağılmış durumdadır. Şiraze artıklarında eski şirazede kullanılmış mavi ve kahverengi ip artıkları tespit edilmiştir.

Restorasyona alınan Avrupa cildi MÖ 7. yüzyılda yaşamış Homeros'un İlyada Destanı adlı eseri olup miladi 1551 yılında Basel'de basılmıştır. Milli Kütüphane koleksiyonunda bulunan eser 155 x 235 mm boyutlarındadır. Kapakları deforme halde olup eserden ayrılmış, dikiş ve şirazesi tamamen dağılmıştır. Eserin metin bölümü yapraklarında yoğun kir ve parçalanma tespit edilmiştir. Restorasyona alınan bu kitabın tahribata uğramış haldeki kapakları içerisinde 12. yüzyıla ait Bizans parşömenleri olduğu tespit edilmiş ve bu parşömenler, açığa çıkarma restorasyonu (Caple, 2000) kapsamında eserden ayrılarak onarılmıştır (Konuklar ve Yılmaz, 2019). Yapraklarının bir bölümü parçalanmış ve dikişi dağılmış haldeki metin bloğuna koruma amaçlı restorasyon kapsamında kâğıt onarımı, yeni dikiş, yeni şiraze ve yeni cilt yapılması kararlaştırılmıştır. Bu kapsamda esere dönemine uygun dikiş uygulanmış ve şiraze örülmüştür. Restorasyonun sürdürülebilirlik ve geri dönüşlülük (Beck, 1999) ilkeleri dikkate alınarak esere uygun yapılan yeni cilde yine restorasyonun özgünlük ilkesi gereği süsleme uygulanmamıştır (Konuklar, 2023).

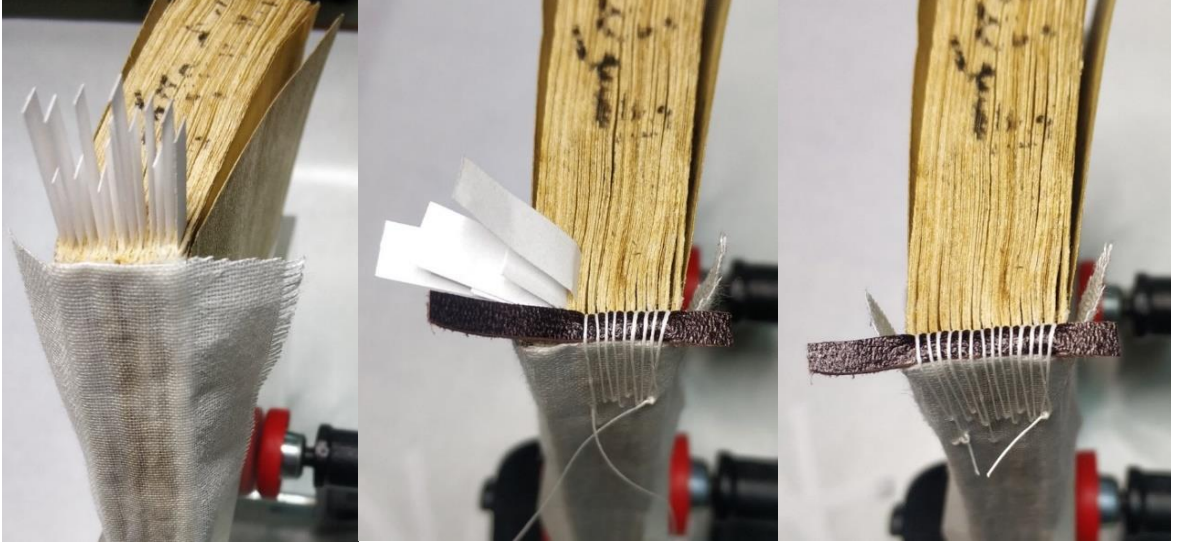
## İslam Cildi Şirazesi

İslam cildi tarzında kitaplar oluşturulurken hazırlanan formalar birbirine genellikle iki duraklı dikiş tekniğiyle (Scheper, 2015) dikildikten sonra metin bloğunun sırtına sırt bezi yapıştırılmaktadır (Görsel 2). Kullanılan bezin sırtın tamamını kapladığına ve sırt kenarlardan bir miktar fazla olmasına dikkat edilmektedir.



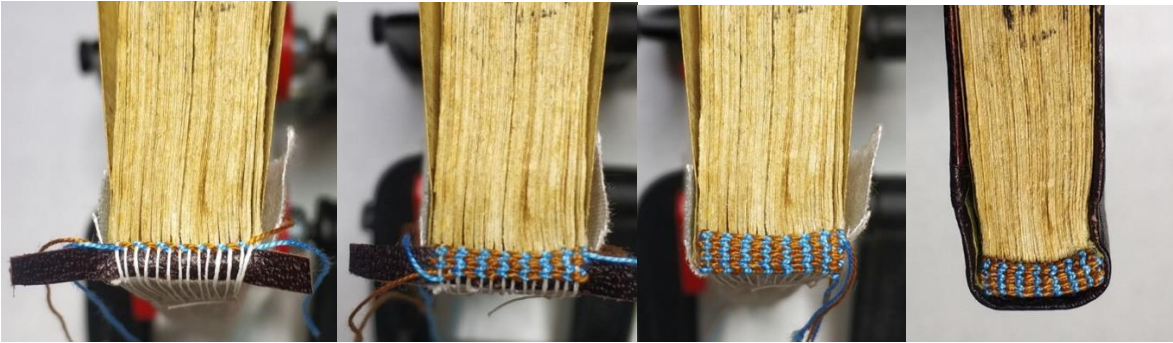
**Görsel 2.** İslam El Yazması Kitaplarında Yaygın Olarak Kullanılan İki Duraklı Dikiş (Üstte) ve Dikiş Sonrası Eserin Sırtına Yapıştırılan Mermerşahi Sırt Bezi (Alta)

Dikiş ve sırt bezi yapıştırma işlemlerinden sonra sırtın baş ve etek kısımlarına şiraze yapımına geçilmektedir. İslam cildi şirazesi yapımında ilk aşama birincil dikiş olan kolon dikişidir. Nişanlı şiraze yapılması planlanıyorsa tüm formaların ortaları, Görsel 3'te gösterildiği gibi kâğıt şeritlerle işaretlenmektedir. Şiraze yastığı olarak kullanılacak deri parçası, işaretli forma ortalarından yapılan kolon dikişiyle sırtın uç kısımlarının dışına sabitlenmektedir (Görsel 3). Saplama şiraze türünde kolon dikişin her formanın ortasından geçme zorunluluğu yoktur. Ancak yastık üzerinden geçen kolon iplerinin düzenli aralıklarla dağılmış olması gerekmektedir. Nişanlı ve saplama şirazeleri arası bazı uygulamalarda kolon dikişleri her forma ortasından geçerken yastık üzerindeki kolon ipleri ikili gruplar halinde konumlandırılmakta ve tek kolon ipi gibi varsayılarak şiraze örülmektedir.



**Görsel 3.** Nişanlı Şiraze Örme Amacıyla Her Formanın Ortasına Kâğıt Şerit Yerleştirilmesi (Solda), Deri Şiraze Yastığı Üzerine Kolon Dikişlerinin Her Forma Ortasından Gececek Şekilde Atılması (Ortada) ve Kolon Dikişinin Tamamlanmış Hali (Sağda)

Şiraze yapımının ikinci aşaması birincil dikişle oluşturulan kolon iplerinin yastık üzerindeki bölümüne ikincil örgü olan şiraze örgüsünün oluşturulmasıdır. İki farklı renkte ipek iplik ve iki iğne kullanılarak oluşturulan örgünün çok farklı şekilleri bulunmaktadır. Örgü şekline göre ise faredişi (Chevron deseni), baklava, geçmeli ve alafranga, düz, verev, alttan örme ve üstten örme gibi şiraze türleri vardır. Bu farklı şekilleri oluşturmak için renkli iplerin kolon iplerinden altından veya üstünden geçirilmesi, iğnelerin örgüye iç veya dış kısımlardan batırılması ve örgü dönüşlerinde iplerin alta veya üste alınması parametrelerinden faydalanılmaktadır.



**Görsel 4.** İslam Cildi Fare Dişi Şiraze Örgüsünün İşlem Aşamaları ve Restorasyonu Tamamlanmış Eserdeki Şirazenin Görünümü (En Sağda)

Temelde mücellidin sanatsal yaklaşımına kalmakla birlikte büyük boyutlu kitaplarda baklava dilimi, orta ve küçük boyutta kitaplarda faredişi şiraze örümü tercih edilmektedir. Görsel 4'te iki farklı renkte ip ve iki ip kullanılarak faredişi şiraze örümü gösterilmektedir. Faredişi şirazesine benzer şekilde iki renk ip ve tek iğne kullanılan başka bir şiraze örme yöntemi de bulunmaktadır. Baş ve tek şirazelerinin

örümü tamamlandıktan sonra şiraze yastığının örgü ile kapatılmayan artan kısımları kesilmektedir. Örgüde kullanılan renkli iplerin uç kısımları kitap sırtının üzerine yapıştırılarak şiraze örme işlemi tamamlanmaktadır. İslam cilt sanatında bir dönem şiraze örme işlemi sonrasında dip tutmak adıyla bilinen sırtın ince bir deriyle (dip kösteği) kaplanması işlemi uygulanmıştır (Küçükkömürler, 2021). İç kapağın deri veya kâğıt olması, sırtta bez veya deri yapıştırılması ve esere yan kâğıt uygulanması durumlarına göre İslam cildinde farklı metin cilt birleştirme uygulamaları (Scheper, 2015) bulunmaktadır.

Metin bloğu işlemlerinin tamamlanmasından sonra metinle aynı boyutta hazırlanan cilt kapakları metin bloğuyla birleştirilmektedir. Yekpare cilt yönteminde kitabın cildi, bir bütün olarak hazırlanıp esere yapıştırılmaktadır. Yoğun kapak süsleme işlemi uygulaması gerektiren eserlerde cilt Deffeteyn yöntemiyle yapılmaktadır. Kapaklarda yapılacak oyma, deri yapıştırma ve boyama işlemlerinin daha kolay yapılmasını sağlayan Deffeteyn yönteminde ön kapak ve arka kapak grubu (Sertap ve mıklep dâhil) ayrı ayrı hazırlanarak metin bloğu sırtına sırayla yapıştırılmaktadır (Scheper, 2015). Bu yöntemle hazırlanmış kitapların sırt kısmında iki kat deri bulunmaktadır.

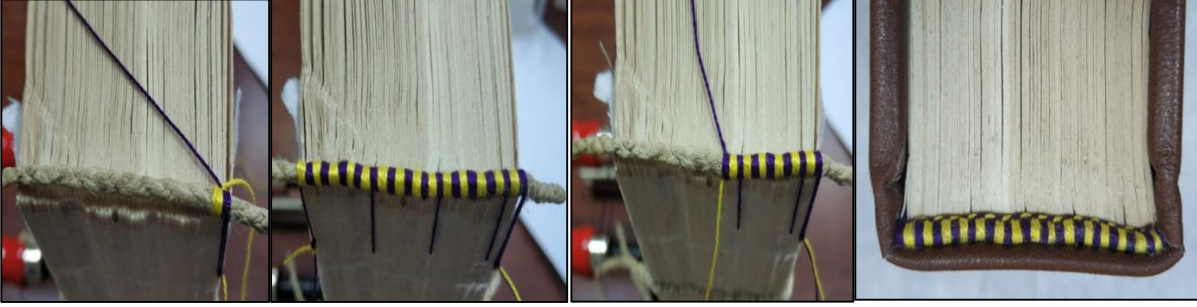
### Avrupa Cildi Şirazesi

Orta ve Yeniçağ Avrupa ciltlerinde 3 destekli 5 duraklı dikiş yöntemi yaygın olarak kullanılmıştır. Bu dikiş yöntemini uygulamak için dikiş sehпасına 3 dikiş desteği gerilmektedir. Dikiş desteği olarak pamuk keten veya kendir iplerinden yapılmış urganlar, rulolanmış parşömen veya deri parçaları kullanılmıştır (Vodopivec, 2009). Hazırlanan formalar desteklerle beraber sırayla birbirlerine dikilmektedir (Görsel 5). Dikiş sonrasında sırtta sırt bezi veya karton desteklikler yapıştırılmaktadır. Bütün formalar dikildikten sonra dikiş destekleri, sırt eninden daha uzun olacak şekilde kesilmektedir. Dönemin sanatsal özelliklerine bağlı olarak metin bloğunun sırtı çekiçle kamburalı hale getirilebilmektedir. Daha sonra dikiş desteklerinin uçları kapaklara farklı yollarla sabitlenmektedir.



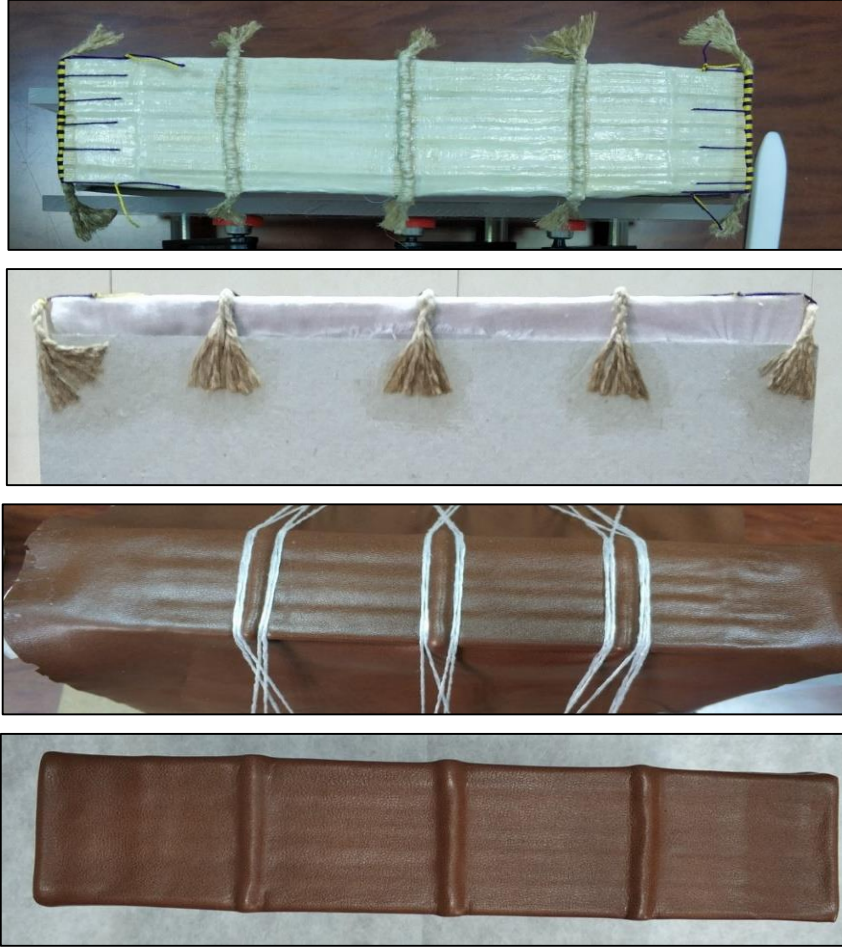
**Görsel 5.** Keten İplik ve Dikiş Desteği Olarak Kendir İpi Örgüsü Kullanılmış 3 Destekli ve 5 Duraklı Avrupa Cildi Dikişi.

Avrupa cildi şirazelerinde de İslam cildinde olduğu gibi iki örgü bulunmaktadır. Ancak Avrupa şirazelerinde örgüler peş peşe değil eş zamanlı olarak örülmektedir. Şiraze örgüsü için farklı renkte iki iplik hazırlanıp bir tanesine iğne geçirilmektedir. Şiraze yastığı, sırtın uç kısmına konulduktan sonra ilk forma ortasından ilk kolon dikişi atılarak Görsel 6'da gösterildiği üzere şiraze örümüne başlanmaktadır. İplerin şiraze yastığına belirli bir sayıda sıra ile sarılması şeklinde uygulanan şiraze örme işlemi ilerledikçe belirli aralıklarda forma ortalarından kolon dikişleri de yapılmaktadır. Böylece şiraze örüm işlemi ile kolon dikişi işlemi paralel yürütülmektedir.



**Görsel 6.** Tek Yastıklı ve Üç Sarımlı Avrupa Cildi Şirazesinin Örgü Aşamaları ve Restorasyonu  
Tamamlanmış Eserdeki Şirazenin Görünümü (En Sağda)

Avrupa şirazeleri, tek yastık üzerine ikili veya üçlü sarım yöntemleriyle örülebildiği gibi Şarlıman Dönemi veya Ermeni ciltlerinde olduğu gibi iki şiraze yastığı kullanılarak iki katlı (Boudalis, 2016) şirazeler de örülebilmektedir. Ermeni ciltlerinde çok katlı şiraze örümlerine kapakların kenarları ve sırtın uç kısımları da dâhil edilmektedir (Hille, 2011). Klasik Avrupa ciltlerinde tek yastıklı şiraze örümü tamamlandıktan sonra yastıkların örgü dışında kalan kısımları kapaklara sabitlenmek üzere kesilmeden bırakılmaktadır. Şiraze örme işlemi tamamlandığında kitap sırtında kapaklara sabitlenmek üzere üçü dikiş desteği ikisi şiraze yastığı olmak üzere 5 urgan oluşmaktadır (Görsel 7). Dönemine bağlı olarak kitap kapakları kayın veya meşe tahtası veya mukavva olabilmektedir. Metin bloğunun sırtındaki urganların tahta kapaklara yerleştirilmesi için farklı oyma yöntemleri ve kazıkla sabitleme işlemleri uygulanmıştır. Mukavva kapaklarda ise genellikle urganların uçları tiftiklendirilerek kapak üzerine yapıştırılmıştır.



**Görsel 7.** Şiraze Örme İşlemi Tamamlanmış Avrupa Cildinin Sırt Kısımında Üçü Dikiş Desteği İki Şiraze Yastığı Olmak Üzere 5 Urganın Görünümü (Üstte), Dikiş Destekleri ve Şiraze Yastıkları Uçlarının Tiftiklenerek Kapak Mukavvalarına Yapıştırılması (Orta-Üstte), Cilt Derisinin Dikiş Destekleri Üzerine Yapıştırılması (Orta-Altta) ve Restorasyonu Tamamlanmış Kitabın Kabartılı Sırtının Görünümü (Altta)

Kapak sabitleme işlemini tamandıktan sonra kenarları inceltmiş bir deri parçası sırt ve kapaklar üzerine yapıştırılmaktadır. Cilt derisinin sırtta yapıştırılmasında dikiş desteği kabartılarının belirgin hale getirilmesi (Görsel 7) ve muhat\* bölümünün oyuklu yapısını oluşturulması amacıyla bu işleme uygun kitap presleri kullanılmaktadır. Cilt derisi yapıştırıcısının kurumasına müteakip kapak içlerine uygun boyutta hazırlanmış yan kâğıtları yapıştırılmaktadır. Bu aşamadan sonra cilde dönemin özelliklerine göre değişik süslemeler ve metal aparatlar takılarak ciltleme tamamlanmaktadır.

\* Muhat; sırt ile kapakların arasındaki mukavvasız cilt bölümü olup kapakların hareket etmesinde menteşe işlevi gören kitabın yapısal bölümüdür.

## Sonuç

Yapımında kullanılan malzemeler, yapım yöntemi ve süsleme şekilleri açısından İslam cildi ile Avrupa cildi arasında birçok farklılık bulunmaktadır. Bunun doğal sonucu olarak bu ciltlerde bulunan şirazeler de birbirinde farklıdır. Restorasyonu yapılan eserlerdeki şirazeler ve tarihi kitaplar üzerinde yapılan gözlemler sonucunda İslam cildi şirazeleri ile Avrupa cildi şirazeleri arasında tespit edilen yapısal ve fonksiyonel farklılıklar Tablo 2'de sıralanmaktadır. Karşılaştırma İslam ve Avrupa ciltleri genel yapısında olan ve bu çalışma kapsamında restorasyonu yapılan iki eser üzerinden yapılmıştır. Aynı cilt sanatı grubundan farklı şiraze örnekleri ile yapılacak karşılaştırmada Tablo 2'de sıralanan özelliklerden küçük sapmalar olması olasıdır.

	İSLAM CİLDİ ŞİRAZESİ	AVRUPA CİLDİ ŞİRAZESİ
<b>Şirazenin Yapısal Görevi</b>	Formaları bir arada tutmak	Kapakları bir arada tutmak
<b>Şirazenin Sabitlenmesi</b>	Kolon dikişiyle sırta sabitleme	Yastık uçlarıyla kapaklara sabitleme
<b>Kolon Dikişinin Amacı</b>	Şiraze örgüsüne zemin hazırlamak ve formları bir arada tutmak	Şirazeyi konumunda sabitlemek
<b>Kolon Dikişi Sıklığı</b>	Genellikle kolon dikişi bütün forma ortalarından geçer	Kolon dikişi birkaç formanın içinden geçer
<b>Şiraze Örgüsü Oluşturma Yöntemi</b>	İki iğne ve iğle kolon ipleri üzerine örgü	Şiraze yastığı üzerine sarım
<b>Şiraze Yastığının Uç Kısımları</b>	Şiraze örgüsü hizasında kesilir veya metin bloğuna yapıştırılır	Kapaklara sabitlenir
<b>Şiraze Yastığının Niteliği</b>	Deri şerit	Urgan, yuvarlanmış deri veya parşömen
<b>Kolon İpi</b>	Genellikle dikiş ipi ile aynı	Şiraze örgü iplerinden biri

**Tablo 2.** İslam Cildi Şirazeleri ile Avrupa Cildi Şirazeleri Arasındaki Yapısal, İşlevsel ve Sanatsal Farklılıklar

İslam cildi şirazesinin yapısal görevi, eserin formlarının bir arada durmasına sağlamak olduğu için İslam cildi onarımında kopmuş haldeki şirazeye tekrar fonksiyon kazandırmak için gizli şiraze kolonu örmek gerekmektedir. Avrupa cildi onarımında işlevini yitirmiş şirazeye orijinal fonksiyonu kazandırmak amacıyla ise şiraze yastığının uçları kapaklara sabitlenmelidir.

Avrupa kitaplarındaki kolon dikişinin İslam cildine göre zayıf olması nedeniyle olası tahribatlarda şiraze kopmakta veya tamamen eserden ayrılmaktadır. Avrupa kitaplarının raflara dikey pozisyonda

yerleştirilmesi bu tahribatı hızlandırmaktadır. Kapakların metinden büyük olması nedeniyle dikey konumda metin bloğunun ağırlığı sırt bölümüne binmektedir. Avrupa ciltlerinde sık karşılaşılan şiraze ve kapak kopması (Boudalis, 2012) bu ağırlıktan kaynaklanmaktadır (Armengol, 2015:77). Bu nedenle cilt bütünlüklerinin korunması amacıyla tarihi Avrupa kitaplarının raflara yatay yerleştirilmesi gerekmektedir.

İslam el yazmalarında metin cilt bütünlüğü büyük oranda eserin sırtı tarafından sağlanırken Avrupa ciltlerinde kapaklar metin bloğuna muhat bölgesi gücüyle tutunmaktadır. İslam cildinde kitap sırtı hareketli yapıda iken Avrupa cildinde sabittir. Bu nedenle İslam el yazmaları kolaylıkla açılıp kullanılabilirken Avrupa kitaplarının 90 dereceden fazla açılmaması gerekmektedir. Her ne kadar şiraze yastıklarının kapaklara bağlı olmaması sayesinde İslam el yazmaları rahat açılabilse de geniş açılı kullanımlar şirazede gerilmelere neden olmaktadır. Bu nedenle eserin şirazesinin uzun ömürlü olmasını sağlamak amacıyla İslam el yazmaları 120 dereceden fazla açılmamalıdır.

## Kaynakça

- ALPARSLAN, E. (2018). Türk Cilt Sanatında “Soğuk Şemse” Tekniği ve Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan “Soğuk Şemse” Ciltler Üzerine Bir Araştırma: *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 6, S. 21, S. 193-206.
- ANAMERİÇ, H. (2015). Yazma Eserlerin Kataloglanmasında Marc Standardı 500 Genel Notlar Alanı ve Bileşenlerinin Kullanımı. A.Ü. Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi. C. 55. S:2.
- ARITAN, S.A. (1993). “Ciltçilik: İslam Kitap Sanatlarının Klasik Çağını Osmanlılarda Yaşayan Bir Kolu”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 7. İstanbul: TDV Yayınları.
- ARMENGOL, R.U. (2015). “Bindings Create Strength? Study of the Method Used to Construct Books and Intervention Proposals”, *Unicum Document Grafic* (14) 63-86.
- BECK, J. (1999). “Reversibility, Fact or Fiction? The Dangers of Art Restoration, *Notes in the History of Art*, 18(3), 1-8.
- BINARK, İ. (1986). “Türk Kitapçılık Tarihinde Cilt Sanatı”, *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu*, 91-107, Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- BOSCH, G., CARSWELL, G.P. and PETHERBRIDGE, G. (1981). *Islamic Bindings & Bookmaking. A Catalogue of an Exhibition, The Oriental Institute, The University of Chicago*. ISBN: 0-918986-31-1.
- BOUDALIS, G. (2007). “Endbands in Greek-Style Bindings”, *The Paper Conservator*, Vol.31, 29-49.



- BOUDALIS, G. (2012). "The Conservation of an Early Sixteenth Century Bound Greek Manuscript: An Insight into Byzantine Bookbinding Through Conservation", *Care and Conservation Manuscripts* 13, University of Copenhagen.
- BOUDALIS, G. (2016). "Twined Endbands in the Bookbinding Traditions of the Eastern Mediterranean", *In Proceedings of the International Conference, Men and Books: from Microorganisms to Mega-Organisms*, St. Hypollit.
- CAPLE, C. (2000). *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making. 1st Edition*, London.
- DINÇER, P.S. (2019). "Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları". *Art-Sanat*, 12, 385-420.
- HILLE, J., and MERIAN, S. (2011). "The Armenian Endband: History and Technique", *The New Bookbinder*, 31: 45-60.
- KONUKLAR, M. (2023). "Atatürk'ün Cenaze Töreni Fotoğraf Albümü Onarımının Restorasyon Amaç ve İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi", *Journal of Humanities and Tourism Research*, 13 (1): 33-45.
- KONUKLAR, M., YILMAZ, E. (2019). "12. Yüzyıl Bizans Yazmasına Ait Parşömen Örneklerinde Koruma ve Onarım Çalışmaları", *41. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu*, Diyarbakır.
- KÜÇÜKKÖMÜRLER, (2021). *Türk-İslam Cilt Sanatı Terminolojisi. Geleneğin Mirası*, Konya: Necmettin Erbakan Üniveristesi Yayınları.
- ÖZBEK, B. ve BİLGİN, M. (2022). "Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi'nde Korunan 18. Yüzyıla Ait Beş Adet Yazma Eserin Tezyini Açısından İncelenmesi", *Journal of Humanities and Tourism Research*, 12 (4): 692-710.
- ÖZEN, M.E. (1998). *Türk Cilt Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PEDERSEN, T.C. (1954). "Early Islamic Book bindings and Their Coptic Relations", *Ars Orientalis*, Vol. 1, 41-64.
- SCHEPER, K. (2015). *The Technique of Islamic bookbinding: Methods, Materials and Regional Varieties*. Leiden.
- VODOPIVEC, J. (2009). "Medieval Bindings: Stiff Board Structures in Slovenian Manuscript Collection", *Libellarium*, II, 1: 1 - 27.

## Anadolu Dışında İslam Sanatında Ulu Cami Geleneği\*

Tradition of Great Mosque Islamic Art Outside Anatolia†

Gonca PAPUCCU 

Öğr. Gör.  
Kafkas Üniversitesi KKTBYO  
Geleneksel El Sanatları Bölümü

E-Mail:  
gonca.papuccu@kafkas.edu.tr

Atıf:  
PAPUCCU, G. (2023). "Anadolu  
Dışında İslam Sanatında Ulu  
Cami Geleneği", *Palmet Dergisi*,  
(4), 97-129.

Geliş Tarihi/Received  
26.08.2023

Kabul Tarihi/Accepted  
19.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date  
28.09.2023

### Öz

İnsanlık tarihi boyunca kutsal kabul edilen din ve inanç sistemi hayatın önemli bir parçası olmuştur. Her dinin inanç sistemine uygun bir ibadet anlayışı da vardır. Dünya dinler tarihinde var olan gerek politeist gerekse monoteist dinlerde bir kutsal mekân bulunmaktadır. İlahi dinlerin sonuncusu olan ve Hz. Muhammed'in tebliğ ettiği İslam dininin farz kıldığı namaz ibadetini Müslümanlar Kâbe'ye yönelerek gerçekleştirmektedir. Namaz ibadetinin gerçekleştirildiği camilerin ilk örneği Mescid-i Nebevi olarak anılan Hz. Muhammed'in evinin bir bölümüdür. Bu bölüm aynı zamanda bir devlet kurumu vazifesi görmüştür. Allah'ın evi olarak da bilinen bu cami örnekleri, İslamiyet'in yayılması ile şehirlerin planlanmasında da önemli bir konuma sahip olmuştur. Günlük vakit namazları yanında Cuma namazının tek bir camide kılınması anlayışı bu camilerin şekillenmesinde önemli bir rol oynamış ve şehirde bir Ulu Camii kimliğinin oluşmasını sağlamıştır. Şehrin en büyük ve en eski camisi, zaman içerisinde "Ulu Camii", "Mescid-i Cuma", "Cami-i Kebir", "Orta Camii", "Merkez Cami" gibi isimlerle adlandırılmıştır. İslamiyetle beraber Hz. Muhammed'in ilk camiyi inşa etmesi ile Arap yarımadasında başlayan Ulu Cami geleneği zaman içinde Kuzey Afrika'dan, Endülüs'e, Irak ve İran'dan Hindistan'a, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada devam ettirilmiştir. İslam inancının farz ibadeti olan Cuma namazının kılındığı kutsal mekân olan Ulu Camiler, dünya üzerindeki İslam devletlerinin sanat ve mimarisinin okunabileceği en güzel eserlerdir. Temelde ilk İslam mescidi olan Mescidi Nebevi'nin kurulum şemasına sadık kalınarak İslam coğrafyasında farklı tipte birçok anıtsal Ulu Cami inşa edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kutsal, ibadet mekânı, İslamiyet, namaz, Cuma, mescit, ulu cami

\* Bu çalışma, 16. yüzyıla Kadar İslam Sanatında Ulu Cami Geleneği adlı yüksek lisans tezinin, Anadolu dışındaki Müslüman devletler tarafından inşa edilen Ulu Camiler kısmından üretilmiştir.

† This study was produced from the part of the master's thesis titled *Great Mosque Tradition in Islamic Art until the 16th century, Great Mosques built by Muslim states outside Anatolia*

## Abstract

Throughout the history of mankind, religion and belief system, which are considered sacred, have been an important part of life. Each religion also has a concept of worship appropriate to its belief system. There is a sacred place in both polytheist and monotheist religions that exist in the history of world religions. The last of the divine religions, Islam, which was preached by the Prophet Muhammad, obliges Muslims to pray by turning towards the Kaaba. The centres of worship where this worship is performed are mosques and The Masjid al-Nabawi, the first mosque built as part of the Prophet Muhammad's house, also served as a state institution. These mosques, also known as the house of Allah, became central in the planning of cities with the spread of Islam. In addition to daily prayers, the understanding of performing Friday prayers in a single mosque played an important role in the shaping of these mosques and led to the formation of a great mosque identity in the city. The largest and oldest mosque of the city was named as "The Great Mosque", "Masjid-i Cuma", "Mosque Kebir", "Middle Mosque" and "Central Mosque". With Islam, the tradition of the Great Mosque, which started in the Arabian peninsula with the construction of the first mosque by the Prophet Muhammad, has been continued in a wide geography extending from North Africa, Andalusia, Iraq and Iran to India, Central Asia and Anatolia. The Great Mosques, which are the sacred places where the Friday prayer, which is the obligatory worship of the Islamic faith, is performed, are the most beautiful works of art and architecture of Islamic states around the world. Many monumental Great Mosques of different types have been built in Islamic geography by adhering to the installation scheme of the Masjid Nabawi, which is basically the first Islamic mosque.

**Keywords:** Sacred, place of worship, Islam, prayer, Friday, masjid, great mosque.

## Kutsal ve Kutsal Mekân Kavramı

Kutsal saygı gösterilmesi gereken, tapınılan varlık, güçlü bir dini saygı uyandıran kutsi mukaddes ve uğrunda can verilebilecek derece sevilen, bozulmaması ve dokunulmaması gereken üstüne titrenilen; Tanrıya adanmış olan ve tanrısal gibi birçok anlamı kapsamaktadır (TDK, 1998: 142) .

Din ile kutsal arasında çok yakın bir ilişki olduğu için kutsallık kavramı, dini tecrübenin özü olarak kabul edilebilir. Tarih boyunca kendini dindar olarak tanımlayan toplumlar için "kutsal" önemli bir kavram olarak kabul edilmiştir. Ayrıca kutsal bir din içerisindeki unsurları birbirine bağlayarak o dinin bütünlüğünü sağlayan veya kuşatan en temel eleman olarak kabul edilebilir. Politeizmden monoteizme kadar bütün din biçimlerinin de özünü oluşturmaktadır (Ağaoğlu, 2009: 5). Dünya tarihinde farklı toplumların inandığı kutsal bir din ve mevcut dinin Tanrısı adına gerçekleştirilen ibadetlerin kutsal bir mekânı bulunmaktadır (Özer, 2005: 314).

Bir mekânın kutsal kabul edilebilmesi için orada ilahi bir ülûhiyetin tecelli etmesi gerektiği görüşü genellikle kabul edilmektedir (Erbaş, 2002: 97). Kutsalın sirayet özelliğine sahip olması onunla temas eden mekân, kişi ve nesnelere de kutsallık özelliği kazanmasını sağlamaktadır (Demirci, 2002: 495). İslamiyet'te tek kutsal ve kutsalın kaynağı Kadir'i Mutlak Allah'tır. Bütün kutsallıklar ondan kaynaklanmakta ve Kuddüs ismi de bu anlamı taşımaktadır (Haşr, 59/23; Yavuz, 2006: 49). Kadir Gecesi, Kâbe, Cebrail Allah'ın kutsal kıldıklarına örnek olarak gösterilebilir. İslam dininde Peygamberler ise doğrudan mukaddes olarak değil mübarek olarak nitelendirilmiştir (Demirci, 2002: 495). İslam geleneğinde ise; Ragıp el-İsfahani Müfredat'ında, kutsal (k\_d\_s) için, "ilahi temizleme" (mutahhar ve t-h-r'nin kökleri) şeklinde bir anlam vermektedir. Mukaddes' Emutahhar; pislikten yani şirkten arınmış anlamı vermektedir. el-Arz el-Mukaddese'yi, cennet gibi diğer anlamlarının yanı sıra "Şeriat" olarak da ifade etmekte, zira kutsal (kuts) olanın ondan elde edildiğini belirtmektedir (El-İsfahani, 2012:829). Kutsal mekânlar çoğunlukla tabiatüstü bir gücün herhangi bir yerde görünüşüyle ilgili gerekçelere bağlı olarak bazı coğrafyalar tabu çerçevesinde korunmuştur. Bu mekânlarda özel ritüellerin gerçekleştirilmesiyle insanlar dünyevî veya uhrevî imtiyazlar kazanırlar. Hac mekânları ve tapınaklar buna örnek gösterilebilir (Kaynak, 2016: 52) Mekân ve bölgelerin kutsal olması ile ilgili de Kur'an'da birçok ayet yer almaktadır. Bu ayetlerin verdiği bilgiler doğrultusunda "Ey Kavmim! Allah'ın size (vatan) olarak yazdığı mukaddes yere girin ve arkanızı dönmeyin, yoksa kaybedenlerden olursunuz", (Maide, 5/21). Yine Kur'an'da Kâbe'nin Müslümanlar için en önemli kutsal mekân olduğunu (Mâide 5/95, 97; İsrâ 17/1, Âli İmran 3/96; Bakara 2/125) namaz ibadetinin oraya yönelerek ve hac ibadetinin de orada gerçekleştirilmesi gerektiğini belirten ayetler yer almaktadır (Bakara 2/144, Âli İmran 3/97). Nitekim dinlerde kutsal kabul edilen ibadet merkezlerinde, inançla ilgili bir olayın vuku bulması ülûhiyetin tecellisi veya buranın dini bir şahsiyetle bağlantısı bu mekânları diğer yerlerden mekanlardan farklı kılmakta ve kutsallaştırmaktadır (Harman, 1996: 382). İlk çağlardan itibaren bütün dinler müşterek esaslar ve inanışlarla birbirine bağlıdır (Pazarlı, 1972: 29). Kutsal mekân veya mabet olarak da bilinen bu mekânlar dinlerin özelliklerine göre çeşitlilik arz etmektedir. Mabetler işlev ve anlam bakımından dört ana başlık altında toplanabilir. Mabetlerin merkezi görev yapmaları, mikrokozmos olarak kabul edilmeleri, tanrı ile buluşma ve iletişim kurma yeri olmaları, tanrının her yerde hazır ve nazır varlığını ve aşkın oluşunu gösteren yer olarak sıralanabilir (Güç, 2005: 143).

### **İslamiyet'te Kutsal İbadet Mekânı Kâbe**

Allah'ın varlık ve birliğini tanıyıp onun kudret ve iradesine teslim olma ilkesi peygamberlerin tebliğlerinin esasını oluşturmaktadır (Gündüz: 2007: 36). İslam, son peygamber, Hz. Muhammed'in (s.a.v) vahiy yoluyla Allah'tan alıp insanlara tebliğ ettiği dinin adıdır (Topaloğlu& Yavuz& Çelebi, 2009: 6). İslam dininin temeli Kur'an'ı Kerim ile sünnete dayanmaktadır (Bammat,1975:29). İslam kelimesi Kur'an'da çeşitli anlamlarda geçmektedir. "Allah'a yönelme ve teslim olma" manasındadır. "Rabbi ona

*Müslüman ol demiş, o da Âlemlerin Rabbine boyun eğdim demişti*” (Kur’an/Bakara: 2/131) ayetinde “esleme” fiili, “teslim olmak, boyun eğmek” manasına gelmekte ve “Allah’a içten gelen bağlanışı” ifade etmektedir. *“Allah nezdinde din İslam’dır* (Kur’an/Âli İmran: 3/19; Topaloğlu& Yavuz& Çelebi, 2009: 6). 610 yılının Ramazan ayının 27. gecesinde ilk ayetler vahiy yoluyla indirilmiş ve Hz. Muhammed’in Peygamberliği başlamıştır. Hz. Muhammed İslam dinini ilk üç sene gizli bir şekilde tebliğ etmiştir (Balık, 2005:11). Nübüvvetin ilk senesinde Erkam bin Ebi’l Erkam Müslüman olduktan sonra ashab-ı kiram onun evinde gizli gizli toplanmaya başlamıştır. “Daru’l İslam” diye de bilinen “Daru’l-Erkam”ın, Mekke’de Safa Tepesi’nin yanında yer aldığı bilinmektedir (Köksal,1984:3-8; Balık, 2005:11). Hz. Muhammed başta namaz ve ona hazırlık niteliğindeki abdest, gusül ve maddi temizlik başta olmak üzere İslam inanç ve ibadetlerini uygulamalı olarak ilk kez burada ashabına öğretmiştir (Koca,1999:241) .

Bütün İslam âleminin namaz ibadetlerinde kendisine yöneldiği ve İslam’ın beş temel ibadeti arasında olan haccın gerçekleştirildiği mekân olan Kâbe, İslam’da kutsal sayılan mekânlar arasında ilk sırada yer almaktadır (Alodalı, 2015:170; Ünal, 2001:14). “Dört köşeli veya küp şeklinde olmak” anlamındaki “ka’b” kökünden gelen “kabe” kelimesi, “küp” şeklindeki nesne demektir (Ünal, 2001:14). Beytullah yani Allah’ın evi olarak kabul edilen Kâbe, Arap Yarımadası’nın Hicaz bölgesinde Mekke şehrinde Mescid-i Haram’ın ortasında bulunmaktadır (Ecer, 1989:298). Mekke, Kur’an-ı Kerim’de, Bekke, (Kur’an/Al-i İmran: 3/96), (Ümmül Kurra Kur’an/Şûra: 42/7) ve Beledü’l-Emin (Kur’an/Tin: 95/3) şeklinde birkaç farklı şekilde isimlendirilmiştir. İslam tarihi kitaplarında, Kâbe’nin yeryüzü yaratılmadan önce var olduğu ve yeryüzünün Kâbe’den başlayarak yaratıldığı belirtilmektedir (Can,1993:80). Ezraki Kâbe’nin ilk prototipinin Allah tarafından arşın altında kurulduğunu, sonra Allah’ın emriyle, meleklerin bu mabedin benzerini onun tam hizasında yeryüzünde inşa ettiklerini belirtmektedir (El-Ezraki, 1974:28). Meleklerden sonra Kâbe’nin Hz. Âdem tarafından inşa edildiği, Hz. Âdem’den sonra da onun evladı tarafından yenilendiği bilinmektedir (Can, 1993:69). Kur’an’ da geçen bazı ayetler, Kâbe’nin ilk kez Hz. İbrahim ve oğlu İsmail tarafından inşa edildiğini belirtmektedir. *“Doğrusu insanlar için kurulan ilk mabet şüphesiz ki Mekke’de bulunan çok mübarek ve âlemlere hidayet olan beyttir.”* (Kur’an/Al-i İmran: 3/96). *“Ey Resulüm o zaman ki, biz Kâbe’nin yerini İbrahim’e beyan etmiştik.”* (Kur’an/Hacc: 22/26).

“Biz, Beyt’i (Kâbe’yi) insanlara toplanma mahalli ve güvenli bir yer kıldık. Siz de İbrahim’in makamından bir namaz yeri edinin (orada namaz kılın). İbrahim ve İsmail’e: Tavaf edenler, ibadete kapananlar, rükû ve secde edenler için Evim’i temiz tutun, diye emretmiştik” (Bakara: 2/125) buyrulmuştur. Hz. İbrahim, oğlu İsmail ile birlikte Kâbe’yi yüksekçe bir zemin üzerine inşa etmiştir. İnşa sırasında yükseğe çıkmak için kullandığı taşın Makam-ı İbrahim diye anılmış ve kutsanmış olduğu rivayet edilmektedir. Kâbe’nin merkezinden dört ana yönü gösteren dört köşesi özel olarak adlandırılmıştır. Bunlardan doğu yönünü gösteren köşeye “Rüknülhacerülesved”, güneyi gösteren köşeye “Rüknülyemani”, batıyı gösteren köşeye “Rüknülgarbi”, kuzeyi gösteren köşeye de “Rüknülıraki” denilmektedir (Ünal, 2001: 15). Kâbe’nin doğu köşesinde cennetten geldiğine inanılan ve tavafın başlangıç noktasını belirten gümüş bir muhafaza

içerisine alınmış olan Hacerü'l Esved taşı bulunmaktadır. Kâbe'nin kapısı, kuzeybatı duvarının önünde de hatim denilen yarım daire şeklinde, duvarlarla çevrili hicr yer almaktadır (Göncüoğlu, 2018:17). Kâbe örtüsü, siyah renkli ibrişimden dokunmuş, iki parça kumaştan oluşmaktadır. Bunlardan biri "hicab" ismi verilen asıl örtü, diğeri "nitak" ismi verilen kuşaktır. Örtü üzerinde ibrişimle ve celi hatla Kelime-i Tevhid yazılıdır.

## İslam Dininde Mescit, Cami ve Ulu Cami Kavramı

İslam dininde namaz farz ibadetlerin başında gelmektedir. Namaz, Kur'an'ı Kerim'de "salât" olarak geçmektedir (Kur'an/Nisa: 4/43, Kur'an/İsra: 17/110). Recep ayının 27. Gecesi Hz. Muhammed'in Mekke'den Mescid-i Aksa'ya götürülmesi ile İsra, göklere çıkarılması ile de Miraç olayı gerçekleşmiş ve namaz ibadeti de o gece vahyedilmiştir (Yıldız,1992:235; Sarıçam, 2013:100; İbnü'l Esir, 2008:37). İsra hadisesi Kur'an-ı Kerim'de şu ayetle belirtilmiştir. "*Kulu Muhammed'i geceleyin delillerini göstermek için, Mescid-i Haram'dan çevresinin mübarek kılındığı Mescid-i Aksa'ya götüren Allah, noksan sıfatlardan münezzehtir. Şüphesiz ki O, "Semi"dir, "Basir" dir, çok iyi işitir, çok iyi görür.*" (Kur'an/İsra: 17/1).

Müslümanların namaz kılması için yeryüzü mescit kılınmış olup temiz olan her yerde namaz kılmaları uygun görülmüştür. Mekke devrinde cemaatle namazlar, genellikle Hane-i Saadet'in (Hz. Muhammed'in evi) "*suffa*" denilen kısmında kılınmış ve her türlü toplantılar, vaaz ve nasihatler orada verilmiştir (Özkeçeci, 1997: 9).

Mescit, İslam tarihinde Hz. Muhammed'in ve Müslümanların ilk ve en önemli ibadet mekânı olmuştur. Mescit kelimesi Arapça'da "*secde edilen yer*" anlamına gelmektedir (Salimi,2013:18). "*Baş eğmek, alnını tevazu ile yere koymak*" manasındaki "*sucud*" kökünden türemiştir (Güncüoğlu, 2018: 24). Bir mekân ismi olan ve "*secde edilen yer*" anlamına gelen Mescit terim olarak, İslamda ibadet yeri, mescit, cami demektir (Pedersen,1960:2).

Aslında çok genel bir anlamı olan mescit İran, Hindistan, Arabistan gibi bölgelerde cami manasında kullanılmaktadır. Türkçe'de ise sadece vakit namazlarının kılındığı küçük ibadet yerlerini ve mahalle camilerini ifade etmektedir. Anadolu dışındaki çok büyük yapılar olan Medine'de Mescid-i Nebevi, Kudüs'te Mescid-i Aksa, İsfahan'da Mescid-i Cuma gibi pek çok eserde mescit, ulu cami anlamını da taşımaktadır (Eyice, 1997:56). Anadolu'da mescitlerde minber bulunmamaktadır, bu sebeple buralarda hutbe okunmaz ve Cuma namazı kılınmaz. Mescitler namaz kılmak için kullanılan küçük mekânlardır (Salimi, 2013:18).Cami kelimesi ise Arapça "*cem*" kökünden türemiş olup "*toplayan bir araya getiren*" demektir. İslam'ın ilk dönemlerinde cemaatle birlikte eda edilmesi farz olan Cuma namazlarının kılındığı büyük mescitler için "*El-mescitü'l cami*" tabiri kullanılmıştır. Cemaati toplayan mescit anlamına gelen bu tamlama kısaltılarak "cami" şekline dönüştürülmüştür (Baltacı, 1985:225). Bu terim Hz.

Muhammed zamanında kullanılmayıp daha sonra ortaya çıkmıştır. İsimleri farklı olsa da cami ve mescitler, içinde Allah'ın adı anılan, namaz kılınan ve Allah'a ibadet edilen mekânlardır (Küçük, 2012:15).

İslam dünyasında özellikle cami ve şehir mimarisinin şekillenmesinde etkili olan unsur Cuma namazının kılındığı camii olmuştur. Çünkü özellikle Hz. Peygamber ve sonraki halifeler devrinde, Cuma namazı şehrin en büyük camisinde kılınmıştır (Mutluel,2011:26). Bu mescidi, şehrin diğer mescitlerinden ayırmak için gerektiğinde "El-mescid'ül cami" ifadesi kullanılmıştır. Zamanla şehir nüfusunun artması sonucu bir şehirde birden çok Cuma mescidi inşa edilmiş, ancak genellikle şehir merkezini belirleyen Cuma mescidi diğerlerinden daha büyük ve daha görkemli yapılmıştır. Bununla birlikte nadiren de olsa bazen şehir merkezinin değişmesi, sonradan kurulmuş bir Cuma mescidini merkeze oturtmuş ve onu ana Cuma mescidi konumuna taşımıştır (Can&Gün,2006:72).

Cuma namazının şehirde tek bir camide kılınması hicri 3. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir. Cuma namazını şehirde tek bir camide kılmayı terk etmenin, Abbasi halifelerinin suikasta maruz kalma ve Bağdat'ın, Dicle'nin iki yakasında çok büyümesi gibi nedenlere dayandığı zikredilir. Halifeler saray müstemilatı içinde bulunan camide namaz kılmaya başlamalarına rağmen, ahali şehirde tek bir camide Cuma namazını kılmaya devam etmiştir (Can,1996:23). 7. yüzyılın sonuna doğru, yani İslam'ın ortaya çıkışından sadece iki ya da üç kuşak sonra Cuma camisinin (Mescit'ül-cuma) temel işlevleri ve biçimsel tipolojisi yerli yerine oturmuştur (Grabar,2007:44).

### **Hız. Muhammed Dönemi'nde Mekke ve Medine'de Kurulan İlk İslam Mescitleri (610-632)**

Mekke'de İslam tarihinin Mescid-i Haram'dan sonraki ilk mescidi, Hz. Muhammed'in evi olduğu bilinmektedir (Öz, 2013:260). Ancak mescit olarak inşa edilen yapıların ilki Ammar Bin Yasir ikincisi ise Hz. Ebubekir'in evinin hemen yanında inşa ettiği mescitlerin olduğu kabul edilmektedir. (Hamidullah, 1975:30). Kureys'in Mahzum soyuna mensup Erkam b. Ebi'l-Erkam, Safa tepesindeki evini, Hz. Muhammed'in ikametına tahsis etmiştir. Hz. Muhammed'in İslam'ın esas ve prensiplerini anlattığı bu ev kaynaklarda "Daru'l İslam" olarak geçmektedir (Ağırman, 2007:102). Es'ad b. Zarure Mescidi de yine Mekke'deki ilk mescitlerden olup etrafının duvarlarla çevrili olduğu, tavanının bulunmadığı ve kiblesinin de Beytu'l Makdis'e doğru olduğu kaynaklarda belirtilmektedir (El- Mısri Semhudi, 1955: 325). Müslümanların kesin olarak bilinen en eski ve ilk camisi Kubâ Mescidi'dir (622). Hz. Muhammed'in Mekke'den Medine'ye göç ettiği sırada kendisinin de inşasında çalıştığı ve hatta kible taşını koyduğu rivayet edilen ve Kur'an'ı Kerim'de de ismi geçen Kubâ Mescidi İslam dininin en kutsal yapılarından (Başar,1077:54; Belazuri, 1955:7). Mescit İslam sanatının ilk çok ayaklı camisi olması bakımından önemli olup kendinden sonraki cami mimarisini etkileyerek İslamiyet'in yayıldığı bütün

bölgelerde benzer plan yapısına sahip camiler inşa edilmiştir. Kur'an-ı Kerim'de kendisine atıfta bulunulan üç kutsal mabetten birisi olan Mescid-i Nebevi, Hz. Muhammed Kubâ'dan Medine'ye doğru giderken yerini devesinin tespit ettiği yerde 622 yılında inşa edilmiştir (Hizmetli, 1991.:144: Hamidullah, 1975: 35.; Çalık, 118.; Güner;176). Medine'nin Ulu Camii'si olması açısından önemli olup ve Kur'an da yer alması bakımından da kutsal sayılmaktadır. Tamamen Medine'de var olan malzemen ve sadece ihtiyaca yönelik inşa edilmiştir. İlk bina, taş temel üzerine tek sıra kerpiçten, bir adam boyu kadar yükseklikteki çevre duvarı ile kuşatılmıştır. Hurma ağacı gövdesinin taşıyıcı, dalları ve yapraklarının ise üst örtüde kullanıldığı dikdörtgen bir alana kurulan mescit, üç bölümden oluşmaktadır. Namaz kılınması için yapılan sekiz sütundan oluşan bölüm<sup>3</sup> Hz. Muhammed'in mescidin İslami bir merkez olması isteği üzerine suffa yahut zulla (üstü kapalı yer gölgelik) denilen eğitim ihtiyaçlarının karşılandığı yer ve Hz. Muhammed'in eşlerine tahsis edilmiş odalardan oluşmaktadır (Ağırman, 2007:83.; Creswell, 1932: 2-8.; Hamidullah; 1975: 40.; Sarıçam, 2011:137). Mescidin kiblesi bizzat Hz. Muhammed tarafından Kudüs'e yönelik olarak yapılmış ve üç kapı açıklığı bırakılmıştır. Birinci kapı güneyde bugünkü kible duvarında yapılmış olan "Babü's-Selam", ikinci kapı doğu duvarında bulunan "Babü-Cibril" üçüncü kapı ise batı yönünde bulunan ve Hz. Muhammed'in kullandığı "Babü Atike" veya "Rahmet" kapısıdır<sup>4</sup>.



**Foto. 1:** Mescid-i Nebevi Hz. Muhammed Dönemi temsili resmi  
(<https://www.profilkitap.com/mescidi-nebevi-ilk-insa-hali.html>)

Mescid-i Nebevi ilk İslam camisi olmasının yanı sıra eğitim, konaklama, türbe, idare merkezi, karargâh, hastane, kimsesizlerin barınması kazai/adli işlerin, dini ve siyasi meselelerin görüşülmesi gibi bir çok farklı işlevi olması bakımından aynı zamanda İslam mimarisinin ilk külliyesi olarak da kabul edilebilir (Ağırman, 2007: 146.; Akın, 2016:35.; Çağatay, 1993: 193.; Hamidullah, 1975: 40.; Karataş, 2013:69). Mescid-i Nebevi ilk olarak Hz. Muhammed tarafından genişletilmiş ve Dört Halife döneminden itibaren Emevi ve Abbasi Halifeleri ile Memlük Sultanları, Osmanlı Sultanları ve son olarak da Suud Kralı

<sup>3</sup> Mescidin ilk yapısı ve sonraki ilavelerle ilgili olarak kaynaklarda zikredilen ayrı ölçüler, esas alınan ziranın arşın ve metrik karşılığının farklılığından kaynaklanmış olmalıdır.

<sup>4</sup> Kible hicretten on altı veya on yedi ay sonra Kudüs'ten Mekke'deki Kâbe'ye doğru çevrilince güneyde bulunan yani kible tarafına gelen kapı kapatılarak kuzey duvarında yeni bir kapı açılmıştır.



tarafından 1953-1955 yılında onarılarak günümüzdeki son şeklini almıştır. Geçirdiği geniş çaplı onarımlar inşa edildiği ilk plana sadık kalınarak gerçekleştirilmiştir.



**Foto. 2:** Mescid-i Nebevi (<http://b2b.kulturyayincilik.com/pdf/kitaplar/9786052067628>)

Hz. Muhammed zamanında mescitte minberin var olmadığı bilinmektedir. Hz. Muhammed Cuma hutbelerini, vaaz ve irşatlarını bir hurma kütüğüne dayanarak vermiştir. Cemaatin sayısının artması ve uzun süre ayakta durarak hitap etmesi Hz. Muhammed'i yorunca kendisi için daha sonra buraya dört basamaklı bir minber yapılmıştır (Sarıçam, 2013: 120, Özkeçeci, 2005:71).

632 yılında Hz. Muhammed'in vefatı ile birlikte Dört Halife dönemi (632-661) başlamış ve İslam dini bu dönemde de hız kesmeden devam etmiş ve Arap toprakları dışına çıkmıştır. Müslümanlar Mısır, Suriye, Filistin'de Roma ve Bizans, İran ve Irak'ta ise Sasaniler'in çok gelişmiş olan mimarisi ile karşılaşmışlardır. Bu dönemde zaman darlığı ve iç çekişmelerin yaşanması ile fethedilen yerlerde cami inşa etmek yerine o bölgedeki mevcut dinin ibadet mekânları İslam inancına göre değiştirilerek camiye dönüştürülmüştür (Çam,1997:184). Hama'daki Kenisetü'l-uzma (Büyük Kilise) camiye dönüştürülerek, Humus ve Halep'teki kiliseler ise Hristiyanlar ile birlikte kullanılmıştır. Bu dönemde gerçekleştirilen İslam ordularının fetihleri ile birlikte Basra, Kufe ve Fustat gibi ordugâh şehirleri kurulmuş ve bu şehirlerde ordugâh tipi camiler inşa edilmiştir (Çal, 2009:103; Eyice,1997:58). Yeni kurulan şehirlerin plan ve düzenlemesi de şehrin merkezine kurulan bu camilere göre yapılmıştır. Bu dönemde inşa edilen Basra Mescidi (635), Kûfe Mescidi (636) ve Fustat Amr Bin As Mescidi (641-642) ordugâh tipi camiler olup o şehrin Ulu Camisi niteliğindedir. Bu camiler de öncülü olan Mescid-i Nebevi gibi ihtiyacı karşılamak için inşa edilmiştir. Basra Mescidi'nin sazdan yapılmış olduğu ve savaş sırasında sökülüp kurulabildiği bilinmektedir (Belazuri,1987:498). İlk kurulduğu alan ve mimarisi hakkında bilgi bulunmamaktadır. Basra Mescidi'nin, I. Muaviye zamanında kardeşi Ziyad İbni Ebi Süfyan onararak camiye minare eklediği ve bu minarenin de İslam mimarisinin ilk minaresi olduğu kabul edilmektedir. (Üçok, 1968:159). Kûfe Mescidi ise duvarların çevrelediği kapalı ve açık bölümden oluşan plan şeması ile Mescid-i Nebevi'yi devam ettirmektedir. Fakat burada kullanılan taşıyıcıların hurma ağacı gövdeleri değil yakınlarda bulunan antik Hira şehri harabelerinden getirilmiş mermer sütunlardan (Sarıcık,

2010:249; Eyice,1997:58) kubbesi ise Rum kiliselerinin kubbesi gibi yapılmıştır (Barış, 2006:75). Kufe'deki caminin 670'teki yeniden inşası ise çok ayaklı (hypostyle) caminin ilk kesin örneği sayılabilir. Kûfe Mescidi, aynı zamanda camilerin birer eğitim kurumu olması geleneğini de devam ettirmektedir. Benzer özelliklere sahip olan Mısır'daki ilk mescit olan Amr Bin As Mescidi farklı olarak bir Kopt kilisesinin harabesinin üzerine inşa edilmiştir. Halife Osman zamanında hutbenin okunduğu yer olarak bilinen ve parmaklıklarla çevrili maksure bölümü, Osmanlı camilerindeki (hükümdar sultan mahfillerinin kaynağı olmuştur (Özkeçeci, 2006:89). İslam sanatında ilk mihrabın ve minarenin de Amr Mescidi'nde yapıldığı genellikle kabul edilen bir görüştür (Baltacı,1985:229; Can & Gün; 2006: 90; Eyice,1991: 82; Gündüz, 2005: 98).

Hz. Muhammed ve Dört Halife döneminde yapılan ilk camiler ön safta namaz kılmanın sevap olması düşüncesine bağlı olarak derin olmaktan ziyade geniş tutulmuştur. Bu yan yana veya omuz omuza düşüncesi mihrap duvarına paralel bir cami gelişimini kaçınılmaz kılmıştır. (Çam,1997:184). Çok ayaklı, düz dam ile örtülü bir plan şeması sergileyen Basra. Kûfe ve Fustat Mescitleri'nde olduğu gibi cemaatin bir arada ibadet etmesi amaçlanmıştır. Bu plan tipine sahip camilerde avlu ile üstü örtülü mekân arasında sınırlayıcı duvar bulunmamaktadır. Namazın imama uyularak saflar halinde kılınması, imamın sesinin kolay duyulabilmesi ve Allah'a ibadette ön saflarda olma isteği, cami planlamasını etkileyen en önemli etmenler olmuştur (Fayda, 2013:309).



**Foto. 3.** Fustat Amr Bin As Mescidi (Eyice, 1991: 81).

### **Emeviler (661-750) ve Endülüs Emevileri (756-1031) Dönemi Ulu Camileri**

Dört Halife Dönemi'nden sonra hilafet, merkezi Şam'da kurulan İslam tarihinin ilk hanedan devleti olan Emeviler'in eline geçmiştir (Bedirhan, 2007: 58). Bu dönemde inşa edilen Ulu Camilerde Roma, Helenistik, Bizans ve Suriye'nin yerli yapı geleneklerinin etkileri görülmektedir. Bizans'ın hâkim kilise plan şemaları olan bazilikal, transept ve merkezi plan şeması ile mozaik sanatı bu dönem İslam yapılarında etkisini göstermiştir. Bizanslı Ortodoks, Suriyeli Nasturi ve Suryani, Mısırlı Kopt, İranlı

Sasani usta ve sanatçılar bu durumda etkili olmuştur (Güncüoğlu, 2018: 58). Emeviler döneminde inşa edilen ulu camilerde, genel anlamda bir üslup birliğinin sağlandığı söylenebilir. Bu dönemin en önemli yapısı olan Şam Emeviye Cami (714) ilk İslam mescitleri gibi enine genişleyen planda inşa edilmiş (Hillenbrand, 2005: 27) olmasına rağmen getirmiş olduğu yenilikler ile Hz. Muhammed ve Dört Halife döneminde camilerin birbirini tekrarlayan basit formundan uzaklaşmıştır (Salimi, 2013:557). Bu dönemde inşa edilmiş olan Halep Ulu Camii (715-716) ve Harran Ulu Camii (715-740) de, Şam Emeviye Camii ile benzer plan ve mimari özelliklere sahiptir. (Çakar&Nasıroğlu,73). Anadolu'nun en eski minare ve şadırvanının Harran Ulu Camii'de bulunması da önem arz etmektedir (Kılavuz, 2006:310). Daha çok Mezopotamya etkisi taşıyan Kayravan Ulu Camii (670), Mescid-i Aksa ile benzer plana sahip olup mihraba dik uzanan sahnaları ve mihrap önü kubbesi ile transept plan oluşturmaktadır. (Can & Gün, 2006: 95; Can, 2019:146). İslam mimarisinde ilk taş kubbe Kayrevan Ulu Camii'de olup Mağrip ve Endülüs minarelerinin modeli olmuştur (Yetkin, 1984: 27). Şam Emeviye Camii'de ilk avlu ve harim kısmının, Dört Halife döneminde görülen mihrap ve minare gibi mimari elemanların bu cami bünyesinde birlikte uygulanmış olması İslam sanatındaki cami mimarisinin bütün bileşenlerini kısa sürede tek bir yapı bünyesinde barındırması bakımından önem arz etmektedir (Grabar, 1983: 87). Bu dönem camilerinde kerpiç malzeme tamamen taşa dönüşmüş taşıyıcılarda ahşap malzeme yerine taş malzeme ve devşirme sütunlar kullanılmaya başlanmıştır. Bu düzenlemeler ile Emevi dönemi Ulu Camileri İslam mimarisinin ilk örnekleri olup kendinden sonraki camileri de etkileyerek ustalar aracılığıyla Kuzey Afrika, İspanya, Orta Asya ve Anadolu'ya kadar uzanmıştır (Göncüoğlu, 2018: 65).



**Foto. 4:** Şam Emeviye Camii üstten görünüş (Friedman, 2015: 18).

Endülüs Emevileri tarafından inşa edilmiş olan Kurtuba Ulu Camii (756-788) de Şam Emeviye Camii örnek alınarak inşa edilmiştir. Ancak hem mimarisi hem de tezyinatıyla farklı olan bu eser diğer camilerden daha fazla öne çıkmaktadır. Kurtuba Ulu Camii, Şam'da Endülüs Emevileri'nin ataları tarafından Şam Emevi Camii örnek alınarak inşa edilmiştir (Hillenbrand, 2005: 176; Kubisch, 2007:221 Yıldız, 2008:162). Kurtuba Ulu Camii'de farklı olarak üst kemerler tepe pencere bazilika duvarları gibi

değil herhangi bir duvara yaslanmadan doğrudan kemer ve fil ayaklar üzerine oturmaktadır. İki katlı kemer sistemine sahip olup altta at nalı üstte ise yuvarlak kemer formu ile kırmızı beyaz kemer taşları kullanılmıştır (Burckhardt, 2013: 171; Hillenbrand, 2005: 177). Mimari ve tezyinatıyla müstesna bir eser olan cami, bu özelliğiyle diğer camilerden daha fazla öne çıkmaktadır (Emin, 2017:39). Dört farklı dönemde yapılan genişletmelerin en önemlisi II. Hakem döneminde gerçekleştirilmiş olup Kurtuba Ulu Camii, Emevi halifeliğinin sanatsal doruğunu yansıtan örnek olmuştur (Kubisch, 2007:224). İlave edilen bölümün en önemli özelliği dünya mimarisinde benzeri olmayan (Çam, 1997:209), mihrap önünde boylu boyunca uzanan alttaki beş dilimli sivri kemerin köşelerine (yani sütunların tam üstüne oturtulan ikinci kat sütunların üstüne istinat eden atnalı kemerleri ortada üzengi taşı seviyesinde yatay olarak kesen ve iki yandan alttaki dilimli kemerin kilit taşına oturan üç dilimli ve yayvan üçüncü bir kemer silsilesi) kemer sistemidir. Aynı zamanda mihrap ve bunun ön tarafındaki üç kubbe, yapının revak ve aydınlatma sistemi de diğer Emevi Ulu Camilerinden farklılık arz etmektedir (Kubisch, 2007:224). Caminin tezyinatında özellikle de mihrap bölümü Bizans mozaiği ile kaplanmış olup Emevi, üslup özellikleri devam ettirilmiştir (Erbaş, 2017: 95). Kurtuba Ulu Camii şehrin merkez camisi olmakla birlikte Mescid-i Nebevi'nin külliye niteliğindeki sosyal ve siyasal kurum olma özelliğini de devam ettirmektedir. Kurtuba Ulu Camii hem Endülüs'ün hem de Avrupa'nın en gözde üniversitesi olup en yüksek dereceli eğitim burada verilmiştir (Şeyban,2013:671).



**Foto. 5.** Kurtuba Ulu Camii (Yıldırım, 2022: 19).

### **ABBASİ DÖNEMİ ULU CAMİLERİ (750-1252)**

Emevi Devleti'nden sonra İslam dünyasının idaresi Hz Muhammed'in amcasının adını alan Abbasi Devleti'nin yönetimine geçmiştir (Yılmaz,2006:34).

Halifelik merkezinin Suriye'den, Irak'a taşınmış olması ile birlikte kültür ve sanat alanında da önemli değişiklikler yaşanmıştır. Fakat yeni şehir kurma ve şehrin İslam inancına uygun olarak düzenlenmesinin ilk camiye yani şehrin Ulu Cami'sine göre düzenlenmesi geleneği devam ettirilmiştir (Yılmaz, 2006:35). Başkent Bağdat başta olmak üzere, Samarra, Rakka ve Refika şehirleri de bu anlayışla

kurulmuş olup burada İslam mimarisinin en büyük Ulu Camileri inşa edilmiştir. 7. yüzyılda şekillenmeye başlayan İslam mimarisi, Doğu-Roma, Bizans, Sasani ve Helenistik etkilerinin görüldüğü Emeviler döneminde İslam sanatında ilk örneklerini vermiştir. 8. yüzyıldan itibaren ise Abbasiler döneminde Eski Mezopotamya, Sasani ve ardından da Türk etkilerini alarak kendi üslubunu oluşturmuştur. Emeviler döneminde başlayan İslam sanatının oluşum ve gelişim süreci, bu dönemde sürece katılan yeni bileşenlerle kaynaşarak hız kazanmış ve nitelikleri giderek belirginleşen Müslümanlara özgü yeni bir sanat anlayışı yaratılmıştır (Barthold, 1973:165; Kılıçoğlu & Pilehvarian & Kara, 2017:201).

Hz. Muhammed ve ardılları döneminde camilerin sosyal ve siyasal kurum olma özelliği Abbasi yönetiminde geri plana atılmış dinsel bir kurum olarak yeni bir kimliğe bürünmüştür. İslamiyetin ilk yıllarında mevcut yapılar camiye dönüştürülerek veya yerel unsurların kullanılarak inşa edilmesi nedeniyle mimari bir bütünlük oluşturulamamıştır. Emevi yönetiminde ise Şam, Kudüs ve Medine gibi önemli şehirlerin Cuma Camileri geç antik çağ mimarisinin biçim ve bezemelerinin kullanılmasıyla anıtsallaştırılmıştır. Emevi yönetimi iktidarının Suriye ile sınırlı olması nedeniyle “emperyal üslup”, ana Emevi bölgesinin dışına çıkamamıştır. İlk Abbasi halifelerinin büyük kudreti, ulemanın gücüyle birleşince bu durum değişmiş ve zamanla geniş bir alanda Cuma camisi tipi ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte tekil örnekler arasında yerel malzeme kullanımı ve inşaat teknikleri açısından farklılıklar bir ölçüde devam etmiştir.

Abbasi döneminde inşa edilen Ulu Camiler çok geniş alanı kaplayan dünyanın en büyük yapılarıdır. (Turani,1992:262) Bu camiler dikdörtgen bir alan üzerine kurulmuş olup miharaba dik sahnalı harim ve avludan oluşmaktadır. Kalın duvarlar ile çevrilmiş olan yapının etrafı daire kuleler ile desteklenmiş çok sayıda basit kapı açıklığı ile yapıya giriş sağlanmıştır. Üst örtüde düz dam sistemi uygulanmıştır. Payandalarda tuğla ve kerpiç malzeme kullanılmıştır. Mihrabın vurgulanması için mihrabın denk geldiği revak geniş bırakılmıştır. Yapıdan bağımsız malviye tipli minare de tam karşısına inşa edilmiştir. Anıtsal büyüklükteki Abbasi Ulu Cami minareleri camiye uzaklardan da görünür kılmak ve Abbasi toplumunda caminin seçkin yerini simgelemek üzere inşa edildiklerini de düşündürmektedir (Blair&Bloom, 2007:94; Özkeçeci, 2014: 145). Abbasi minareleri, yapıdan bağımsız, mihrap ekseninde ve spiral formda inşa edilmiştir (Grabar,1998:92). Tuğla kullanımı ve stuk süsleme tekniği Abbasi sanatının en belirgin iki özelliği olmuştur (Can Gün, 2006:104; Kılıçoğlu & Pilehvarian, 2017:606; Yetkin, 1998: 49). Samarra yapıları, Abbasilerin Mezopotamya çinilerini benimsediklerini de göstermektedir. Mihrap bölümünde mozaik bezemeye çok az da olsa mihrap bölgesinde rastlanmaktadır. Samarra Ulu Cami (848-852) dünyanın en büyük ölçülere sahip camisi olup aynı anda 70 bin kişinin ibadet etme kapasitesine sahiptir (Brockelman, 1992: 108). Caminin bu kadar büyük yapılmasının sebebi “bir şehirde ancak tek bir camide Cuma namazı kılınabileceği” şeklindeki fihhi anlayış etken olmuştur (Çam.202). Abbasi döneminde inşa edilen diğer ulu camiler olan Bağdat Ulu Camii, Refika Ulu Camii (772) İran İsfahan

Mescid-i Cuması (841), Damgan Tarikhane Camii (9.yüzyıl) ve Na'in Cuma Camii (960), Ebu Dulef Camii (862), Samarra Ulu Camii ile benzer plan ve mimari özelliklere sahiptir. Bu yapılardan farklı olarak Ebu Dulef Camii, harim bölümü Emevi dönemi camilerinden Mescid-i Aksa ve Kayravan Ulu Camiilerinde olduğu gibi transept planlı olarak yapılmış ve ayakların üzerinde üst örtüyü tutan kemerlere yer verilmiştir. Ayrıca İslam mimarisinde ilk kez sivri kemerin bu yapıda kullanılmış olması da önem arz etmektedir (Can, 1993:154; Yetkin, 1998: 86). Na'in Camii'de doğu İslam dünyasında tek bir yapıda Samarra üslubunda stuko tekniğinde tezyin edilmiş yazı, geometrik ve bitkisel bezemeden oluşan üç esas temanın bir arada toplanması ile oluşan kompozisyon zenginliğinin bir eşi daha bulunmamaktadır (Blair, Bloom, 2007: 110; Erzincan, 2005:35; Yetkin, 1998:70; Yıldız, 1992: 565,).



**Foto. 6.** Samarra Ulu Camii, (Demirci, 2009: 70).

## **Mısır, Kuzey Afrika ve Batı Afrika ile Endülüs Topraklarında Kurulmuş İslam Devletleri Dönemi Ulu Camileri**

Mısır, Kuzey ve Batı Afrika ile Endülüs topraklarında kurulmuş İslam devletleri dönemi ulu camileri Hz. Muhammed, Dört Halife, Emevi ve Abbasi dönemi ulu camilerinin devamı niteliğindedir. Ancak yapılarda görülen bazı bölgesel farklılıklar veya farklı kültürlerin etkileşimi ile ortaya çıkan yeni üsluplar, o devletin kendine ait üslup kimliği oluşturmasında etkin rol oynamıştır. Bu devletlerin kendilerinden önce bu topraklarda hüküm süren Emevi ve Abbasi dönemine ait ulu camileri onararak veya kullandıkları gibi kendi mimari üslup ve özelliklerine göre de yeni Ulu camiler inşa etmişlerdir. Bu devletler tarafından inşa edilen Ulu Camiler, bölgedeki camilerin atası kabul edilen Kayravan Seyid-i Ukba Camii'nin plan ve mimari özellikleri esas alınarak inşa edilmiştir. Camiler genellikle dikdörtgen alan üzerine kurulmuş olup mihraba dik sahnınların mihrap önünde paralel bir sahnla kesilmesi ile oluşan transept planlı veya mihraba paralel sahnınlardan oluşan, hem mihrap önünde hem de aynı eksen üzerinde avluya açılan kısımda kubbe ile kapatılan harim ile revaklı avludan oluşmaktadır. At nalı kemer formu, ikiz pencereler, kare planlı kule şeklindeki minareler, cephelerde dendanlar, Roma-Bizans ve Emevi süsleme geleneklerine bağlı olarak mermer levhaların kullanılması bu dönem ulu camilerinin genel özellikleri arasındadır (Mazot, 2007.134). Ulu Camilerin eğitim kurumu olma geleneği devam

ettirilmiştir. Yüzeyle Endülüs-Mağrib sanatı etkisini gösteren oldukça ince işlenmiş alçı süslemelerle kaplanmıştır (Pektaş, 2013: 381).

Ağlebiler (800-909) döneminin önemli iki yapısı olan Tunus Zeytune Ulu Camii (699) ile Sus Ulu Camii (841-856) plan olarak farklı olup Sus Ulu Cami, mihraba paralel sahnınlardan oluşmaktadır. Bu yapıda düz örtü yerine kavşak tonozun kullanılmış olması da önemli bir yeniliktir. Zeytune Ulu Caminin minaresi kare kaideli kule şeklinde olup Sus Ulu Cami'ninki silindirik gövdelidir.

Mısır'da kurulan bir Türk devleti olan Tolunoğulları (875-905) tarafından Kahire'de inşa edilen Tolunoğlu Ahmet Camii (876-879), Türk İslam mimarisinin en eski örneklerinden birisi olup Mısır ve Yakın ile Orta Doğu'nun en önemli yapılarındandır (Ülgen,2006:38). Mısır ve Kuzey Afrika devletlerine ait ulu camiler ile plan olarak benzer olsa da malzeme, teknik, mimari üslup ve tezyinat açısından bu bölgede eşi ve benzeri olmayan tek yapıdır. Mısır'da Bedii sanatkârlığının en önemli yapısı olan Tolunoğlu Ahmet Camii, tuğla malzemesi malviye tipli minaresi, revak, ayak ve duvarlardaki Samarra üslubunda yapılmış friz ve alçı süslemesi ile Abbasi geleneğini ve özellikle de Samarra üslubunu devam ettirmektedir. (Bayhan, 2011: 83; Çam, 1997: 230; Elçibey; 1997:157; Ülgen, 2006: 39).

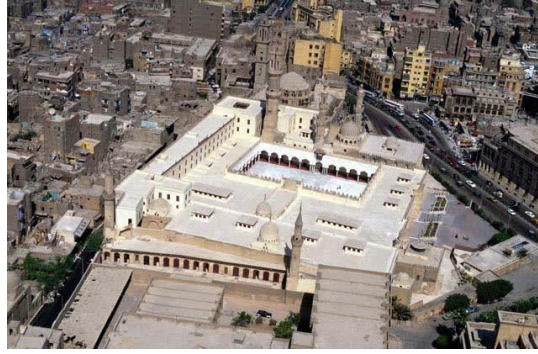
Kemer formları ve tezyinatındaki ayrıntılar ise Orta Asya mimari eserlerindeki kemer ve süsleri andırmaktadır (Yetkin, 1998: 68). Asıl gelişimi Türkler ve Abbasiler tarafından gerçekleştirilen sivri kemer Fustat Tolunoğlu Ahmet Camii'nde çok başarılı bir şekilde uygulanmıştır (Çam,1997:232) Caminin ağaç kirişleri üzerinde 2 km'yi bulan kufi kitabesi ise dünyanın en uzun kitabesidir (Aslanapa, 2002:16).



**Foto. 7.** Tolunoğlu Ahmet Camii avludan görünüş (<http://krunkatecture.com/2014/01/16/>)

Fatımiler (909-1171), camilerini Şii inancı yaymak için inşa etmişlerdir. Bu dönemin Ulu Camilerinde Kuzey Afrika ve Endülüs camilerinde olduğu gibi Arap Cami plan şeması hâkimdir. Şam Emeviye ve Kayravan Ulu Camii'ye benzemektedirler. Mihrap önü ve aynı eksen üzerinde galeriye açılan bölümün yanı sıra kible duvarına bitişik iç köşelerde de birer kubbeye yer verilmesi önemli bir yeniliktir. Kubbe geçişlerinde kırık kemerli trompların ve avluda gemi teknesi kemerlerin uygulanması İran etkilidir (Mazot, 2007:147;Uzun,1995:55, Yetkin, 92; Al-Khamis, 2007. 105, Eyice, 1997:63). Bu camiler

Romalılar'ın 'zafer tak'larını andıran çıkıntılı kapıları, oymalı taş kubbeleri, Şii metinlerinin bulunduğu süslü cepheleri ve en önemlisi minarelerinin olmayışıyla diğer ulu camilerden ayrılmaktadır (Al-Khamis, 2007: 105). Bu dönemin karakteristik tezyinatı olan kufi hatla yazılmış kitabeler, bitkisel ve geometrik motifli süslemeler camilerin mihrap bölümünde uygulanmıştır. Fatimiler tarafından Mısır 'da dini inancı yaymak için inşa edilmiş ilk cami olan El-Ezher Ulu Camii ( ), Eyyubi<sup>5</sup>, Memlûklü ve Osmanlı hâkimiyeti sırasında yapılan ilavelerle, Kahire'de farklı mimari ve üslup özelliklerin etkileşiminin bir arada görüldüğü yapıya dönüşmüştür. Bu ilave ve değişimlerle hem külliye niteliği kazanmış hem de dönemin en önemli üniversitesi konumuna yükselmiştir. El-Ezher Camii (972)'nin minberi sadece Cuma namazlarında mihrabın yanına kurulup namaz kılındıktan sonra tekrar sökülerek hücrelerinde muhafaza edilmektedir (Mazot, 2007:147;Uzun,1995:55, Yetkin, 1998: 92; Al-Khamis, 2007. 105, Eyice, 1997:63). Fatımi döneminde aynı amaç doğrultusunda inşa edilmiş olan Mehdiye Ulu Camii (916) 'de benzer özelliklere sahip olup Emevi ve Abbasi dönemi askeri yapıları ile benzerlik göstermektedir (Mazot,2007:145).



**Foto. 8.** Kahire El-Ezher Camii (<https://archnet.org/sites/2311/>)

Murabıtlar, Muvahhidler ve Meriniler döneminin büyük cami inşa eden devletleri olarak bilinmektedir. Bu camilerden birçoğu yıkılmış veya zaman ve insanlar tarafından tanınmaz bir biçime getirilmiştir (Yetkin,1998: 202).

Murabıtlar ve Muvahhidler'in sade vakur tezyinatla göz dolduran ve yalnız mimari unsurlarla sağlanan bir süslemeyle yetinme anlayışları bütün Mağrib mimarisinin temelini oluşturmaktadır. Bu devirden itibaren Fas bu mimarinin baş şehri olmuştur (Beksaç, 2003:320). Genellikle Şam Emeviye Camii, hâkim planı devam ettirilmekle birlikte Batı İslam dünyasının en önemli yapısı olan Kurtuba Ulu Camii'de uygulanan orta sahnın genişlik ve bezeme yolu ile vurgulanması anlayışı yerleşmiştir. Bu durum Endülüs ve Mağrip'te inşa edilen sonraki bütün camiler için zorunlu hale gelen mihrap ekseninin vurgulandığı cami plan tipini ortaya çıkarmıştır (Kubisch, 2007:255). Kaburga kemerli kubbeler, at nalı

<sup>5</sup> Selahaddin Eyyubi,'nin şehri idaresi altına alması ile bu camide hutbe okunmasını yasaklamış ve Memlûklüler şehri alınca kadar yaklaşık bir asır boyunca El Hâkim Cami'de Cuma namazı kılınmıştır. Bu süreçte şehrin Ulu Camisi El Hâkim Cami olmuştur (Aşur, 1995:59).



veya yuvarlak kemerler mukarnaslı dirsekler ve çok dilimli kemer formlarıyla birlikte bitkisel stuko tezyinat, iki renkli taş işçiliği, kare planlı yüksek minareler ve heybetli kapılar bu devrin mimarisi için belirleyici unsur olmuştur. Özellikle abidevi boyutlarda olan minareler Mağrib mimarisi için karakteristik bir biçim almıştır (Beksaç, 2003:320). Murabıt dönemi yapı bezemelerinde kullanılan el yapımı ince desenleriyle ve ışık kırılmalarıyla oldukça etkileyici olan mukarnas ve sarkit tonozlar gerçekçi bir yenilik oluşturmuştur (Kubisch, 2007:256).

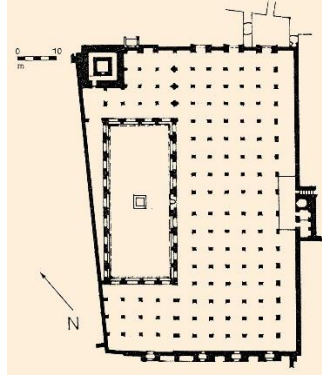
Murabıtlar (1056-1147) döneminin önemli Ulu Camilerinden olan Cezayir Camii Kebir (1096), birçok değişikliklere uğramış ve tezyinatı harap olmuştur. Fas şehrindeki Karaviyyin Camii (926) hakkında da benzer durum geçerlidir (Yetkin, 1998: 202). İlk kez Kurtuba Ulu Camii’de bir mekân olarak düzenlenen ve İslami gelenek içerisinde kutsallaştırılarak geleneksel cami planının bir parçası haline gelen mihrap uygulamasının görüldüğü, Tlemsen Ulu Camii (1136) dönemin önemli yapılarındadır (Dodds, 2009:460). Tlemsen Ulu Cami’nin cümle kapısının üzerinde kule şeklinde yükselen minaresi farklılık arz etmektedir.



**Foto. 9.** Fas Karaviyyin Ulu Cami (<https://www.nazmiemin.com/storage/2016/02/fes-karaviyyun-cami>)

Muvahhidler (1130-1269) döneminin özellikle geniş geçmelerle temsil edilen sade tezyinat tarzı, Fas’ta benzerlerine rastlanan yalın ve mağrur yapılarla kaynaştırılmıştır. Muvahhid zevki eski Emevi stiliyle bağdaştırılarak yeni üslupta eserler meydana getirilmiştir. (Şeyban, 1997:215). Bu dönemin önemli yapılarından olan Tinmel Ulu Cami (1154) ’nin “T” plan şeması, dilimli kemer formları, mihrap yönünde duvar üzerinde kısa kule şeklinde yükselen minaresi yeni bir uygulama olup diğer Muvahhid dönemi camilerinde de görülmektedir (Hillenbrand, 2005:191; Kubisch, 2007: 261). Büyük ölçülere sahip ve tamamlanmamış olan Hasan Rabat Camii (1191) ise mihrap önünde paralel sahnların 3 sahınla kesilmesi ile transept planının farklı bir uygulamasını oluşturmaktadır. Merakeş Kutubiyye Camii (1163), Tunus’taki Kayravan ve Endülüs’teki Kurtuba Ulu Camii’lerinde uygulanan plan ve teşkilatlardan gelen tesirlerin ustaca bir araya getirildiği ve Murabıtların da daha önce Fas Karaviyyin Camii’de uyguladıkları mimari şemanın gelişmiş bir örneğidir (Beksaç, 2003:9; Kubisch, 2007: 261). Merakeş Kutubiye Camii

ise kule şeklinde yükselen minaresi üzerinde ikiz pencere, revak sistemi ve altın küre biçiminde âlem ile sonlandırılan kubbesi ile Mağrib ve Endülüs'teki benzerleri arasında önemli bir aşamayı oluşturmakla birlikte İslam mimarisinin en muhteşem minaresidir. En üst kısımda ise bazı kısımları orijinal olan Türk çinileri bulunmaktadır (Kübisch, 2007:261).



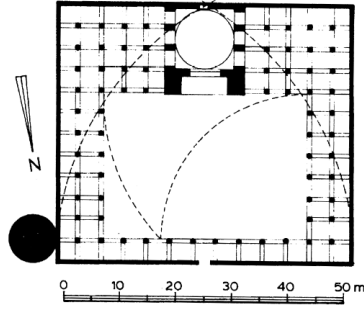
**Foto. 10.** Merakeş Kutubiyye Ulu Camii planı, (Beksaç, 2003: 9).

İşbiliye Ulu Camii (9. yüzyıl) minaresi ile benzerlik göstermektedir. Kurtuba'da, Merakeş Kutubiyye Camii için yapılmış olan ahşap fildişi minber de yine döneminin en anıtsal örneği sayılmaktadır (Dodds, 2009:461). Meriniler (1227-1465) döneminde inşa edilmiş olan Tilemsen Mansura Camii, Murabıdların ve Muvahhidlerin camilerinden özellikle Hasan Rabat Camii'ne benzemektedir. Minarenin mihrap eksenindeki durumu, cephede bir çıkıntı teşkil edişi, sahnınları tutmak için sütunların, sur için kerpicin, kapılar için taşın kullanılması ve yapının genişliği bakımından benzerdir. Her ikisi de ordunun ihtiyaçlarını karşılayan ordugâh camiler olarak bilinmektedir (Yetkin, 1998:212).

### **Asya Toprakları Üzerinde Kurulmuş İslam Devletleri Dönemi Ulu Camileri**

Karahanlılar (840-1212) Doğu ve Batı Türkistan'a egemen olmuş ilk Müslüman Türk hanedanıdır (Kemaloğlu, 2013:415). Satuk Buğra Han, 944-945 yıllarında İslamiyeti kabul ederek Karahanlı hükümdarlığına yükselmiş ve egemen olduğu alanlarda İslamiyetin hızlı bir şekilde yayılmasına imkan tanıyarak İslamiyeti resmi din olarak ilan etmiş ve Abdulkerim ismini almıştır. Atbaş ve Kaşgar'ı feth ederek Artuç Tapınağı'nı mescide çevirmiştir (Togan, 1967:14; Polat, 2015: 42; Esin, 1978:165; Alaca, 2006: 30; Roux, 2002:43). Başta Buhara, Semerkant olmak üzere Orta Asya şehirleri, mamur birer İslam beldesi haline gelmiştir. İslamlaşma sürecinin başlangıcında camiye çevrilen mabetler, kalenin içine yapılan mescitler veya kalenin çok yakınına inşa edilen camiler şehrin ulu camisi sayılmıştır. İslamiyetin yayılma süreci tamamlandıktan sonra Cuma Camileri kalenin dışında şehristanda konumlandırılarak şehrin merkezini oluşturmuştur. İslam öncesi Türk şehirlerinde genellikle şehristan dışında bulunan ticari faaliyet, yani çarşı ve pazarlar, Cuma Caminin yanına taşınmıştır. Klasik İslam Cuma camilerinde ibadet için toplanan büyük kalabalığın potansiyel müşteri

olarak algılanmasının sonucunda bu durum oluşmuştur (Can & Gün, 2006:307; Cezar, 1977:92; Kanbarova 2016: 80). Karahanlılar, kendilerinden önce Mevaraünnehir ve Horasan bölgelerinde 9-10. yüzyıllarda hâkimiyet kuran Samanoğulları Dönemi'ne ait camileri onararak kullanmanın yanı sıra yeni camiler de inşa etmişlerdir (Cezar,1977:144; Çeşmeli, 2007:74-92; Yaralov, 1962:403). Şehirlere konum açısından belirli bir sistem ile yerleştirilen bu dönem Ulu camilerinde İslam öncesi ve sonrası yerel mimari ile İran mimarisinin etkisinin yanı sıra Arap mimarisinin de etkili olduğu görülmektedir (Çeşmeli, 2007:315) Karahanlılar tarafından yapılmış günümüze kalıntıları ile ulaşılmış çok sayıda Ulu Cami bulunmaktadır. Kazılarla ortaya çıkarılan çok ayaklı camilerde taşıyıcılar ahşap, tuğla, kerpiç, bazen de taştan yapılmıştır. Taştan veya tuğladan yapılmış sütun kaidelerine rastlanmıştır. Üst örtülerde çeşitli tipte tonozlar, kubbeler ve ahşap örtüler kullanılmıştır. Camilerin özellikle mihrabı, duvarları ve ayakları oymalı alabastr, terakota ve figürlü tuğlalar ile süslenmiştir. Kazılarda tuğla, sırlı tuğla, stuko, terakota, sırlı terakota, alabastr ve çini gibi figürlü süsleme parçacıkları bulunmuştur (Çeşmeli, 2007:316). Yarısından yukarısı yıkık durumdaki Karahanlı dönemi minareleri genellikle yapıdan bağımsız, aşağıdan yukarıya doğru daralan formda tuğladan yapılmış, tek şerefeli olup gövdeleri şeritlere ayrılarak geometrik motifler ile bezenmiştir. Şerefe altı mukarnaslı ve çini bezemelidir. Karahanlılar'a ait en erken tarihli Ulu Camileri (10. yüzyıl), Çilburç Ulu Camii, Dandanakan Ulu Camii ve Başane Ulu Camii olup bu camiler Arap tipinde yapılmıştır. Ancak Başane Ulu Camii'nin mihrap önünün üç sahnin genişliğinde avluya açılması farklılık arz etmektedir. Burada avlulu çok ayaklı Arap camileri ile eyvanlı avlulu İran ve Orta Asya mimarisinin bir sentezi görülmektedir. İran ve Orta Asya'da görülen bu uygulama Antikçağ'da Part ve Sasani yapılarında da görülmektedir. Ayrıca Başane Camii'nin plan şeması sonraki dönemlerde gelişen "köşk" tipi camilerin ön örneği olarak kabul edilmektedir (Çeşmeli, 2007: 76). Başane Ulu Camii'de görülen eyvanın yerini gelişen mimari ile birlikte Dehistan Ulu Camii'de mihrap önü merkezi kubbeli mekân almıştır. Dehistan Ulu Camii avlulu, çok ayaklı camiler ile İran ve Orta Asya mimarisi kemerli açıklıklara sahip kubbeli ve eyvanlı mekân geleneğinin sentezinden meydana gelmiştir (Çeşmeli, 2007:109). Yapı İran'da 11-12. yüzyılda yapılmış olan "köşk" tipi camilere benzemektedir (Cezar, 1977:109). Arap plan şemasında inşa edilmiş olan Semerkant Ulu Camii, Kavat Kale Ulu Camii, ahşap direkli ve üzeri düz dam ile kapatılan dönemin diğer önemli camileridir. Keder Ulu Camii ise sadece çok ayaklı harim kısmından oluşmaktadır. Sapol Tepe Ulu Camii ile benzer özelliklere sahiptir. Kaynaklarda Arap camii plan şemasında ve firuze kaplı mihrap önü kubbeli olduğu belirtilen (Esin, 1959:48) fakat Moğollar tarafından yıkılan Buhara Ulu Camii'nin ise sadece Kalan Minare olarak bilinen aşağıdan yukarıya doğru daralan formdaki minaresi günümüze ulaşmıştır (Aslanapa, 1984: 30; Barthold,2017:131; Öztürk, 2017:48; Ramazanoğlu 2001,222;).

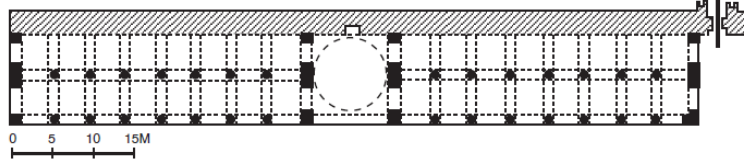


**Plan 1.** Dehistan Ulu Cami Restitüsyon planı, (S. Hmel'nitskiy).

Gazneliler (963-1187) dönemi, Ulu Camileri İslam mimarisi için olduğu kadar Türk mimarisi açısından da önemli gelişmelerin görüldüğü yapılardır. Ayrıca bu yapılar Büyük Selçuklu mimari ve sanatında etkili olduğu kadar, Hindistan'la yakın ilişkisinden dolayı, Hindistan'da gelişecek olan Türk-İslam sanatına da temel oluşturmuştur (Merçil, 1996:483; Yazıcı, 2006:122). Gazneliler dönemine ait Ulu Camiler günümüzde ayakta olmadığı için tarihi kaynaklarda yer alan bilgilerle ve kazılarla ortaya çıkarılan mimari kalıntılarıyla var oldukları bilinmektedir. Bu dönemin ilk camilerden olduğu kabul edilen Arûs-i Felek Camii (1026) çok ayaklı cami plan şemasına sahip olup ahşap direk ve tavanlı kemer ve eyvanlara sahip sentez bir yapı olması bakımından Türkistan ve Selçuklu devri Anadolu ahşap direkli camilerini etkilediği söylenebilir (Çetin.2005: 52; Merçil, 1989:94). Gazneliler döneminin en önemli yapısı olan Leşker-i Bazaar Ulu Camii (11. yüzyıl) sarayın güneyine bitişik olarak yapılmış mihrap önünde iki sahn genişliğinde payelerin oluşturduğu ve üzerinin kubbe ile kapatıldığı mihrap önü kubbeli harim ve avludan oluşan yapı ordugâh tipi cami niteliği taşımaktadır (Aslanapa,1192: 316; Roux, 2001:288; Sözen, 1975:5). Burada enine genişleyen harim bölümünde mihrap önü kubbeli bir plan şeması ilk kez uygulanmıştır.

Leşker-i Bazar Ulu Camii, Şam Ümeyye Camii'nin değişik bir uyarlaması olup Anadolu Türk mimarisindeki mekân gelişiminin erken aşamasını oluşturmaktadır (Aslanapa, 1996: 168; Can & Gün: 2006:140, Uysal, 2015:438; Ersoy, 2005: 407). İlk uygulamaları Samaniler ve Karahanlılar dönemine tarihlendirilen Dehistan Ulu Camii'de görülen, mihrap önünün kubbe ile vurgulanması bu camide iki sahn genişliğindeki mihrap önü kubbe uygulaması ile Büyük Selçukluların, İran'daki ilk camilerinden önce bu yapıda ortaya çıkmıştır. Mihrap önünde kubbe problemini ele alan cami planı, Büyük Selçuklularla İran'da çeşitli camilerde geliştirildikten sonra Artuklularla, Anadolu'ya ve bu yoldan Türk Memluklarıyla, Baybars Cami'nde olduğu gibi Kahire'ye kadar uzanan geniş ve devamlı bir etki göstermiştir (Aslanapa, 2005: 46). Diğer taraftan kuzeye Bakü üzerinden Dağıstan'da Derbent'e kadar etkisini sürdürmüştür. Dağıstan'da Hazar denizinin kıyısında bulunan Derbent Cuma Camii (1368) bu planın gelişmiş bir örneğidir (Aslanapa, 1996: 168). Caminin iç mekânının Hindistan'dan getirilen çeşitli değerli taşlarla ve mermerlerle bezendiği ve mihrabının da lacivert taşlarla döşenmiş olduğu

bilinmektedir (Roux. 2001: 288). Gurlular döneminde inşa edilmiş olan Herat Ulu Camii (11.yüzyıl) dikdörtgen bir avluyu çevreleyen dört ana eyvan ile küçük eyvanlar ve revaklardan oluşan dengeli planı ile Karahanlı ve Gazneli dönemi ulu camilerinden farklı olup Büyük Selçuklu dönemi yapıları ile benzerlik göstermektedir (Mülayim. 1998:218).



**Plan 2.** Leşker-i Bazaar Ulu Camii (O. Aslanapa).

Büyük Selçuklular (1040-1157) hüküm sürdükleri geniş topraklarda İslamiyet'i yaymak için şehrin merkezine Ulu Camiler inşa etmişlerdir. Bu camiler Cuma namazı haricinde sosyal platform olarak dini olduğu kadar dünyevi fonksiyona da sahiptir. Şehir merkezi görevi gören dünyevi avluyla ibadet için kullanılan kubbeli dini mekân arasındaki aşamalı geçiş eyvan ile sağlanmaktadır.

İsfahan Mescid-i Cuması ile Zevvare ve Ardistan Cuma Camiilerindeki dört eyvan tipolojisinin ve kesişen aksların politik bir başka okuyuşu da Selçuklular'ın siyasi otoriteyi merkezi bir sistemde toplama çabalarına işaret etmektedir (Şimşek, 2015:462). Büyük Selçuklular, Türk mimarisinde ilk örneklerini Karahanlı ve Gazneli yapılarında gördüğümüz kubbe-eyvan-avlu birlikteliğini uygulayarak dört eyvanlı, avlulu, mihrap önü kubbeli planları ile abidevi cami mimarisini yaratmışlardır (Denknalbant, 2009:392). Fakat bu cami plan şeması kalabalık cemaatin namaz kılması için ideal bir plan şekli değildir. Çünkü ibadet mekanının eyvanlar tarafından bölünmesi cemaatin mihrabı ve birbirini görmesini engellemektedir. Selçuklular birbiriyle kaynaşan unsurları (kubbe-eyvan-avlu) bir araya getirerek Türk mimarisine önemli katkı sağlamışlardır. Uygulanan bu plan şeması toplu halde ibadet edilen cami plan şemasına uymadığı halde bütün (Öztürk, 2005:143) İran ve Orta Asya'da inşa edilen diğer camilere örnek olmuştur. Anadolu'da gerçekleşen gelişmelere kadar bir ölçüde merkezi kubbe probleminin unutulmasına da neden olmuştur (Altun,1988:35). O döneme kadar saraylara ve kervansaraylara özgü olan dört eyvan şemasını, Selçuklular cihan sultanlığı sıfatı ile cami mimarisine uygulayarak dini yapıya anıtsal bir boyut kazandırmışlardır (Şimşek, 2015:462). İlk Müslüman Türk devletleri olan Karahanlı ve Gazneli'ler dönemi Ulu Camiilerinde ilk kez görülen maksure kubbesi, mekân birliği gösteren cami mimarisinin çıkış noktası olmuştur. Büyük Selçuklu Devleti, Karahanlı ve Gazneli camilerindeki gelişmeleri toplayıp değerlendirerek anıtsal boyutlarda cami mimarisi yaratmış ve İslam coğrafyasına yaymıştır (Çetin, 2015:115). Malzeme olarak genellikle tuğlanın kullanıldığı bu dönem eserlerinin tezyinatında dekoratif tuğla işçiliği ve stuk süslemeler yaygın unsurlardır. Bitkisel ve geometrik unsurlar ile yazı Selçuklu tezyinatında yaygın olarak görülen süsleme elemanlarıdır (Can & Gün, 2006:

147). İran'da Büyük Selçuklular devrinde inşa edilen tuğladan büyük tromplu kubbelerin içleri zengin bezemeli olup dış görünüşleri oldukça sade ve masiftir (Sözen, 1975:5).

Büyük Selçuklu dönemi Ulu camileri, en önemli yapısı olan İsfahan Mescid-i Cuması (11. yüzyıl) gibi dört eyvanlı, avlulu, mihrap önü kubbeli, revaklı olup köşk tipi denilen cami plan şemasında inşa edilmiştir. İsfahan Mescid-i Cuması'nın güneyde Melikşah kubbesi ve kuzeyde Terken Hatun kubbesi ayakların taşıdığı üç yönde açıklığa sahip alt yapının üzerinde yonca tramlu ve haifçe sivrilen tuğla kubbe, Selçuklu kubbesinin karakteristiğini oluşturmaktadır (Altun, 1988:35; Beksaç, 200:452; Blair&Bloom; 2007:368; Şimşek: 2014: 68; Yetkin, 1998:11).



**Foto. 11.** İsfahan Mescid-i Cuması ([https://www.archnet.org/sites/1622?media\\_content\\_id=63215](https://www.archnet.org/sites/1622?media_content_id=63215))

İsfahan Mescid-i Cuması ile Zevvare Mescid-i Cuması (1135) plan açısından bir bütünlük arz etmektedir (Diez&Aslanapa,1955: 41; Yazar, 2013:79 ). Ancak Barsıyan Mescid-i Cuması (1097) ve Anadolu'da Siirt Ulu Camii (1129) gibi sadece kubbe eyvan birleşiminden oluşan ulu camiler de mevcuttur (Cezar, 1977:364). Büyük Selçuklu döneminde inşa edilmiş olan bazı camilerin ilk önce tek kubbeli olarak yapıldığı ve daha sonra dört eyvanlı hale getirildiği Ardistan Mescid-i Cuması (1158), Gül Payegan Mescid-i Cuması (1104) gibi örnekler de mevcuttur (Eravşar 2012:167; Bloom & Blair, 2007:368; Aslanapa, 2000:62; Şimşek, 2014:61). İlk olarak Karahanlılar da Tim Arap Ata Türbesinde görülen üç dilimli yonca yapraklı trompları Büyük Selçuklu dönemi kubbeli mekânların geçiş ögesi olarak kullanılmıştır. Bu bölüm oranları, matematiksel tasarımı, parçalarının birbiri ile uyumu, altın orana bağlı kalması gibi birçok açıdan Gotik mimari ile kıyaslanmaktadır (Eravşar, 2012: 279; Çoruhlu, 2000:505). Karahanlılar dönemi minarelerinden farklı olarak burada silindirik gövdeli minareler kullanılmıştır. Özellikle ana eyvanın her iki kenarında yer verilen bu minareler mihrap yönünü ve ana eyvanı vurgulamak için de kullanılmıştır. Ancak bu plan şeması İran'da sınırlı kalmış Anadolu'da<sup>6</sup> Malatya Ulu

<sup>6</sup> Bu çalışmanın konusu ve kapsamı gereğince Anadolu dışındaki İslam sanatındaki Ulu camiler değerlendirildiği için Büyük Selçuklu Devleti'nin Anadolu inşa ettiği Ulu camiler çalışmaya dâhil edilmeyip çalışmanın devamı niteliğindeki bir sonraki bölümü oluşturacak olan Anadolu'daki Ulu Camilerin değerlendirildiği çalışmada yer verilecektir.

Camii bu plan şemasında inşa edilen tek örnek olup dört eyvanlı plan şeması daha çok medrese yapılarında uygulanmıştır.

Büyük Selçukluların örnek alan Zengiler (Musul) Atabeyliği cami mimarisine önem vermiştir. Nureddin Zengi'nin kendi adına mescitler inşa ettiği ve bu yapıların onarımına ve bakımlı olmasına önem verdiği bilinmektedir. Bu dönemde de camilerin etrafında birçok sosyal hizmet ve eğitim kurumunun inşa edilmesi ile Ulu caminin külliye niteliğindeki işlevi devam ettirilmiştir (Sallabi, 2016:260). Zengiler'e (1127-1233) ait, Musul'un tek ve en eski camisi olan Mescidü'l Camii (1171-1172) Cizre Ulu Camii (1155-1160) ve Urfa Ulu Camii (1175 ) bu dönemin en önemli yapıları olup Anadolu'daki Artuklu dönemi camilerini yansıtmaktadır (Uluçam, 1989:176; Salih, 1992: 73, Hillenbrand, 2005:129; Güler, 2016:199, Kürkcüoğlu, 2002:58, Tuncer, 1981:96). Bu camiler mihrap önü kubbeli harim, son cemaat yeri, şadırvanlı avludan oluşan plan şemasına sahip olup camilerin yakınında türbe ve medrese gibi yapılar da mevcuttur. Bu camilerin kuzeyinde büyük avlu bölümüne yer verilmesi ile diğer İslami dönem yapılarından ayrılmaktadır. Musul Ulu Camii Selçuklu ve Zengi mimarisinin birlikte uygulandığı yapı olması bakımından önemlidir. Burada avlunun harim kısmından iki kat daha büyük olması ve son cemaat yeri uygulamasına yer verilmesi sıcak iklim şartları ile açıklanabilir. Son cemaat yeri uygulaması Anadolu'da ilk kez Urfa Ulu Camii'de görülmektedir (Aslanapa, 1991:112). Bu dönem yapılarındaki iki renkli taş işçiliği ise Zengi ve Memluk etkisini göstermesi bakımından önem arz etmektedir (Hillenbrand, 2005:129; Uluçam, 1989:176; Salih, 1992: 73) Musul Ulu Camii ve Cizre Ulu Camii'nin minaresi kare kaide üzerinde tuğladan yapılmış silindirik gövdesinin üzeri tuğlaların farklı dizilimiyle bezemeli kuşaklara ayrılmış olup Orta Asya Türk geleneğinin Anadolu ve Irak'taki güçlü yansımasıdır. Anadolu'daki Büyük Selçuklu dönemi minareleri ile de benzerlik göstermektedir (Çobanoğlu, 2013: 272; Can & Gün, 2005: 156; Gündüz, 2005: 113; Uluçam, 1989:177). Urfa Ulu Camii'nin minaresi ise sekizgen planlı olup farklılık arz etmektedir. Zengiler bölgede hâkim olan mimari geleneklerin yanı sıra Selçuklu geleneklerini de değerlendirerek kendi mimari üslubu olan Zengi üslubunu oluşturmuştur. Özellikle taş işçiliğinde uygulanan iki renkli ve "Zengi Düğümü" diye adlandırılan düğümlü geçme kompozisyonların oluşturduğu süsleme kompozisyonları, Suriye'de Zengi döneminin belirleyici üslubunu meydana getirmiştir. Bu üslup daha sonraları gezici mimarlar ile Anadolu'da etkisini göstermiştir. Konya Alaaddin Cami ve Konya Karatay Medresesi'nin taç kapısında ve Selçuk İsa Bey Cami'nin avlu kapısında, Zengi etkisi görülmektedir. (Çobanoğlu, 2013:272). Cizre Ulu Caminin, Selçuklu üslubunda, ajur tekniğinde yapılmış ejder figürlü metal kapı tokmakları ise günümüze ulaşan en önemli sanat eserlerindedir (Ertekin,2011:11; Yücel, 1978:172).



**Foto. 12.** Musul Ulu Camii ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Musul\\_Ulu\\_Camii](https://tr.wikipedia.org/wiki/Musul_Ulu_Camii))

Gazneli Devleti'nin devamı niteliğinde olan Delhi Türk Sultanlığı (1206-1526) fethettiği yerlerde ve kurduğu yeni şehirlerde cami ve medreseler inşa ederek Türk-İslam mimarisinin başlangıcını oluşturmuşlardır (Kortel,2006:88; Palabıyık, 2002:918, Yılmaz, 2006:92). Müslüman Türk sanatı, Hint sanatı üzerinde etkili olmuştur. Başlangıçta Hindistan'da İran etkisindeki Türk İslam mimari eserleri yerini daha sonra Hint etkisine bırakmıştır (Macun,1990:351). Bu döneme ait günümüze ulaşan tek Ulu Cami olan Kuvvetu'l İslam Camii (1197) Türk- Hint mimari sentezi ile yapılmıştır. Cami harim ile iç ve dış avludan oluşan planı ile diğer Ulu camilerden farklılık arz etmektedir. Avluya bakan yöndeki, taş revak ortasına eklenen taşkın sivri kemerli cephe, giriş sisteminin hâkim olduğu Hint mimarisinden farklı olarak camiye İslami bir özellik katmıştır (Aslanapa, 2006:57; Blair & Bloom, 2007:340; Chaghatai, 1962:95; Çöhce, 2002:1210, Macun,1990: 352; Roux, 2008:332). Anadolu dışında İslam mimarisinin 73 m. uzunluğundaki en yüksek minaresi olan Kutup Minar, yükseldikçe daralan minare formu İslami özellikler taşısa da işçilik olarak Gupta sütunlarını hatırlatmaktadır. Minare Hindu mimarlar tarafından inşa edilmiştir (Beksaç, 2002:499; Yetkin, 1984:332).



**Foto. 13.** Kuvvetu'l İslam Camii Minaresi Kutup Minar (Beksaç, 2002: 499).

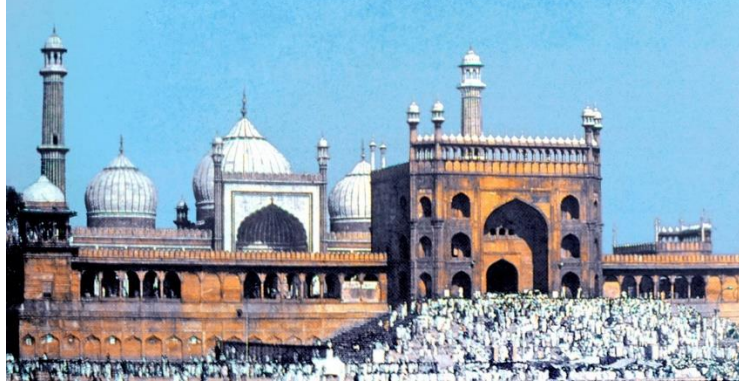
İlhanlılar (1256-1353) İslamiyet'i kabul ettikten sonra İran'da ve Anadolu'da yoğun imar faaliyetlerinde bulunmuştur. Bu dönemde en önemli yapıları olan Ulu camiler, Anadolu Selçuklu, Memluk, Zengi,



Büyük Selçuklu ve Orta Asya etkileriyle şekillenmiştir. İnşaat teknikleri, bina tipleri ve tezyinat konularında ağırlıklı olarak Büyük Selçuklu geleneğini devam ettiren İlhanlı mimarisi birtakım yenilikler sergilemektedir. Selçuklu dönemindeki plan şemaları, daha iddialı boyutlarda tekrar edilmiştir. Yüksek kubbeler, mukarnas dolgulu taç kapılar, barok tarzda dış süslemeler ve yazı, İlhanlı mimarisine plastik etki kazandırmıştır. Tezyinata ağırlıklı olarak alçı, tuğla ve sırlı tuğla kullanılmıştır (Beksaç & Çobanoğlu, 2000:105; Can & Gün, 2005:160). Veramin Cuma Camii (1322) ile Yezd Cuma Camii (1325-1334) dört eyvan plan şeması, mihrap önü kubbe ve eyvan birleşimi ile Büyük Selçuklu üslubunun devamı niteliğinde olup Ali Şah Mescidi (1315) ise tek eyvanlı, mihrabın her iki yanında kapı açıklığı ve avlusunda havuzu bulunan farklı bir plana sahiptir (Blair & Bloom, 2007:394). Veramin Ulu Camii, inceltirilmiş oranlarıyla, küçük avlusu ile kapsamlı fakat rutin olan çini mozaik kullanımıyla Büyük Selçuklu ulu camilerinden farklı bir uygulama göstermektedir. Yezd Cuma Cami'nin anıtsal çinili taç kapısı ve üzerinde yükselen çini kaplı minaresi İran'da İlhanlı dönemi çini sanatını yansıtmaktadır (Blair & Bloom, 2007:394).

İlhanlı dönemi Cuma camilerinin Timurlu dönemi (1370-1507) Ulu camilerini etkilediği ve dolayısıyla Büyük Selçuklu üslubunda inşa edildiği görülmektedir (Yetkin, 1984:250). Semerkant Bibi Hanım Camii (1399), Timurluların büyük bir külliye olarak inşa ettikleri en önemli yapısı olup bu camide farklı olarak dört eyvanın arkasında bulunan kare birimler tek birim halinde küçük birer mescit olarak inşa edilmiş ve yan mekânlar ile bağlantı sağlayan kemerli açıklıklara yer verilmemiştir. Mihrap önü kubbesinin yan mekânlara sivri kemerle açılması Timurlu mimarlığının genel özelliğini yansıtmaktadır. Bütün birimlerin üzerinin kubbe ile kapatıldığı ve dünya mimarisinde bu kadar kubbenin bir arada görüldüğü tek yapıdır (Chmelnikij, 2007:419; Beksaç, 1992: 125; Hillenbrand, 2005: 223; Paskaleva, 2012:85; Ramazanoğlu, 2012:160).

Delhi'de kurulmuş Babür Devleti (1526-1858) tarafından inşa edilmiş olan Fetihpur Sikri Cuma Camii ve Delhi Ulu Cuma Camii (1644-1658) plan, malzeme ve üslup açısından Orta Asya ve İran'da kurulmuş olan Müslüman Türk devletlerinin Cuma camilerinden farklıdır (Nizami,1994:126; Swarup,1957:63). Bu camiler Mescid-i Haram örnek alınarak inşa edilmiştir. Harim ve avludan oluşmaktadır. Avlu kısmı harimden daha geniş tutulmuştur. Anıtsal nitelikteki taç kapısı Selçuklu yapılarını andırmaktadır. Fethpur Sikri Cuma Camii bir zafer takımı andıran Bülend Devaza olarak bilinen, Selçuklu eyvanlarını andıran 86 m yüksekliğinde al ve ak mermerden yapılmış taç kapısı Hindistan'daki muhteşem ve dünyadaki en yüksek taç kapılardan biri olması bakımından önemlidir. Bu tip camilerin ilk örneği Fethpur Sikri Cuma Camii (1571-1572) olup en uyumlu en ileri örneği de Delhi Ulu Camii (1658)'dir (Yetkin, 1984: 59).



**Foto. 14.** Delhi Ulu Cami, (Beksaç, 1994: 129).

Burada da yine Hindistan'ın yerel malzemesi olan kırmızı kumtaşı ve mermer malzeme kullanılmıştır. Minareleri Büyük Selçuklu etkisinde yapılmış olup silindirik gövdelidir. Harimin üzeri Hindistan'a ait olan soğanvari kubbeler ile kapatılmıştır. Bu yapılar Hint İslam dini mimarisinin Hindistan'daki en önemli örneklerini oluşturmaktadır (Beksaç, 1994:128).

### **Değerlendirme ve Sonuç**

İslam Sanatında Anadolu Dışında Ulu Cami Geleneği, adlı çalışmada ilahi dinlerin sonuncusu olan İslamiyet'in en önemli ibadet mekânı ve sembolü olan ulu camilerin İslam tarihi içerisinde geçirmiş olduğu gelişim süreci değerlendirilmiştir. Hz. Muhammed'in inşa ettiği ilk ulu cami olan Mescid-i Nebevi ile Arap topraklarında başlayan bu geleneğin İslamiyetin yayılması ile birlikte Endülüs, Irak, Kuzey Afrika, Orta Asya, Hindistan ve İran üzerinden Anadolu topraklarına kadar uzanarak İslam mimarisinin gelişmesinde ana etken olduğu tespit edilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda İslam sanatındaki Ulu Camilerin tamamının yapılış amacı ve sembolik anlamının aynı olduğu anlaşılmıştır. Mimari üslup özelliklerinde coğrafyaya, kültüre ve malzemeye göre değişiklik göstermektedir. Hz. Muhammed ve Dört Halife döneminde sadece ihtiyacı karşılamak için kerpiç ve hurma dallarından inşa edilen ilk camiler, genişletilebilen veya daraltılabilen esnek ve eklenilebilir bir plan sistemine sahiptir. İktidarın değişmesi ve İslamiyet'in yayılması ile birlikte Ulu camiler temelde ilk cami planı olan Arap cami plan şeması esas alınarak inşa edilmiştir. Bölgesel değişimle birlikte Emevi, Kuzey Afrika ve Endülüs topraklarındaki Ulu Camiler, Arap cami, bazilikal ve transept plan şemasında ve taş malzemedен inşa edilmiştir. Abbasiler ile birlikte Irak topraklarında Hz. Muhammed dönemine Arap cami plan şemasına geri dönülerek anıtsal ölçülerde inşa edilmiş fakat mukavemetsiz malzeme olan kerpiç ve tuğla kullanılmıştır. Orta Asya'da Karahanlılar döneminde temelde çok ayaklı cami plan şeması uygulanmakla birlikte mihrap önü kubbe, eyvan birleşiminden oluşan ve merkezi plana gidişin ilk aşamasını oluşturan plan tipi uygulanmıştır. Tuğla ve kerpiç malzeme kullanılmıştır. İran'da ise Büyük Selçuklu ile devam ettirilen Ulu Cami geleneği çok ayaklı plan şeması ve Karahanlı ve Gazneli dönemi mihrap önü kubbesi ile eyvan birleşiminden gelişen köşk tipi cami plan şeması olarak da bilinen dört eyvan plan şeması uygulanmış olup tuğla

malzeme kullanılmıştır. İlhanlılar, Timurlular dönemi Ulu camileri de bu plan şeması esas alınarak inşa edilmiştir. Kare planlı, kule şeklinde, sarmal gövdeli malviye tipli, aşağıdan yukarıya doğru daralan formda, silindirik gövdeli, taş ve tuğladan inşa edilmiş olup İslam topraklarının farklı bölgelerinde farklı milletler tarafından inşa edilen ulu camiler bünyesinde yerini almıştır. Hz. Muhammed'in bir hurma kütüğüne yaslanarak vaaz vermesi ile ortaya çıkmış olan ulu camilerin en önemli elemanlarından olan minberler daha sonra birer hükümdarlık sembolüne dönüşmüşlerdir. Genel olarak ahşap malzemeden yapılmış olan minberlerin taş, mermer ve fildişinden yapılmış örnekleri görülmektedir. İslam coğrafyasının her yanında süsleme anlayışının ana tema olarak var olduğu farklı şekil tasarım ve kompozisyonlarla camilerde ölçülü ve dengeli bir şekilde uygulandığı tespit edilmiştir. Çini mozaik, alçı süsleme, stuk süsleme, terakota, taş süsleme, kalem işleri, oyma sanatı, sarkıt mukarnaslar, iki renkli taş işçiliği ulu camilerin belirli alanlarında mimari ile bir uyum içerisinde işlenmiştir.

Hz. Muhammed döneminde ilk mescitlerin ihtiyacı karşılamak için yapıldığı ancak daha sonra bu mescitlerin anıtsal bir form alarak şehrin, İslamiyet'in ve gücün sembolü olan ulu camilere dönüşerek dünyanın dört bir yanında anıtsal boyutlara ulaşmışlardır. Ulu Camiler, sadece ibadet mekânı olmayıp aynı zamanda birer eğitim kurumu ve devletin resmi işlerinin yürütüldüğü müessese olmuştur. Tek bir camide Cuma ve bayram namazının kılınması fikri şehirlerin kuruluşunda ve camilerin inşasında en önemli etken olmuştur. Şehirlerin kurulması ile Ulu Camilerin inşasının paralel doğrultuda geliştiği tespit edilmiştir. Nüfusun artması ve toprakların genişlemesi ile birlikte tek bir camide Cuma namazının kılınması geleneğinde bir takım sorunlar ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda şehrin diğer camilerinde de Cuma namazının kılınması uygun görülmüştür. Ancak İslam tarihi boyunca şehrin en büyük ve en eski camisi Ulu Cami niteliğini koruyarak varlığını sürdürmüştür. İbadet mekânı olarak kullanılmanın yanı sıra devletin maddi ve manevi gücünün sembolü olmuştur. Ulu Camilerin inşasının hükümdarların kontrolünde yapılmış olması da camilerin mimarisini boyutlarını malzeme ve işçilik açısından kalitesini belirlemiştir. Özellikle halifelik sisteminde İslam'ın liderlik bayrağını elinde tutan hükümdarlar Ulu Cami inşa etme görevini üstlenmişlerdir. İslam mimarisinde Ulu Cami kavramının ve Ulu Camilerin taşınmış olduğu sembolik anlam İslam sanatının oluşmasında belki de en önemli etken olmuştur. Çünkü Ulu Camiler bir devletin, bir milletin yaşayan tarihini, gücünü ve sanatını bünyesinde toplayan günümüzde de mimari anlamda onları yaşatan, ilk gün olduğu gibi yine Ulu Cami kimliğini koruyan anıtsal yapılar olarak varlığını sürdürmektedir. Ulu Camiler İslam sanatının en büyük temsilcileridir.

## Kaynakça

- AĞAOĞLU, Z. (2009), *Dini Ziyaret Yerleri ve Halk İnanışları Açısından Kızılcahamam-Çamlıdere*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dinler Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- AĞIRMAN, M. (2007), "Hz. Muhammed'in Mescidde Yaptığı Sohbetler", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 27, 102.
- AHMET, A. (2016), "Tarihi Süreç İçinde Cami Fonksiyonları Üzerine Bir Deneme", *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15, (29), 177-209.
- ALACA, E. (2016), *Orta Asya'dan Günümüze Türk Tarihi ve Kültürü*, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- ALODALI, A. (2015), *Mimarlıkta Sembolizm Kutsal'ın Mimariyle Buluşması ve Kâbe Örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.
- ALTUN, A. (1988), "Orta Asya Türk Sanatı ile Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Mimarisi", Sadi Bayram (Ed), *Mimar Baş Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, (33-43), İstanbul: Türkiye Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü Yayınları.
- ALTUN, A. (1988), *Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- ASLANAPA, O. (1991), *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ASLANAPA, O. (1992), "İslamiyetten Sonra Türk Sanatı", *Türk Dünyası El Kitabı/Dil-Kültür- Sanat Dergisi*, C.2, 310-334.
- ASLANAPA, O. (2002), "İlk Müslüman Türk Devletlerinde Kültür ve Sanat", *Türkler Ansiklopedisi*, VI, 15-39.
- BAHRİYE, Ü. (1968), *İslam Tarihi/Emeviler-Abbasiler*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- BALIK, İ. (2005), *Ortaçağ Tarihi ve Medeniyeti*, Ankara, Gazi Kitabevi.
- BALTACI, C. ( 1985). "İslam Medeniyetinde Cami", *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.3, , 225-241.
- BAMMAT, H. (1975), *İslamın Çehresi*, (Çev.: Osman Fehmi Giritli), İstanbul: Sancak Yayınları,
- BARIŞ, M. (2006), *Hz. Ömer Döneminde Bayındırlık Faaliyetleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- BARTHOLD, V. (2017), *Moğol İstilasına Kadar Türkistan* (Haz.: Hakkı Dursun Yıldız), İstanbul: Kronik Yayınları.

- BAYHAN, A. (2011). "Kuzey Afrika'da Bir Türk Yurdu Mısır", *38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 10-15.09.2007 Ankara: Bildiriler*, (77-97), Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Yayınları.
- BEKSAÇ, E & ÇOBANOĞLU, A. (2000), "İlhanlılar/Sanat", *TDVİA*, , XXII,105-108.
- BEKSAÇ, E. (2003). "Kütübiyye", *TDVİA*, XXVII, 9.
- BEKSAÇ, E. (2003). "Mağrib", *TDVİA*, XXVII, 318-322.
- BELAZURİ, A. (1955), *Fütuhü'l Büldan I*, (Çev.: Zakir Kadiri Ugan), İstanbul: Maarif Yayınları.
- BELAZURİ, A. (1987), *Futuhu'l Buldan II*, (Çev.: Mustafa Fayda), Ankara.
- BLAİR, S. BLOOM, J. (2007), "Irak İnan ve Mısır Abbasiler", Markus Hattstein, Peter Delius, (Ed), *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (Çev.; Nurettin Elhüseyni), İtalya: Literatür Yayınları.
- BLAİR, S. BLOOM, J. (2007), "Irak İnan ve Mısır Abbasiler", Markus Hattstein, Peter Delius, (Ed), *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (Çev.; Nurettin Elhüseyni), İtalya: Literatür Yayınları.
- BROCKELMAN, C. (1992), *İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi*, (Çev: Neşet Çağatay), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- BURCKHARDT, T. (2013), *İslam Sanatı Dil ve Anlatım*, (Çev.: Turan Koç), İstanbul: Klasik Yayınları.
- CEZAR, M. (1977), *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- CHAGHATAI, M. (1962), "Hind-Pakistan Mimarisinde Türk Mimarlığı Tezyinatı", Suut Kemal Yetkin (Ed), *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi 19-24 Ekim 1959 Ankara: Tebliğler*, (95-96) Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- CRESWELL, C. (1940), *Early Muslim Architecture*, Oxford.
- ÇAĞATAY, N. (1993), *Başlangıçtan Abbasilere Kadar İslam Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÇAKAR, E. NASIROĞLU, M. (2012), "Halep Ulu Cami Vakfı (Tahrir Defterlerine Göre)", *Fırat Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Dergisi*, 8, (1), 69-99.
- ÇAL, H. (2009), "Hz. Ömer'in Askeri Şehirleri (Ordugâhlar)", *Dini Araştırmalar Dergisi*, C.12, , 87-106.
- ÇALIK, B. (2015), "Camilerde ve Mescidlerde Dinen Caiz Olan ve Olmayan Davranışlar", *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.3, 110-132.
- ÇAM, N. (1999), *İslamda Sanat Sanatta İslam*, , Ankara: Akçağ Basım Yayın
- ÇEŞMELİ, İ. (2007), *Antik Çağdan XIII. Yüzyıla Kadar Orta Asya ve Karahanlı Mimarisi*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- ÇETİN, O. (2005), *Türk İslam Devletleri Tarihi*, Bursa: Emin Yayınları.
- ÇETİN, Y. ( 2015), "Erken Dönem İslam Cami Mimarisinde Maksure Kubbesi Geleneğinin Türk Cami Mimarisindeki Toplu Mekân Anlayışına Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme", *The Journal of Academic Social Science Studies*, C.35, 115-126.
- ÇOBANOĞLU, A. (2013), "Zengiler/Mimari", *TDVİA*, XLIV, 272-274.

- ÇORUHLU, Y. (2000), "İsfahan Cuma Camii", *TDVİA*, XXII, 504-506.
- DENKNALBANT, A. & ÇOBANOĞLU, A. (2009), "Selçuklular/Mimari", *TDVİA*, XXXVI, 392-397.
- DİEZ, E. (1955), *Türk Sanatı*, (Çev.: Oktay Aslanapa), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- DODDS, J. (2009), "Endülüs Sanatları", (Çev.:Ahmet Gedik), *İstem Dergisi*, S.14, 449-470.
- ECER, A. (1989), "Tarih Boyunca Mekke'nin Yönetimi", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.3, 297-311.
- ELÇİBEY, E. (1997). *Tolunoğulları Devleti (868-905)*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- el-Ezraki, M. (1974), *Kâbe ve Mekke Tarihi*, (Çev.: Y.Vehbi Yavuz), İstanbul: Feyiz Yayınları.
- El-İsfehani, R. (2012), *Müfredat/Kur'an Kavramları Sözlüğü*, (Çev.: Abdülbaki Güneş, Mehmet Yolcu), İstanbul: Çıra Yayınları.
- El-Khamis, U. (2007), "Fatimiler: İki Asırlık Üstünlük", Eva Schubert (Ed), *Akdeniz'de İslam Sanatını Keşfedin*, (105-118), İstanbul: Ege Yayınları,
- EMİN, N. (2017). *İhtişamlı Medeniyetten Hazin Sona Endülüs*, İstanbul: Kültür Yayınları.
- ERAVŞAR, O. (2012), "Türk Kültür Varlıkları", İlyas Demirci, İbrahim Terzioğlu (Haz), *Türk Dünyası Mimarlık ve Şehircilik Abideleri Sempozyumu,15-18 Ekim 2012 Trabzon: Bildiriler*, (265-290), Trabzon: Türk Dünyası Mühendislik Mimarlık ve Şehircilik Kurultayı Özel Yayını,
- ERBAŞ, A.( 2002). "İslam Dışı Dinlerde Hac", *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.5, , 97-121.
- ERBAŞ, F. (2017), *Endülüs Emevi Halifesi Hakem b. Abdurrahman Dönemi (350-366/961-976)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Sanatları Anabilim Dalı, Kocaeli
- ERSOY, A. (2005), "Türklerde Sanat", Cemil Öztürk (Ed), *Türk Tarihi ve Kültürü*, (407-426) Pegem Yayınları, Ankara.
- ERTEKİN, Z.(2011), "Cizre Ulu Camii", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.27,71-93.
- ERZİNCAN, T. (2005), "Mihrap", *TDVİA*, XXX, 30-37.
- Es- Semhudi, N. (1955), *Vefa'ül-vefa bi ahbâri dâri'l- Mustafa I* (Çev.: Muhyiddin Abdülhamid), Beyrut .
- ESİN, E. (1978), *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- EYİCE, S. (1991). "Amr b. As Camii" *TDVİA*, III, 81-83.
- EYİCE, S. (1997), "Cami", *TDVİA*, VII, 56.
- FAYDA, M. (2013), "Dört Halife/Hulefa-yi Raşidin Dönemi (632-661)", Eyüp Baş (Ed), *İslam Tarihi*, (231-324), Ankara: Grafiker Yayınları.
- GÖNCÜOĞLU, F. (2018), *Gelenekten Geleceğe Camiler*, İstanbul: Kiptaş Yapım.

- GRABAR, O. (1983). "İslam Mimarlığı'nda Simgeler ve İşaretler II", (Çev.: Zehra Gürayman), *Mimarlık Dergisi*, S.196, 41.
- GRABAR, O. (1998), *İslam Sanatının Oluşumu*, (Çev: Nuran Yavuz), İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- GRABAR, O. (2007), "Cami", Markus Hattstein, Peter (Ed), Delius, *İslam Sanatı ve Mimarisi* (44-53) (Çev.: Nurettin Elhüseyni), İtalya: Literatür Yayıncılık .
- GÜÇ, A. (2005), *Dinlerde Mabet ve İbadet*, İstanbul: Ensar Yayınları.
- GÜLER, G. (2015), "Urfa Ulu Cami Haziresindeki Mezar Taşları", *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırma Dergisi*, S.20, 171-190.
- GÜNDÜZ, Ş. (2007), "İslam", *Yaşayan Dünya Dinleri*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- GÜNDÜZ, F. (2005), "Minare", *TDVİA*, XXX, 98-101.
- GÜNER, A. (2007), "Asr-ı Saadet'te Mescidler/Camiler ve Fonksiyonları", Vecdi Akyüz (Ed), *Bütün Yönleriyle Asr-ı Saadette İslam*, (153-226), İstanbul: Ensar Yayınları.
- GÜNGÖR, M. (2005), *Süleyman Mabedi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.
- HAMİDULLAH, M. (1975), *İslam Müesseseleri Tarihi*, (Çev.: İhsan Süreyya Sırma), Erzurum: Atatürk Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Yayınları.
- HARMAN, Ö. (1996), "Hac", *TDVİA*, XIV, 382.
- HİLLENBRAND, R. (2005), *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, (Çev.: Ç. Kafescioğlu), İstanbul.
- HİZMETLİ, S. (1991), *İslam Tarihi (Başlangıçtan İlk Dört Halife Devri Sonuna Kadar)*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- İbnü'l Esir, (2008), *İslam Tarihi, El Kamil Fi't-Tarih Tercümesi II*, İstanbul: Bahar Yayınları.
- KANBAROVA, G. (2016), "Atabeyler Dönemi Nahçıvan Şehir Merkezinin Mimarlık Planlaşma Heli", İrfan Arslan, (Haz), *Nahçıvan ve Doğu Anadolu Abideleri Uluslararası Sempozyumu (Dünü-Bugünü-Yarını)*, 11-12 Mayıs 2015, *Nahçıvan: Bildiriler* (75-85), Ağrı: Sage Yayınları.
- KARATAŞ, M. (2013), "Hz. Peygamber'in Yerleşim ve Şehirleşmeye Yönelik Çabaları, İstanbul Üniversitesi: Medine Örneği", *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.28, 59-84.
- KAYNAK, İ. (2016), "Dinlerde Kutsal Zaman ve Mekânın Tarihsel Yapısının Fenomenolojik Algısı", *SUTAD*, C. 39, 452.
- KEMALOĞLU, M. (2013), "Karahanlılar'ın Menşe ve Kuruluş Faraziyeleri", *Hikmet Yurdu/ Düşünce Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 6, (11), 415-424.
- KILAVUZ, B. (2006), "Güneydoğu Anadolu'da Kare Gövdeli Minareler", Hamza Gündoğdu, Hüseyin Yurttaş (Ed), *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, 21-23 Nisan, Erzurum, *Bildiriler*: (307-317), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- KOCA, F. (1999), "İbadet", *TDVİA*, XIX, 240-247.
- KÖKSAL, A. (1980), *Hz. Muhammed (A.s) ve İslamiyet/Medine Devri 11*, İstanbul: Şamil Yayınları.

- KÖKSAL, A. (1984), "Erkam'ın Evi", *Diyanet Dergisi*, 20, (3), 3-8.
- KUBİSCH, N.( 2007), "İspanya ve Fas/Mimari", Markus Hattstein, Peter Delius, (Ed), *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (Çev.: Nurettin Elhüseyni), İtalya: Literatür Yayınları.
- KÜÇÜK, S. (2012), "Saadet Asrında Cami", İsmail Derin, (Haz.), *Cami Yazıları*, (11-20), Ankara. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- MAZOT, S. (2007), "Ağlebi Mimarisi", Markus Hattstein, Peter Delius, (Ed), *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (130-140), (Çev.: Nurettin Elhüseyni), İtalya: Literatür Yayınları,
- MEHMET E. (2009), "İlahi Dinlerde İbadet ve Namaz", *Avrupa İslam Üniversitesi İslami Araştırmalar Dergisi*, S.3, 18.
- MERÇİL, E. (1989), *Gazneliler Devleti Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- MERÇİL, E. (1996), "Gazneliler", *TDVİA*, XIII, 480-484.
- MUTLUEL, O. (2011), "İslam Sanatının Oluşumundaki Etkenler" *AİBÜ, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11, 19-27.
- MÜLAYİM, S. (1998), "Herat Cuma Cami", *TDVİA*, XVII, 218.
- ÖZ, Ş. (2013.), "Mescid/Cami", Eyüp Baş (Ed.), *İslam Kurumları Tarihi*, (255-271), Ankara: Grafiker Yayınları,
- ÖZER, S. (2005), "İslam Düşüncesinde Kutsal Zaman Kavramı/Ritüeller/Kutlamalar Örneği", *İslami Araştırmalar Dergisi*, 18, (3), 305-322.
- ÖZKEÇECİ, İ. (1997), *Tarihi Kayseri Mescid ve Camileri*, Kayseri: Kocasinan Belediyesi Yayınları.
- ÖZKEÇECİ, İ. (2005), *Doğu Işığı, VII.-XIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı*, Sanat Dizisi-II, İstanbul.
- ÖZKEÇECİ, İ. (2014), "Bazı Büyük Selçuklu Minarelerinde Süsleme Programı", *İsmek El Sanatları Dergisi*, S.17, 96-103.
- ÖZTÜRK, C. (2006), *Türk Tarihi ve Kültürü*, Ankara: Pegem Yayınları.
- ÖZTÜRK, O. ( 2017), "Karahanlı Devleti Mimarisi", Mustafa Yıldırım (Ed), *Türk İslam Sanatlarına Giriş*, (37-72), Konya: Palet Yayınları.
- PAZARLI, O. (1972), *Din Psikolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- PEDERSEN, J. (1960), "Mescid", *İslam Ansiklopedisi*, XVIII, 2.
- PEKTAŞ, K. (2013), "Zeytune Cami", *TDVİA*, XLIV, 380-381.
- POLAT, S. (2015), "Karahanlı Devletinde Eğitim Faaliyetleri", *Uluslararası Eğitim Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 1, (1), 42-52.
- RAMAZANOĞLU, M. (2001). "Kalan Cami", *TDVİA*, XXIV, 222-223.
- ROUX, J. (2001), *Orta Asya'da Klasik İslam Uygarlığı*, (Çev.: Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ROUX, J. (2002), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, (Çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- SALİH, H.( 1992), *Irak'ta Türk Mimarisi Selçuklular ve Zengiler Devri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.



- SALİMİ, A. (2013), *İslam Ülkelerinde Çağdaş Cami Mimarisi Sorunsalı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yakınoğu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Lefkoşa.
- SALLABİ, A. (2016), *Zengiler Dönemi/İslami İradenin Yeniden Hâkim Kılınması*, İstanbul: Ravza Yayınları.
- SARICIK, M. (2010), *Bütün Yönleriyle Dört Halife Dönemi*, İstanbul, Nesil Yayınları.
- SARIÇAM, İ. (2011), *Hız. Muhammed ve Evrensel Mesajı*, Ankara, DİB Yayınları.
- SARIÇAM, İ. (2013). "Hz. Peygamber Dönemi", Eyüp Baş (Ed), *İslam Tarihi*, (45-227), Ankara: Grafiker Yayınları.
- SÖZEN, M. (1975), *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- ŞERARE Y. (1998I), "Abbasiler", *TDVİA*, 49.
- ŞEYBAN, L. (1997), *Endülüs'te Murabıtlar ve Muvahhidler Dönemlerinde Müslüman Hıristiyan İlişkileri (Endülüs'ün Geri Alınışı-Reconquista 1085-1238)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, İstanbul.
- ŞİMŞEK, İ. (2007), *Tarihte Kurulan Ulusal Türk Devletleri/Çankaya'nın Yıldızları*, İstanbul: Polat Yayınları.
- ŞİMŞEK, O. (2014), *A Comparative Analysis of the Seljukid Courtyards*, (Selçuklu Avlularının Karşılaştırmalı Analizi), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Viyana Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Çevre Planlama Fakültesi, Viyana.
- ŞİMŞEK, O. (2015) , "Büyük Selçuklu Mimarisinde Avlu Kimliği", *Fatih Sultan Mehmet İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, C.5, 455-480.
- TDK, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998 Ankara
- TOGAN, Z. (1967), *Karahanlılar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- TOPALOĞLU, B. (2004). Yusuf Şevki Yavuz, İlyas Çelebi, *İslam'da İnanç Esasları*, İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- TURANİ, A. (1992), *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ULUÇAM, A. (1989), *Irak'taki Türk Mimari Eserleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ULUÇAM, A. (1997) "Halep Ulu Cami", *TDVİA*, XV, 248-249.
- UYSAL, A. (2015), "Ana Hatlarıyla Türklerde Sanat", İhsan Çapcıoğlu, Hayati Beşirli (Ed), *Türk Kültürü El Kitabı* (421-544), Ankara: Grafiker Yayınları.
- UZUN, M. (1995), "Ezher Cami", *TDVİA*, XII, 53-58.
- ÜLGEN, A. (2006), "Mısır'da Tolunoğulları Dönemi (868-905) Türk Kültürü ve Mimarlığı", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S.172, , 33-45.
- ÜNAL, S. (2001). "Kâbe", *İslam Ansiklopedisi*, XXIV, 14.
- YARALOV, Y. (1962), "VIII.-XII. Yüzyıllar Orta Asyasında Mimari Abideler", (Çev.: H.G. Yurdaydın), (Haz.: Suut Kemal Yetkin), *Milletler Arası Birinci Türk Kongresi, 14-24 Ekim 1959*, Ankara: Bildiri, (401-407), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- YAŞAR, B. (2007), *Ortaçağ Tarihi*, Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.
- YAZAR, N. (2013), *Büyük Selçuklular Döneminde İsfahan*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Ankara.
- YAZICI, N. (2006.), "İlk Müslüman Türk Devletleri", Cemil Öztürk (Ed), *Türk Tarihi ve Kültürü* (31-79), Ankara: Pegem Yayınları.
- YETKİN, S. (1984), *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- YILDIZ, H. (1992), *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi/Hz. Muhammed Dönemi I*, İstanbul: Çağ Yayınları.
- YILDIZ, Ş. (2008), *Kurtuba VIII-XIII. Yüzyıllar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Bursa.
- YILMAZ C. (1993), , "Kâbe", *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.7,80.
- YILMAZ C.(2019), "Erken Dönem İslam Sanatı", Abdülkadir Dünder (Ed), *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, (133-156), Ankara: Grafiker Yayınları.
- YILMAZ, C. (1996), "İlk İslam Şehirlerinin İki Önemli Unsuru: Cuma Mescidi ve Darü'l- İmara İkilisi Üzerine Bir Değerlendirme", *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18, (8), 123.
- YILMAZ, C.& Gün, R. (2006), *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- YILMAZ, S.(2006), *Mu'tazid ve Müktefi Döneminde Abbasiler*, İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- YÜCEL, E.(1978), "Türk ve İslam Eserleri Müzesinde Ejder Figürlü Bir Kapı Tokmağı", *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi* S.183, 168-174.
- YÜKSEL, E. (2012), *17. Yüzyıl Sonu, 18. Yüzyıl Ortası ve 19. Yüzyıl Başında Yabancı Seyyahların Gözünden Batı Anadolu Antik Kentleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Aydın.
- ZEKİ, B. (1977), *Tarih Boyunca Çeşitli Hizmetleriyle Camilerimiz*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.



## Tarihi Sivas Köprüleri\*

### Historical Sivas Bridges

**Elmas ŞAHANKAYA POLAT**



Öğr. Gör.  
Kayseri Üniversitesi Mustafa  
Çıkrıkçıoğlu El Sanatları Bölümü

E-Mail:  
esahankaya@kayseri.edu.tr

Atıf:  
ŞAHANKAYA POLAT, E. (2023).  
"Tarihi Sivas Köprüleri", *Palmet*  
*Dergisi*, (4), 130-150.

Geliş Tarihi/Received  
14.09.2023

Kabul Tarihi/Accepted  
25.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date  
28.09.2023

### Öz

Sivas İç Anadolu bölgesinin yukarı Kızılırmak bölümünde yer almaktadır. Konum itibarı ile önemli bir yere sahip olan Şehir, ayrıca tarihi ticaret yollarının kesiştiği bir noktada bulunur. Bu sebeple şehir birçok farklı medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Şehrin tarihi incelendiğinde Hitit dönemine kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Şehrin tarihi kronolojisine baktığımızda Hitit, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı hâkimiyetleri altına girdiği görülmektedir. Hâkimiyeti altına girmiş olduğu bu medeniyetlerden birçok mimari eser günümüze kadar ulaşmıştır. Bu eserler içerisinde önemli yol güzergâhları üzerinde kurulan köprüler de önemli bir konuma sahiptir.

Sivas il merkezinde yer alan altı adet tarihi köprü çalışma içerisinde ele alınmıştır. Yapılan inceleme ve araştırmalar neticesinde söz konusu bu tarihi köprüler malzeme, süsleme, yapı elemanları, banisi ve yapıldığı dönemdeki konumları ile birlikte ele alınıp değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler köprülerin özellikle yapıldıkları yerlerin dönemin önemli ticaret ve kervan yolları üzerinde inşa edilmiş olduklarını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Gerek inşa edildiği dönemde ve gerekse günümüzde işlevselliğini korumuş olan bu tarihi yapılar Roma, Selçuklu ve Osmanlı gibi farklı dönemlere tarihlenmektedirler. Bu çalışma ile farklı dönemlerde onarımlar geçirerek günümüze kadar ulaşan bu mimari yapıların "Köprü Mimarisi" içerisindeki konumlarının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sivas Şehri, Tarihi, Coğrafyası, Mimari Yapılar, Köprüler

\* Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı "Sivas Su Yapıları" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

## Abstract

Sivas is located in the upper Kızılırmak section of the Central Anatolia region. The city, which has an important place due to its location, is also located at the intersection of historical trade routes. For this reason, the city has hosted many different civilizations. When the history of the city is examined, it is understood that it has a history dating back to the Hittite period. When we look at the historical chronology of the city, we see that it came under Hittite, Roman, Byzantine, Seljuk and Ottoman domination. Many architectural works of art from these civilizations have survived to this day. Among these works, Bridges built on important road routes also have an important position.

Six historical bridges located in the city center of Sivas were discussed in the study. As a result of the examinations and researches, these historical bridges were discussed and evaluated together with their materials, ornaments, building elements, their builders and their positions at the time they were built. These evaluations are very important in terms of showing that the places where the bridges were built were built on the important trade and caravan routes of the period. These historical structures, which have preserved their functionality both in the period they were built and today, are dated to different periods such as Roman, Seljuk and Ottoman. With this study, it is aimed to determine the positions of these architectural structures, which have survived to the present day by undergoing repairs in different periods, within the "Bridge Architecture".

**Keywords:** Sivas City, History, Geography, Architectural Buildings, Bridges

## Giriş

Sivas, İç Anadolu bölgesinin Yukarı Kızılırmak Bölümünde yer alır. Kuzeyden Giresun, Ordu ve Tokat, Güneyden Kayseri, Malatya ve Kahramanmaraş, Doğudan Erzincan, Batıdan ise Yozgat ile komşudur. 28.488 km<sup>2</sup>'lik yüz ölçümüne sahip olan il 35° 50' ve 38° 14' doğu boylamları ile 38° 32' ve 40° 16' kuzey enlemleri arasında bulunmaktadır. İç Anadolu Bölgesinin en eski şehirlerinden biridir. Şehrin tarihi yapılan arkeolojik çalışmalar sonucu bulunan bilgiler doğrultusunda MÖ 5. ve 4. binli yıllara dayandırılmaktadır (Denizli, 1998: 2). Şehir sırasıyla Hitit, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı hâkimiyetine girmiştir. Tarihte "Sebasteia" adı ile anılan şehir, Türk döneminde ise Sivas olarak değiştirilmiştir. Sebas kelimesi eski Yunan dilinde Ogüst şehri anlamına gelmektedir (Denizli, 1998: 14).

MÖ 2600 yıllarında Hitit egemenliğinde bulunan şehir, MÖ 1200 Firig egemenliğine girmiştir. Lidyalılar döneminde ise Sivas, Kral yolunun inşa edilmesi ile bu yol üzerinde yer alan önemli merkezlerden biri olmuştur (Acun, 1988: 183). MÖ 546 yılında Pers İmparatoru II. Kiros

Lidyalıları yenerek Anadolu'ya hâkim olmuştur. Böylece Sivas Daskleion satraplığına bağlı Katpakula (Kapadokya) satraplığının bir parçası olmuştur (Denizli, 1998: 12).

MÖ 92 yılında Sivas, Roma imparatorluğunun hâkimiyetine girmiştir (Denizli, 1998: 12). Daha sonra Pontus krallığı hâkimiyetine giren şehir, MS I. yüzyıldan Roma imparatorluğunun 395 yılında ikiye ayrılması sonucunda şehir Bizans toprakları içerisinde kaldı (Demirel, 2006: 13). Bu dönemde şehir Sasani ve Bizans arasında birçok kez el değiştirdi. Daha sonra Şehir Emevi ve Abbasiler tarafından ele geçirildi ancak bu hâkimiyetler kalıcı olmadı şehir yine Bizans hâkimiyetine geçti.

1071 Malazgirt savaşının kazanılması ve Anadolu'nun Türk iskânına açılmasından sonra Sivas şehri de Türk İslam hâkimiyetine girmiştir. Selçuklu Sultanı Alparslan'ın fethedilen toprakları şehzade ve emirlere vereceğini belirtmesi üzerine Sivas, Kayseri, Develi, Tokat, Niksar ve Amasya topraklarını Danişment Gazi topraklarına kattı ve böylece şehirde Türk hâkimiyeti başlamış oldu. 1124 yılında Emir Gazi tarafından Malatya'nın Danişmentli topraklarına katılmasına kadar Sivas Danişment Devletinin başkenti konumundayken bu tarihten sonra Malatya'nın devletin merkezi haline geldiği anlaşılmaktadır (Kesik, 2006: 111). Emir Gazi'nin ölümünden sonra yerine Melik Muhammed geçmiştir. Melik Muhammed'in ölümü üzerine yerine Sivas Meliki olan kardeşi Nizamettin Yağbasan Danişmentli hükümdarı olmuştur (Kesik, 2006: 111).

Yağbasan'ın ölümü (1164) üzerine yerine Melik Muhammed tahta geçti. Daha sonra ise 1172 tarihinde tahta Zünnun oturdu. 1175 tarihine gelindiğinde ise II. Kılıçarslan Danişmentli Devletine son verdi (Kesik, 2006: 119).

1188'de II. Kılıçarslan topraklarını 11 oğlu arasında paylaşmıştır. Sivas, Aksaray şehri ile birlikte Kudbettin Melik Şah'ın hissesine düşmüştür.

Şehir 1243 Köseadağ savaşına kadar altın çağını yaşamıştır. Sivas sırasıyla Selçuklu Döneminde I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1205-1211); I. İzzeddin Keykavus (1211-1220); Alâeddin Keykubat (1220-1237); II. Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-1246) ve I. Alâeddin Keykubat dönemlerini yaşamıştır. 1243 Köseadağ savaşı yenilgisinden sonra şehir XIV. yüzyıl başlarından itibaren İlhanlı Valileri tarafından yönetilmeye başlamıştır (Acun, 1988: 184). İlhanlı Valileri Selçuklu başkenti Konya yerine Sivas'ı merkez seçmişlerdir (Denizli, 1998: 17). 1343 tarihinde Sivas Eretna hâkimiyetine girmiştir (Acun, 1988: 184). 1380 yılında devletin başına Kadı Burhanettin geçti ve Sivas'ı devletin merkezi yaptı (Denizli, 1998: 17). Kadı Buhannettin'in vefatı üzerine yerine oğlu Alladdin geçmiştir. Ancak yaklaşan Timur tehlikesi sebebiyle Sivas'ın yönetimi Osmanlı hâkimiyetine bırakılmıştır (Acun, 1988: 184). Kısa bir süre Osmanlı hâkimiyetinde kalan şehir 1402 yılında Yıldırım Beyazıt'ı Timur'un mağlup etmesiyle Timur'un hâkimiyetine

girdi ve bu dönemde şehir harap edildi (Denizli, 1998: 18). Timur'un istilasından sonra şehir Kadı Burhanettin'in damadı Mezit Bey yönetiminde kalmıştır. Çelebi Mehmet'in Osmanlı birliğini sağlaması ile birlikte, Amasya da ikamet etmekte olup Sivas, Tokat, Samsun, Çorum sancakları da Amasya'ya bağlı idi (Denizli, 1998: 20). I. Beyazıt'ın oğlu Emir Süleyman Çelebi Sivas'a ilk Osmanlı eyalet valisi olarak atanmıştır (Acun, 1988: 184). 1472'de Yusuf Mirza komutasındaki Akkoyunlu ordusu Sivas'a saldırmasına rağmen Fatih Sultan Mehmet'in bir yıl sonra Akkoyunlulara karşı elde ettiği Otlukbeli zaferi şehirde uzun süreli huzur ortamını sağlamıştır (Denizli, 1998: 20).

XVI. yüzyılda şehir Amasya, Çorum, Yozgat, Divriği, Samsun, Arapkir, Livalarını ihtiva etmek üzere Orta Fırat havalisinden Karadeniz bölgesine kadar uzanmakta olup Osmanlı Devletinin büyük eyalet merkezlerinden birisi konumundadır (Acun, 1988: 185). XVII. yüzyılda Sivas Celali isyanlarının merkezi haline gelmiştir. XVIII. yüzyıl'ın ikinci yarısında Sivas zaman zaman Çapanoğullarının etkisinde kalmıştır (Denizli, 1998: 21). XIX. yüzyıl sonlarında Sivas valisi olarak görev yapan Halil Rıfat Paşa şehre başta yol yapımı olmak üzere 4 yıl süren hizmeti boyunca birçok hizmet yapmıştır (Acun, 1988: 185).

Tarih sahnesine çıktığı günden beri her dönem önemli bir merkez olan Sivas, bu özelliğini Kurtuluş Savaşı sırasında da devam ettirmiştir. Erzurum Kongresi kararlarının yeniden teyit edildiği, toprak bütünlüğünü ve ulusal bağımsızlığın korunmasını isteyen milli bir kongreye 4-11 Eylül 1919'da ev sahipliği yaparak Cumhuriyetin temellerinin atılmasına tanıklık etmiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonra illerin yeniden düzenlenmesi kapsamında Sivas; il merkezi olmuş ve Divriği, Gürün, Hafik, Yıldızeli, Zara ilçeleri Sivas iline bağlanmıştır.

## **Köprü Mimarisi**

Köprü, aralarında su, çukur, vadi gibi doğal engeller bulunan iki yakayı birleştirmek amacıyla yapılan (Ödekan, 1997: 1055), yol güzergâhları üzerinde bulunan doğal engeller ve akarsular üzerinden ulaşımı sağlayan yapılar olarak tanımlanır (Karpuz, 2004: 121). Tarih öncesi çağlardan beri bu engellerin aşılması önemli sorunlardan biri olmuş ve kullanım amacına, açıklığa ve dönem teknolojisi doğrultusunda çözümler bulunmaya çalışılmıştır. Bu çözümlerin bazıları ise şunlardır;

1. Kelek, sal gibi araçlarla sudan geçiş.
2. Karşılıklı iki kıyı arasında halat ya da zincirle çekilen yüzer döşemeler.
3. Kayık, gemi, şişme dubalar, kapalı dubalar gibi yüzer desteklere oturan genellikle ahşap döşemeli köprüler.

4. Karşılıklı iki sağlam nokta arasına gerilmiş zincir, halat gibi bağlantılara oturan basit döşemeli asma köprüler.

5. Kemerli köprüler.

6. Ayaklı köprüler.

7. Modern asma köprüler (Ödekan, 1997: 1055).

Tarih boyunca köprüler insanlık medeniyeti için önemli bir unsur olmuştur. İnsanlar önemli ulaşım yolları üzerine yaptıkları köprülerle aslında sadece yolları birbirine bağlamakla kalmamışlar bu köprüler sayesinde farklı medeniyetleri de birbirlerine bağlamışlardır. Bilinen en eski köprü Hititliler döneminde MÖ XII. yüzyılda yapılmış Bağozköy'de bulunan Hattuşaş köprüsüdür (Çulpan, 2002: 1). MÖ VII. yüzyılda yapılmış Bâbil Köprüsü ve Romalıların MÖ VII. yıllarda Tiber nehri üzerine inşa ettikleri Pons Salaris bilinen diğer eski örneklerdir. Emevîler akarsular yanına kurdukları yeni şehre el-Kantara (köprü) adını vermişlerdir (Çeçen, 1997: 253). Abbasiler devrinde Fırat, Dicle ve bunların kolları üzerine çok sayıda köprü inşa edilmiştir. Müslümanların X. yüzyılda yaptığı en büyük köprü (Ödekan, 1997: 1055) Zap suyu üzerinde bulunan Kerkük'ün Kuzeyindeki Altın köprüdür (Çeçen, 1997: 253). Gazneli Mahmut Tirmizde Ceyhan nehri üzerine köprü inşa ettirmiştir. İslamiyet öncesi ve sonrasında İran'da da birçok kagir köprü inşa edilmiştir (Şehristan, Baba Mahmut, Marnan v.b) (Çeçen, 1997: 253). Anadolu'da eski çağ ve orta çağdan kalma birçok köprü yer almaktadır. Bunlar belli başlı ırmaklar üzerine kurulmuş olup dönem içerisinde önemli ulaşım merkezlerini birbirine bağlayan köprülerdir. Gerek Selçuklu gerekse Osmanlı dönemlerinde işler durumda olan bu köprüler zaman zaman onararak kullanılmaya devam etmiştir. Köprüler için en önemli unsur açıklığının büyüklüğüdür. Anadolu'da ve yakın doğuda açıklığı en büyük köprü Artuklular tarafından yaptırılmıştır (Hasankeyf'deki Dicle köprüsü dört gözlü olup en büyük açıklığı 40.22 m'dir) (Çeçen, 1997: 253). Selçuklu dönemindeki köprülerin genel itibarıyla Artuklu köprülerine göre gözlerinin daha küçük ve daha çok olması bu köprülerin daha uzun yapılmasına ve mimari bakımdan Artuklulardan ayrılmasına neden olmuştur.

Osmanlı döneminde ise her alanda imar faaliyetine önem verilmiş ve bu dönemde gerek eski köprüleri onararak gerekse yeni köprüler yaparak birçok eser ortaya konulmuştur. Ayrıca sefer sırasında ordunun geçiş güzergâhı üzerine ahşap köprüler yapmışlar daha sonraları ise bu ahşap köprüleri taş köprü olarak inşa etmişlerdir (Çulpan, 2002: 1).

Osmanlı köprülerinin en güzel örnekleri Mimar Sinan tarafından yapılmıştır. (Çeçen, 1997: 253). (Mustafa Paşa köprüsü, Odabaşı Köprüsü, Kanuni köprüsü ve Büyükçekmece köprüsü v.b.) (Çeçen, 1997: 253).

Köprü Mimarisi Türk toplumunda önemli bir yere sahip olmuş, Geleneksel el sanatları içerisinde de köprü motifleri yer almıştır. Cumhuriyet döneminde de köprü inşasına önem verilmiş ve modern tarzda birçok köprü inşa edilmiştir. Köprüler mimari unsurları ve inşa özelliklerine göre farklı gruplamalar içerisinde değerlendirilmiştir.

Bu gruplamalara göre;

Cevdet Çulpan Türk Taş Köprüleri adlı eserinde köprüleri kesitlerine göre sınıflandırmıştır.

- 1- Yatay (ufki) şekiller,
- 2- Her iki kıyıdan itibaren büyük kemere doğru çıkış ve inişli (tek, çift veya çok hörgüçlü ) şekiller,
- 3- Her iki kıyıdan itibaren hafif meyille başlayıp sonra yatay şekil alanlar,
- 4- Tek gözlü, ayaksız (bir kıyıdan diğer kıyıya uzanmış) köprüler,
- 5- Çok gözlü köprüler,
- 6- Eğri köprüler: Bu köprüler nehir alanında ayakları sağlam zemini izlemesi ve nehrin akıntı kütlelerinin köprüye yapacağı ana basıncı dağıtmak için;
  - a. Tek ve geniş açılı kırık şekil. (Sivas 3 Km. güneyinde Kırık Köprü)
  - b. Birkaç geniş açılı zikzak şekiller. (Silvan Malabadi Köprüsü, Hasankale Çoban Köprüsü, Muş Murat Köprüsü gibi.)
- 7- Kesik köprüler (Sivas'ın 10 Km. güney-batısındaki Kesik Köprü, Kocasinan tarafından yapılan yapma adacıklara dört dalga şeklinde uzanan Büyükçekmece Köprüsü.)
- 8- Üzerinde veya ayakları üzerinde küçük oda bulunan köprüler (Bursa Irgandı Köprüsü, Silvan Malabadi, Hasankale Çoban Köprüleri)
- 9- Yuvarlak veya sivri kemerli köprüler (Türk dönemi yapılarında sivri kemer formu çok kullanılmıştır.)
- 10- Ayaklı köprülerde yer alan memba ve mansap her iki tarafta bulunan selyaranların şeklide ayrı bir konudur. Bu şekiller üçgen, çokgen veya yuvarlak olmak üzere çeşitli formlarda bulunur. Merdiven basamağı gibi kademeli olarak inşa edilmiş olanları da vardır (Adana Seyhan Köprüsü, Üsküp Vardar Köprüsü bazı ayakları ile Tesalya Yenişehir'de Hasan Bey Köprüsü). Selyaranlar bazen köprü kemerleri üst seviyesine kadar yüksek yapılmıştır (Erzurum Çoban Köprüsü, Kayseri Boğazlıyan Çokgöz Köprüsü, Vişegrad Sokullu Mehmet Paşa Köprüsü).



11- Bazı köprülerde döşeme kısmı merdiven şeklinde kademeli, yapılmıştır. Basamaklardan çıkılmakta ve inilmektedir. Bu köprülerden tekerlekli araçlar geçememektedir. Doğu Anadolu'da Ahlât Harabe Şehir Köprüsü bu şekilde inşa edilmiştir (Çulpan, 2002: 6-7).

Fügen İlter Anadolu'da yer alan köprüleri dik ve düz olmak üzere iki plan tipine ayırmıştır.

1. Ortadaki geniş ve yüksek ana kemere doğru, her iki yandan güçlü çıkışla yükselen, dik köprüler.

2. İki veya çok sayıda kemerler arasında, yükseklik ve genişlik bakımından, büyük fark göstermeyen köprü yolunun düz veya hemen hemen düz olduğu köprüler.

Bu tipolojinin oluşumunda en büyük etken, nehir yatağının derinliği ve genişliğidir. Bundan dolayı tipoloji yalnızca Anadolu'ya has kalmamakta ve evrensel bir nitelik taşımaktadır (İlter, 1978: 2).

### **Köprü Yapı Elemanları**

**1. Açıklık:** Gözü iki yandan çevreleyen ayakların, iç yüzeyleri arasındaki uzaklık.

**2. Alt yapı:** Köprü'nün toprak altında bulunan kısmıdır.

**3. Ayak:** Köprü kemerlerinin ve tabliyenin yükünü taşıyan taş ve tuğla mesnet veya dayanaktır.

**4. Babataşı:** Köprü'nün girişinde korkuluk duvarı üzerinde yer alan dikey taşlardır.

**5. Boşaltma Gözü:** Köprü altından geçen suyun, normal zamanlarda geçmediği hatta normal taşkınlarda da çalışmayan, fakat büyük taşkınlarda su geçirmek suretiyle çalışan köprü gözleridir. Bunlar genelde köprü gözlerinin yükseğinde, ya da nehir yatağının yükseldiği yerlerde bulunurlar.

**6. Çevre duvarı:** Kemerin yan yüzünü oluşturan ve kilit taşıyla sonuçlanan bölümdür.

**7. Göz:** Köprü kemerlerinden her biri, birbirini izleyen ayak arasında kalan ve bu iki ayakla üstündeki kemerin çevrelediği alandır.

**8. Hafifletme gözü:** Su geçirmesi düşünülmeyen, fakat köprü gövdesinin birtakım teknik kaygılarla hafifletilmesi istenen yerlerde, fonksiyonu sadece köprü ağırlığını azaltmak olan gözlerdir.

**9. Kemer (Göz):** İki ayağın arasındaki açıklığı örtmek ve üstteki yükü ayaklara iletmek için yay şeklinde yapılmış mimari öğedir.

**10. Korkuluk duvarı:** Tabliyenin iki yanında yer alan ve geçiş sırasında güvenliği sağlayan duvardır.

**11. Mansap Tarafı:** Suyun aktığı (döküleceği) taraftır.

**12. Memba Tarafı:** Suyun kaynak tarafıdır.

**13. Sed duvarı:** Genellikle taşkınlarla yatak dışına taşan akarsuların çevredeki araziye değmesini önlemek üzere iki sahil boyunca yapılan duvarın her biridir.

**14. Selyaran (Burun):** Köprü ayaklarının memba yönünde suyun içerisindeki genelde üçgen kısmıdır.

**15. Odacıklar:** Bazı köprülerin ayakları içerisine odacıklar yerleştirilmiştir. Tabliyeden özel bir kapı ile inilen odalarda köprü görevlileri barınmaktaydı.

**16. Tabliye:** Köprü'nün döşemesi, esas üzerinden geçilen yoldur.

**17. Topuk:** Köprü'nün mansap tarafında yuvarlak, çokgen veya üçgen çıkıntılardır.

**18. Tempan Duvarı:** Çevre taşların üzerine yapılan veya köprü gözünü kıyıya bağlayan duvardır.

## Tarihi Sivas Köprüleri

### 1. Boğaz Köprüsü

Yapı Sivas-Hafik karayolu üzerinde Kızılkavraz Köyüne ayrılan yolun 3. kilometresindedir. Köprü Tapununun 359 ada ve 18 parsel numaralarında kayıtlıdır. Üzerinde inşa kitabesi bulunmamakta olup, yapının günümüzde okunmayan 1525 tarihli bir kitabesi mevcuttur. Köprü kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir.

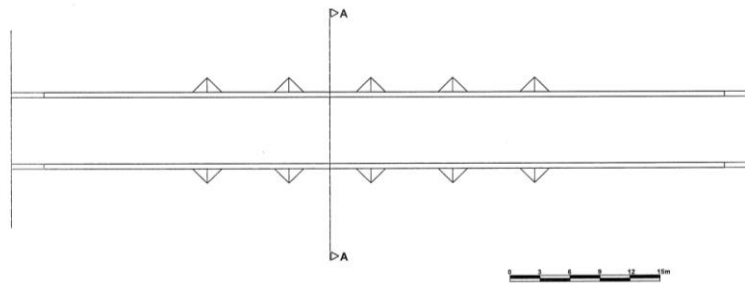
1574 tarihli evkaf defterinde "Zagzagi" adı ile kayıtlara geçen yapının bu köprü olabileceği düşünülmektedir (Yinanç, 1994: 9). Günümüzde Boğaz Köprü olarak bilinen yapı düz köprü plan seması içerisine girmektedir .

Köprü 101,96 m. uzunluğunda, 4.45 m. genişliğinde inşa edilmiş ve beş ayak üzerine oturan altı kemer gözüne sahiptir (Çizim). Kemer gözleri sivri formlu olarak inşa edilmiştir. Kemerler iç içe geçmiş iki kemer formunda olup, iç kısımda yer alan kemerler tempan duvarına göre daha içeride bulunmaktadır. Bunun üzerinde çıkıntı yapan kemer ise tempan duvarı ile aynı seviyededir. Kemerlerin hemen üzerinde çıkıntı yapan bir sıra korniş uzanmakta olup korniş üzerinde ise büyük taşlarla korkuluk duvarları örülmüştür. Bu form menba ve mensap cephesinde de aynı tarzda tekrarlanmıştır. Mensap yönünde yer alan beş adet topukluklar yuvarlak formlu olup üzerleri sivri külahlıdır. Menba yönünde ise beş adet üçgen selyaranları bulunmaktadır. Karayün tarafında menba yönünde bir odacık yer almaktadır. Oda muhtemelen yolcuların köprüye ulaştıklarında çeşitli ihtiyaçlarını karşılama amacıyla yapılmıştır. Bu oda bir

sıra silme dikdörtgen çerçeve içine alınmış düz atkılı bir giriş kapısına sahiptir. Kapının günümüzde kapatılmış olmasından dolayı oda içerisine girilememiştir. Giriş kapısının hemen üzerinde ise bu gün okunamaz durumda olan bir kitabesi yer almaktadır.

Selçuklu dönemi inşa edilmiş olan köprüler genellikle sivri kemerli ve köprü ortasında yer alan kemer gözü daha büyük tutulmaktadır. Ayrıca bu dönem yapılan köprüler ortadan iki yana doğru alçalarak aşağıya doğru inmektedir. Osmanlı döneminde ise bu şema devam etmiş, ancak farklı olarak düz köprüler de yapılmaya başlanmıştır. Cevdet Çulpan Yapıyı XIII. yüzyıla tarihlendirmektedir (Çulpan, 2002: 68). Ancak köprü odası giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesinde 1525 tarihi geçmektedir. Edirne’de tunca nehri üzerinde yer alan Sultan II. Beyazıt Köprüsü (XV. yüzyıl sonu) Boğaz köprüsü ile benzer özellik göstermektedir (Eyice, 1992: 50). Köprü üzerinde yer alan bu kitabe muhtemelen inşa kitabesi olup kitabeden de anlaşıldığı üzere yapıyı Osmanlılar dönemine tarihlendirebiliriz.

Sivas Valisi Halil Rifat Paşa döneminde Silahtar-zade Mehmet Ali Efendi tarafından yapı onartılmıştır (Denizli, 1998: 157).



**Çizim 1.** Boğaz Köprü Plan



**Foto.1.** Boğaz Köprüsü Genel Görünüş.

## 2. Eğri Köprü

Yapı Sivas'ın 3 km. güneyinde, Kardeşler mahallesinde yer almakta olup, Kızılırmak üzerine tamamen kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Üzerinde inşa kitabesi bulunmayan yapının onarım kitabesi mevcuttur. Eski dönemlerde ipek yolunun geçişi bu köprü ile sağlanmıştır (Denizli, 1998: 157).

Köprü 173,20 m. uzunluğunda, 4,60 m. genişliğinde inşa edilmiştir. Köprünün on iki gözü doğudan batıya doğru düz bir şekilde devam ederken daha sonra kırılma yaparak altı kemer gözü ise güney yöne doğru uzanmakta olup toplam on sekiz kemer gözünden oluşmaktadır (Çizim). Eğri bir plan semasına sahip olan yapının kemer gözleri sivri formlu olarak inşa edilmiştir† Kemerler tempan duvarına göre daha içeride bulunmaktadır. Kemerlerin hemen üzerinde çıkıntı yapan bir sıra korniş uzanır, korniş üzerinde ise büyük taşlarla korkuluk duvarı yer almaktadır. Bu form menba ve mensap cephesinde de aynı tarzda tekrarlanmıştır. Menba yönünde on yedi adet üçgen selyaranları bulunmaktadır. Mensap yönünde topukluk yer alır. Mensap yönünde hemen kornişin altına aralıklarla yerleştirilmiş on bir adet çörtten dikkat çekmektedir. Denizli, köprünün her iki cephesinde de çörttenlerin bulunduğunu söylemektedir (Denizli, 1998: 156). Ancak günümüzde sadece mensap yönünde çörttenler mevcuttur. Muhtemelen geçirdiği onarımlar sonucunda menba yönünde bulunan çörttenler kaldırılmıştır. Menba ve mensap yönlerindeki köprünün kırılma yapan kemer gözlerinde mukarnaslar yerleştirilmiştir. Bu mukarnaslar menba yönünde dördüncü kemer gözünün hemen üzerinde, mensap tarafında ise dördüncü ve beşinci kemer gözü arasına yerleştirilmiştir. Köprünün menba tarafında altıncı kemer gözünden sonra kırılma yapan altı ve yedinci göz arasına tarih köşkü adı verilen, yuvarlak formlu ve kalın bir destek bulunmaktadır. Bu desteğin korniş seviyesinin altında iki sıra taş süslenmiştir. Bu süslemenin üzerinde korniş, kornişin üzerinde ise korkuluk taşı yer almaktadır. Korkuluk taşı yine yarım yuvarlak formda dönüp devam etmiş ve yuvarlak formda bir sıra taş korniş üzerine örülmüştür. Bu yuvarlak şekilde yer alan kısmın tabliye yönüne onarım kitabesi yerleştirilmiştir. Köprünün tabliye kısmı taş döşemelidir. Batı girişinin iki yanında baba taşı yer almaktadır. Doğu cepheden girişte menba tarafında ikinci kemer gözünde kemer kilit taşı üzerinde çarkifelek motifi bulunmaktadır. Köprü üzerinde inşa

† Köprünün Eğri olması ile ilgili ayrıca halk arasında söylenen rivayete göre; “Zamanında bir usta ve bir şakirt (çırak) varmış. Zamanla, ustasıyla arası açılan çırak ustasının yanından ayrılmış; Sivas'taki bu köprünün yapımını üzerine almış. Köprünün yapımı ilerlerken ustasına haber ulaşmış. Usta merak ederek köprüyü görmeye gelmiş. Gizlice incelemiş ve beğenmiş. Çırağın karşısına geçip;

Usta idik olduk şakirt,  
Al bardağı suya seğirt,  
Hiç nazardan korkmadın mı?  
Köprünü eğri çevirt” demiş.

Usta nazar olmaması için bu köprüyü eğri yapmasını söylemiş ve köprünün eğri olması bu hikâyeye bağlanmıştır (Denizli, 1998: 156).

kitabesi yer almaz. Ancak yapının onarım kitabesi mevcuttur. Kitabesi 0,46x0,83 m. ölçülerindedir.

Bu kitabeye göre;

***Nebr-i Ahmer cisrini ta'mir idüben İlahi***

***Cenneti vü ab-ı kevserden vir ücretin İlahi***

***Mukadder olmaz her kula hayra ragbeti ola***

***Keremindir bu kavi nasib itsün İlahi***

***İkiyüz ondokuz olan isme ya Rab komsu it***

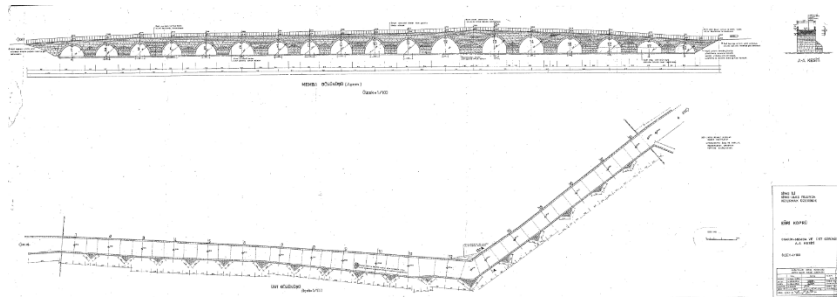
***Hürmet-i izzün celalin hakkı için İlahi***

***Sabib-i ta'mirül-hayrat Mustafa Pasa-i Erzincani***

***Ol habibi Fahr-i âlem sefi olsun İlahi*** (Denizli, 1998: 156).

Köprü'nün inşa kitabesi olmamasından dolayı kesin bir tarihleme yapılamamaktadır. Ancak yapı Selçuklu köprü plan semasında görülen çok göz uygulaması, köprülerin uzun inşa ediliyor olması ve sivri kemer kullanımından dolayı bu yapıyı Selçuklu dönemine tarihlendirebiliriz.

Köprü Sultan III. Murat Zamanında 1585 tarihinde ve Kangal Ağası Abdurrahman Pasa tarafından XIX. yüzyıl sonunda onartılmıştır. Ayrıca yapı farklı tarihlerde karayolları tarafından da onarım ve tadilatlar geçirmiştir (Denizli, 1998: 155).



**Çizim 2.** Eğri Köprü (Karayolları Genel Müdürlüğü).



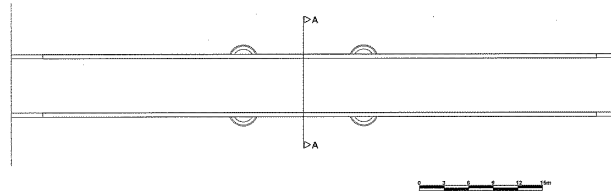
**Foto.2.** Eğri Köprü Genel Görünüş (Elmas Ş. P.)

### 3. Fadlum Köprüsü

Yapı Sivas Merkeze bağlı İşhan Köyü'nde, eski Malatya yolu üzerinde yer almakta olup, tamamen kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Fadlum ırmağı üzerine inşa edilen köprüde herhangi bir inşa ya da onarım kitabesi bulunmamaktadır.

Köprü yaklaşık 50m. Uzunluğunda ve 5,30m. Genişliğinde inşa edilmiştir. İki ayak üzerine oturan üç kemer gözüne sahiptir. Plan şeması olarak düz köprüler arasına girmektedir(Çizim). Kemerler tempan duvarı ile aynı seviyededir. Kemerlerin hemen üzerinde çıkıntı yapan bir sıra korniş uzanmakta olup, bu korniş üzerinde ise büyük blok taşlarla korkuluk duvarları yer almaktadır. Bu form menba ve mensap cephesinde de aynı tarzda tekrarlanmıştır. Mensap yönünde yer alan iki adet topukluk ve menba yönünde yer alan selyaranları yuvarlak formda yapılmıştır. Tabliye kısmına günümüzde asfalt döşenmiştir. Yapıda süsleme unsuru olarak gözümüze çarpan mensap yönündeki orta kemer üzerindeki ay ve yıldız kabartması ve kuzeybatı menba yönünde ilk kemer yüzeyinde iki adet baklava dilimi üst üste yerleştirilmiştir. Yapı üzerinde inşa ya da onarım kitabesi bulunmamaktadır. Bu nedenle yapı hakkında kesin bir tarihlendirme yapılamamaktadır.

Kangal Yeşildere köprüsü ve Tecer-Gürün yolu üzerinde yer alan ve 1882-1885 tarihleri arasında Sivas'ta valilik yapan Halil Rifat Pasa tarafından yaptırılan ve Pasa ile aynı isimle anılan Köprü ile karşılaştırdığımızda, Mimari özellikleri, selyaranlarının yuvarlak olması ve kemer uygulamalarının basık olması gibi özellikler dikkate alındığında Köprüyü Osmanlı Mimari Geç Dönemine (XVIII. ve XIX. yüzyıllar) tarihlendirebiliriz.



Çizim 3. Fadlum Köprüsü Plan



Foto.3. Fadlum Köprüsü Genel Görünüş (Elmas Ş. P.)

#### 4. Kesik Köprü

Yapı eski Sivas- Kayseri yolu üzerinde olup tamamen kesme taş malzeme ile Kızılırmak üzerine inşa edilmiştir. Yapı üzerinde inşa kitabesi bulunmamakta ancak onarım kitabesi mevcuttur.

Yapı plan olarak düz köprüler grubuna girmektedir. Köprü biri on yedi kemer gözlü diğeri ise iki kemer gözüne sahip, iki kısımdan meydana gelmekte olup toplam on dokuz kemer gözüne sahiptir. Köprü 326,35 m. uzunluğunda, 4,95 m. genişliğinde inşa edilmiştir. Kuzey-güney doğrultuda uzanan köprünün kuzeyden girişte doğu tarafında baba taşı yer almakta. Ancak batı tarafındaki ise baba taşlarının izleri mevcut olup günümüze ulaşmamıştır. Köprünün on altı ayak üzerine oturan on yedi kemer gözü ile ilk kısım oluşmakta ve bu kısımda bulunan kemer gözlerinden kuzey ve güney girişlerinde başlayan ilk üç kemer gözü yuvarlak formda diğer kemerler ise sivri formdadır. Köprünün kemer gözü genişlikleri birbirinden farklıdır. Kemerler üzerinde bir sıra korniş uzanmakta olup korniş üzerinde ise büyük blok taşlarla korkuluk duvarı yükselmektedir. Bu form menba ve mensap yönlerinde aynı tarzda tekrarlanmıştır. Menba ve mensap yönlerine korniş seviyesi altında birçok çörtten yerleştirilmiştir. Menba yönünde on altı adet üçgen formda selyaranları vardır. Mensap yönünde topuklukları bulunmamaktadır. Tabliye kısmı günümüzde asfaltlanmıştır.

Köprünün güneyde yer alan ikinci kısmı ise bir yol ile ayrılmıştır. Bu kısım tek ayak üzerine iki kemer gözüne sahiptir ve kemer gözleri yuvarlak formda yapılmıştır. Kemerler tempan duvarına göre daha içeride bulunmaktadır. Kemerlerin hemen üzerinde çıkıntı yapan bir sıra korniş uzanmakta olup korniş üzerinde büyük blok taşlarla korkuluk duvarları yer almaktadır. Bu form menba ve mensap cephesinde de aynı tarzda tekrarlanmıştır. Menba ve mensap yönlerinde korniş altına ikişer adet çörtten yerleştirilmiştir. Köprünün kuzeyde yer alan bölümünde menba yönünde üçgen formda selyaranları bulunmakta olup mensap tarafında topuklukları mevcut değildir. Tabliye kısmı taş döşemelidir. Tamamen kesme taş ile inşa edilmiştir.

İnsa kitabesi olmayan yapının yol ile ayrılan kısmın, güney girişinin ilk kemer yüzeyinin üzerinde sekiz satırlık mermer onarım kitabesi bulunmaktadır.

Bu kitabeye göre;

**1. Hüdâ zıll-i zalîli Hazret-i Abdülaziz Hânın**

**İde eyyâm-ı ömr ü şevket iclâlini müzdâd**

**2. Sırat-ı müstakim-i adli sehrâh-ı enâm oldu**

**Riyazi âlemi enharî- cûdi eyledi âbâd**

**3. Bu cisr işte harâb olmus idiseyl-i havâdisden**

**Mürur-i rûzgâr etmiş idi asârını berbâd**

**4. Sudur etti esasından binaya emr ü fermanı**

**Yapıldı on yedi tâk üstüne müstahkemü'l-evtâd**

**5. Eday-ı sükr fütfiçün o Sehinsah-ı zîsânın**

*Lisan-ı ehl-i Sivas du'ay-ı hayrıdır evrâd*

**6. Hitamın yazdı vali-i vilâyet bendesi izzet**

*Biri lafzâ biri ma'nâ iki tarih edüb insâd*

**7. Bina oldu bu köprü bin iki yüz doksan ikide**

*Bu yıl bu köprüyü Abdülaziz Hân eyledi bünyâd*

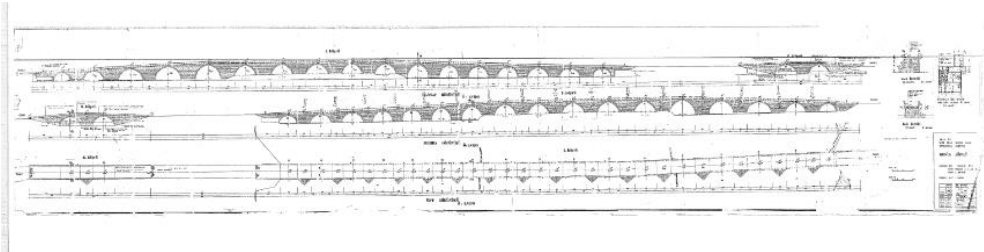
**8. Üstâd-ı cısr Gürcü Makar Sivas (1292)**

*Harrerehu es-Seyyid Mahmud Hamdi el-arîf bi-Eskicizâde* (Çulpan, 2002: 69).

Onarım kitabesine göre köprü H.1292 M. 1875 tarihinde Sultan Abdülaziz zamanında onarılmıştır. Bu onarım sırasında Sahna Kümbeti kalıntılarından faydalanılmıştır.

Köprüde inşa kitabesi yer almamasından dolayı kesin bir tarihleme yapılamamaktadır. Refet Yinanç, yapının vakfiyesine göre köprü M.1213 tarihinde Selçuklu Subaşı Yavaş Aslan tarafından yaptırıldığını söylemektedir (Yinanç, 1994: 5).

Köprü'nün ismi H.982 M.1574 tarihli evkaf ve tahrir defterinde ise "Cisri Gürcü Hüseyin" adı ile kayıtlıdır. Bu isim ile anılmasının nedeni Yavaş Aslan'ın Gürcü asıllı olmasından dolayıdır. Hüseyin ismi ise Yavaş Aslan'ın Müslüman olmasından sonra kullandığı isimdir (Yinanç, 1994: 5). Yapının kurgusal düzenlenmesi açısından baktığımızda Selçuklu köprüleri ile aynı özelliği göstermektedir. Gerek kemer sayısının fazla olması gerekse kemer açıklığının geniş tutulması Yapının Selçuklu döneminde yapıldığına işaret etmektedir. Sonuç olarak ise yapı vakfiyesinde verilen 1213 tarihinden birkaç yıl önce inşa edilmiş olmalıdır.



**Çizim 4.** Kesik Köprü (Karayolları Genel Müdürlüğü).



**Foto.4.** Kesik Köprü Genel Görünüş(Elmas Ş. P.)



## 5. Taş Köprü

Yapı Sivas Akdeğirmen Mahallesi Pasa Fabrikası mevkiinde yer almakta olup inşa ya da onarım kitabesi bulunmamaktadır. Köprü tamamen kesme taş malzeme ile Tavsan deresi üzerine inşa edilmiştir.

Doğu-batı doğrultuda uzanan köprü 19,40 m. uzunluğunda, 5 m. genişliğinde inşa edilmiştir. Tek gözlü olan köprünün kemer yüksekliği su seviyesinden itibaren 5,30 m. yükseklikte ve kemer açıklığı ise 5,60 m.dir. Kemer formu sivri olup tempan duvarından içeride yer almaktadır. Kemerin hemen üzerinde bir sıra korniş uzanmakta olup korkuluk kısmı bulunmamaktadır. Menba ve mensap yönleri aynı formdadır. Tabliye kısmında günümüzde toprak bulunmaktadır. Menba ve mensap yönünde dilatasyon izleri köprünün doğudan girişteki ayağının onarım geçirdiğini göstermektedir. Köprünün batı yakası moloz taşlarla güneye doğru belirli bir seviyede yükseltilerek üzerine ev inşa edilmiştir. Böylelikle köprünün batı cephedeki tempan duvarı kapatılmış, doğu cephe de ise tempan duvarının bir bölümü toprak altında kalmıştır.

Köprü üzerinde inşa ya da onarım kitabesi bulunmamaktadır. Bu nedenle köprüyü kesin bir tarih aralığına koymak mümkün değildir. Mimari unsurları ve yapı elemanları bakımından yeterince zengin olamayan köprüyü herhangi bir benzer özellikteki köprü ile de karşılaştırma olasılığımız da bulunmamaktadır. Ancak gerek Selçuklu köprü mimarisi ve özellikleri ve gerekse Osmanlı köprü mimarisi ve özelliklerinin bilinmesi bu köprü hakkında bir tarih aralığı olmasa da hangi döneme ait olabileceği hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Selçuklu dönemi köprülerinin uzun ve kemer gözlerinin küçük olmasına karşın Osmanlıda durum tam tersi şeklinde bir plan şemasına sahiptir. Tüm bu özellikler ele alındığında köprünün tek gözlü olması, kemerinin yüksek tutulması ve kemer formunun sivri olması gibi özellikleri ile köprünün XVII. yüzyıl içerisinde inşa edilmiş olabileceğini güçlendirmektedir. Osmanlı son dönem köprülerinde kemer formu genellikle basık kemer formunda yapılmıştır. Taş köprüde sivri kemer uygulamasının yer almasından dolayı yapıyı XVII. Yüzyıla tarihlendirmemizde en önemli unsur olmuştur.



**Foto.5.** Taş Köprü Genel Görünüş .(Elmas Ş. P.)

## 6.Yıldız Köprüsü

Yapı Sivas-Ankara yolu üzerinde Sivas'a 27 km uzaklıkta olup kesme taş malzeme kullanılarak Yıldız Irmağı üzerine inşa edilmiştir. Günümüze sağlam vaziyette ulaşan köprüde inşa ya da onarım kitabesi bulunmamakta ancak yapı üzerinde Ermenice bir kitabe yer almaktadır.<sup>‡</sup> Yapı yol güzergâhının değişmesinden dolayı günümüzde kullanılmamaktadır. Roma dönemine ait bir köprünün temelleri üzerine Selçuklular devrinde yeniden inşa edilmiştir (Denizli, 1998: 157).

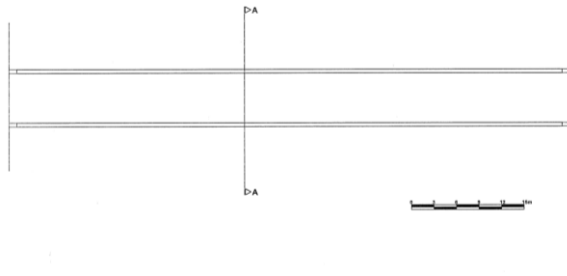
Köprü 70 m. uzunluğunda ve 4 m. genişliğindedir. Kuzey-güney doğrultusunda uzanan köprü on üç adet kemer gözüne sahip ve köprü gözleri ortadan yanlara doğru küçülüp daralarak devam etmektedir (Çizim 17-18). Yapı plan seması olarak düz köprüler arasına girmektedir (Çizim). Tempan duvarı kesme taşlarla örülmüştür. Ayakları birbirine sivri kemerler bağlamış ve kemerler tempan duvarı ile aynı yüzeydedir. Kemerlerin hemen üzerinde çıkıntı yapan bir sıra korniş uzanmakta olup, korniş üzerine ise büyük taşlarla korkuluk duvarları örülmüştür. Menba yönünde yüksek tasarlanmış üçgen selyaranları bulunmaktadır. Yapının mensap yönünde topukluklar yer almamaktadır. Köprünün Sivas tarafından girişinde dördüncü göz Roma döneminden kalmıştır. Köprü tamamen çevrede bulunan sarı renkli taşlarla inşa edilmiştir.

Köprü, Roma ve Bizans devirlerinde kullanılmıştır. Ayaklardan biri üzerinde, memba ve mansap cihetlerinde taş üzerine islenmiş birer haç sekli bulunmaktadır. Köprünün inşası sırasında Roma dönemine ait kuş köşklerine benzer malzeme, yine orta göz kemerinin iç kısmında birbirinin omuzlarına basmış sakallı, sivri külahları olan üç insan figürü bulunmaktadır (Denizli, 1998: 157). Ayrıca mensap tarafında korkuluk duvarında muhtemelen onarım sırasında başka bir yapıdan getirilerek yerleştirilmiş taşlar dikkat çekicidir. Büyük iki blok halinde tasarlanmış olan bu taşlar kapı formundadır. Kemer ve kemer alınlıklarında gülbezeklerin yerleştirilmesi için açılmış yuvaları ve bu formun silmelerle çerçeve içine alınmış tarzı niteliğindedir.

Köprü üzerinde herhangi bir inşaat ya da onarım kitabesi bulunmamaktadır. Ancak köprü üzerinde Ermenice yazılı bir kitabe yer almaktadır. Köprünün Sivas Yenihan üzerinde bulunmasından dolayı 1332 yılında Ahi Emir Ahmet tarafından yapılmış olan Yenihan Kervansarayı ile aynı tarihte yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Ancak Yenihan Kervansarayının kitabesinde köprünün ismi geçmemektedir (Çulpan, 2002: 68). Ayrıca dönem içerisinde birçok eser yaptırmış olan 1333 tarihli Ahi Emir Ahmet vakfiyesinde de bu köprünün adı geçmemektedir (Demir, 2005: 4-6).

Tüm bu özellikleri ile birlikte değerlendirdiğimizde Köprünün Ahi Emir Ahmet tarafından yaptırıldığı varsayıldığında ve gerek mimari unsurları ve gerekse yapım vb. gibi özellikleri ile köprüyü Selçuklu dönemi içerisinde tarihlendirmek mümkündür.

<sup>‡</sup> Erciyes Üniversitesi Ermeni Dili Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Arina Beridze'ye Yıldız Köprüsü üzerinde yer alan Ermenice yazılı kitabe gösterilmiş ancak kitabenin tahrip olmasından dolayı okunamamıştır.



**Çizim 5.** Yıldız Köprüsü Plan  
P.)



**Foto.6.** Yıldız Köprüsü Genel Görünüş(Elmas Ş. P.)

## Değerlendirme

Yapılan araştırmalar neticesinde Sivas Tarihi Köprüleri, dik köprüler ve düz köprüler olarak tabliye kısmına göre iki gruba ayrılmıştır. Dik köprüler, kıyılar arasında seviye farkı fazla olan iki kıyıyı birbirine bağlayan köprülerdir. Düz köprüler ise dik köprülerin tam tersi olarak kıyılar arasında seviye farkı fazla olmayan kıyıları birbirine bağlayan köprülerdir.

Sivas il merkezinde tespit edilen ve çalışma konusunu oluşturan Boğaz Köprü, Kesik Köprü, Taş Köprüsü, Eğri Köprü, Yıldız Köprüsü ve Fadlum Köprülerinin tamamı düz köprüler grubuna girmektedir.

Anadolu'da bu tipte yapılmış örnekler; Kayseri-Boğazlıyan yolunda Çokgöz Köprüsü (İlter, 1978: 129), Tokat-Hıdırlık Köprüsü (İlter, 1978: 129), Erzurum- Hasankale yolunda Çobandede Köprüsü (İlter, 1978: 191-193), Diyarbakır Dicle Köprüsü (Yeşilbaş, 2005: 32-34, Aydın Çavuş Köprüleridir (Yılmaz, 2010: 108-111).

Sivas il merkezinde bulunan ve çalışma konusunu oluşturan köprüler, diğer su yapılarında da olduğu gibi ana inşa malzemesi olan düzgün kesme taşla inşa edilmişlerdir. Eğri köprü, Kesik Köprü, Taş Köprü ve Boğaz Köprüsü beyaz renkli taştan inşa edilmiş, Yıldız Köprüsü ve Fadlum Köprüleri ise Sivas ve çevresinden çıkarılan sarı renkli bir taş ile inşa edilmiştir.

Köprü yapı elamanları içerisinde korkuluk bölümü tabliye kısmında güvenlik amacıyla yapılmış olan ve köprüyü iki yönden çevreleyen tempan duvarının hemen üzerinde yükselen kısımdır. Sivas il merkezinde inşa edilmiş olan köprülerden Taş Köprü hariç diğer yapılarda korkuluk kısmı mevcuttur. Korkuluk kısımları köprülerde dikdörtgen formlu blok taşlar halinde tempan duvarı üzerinde yükselmektedir.

Yine bir diğer yapı elamanı olan selyaranlar çok ayaklı köprülerin menba kısmında ayakların sudan etkilenmemesi için yapılmış üçgen ya da yuvarlak formlarda yapılan mimari unsurlardır. Çalışma içerisinde yer alan köprülerden Taş Köprü hariç diğer tüm köprülerde selyaranlar bulunmaktadır. Eğri Köprü, Kesik Köprü, Boğaz Köprüsü ve Yıldız Köprülerinde ise selyaranlar

üçgen formlu olarak tasarlanmışlardır. Ancak Fadlum Köprüsü'nde selyaranlar yuvarlak formlu olarak bu gruptan ayrılmaktadır.

Çalışma kapsamında tespit edilen köprülerde bir diğer yapı elamanı olarak kemerler dikkat çekmektedir. Araştırmalar neticesinde Sivas il merkezinde yer alan köprülerde üç farklı kemer uygulaması göze çarpmaktadır. Bunlar içerisinde Boğaz Köprü, Taş Köprü ve Eğri Köprüde sivri kemerler, Kesik köprüde ise hem sivri hem de yuvarlak kemerler birlikte kullanılmıştır. Yine Fadlum köprüsünde basık kemer ve Yıldız Köprüsü'nde ise yuvarlak kemerler ile ayaklar birbirine bağlanmıştır.

Araştırma konusunu oluşturan ve Sivas il merkezinde yer alan köprüler incelendiğinde diğer tüm köprü mimarisinde olduğu gibi daha çok işlevsel olarak tasarlandıkları görülmektedir. Bu nedenle söz konusu köprülerin süsleme programı açısından zengin yapı gruplarından olmadığı ve işlevsel unsurlarının ön plan çıktığı görülmektedir.

Ancak Eğri köprü üzerinde doğu cepheden girişte menba tarafında ikinci kemer gözünde kemer kilit taşı üzerinde çarkıfelek motifi ile köprünün altı ve yedinci gözü arasında tarih köşkünün oturduğu yuvarlak formlu ve kalın desteğin korniş seviyesinin altında iki sıra taş süsleme dikkat çekmektedir. Fadlum Köprüsünde ise süsleme mensap yönündeki orta kemer üzerindeki ay ve yıldız kabartması ve kuzeybatı menba yönünde ilk kemer yüzeyinde iki adet baklava dilimi üst üste yerleştirilmiş şekilde yapı üzerinde az da olsa bir süsleme programı olarak karşımıza çıkar. Yine Yıldız Köprüsünde devşirme olarak kullanılmış olan taşlar üzerinde yer alan süslemeler yapının farklı yerlerinde süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

Kitabe bir mimari yapının kimliği şeklinde karşımıza çıkan en önemli yapı elamanlarından birini teşkil etmektedir. Çalışma boyunca incelenen köprüler içerisinde Taş köprü ve Fadlum Köprüleri üzerinde herhangi bir inşa ya da onarım kitabesine rastlanmamıştır. Ancak Eğri Köprü ve Kesik Köprü üzerinde mermer üzerine islenmiş onarım kitabeleri bulunmalarına rağmen, her iki köprünün de inşa kitabesine rastlanmamıştır. Yine çalışma konusu içerisinde yer alan ve Boğaz köprü üzerinde bulunan kitabe ise diğer köprülere göre farklı bir durum arz etmektedir. Söz konusu yapının üzerindeki kitabenin inşa kitabesi mi, yoksa onarım kitabesi mi olup olmadığı hakkında kesin bir bilgi elde edilememiştir. Üzerinde kitabe bulunan bir diğer köprü ise Yıldız Köprüsüdür. Yapının üzerinde mensap yönüne taş üzerine yazılmış Ermenice kitabe yerleştirilmiştir. Ancak bu kitabenin sonradan eklenmiş olabileceği düşünülmektedir. Kitabenin zamanla tahrip olması nedeniyle okunması birkaç harf dışında imkânsız hale gelmiştir. Bu sebepten dolayı mevcut kitabe ya da yazının çözümlemesi yapılamamıştır.

## Sonuç

Bu çalışma, Sivas il merkezinde yer alan ve tarihi köprülerin incelendiği çalışma konusunu oluşturan bir araştırmanın sonucunda ortaya çıkmış bulgu ve belgelerden oluşmaktadır. Bu kapsamda Boğaz Köprü, Kesik Köprü, Taş Köprü, Eğri Köprü, Yıldız Köprüsü ve Fadlum Köprüleri tek tek incelenerek Türk Sanatı içerisindeki yeri, önemi ve dönem özellikleri ile birlikte değerlendirilmiştir.

Çalışmaya konu olan toplam altı adet köprü araştırmalar ve çeşitli kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında ayrıntılı bir şekilde incelenerek il merkezinde yapılan saha çalışması ile yerinde görülmüş, ölçümleri yapılmış, tek tek fotoğraflanarak çizimleri yapılmıştır. Çalışmanın ana hatlarını oluşturan söz konusu bu köprülerin Roma, Selçuklu ve Osmanlı dönemleri içerisinde inşa edildikleri tespit edilmiştir.

Köprüler önemli yol güzergâhları üzerine kurulan ve inşa edildikleri dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda hangi düzeyde olduğunu gösteren önemli mimari yapılardan biri olması nedeniyle farklı bir konuma sahiptirler. Araştırma konusunu oluşturan bu yapıların çoğunluğu il merkezinde bulunmakla birlikte, bu gün merkeze bağlı durumda olan ilçe ve köylerde de benzer yapıların olması kaçınılmazdır. Günümüzde yol güzergâhlarının değişmesi, eski ticaret ve kervan yollarının bu gün atıl durumda olması ve şehrin farklı yönlere doğru gelişmesi gibi durumlar da göz önüne alındığında köprülerin hala işlevsel özelliklerini koruyor olması, köprü mimarisinin insanlık için ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu gösteren en güzel örneklerden biridir. Farklı dönemlerde birçok kez onarım ve tadilat gören hala aktif olarak kullanılan bu köprülerin günümüze kadar ulaşması tarihi yol güzergâhlarının belirlenmesinde de oldukça önemli bir yere sahiptir.

Gerek dönemsellik özellikleri ve gerekse kullanım amaçları ile farklı bir konuma sahip olan köprü mimarisi Türk sanatı içerisinde de oldukça sık karşılaştığımız yapı grupları arasında yer alması bakımından oldukça önemlidir. Tarih boyunca önemli ulaşım yolları üzerinde kurulmuş olan ve Sivas şehri merkezinde yer alan bu köprüler, hem yapıldığı dönem içerisinde hem de günümüzde işlevselliğini korumayı başarmış yapı grupları arasında yer almaktadır. Çalışma kapsamında incelenen altı adet köprünün tamamının sağlam bir vaziyette ve günümüzde de kullanılıyor olması bu çalışmanın önemini bir kat daha arttırmaktadır.

Söz konusu bu köprülerden Yıldız köprüsü Sivas'ta Roma döneminde inşa edilmiş olan tek örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer köprülerin ise yapılan araştırmalar neticesinde Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde inşa edildikleri anlaşılmaktadır.

Çalışma konusu içerisinde bulunan ve ayrıntılı bir şekilde farklı kaynaklardan da faydalanarak incelenen Sivas il merkezindeki bu köprülerin tamamı düz köprüler plan tipolojisi içerisinde yer almaktadır. Köprüler fonksiyonel olarak tasarlanan yapılar içerisinde bulunmasından dolayı

süsleme ve yapı elemanları açısından zengin değildirler. Araştırma kapsamındaki söz konusu köprülerinde işlevsel yönlerinin ağır basması ve süsleme ve tezyinat yönünden zayıf olmaları köprülerin daha çok kullanım amaçlarının ön plana çıkması ile açıklanabilmektedir.

Çalışma kapsamında tespit etmiş olduğumuz köprülerin farklı dönemlerde inşa edilmiş olması, dönemin önemli ticaret ve kervan yolları üzerinde bulunması, günümüzde işlevsel özelliklerini koruyor olması gibi özellikleri de göz önüne alındığında mimari yapılar içerisinde köprü mimarisinin çok önemli bir konumda olduğunu göstermektedir. Binlerce yıllık tarihe tanıklık eden bu mimari yapıların Türk Sanatı için önemli olduğu ve gelecek kuşaklara sağlam bir şekilde aktarılması gerektiği şüphe getirmeyen bir gerçektir.

## Kaynakça

- AYTÖRE, A. (1959). "Türklerde Su Mimarisi", *I. Türk Sanatları Kongresi*, Ankara.
- ÖDEKAN, A. (1997). "Köprü", *Eczacıbaşı Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul.
- ÇULPAN, C. (2002). *Türk Taş Köprüleri – Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar*, Ankara.
- DEMİR, M. (2005). *Türkiye Selçukluları ve Beylikler Devrinde Sivas Şehri*, Sakarya.
- YEŞİLBAŞ, E. (2005). *Diyarbakır'da Su Mimarisi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- İLTER, F. (1978). *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*, Ankara.
- TUNÇ, G. (1978). *Taş Köprülerimiz*, Ankara.
- ACUN, H. (1988). "Sivas ve Çevresi Tarihi Yapılarının Listesi ve Turistik Değerleri", *Vakıflar Dergisi*, S.XX, Ankara.
- KARPUZ, H. (2004). *Anadolu Selçuklu Mimarisi*, Konya.
- DENİZLİ, H. (1998). *Sivas Tarihi ve Anıtları*, Ankara.
- HAKKI, İ. -NAFİZ, R. (1998). *Sivas Şehri*, (Yayına Hazırlayan: Recep Toparlı ) Sivas.
- ÇEÇEN, K. (1997). "Köprü", *İslam ansiklopedisi*, S.XXVI, Ankara.
- DOĞAN, M.S. (2004). *İslam Su Medeniyeti ve Konya Suları*, Konya.
- KESİK, M. (2006). "Danismendliler Zamanında Sivas (1071- 1175)", *Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri*, C.I, Sivas.
- YILMAZ, M. (2010). *Aydın İli Merkezindeki Tarihi Su Yapıları*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- DEMİREL, Ö. (2006). *Osmanlı Dönemi Sivas Şehri*, Sivas.
- DEMİREL, Ö. (2000). *Osmanlı Vakıf-Şehir İlişkisine Bir Örnek: Sivas Şehir Hayatında Vakıfların Rolü*, Ankara.
- Refet YİNANÇ, R. (1994). "Sivas Abideleri ve Vakıfları (2)", *Vakıflar Dergisi*, S.XXIII, Ankara.
- CİRTİL, S. (2008). "Denizli Çivril Su Yapıları", *Uluçam Armağanı*, Ankara.
- ÇEÇEN, K. (1984). *İstanbul'da Osmanlı Devrindeki Su Tesisleri*.
- EYİCE, S. (1993). "Çesme", *İslam Ansiklopedisi*, C.VIII, İstanbul.
- EYİCE, S. (1992). "Beyazıt II Köprüsü", *İslam Ansiklopedisi*, C.VI, İstanbul.
- SÖNMEZ YILMAZ, S. (2011). *Osmanlı Klasik Çağında Sivas*, İstanbul.
- ÖNGE, Y. (1997). *Türk Mimarisinde ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*, Ankara.