

# ART SANAT

22 / 2024



ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL  
Sayı / Number: 22 • Temmuz / July 2024  
(Tematik Sayı: Selçuklu Sanatı / Themed Issue: Seljuk Art)  
E-ISSN: 2148-3582

**Dizinler / Indexing and Abstracting**

Scopus

Emerging Sources Citation Index (ESCI)

EBSCO Art & Architecture Source

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

DOAJ

Eriş Plus

Islamic World Science Citation Center (ISC)

Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR)

International Medieval Bibliography (IMB)

SOBIAD Sosyal Bilimler Atıf Dizini

Akademik Araştırmalar Index (Acar index)

Arastirmax

JournalTOCs

ResearchBib

Türk Eğitim İndeksi (TEİ)

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL  
Sayı / Number: 22 • Temmuz / July 2024  
(Tematik Sayı: Selçuklu Sanatı / Themed Issue: Seljuk Art)  
E-ISSN: 2148-3582

**Sahibi / Owner**

Prof. Dr. Ayşe Zişan FURAT  
İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye  
Istanbul University, Research Institute of Turkology, İstanbul, Türkiye

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager**

Prof. Dr. Ayşe Zişan FURAT  
İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye  
Istanbul University, Research Institute of Turkology, İstanbul, Türkiye

**Yazışma Adresi / Correspondence Address**

Balabanağa Mahallesi, Kimyager Derviş Paşa Sokak, No. 6,  
34080, Beyazıt/ Fatih, İstanbul, Türkiye  
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00 -16098  
E-mail: art-sanat@istanbul.edu.tr <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts>  
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/art-sanat/home>

**Yayıncı / Publisher**

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press  
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,  
34452 Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye  
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

**Kapak Resmi / CoverPage**

Selçuklu seramiğinden detay, İran, Sheila Blair ve Jonathan Bloom, "Decorative Arts of the Great Seljuks,"  
Islam Art and Architecture, ed. Markus Hattstein ve Peter Delius (Köln: Könemann, 2000), 382.

Detail of Seljuk ceramics, Iran, Sheila Blair ve Jonathan Bloom, "Decorative Arts of the Great Seljuks,"  
Islam Art and Architecture, Edited by Markus Hattstein ve Peter Delius (Cologne: Könemann, 2000), 382.

---

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.  
*Authors bear responsibility for the content of their published articles.*

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.  
*The publication languages of the journal are Turkish and English.*

Ocak ve Temmuz aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.  
*This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in January and July.*

---

**Yayın Türü / Publication Type**  
Yaygın Süreli / Periodical

---

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL  
Sayı / Number: 22 • Temmuz / July 2024  
(Tematik Sayı: Selçuklu Sanatı / Themed Issue: Seljuk Art)  
E-ISSN: 2148-3582

## DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

### Baş Editör / Editor-in-Chief

Prof. Dr. İbrahim ÇEŞMELİ, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye  
– [cesmeli@istanbul.edu.tr](mailto:cesmeli@istanbul.edu.tr)

### Baş Editör Yardımcıları / Co-editors-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye  
– [filizfer@istanbul.edu.tr](mailto:filizfer@istanbul.edu.tr)

Dr. Öğr. Üyesi Harun KORKMAZ, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye  
– [harun.korkmaz@istanbul.edu.tr](mailto:harun.korkmaz@istanbul.edu.tr)

### İngilizce Dil Editörleri / English Language Editors

Dr. Öğr. Üyesi Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye  
– [filizfer@istanbul.edu.tr](mailto:filizfer@istanbul.edu.tr)

Öğr. Gör. Kübra BODUR, İstanbul Arel Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye  
– [ogrgorkubrabodur@gmail.com](mailto:ogrgorkubrabodur@gmail.com)

Öğr. Gör. Berna BAYRAM, Kadir Has Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye  
– [bernaive@gmail.com](mailto:bernaive@gmail.com)

### Redaksiyon / Redaction

Dr. Öğr. Üyesi Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye  
– [filizfer@istanbul.edu.tr](mailto:filizfer@istanbul.edu.tr)

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL  
Sayı / Number: 22 • Temmuz / July 2024  
(Tematik Sayı: Selçuklu Sanatı / Themed Issue: Seljuk Art)  
E-ISSN: 2148-3582

YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. T. Engin AKYÜREK, Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *eakyurek@ku.edu.tr*
- Dr. Abdulhamit ANARBAEV, Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi, Yahyo Gulomov Arkeolojik Araştırmalar Enstitüsü, Taşkent Bölümü, Taşkent, Özbekistan – *anarbaev-ahsi@mail.ru*
- Dr. Stavros ANESTIDIS, Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Atina, Yunanistan – *anestidis.stavros@gmail.com*
- Dr. Dorina ARAPI, Polis Üniversitesi, Tiran, Arnavutluk – *dorina\_arapi@universitetipolis.edu.al*
- Dr. Sanna ARO-VALJUS, Helsinki Üniversitesi, Tarih ve Kültürel Çalışmalar Bölümü, Helsinki, Finlandiya – *sanna.aro-valjus@helsinki.fi*
- Prof. Dr. Claudia CONFORTI, Roma Tor Vergata Üniversitesi (emekli), Roma, İtalya – *claudiaconforti3@gmail.com*
- Prof. Dr. Şebnem Sedef ÇOKAY, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – *cokays@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Kemal Kutgün EYÜPGİLLER, İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – *kkutgun.eyupgiller@istanbul.edu.tr*
- Dr. Öğr. Üyesi Embiye Mehmet KAZIMOVA, Şumnu Konstantin Preslavski Üniversitesi, Şumnu, Bulgaristan – *emi\_mehmed777@abv.bg*
- Prof. Dr. Ufuk KOCABAŞ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıkları ve Onarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye – *ufuk.kocabas@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Marco NOCCA, Roma Güzel Sanatlar Akademisi, Roma, İtalya – *marconocca1961@libero.it*
- Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *agah.okcuoglu@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Nuran Kara PİLEHVARİAN, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – *pvarian@yildiz.edu.tr*
- Dr. Abdusabir RAİMKULOV, Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi, Yahya Gulomov Arkeolojik Araştırmalar Enstitüsü, Semerkant, Özbekistan – *araimkulov@mail.ru*
- Prof. Dr. Uğur TANYELİ, İstinye Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – *ugur.tanyeli@istinye.edu.tr*
- Prof. Dr. Zaza TSURTSUMIA, Gürcistan Patrikliği St. King Tamar Üniversitesi, Tiflis, Gürcistan – *zaza.tsurtsumia@gmail.com*
- Prof. Dr. Nuriye Gülsün UMURTAK, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – *gulsun.umurtakistanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul Türkiye – *m.ustunipek@iku.edu.tr*
- Prof. Dr. Giovanna VALENZANO, Padova Üniversitesi, Kültürel Miras Bölümü, Padova, İtalya – *giovanna.valenzano@unipd.it*
- Prof. Dr. Mine Tanaç ZEREN, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İzmir, Türkiye – *mine.tanac@deu.edu.tr*

## HAKEMLER / REFEREES

- Doç. Dr. Şenay ALSAN, Topkapı Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Doç. Dr. Alper ALTIN, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye  
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye  
Prof. Dr. Celil ARSLAN, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye  
Prof. Dr. Semra ARSLAN SELÇUK, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye  
Doç. Dr. Oktay BAŞAK, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye  
Prof. Dr. Süleyman BERK, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Genco BERKİN, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye  
Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, Türkiye  
Prof. Dr. Demet BİNAN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Mustafa BULUT, İstanbul, Türkiye  
Doç. Dr. Ali CANÇELİK, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, Türkiye  
Doç. Dr. Muhammed CEYHAN, Yalova Üniversitesi, Yalova, Türkiye  
Öğr. Gör. Dr. Yunus Emre ÇELİK, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye  
Prof. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN, Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye  
Dr. Timuçin ÇEVIKOĞLU, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, Türkiye  
Doç. Dr. Methiye Gül ÇÖTELİ, Bursa Teknik Üniversitesi, Bursa, Türkiye  
Doç. Dr. Ömer DABANLI, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Gülşen DİŞLİ, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye  
Doç. Dr. Şükrü DURSUN, Kayseri Üniversitesi, Kayseri, Türkiye  
Dr. Serap EKİZLER SÖNMEZ, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Eda ERİŞ KIZGIN, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye  
Doç. Dr. Nevzat ERKAN, Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli, Türkiye  
Doç. Dr. Mine ESMER, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet GEDİK, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye  
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep İNAN OCAK, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre KARASU, Bitlis Eren Üniversitesi, Bitlis, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KAYA, Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye  
Doç. Dr. Mustafa Çağhan KESKİN, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Doç. Dr. Ayşe KÖKCÜ, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye  
Prof. Dr. Nezihat KÖŞKLÜK KAYA, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye  
Doç. Dr. Mehmet KUTLU, Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet MUTLU, Karabük Üniversitesi, Karabük, Türkiye

HAKEMLER / REFEREES

- Prof. Dr. E. Emine NAZA DÖNMEZ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NUHOĞLU, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Nalan OKAN AKIN, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye  
Doç. Dr. Nil ORBEYİ, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ÖNGE, Çankaya Üniversitesi, Ankara, Türkiye  
Doç. Ezgi ÖRGEN, Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye  
Prof. Dr. Koray ÖZCAN, Pamukkale Üniversitesi, Denizli, Türkiye  
Doç. Dr. Nermin ÖZCAN ÖZER, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Fatih ÖZKAFI, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Mine ÖZKAR, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Öğr. Gör. Dr. İsmail ÖZTÜRK, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye  
Doç. Dr. Aslı SAĞIROĞLU, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye  
Doç. Dr. Hüseyin SARIKAYA, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Doç. Dr. Mustafa Kemal ŞAHİN, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın, Türkiye  
Prof. Dr. Şerife TALİ, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye  
Prof. Dr. Mine TANAÇ ZEREN, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye  
Doç. Dr. Lokman TAY, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye  
Öğr. Gör. Dr. Betül TEOMAN, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye  
Öğr. Gör. Dr. Akın TUNCER, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Sitare TURAN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM, Karabük Üniversitesi, Karabük, Türkiye  
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ, Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye  
Doç. Dr. Esra YALDIZ, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye  
Prof. Dr. Alptekin YAVAŞ, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye  
Doç. Dr. Ahmet YAVUZYILMAZ, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye  
Doç. Serpil YAYMAN, Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye  
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa YEĞİN, Çukurova Üniversitesi, Adana, Türkiye  
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ, Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye  
Doç. Dr. Güler YILMAZ ÇALIŞKAN, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye

## İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

#### MİMARLIK / ARCHITECTURE

- Gevaş'ta Selçuklu Dönemi'ne Ait Olduğu Düşünülen Kayıp Kümbetin Muhtemel İzleri**  
Possible Traces of the Lost Tower Dome Tomb in Gevaş, Thought To Be From the Seljuk Eraı ..... 1  
Resul Yelen
- Anadolu Selçuklu Mimarisinde Birleşik İşlevli Yapılarda Kütle Biçimlenişinin ve Oranlarının Geometrik Analizi**  
Geometric Analysis of Mass Formation and Proportions in Combined Function Buildings in  
Anatolian Seljuk Architecture ..... 31  
Funda Gençer
- Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'ın Baniliğiyle İlgili Osmanlı Arşiv Kayıtları Üzerine Bir Değerlendirme**  
The Ottoman Archive Contains Records Pertaining to the Patronage of the Seljuk Sultan Ala  
Al-Din Kayqubad ..... 61  
Ayşegül Bekmez Yelen
- Kütahya'da Bulunan Anadolu Selçuklu Mimarisi Üzerine Bazı Tespitler**  
Some Determinations on Anatolian Seljuk Architecture in Kütahya ..... 105  
Demet Kara
- Arşiv Belgeleri Işığında Onarımlarda Özgünlük Kavramı Üzerine Bir İnceleme: Kayseri Sahabiye Medresesi**  
Investigating the Concept of Authenticity in Restoration in Light of Archive Documents:  
Kayseri Sahabiye Madrasah ..... 133  
Ayşegül Akşehirlioğlu
- Selçuklu Dönemi'nden Bir Mezar Anıtı: Halil Dede Türbesi**  
A Grave Monument From The Seljuk Era: Halil Dede Tomb ..... 173  
Esra Tokat

#### SÜSLEME / ORNAMENT

- Türk Sanatında "Soyut Simgesel Üslup" Düşüncesinden Söz Edilebilir Mi?**  
Can We Mention About an Idea Called "Abstract Symbolic Style" in Turkish Art? ..... 199  
Yunus Aslan
- Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde Bulunan Selçuklu Dönemi Kapı Aslanları**  
Seljuk Period Gate Lions in Diyarbakır Archaeological Museum..... 227  
Sahure Yariş
- Susuz Han Taş Süslemelerinin Geometrik Örüntülerinin Çözümleme ve İnşası**  
Analysis and Construction of Geometric Patterns of Stone Ornaments of Susuz Inn ..... 261  
Zülal Nurdan Korur



## İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

**Konya Karatay Müzesi Envanterine Kayıtlı İnce Minareli Medrese'ye Ait Çinilerin İncelenmesi**  
Investigation of Tiles of İnce Minareli Madrasah Listed in the Inventory of Konya Karatay Museum ..... 301  
Mine Erdem Koroğlu

**Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesinde Yer Alan Selçuklu Dönemi'ne Ait Bir Sanduka ve İkonografisi**  
A Sarcophagus and its Iconography from the Seljuk Period in Eskişehir Eti Archaeological Museum ..... 335  
Mürüvet Harman, Mehmet Anıl Kızılaslan

### KİTÂBE-HAT / INSCRIPTION-CALLIGRAPHY

**Konya Alâeddin Camii Selçuklu Dönemi Kitabelerinin Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi**  
Analysis of Konya Alaeddin Mosque Seljuk Period Inscriptions in Terms of Calligraphy ..... 361  
Betül Erikoğlu

**Konya Karatay Medresesi Dügümlü Kûfi Kuşak Yazısının Hat Sanatı ve Dügüm Özellikleri Bakımından İncelenmesi**  
Analysis of Konya Karatay Madrasah Knotted Kufic Sash Script in terms of Calligraphy and Knot Properties .405  
Berrin Yapar Ünal, Emine Pınar Doğu, Mehmet İşcan

### MİNYATÜR / MINIATURE

**Reproduction of Warqa wa Gulshah Miniatures in a Basic Design Workshop**  
Varka ve Gülşah Minyatürlerinin Temel Tasarım Atölyesinde Yeniden Üretimi..... 435  
Sara Çebi

### SERAMİK / CERAMIC

**Testi: Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Örneklerine Kavramsal ve Tipolojik Bir Yaklaşım**  
Jug: A Conceptual and Typological Approach to Examples of the Anatolian Seljuk and Principalities Period... 467  
Sevcan Ölçer

### SİKKE / COIN

**Bursa Arkeoloji Müzesindeki II. Gıyâseddin Keyhusrev Dönemi Sikkeleri**  
Coins of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II Period in Bursa Archeology Museum ..... 507  
Abdül Halim Varol





## Gevaş'ta Selçuklu Dönemi'ne Ait Olduğu Düşünülen Kayıp Kümbetin Muhtemel İzleri\*

### Possible Traces of the Lost Tower Dome Tomb in Gevaş, Thought To Be From the Seljuk Era

Resul YELEN\*\*

#### Öz

Tarihî yapılarda tercih edilen inşa ve süsleme malzemeleri dönemin yapı geleneğini ve mimarlıktaki toplumsal beğenileri gösterebilmektedir. Ayrıca savaş, göç ve deprem gibi toplumsal yaşamı derinden sarsan olayların izleri de yine yapıların mimari özelliklerinden ve kitabelerdeki ifadelerden anlaşılabilir. Van Gölü'nün kıyısında bulunan Gevaş İzzettin Şir Camii bölgedeki Orta Çağ Türk-İslam mimarisinin önemli yapılarından. Osmanlı döneminde kuzeyine medrese eklenmesiyle külliye dönüşen eserin duvarları üzerindeki izlerden ve restorasyon raporlarından uzun yıllara yayılan bir onarım süreci geçirdiği anlaşılmaktadır. Fakat bu yenileme çalışmaları bazı soruları da beraberinde getirmiştir. Mihrap önü mekânının doğu duvarında yer alan mezar anıtı kitabesi, iç mekân ve cephelerde bulunan madalyon süslemeler ile bordür düzenlemelerinin başka bir yapıya ait olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca duvarlarda mezar taşı kullanıldığı görülmektedir ve bu taşlardan bir tanesinin üzerinde kandil motifi bulunmaktadır. Bu kitabe ve devşirme malzemelerin hangi yapıdan getirilmiş olabileceğinin bilinmesi ve mimari parçaların ikinci kullanımına sebep olan olayların tespiti Gevaş'taki Selçuklu mimarisinin bilinenden daha önceki dönemleri olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada Gevaş İzzettin Şir Camii ve Medresesi'nde devşirme malzeme olarak kullanılan kitabe, mimari taş plastikler ve mezar taşları incelenmiş ve yakın bölgedeki eserlerle karşılaştırılması yapılarak Selçuklu zamanına ait kayıp bir kümbetin izleri araştırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Selçuklu Mimarisi, Gevaş, İzzettin Şir Camii, Kümbet, Taş Süsleme

#### Abstract

The construction and decoration materials preferred in historic buildings can reveal the building tradition of the period and the social tastes in architecture. In addition, the traces of events that have deeply shaken social life, such as war, migration and earthquakes, can be understood from the architectural features of the buildings and the expressions in the inscriptions. The Gevaş İzzettin Shir Mosque on the shore of the Lake Van is one of the most important structures of medieval Turkish-Islamic architecture, and a madrasah was added to its north during the Ottoman period. Traces on the walls of the mosque and restoration reports indicate that it has undergone a restoration process over many years. These renovations have raised a number of questions. The tomb inscription in the harim, the medallion decoration on the walls and the border arrangements are thought to belong to another building. In addition, tombstones were used on the walls, one of which has a lamp motif. Knowing the building from which these inscriptions and materials

\* Bu çalışma 27. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (25-28 Ekim 2023 Samsun)'nda "Gevaş'ta Selçuklu Çağı'na Ait Kayıp Kümbet'in İzleri" ismiyle sözlü bildiri olarak sunulmuş, yeni veriler ve bilgilerle geliştirilerek makaleye dönüştürülmüştür.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Resul Yelen, (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye, e-posta: resulyelen@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-7606-4025

**Atf:** Yelen, Resul. "Gevaş'ta Selçuklu Dönemi'ne Ait Olduğu Düşünülen Kayıp Kümbetin Muhtemel İzleri." *Art-Sanat*, 22(2024): 1-29. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1478905>



were taken and determining the events that led to the second use of architectural pieces, reveals that Seljuk architecture in Gevaş has earlier periods than known.

In this article, the inscription, architectural stone plastics and tombstones used as spolia in Gevaş İzzettin Shir Mosque and Madrasah are analysed and compared with the monuments in the nearby region and the traces of a lost tower dome tomb from the Seljuk period are studied.

**Keywords:** Seljuk Architecture, Gevaş, İzzettin Shir Mosque, Tower Dome Tomb, Stone Ornament

### ***Extended Summary***

Although the studies on construction materials and construction techniques have increased in recent architectural history research, they have not yet reached a developed level. The plan and space arrangements of historical buildings provide information about the level of architectural development of the period in which they were built. The ornamentation programs in the buildings show the reflections of the understanding of aesthetics and beauty. The construction and decoration materials used in the structures provide information about the geography and geoscience of the region. The simplicity or diversity of the use of construction and decoration materials in historical buildings reflects the architectural understanding of the region where the building was constructed. Another notable feature is the use of spolia. Due to the expedient procurement and straightforward applicability of the spolia material, it is encountered in every age. The high number and variety of spolia usage in Anatolia is worthy of particular interest.

The choice and application of spolia materials during the Anatolian Seljuk Era and the Ottoman Empire reveal remarkable causes and consequences. It is seen that the use of spolia materials was abundant in the architecture of the Seljuk period. The fact that the Seljuks carried out many construction activities in the short time they spent in Anatolia must have caused them to prefer construction and decoration materials in buildings belonging to old and different societies, as well as the production of new construction materials. In the Middle Ages, traces of architectural pieces from the Hellenistic, Roman and Byzantine periods can be seen on the works of the Turkish-Islamic period, especially in the monuments in the Central and Western Anatolia Region. In Ottoman architecture, the use of spolia architectural pieces, especially in the Classical period, in harmony with the original material makes it difficult to immediately recognize the spolia material. When the architecture of Anatolian Seljuks and II. Principalities period is examined, spolia materials were used in columns, column bases and capitals, masonry, arches, balustrade panels, lintels and architraves, and were also used as an ornamental material. The reason why spolia is frequently preferred in centers such as Konya and nearby cities, the Western Anatolia Region, Bursa, Istanbul and Diyarbakır is that some buildings have become unusable and have turned

into ready-made material warehouses. However, since Christian communities continue their lives and use their buildings in many settlements of the Eastern Anatolia Region, the use of spolia materials in Turkish-Islamic monuments is rare in this region.

The Gevaş İzzettin Shir Mosque, located in the Gevaş district of Van province and although its first construction date is controversial, researchers generally accept that it was built in the 14th century, reflecting the characteristics of the Medieval Anatolian Turkish-Islamic mosque architecture with its dome in front of the mihrab and the transverse aisles behind it. The tomb inscription dated 1197, located to the east of the mosque mihrab, reveals that the architecture in the area began much earlier. A madrasah unit was added to the northern façade of the place of worship in 1594-1595, and a minaret was added to the western façade recently. It is understood from the traces on the walls of the work in the form of a complex and the restoration reports that it has undergone a restoration process spanning many years. However, these renovation works have also brought with them some questions.

It is obvious that the tomb monument inscription on the east side of the area in front of the mihrab and some stones found in various parts of the building belong to another building. A total of 11 qualified spolia materials were found in this structure. It is thought that 8 of these belong to a tomb monument (gunbad) and two of them are tombstones. It is not clear whether one piece is an architectural piece or a tombstone. In addition, a large number of undecorated building stones, thought to be spolia, were used on the facades of the İzzettin Shir Mosque. Introducing the spolia stones that differ in structure gives ideas about which type of structure they belong to and from where they would have been brought.

The inscription on the right side of the mihrab (Harim Stone No. 1) belongs to a grave monument (hazire) and the name of Shah Sarimuddin, who died in January 1197, is written on it. Harim stone no. 2 is located in the corner of the arch on the north nave and is a 5-armed medallion decoration on limestone. Stone no.1 on the south façade of the mosque has the same decorative composition as stone no.2 on the harim. Stones no.2 and no.3 on the south façade and stone 1 on the east façade have the same formal and decorative features.

These stones, which are thought to be border arrangements, have a round-surface carving technique, a decoration similar to the “zencirek” motif, continued with broken and straight lines. The stone no.2 on the eastern façade of the mosque is a horizontal rectangle and there are three ornamental panels on it. Since these decorations were destroyed, their nature could not be understood. Composition panels were probably created from similar decorations. Madrasah student cell stone no.1 is a gravestone, but it has not survived to the present day because it was removed during repairs. There is a 10-pointed star motif in the center of stone no.1 on the north façade of the madrasah.

Stone no.1 on the east façade of the madrasah is also a piece of a tombstone. There is a burning candle motif in the frame at the center of the stone. The candle pattern is filled with reverse palmette, knot and rumi motifs on both sides. In addition, there are white-textured limestone stones on a large surface on the upper rows of the eastern façade of the mosque. The fact that these stones are different from the other stone textures in the building shows that these undecorated stones were taken from another building.

The spolia materials in Izzettin Shir Mosque and Madrasah should be divided into two groups: tomb monument architectural pieces and tombstones. It is thought that the majority of the decorated architectural pieces and facing stones belong to a tomb. The strongest evidence in this determination is that there is a grave monument that is meant by the word “hazire” in the inscription inside the harim. The other second evidence is the border decorations defined as the “zencirek” motif seen on the facades of this building, when we examine the tombs of the Seljuk Age in Anatolia, geometric border arrangements in the form of knitting and interlocking were frequently used in the transition section between the base of the buildings and the body. Another evidence that the stones belonging to the tomb were used is that the stones of harim 2, mosque south façade 1 and madrasah north façade 1 are similar to the use of medallions in the window and entrance openings in the tomb monuments. Since the stones of Harim 2 and the south façade of the mosque number 1 have the same symmetry, it is assumed that these stones were used as repeated decorations in the decoration program of the tomb where they were spolia. Or it can be thought that these stones were used in the arch spandrels of the entrance opening of the tomb. It is assumed that the stones numbered 1 of the madrasah student cell and 1 of the eastern façade of the madrasah are not architectural pieces but were originally used as gravestones.

Van Province and its surroundings are located in the first-degree earthquake zone. Many monuments have been damaged or destroyed in the region which has witnessed devastating earthquakes throughout history. Since the tomb to which the spolia stones we examined within the scope of the study belonged was destroyed and became unusable, probably as a result of an earthquake, they were not used in the reconstruction of the tomb. Instead, it is thought that it was used in the repair of Gevaş Izzettin Shir Mosque as a more practical method. In addition, the placement of these spolia stones without regard to aesthetics and symmetry also indicates a local repair.

Based on the evidence, the word “hazîre” in the inscription on the wall to the left of the mihrab was used not as a grave-burial area (cemetery) but in a context that would refer to a type of structure / grave monument in the sense of “mausoleum - tomb”. Thus, it is understood that this inscription does not belong to the mosque but is the inscription of the tomb where a person named Shah Sarimuddin was buried during the

Ahlatshahs period. It is determined that the medallion decorations in the harim area, on the south façade and the north façade of the madrasah, the border decorations on the east façade of the harim and the white-toned limestone stones in the upper row are also stones belonging to this tomb due to their formal and decorative nature. The tombstone with a candle motif on the east wall of the madrasah and the tombstone used as a scarf stone in the student cell are also used in the building, and it is thought that these are the tombstones around the tomb we know of, or the stones brought from the nearby historical Turkish cemetery. In addition, the intense use of this spolia material on the eastern façade of the mosque is the strongest evidence that the tomb dated 1197 was located in this direction. In fact, this shows that Izzettin Shir Mosque may have been built in the 12th century before the 14th century and that a tomb was built near the mosque. The structures were probably damaged and destroyed by the effects of devastating earthquakes. While the mosque was being repaired, the inscriptions, architectural pieces and plastic decorations belonging to the tomb were used to raise the mosque. Thus, the existence of the earliest Seljuk Era tomb in the Lake Van Basin and in Gevaş was identified from the traces on the walls of the mosque built during the Seljuk period and the madrasah added during the Ottoman period and was brought to the history of architecture. As a result, and as indicated in Table 1, the spolia from the Izzettin Shir Mosque belong to the tomb dated 1197. However, the tombstones used in the madrasah are strongly dated to the 14th century.

## Giriş

Devşirme malzeme (şpoli-şpolyen) inşaî terim olarak bir yapıda kullanılan mimari elemanın veya parçanın oradan alınarak başka bir strüktürde tekrardan işlevlendirilmesi- dir. Taşınan bu malzemeler aynı biçimde veya benzer yerde kullanıldığı gibi fonksiyonel değişikliğe de uğrayabilir.<sup>1</sup> Devşirme malzemelerden genellikle iki kez yararlanılmak- ta ancak bu malzemelerin daha fazla kullanıldığı da bilinmektedir. Ayrıca devşirme mimari öğeler farklı toplulukların veya uygarlığın eserlerinden temin edilebildiği gibi aynı kültüre (din, etnisite) de ait olabilmektedir.<sup>2</sup> Devşirme malzeme uygulaması eski medeniyet ve toplumlara ait mimarilerde doğal bir seçenek olduğu gibi Orta Çağ ve Yakın Çağ mimarisinde hatta günümüzde de devam etmektedir. İslamiyet'in ilk yıllarında kurulan devletler de yeni şehirler inşa ederken geçmiş medeniyetlere ait mimari öğeleri devşirerek yapılarda ve şehirleşme faaliyetlerinde kullanmışlardır.<sup>3</sup> Selçuklu ve Osmanlı Dönemleri'nde Anadolu'da da devşirme malzeme uygulaması dikkat çekici ve- riler sunmaktadır. Selçukluların Anadolu'daki hızlı bayındırlık faaliyetleri yeni malzeme üretiminin yanı sıra hazır inşa ve süsleme malzemelerinin de değerlendirildiğini göster- mektedir.<sup>4</sup> Orta Çağ'da özellikle Orta ve Batı Anadolu Bölgesi'ndeki eserlerde Helenis- tik, Roma ve Bizans Dönemi'ne ait mimari parçalar Türk-İslam eserlerinin dâhilinde rahatlıkla takip edilebilmektedir.<sup>5</sup> Fakat Osmanlı mimarlığında bilhassa Klasik devirde kullanılan devşirme öğelerin özgün malzemeyle uyumlu hâle getirilmesi bu parçaların hemen algılanmasını zorlaştırmaktadır.<sup>6</sup>

Selçuklu ve onu takip eden II. Beylikler Dönemi'ndeki mimaride devşirme malze- melerin kullanım pratiğine bakıldığında taşıyıcı sütunda, sütun altlık ve başlıklarında, cephe örgüsünde, kemerlerde, korkuluk levhalarında, lento ve arşitravlarda görüldüğü gibi salt süsleme parçası olarak da değerlendirilmiştir.<sup>7</sup> Devşirme malzeme hazır yapı malzemesi olması, kolay ulaşılma ve hızlı uygulanabilmenin yanı sıra teşhir ögesi olarak iktidar ve öykünme mesajları da vermektedir. Konya surlarındaki heykellerin ve Antik Dönem malzemelerinin bir müze gibi sergilendiği ve o bölgedeki hüküm sürmüş me- deniyetlere atıf yaparak bir bağdaşım kurulmak istendiği anlaşılmaktadır.<sup>8</sup> Bunun yanı

- 1 Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), 66, 220.
- 2 Nermin Şaman Doğan ve Turgay Yazar, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Devşirme Malzeme Kullanımı," *Edebiyat Fakültesi Dergisi* 24/1 (2007), 210.
- 3 Şaman Doğan ve Yazar, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Devşirme Malzeme Kullanımı," 210.
- 4 Yıldız Demiriz, "Atabey Ertokuş Medresesinde Bizans Devrine Ait Devşirme Malzeme," *Sanat Tarihi Yıllığı* 4 (1971), 93.
- 5 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Antik Devir Malzemesi," *Anadolu* 12 (1968), 17.
- 6 Uğur Tanyeli ve Gülsün Tanyeli, "Osmanlı Mimarlığında Devşirme Malzeme Kullanımı (16.-18. Yüzyıl)," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 2/4 (1989), 23.
- 7 Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Antik Devir Malzemesi," 17-26; Nermin Şaman Doğan, "İsparta ve Çevresindeki Selçuklu-Beylikler Dönemi Yapılarında Devşirme Malzeme Kullanımı," *Vakıflar Dergisi* 26 (1997), 348.
- 8 Scott Redford, "The Seljuqs of Rum and The Antique," *Muqarnas* 10 (1993), 148-156. Bu makalenin Ali Ova tarafından yapılan Türkçe çevirisi için bk. Scott Redford, "Anadolu Selçukluları ve Antik Çağ," çev. Ali Ova, *Cogito* 29 (2001), 48-59; Suzan Yalman, "Antikiteyi Onarmak: Okunabilirlik ve Konya'da Selçuklu



sıra devşirme malzeme kullanımına yüklenen efsanevi anlamlara temkinli yaklaşılmalı ve bu olgunun birçok faktöre bağlı olarak değişkenlik gösterdiği de düşünülmelidir.<sup>9</sup>

Konya ve civarı, Batı Anadolu, Bursa, İstanbul ve Diyarbakır gibi merkezlerde devşirme malzeme yoğunluğunun sebeplerinden biri bazı yapıların kullanılmaz hâle gelerek hazır malzeme deposuna dönüşmesidir. Fakat Doğu Anadolu Bölgesi'nin birçok yerleşim alanında Hristiyan topluluklar yaşamlarını sürdürdükleri ve manastırlarını kullandıkları için Türk-İslam mimarisinde devşirme uygulamasına az rastlanılmaktadır. Van Gölü yakınlarında bulunan Gevaş İzzettin Şir Camii ve Medresesi'ndeki devşirme malzeme kullanımı da bölgedeki Selçuklu ve nispeten Osmanlı mimarlığı açısından önemli bilgiler sunmaktadır. Gevaş İzzettin Şir Camii'nin harim mekânında farklı bir yapıya ait kitabe ve duvarlarında rastgele yerleştirilmiş mimari plastik süslemeler bulunmaktadır. Medresede ise mezar taşları inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Bu taşların farklı bir İslam yapısından devşirildiği düşünülmektedir. İnşa ve süsleme malzemelerinin bir başka Türk-İslam yapısında devşirme malzeme olarak yeniden değerlendirilmesi dikkat çekicidir. Bu devşirme taşların tek tek tanıtılması, açıklanması ve yakın bölgelerle karşılaştırılmasının yapılması Gevaş'taki Selçuklu mimarisinin varlığını ortaya çıkaracaktır.

### 1. Gevaş İzzettin Şir Camii ve Medresesi

Van'ın Gevaş ilçesi merkezindeki Hişet Mahallesi'nde yer alan İzzettin Şir Camii ve Medresesi, Tarihî Türk mezarlığı ve Halime Hatun Kümbeti'nin batısında bulunmaktadır (G. 1). Aktif kullanıma açık olan yapı, günümüze ulaşana kadar çok sayıda onarım geçirmiştir.<sup>10</sup> Caminin inşa kitabesi yoktur ve kesin yapım tarihi de bilinmemektedir. Halk arasında “İzdişir Cami” olarak da anılan yapının tam adı İzzettin Şir Camii'dir. İzzettin Şir isminden hareketle yapının banisi hakkında farklı açıklamalar yapılmıştır. Gevaş bölgesi ile ilgili kaynaklar incelendiğinde İzzettin ismine sahip farklı kişilerle karşılaşılmaktadır. Tarihî mezarlık içerisindeki Halime Hatun Kümbeti'nin kitabesinde yapının Melik İzzeddin tarafından 1335 yılında Halime Hatun için inşa ettirildiği yazmaktadır. Fakat burada bahsedilen Melik İzzeddin'in caminin banisi olamayacağı belirtilmektedir.<sup>11</sup> 1387'de Timur'un Van ve çevresini ele geçirdiği sırada Van ve Hakkari bölgelerinin hâkimi Hakkari Beyi Melik İzzeddin Şir'dir.<sup>12</sup> Bir diğer şahsiyet ise 1470-1502 yılları arasında bölgeye hükmeden Hakkari Beyi Esedüddin Zerinçeng'in

Devşirme Malzemelerini Okumak,” *Devşirme Malzemenin Yeniden Doğuşu* (İstanbul: Anamed, 2018), 217-239.

9 Zeki Boleken, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Devşirme Malzeme Kullanımına Dair Bir Sorun: Aksaray Sultan Han,” *Necdet Sakaoğlu'na Armağan*, ed. Hayri Fehmi Yılmaz (İstanbul: Krite Yayinevi, 2022), 470.

10 Harry Finnis Blossie Lynch, *Armenia Travels And Studies* (Londra: Longmans, Green, and Co., 1901), II: 125; Rahmi Hüseyin Ünal, “Gevaş İzzeddin Şir Camii'ne İlişkin Gözlemler,” *Van Gölü Çevresi Kültür Varlıkları Sempozyumu Bildirileri* (Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları, 1996), 49; T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesi, *1971 yılı Eski Eser Onarım Dosyaları Hakkında* (Ankara: 8 Mart 1971).

11 Ünal, “Gevaş İzzeddin Şir Camii'ne İlişkin Gözlemler,” 50.

12 Şeref Han, *Şerefname*, çev. Mehmet Emin Bozarslan (İstanbul: Ant Yayınları, 1971), 107.

oğlu Melik İzzeddin Şir'dir.<sup>13</sup> Fakat gezgin H.F.B. Lynch, 1898'de Gevaş'a uğradığında cami içerisinde ahşaptan yapılmış ve zengin işlemlere sahip bir minberin varlığından bahsetmektedir. Lynch, minberin 1446 yılında Hüsrev Paşa tarafından hediye edildiğini ve paşanın aynı yıllarda camiyi tamir ettirdiğini söylemektedir. Bundan dolayı yukarıda bahsedilen Zerinçeng'in oğlu Melik İzzeddin Şir'in bu caminin banisi olamayacağı bunun yerine Timur'un bölgeye geldiği dönemde ismi geçen İzzeddin Şir tarafından caminin inşa ettirilmiş olabileceği araştırmacılar tarafından belirtilmektedir.<sup>14</sup> Fakat harimin mihrap önü kubbeli ve enine sahnin düzeni 12. yüzyıl cami özelliklerini de göstermektedir. Caminin kuzeyinde yapıya bitişik ve Abdullah Han tarafından 1594-1595 tarihinde inşa edilmiş medrese bulunmaktadır.<sup>15</sup> Son zamanlarda yapılan bazı araştırmalar medresenin 18. yüzyılda Abdullah Han isimli başka biri tarafından inşa ettirilmiş olabileceğini de belirtmektedir.<sup>16</sup>



**G. 1:** Gevaş İzzettin Şir Camii Konumu doğuda Tarihi Türk Mezarlığı, batıda Hişet Kalesi (Google Earth erişim tarihi: 17 Mart 2024)

Dışarıdan bakıldığında cami ve medrese, dikdörtgen bir kütle halinde yükselmekte ve geniş bir alanı kaplamaktadır. Batı cephesinin ortasında özgün olmayan ve yakın zamanda eklenen bir minare bulunmaktadır (**G. 2, G. 3**). Güney cephede mihrap çıkıntısı yaparak yarım silindirik görünümünü almaktadır. Caminin batı cephesinde zemine

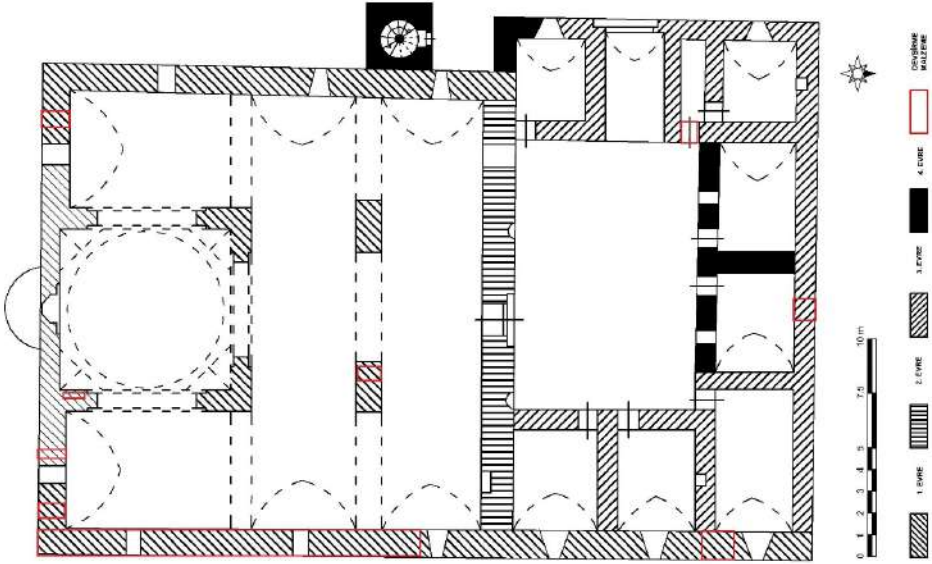
13 Şeref Han, *Şerefname*, 113.

14 Ünal, "Gevaş İzzeddin Şir Camii'ne İlişkin Gözlemler," 49-50; Mehmet Top, "Gevaş İzzettin Şir Camii," *Dünyada Van 20* (1999), 18-19; Abdüsselam Uluçam, *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı I Van* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000), 200-204; Mehmet Top, Sinan Kılıç ve Yalçın Karaca, "Ortaçağ ve Sonrası," *Van 2006 Kültür ve Turizm Envanteri I Tarihsel Değerler*, ed. Sinan Kılıç (İstanbul: Van Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü, 2006), 287-288.

15 Top, Kılıç ve Karaca, "Ortaçağ ve Sonrası," *Van 2006 Kültür ve Turizm Envanteri I Tarihsel Değerler*, 288.

16 Özlem Hakan, "Gevaş'ta Bulunan Kültür Varlıkları Üzerine Bir Değerlendirme" (Yüksek Lisans tezi, Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi, 2019), 13.

yakın bir açıklık daha vardır ve günümüzde kapatılmış vaziyettedir. Cephelerdeki pencere açıklıkları ise özgünlüklerini kaybetmiş olup farklı boyuttadır. Külliye'nin kuzey bölümü medresenin kuzey cephesini oluşturmaktadır ve bu cephede bir açıklık bulunmamaktadır. Mekâna giriş, kuzeybatı köşede yer alan sivri kemerli açıklık ve gerisindeki avluya açılan eyvandan sağlanmaktadır. Avlu medrese ve caminin ortak kullanım alanıdır. Camiden sonra inşa edilen medrese, harimin kuzeyine bitleştirilmiştir. Avlu, üç yönden öğrenci hücreleri ile çevrildiği için medrese "U" plan düzeni göstermektedir. Harime geçiş sivri kemer alınlıklı, düz atkı taşlı giriş açıklığıyla sağlanmaktadır. Yapı "mihrap önü kubbeli" camiler grubuna girmektedir. Kuzeyde mihrap duvarına paralel iki sahnın yer alırken kubbenin iki yanında doğu-batı doğrultusunda uzanan sivri kemerli beşik tonozlar bulunmaktadır. Mihrap önü mekânı ise üç yönden geniş sivri kemerlerle diğer bölümlerden ayrılmaktadır.



**G. 2:** Gevaş İzzettin Şir Camii ve Medresesi'nin rölöve planı ve devşirme malzemelerin konumları (Ünal, "Gevaş İzzeddin Şir Camii'ne İlişkin Gözlemler", 54'ten işlenerek çizim R. Yelen ve E. Karadeniz, 2024)

Cami ve medrese duvarlarında andezit tuf taşının kahverengi, bej ve siyah gibi farklı renk dokularına sahip örnekleriyle kalker taşı kullanılmıştır. Cami ve medresede yoğun bir süsleme düzenlemesi bulunmamaktadır. Avlu ve giriş açıklığı kemerlerindeki renkli taş işçiliği, basit oyma-kabartma süslemeler, avlu girişindeki yüzeyel mukarnas kavsara uygulaması ve duvarlardaki gelişigüzel yerleştirilmiş süslemeli taşlar yapının bezeme kurgusunu oluşturmaktadır.

Seyahatnamelerde anlatılanlardan, araştırmacıların çalışmalarında yer alan bilgilerden ve duvarlardaki onarım izlerinden İzzettin Şir Camii'nin çok kez onarım geçirdiği anlaşılmaktadır. Yapının duvarlarındaki farklı taş dokuları, derz sırası düzensizlikleri, mimari plastik süslemeli taşların rastgele yerleştirilmesi ve Lynch'in bahsettiği Hüsrev Paşa tarafından yaptırılan onarım, camide Osmanlı Dönemi ve öncesinde çok sayıda yenileme çalışmasının yapıldığını göstermektedir. Ayrıca Cumhuriyet'in ilanından sonra günümüze kadar devam eden onarımlar yapının günümüze gelebilmesini sağlamıştır (G. 3).

Cami ve medresenin duvarlarındaki düzensiz yerleştirilmiş bezemeli taşların dikkat çeken özellikleri bulunmaktadır. Bu taşlar harim içerisinde, caminin güney ve doğu duvarlarında, medresenin doğu duvarında ve kuzeybatı köşedeki ğrenci hücresinin günümüzde yerinde olmayan atkı taşında yer almaktadır. Bu süslemeli parçaların yanı sıra harimdeki kitabenin varlığı da bazı soruları beraberinde getirmektedir. Bu kitabenin ve bazı mimari plastiklerin cami veya medreseye ait olmadıkları ve Selçuklu Dönemi'nde inşa edilmiş bir mezar anıtına yani kümbete ait taşlar olduğu düşünülmektedir. Kitabenin ayrıntılı incelenmesi ve yapıda farklılık gösteren devşirme taşların tek tek tanıtılması örneklerin bir kümbete ait olduğu savını güçlendirirken nereden getirilmiş olacaklarına dair bazı fikirler de vermektedir.



G. 3: Gevaş İzzettin Şir Camii ve Medresesi (R. Yelen, 2024)

## 2. Devşirme Mimari Parçaların Tanıtımı

### 2.1. Harim 1 No.lu Taş (Kitabe)<sup>17</sup>

Mihrabın doğu cenahındaki duvarda yer alan kitabe, dikdörtgen çerçevelidir ve üç satır halinde düzenlenmiştir. Tezyinî celi sülüs yazı türünde hakkedilen kitabe Arapçadır. Harfler arasındaki rumi ve kıvrık dal gibi bitkisel süslemeler kitabeyi oldukça girift ve okunması zor hâle getirmiştir. Kitabe 593 [1197] tarihinde inşa edilen bir kümbete (hazire) aittir (G. 4). Kitabe tahlilinde farklı okumalarla karşılaşılmaktadır. R. H. Ünal kitabedeki yazıları “*Bu hazire, mutlu, merhum Tanrı'nun merhametine ve bağışlamasına muhtaç olan Şah Sarimüddin Mehmet içindir. 593/1197 Safer (Ocak) ayında vefat etti*” şeklinde Türkçeye aktarmıştır.<sup>18</sup> Burhanettin Güneş ise aynı yazıları “*Bu hazîre; mutlu, mahrum, Allah'ın rahmetine muhtaç, genç Câzimüddin Muhammed -Allah ona rahmet etsin-içindir. 593 (1197) yılı Safer ayı.*” şeklinde okumuştur. Bahsedilen çalışmalardan anlaşıldığı üzere yapı için aynı inşa tarihi verilse de kitabe de geçen kişinin ismi farklılık göstermektedir.

#### Kitabe Metni:

١- هذه الحظيره للشباب السعيد المحروم

٢- المحتج الى رحمة الله و ٠٠٠٠٠ صارم الدين

٣- محمد بن ذوالفقار (?) رحمه الله في صفر سنة ثلث و تسعين و خمس مائه

#### Kitabenin okunuşu:

- 1- Hâzihi'l-hâzira li'ş-şâbbi's-sa'id el-mahrûm
- 2- el-Muhtâc ilâ rahmeti'llahi..... Sarîmüddîn
- 3- Muhammed bin Zülfikar<sup>19</sup> rahimehu'llâh fî safer sene selase ve tis'in ve ham-simie

<sup>17</sup> Devşirme mimari parçalar numaralandırılmış, metin içerisinde ve Tablo 1'de kısaltmalarla belirtilmiştir.

<sup>18</sup> Ünal, “Gevaş İzzeddin Şir Camii'ne İlişkin Gözlemler.” 48; Burhanettin Güneş, “Van Gölü Havzası Türk Mimarisinde Yazı Sanatı” (Doktora tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2003), s.70.

<sup>19</sup> Kitabe bitkisel süslemeyle girift biçimde tezyin edildiği için bazı kelimelerin okunmasını zorlaştırmaktadır. Burada “ذ, ا, ف, ق, ر” harfleri okunabilmektedir. “Zülfikar” olarak okuduğumuz bu kelime Zilkar, Zülkar, Zelkar, Zekar ve Zülfâr gibi de okunabilmektedir. Fakat ve ف ve ق harfleri tetabuk (iki harfin tek harfte okunması) olacak şekilde kullanılması “Zülfikar” isminin doğru olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

### Kitabenin Türkçe Çevirisi:

- 1- Bu hazire genç, mutlu, mahrum
- 2- Allah'ın rahmetine muhtaç ..... Sarîmüddîn
- 3- Zülfikar oğlu Muhammed içindir, Allah ona merhamet etsin, 593 senesi Safer ayı

**Kitabe Metninin Anlamı:** Kitabedeki yazılan ifadeye göre bu hazirenin hicri 593 miladi 1197 yılında, Safer ayında Allah'ın rahmetine muhtaç Zülfikar? oğlu Sarîmüddîn Muhammed için inşa ettirildiği anlaşılmaktadır.



G. 4: Harim mekânındaki devşirme kitabe (R. Yelen, 2017)

### 2.2. Harim 2 No.lu Taş

Harim mekânının kuzey sahnındaki kemer köşesinde kareye yakın kalker taşı üzerine oyulmuş madalyon mevcuttur. Süsleme kompozisyonu taşın 1/3'lük kısmına yerleştirilmiş ve taşın 2/3'lük kısmı boş bırakılmıştır. Oluklu oyma tekniğinde yapılan bezemenin merkezindeki beşgen içerisinde dairesel bir motif yer almaktadır. Beşgen motif dışı doğru ve altlı üstlü açılarak eşkenar düğümler oluşturmaktadır (G. 5a).

### 2.3. Cami Güney Cephesi 1 No.lu Taş

Bezemeli taş, caminin güney cephesinin batı köşesinde duvarın orta sıralarında yer almaktadır. Bu taşın Harim 2 No.lu taş ile aynı biçimsel özelliklere sahip olduğu anlaşılmakta ve süsleme deseni buradaki taş üzerinde daha net görünmektedir. Merkezdeki beşgenin dışı doğru açılırken eşkenar dörtgenlerden oluşan 5 kollu bir biçime dönüştüğü daha iyi tespit edilmektedir. Bu düğümlü geçmelerin arasındaki

boşluklarda üç kollu bir motif daha oluşmaktadır. Ayrıca bu bezeme kompozisyonu da taşın 1/3'ü kullanılarak oyulmuştur (**G. 5b**).



**G. 5a:** Harim 2. No.lu Taş  
(R. Yelen, 2017)



**G. 5b:** Cami Güney Cephesi 1 No.lu Taş  
(R. Yelen, 2024)

#### 2.4. Cami Güney Cephesi 2 No.lu Taş

Güney cephenin orta üst sırasında yer alan taş, özgün duvar ve farklı döneme ait taşların arasına eklenmiştir. Bu taşın, orijinalinde kareye yakın bir formda olması gerekirken kırılarak yatay dikdörtgen biçimde duvara yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Taş üzerindeki süsleme, yuvarlak yüzeyli oyma tekniğindedir ve düz-kırık hatlı çizgilere sahiptir. Bu taşın tüm hâlini aynı cephede başka bir taş üzerinde görebilmek mümkündür (**G. 6a**).

#### 2.5. Cami Güney Cephesi 3 No.lu Taş

Kareye yakın, devşirme mimari parça, cami güney cephesinin doğu köşesine yerleştirilmiştir ve sağlam durumdadır. Bölgedeki benzer örneklerden hareketle türbe kaidesine ait olabileceği düşünülen taş, duvar üzerine dikey olarak yerleştirilse de özgününde yatay bir şekilde kullanıldığı varsayılmaktadır. Yatay yönde incelendiğinde alt ve üst taraflardan sınırlandırıldığı görülen taşın ortasında yuvarlak yüzeyli oyma teknikli, kırık ve düz çizgilerle devam eden çift zencirek<sup>20</sup> motifine benzer bir işleme bulunmaktadır. CGC 2 No.lu parçanın da aslında bu taşın bir benzeri ve devamı niteliğinde olduğu aşikârdır (**G. 6b**).

20 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 114.



**G. 6a:** Cami Güney Cephesi 2 No.lu Taş  
(R. Yelen, 2024)



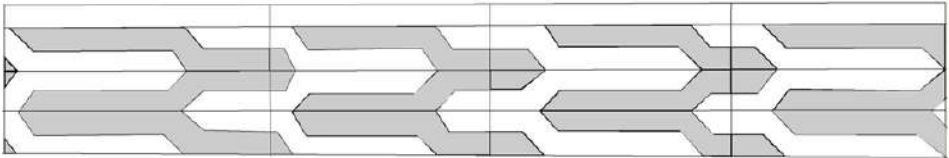
**G. 6b:** Cami Güney Cephesi 3 No.lu Taş  
(R. Yelen, 2024)

### 2.6. Cami Doğu Cephesi 1 No.lu Taşlar

Doğu cephenin üst kısmına ardışık beş adet taşın oluşturduğu bir bordür yerleştirilmiştir, bu taşlar CGC 2 ve CGC 3 No.lu taşlar ile aynı biçimsel özelliğe sahiptir ve birbirlerinin devamı olan bordürlerdir. Bu bordürün son taşında ise yoğun tahribat gözlemlenmektedir. Bu taşların özgününde türbe kaidesi ve gövde arasında kullanıldığı gibi bordür biçiminde yan yana dizilmesi de dikkat çekmektedir (G. 7a, G. 7b).



**G. 7a:** Cami Doğu Cephesi 1 No.lu Taşlar (R. Yelen, 2024)



**G.7b:** Cami Doğu Cephesi 1 No.lu Taşlar (Çizim, R. Yelen)

### 2.7. Cami Doğu Cephesi 2 No.lu Taş

Caminin doğu cephesinin orta kısım alt sırasındaki taş yatay dikdörtgendir ve üzerinde üç adet süsleme panosu olduğu düşünülen kısımlar bulunmaktadır. Bu süslemeler tahrip olduğu için niteliği anlaşılamamıştır. Panolar muhtemelen birbirine benzer motiflerden oluşan bir kompozisyona sahipti (G. 8).





G. 8: Cami Doğu Cephesi 2 No.lu Taş (R. Yelen, 2024)

### 2.8. Medrese Öğrenci Hücresi 1 No.lu Taş

Giriş eyvanının kuzeyindeki öğrenci hücresinin girişindeki atkı taşı değiştirilmiş de olsa eski fotoğraflar incelendiğinde burada bir mezar taşının kullanıldığı görülmektedir.<sup>21</sup> Mezar şahidesi mukarnas başlıklı olup üzerinde cetvellerle ayrılmış satırlar bulunmaktadır. Fakat bu şahide onarımlarda kaldırıldığı için günümüze ulaşamamıştır (G. 9).



G. 9: Medrese Öğrenci Hücresi 1 No.lu Taş (Uluçam, *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarılığı I Van*, 203)

21 Uluçam, *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarılığı I Van*, 203, resim 189.

### 2.9. Medrese Kuzey Cephesi 1 No.lu Taş

Yapının kuzey duvarında orta alt sıralarda bir madalyon süsleme ile karşılaşılmaktadır. Taşın merkezinde on köşeli yıldız motifi yer almaktadır. Bezemenin ortasında beşgen içerisinde beş taç yapraklı çiçek deseni bulunmaktadır. Süslemenin boş kalan kısımları da basit ve dairesel noktalarla dolgulanmıştır (G. 10a, G. 10b).



**G. 10a:** Medrese Kuzey Cephesi 1  
No.lu Taş  
(R. Yelen, 2024)



**G. 10b:** Medrese Kuzey Cephesi 1  
No.lu Taş  
(Çizim: R. Yelen)

### 2.10. Medrese Doğu Cephesi 1 No.lu Taş

Medresenin doğu duvarının üst kesiminde süslemeleriyle bir taş dikkat çekmektedir. Muhtemelen bir mezar şahidesi olan taş, düzenlenerek yapı üzerinde yeniden değerlendirilmiştir. Taşın merkezinde çerçeve içerisinde, aevli sade bir kandil motifi bulunmaktadır. Kandil deseni iki yandan ters palmet, düğüm ve rumi motifleri ile doldurulmuştur (G. 11a).

### 2.11. Bezemesiz Taşlar

Yapının duvarlarında ve cephelerinde farklı devirlerde çok defa yenileme olduğu için özgün inşa malzemesini saptamak zordur. Caminin batı cephesinin güney köşesinde, güney cephede ve harim bölümünün bazı kısımlarında orijinal olduğu düşünülen taşlar bulunmaktadır. Caminin özgününde ana inşa malzemesi olarak kalker taşı ile inşa edildiği ve yer yer koyu kahverengi ile siyaha yakın dokuda andezit tüf taşların da kullanıldığı anlaşılmaktadır. Caminin doğu cephesinin üst sıralarında geniş yüzeyde beyaz dokuda kalker taşları bulunmaktadır. Bu taşların yapıdaki diğer taş dokularından farklı olması ve CDC 1 No.lu taşların etrafında bulunması bu bezemesiz taşların da başka bir yapıdan devşirilmiş olabileceğini düşündürmektedir (G. 11b).



**G. 11a:** Medrese Doğu Cephesi 1 No.lu Taş  
(R. Yelen, 2024)



**G. 11b:** Bezemesiz Taşlar  
(R. Yelen, 2024)

### 3. Değerlendirme

#### 3.1. Devşirme Taşların Biçimsel ve Süsleme Analizi

İzzettin Şir Camii ve Medresesi'ndeki devşirme malzemeleri, toplanan verilerden hareketle “mezar anıtı mimari parçaları” ve “mezar taşları” olmak üzere iki gruba ayırmak mümkündür. Kitabe ve bölgedeki türbe mimarisi dikkate alındığında mimari plastik parçaların ve kaplama taşların büyük yekûnunun kümbete ait olduğu varsayılabilir. Bu tespitteki en kuvvetli delil, harim içerisindeki kitabede geçen “hazire” tabirinin bir mezar anıtını ifade ettiğinin düşünülmesidir. Hazire kelimesi sözlük manası itibariyle etrafi duvarla / çitle çevrili ağıl veya mezarlık<sup>22</sup> gibi anlamlar içerse de incelenen kitabede başka bir anlamda kullanılmıştır. Her ne kadar türbe/kümbet ve mezar şahidesi kitabelerinde farklı mezar anıtı terminolojileriyle karşılaşılsa da hazire ifadesi incelediğimiz kitabe dışında nadir görülmektedir.<sup>23</sup> Ayrıca kitabede geçen “eş-şâb”, “es-sa'id”, “el-mahrûm” ve “el-muhtâc” gibi sıfatların art arda dizilişi de mezar şahidelerinde ve anıtlarında karşılaşılan bir durumdur. Yapıda tetkik edilen ve açıklanan diğer devşirme taşların mevcudiyeti de hazire teriminin burada bir türbe veya kümbet olarak belirtilen mezar anıtına ait olabileceği argümanını desteklemektedir. Fakat yapılan başka çalışmalarda bir kümbet kitabesinde “hazire” kelimesine henüz rastlanılmamıştır. Bundan dolayı bu terminolojik ifadenin farklı bir yapı türünü tanımlamak için kullanılmış olma ihtimali de vardır.

Yapıdaki devşirme malzemelerden “çift zencirek” motifli taşlar mimari plastik olup bir bordür süslemesidir. Anadolu'daki Selçuklu Dönemi kümbetleri tetkik edildiğinde mezar anıtlarının kaidesi ile gövde arasındaki geçişte çoğunlukla örgü ve geçme biçiminde geometrik bordür düzenlemesinin kullanıldığı görülmektedir. CGC 2, CGC 3 ve CDC 1 No.lu taşların biçimsel görünüşleri de Van Gölü Havzası mezar anıtları

22 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Ankara: Aydın Kitabevi, 2004), 351.

23 Abdülhamit Tüfekçioğlu, “Kitabeler Işığında Mezar Anıtları Terminolojisi” (21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Antalya, 25-27 Ekim 2017); Muhammet Arslan, “Anadolu Selçuklu Namazgâhları,” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 68 (2020), 289.

rındaki kaide bordürlerini hatırlatmaktadır. Özellikle CDC 1 No.lu taşların kümbet mimarisinde olduğu gibi nizami olarak sıralanmış olması doğu cephenin yenilenmesi sırasında buna dikkat edildiğini göstermektedir. Caminin yakınındaki Tarihî Türk mezarlığı içerisinde yer alan Halime Hatun Kümbeti'nin kaide ile gövde arasındaki bordürde de geçme örgülü bir kompozisyon kullanılmıştır. Ahlat'taki Alimoğlu Hurşit Kümbeti (13. yüzyılın ikinci yarısı), Usta Şagirt (Ulu) Kümbet (1273), Hasan Padişah Kümbeti (1275), Hüseyin Timur-Esen Tekin Kümbeti (1279-1280), Bogatay Aka-Şirin Hatun Kümbeti (1281), Yarım Kümbet (14. yüzyılın ilk çeyreği) ve Güroymak'taki Norşin Kümbeti (1290) gibi Selçuklu Dönemi'ne ait kümbetler incelendiğinde de kaidelerindeki bordür düzenlemelerinin genel olarak geçmeli ve geometrik bordür düzenlemesi şeklinde olduğu görülmektedir. Bu bordürler derin, düz yüzeyli veya yuvarlak yüzeyli oyma tekniğiyle oluşturulmuştur. Ahlat'taki Hasan Padişah Kümbeti ve yanındaki Yarım Kümbet'in kaide bordürleri incelenen CGC 2, CGC 3 ve CDC 1 No.lu devşirme taşlar ile yakın biçimsel özellikler taşımaktadır ve fazla derinliği olmayan yuvarlak yüzeyli oyma tekniğiyle şekillendirilmişlerdir (G. 12a, G. 12b).



G. 12a: Ahlat Hasan Padişah Kümbeti Bordür Düzenlemesi (R. Yelen, 2017)



G. 12b: Ahlat Yarım Kümbet Bordür Düzenlemesi (R. Yelen, 2017)

Camide bulunan devşirme malzemelerin bir kübete ait olabileceği varsayımını destekleyen diğer kanıt ise H 2, CGC 1 ve MKC 1 No.lu taşların bölgedeki kümbetlerin pencere ve giriş açıklığı üzerinde yer alan madalyonlara benzer biçimde olmasıdır. H 2, CGC 1 No.lu taşların aynı simetriye sahip olması sebebiyle de bu taşların devşirildiği kümbetin süsleme programında da mükerrer bezeme olarak kullanıldığı düşünülebilir. Veyahut H 2 ve CGC 1 No.lu taşların kümbetin giriş açıklığının kemer köşeliklerinde kullanıldığı da varsayılabilir. Yine bölgedeki mimari geleneğe bakıldığında mezar anıtlarının mazgal ve mescit (üst) kat pencerelerinde, gövdenin üst sıralarında ve külahta sıklıkla madalyon ve gülbezek olarak adlandırılan bezeme ele-

manları uygulanmıştır. H 2, CGC 1 No.lu madalyonların Gevaş, Erciş ve Ahlat gibi merkezlerdeki yapılarda birebir aynı eşkâlleri bulunmamaktadır. Kitabesinden yola çıkarak kümbetin 1197'de inşa edildiği düşünüldüğünde madalyonlardaki süslemenin Van Gölü havzasında diğer yapılardaki madalyonlara göre iptidai kalmasının sebebi erken dönem örneği olmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Ahlat Şeyh Necmeddin Kümbeti (1222-1223) hariç Van Gölü kültür havzasındaki diğer kümbetler ağırlıklı olarak 13. yüzyılın son çeyreğinde veya 14. yüzyılda inşa edilmiştir. Böylelikle mevcudiyeti tahmin edilen kümbetteki mimari plastik süslemenin yakın civardaki Türk-İslam Dönemi eserlerindeki mimari taş bezeme kompozisyonlarının şablon öncülü niteliğinde olduğunu düşünülebilir (**G. 13a**, **G. 13b**).



**G.13a:** Gevaş Halime Hatun Kümbeti Gülbezek Düzenlemesi (R. Yelen, 2014)

**G. 13b:** Ahlat Usta-Şakirt Kümbeti Madalyon Düzenlemesi (R. Yelen, 2017)

İzzetin Şir Camii'ndeki CDC 2 No.lu dikdörtgen taşın üzerindeki yan yana dizilmiş küçük dörtgen panoların mahiyeti net olarak bilinmemektedir. Taş deforme olduğu için bozulmaya mı uğradığı yoksa şekillendirilmesi yarım bırakılmış bir parça mı olduğu anlaşılamamaktadır. Bu devşirme parçanın kümbetin giriş veya pencere açıklığının bezemeli atkı taşı olabileceği düşünülmektedir. Atkı taşlarında tatbik edilen basit niş, mukarnas öğeleri, mezar sandukası ya da şahide özelliklerini de yansıtmaktadır. Özellikle Gevaş'taki tarihî mezarlıktaki şahideler tetkik edildiğinde taşlar üzerinde kare veya dikdörtgen küçük yazı ve süsleme panolarının işlendiği görülmektedir. Panolu taş için bir diğer ihtimal ise Lynch'in caminin yakınlarında olduğunu bahsettiği kiliseden getirilmiş olabileceğidir.<sup>24</sup>

İzzetin Şir Camii ve Medresesi'ndeki MÖH 1 ve MDC 1 No.lu taşların mimari eleman olmayıp özgününde mezar şahidesi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. 1968 yılında camiye inceleyen R. H. Ünal, MÖH 1 No.lu taşın mezar taşı olduğunu ve üzerinin kazınarak atkı taşı mahiyetinde kullanıldığını belirtmektedir.<sup>25</sup> MDC 1 No.lu parçanın ise üzerindeki kandil motifinden dolayı mezar şahidesi olduğu açıktır. Tarihî Türk mezarlığı içerisinde benzer şahide ve bezemelere sıklıkla rastlanmaktadır (**G.**

<sup>24</sup> Lynch, *Armenia Travels And Studies II*, 125.

<sup>25</sup> Ünal, "Gevaş İzzeddin Şir Camii'ne İlişkin Gözlemler," 43.

**14a, G. 14b).** Aslında bölgedeki mimari gelenek incelendiğinde Müslümanlara ait mezar taşlarının ve kitabelerinin Orta Çağ ve Osmanlı mimarisinde yeniden kullanıldığına dair örnekler bulunmaktadır.<sup>26</sup> Van ili civarındaki Hristiyan dinî mimarisi tetkik edildiğinde kiliselerin muhtelif yerlerinde “haçkâr” biçiminde mezar taşlarının yerleştirildiği bilinmektedir. Ermeni süsleme sanatında önemli bir yeri olan haçkârlar kilise ve manastırların duvarlarında kötülükler ile doğal afetlerden koruma amaçlı, yapının inşasında ya da tamiratında rol almış kişilerin belirttiği, tarihî bir savaştan ve siyasi olaylardan bahseden ve bazılarının da mezar taşı olduğu bilinen anıtsal taşlardır.<sup>27</sup> İzzeddin Şir Camii ve ona bitişik medresede de İslami dönem mezar anıtı ve mezar şahidelerinin tekrardan kullanılması bölgenin mimari kültürle ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü Anadolu’daki Türk-İslam Dönemi yapılarında farklı dönemlere ve dinî mimariye ait eserlerdeki inşa, taşıyıcı ve süsleme malzemelerinin yeniden kullanımı bilinmektedir. Fakat İslami mezar taşlarının camide veya medresede yeniden işlevsel olarak yerleştirilmesiyle pek karşılaşılmamaktadır. Van Gölü kültürel mimari bağlamında böyle bir durumun yaşanması inşa faaliyetlerindeki sürekliliği göstermesi açısından önemlidir. Yakın civardaki hazır işlenmiş taşların kullanılmasında yapıların onarımı sırasında gerekli inşa malzemesinin teminindeki güçlükler ve maliyetlerin yüksekliği etkili olmalıdır.



**G. 14a:** Gevaş Tarihi Türk Mezarlığı Mukarnaslı Şahide (R. Yelen, 2017)

**G. 14b:** Gevaş Tarihi Türk Mezarlığı Kandil Motifli Şahide (R. Yelen, 2017)

26 Celil Arslan, “Ahlât Şehri Kent Dokusu ve Eski Eserleri,” *Kare 5* (2018), 8; Sinan Kılıç ve Mehmet Kulaz, “Bitlis-Eski Ahlat Şehri Kalesi Kazıları 2019-2022,” *Uluslararası Tarih, Kültür, Dil ve Sanat Bağlamında Bitlis Sempozyumu* (Bitlis: Bitlis Eren Üniversitesi, 2023), 994, erişim 16 Mart 2024, <https://heyzine.com/flip-book/99e95b058d.html#page/3>

27 Emel Yıldız, “Van’daki Manastır Yapılarında Devşirme Malzeme Kullanımında Haç İşlemeli Taş (Haçkar) Örnekler,” *International Social Sciences Studies Journal* 7/86 (2021), 3355-3357.

### 3.2. Kümbetin Yıkılma Sebebi

Mimari anıtların tahribata uğraması ya da yok olmasının başlıca sebepleri deprem, sel ve yangın gibi doğal afetlerdir. Bunun dışında savaş zamanlarında da eserler ciddi zarar görmektedir. Anadolu coğrafyası deprem kuşağı içerisinde yer aldığı için maa-lesef tarihî anıtların çoğu günümüze ulaşamamıştır. Van ili civarının birinci dereceden deprem bölgesi olduğu bilinmektedir ve tarih boyunca pek çok yıkıcı depremlere şahitlik etmiştir.<sup>28</sup> Tarihi tespit edilebilen depremlere göre Van civarında 1101 ila 1900 yılları arasındaki süreçte 5 ve 10 şiddeti arasında 13 deprem olmuştur. 1646 veya 1648 yılında meydana gelen depremin Van, Gevaş ve Hoşap gibi geniş bir alanda büyük tahribata sebep olduğu ve birçok köyü yıktığı belirtilmektedir.<sup>29</sup> C. De Cholet, Bitlis'e uğradığında bölgede şiddetli bir depremin olduğunu, Van'da minare ve kubelerin yıkıldığını öğrenmiştir. 1896 yılında bölgeye gelen Sadettin Paşa neredeyse her gün sarsıntı olduğunu belirtirken 1871 yılında 7, 1881 yılında ise 10 şiddetinde depremlerin olduğu bilinmektedir.<sup>30</sup> Yıkıcı olan bu depremlerin birçok yapıya da zarar verdiği aşikârdır. İzzettin Şir Camii'nde görülen devşirme taşların ait olduğu kümbetin muhtemelen bir deprem sonucunda yıkıldığı ve kullanılamaz hâle geldiği için kümbeti tekrar inşa etmek yerine taşların daha bir pratik yöntem olarak Gevaş İzzettin Şir Camii'nin onarımında kullanıldığı düşünülebilir. Van Gölü Havzası'nda bir şekilde tahribata uğrayan kümbetlerin genellikle üst kat gövdeleri yıkılırken kaideleri sağlam olarak günümüze gelebilmiştir. Ahlat Hasan Padişah Kümbeti (1275) ve Güroymak Kalendar Baba Kümbeti (1290) gövdeleri tarihî süreç içerisinde yıkılsa da kaideleri zarar görmemiştir.<sup>31</sup> Hatta 2011 depreminde üst kat gövdesinin büyük bir kısmı çöken Erciş Kara Yusuf-Zortul Kümbeti (15. yüzyıl) kaidesi hâlâ sağlam vaziyettedir (**G. 15a, G. 15b**).

Bu kümbete ait taşların estetik ve simetri gözetmeksizin yerleştirilmesi yerel bir onarıma işaret etmektedir. Medresede görülen mezar taşlarının yeniden işlevlendirilmesi ise aslında inşa malzemesinin temin edilmesindeki maddi zorluklar ile usta (sanatkâr) bulmada yetersiz kaldığını göstermektedir. Ayrıca 1197 tarihli kümbetin de yerinin tam tespitinin yapılamaması bu kısıtlılığı kanıtlamaktadır.

28 Nicholas Neocles Ambraseys ve Caroline F. Finkel, *Türkiye'de ve Komşu Bölgelerde Sismik Etkinlikler Bir Tarihsel İnceleme*, çev. Müzeyyen Umur Koçak (Ankara: Tübitak Yayınları, 2006), 59-61, 79, 85, 89-94, 97.

29 Sabahattin Koç, "Çakırbey Fayı'nın Kinematik Analizi (Van Gölü Kuzeydoğusu)" (Yüksek Lisans tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2017), 24.

30 İsmail Mangaltepe, "XIX. Yüzyıl Fransız Seyyahlarına Göre Van" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2005), 58-60.

31 Orhan Cezmi Tunçer, "Bitlis-Ahlat, Hasan Padişah Kümbeti Onarımı," *Rölöve ve Restorasyon Dergisi* 1/1 (1974), 47-68; Orhan Cezmi Tunçer, *Anadolu Kümbetleri -1- Selçuklu Dönemi* (Ankara: Güven Matbaası, 1986), 95-100.



**G. 15a:** Ahlat Hasan Padişah Kümbeti (Tuncer, “Bitlis-Ahlat, Hasan Padişah Kümbeti Onarımı,” 51)

**G. 15b:** Erciş Kara Yusuf-Zortul Kümbeti (R. Yelen, 2019)

### 3.3. Kümbetin Kime Ait Olduğu ve Konumu

H 1 No.lu kitabeye göre izi sürülen kümbet 1197’de inşa edilmiştir. Bu zaman diliminde Gevaş’ın etrafında iki Türk devleti öne çıkmaktadır. Dilmaçoğulları ve Ahlatşahlar Van Gölü Havzası’nda geniş bir alanda hâkimiyet kurmuşlardır. 1085-1394 yılları arasında Bitlis ve Erzen merkezli bir devlet olan Dilmaçoğullarının ilk yerleşim alanlarından birinin de Gevaş olabileceği düşünülmektedir.<sup>32</sup> Fakat sonraki dönemlerde Gevaş (Vestan) bölgesi ve Dilmaçoğulları arasındaki ilişki hakkında pek bilgi yoktur.<sup>33</sup> Ahlatşahlar 1100 ve 1208 yılları arasında Van Gölü Havzası’nda hâkimiyet kurduğu gibi Gevaş’ta da hüküm sürmüşlerdir.<sup>34</sup> Gevaş’ta tam olarak kimin hâkimiyet kurduğu ve araştırma konusu olan kümbetin hangi beyliğin hükümranlığı altında inşa edildiği tam olarak belirlenemese de bazı mülahalalarda bulunulabilir. Dilmaçoğullarının Bitlis Ulu Camii dışındaki inşa faaliyetleri henüz tam anlamıyla ortaya çıkartılmamıştır. Ahlatşahların ise Ahlat Ulu Camii (12. yüzyıl), Adilcevaz Ulu Camii (12. yüzyıl), Ahlat Selçuklu Zaviyesi (12. yüzyıl), Ahlat Şeyh Necmeddin Türbesi (1222-1223), Ahlat Çifte Hamam (12. yüzyıl) ve Van Ulu Camii’ni (12. yüzyıl) inşa ettiği bilinmektedir. Dilmaçoğullarının Gevaş’taki siyasi faaliyetlerinin tam olarak bilinmemesi, Ahlatşahların Van Gölü etrafına hâkim olması ve yoğun inşa faaliyetlerinin bulunması sebebiyle araştırmaya konu olan kümbetin Ahlatşahların hâkimiyeti altında inşa ettirilmiş olduğu varsayılabilir.

32 Adnan Çevik, “Selçuklular Zamanında Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Hüküm Sürmüş Bir Türkmen Beyliği: Dilmaçoğulları,” *Türklük Araştırmaları Dergisi* 12 (2002), 117-118.

33 Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi* (İstanbul: Ötügen Yayınları, 2013), 126-131.

34 Faruk Sümer, *Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu’da Türk Beylikleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015), 92-121.



Mevcudiyeti bilinen ve kitabesinden de 1197 yılında inşa edildiği öğrenilen kümbetin taşları İzzettin Şir Camii ve Medresesi'nde yeniden fonksiyon kazanırken mezar anıtının nerede bulunduğu sorusu akıllara gelmektedir. Gevaş'ta iki mezar anıtından biri Selçuklu mezarlığı içerisindeki meşhur Halime Hatun Kümbeti diğeri ise Hişet Kalesi tarafındaki Şeyh İbrahim Türbesi'dir. İkinci yapının özgün yönü kalmamıştır. Lynch'in çalışmasında Hişet Kalesi ile cami arasında üç pencere olarak bahsettiği türbenin Şeyh İbrahim Türbesi olması muhtemeldir. Bu yapının içindeki mezar taşında "İbrahim El Tusi" yazması ve halk arasında Şeyh İbrahim olarak anılması kitabedeki Sarîmüddîn Muhammed ismi ile bağlantı kurulamadığı için devşirme taşların getirildiği kümbetin bu eser olmadığı açıktır. Kitabede ismi geçen Sarîmüddîn Muhammed'in ise Ahlatşahlar Dönemi'nde Gevaş (Vestan) yöresinin ileri gelenlerinden olduğu varsayılabilir. Halime Hatun Kümbeti ve Tarihi Türk mezarlığı içerisindeki mezar taşları incelendiğinde 14. yüzyıla ait eserler olduğu anlaşılmaktadır.<sup>35</sup> İncelenen devşirme mimari plastik taşların bu alandan getirildiğine dair bir emare ve kanıt henüz bulunmamıştır. Ortaya konulan tespitler sonucunda izi sürülen kümbetin caminin yakınlarında ve bilhassa doğu cephe yönünde yer aldığı düşünülebilir. Nitekim caminin inşa malzemesinde andezit tüf taşı ve kalker taşı kullanılmıştır. Hatta taşların renk tonlarına göre yapılan polikrom işçilik de cami ve medresede görsel hareketlilik sağlamaktadır.<sup>36</sup> Özellikle bu taşların doğu cephenin duvar örgüsünde geniş bir kullanıma sahip olması, CDC 1 No.lu sıralı bordürlerin nizami dizilmesi izini sürdürdüğümüz kümbetin konumunun İzzettin Şir Camii'nin doğu yönünde olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca yine aynı mimari kültür havzası içerisinde bir yapıya bitişik veya yapının doğusunda hizalanmış anıt mezar yapılarının varlığı da bu fikre sevk etmektedir. Gevaş Halime Hatun Kümbeti ve yanındaki zaviye, Ahlat Emir Bayındır Mescidi ve Türbesi (1477-1481), Bitlis Şerefiye Külliyesi Camii ve Türbesi (1529-1533), Van Hüsrev Paşa Camii ve Türbesi (1567-1587) (G. 16), Van Şeyh Abdurrahman Baba Mescidi ve Türbesi (16. yüzyıl), Bitlis Memi Dede ve Türbesi (1572), Bitlis Seyid İbrahim Türbesi ve Mescidi ile Bitlis Hoca Hasan Türbesi ve Zaviyesi (17. yüzyıl) gibi camitürbe birleşimi örneklerin çokluğu İzzettin Şir Camii'nin doğusunda da bir kümbetin yer alabileceğini akla getirmektedir.

35 Meltem Ayaz Başak, "Gevaş Mezartaşları" (Yüksek Lisans tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2008); Ercan Çalış, "Türk İslam Mezar Geleneğinde Gevaş Selçuklu Mezarlığı," *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 62 (2003), 54-73.

36 Resul Yelen, "Van'da Ortaçağ ve Sonrasına Ait Taş Mimaride Polikromi," *Sanat ve Kültür Tarihi Araştırmaları*, ed. Ercan Çalış ve Resul Yelen (İstanbul: Hiperyayın, 2020), 346-347.







G. 16: Van Hüseyin Paşa Camii ve Türbesi (R. Yelen, 2019)


### Sonuç

Tarihî süreç içerisinde teşekkül eden mimari kültür varlıkları inşa edildiği zamanın sanat anlayışını yansıtmaktadır. Eserlerin onarımı, yenilenmesi ve genişletilmesi gibi eylemler de bazen toplumsal gelişmeleri göstermektedir. Mimarlık ve şehircilik tarihinde toplumlar genellikle önceki devirlere ait yapıları yeniden işlevlendirdikleri gibi bu eserlerdeki mimari parçaları da inşa ettirdikleri binalarda pragmatik hareket ederek strüktür veya bezeme elemanı olarak kullanmışlardır. Van Gölü Havzası konumu itibarıyla farklı medeniyet ve kültürlerin yerleştiği bir alandır. Özellikle 11. yüzyıldan itibaren Türk akınlarının ve iskân hareketlerinin olduğu Van ile civarında Selçuklu Dönemi mührü yapılar üzerinde görülebildiği gibi Osmanlı Dönemi mimari gelişimi de rahatlıkla takip edilebilmektedir. Gevaş ilçesinde Hişet Kalesi'nin yakınındaki İzzettin Şir Camii ve bitişiğindeki medresenin plan kurgusu, mekân uygulaması ve geçirdiği onarımlar bölgedeki tarihî olaylara ve gelişmelere ışık tutmaktadır. İnşa kitabesi bilinmeyen caminin 14. yüzyılda inşa edildiği belirtilse de mimari kurgu olarak 12. yüzyıl Anadolu Selçuklu Dönemi camilerini anımsatmaktadır. İzzettin Şir Camii ve Medresesi'nde kullanılan ve Tablo.1'de verilen devşirme taşlar bölgedeki Selçuklu mimarlığı için önemlidir.

Harim 1 No.lu (H 1) taş caminin ibadet mekânında bulunmaktadır. Bu taş kitabedir ve mihrabın doğu tarafındaki duvar üzerinde yer almaktadır. Kitabe 1197 tarihli bir hazire (kümbet) yapısına aittir ve üzerinde ve Sarîmüddîn Muhammed bin Zülfikar isminde bir zat için inşa ettirildiği yazmaktadır. Harim 2 No.lu (H 2) ve Cami Güney

Cephesi 1 No.lu (CGC 1) taşların aynı biçimde tasarlanmış madalyon süslemeler olduğu görülmektedir. Bu iki taşın önceki kullanımında karşılıklı bir simetrik düzen içerisinde oldukları düşünülmektedir. Cami Güney Cephesi 2 No.lu (CGC 2) ve Cami Güney Cephesi 3. No.lu (CGC 3) taşlar ile Cami Doğu Cephesi 1 No.lu (CDC 1) taşlar benzer çift zencirek tasarımına sahiptir. Bu taşların bir bordür düzenlenmesi olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Selçuklu Dönemi kümbetlerinde bu gibi bordürler yapıların kaidesi ile üst katı arasındaki geçiş bölümleridir. Cami Doğu Cephesi 1 No.lu (CDC 1) uygulamada taşların yan yana dizilmesi bu düzenlemeye dikkat edildiğini göstermektedir. Cami Doğu Cephesi 2 No.lu taş (CDC 2) üzerinde üç süsleme panosu bulunmaktadır. Bu levhalar üzerindeki süslemeler tahrip olsa da muhtemelen bir mimari süsleme malzemesiydi. Medrese Öğrenci Hücresi 1 No.lu (MÖH 1) ve Medrese Doğu Cephesi 1 No.lu (MDC 1) taşlar bir mezar taşıdır. Medrese Öğrenci Hücresi 1 No.lu taş bir lento taşı olarak kullanılsa da günümüze ulaşamamıştır. Medrese Doğu Cephesi 1 No.lu taş ise cephede değerlendirilmiş ve üzerindeki kandil motifi dikkat çekmektedir. Medrese Kuzey Cephesi 1 No.lu (MKC 1) taş, çok kollu yıldız süslemelidir ve merkezinde ise çiçek motifi mevcuttur. Bu madalyon süsleme, varsayılan kümbetin duvarlarında veyahut pencere açıklıklarının üzerinde kullanılmış olmalıdır. Caminin doğu cephesinin üst kısmında ve geniş bir alanda kullanılan bezemesiz ve inşa amacıyla değerlendirilen taşlar bulunmaktadır. Taşların renk dokusunun cephelerdeki diğer taşlarla olan uyumsuzluğu ve Cami Doğu Cephesi 1 No.lu bordür düzenlenmesinin etrafında bulunması bu taşların da izi sürülen kümbetin malzemesi olabileceğini göstermektedir.

<b>Tablo 1.</b> İzzettin Şir Camii ve Medresesi'nde Kullanılan Devşirme Taşlar (R. Yelen, 2024)				
Sıra	Konumu	Kodu	Fotoğraf	Özgün Yeri
1	Harim 1 No.lu Taş (Kitabe)	H 1		Kümbet
2	Harim 2 No.lu Taş	H 2		Kümbet
3	Cami Güney Cephesi 1 No.lu Taş	CGC 1		Kümbet
4	Cami Güney Cephesi 2 No.lu Taş	CGC 2		Kümbet

5	Cami Güney Cephesi 3 No.lu Taş	CGC 3		Kümbet
6	Cami Doğu Cephesi 1 No.lu Taşlar	CDC 1		Kümbet
7	Cami Doğu Cephesi 2 No.lu Taş	CDC 2		Kümbet veya Mezar taşı
8	Medrese Öğrenci Hüccesi 1 No.lu Taş	MÖH 1		Mezar taşı
9	Medrese Kuzey Cephesi 1 No.lu Taş	MKC 1		Kümbet
10	Medrese Doğu Cephesi 1 No.lu Taş	MDC 1		Mezar taşı
11	Bezemesiz Taşlar	-		Kümbet

Yukarıda açıklanan ve tablo hâlinde verilen devşirme malzemelerden kitabe ve mimari parçalar 1197 tarihli bir kümbetin varlığını işaret etmektedir. Mezar taşları ise muhtemelen 14. yüzyıla aittir. İncelenen devşirme taşların bir kümbete ait olabileceğinin delili mihrabın doğu tarafındaki duvar üzerinde yer alan kitabede geçen “hazire” kelimesidir. Bu ifade bir mezar-defin alanı (mezarlık) olarak değil de “türbe-kümbet” anlamında bir yapı/mezar anıtı türünü ifade edecek içerikte kullanılmıştır. Çünkü kitabede yazan “eş-şâb”, “es-sa’id”, “el-mahrûm” ve “el-muhtâç” gibi kelime sıralamaları mezar anıtlarında ve şahidelerinde görülebilecek kelimelerdir. Ayrıca yine devşirme malzeme olan Cami Doğu Cephesi 1 No.lu bordür (G. 7a, G. 7b) diziliminin benzerlerine Selçuklu kümbetlerinde rastlandığından bu kitabenin ve bordür taşlarının camiye ait olmadığı, bir kümbetin malzemeleri olabileceği tespiti yapılabilir. Bunun yanı sıra harimde, güney cephede ve medresenin kuzey cephesinde yer alan madalyon süslemeler yine Van Gölü havzasındaki kümbet mimarisindeki geometrik madalyon bezemeleri hatırlattığı için de 1197 tarihli kümbetin mimari plastik parçaları olduğu-

nu düşündürmektedir. Fakat mezar anıtlarıyla ilgili yapılan araştırmalarda bir türbe/kümbet kitabesinde “hazire” kelimesinin kullanıldığına dair bilgi bulunmamaktadır. Bu bakımdan hazire teriminin başka bir yapı türünü ifade etme ihtimali de vardır. Bununla birlikte incelenen mimari plastik taş eserlerin üslup açısından bazı değişiklikler göstermesi, devşirme malzemelerin birden fazla kümbete ya da farklı yapılara da ait olabileceği de ihtimalini de akla getirmektedir.

Medrese doğu duvarındaki kandil motifli mezar taşı ve öğrenci hücrelerinde atkı taşı olarak kullanılan mezar şahidesi varlığı tahmin edilen kümbetin etrafındaki mezar taşları olduğu ya da yakındaki Tarihî Türk mezarlığından getirildiğini düşündürmektedir. Bu mezarlıktaki taşlar 14. yüzyıla tarihlendirildiği için medrese duvarlarındaki mezar taşları da 14. yüzyıla ait olmalıdır.

Caminin doğu cephesinde bu devşirme malzemenin yoğun kullanımı 1197 tarihli kümbetin bu cemaat yer aldığı fikrine yöneltilmektedir. Aslında bu durum bize caminin 14. yüzyıldan önce 12. yüzyılda inşa edilmiş olabileceğini ve caminin yakınına bir kümbet konumlandırıldığını göstermektedir. Muhtemelen depremlerin etkisiyle yapılar zarar görmüş ve yıkılmıştır. Cami onarılırken tekrar kullanılmayacak durumda olan kümbete ait kitabe, mimari parçalar ve plastik süslemeler caminin ayağa kaldırılmasında değerlendirilmiş olmalıdır. İslami döneme ait mezar anıtı parçalarının ibadet yapısında kullanılması bölgedeki mimari kültür geleneğiyle de bağlantılıdır. Ahlatşahlar ve Osmanlı Dönemleri'nde kale surlarında devşirme kitabe ve mezar taşlarının tatbiki ve Hristiyan dinî mimarisinde görülen haçkâr süslemeli mezar taşlarının manastır duvarlarında kullanılması bölgedeki devşirme malzeme geleneğinin sürekliliğini de göstermektedir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** İncelenen kitabenin okunmasında ve tahlilinde yardımcı olan Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU'na teşekkür ederim.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

**Acknowledgement:** I am grateful to Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU for his help in the reading and analysis of the inscription.

---

## Kaynakça/References

- Ambraseys, Nicholas Neocles ve Caroline F. Finkel. *Türkiye’de ve Komşu Bölgelerde Sismik Etkinlikler Bir Tarihsel İnceleme*. Çev. Müzeyyen Umur Koçak. Ankara: Tübitak Yayınları, 2006.
- Arslan, Celil. “Ahlat Şehri Kent Dokusu ve Eski Eserleri.” *Kare* 5 (2018): 1-21.
- Arslan, Muhammet. “Anadolu Selçuklu Namazgâhları.” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 68 (2020): 281-311.
- Ayaz Başak, Meltem. “Gevaş Mezartaşları.” Yüksek Lisans tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2008.
- Boleken, Zeki. “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Devşirme Malzeme Kullanımına Dair Bir Sorun: Aksaray Sultan Han.” *Necdet Sakaoğlu’na Armağan*. Ed. Hayri Fehmi Yılmaz. İstanbul: Kriter Yayınevi, 2022, 459-485.
- Çalış, Ercan. “Türk İslam Mezar Geleneğinde Gevaş Selçuklu Mezarlığı.” *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 62 (2003): 54-73.
- Çevik, Adnan. “Selçuklular Zamanında Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Hüküm Sürmüş Bir Türkmen Beyliği: Dilmaçoğulları.” *Türklük Araştırmaları Dergisi* 12 (2002): 115-162.
- Demiriz, Yıldız. “Atabey Ertokuş Medresesinde Bizans Devrine Ait Devşirme Malzeme.” *Sanat Tarihi Yıllığı* 4 (1971): 87-100.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Mimarisi’nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2004.
- Güneş, Burhanettin. “Van Gölü Havzası Türk Mimarisinde Yazı Sanatı.” Doktora tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2003.
- Hakan, Özlem. “Gevaş’ta Bulunan Kültür Varlıkları Üzerine Bir Değerlendirme.” Yüksek Lisans tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2019.
- Kılıç, Sinan ve Mehmet Kulaz. “Bitlis-Eski Ahlat Şehri Kalesi Kazıları 2019-2022.” *Uluslararası Tarih, Kültür, Dil ve Sanat Bağlamında Bitlis Sempozyumu*. Bitlis: Bitlis Eren Üniversitesi, 2023, 987-999. Erişim 16 Mart 2024. <https://heyzine.com/flip-book/99e95b058d.html#page/3> .
- Koç, Sabahattin. “Çakırbey Fayı’nın Kinematik Analizi (Van Gölü Kuzeydoğusu).” Yüksek Lisans tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2017.
- Lynch, Harry Finnis Blossie. *Armenia Travels And Studies II*. Londra: Longmans, Green, And Co., 1901.
- Mangaltepe, İsmail. “XIX. Yüzyıl Fransız Seyyahlarına Göre Van.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2005.
- Öney, Gönül. “Anadolu Selçuk Mimarisinde Antik Devir Malzemesi.” *Anadolu* 12 (1968): 17-26.
- Redford, Scott. “The Seljuqs of Rum and The Antique.” *Muqarnas* 10 (1993): 148-156.
- Redford, Scott. “Anadolu Selçukluları ve Antik Çağ.” Çev. Ali Ova. *Cogito* 29 (2001): 48-59.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Sümer, Faruk. *Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu’da Türk Beylikleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015.
- Şaman Doğan, Nermin. “İsparta ve Çevresindeki Selçuklu-Beylikler Dönemi Yapılarında Devşirme Malzeme Kullanımı.” *Vakıflar Dergisi* 26 (1997): 347-354.
- Şaman Doğan, Nermin ve Turgay Yazar. “Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Devşirme Malzeme Kullanımı.” *Edebiyat Fakültesi Dergisi* 24/1 (2007): 209-230.

- Şeref Han. *Şerefname*. Çev. Mehmet Emin Bozarslan. İstanbul: Ant Yayınları, 1971.
- Tanyeli, Uğur ve Gülsün Tanyeli. “Osmanlı Mimarlığında Devşirme Malzeme Kullanımı (16.-18. Yüzyıl).” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 2/4 (1989): 23-31.
- T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesi. *1971 yılı Eski Eser Onarım Dosyaları Hakkında Rapor*. Ankara: 8 Mart 1971.
- Top, Mehmet, Sinan Kılıç ve Yalçın Karaca. “Ortaçağ ve Sonrası.” *Van 2006 Kültür ve Turizm Envanteri I Tarihsel Değerler*. Ed. Sinan Kılıç. İstanbul: Van Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü, 2006, 171-348.
- Top, Mehmet. “Gevaş İzzettin Şir Camii.” *Dünyada Van* 20 (1999): 18-21.
- Tunçer, Orhan Cezmi. “Bitlis-Ahlat, Hasan Padişah Kümbeti Onarımı.” *Rölöve ve Restorasyon Dergisi* 1/1 (1974): 47-68.
- Tunçer, Orhan Cezmi. *Anadolu Kümbetleri -I- Selçuklu Dönemi*. Ankara: Güven Matbaası, 1986.
- Turan, Osman. *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2013.
- Tüfekçioğlu, Abdülhamit. “Kitabeler Işığında Mezar Anıtları Terminolojisi.” 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Antalya, 25-27 Ekim 2017.
- Uluçam, Abdüsselam. *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı I Van*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Ünal, Rahmi Hüseyin. “Gevaş İzzeddin Şir Camii’ne İlişkin Gözlemler.” *Van Gölü Çevresi Kültür Varlıkları Sempozyumu Bildirileri*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları, 1996, 42-54.
- Yalman, Suzan. “Antikiteyi Onarmak: Okunabilirlik ve Konya’da Selçuklu Devşirme Malzemelerini Okumak.” *Devşirme Malzemenin Yeniden Doğuşu*. İstanbul: Anamed, 2018, 217-239.
- Yelen, Resul. “Gevaş’ta Selçuklu Çağı’na Ait Kayıp Kümbet’in İzleri.” 27. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Samsun, 25-28 Ekim 2023.
- Yelen, Resul. “Van’da Ortaçağ ve Sonrasına Ait Taş Mimaride Polikromi.” *Sanat ve Kültür Tarihi Araştırmaları*. Ed. Ercan Çalış ve Resul Yelen. İstanbul: Hiperyayın, 2020, 345-384.
- Yıldız, Emel. “Van’daki Manastır Yapılarında Devşirme Malzeme Kullanımında Haç İşlemeli Taş (Haçkar) Örnekler.” *International Social Sciences Studies Journal* 7/86 (2021): 3355-3372.







## Anadolu Selçuklu Mimarisinde Birleşik İşlevli Yapılarda Kütle Biçimlenişinin ve Oranlarının Geometrik Analizi

### Geometric Analysis of Mass Formation and Proportions in Combined Function Buildings in Anatolian Seljuk Architecture

Funda GENÇER\*

#### Öz

Anadolu Selçuklu Dönemi'nde farklı işlevlerin bir arada bulunduğu çok sayıda birleşik işlevli yapı örneği bulunmaktadır. Birleşik işlevli yapılarda farklı işlevli kütlelerin birbiriyle eklenmesinde esas alınan tasarım kararları veya kriterlerinin neler olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Bu çalışmanın araştırma sorusu, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde farklı işlevli kütlelerin birleşik işlevli yapıları oluştururken birbirine nasıl eklenildiği ve bu süreçte geometrik ve oransal ilişkilerin kullanılıp kullanılmadığıdır. Bu amaçla, birleşik işlevli yapıların plan ve kesit çizimleri üzerinde geometrik analiz yapılarak kütlelerin birbiriyle eklenmesinde belirlenen oran ve ilkelerin tespit edilmesi hedeflenmiştir. Geometrik analiz özel üçgen, altın oran ve modül sistemi analizlerini kapsamaktadır.

Çalışma sonucunda, planlarda kütleler arası oransal ilişkilerin altın dikdörtgen, kesitlerde ise modüler sistem veya altın dikdörtgen ile belirlendiği tespit edilmiştir. Biçimsel ilişkiler ise sadece kesitlerde özel üçgenler ile belirlenmiştir. Altın dikdörtgenin incelenen tüm örneklerde kütle oranlarını tanımlaması, Selçuklu yapılarının tasarımında esas alınan ana kriterlerden birinin altın oran olduğunu ortaya koymuştur. Yapılar tasarlanırken sadece kütleler arasında değil, taç kapı, külah gibi mimari ve yapısal elemanlar arasında biçimsel ve oransal denge sağlanmaya çalışılmıştır. Çalışma mimari tasarımda geometrinin kullanımına mimarlık tarihi alanında önemli bir veri sunarken, tarihî yapıların koruma çalışmalarına da katkı sağlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Altın dikdörtgen, özel üçgen, birleşik işlevli yapı, oran, Selçuklu mimarisi

#### Abstract

Throughout the Anatolian Seljuk Period, numerous examples of buildings with combined functions were built. The precise proportions or design decisions that underlie the division of various functional masses in combined-function buildings are unknown. The purpose of this study is to determine whether geometric and proportional relationships are used in the process of combining multiple functional masses. Geometric analyses of the combined-function buildings in plan and section drawings were carried out to determine the proportions and rules established in the combination of masses with each other. Geometric analyses include analyses of the special triangles, golden ratio, and module systems on the section and plan drawings of the buildings.

The investigation revealed that the golden rectangle determined the proportional relations between various masses in the plans. In contrast, the modular system or golden rectangle determined the proportional relations in the sections.

\* **Sorumlu Yazar:** Funda Gençer (Dr. Öğr. Üyesi), Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Manisa, Türkiye. E-posta: funda.gencer@cbu.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4628-6596>

**Atf:** Gençer, Funda. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Birleşik İşlevli Yapılarda Kütle Biçimlenişinin ve Oranlarının Geometrik Analizi." *Art-Sanat*, 22(2024): 31-59. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1483701>



Formal relations were only defined in the sections by special triangles. The identification of mass proportions by a golden rectangle represented that one of the main parameters considered in the design of Seljuk buildings is the golden ratio. Achieving a formal and proportionate balance, particularly between masses and critical architectural and structural elements such as portals and cones, was essential in their design process. This focus on geometry enriches our understanding of architectural history and plays a crucial role in the preservation efforts of historical edifices. The insights gained from studying the application of the golden ratio in Seljuk architecture can significantly benefit scholarly research and practical conservation methods.

**Keywords:** Golden rectangle, special triangle, combined functioned building, ratio

### ***Extended Summary***

Anatolian Seljuk architecture was strongly influenced by a fusion of Islamic, Persian, and Byzantine cultures, complemented by the region's unique historical, cultural, political, and religious context. The buildings from this era are remarkable, particularly due to their simple and introverted architectural designs. The buildings were constructed as plain and unembellished structures but were enhanced with elaborate entrances throughout the early Seljuk eras. The architectural features of the period are asymmetrical plans, courtyards and iwans, decorations, and buildings composed of more than one function. The Anatolian Seljuk Period is characterized by numerous examples of combined-function buildings. These examples may serve several functions, such as madrasah-mosque, mosque-tomb, mosque-mosque, and mosque-madrasah-tomb. Combined-function buildings hold a significant place in architectural history, as they are considered to represent the earliest examples of social complexes that influenced the development of similar structures in the following centuries. These buildings, which served multiple purposes, such as religious, educational, and social gathering places, laid the groundwork for the design and functionality of future social complexes. Their innovative approach to combining different functions within a single building highlighted an advanced understanding of architecture's role in societal development and community life. In these multifunctional buildings, depending on the specific needs of the time or location, two or three distinct functions were integrated into a single building. Despite the combination of various functions, the relationship between them could either be unplanned, as observed in the Madrasah-Darüşşifa (educational institution-hospital) buildings, or it could evolve naturally, as seen with mosque-tomb complexes. This versatility in function and the varying degrees of integration between different spaces reflect the adaptive and innovative approaches to architecture during that period. Research efforts have focused on identifying the construction periods of combined-function buildings as well as establishing a typological classification for these buildings. Studies on geometric analysis, however, have typically concentrated on Seljuk patterns. A limited amount of research employs the geometric analysis method to examine buildings that provide several functions. The studies use the geometric analysis approach to examine the mass relationship between the hospital and the mosque in Divriği Grand Mosque and Hospital. These researches

have indicated that particular guidelines might have been applied when combining various functions. Analyzing the mass relationship is crucial for understanding the history of architecture because no source indicates whether the mass combinations in Seljuk architecture are regular or irregular. This study's research issue focuses on determining if the relationship among diverse functional masses, which together form combined functional buildings, adheres to specific geometric and proportional rules. The objective of conducting geometric analysis on the plans and sections of Anatolian Seljuk buildings, which serve multiple functions, was to identify the proportions and principles guiding the arrangement of various functional masses.

The module system, special triangle analysis (3-4-5 triangle, 30-60-90 degree triangle, or equilateral triangle), and application of the golden ratio have been used to analyze combined-function Anatolian Seljuk buildings.

- **Module:** These are units with fixed dimensions where an element repeats, either increasing or decreasing, by itself or through its multiples. Previous researches have established that the Anatolian Seljuk Period did not have precise module measurements. Thus, only modularity was proportionately investigated in these researches.

- **Special Triangles:** This kind of analysis investigates how equilateral and special (Pythagorean) triangles are used on drawings. The two triangle types most frequently employed in structural design are the right-angled isosceles triangle and the equilateral triangle, whose height is equal to the side of the square. The impact of special triangles on the forms or proportions of sections or facades will be examined in this study.

- **The golden ratio:** The formula  $(x+y) / x = x/y$  expresses the golden ratio. The golden ratio is obtained by splitting a line segment into two pieces so that the ratio of the long segment (x) to the total component (x+y) equals the ratio of the short segment (y) to the long segment (x). The study's goal is to identify the alignments defined by the golden rectangle, which was created using the golden ratio rule as a guide.

This study examined the plans and sections of seven combined-function buildings. This approach considers two sorts of functions when they come together: functions, such as mosque-tomb functions, and consciously created functions, such as Madrasah-Hospital functions. Within this framework, the emphasis lies on three instances of buildings that possess two primary functions that are interconnected, as well as four instances of buildings that have a tomb annexed to the main use. The designs and sections of the madrasah-tomb and mosque-tomb buildings were first studied in the analytical studies. Next, buildings that combine larger masses, like the madrasah-hospital and mosque-madrasah, were examined. Results of geometric analysis can thus be compared based on mass size, number, and function type. Çay Taş Madrasah, Beyşehir Eşrefoğlu Mosque, and Tomb, Amasya Burmalı Minare Mosque and

Tomb, and Amasya Gök Medrese Mosque and Tomb were chosen for the first analysis group, where the tomb is integrated into the main purpose. The second analysis group buildings are the Divriği Grand Mosque and Hospital, the Kayseri Huand Hatun Social Complex, the Kayseri Gıyasiye Madrasah, and the Gevher Nesibe Hospital. Plans and sections of the buildings have been drawn using surveys of the buildings to illustrate their form and the interactions between the masses. Analyses were done on the drawings in the computer environment. It examined the usage of the modular system, special triangle, and golden ratio on the drawings. The investigations led to the determination of proportional and formal relationships between various functional masses, the golden ratio in plans, and corresponding triangles in sections. The dimensions of the portals and the positions and proportions of the tombs are determined by the golden rectangle in the plans of buildings where a tomb is connected to a main function, such as the mosque-tomb and madrasah-tomb.

Golden rectangles on all façades have been noted to determine the exact positions and dimensions of the tombs in Amasya Gök Madrasah, Amasya Burmalı Minare Mosque, and Çay Taş Madrasah. Only the proportions of the northeastern façade of Beyşehir Eşrefoğlu Mosque's tomb were accessible. The golden rectangle at Amasya Gök Madrasah determines the dimensions of the dome-covered naves within the building and the tower and portal located on the north façade.

The golden rectangle in Amasya Burmalı Minare Mosque exhibits identical dimensions for both the tomb's interior space and the area in front of the mihrab. The dimensions and proportions of the tomb at Çay Taş Madrasah, including the size, position, wall thickness, and entrance width of the main iwan and the adjacent domed classrooms, were determined using the golden rectangle.

Golden rectangles establish the proportional connection between different masses on long façades in architectural plans that examine the two main functions (madrasah-mosque, şifahane-madrasah). The dimensions of the golden rectangles that determine the proportions of Kayseri Gıyasiye Madrasah, Gevher Nesibe Hospital, Divriği Ulu Mosque, and Hospital are the same. While the dimensions of the portals in both buildings are identified by the golden rectangles, no information is given about the sizes of the tombs.

The dimensions of the mosque portal and the proportional connection between the madrasah and mosque buildings were determined using the golden rectangle in the Kayseri Huand (Hunat) Hatun Complex. The analysis does not provide any details concerning the tomb situated within the mosque.

The findings demonstrate that the golden ratio had a crucial role in the design of multifunctional buildings in the Anatolian Seljuk Period. The golden rectangle on

the plan indicates the position of a tomb combined with a main building. The study did not provide any information about the positions and sizes of the tombs that were combined with two main buildings. Modular systems, golden rectangles, and special triangles were used in the sections. Even though the golden square shows the inner sizes of the tomb and the naves of the Amasya Burmalı Minare Mosque, it does not show how the tomb and mosque masses should be proportioned. A golden ratio can be used to show the relation between the height of the cone and the tomb wall, and the position of the dome springing line.

In Amasya Gök Madrasah, the golden ratio between the dome and the cone was found. The equal-length triangles identify the cone's height and shape, as well as the proportions of the spaces of the *harim*. The 2:3 ratio was used for the tomb's mass and the *harim*'s inner areas. Modules, special triangles, and golden rectangles were also seen in Taş Madrasah and Beyşehir Eşrefoğlu Mosque. It shows the dimensions of the tomb in Beyşehir Eşrefoğlu Mosque and the relation of the *harim* and the *maksure* dome. In the Kayseri Huand Hatun Social Complex, the proportions of the dome and the tomb cone were identified by golden squares that were all the same size. The same 5-12-13 triangle identifies the division of the mosque vaults and the dome in front of the *mihrab*. The madrasah's iwan and the *harim*'s dome are the same size when measured by the equilateral triangle.

The golden rectangle at the Divriği Grand Mosque and Hospital sets the right height for the Hospital and the tomb, as well as the dome's measurements in front of the *mihrab*. Equal-sided triangles shape the cones on the roof. The 8-5-17 triangle shows how high the lantern is on the dome, and the 5-12-13 triangle shows how the naves are arranged next to each other.

The study's results were evaluated based on parameters such as number of functions and mass size. Based on the plan, the golden ratio was essential when designing combined-function buildings during the Anatolian Seljuk Period. The golden rectangle shows the ratios of the two main masses in a building with two primary functions and a tomb, but it fails to demonstrate a relationship with the tomb's plan. This shows that Anatolian Seljuk builders and designers intentionally used the golden ratio in their plans. The golden rectangle established the ratios between the various masses in the architectural layout of each building. Nevertheless, the outcomes of the cross-sectional analysis varied for each building. The data on proportional relationships for the sections was obtained from the modular system or golden rectangles. Conversely, the information regarding the formal connections between the masses was derived from special triangles. When a building serves two main functions, one of which is as a mosque, it is possible to identify the relative relationships between different masses within the building. However, if a building served as both a madrasah and a hospital,

there was no connection between the two masses. The modular system determines the internal dimensions of architectural components, such as roofs and vaults, rather than how the masses are interconnected. The ratio of 2:3 does not accurately represent the proportional relationship between masses. It can be used to indicate the relative size of the cone compared to the main building in specific examples, such as the Amasya Gök Madrasah, Divriği Ulu Mosque, and Hospital. Special triangles were primarily utilized to determine the shapes of structural components such as cones and domes. The sizes of the domes and cones of the Amasya Burmalı Minaret, the Amasya Gök Madrasah, and the Kayseri Huand Hatun Social Complex were determined using similar triangles in their sections. No existing research has examined the impact of special triangles on the architectural design of Anatolian Seljuk buildings. Geometric proportions and features are commonly used in buildings with structural elements such as cones to maintain formal and proportionate relationships. The study reveals that it is crucial to consider geometric and proportional relationships when designing contemporary additions for historically significant buildings or surroundings. The research contributes to the conservation of historic buildings and provides essential insights into using geometry in architectural design within architectural history. This study has made a significant theoretical and practical contribution to the combined function buildings of the Anatolian Seljuk Period. The results indicate that Seljuk architecture keenly understands aesthetics and design.

A constraint that extends the duration of the study is the difficulty in locating survey drawings of the buildings and then digitizing them. Therefore, the progress of these scientific inquiries relies on recording historical buildings and establishing and sharing a digital archive. Research will be done to analyze the social complexes and combined-function buildings built during and after the Anatolian Seljuk era. Periodic similarities and divergences in design choices can be identified using this approach.

## Giriş

Anadolu Selçuklu mimarisi, İslam, Pers, Bizans kültürlerinin etkileşiminin yanı sıra, bulunduğu dönemin kültürel, siyasi ve dinî özelliklerine bağlı olarak şekillenmiştir. Dönemin yapıları özellikle çizgisel planlı ve içe dönük tasarımları ile dikkat çekmektedir<sup>1</sup>. Selçukluların ilk dönemlerinde, yapılar süslemeli taç kapılar ile zenginleştirilmiş küçük ölçekli sade kütleler olarak inşa edilmiştir. Selçukluların güçlenmesi ile yapıların ölçekleri büyümeye başlamıştır<sup>2</sup>. Dönemin mimari özelliklerini asimetrik planlar, avlular ve eyvanlar, birden fazla işlev barındırma ve geometrik düzen içeren süslemeler oluşturmaktadır. Bu mimari özellikler, Türk mimarisinin gelişiminde önemli bir rol oynamış<sup>3</sup> ve sonraki dönemlerde Osmanlı mimarisine<sup>4</sup> de etki etmiştir<sup>5</sup>.

Anadolu Selçuklu Dönemi'nde farklı işlevli yapıların bir arada bulunduğu çok sayıda yapı örneği bulunmaktadır. Bu örnekler cami-türbe, medrese-türbe, medrese-cami ve cami-medrese-türbe gibi farklı işlevleri barındırabilmektedir. Birleşik işlev içeren ilk yapı örneklerinin 10. yüzyılda Buhara, Semerkand ve Tirmiz şehirlerinde inşa edildiği bilinmektedir. Bu örnekler, cami, çarşı ve ahır gibi farklı işlevli yapılar ile çevrelenmiş saray yapılarıdır. Gazneliler Dönemi'nde de birleşik işlevli saray örnekleri görülmüştür (Leşker-i Bazar Sarayı, 11. yüzyıl). Büyük Selçuklular Dönemi'nde Nişabur ve Rey'de inşa edilmiş birleşik işlevli yapı örnekleri bulunmaktadır<sup>6</sup>. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde sayıları giderek artan birleşik işlevli yapılar, sonraki dönemlerde inşa edilmiş olan külliyelerin ilk örnekleri olarak görüldükleri için önemlidir<sup>7</sup>. Bu yapılarda dönemin ya da yörenin ihtiyaçlarına bağlı olarak iki ya da üç farklı işlev tek bir yapıda bir araya getirilmiştir. Bu işlevler bir araya getirilirken aralarındaki ilişki cami-türbe işlevlerinde olduğu gibi kendiliğinden oluşabilirken, Medrese-Darüşşifa yapılarındaki gibi planlı olarak tasarlanmıştır da olabilir.<sup>8</sup> Birleşik işlevli yapıların ya-

1 Tamara Talbot Rice, *The Seljuks* (Londra: Thames and Hudson, 1961), 130-134.

2 Aptullah Kuran, *Selçuklulardan Cumhuriyete Türkiye'de Mimarlık* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012), 35-45.

3 Aptullah Kuran, *Anatolian- Seljuk Architecture, The Art and Architecture of Turkey*, ed. Ekrem Akurgal (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1980).

4 Giovanni Curatola, *Turkish Art and Architecture: From the Seljuks to the Ottomans* (Newyork: Abbeville Yayınları, 2009), 23-91.

5 Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar* (Ankara: Vakıflar Bankası, 1986), 98.

6 Hatice Demir, "Anadolu Selçuklu Dönemi Külliye Düzenlemesinde Cami ve Medrese'de Ortak Avlu Kullanımı," *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 30 (2019), 143-166.

7 Başak İpekoğlu, "Terminology Relating To Buildings That Have Combined Functions In Anatolian Seljuk Architecture," *METU JFA* 13 (1993), 65; Başak İpekoğlu, "Birleşik İşlevli Yapılar," *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygurluğu* 2, ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 116-119.

8 İpekoğlu Acar, "Buildings with Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture," 150-220.

pım dönemlerini inceleyen<sup>9</sup> ve yapıları tipolojik olarak sınıflandıran<sup>10</sup> çalışmalar yer almaktadır. İpekoğlu Acar, Anadolu Selçuklu Dönemi birleşik işlevli yapılarının tasarım ilkelerini belirlemek amacıyla dönemin tüm yapı örneklerini içeren tipolojik sınıflandırmalar yapmıştır<sup>11</sup>. Küskü, Anadolu Selçuklu mimarisinde plan özelliklerini inceleyerek ana işlev ve türbe eklenmesini sınıflandırmıştır<sup>12</sup>. Demir (2020), cami ve medrese işlevini barındıran birleşik işlevli yapıları avlu gelişimine göre sınıflandırarak incelemiştir<sup>13</sup>. Ancak çalışmalarda birleşik işlevli yapıları oluşturan kütlelerin biçimsel ve oransal ilişkilerinin planlanmasında dikkate alınan tasarım kuralları ele alınmamıştır. Bu kapsamda, çalışmada *geometrik analiz yöntemi* kullanılarak birleşik işlevli kütlelerin eklenmesinde esas alınan tasarım kararlarına odaklanılmıştır.

Selçuklu Dönemi yapılarının tasarımında geometri ve birim modül kullanımına çeşitli çalışmalarda değinilmiştir. Ancak, geometrik analiz çalışmalarında genellikle Selçuklu motiflerine odaklanılmıştır<sup>14</sup>. Plan, cephe ve kesit ölçeğinde geometrik analiz çalışması ise sınırlıdır<sup>15</sup>. Tunçer çalışmasında Selçuklu yapılarında, özellikler taç kapılarda kullanılan oranları ve özel üçgen kullanımını incelemiştir. 2:3 oranı, 3-4-5 üçgeni, 30-60-90 derece üçgeni ya da eşkenar üçgen ve altın oran taç kapılarda kullanılan oranlar olarak belirlenmiştir<sup>16</sup>. Modül sisteminin taç kapı cephelerinde ya da minare ve taç kapı yükseklik ilişkilerini belirlemede kullanıldığı tespit edilmiştir ancak modüllerin kesin bir ölçüsü bulunmamakta, 2:3 oranında modül kullanımı dikkat çekmektedir. Taç kapılarda tespit edilen modülerlik, plan ve kesitlerde tespit edilememiştir. Aksaray Sultan Han ve Sivas Gök Medrese taç kapıları 2:3 oranında biçim ve detaylara sahiptir<sup>17</sup>. Crowe incelemelerinde farklı Selçuklu taç kapılarında

9 Ayşegül Akşehirlioğlu ve Can Şakir Binan, "Hunat Hatun Camii'nin Osmanlı'dan Günümüze Geçirdiği Onarımlar," *Bilimname* 45 (2021), 426; Mahmut Akok, "Konya Beyşehirinde Eşrefoğlu Camii ve Türbesi," *Türk Etnografya Dergisi* 15 (1976), 1-34; Yusuf Akyurt, "Beyşehir Kitabeleri ve Eşrefoğlu Camii ve Türbesi," *Türk Arkeoloji Dergisi* 4 (1940), 91-132; Mehmet Kutlu, "Kayseri Çifte Medrese'de Gevher Nesibe Darüşşifası'nın Konumu Üzerine Bir Değerlendirme," *Sanat Tarihi Dergisi* 26/2 (2017), 363-377; Semavi Eyice, *Burmali Minare Camii ve Türbesi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 444-445.

10 Murat Katoğlu, "XIII. Yüzyıl Anadolu Türk Mimarisinde 'Küllüye,'" *Belleter* 31/123 (1967), 335-344; Başak İpekoğlu Acar, "Buildings with Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture" (Doktora tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1993); Demir, "Anadolu Selçuklu Dönemi Külliye Düzenlemesinde Cami ve Medrese'de Ortak Avlu Kullanımı," 166; Sema Gündüz Küskü, *Osmanlı Beyliği Mimarisi'nde Anadolu Selçuklu Geleneği* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları), 2014, 337-338.

11 İpekoğlu Acar, "Buildings with Combined functions in Anatolian Seljuk Architecture," 150-220; İpekoğlu, "Birleşik İşlevli Yapılar," 116-119.

12 Gündüz Küskü, *Osmanlı Beyliği Mimarisi'nde Anadolu Selçuklu Geleneği*, 337-338

13 Demir, "Anadolu Selçuklu Dönemi Külliye Düzenlemesinde Cami ve Medrese'de Ortak Avlu Kullanımı," 166.

14 Serap Ekizler Sönmez, *Anadolu Selçuklu Sanatının Geometrik Dili* (İstanbul: Ketebe Yayınevi, 2020), 1-2-3.

15 Mustafa Bulut, *Selçuklu Çizgileri: Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları* (İstanbul: İnkılab Yayınevi, 2020).

16 Orhan Cezmi Tuncer, "Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler," *Vakıflar Dergisi* 13 (1981), 488.

17 Tuncer, "Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler," 449.



farklı oranlar tespit etmiştir (4:5, 4:6, 4:7 oranları ve 3-4-5 üçgeni)<sup>18</sup>. Geometrik analiz yöntemi ile birleşik işlevli yapıları inceleyen çalışma sayısı ise oldukça sınırlıdır. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda cami ve darüşşifanın kütleli ilişkisini plan üzerinde geometrik analiz yöntemi kullanarak inceleyen iki çalışma bulunmaktadır. İlkinde Crowe, yapının dikdörtgen planını oluşturan iki karenin köşegenlerinin yarısının şifahanenin genişliğini ve karelemenin eyvan ve mihrap genişliğini belirlediğini tespit etmiştir<sup>19</sup>. Bergil ise analizlerinde şifahane ve cami arasındaki hizanın ve plandaki tüm mekânların boyutlarının altın orana göre belirlendiğini göstermiştir<sup>20</sup>. Divriği özelinde yapılan çalışmalar farklı işlevlerin bir araya gelişinde belirli kuralların kullanıldığını düşündürmüştür. Selçuklu mimarisinde kütlelerin birleşiminin kurallı ya da kuralsız olduğuna dair herhangi bir kaynak olmadığı için, kütleli ilişkinin incelenmesi mimarlık tarihi açısından önemlidir. Bu çalışmanın araştırma sorusu, birleşik işlevli yapıları oluşturan farklı işlevli kütlelerin birbiriyle eklenmesinde geometrik ve oransal ilişkilerin kullanılıp kullanılmadığıdır. Bu amaçla birleşik işlevli Anadolu Selçuklu yapılarının plan ve kesit düzleminde geometrik analizleri yapılarak farklı işlevli kütlelerin eklenmesinde dikkat edilen oran ve ilkelerin tespit edilmesi hedeflenmiştir.

### 1. Geometrik Analiz Yöntemi

Anadolu Selçuklu yapılarını inceleyen çalışmalarda, modül sistemi (birim modül olmadan oranlama üzerinden (2:3 oranı)), özel üçgen analizi (3-4-5 üçgeni, 30-60 derece üçgeni ya da eşkenar üçgen) ve altın oran kullanımı tespit edilmiştir. Bu sebeple yapıların plan ve kesitleri üzerinde modül sistemi, altın oran ve özel üçgenler tespit edilmeye çalışılmıştır (G. 1).

- Modül: Bir elemanın kendisinin veya katlarının artarak veya azalarak yinelenişi, sabit boyutlardaki birimlerdir.<sup>21</sup> Osmanlı Dönemi'nde arşın sisteminin kullanıldığı bilinmektedir<sup>22</sup>, ancak Anadolu Selçuklu Dönemi'nde modül birimi için kesin bir ölçü yoktur<sup>23</sup>. Bu sebeple bu analizde modülerlik sadece oransal olarak incelenmiştir (G. 1).
- Özel Üçgenler: Bu analiz yönteminde çizimler üzerinde eşkenar ve özel (pi-sagor) üçgenlerin kullanımı araştırılmıştır. Dik açılı ikizkenar üçgen ve yük-

18 Yolande Crowe, *Divriği; Problems of Geography, History and Geometry, The Art of Iran and Anatolia from the 11th to the 13th Century* (Londra: World of Islam Festival Trust, 1994), 28-39.

19 Crowe, *Divriği; Problems of Geography, History and Geometry, The Art of Iran and Anatolia from the 11th to the 13th Century*, 28.

20 Mehmet Suat Bergil, "Golden Ratio in Turkey's Divriği Complex," *Habitat Pakistan* 12 (1989), 52.

21 Fred Kleiner, *Gardner's Art through the Ages* (San Diego: Harcourt Brace Jovovich, 1991).

22 Atilla Arpat, "Osmanlı Dini Mimarisinde Modül ve Düzenleyici Geometri," *MTRE Bülteni* 13-14 (1981), 29-35.

23 Tuncer, "Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler," 449.

sekiği karenin kenarına eşit olan eşkenar üçgen yapıların tasarımında en sık kullanılan üçgen tipleridir. Ayrıca çalışmalarda, Pisagor üçgenlerinin de tasarım kararlarını belirlemede kullanıldığı görülmüştür<sup>24</sup>. Buchwald<sup>25</sup> ve Oikonomou<sup>26</sup>, Pisagor üçgenleri ve eşkenar üçgenleri modüler sistemler ile entegre ederek kullanmıştır. Pek çok tarihî yapının tasarımında 3-4-5 üçgeninin kullanımını tespit edilmiştir. 5-12-13, 8-15-17, 12-35-37 ve 20-21-29 gibi özel üçgenlerin de yapıların tasarımında kullanıldığı görülmektedir<sup>27</sup>. Çalışmada özel üçgenlerin kesit ya da cephelerde oranlara ya da biçimlere olan etkisi analiz edilecektir (G. 1).

- Altın oran (Altın dikdörtgen, üçgen veya çokgen): Altın oran  $(x+y) / x = x/y$  denkleminle ifade edilmektedir<sup>28</sup>. Bir doğru parçasını, uzun parçanın (x) tüm bileşene oranı (x+y), kısa parçanın (y) uzun parçaya oranına (x) eşit olacak şekilde iki parçaya bölmek, altın oranı sağlar<sup>29</sup>. Çalışmada altın oran kuralı esas alınarak çizilen altın dikdörtgenin çizimler üzerinde araştırılması ve tanımlandığı hizaların tespit edilmesi amaçlanmaktadır (G. 1).

24 Paul Naredi Rainer, *Architektur und Harmonie* (Köln: DuMont Buchverlag, 1982), 203.

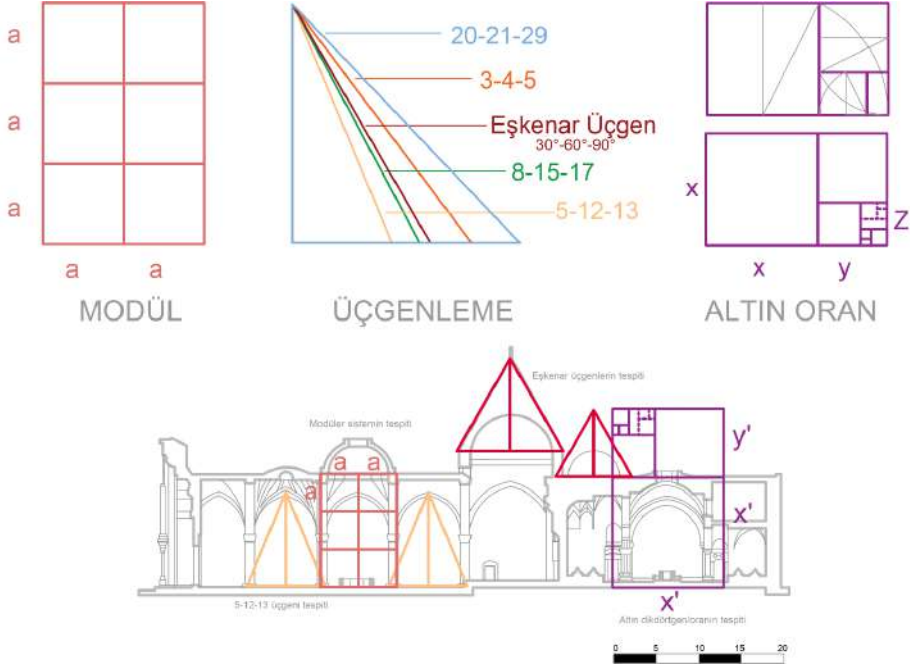
25 Hans Buchwald, "The Geometry of Middle Byzantine Churches and Some Possible Implications," *Form, style and meaning in Byzantine church architecture* (İngiltere: Routledge, 1994), 293-321.

26 Aineias Oikonomou, "The Use of Geometrical Tracing, Module and Proportions in Design and Construction, from Antiquity to the 18th Century," *International Journal of Architectural Heritage* 16/10 (2021), 1567-1587.

27 Oikonomou, "The Use of Geometrical Tracing, Module and Proportions in Design and Construction, from Antiquity to the 18th Century," 1567.

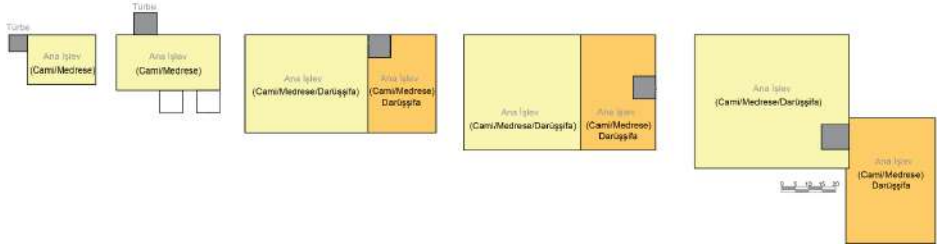
28 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londra: Academy Editions, 1988).

29 Kimberly Elam, *Geometry of Design; Studies in Proportion and Composition* (Newyork: Princeton Architectural Yayınları, 1951).



G. 1: Geometrik Analiz Yöntemleri (F. Gençer, 2024)

Bu çalışma kapsamında Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait birleşik işlevli yedi yapının plan ve kesiti incelenmiştir. Bu incelemede, giriş bölümünde bahsedildiği gibi işlevler bir araya gelirken aralarındaki ilişki cami-türbe işlevlerinde olduğu gibi kendiliğinden oluşanlar ve Medrese-Darüşşifa gibi planlı olarak tasarlananlar olmak üzere iki grup dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda, ana işleve türbenin eklemlendiği dört yapı ve iki ana işlevin birbirine eklemlendiği üç yapı örneğine odaklanılmıştır. İki ana işlevin birleştiği tüm örnekler türbe işlevi de içermektedir. Farklı işlev tiplerini içeren yapılar, bu işlevlerin bir araya gelişinde kullanılan geometrik kuralları karşılaştırmak amacıyla tercih edilmiştir. Analiz çalışmalarına, önce cami-türbe ve medrese-türbe yapılarına ait plan ve kesitler incelenerek başlanmıştır; ardından cami-medrese ve medrese-şifahane gibi daha büyük kütlelerin birleştiği yapılar ele alınmıştır. Ana işlevlerin cami-medrese, medrese-darüşşifa, cami-darüşşifa gibi farklı işlevler olmasına dikkat edilmiştir. Bu sayede, işlev tipi, sayısı ve kütle büyüklüğüne göre geometrik analiz sonuçları karşılaştırılabilecektir (G. 2).



G. 2: Çalışma kapsamında incelenecek yapıların şematik anlatımı (F. Genç, 2024)

Ana işleve türbenin eklenildiği Amasya Burmalı Minare Camii ve Türbesi, Amasya Gök Medrese Camii ve Türbesi, Beyşehir Eşrefoğlu Camii ve Türbesi ve Çay Taş Medrese Camii ve Türbesi birinci analiz grubu için seçilen yapılardır. İki ana işlevin bir araya geldiği Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Kayseri Huand Hatun Külliyesi ve Kayseri Gıyasiye Medresesi ve Gevher Nesibe Darüşşifası da ikinci analiz grubu yapılarıdır. Yapıların rölövelerine ulaşılarak plan ve kesitleri yapı biçimini ve kütlelerin birbirleri ile ilişkilerini gösterecek şekilde çizilmiştir. Çizimlerin bilgisayar ortamına aktarılmasının ardından, çizimler üzerinde analizler gerçekleştirilmiştir. Çizimler üzerinde altın oran, özel üçgen ve modül sistemi kullanımı araştırılmıştır.

## 2. Çalışma Yapılarının Genel Özellikleri

Çalışılan yapılar eklenen işlev sayısına ve kütle büyüklük artışına göre sıralanmıştır. Amasya Burmalı Minare Camii ve Çay Taş Medrese, ana işleve türbenin eklenildiği en küçük ölçekli yapılardır. Dikdörtgen planlı Burmalı Minare Camii'nin (1242) girişinin bir yanında minare, diğer yanında Cumudar Türbesi yer almaktadır. Girişin sol yanında konumlanan türbenin kare zemin üzerine oturan sekizgen planlı sivri külahlı bir kubbesi bulunmaktadır. Harimin orta ekseninde sıralanmış üç kubbe vardır. Kubbelerin etrafı üç taraftan dar sahnılar ile çevrelenmiştir<sup>30</sup>. Merkezî avlusu kubbe ile örtülü olan Çay Taş Medrese'nin (1278) batısına dikdörtgen planlı bir türbe eklenmiştir. Medrese revaksız ve iki eyvanlıdır. Ana eyvanın iki yanında yer alan mekânlar ve türbe kubbe ile örtülüdür<sup>31</sup>. Eğimli bir arazide konumlanan Amasya Gök Medrese'nin (1266-1267) doğu cephesinin kuzey kanadında, yapıya dışarıdan eklenmiş türbe bulunmaktadır. Dikdörtgen bir gövde üzerinde yükselen türbenin sekizgen kasnaklı sivri külahlı bir kubbesi bulunmaktadır. Kuzey-güney doğrultuda konumlanan harim, sekiz adet ayak tarafından taşınan sivri kemerlerle üç sahna ayrılmıştır. Sahnıların üzeri kubbe ve farklı biçimlerdeki tonozlarla örtülüdür<sup>32</sup>. Mukarnas başlıklı kırk sekiz adet ağaç direkten oluşan Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1296-1300), ahşap camiler arasında döneminin en büyüklerindedir. Caminin batı cephesine biti-

30 Eyice, *Burmalı Minare Camii ve Türbesi*, 444-445.

31 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi), 132.

32 "Gök Medrese Camii ve Türbesi," Selçuklu Mirası, erişim 11 Temmuz 2024, <https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/gok-medrese-camii-ve-turbesi>.

şik, sekizgen kasnaklı, kubbesi külahlı örtülü bir türbe bulunmaktadır. Harim mihraba dikey yedi sahından oluşmaktadır. Orta sahin diğerlerinden daha geniş ve yüksektir. Sivri külahlı mihrap önü kubbesi vardır. Sekizgen kasnaklı, kubbesi külahlı örtülü olan türbe, camiye batı yönden bitişiktir<sup>33</sup>.

İki ana işlevin birleştiği yapı örneklerinden olan Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası (1228-1229), Anadolu'da döneminin Ulu Camii ve darüşşifa tipolojilerinin önemli bir örneğini temsil etmektedir. Ulu Camii, beş sahnalı geniş bir ibadet alanına sahiptir. Planda, mihrap önündeki açıklık maksure kubbesiyle örtülüdür. Maksurenin üzerinde, sivri külahlı ve sekizgen dilimli bir kubbe yer almaktadır. Güneybatı yönünde camiye bitişik olarak inşa edilmiş darüşşifa, kapalı avlulu, revaklı medrese tipolojisinin önemli bir örneğidir. Darüşşifada ana eyvanın kuzeydoğusuna bitişik konumlanan, sivri külahlı ve kubbeli bir türbe mekânı bulunmaktadır. İlk Selçuklu eseri olan Kayseri Gıyasiye Medresesi ve Gevher Nesibe Darüşşifası (1205) medrese ve şifahaneden oluşan dört eyvanlı bir yapıdır. Açık avlulu iki yapı bir geçitle ile birbirine bağlanmaktadır. Yapının doğu kolunda bir türbe mekânı, batı kolunda ise hasta odalarının bulunduğu bölüm vardır<sup>34</sup>. Kayseri Huand Hatun (1237) külliyesi cami, medrese, türbe ve hamamdan oluşmaktadır. Medrese camiye kuzey yönde eklenmiştir. Cami iç mekânına eklenmiş olan türbe, cami ve medresenin bitiştiği duvara yaslanmaktadır. Sekizgen kasnaklı türbe kubbesi külahlı ile örtülüdür<sup>35</sup>. Medrese eyvanlı ve avluluyken harim orta ekseninde kubbeli maksure, aydınlık mekânı ve tonoz örtülü mekânlardan oluşmaktadır. Açılı olarak konumlanmış olan hamam yapısının cami ile noktasal bir kesişimi olması, yapının daha önceki dönemlerde inşa edilmiş olabileceğini düşündürmektedir<sup>36</sup>.

### 3. Geometrik Analiz Sonuçları ve Değerlendirmesi

Analizler sonucunda, farklı işlevli kütleler arasında planlarda altın oran; kesitlerde ise benzer üçgenler, altın oran ve modüler sistem ilişkisi tespit edilmiştir. Cami-türbe, medrese-türbe gibi bir ana işleve türbe eklenildiği yapıların planlarında altın dikdörtgen hem türbe konumlarını ve oranlarını hem de taç kapıların boyutlarını belirlemiştir. Amasya Gök Medrese'de (G. 3), Amasya Burmalı Minare Camii'nde (G. 4) ve Çay Taş Medrese'de (G. 4) türbelerin konumlarının ve oranlarının tüm cephelerde altın dikdörtgen ile belirlendiği görülmüştür. Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde ise sadece kuzeydoğu cephesinde türbe oranları ile ilgili veriye ulaşılabilmektedir (G. 5). Altın dikdörtgen planda mekânsal boyutlar ve mimari elemanlar ile ilgili oranlar tanımlamıştır. Amasya Gök Medrese'de kuzey cephede yer alan kule ve taç kapı boyutlarını ve yapı-

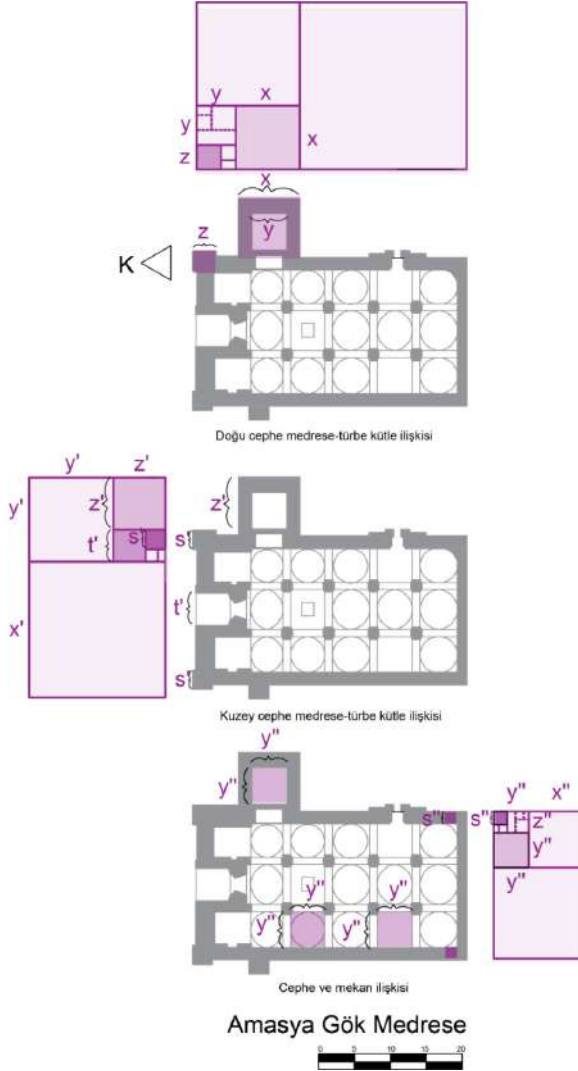
33 Albert Gabriel, *Monuments Turcs D'Anatolie* (Paris: E. de Boccard, 1931), 20.

34 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 144.

35 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 144.

36 Akşehirlioğlu ve Binan, "Hunat Hatun Cami'nin Osmanlı'dan Günümüze Geçirdiği Onarımlar," 426.

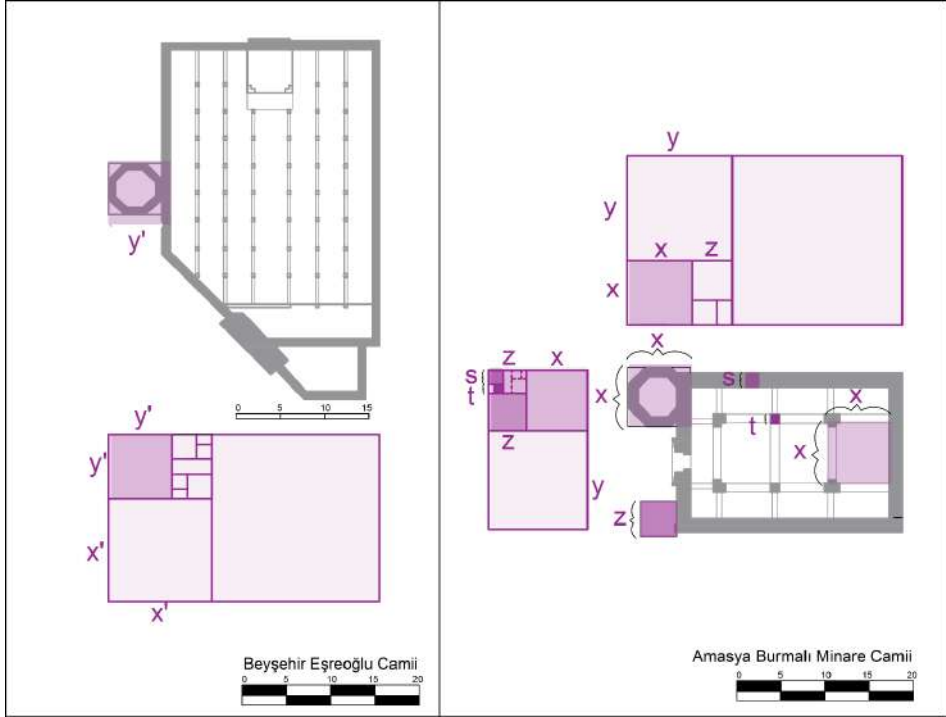
nın iç mekânında kubbe ile örtülü sahnın boyutlarını altın dikdörtgen belirlemiştir (G. 3).<sup>37</sup> Amasya Burmalı Minare Camii'nde ise mihrap önu mekânı ile türbenin iç mekân boyutları aynıdır ve altın dikdörtgen tarafından belirlenmiştir (G. 4).<sup>38</sup>



**G. 3:** Amasya Gök Medrese planının altın dikdörtgen analizi (Plan düzenlenerek yeniden çizilmiştir. <https://restoration.iyte.edu.tr/anadolu-selcuklu-donemi-anitsal-yapilarinin-mekansal-ozelliklerinin-sistemantik-bir-arastirmasi>)

37 Çizimler Anadolu Selçuklu Dönemi Anıtsal Yapılarının Mekansal Özelliklerinin Sistemantik Bir Araştırması adlı projeden düzenlenerek yeniden çizilmiştir. Bk. "Anadolu Selçuklu Dönemi Anıtsal Yapılarının Mekansal Özelliklerinin Sistemantik Bir Araştırması," İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, erişim 14 Temmuz 2024, <https://restoration.iyte.edu.tr/anadolu-selcuklu-donemi-anitsal-yapilarinin-mekansal-ozelliklerinin-sistemantik-bir-arastirmasi/>

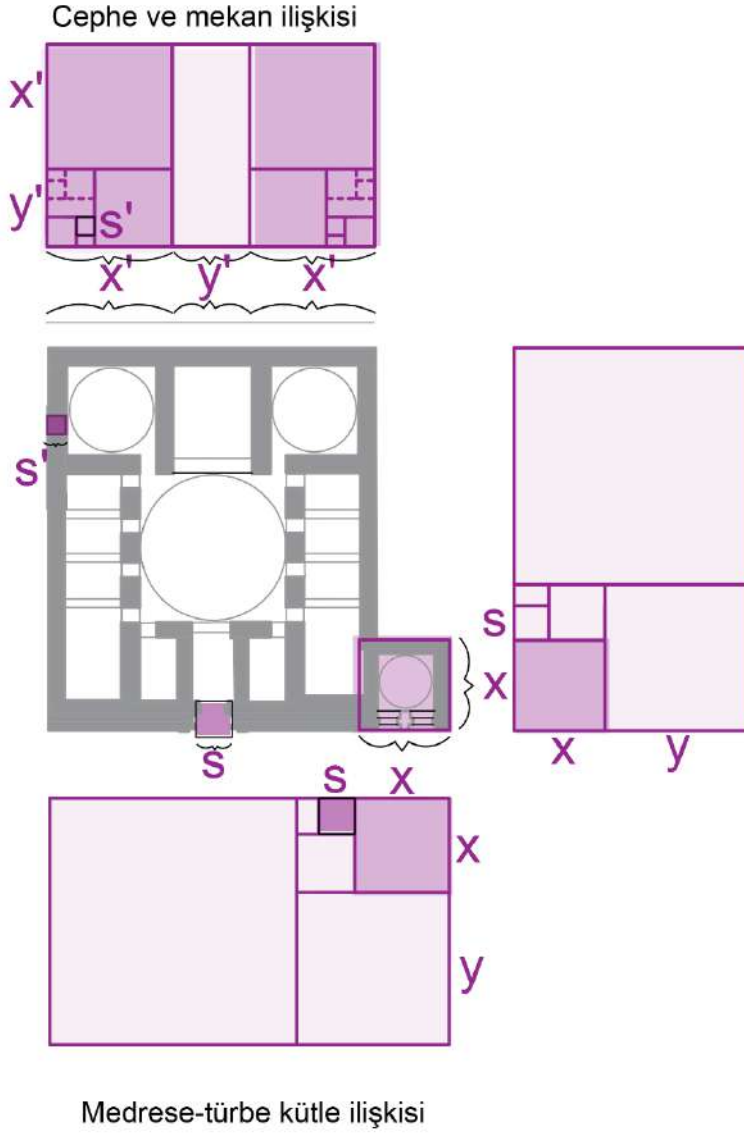
38 Planlar İpekoğlu, "Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture," 58'den düzenlenerek yeniden çizilmiştir.



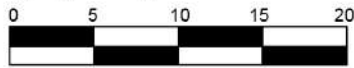
**G. 4:** Beyşehir Eşrefoğlu Camii ve Amasya Burmalı Minare Camii planlarının altın dikkörtgen analizi (Planlar düzenlenerek yeniden çizilmiştir. İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 58)

Çay Taş Medrese’de türbe oran ve konumunun yanı sıra, altın dikkörtgen ana eyvanın ve eyvana bitişik kubbeli hücrelerin oranlarını, duvar kalınlığını ve taç kapı genişliğini belirlemiştir. Çay Taş Medrese’de hücrelerin kare biçimi türbe ile aynıdır (G. 5).<sup>39</sup>

39 Plan Kuran, *Selçuklulardan Cumhuriyete Türkiye’de Mimarlık*, 84’ten düzenlenerek yeniden çizilmiştir.



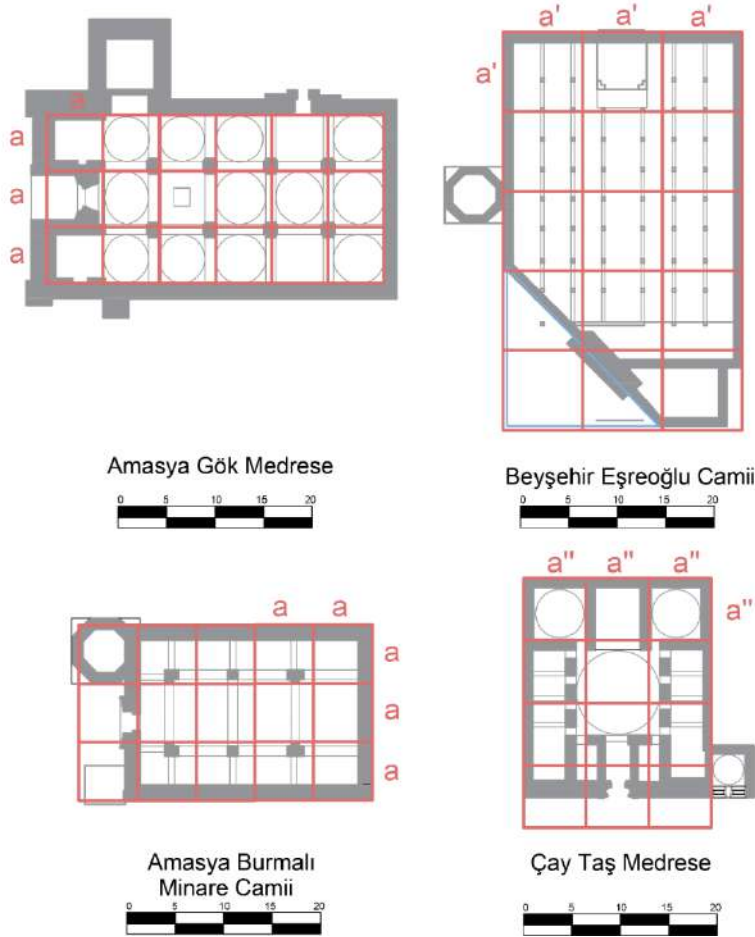
### Çay Taş Medrese



**G. 5:** Çay Taş Medrese planının altın dikkörtgen analizi (Plan Kuran, *Selçuklulardan Cumhuriyete Türkiye'de Mimarlık*, 84'ten düzenlenerek yeniden çizilmiştir )



Ana işleve türbenin eklemendiği yapılarda modül sistemi analizi, türbe konumları ve iç mekân oran ve boyutları ile ilgili kesin bir bilgi vermemiştir. Çay Taş Medrese’de modüler sistem ana eyvan ve hücrelerin hizalarını<sup>40</sup>, Amasya Gök Medrese’de ise sahnın hizalarını tanımlamaktadır.<sup>41</sup> Ancak elde edilen veriler kütleli ilişkilerin belirlenmesi açısından yetersizdir (G. 6)<sup>42</sup>.



G. 6: Ana işleve türbenin eklemendiği yapılarda modüler sistem analizi

(Planlar düzenlenerek yeniden çizilmiştir. Bk. Sol üst: “Anadolu Selçuklu Dönemi Anıtsal Yapılarının Mekansal Özelliklerinin Sistemik Bir Araştırması.”; Sağ üst, sol alt: İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions

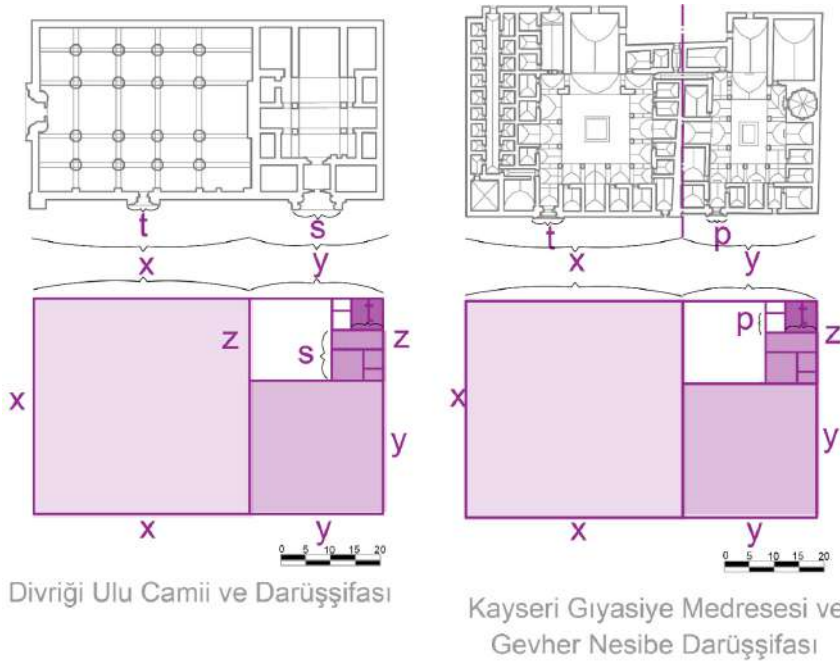
40 Kuran, *Selçuklulardan Cumhuriyete Türkiye’de Mimarlık*, 84.

41 “Anadolu Selçuklu Dönemi Anıtsal Yapılarının Mekansal Özelliklerinin Sistemik Bir Araştırması”

42 İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 59; İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 58.

in Anatolian Seljuk Architecture,” 59; Sağ alt: Kuran, *Selçuklulardan Cumhuriyete Türkiye’de Mimarlık*, 84)

İki ana işlevin eklemleendiği yapı planları incelendiğinde ise, altın dikdörtgenler uzun cephelerde farklı kütleler arasındaki oransal ilişkiyi tanımlamıştır. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası’nda ve Kayseri Gıyasiye Medresesi ve Gevher Nesibe Darüşşifası’nda oranları belirleyen altın dikdörtgenlerin boyutları aynıdır. Her iki yapıda altın dikdörtgenler taç kapı genişliklerini belirlerken, türbe mekânları ile ilgili bir veri sunmamaktadır (G. 7)<sup>43</sup>.



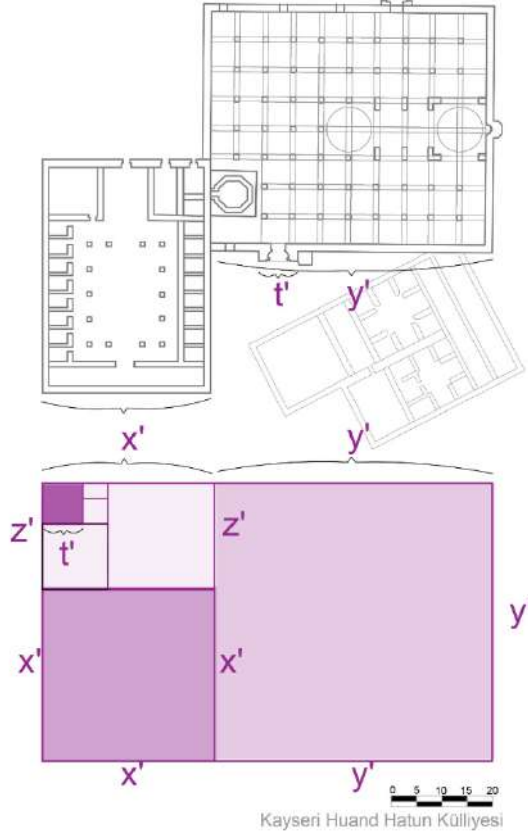
**G. 7:** İki ana işlevin eklemleendiği yapılarda altın dikdörtgen analizi, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası ve Kayseri Gıyasiye Medresesi (Sol: İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 58; Sağ: Aslanapa, *Türk Sanatı*, 144)

Kayseri Huand Hatun Külliyesi’nde altın dikdörtgen, medrese ve cami kütlelerinin oransal ilişkisini ve cami taç kapı genişliğini belirlemiştir. Ancak cami içerisinde konumlanan türbe ile ilgili bir veri sunmamıştır (G. 8).<sup>44</sup> İki ana işlevin eklemleendiği bileşik işlevli yapı planlarında, kütleli ilişkilerin belirlenmesinde modül sistemi kullanılmadığı tespit edilmiştir.

43 Plan İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 58; Plan Aslanapa, *Türk Sanatı*, 144’ten düzenlenerek yeniden çizilmiştir.

44 Plan İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 60’tan düzenlenerek yeniden çizilmiştir.

Plan düzleminde elde edilen bulgular, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde birleşik işlevli yapıların tasarımında ana kriterlerden birinin “altın oran” olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Ana işleve türbe eklenen yapılarda altın dikdörtgen türbenin konumunu verirken, iki ana işlev ve türbe içeren yapılarda ise altın dikdörtgen türbe ile ilgili plan düzleminde herhangi bir veri sunmamaktadır.

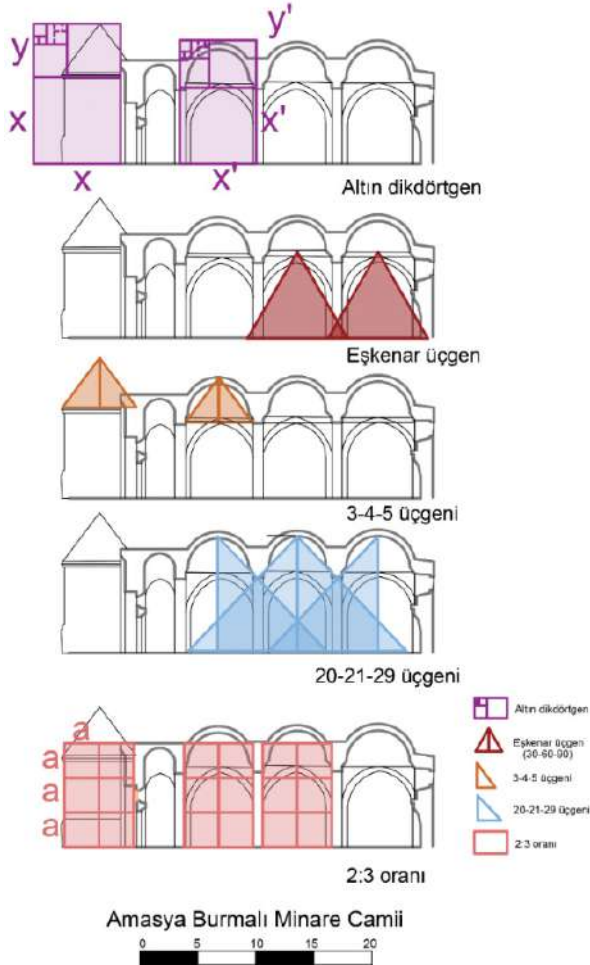


**G. 8:** Kayseri Huand Hatun Külliyesi'nde cami ve medrese planının altın dikdörtgen analizi (Plan İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 60'tan düzenlenerek yeniden çizilmiştir.)

Kesitler üzerinde yapılan analizlerde, özel üçgenler, altın dikdörtgen ve modüler sistem tespit edilmiştir. Amasya Burmalı Minare Camii'nde altın dikdörtgen, türbenin ve sahnın iç oranlarını tanımlarken, türbe ile cami kütleleri arasında oransal bir ilişki olmadığını göstermiştir. Türbe beden duvarı ile külah yüksekliği ve kubbe üzengi hattı ile kubbe yüksekliği arasında altın oran tespit edilmiştir.

Amasya Burmalı Minare Camii'nde tespit edilen özel üçgenler, eşkenar üçgen, 3-4-5 ve 20-21-29 üçgenleridir. Eşkenar üçgenler harimde ayaklar ve kubbe merkezleri arasındaki ilişkiyi tanımlamıştır. Kubbe profilini tanımlayan 3-4-5 üçgeninin külahın

biçimini de belirlediği görülmüştür. 20-21-29 üçgeni ise harim kubbe yüksekliği ve ayaklar arasındaki ilişkiyi belirlemiştir. Modüler sistem kesitte yapı elemanları ve kütleler ile ilgili kesin bir bilgi vermemiştir (G. 9)<sup>45</sup>.

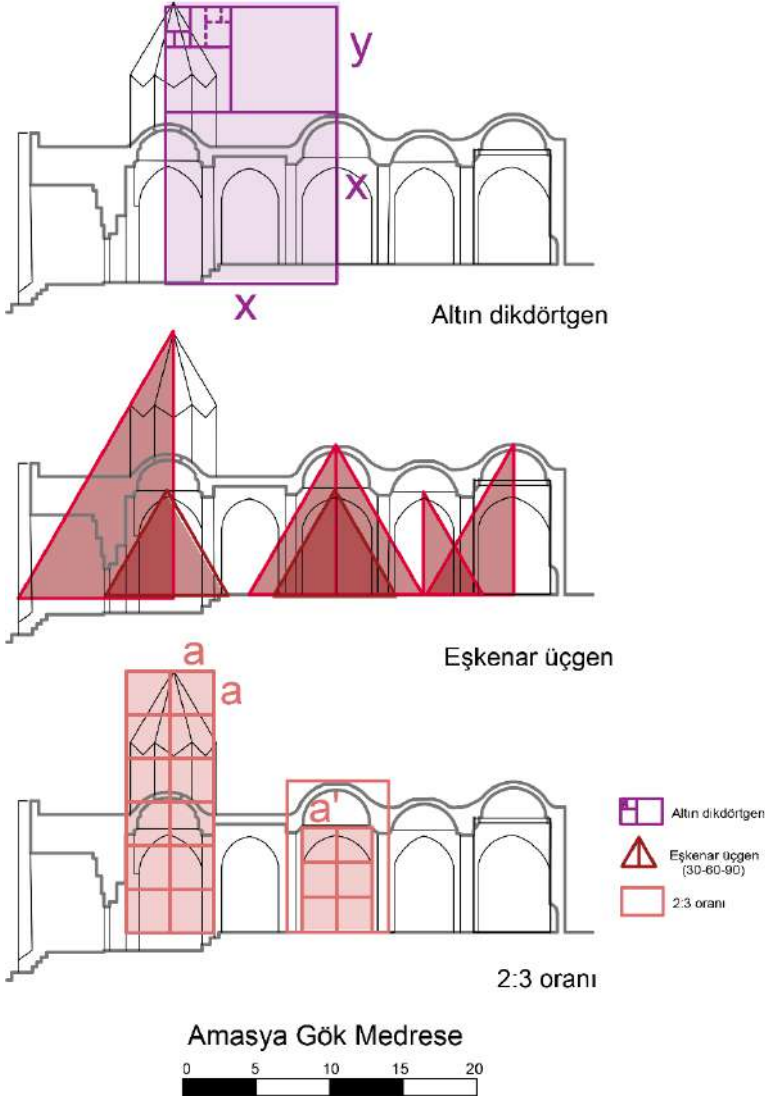


G. 9: Amasya Burmalı Camii Kesitinin Analizi (Kesit İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 60’tan düzenlenerek yeniden çizilmiştir.)

Amasya Gök Medrese’de altın dikdörtgen, kubbe ve külah arasındaki oransal ilişkiyi belirlemiştir. Kubbe kesitlerinde ise altın oran tespit edilememiştir. Eşkenar üçgen hem harimde mekân dizilimini hem de külah yükseklik ve biçimini tanımlamaktadır. Modüler sistem analizi harim iç mekânlarında ve türbe kütesinde 2:3 oranının kullanıldığını göstermiştir (G. 10)<sup>46</sup>.

45 Kesit İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 60’tan düzenlenerek yeniden çizilmiştir.

46 Kesit Kuran, *Selçuklulardan Cumhuriyete Türkiye’de Mimarlık*, 84’ten düzenlenerek yeniden çizilmiştir.

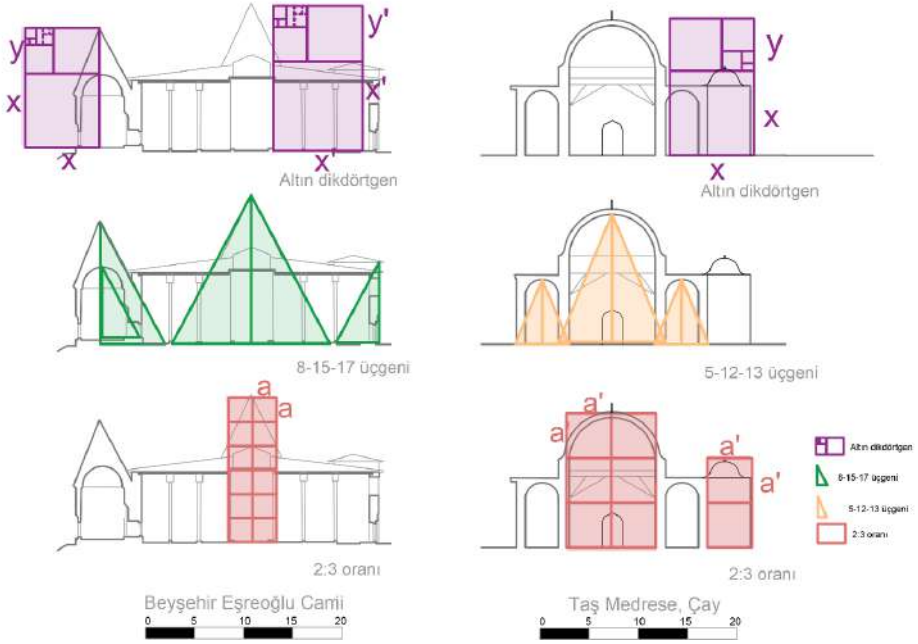


G. 10: Amasya Gök Medrese kesit geometrik analiz sonuçları (Kesit Kuran, *Selçuklulardan Cumhuriyete Türkiye’de Mimarlık*, 84’ten düzenlenerek yeniden çizilmiştir.)

Beyşehir Eşrefoğlu Camii ve Taş Medrese’de altın dikdörtgen, özel üçgenler ve modüler sistem kullanımı tespit edilmiştir. Camide altın dikdörtgen, türbenin iç mekân oranlarını ve maksure kubbesi ve harimin oransal ilişkisini tanımlamaktadır. Ancak cami ve türbe arasında herhangi bir oransal ilişki tespit edilememiştir. Taş Medrese’de ise altın dikdörtgen, türbe ve avlu kubbelerinin oransal ilişkisini belirlemiştir (G. 11).

Beyşehir Eşrefoğlu Camii’nde külahların biçimlerini 8-15-17 üçgeni belirlerken, Taş Medrese’de ise kubbe ve tonoz konumlarının ve yüksekliklerinin belirlenme-

sinde 5-12-13 üçgeni kullanılmıştır. Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde külah ve orta sahnın yüksekliği, Taş Medrese'de kubbeli avluda modüler sistem tespit edilmiştir. Taş Medrese'de türbe külesinin yüksekliği modüler sistemle belirlenmiştir (G. 11)<sup>47</sup>.

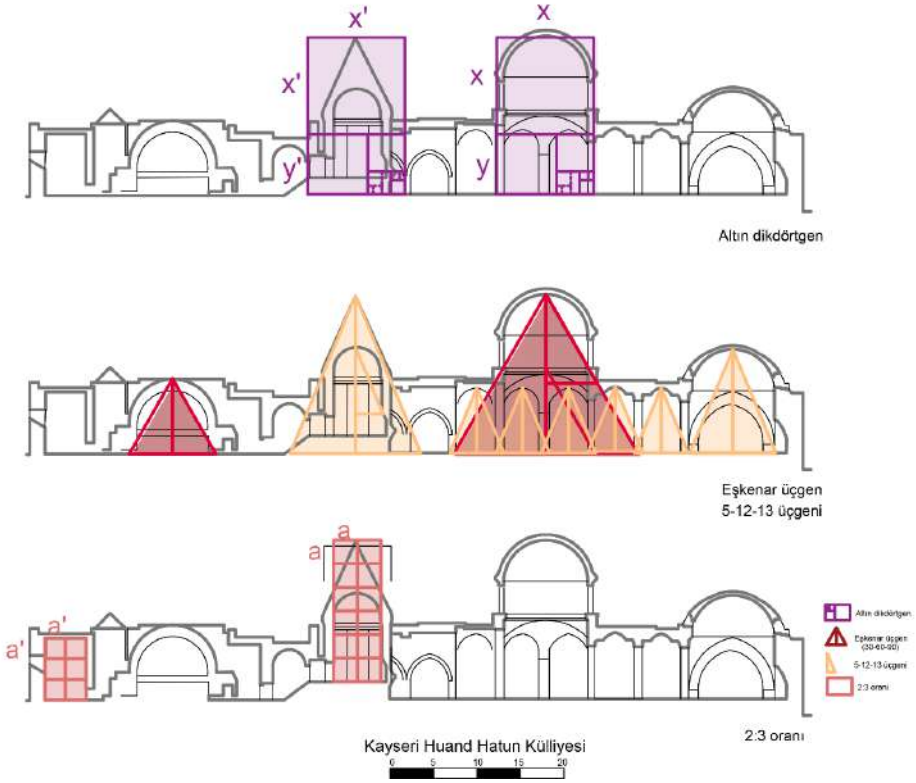


**G. 11:** Beyşehir Eşrefoğlu Camii ve Çay Taş Medrese, kesitleri geometrik analiz sonuçları (Kesit düzenlenerek yeniden çizilmiştir: Sol: İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 58; Sağ: Funda Gençer, 2024)

Kayseri Huand Hatun Külliyesi'nde türbe külahının ve kubbe iç mekân bitişi hizasının aynı boyutlu altın dikdörtgenler ile belirlendiği görülmüştür. Kesitlerde 5-12-13 üçgeni ve eşkenar üçgen kullanılmıştır. Cami tonozlarının ve mihrap önu kubbesinin kesitini belirleyen 5-12-13 üçgeni, türbe külahının biçimini de belirlemiştir. Eşkenar üçgen ise harimde yer alan kubbenin ve medrese eyvanının geometrik oranlarını tanımlamaktadır. Türbede ve medrese hücrelerinde modüler sistem tespit edilmiştir (G. 12)<sup>48</sup>.

47 Kesit İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 58'den düzenlenerek yeniden çizilmiştir.

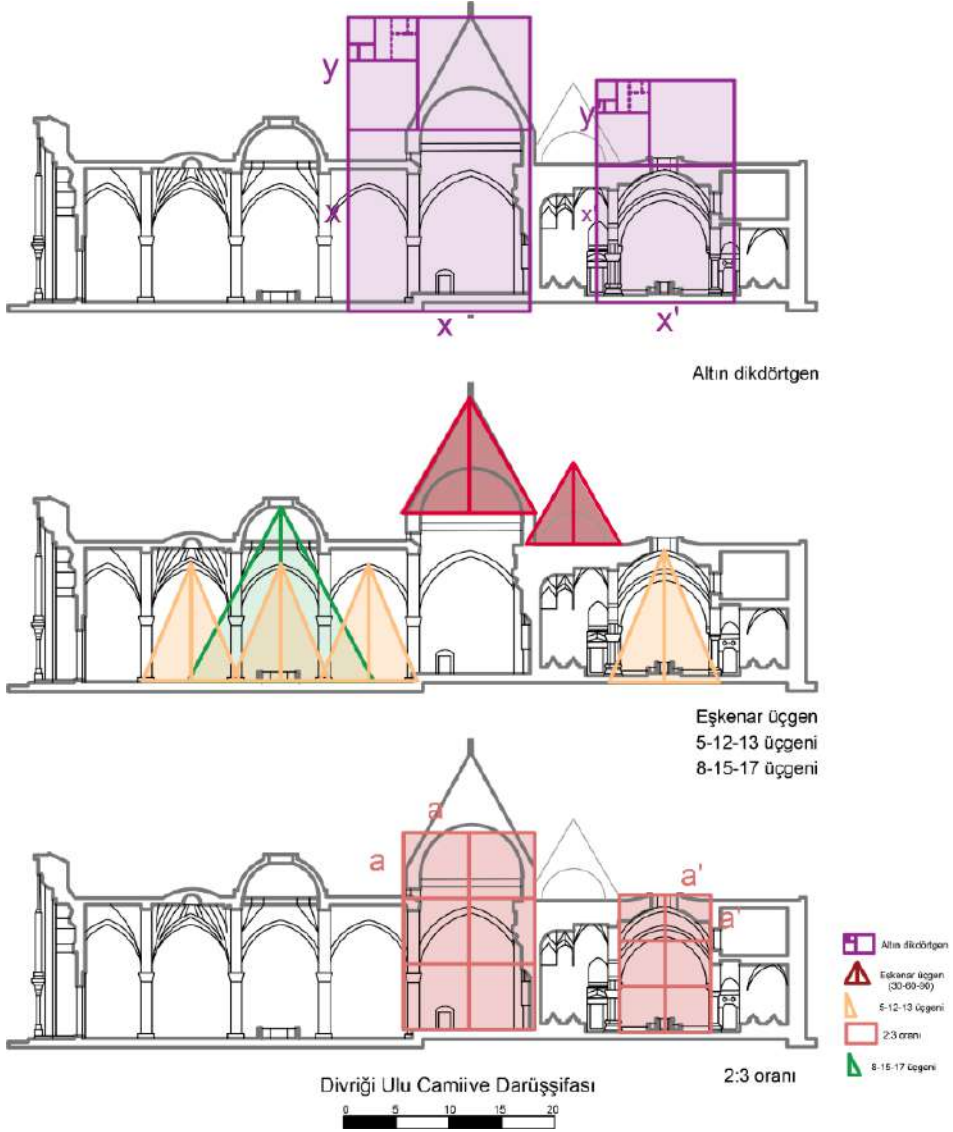
48 Kesit İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 61'den düzenlenerek yeniden çizilmiştir.



**G. 12:** Kayseri Huand Hatun Camii ve Medresesi kesiti geometrik analiz sonuçları (Kesit İpekoğlu, “Terminology Relating to Buildings That Have Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture,” 61’den düzenlenerek yeniden çizilmiştir.)

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası’nda altın dikdörtgen hem mihrap önu kubbesinin iç oranlarını hem de darüşşifa ve türbe yüksekliği arasındaki oransal ilişkiyi tanımlamaktadır. Eşkenar üçgenler ise türbenin ve mihrap önu kubbesinin külahlarının biçimini belirlemiştir. 5-12-13 üçgeni sahnınlar arasındaki düzeni, 8-5-17 üçgeni ise aydınlık fenerinin bulunduğu kubbenin yüksekliğini göstermektedir. Modüler sistem ise kütleler arasındaki oransal ilişkiye katkı sağlamamıştır (**G. 13**)<sup>49</sup>.

49 Kesit Aptullah Kuran, “Thirteenth and Fourteenth Century Mosques in Turkey,” *Archeology* 24/3 (1971), 250’den düzenlenerek yeniden çizilmiştir.

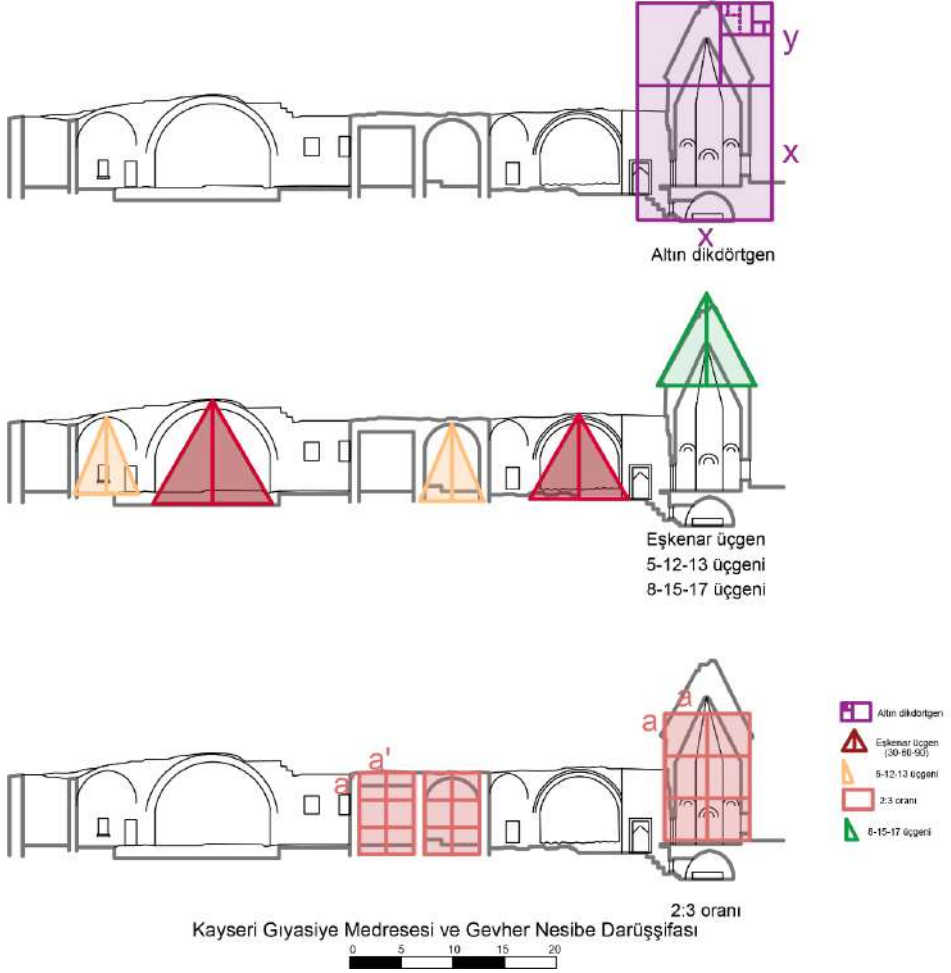


**G. 13:** Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası kesiti geometrik analiz sonuçları (Kesit Kuran, “Thirteenth and Fourteenth Century Mosques in Turkey,” 250’den düzenlenerek yeniden çizilmiştir.)

Kayseri Gıyasiye Medresesi ve Gevher Nesibe Darüşşifasında, geometrik analiz kütlelerin oransal ilişkileri ile ilgili bir bilgi vermemiştir. Sadece her iki kütlede eyvanların biçimleri eşkenar üçgenler, tonozlu hücrelerin oranları ise 5-12-13 üçgenleri ile belirlenmiştir (**G. 14**)<sup>50</sup>.

50 Kesit çiziminde Salt Araştırma, Ali Saim Ülgen Arşivi, TASUPA0240011 kodlu görsel referans alınmıştır. Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA), Kayseri Gevher Nesibe Sultan Şifahanesi Çifte Medrese A-A, B-B kesitleri ve ön cephe, TASUPA0240011 (4 Temmuz 1905).





G. 14: Kayseri Gıyasiye Medresesi ve Gevher Nesibe Darüşşifası geometrik analizi (Kesit, Salt Araştırma, Ali Saim Ülgen Arşivi, TASUPA0240011 kodlu görsel referans alınarak çizilmiştir.)

Kesitler üzerinde yapılan analizlerde kütlelerin biçimsel ilişkilerine dair veriler özel üçgenlerden; oransal ilişkilere dair veriler modüler sistem ya da altın dikdörtgenden gelmiştir. Ancak plan düzleminde altın dikdörtgenin verdiği veri her yapıda benzerken, kesitlerde benzer bir sonuca ulaşılammıştır.

#### 4. Değerlendirme

Çalışma sonucunda elde edilen veriler, yöntem kısmında yapı seçiminde esas alınan işlev tipi, sayısı ve kütle büyüklüğü etkenlerine göre değerlendirilmiştir. Plan düzleminde elde edilen bulgular, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde birleşik işlevli yapıların tasarımı ana kriterlerden birinin altın oran olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Ana işleve

türbe eklenilen yapılarda altın dikdörtgen türbenin konum ve oranlarını tanımlarken; iki ana işlev ve türbe içeren yapılarda ise altın dikdörtgen türbe ile ilgili plan düzleminde herhangi bir veri sunmamış ancak iki ana kütlelerin oranlarını belirlemiştir. Çalışmada elde edilen analiz sonuçlarına benzer olarak Bergil çalışmasında Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi'nde altın dikdörtgenin kütlelerin geometrik ilişkilerini tanımladığını tespit etmiştir.<sup>51</sup> Bu durum Anadolu Selçuklu yapılarında yapı ustalarının ve mimarların altın oranı bilinçli olarak kullandığının ispatı olarak değerlendirilmelidir.

Ana işlevin cami olduğu yapılarda, altın dikdörtgen sadece cami ve türbe kütleleri arasındaki oransal ilişkiyi tanımlarken; ana işlevin medrese olduğu yapılarda ise altın dikdörtgen medresede yer alan eyvan, sahnın gibi mekânların oransal ilişkilerini de göstermektedir. İki ana işlev içeren yapılarda ise altın dikdörtgen iç mekân oranları ile ilgili bir veri sağlamamıştır. Tüm yapılarda plan düzleminde altın dikdörtgen farklı kütlelerin oransal ilişkilerini belirlemiştir ancak kesitlerde her yapıda farklı veriler elde edilmiştir. Bu sebeple kesit analizi sonuçları kütleler arası biçimsel ya da oransal ilişkiyi tanımlamasına göre tablolastırılmıştır (**Tablo 1**).

<b>Tablo 1.</b> Kesit analiz sonuçlarının kütleler arasındaki biçim ve orana etkisinin değerlendirilmesi (Hazırlayan: F. Genç, 2024)						
Yapı	Altın Dikdörtgen		Özel Üçgen		Modüler Sistem	
	Biçim	Oran	Biçim	Oran	Biçim	Oran
Amasya Burmalı Camii			✓			
Amasya Gök Medrese		✓	✓			✓
Beyşehir Eşrefoğlu Camii			✓			✓
Taş Medrese, Çay		✓				✓
Kayseri Huand Hatun Camii ve Medresesi		✓	✓			✓
Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası		✓	✓			
Kayseri Gıyasiye Medresesi ve Gevher Nesibe Darüşşifası			✓			

Kesitler üzerinde yapılan analizlerde kütlelerin biçimsel ilişkilerine dair veriler özel üçgenlerden; oransal ilişkilere dair veriler modüler sistem ya da altın dikdörtgenlerden gelmiştir. İki ana işlevin eklenildiği yapılarda, ana işlevlerden biri cami ise kütleler arası oransal ilişkiler tanımlanabilmişken, medrese ve darüşşifanın birbirine eklenildiği yapılarda herhangi bir oransal ilişki tespit edilememiştir.

Modüler sistem kütleler arasındaki ilişkiden çok, tonoz, kubbe gibi yapısal elemanların iç oranlarını belirlemiştir. 2:3 oranı kütleler arası oransal ilişkiyi tanımlamada sınırlı kalmıştır, ancak bazı durumlarda külah ve ana yapı arasındaki oransal ilişkiyi tanımlayabilmiştir (Amasya Gök Medrese, Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi). Çoğunlukla iç mekân kesitlerinde tespit edilen 2:3 oranının Tunçer'in çalışmasında Anadolu Selçuklu taç kapılarında tespit edilmiş olması, oranlama sisteminin bilinçli olarak tercih edildiğini göstermektedir<sup>52</sup>.

51 Bergil, "Golden Ratio in Turkey's Divriği Complex," 52.

52 Tunçer, "Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler," 488.

Özel üçgenler ise çoğunlukla kubbe yüksekliklerini ve külah gibi yapı elemanlarının biçimlerini tanımlamıştır. Amasya Burmalı Minare, Amasya Gök Medrese, Kayseri Hıncı Hatun Külliyesi'nin kesitlerinde eşkenar üçgenler kubbe ve külah yüksekliklerini ve biçimlerini belirlemiştir. Crowe, taç kapılarda eşkenar üçgenin tespitini yapmıştır<sup>53</sup>. Külah gibi yapısal elemanlar içeren yapılarda, oransal ve biçimsel ilişkisinin sağlanması için geometrik oran ve elemanların kullanımının daha fazla olduğu görülmüştür. Biçimsel ya da oransal olarak farklılaşmayan kütlelerin eklemelenmesinde ise herhangi bir geometrik kural arayışına gidilmemiştir.

### Sonuç

Çalışma sonucunda Anadolu Selçuklu Dönemi birleşik işlevli yapılarını oluşturan farklı işlevli kütlelerin bir araya gelişinde temel geometrik oran ve biçimlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Çalışmada önceki çalışmalardan farklı olarak “geometrik analiz yöntemi” kullanılmış. Yapıları oluşturan kütlelerin eklemelenmesini belirleyen altın oran, özel üçgen ve modüler sistemler belirlenerek, birleşik işlevli yapılar hakkında önemli bir veri altlığı oluşturulmuştur.

Plan düzleminde elde edilen bulgular, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde birleşik işlevli yapıların tasarımında ana kriterlerden birinin altın oran olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Kesitler üzerinde yapılan analizlerde kütlelerin biçimsel ilişkilerine dair veriler özel üçgenlerden; oransal ilişkilere dair veriler modüler sistem ya da altın dikdörtgenlerden gelmiştir. Altın dikdörtgenin kütle oranları arasındaki ilişkiyi ve özel üçgenlerin kubbe, tonoz ve külah biçimleri arasındaki ilişkiyi belirlemesi, Selçuklu yapılarında farklı işlevli kütlelerin eklemelenmesinde geometrik kuralların göz ardı edilmediğini göstermektedir. Elde edilen veriler, tarihî çevre ya da tarihî yapılara çağdaş ekler yapılması planlandığı durumlarda, geometrik ve oransal ilişkilerin dikkate alınması gerektiğini göstermektedir. Çalışma, mimari tasarımda geometrinin kullanımına hem mimarlık tarihi alanında önemli bir veri sunarken hem de tarihî yapıların koruma çalışmalarına da katkı sağlamaktadır. Bu sebeple çalışma hem akademik hem de pratik açıdan Anadolu Selçuklu Dönemi birleşik işlevli yapıları ile ilgili katkı sağlamıştır. Bulgular, Selçuklu mimarisindeki tasarım bilincini ve estetik anlayışını ortaya koymaktadır.

Çalışma sırasında yapılara ait rölöve çizimlerinin bulunarak dijital ortama aktarılması çalışma süresini arttıran kısıtlamalar arasındadır. Bu yüzden tarihî yapıların belgelenecek dijital arşivinin oluşturulması ve arşivin paylaşımı bu tür bilimsel çalışmaların gelişimi için önemlidir. Çalışma sonrasında Anadolu Selçuklu öncesi ve sonrası dönemlerde inşa edilmiş birleşik işlevli yapıların ve külliyelerin analizlerinin yapılması hedeflenmektedir. Bu sayede tasarım kararlarındaki dönemsel benzerlik ve farklılıkların tespiti sağlanabilecektir.

53 Crowe, *Divrigi; Problems of Geography, History and Geometry, The Art of Iran and Anatolia from the 11th to the 13th Century*, 28.

**Teşekkür:** Makale kapsamında incelenen yapılar üzerinde çalışma izni verdikleri için Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ve Tokat ve Kayseri Vakıflar Bölge Müdürlüğü'ne teşekkürlerimi arz ederim.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Acknowledgement:** I want to thank the Directorate General of Foundations and Tokat and Kayseri Regional Directorate of Foundations for granting permission to work on the buildings examined within the scope of the article.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Akok, Mahmut. "Konya Beyşehir'inde Eşrefoğlu Camii ve Türbesi." *Türk Etnografya Dergisi* 15 (1976): 1-34.
- Akşehirlioğlu, Ayşegül ve Can Şakir Binan. "Hunat Hatun Cami'nin Osmanlı'dan Günümüze Geçirdiği Onarımlar." *Bilimname* 45 (2021): 379-426.
- Akyurt, Yusuf. "Beyşehir Kitabeleri ve Eşrefoğlu Camii ve Türbesi." *Türk Arkeoloji Dergisi* 4 (1940): 91-132.
- Arpat, Atilla. "Osmanlı Dini Mimarisinde Modül ve Düzenleyici Geometri." *MTRE Bülteni* 13-14 (1981): 29-35.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.
- Bergil, Mehmet Suat. "Golden Ratio in Turkey's Divriği Complex." *Habitat Pakistan* 12 (1989): 52-53.
- Buchwald, Hans. "The Geometry of Middle Byzantine Churches and Some Possible Implications," *Buchwald, Form, style and meaning in Byzantine church architecture*. İngiltere: Routledge, 1994, 293-321.
- Bulut, Mustafa. *Selçuklu Çizgileri: Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonlar*. İstanbul: İnkılab Yayınevi, 2020.
- Crowe, Yolande. *Divriği: Problems of Geography, History and Geometry, The Art of Iran and Anatolia from the 11th to the 13th century*. Londra: World of Islam Festival Trust, 1994.
- Curatola, Giovanni. *Turkish Art and Architecture: From the Seljuks to the Ottomans*. Newyork: Abbeville Press, 2009.
- Demir, Hatice. "Anadolu Selçuklu Dönemi Külliye Düzenlemesinde Cami ve Medrese'de Ortak Avlu Kullanımı." *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları* 30 (2020): 143-166.
- Ekizler Sönmez, Serap. *Anadolu Selçuklu Sanatının Geometrik Dili*. 1-2-3. Cilt. İstanbul: Ketebe Yayınevi, 2020.
- Elam, Kimberly. *Geometry of Design; Studies in Proportion and Composition*. Newyork: Princeton Architectural Yayınları, 1951.
- Eyice, Semavi. *Burmali Minare Camii ve Türbesi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992.
- Gabriel, Albert. *Monuments Turcs D'Anatolie*. Paris : E. de Boccard, 1931.
- Gündüz Küskü, Sema. *Osmanlı Beyliği Mimarisi'nde Anadolu Selçuklu Geleneği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.

- İpekoğlu, Başak. “Birleşik İşlevli Yapılar,” *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*. Ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- İpekoğlu Acar, Başak. “Buildings with Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture.” Doktora tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1993.
- İpekoğlu, Başak. “Terminology Relating To ‘Buildings That Have Combined Functions In Anatolian Seljuk Architecture.’” *METU JFA* 13 (1993): 53-65.
- İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü. “Anadolu Selçuklu Dönemi Anıtsal Yapılarının Mekansal Özelliklerinin Sistematik Bir Araştırması.” Erişim 14 Temmuz 2024. <https://restoration.iyte.edu.tr/anadolu-selcuklu-donemi-anitsal-yapilarinin-mekansal-ozelliklerinin-sistematik-bir-arastirmasi/>
- Katoğlu, Murat. “XIII. Yüzyıl Anadolu Türk Mimarisinde ‘Külliyeler.’” *Belleten* 31/123 (1967): 335-344.
- Kleiner, Fred. *Gardner’s Art through the Ages*. San Diego: Harcourt Brace Jovovich, 1991.
- Kuban, Doğan. *Cennetin Kapıları- Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi’nde Hürremşah’ın Yontu Sanatı*. İstanbul: Yem Yayınları, 2022.
- Kuran, Aptullah. *Anatolian-Seljuk Architecture, The Art and Architecture of Turkey*. Ed. Ekrem Akurgal. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1980.
- Kuran, Aptullah. *Selçuklulardan Cumhuriyete Türkiye’de Mimarlık*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012.
- Kutlu, Mehmet. “Kayseri Çifte Medrese ‘de Gevher Nesibe Darüşşifasının Konumu Üzerine Bir Değerlendirme.” *Sanat Tarihi Dergisi* 26/2 (2017): 363-377.
- Oikonomou, Aineias. “The Use of Geometrical Tracing, Module and Proportions in Design and Construction, from Antiquity to the 18th Century.” *International Journal of Architectural Heritage* 16/10 (2021): 1567-1587.
- Rainer, Paul Naredi. *Architektur und Harmonie*. Köln: DuMont Buchverlag, 1982, 203.
- Rice, Tamara Talbot. *The Seljuks*. Londra: Thames and Hudson, 1961.
- Salt Araştırma, Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA), Kayseri Gevher Nesibe Sultan Şifahanesi Çifte Medrese A-A, B-B kesitleri ve ön cephe, TASUPA0240011 (4 Temmuz 1905).
- Selçuklu Mirası. “Gök Medrese Camii ve Türbesi.” Erişim 11 Temmuz 2024. <https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/gok-medrese-camii-ve-turbesi>.
- Tuncer, Orhan Cezmi. “Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler.” *Vakıflar Dergisi* 13 (1981): 449-488.
- Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar*. Ankara: Vakıflar Bankası, 1986.
- Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londra: Academy Editions, 1988.





## Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'ın Baniliğiyle İlgili Osmanlı Arşiv Kayıtları Üzerine Bir Değerlendirme

### The Ottoman Archive Contains Records Pertaining to the Patronage of the Seljuk Sultan Ala Al-Din Kayqubad

Ayşegül BEKMEZ YELEN<sup>ID</sup>

#### Öz

Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad sadece kendi döneminde değil kendisinden sonraki dönemlerde de siyasal gücü ve sanat faaliyetlerine verdiği destekleriyle dikkat çekmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti'nin en parlak dönemini oluşturan sultanın ünü Osmanlı Dönemi arşiv kayıtlarında da ortaya çıkmaktadır. Alâeddin Keykubad'ın Konya ve Kayseri'de yaptırdığı sarayların inşasıyla bizzat ilgilenmesi onun mimari ve sanata olan düşkünlüğünün bir yansımasıdır. Bu araştırma Alâeddin Keykubad'ın yüzyıllar sonra Osmanlı belgelerine yansıyan baniliklerine odaklanmaktadır. Çalışma sırasında dikkati çeken ilk husus gerek Osmanlı arşiv belgelerinde gerekse halk arasında Selçuklu Dönemi'nde yapıldığı düşünülen mimari eserlerin genellikle Alâeddin ismiyle ilişkilendirilmesidir. Dolayısıyla kitabelerinde banileri açıkça belirtilen bazı yapıların Sultan Alâeddin ismiyle ilişkilendirilmesi, üzerine düşünülmesi gereken konuların başında gelmektedir. Diğer taraftan dönemin kaynaklarında yer almayan ve günümüze ulaşamayan bazı yapıların Alâeddin Keykubad tarafından yapılmış olduğu Osmanlı arşiv belgeleri vasıtasıyla tespit edilebilmektedir. Araştırma vesilesiyle Osmanlı Dönemi'nde Alâeddin Keykubad ve Selçuklu sanatına nasıl yaklaşıldığını değerlendirme fırsatı yakalanmış, Selçuklu Dönemi'nde inşa edilmiş ancak günümüze ulaşamayan veya Selçuklu Dönemi'nde yapıldığı bilinmeyen yapılar ortaya çıkarılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Selçuklu Sanatı, Selçuklu Mimarisi, Alâeddin Keykubad, Osmanlı Arşivi, Bani

#### Abstract

During his reign and beyond, the Seljuk Sultan Ala al-Din Kayqubad was renowned for his power and construction activities. His legacy as the most illustrious ruler of the Seljuk State is evident in records from the Ottoman Period. Kayqubad's image endured for centuries after his death. The palaces constructed in Konya, Kayseri reflect the Sultan's passion for architecture and art. The sudden and tragic death of the sultan marked the beginning of a period of decline for the Seljuk Empire. This study focuses on the buildings constructed by Kayqubad, as documented in Ottoman records centuries later. It is noteworthy that the buildings believed to have been built during the Seljuk period are referred to as Ala al-Din in the Ottoman documents and among the people. The naming of some buildings after the sultan, despite explicitly mentioning the owner in their inscriptions, requires further examination. Additionally, historical documents reveal that some buildings, not mentioned in period sources and no longer extant, were constructed during Kayqubad's. The research reveals structures built in the Seljuk Period but did not survive or were not previously known, providing an opportunity to evaluate the perception of Kayqubad and Seljuk art in the Ottoman Period.

**Keywords:** Seljuk art, Seljuk architecture, Ala Al-Din Kayqubad, Ottoman archive, patron

\* **Sorumlu Yazar:** Ayşegül Bekmez Yelen (Dr. Öğr. Üyesi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye, E-posta: aysegulbekmez@msn.com, ORCID: 0000-0001-6121-1045

**Atf:** Bekmez Yelen, Aysegul. "Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'ın Baniliğiyle İlgili Osmanlı Arşiv Kayıtları Üzerine Bir Değerlendirme." *Art-Sanat*, 22(2024): 61-103. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1476215>



### ***Extended Summary***

The political and artistic golden age of the Anatolian Seljuk State was experienced during the reign of Ala al-Din Kayqubad I. Ala al-Din Kayqubad is remembered for his magnificence and interest in art both during his own time and in the following centuries. Ibn Bibi, one of the sources of the period, mentions the buildings that the sultan himself designed, his examination of the drawn decorations or his visits to the construction site. Kubadabat Palace in Beyşehir, Keykubadiye Palace in Kayseri, Alara Castle Pavilion in Alanya, Alara Caravanserai in Alanya, Castle Palace in Alanya; Alâeddin Mosque in Konya, Yivli Minaret Mosque in Antalya, Hunat Hatun Madrasa and Bath in Kayseri, Tuzhisar Sultan Caravanserai in Kayseri, Sultan Caravanserai in Aksaray, Ilgın Hot Spring in Konya, Çubuk Çayı Bridge in Ankara, Konya Castle and city wall, which were all constructed by the Sultan himself. The repair of his castle and walls demonstrates his fondness for architecture and art. The common features of these structures that have survived to the present day are monumental and ostentatious facades, as well as remarkable decorations. It is known that 91 buildings, including original examples such as the Divriği Ulu Mosque and the Niğde Alâeddin Mosque, were built during the sultan's rule. Given that the ruler reigned for only 17 years, it can be said that this figure is quite high and that the construction activities were accelerated during this period.

Sultan Ala al-Din Kayqubad is a ruler who is remembered with pride by his era and beyond, with his political unity in Anatolia, the victory at Yassı Çimen and the measures he took against the Mongols. It can be assumed that Ala al-Din Kayqubad's political success was reflected by architectural activities. Ala al-Din Kayqubad continued to be remembered for the structures he built or were attributed to him in Anatolia, even long after the Seljuk Period. A discourse attributed to Timur indicates how Ala al-Din Kayqubad was perceived in different periods. When Timur invaded Anatolia, he was asked why he had caused so much destruction. The story can be summarised as follows: I do not have the goods and treasure to build an inn in every village or a mosque in every city like Ala al-Din Kayqubad, just as he became famous for building, I will also become famous for destroying. This gives clues about the image of the Seljuk Sultan during his period. British traveler Harry Charles Lukach, who visited Konya in the early 1900s, compared Sultan Ala al-Din Kayqubad to Emperor Justinianus, described him as the greatest and most powerful benefactor of his dynasty, and stated that his name still lives on in these lands. These expressions reveal that Ala al-Din Kayqubad preserved his presence in these lands until the beginning of the 20th century, without losing anything from his image in the Seljuk period.

The archive records from the Ottoman Period also provide insight into the perception of the sultan in Ottoman society. Many buildings are attributed to Ala al-Din



Kayqubad. While it is stated in the records that Sultan Ala al-Din Kayqubad built 48 buildings, it is stated that he established a foundation for one building. The structures in question are located in the following cities: Adıyaman, Afyonkarahisar, Afşin (in Kahramanmaraş), Aksaray, Akşehir (in Konya), Alanya (in Antalya), Amasya, Ankara, Antalya, Beypazarı (in Ankara), Bor (in Niğde), Çay. (in Afyonkarahisar), Çermik (in Diyarbakır), Doğanhisar (in Konya), Eskişehir, Gazlıgöl (in Afyonkarahisar), Gerger (in Adıyaman), Günyüzü (in Eskişehir), Karahisar (Afyonkarahisar city center), Kırşehir, Kireli Yarangözü (in Konya), Konya city center, Korkuteli (in Antalya), Kütahya, Nevşehir, Niğde, Niksar (in Tokat), and Silifke (in Mersin), Sinop, Sivas, Uluborlu (in Isparta), and Zara (in Sivas). It is evident from the inscriptions and sources that Sultan Ala al-Din constructed several notable edifices, including Konya Ala al-Din Mosque, Konya Hospital, Antalya Yivli Minaret Mosque, Alanya Ala al-Din Mosque and Alanya Ala al-Din Bath. It is understood that examples such as Niğde Ala al-Din Mosque, Amasya Bimarhanesi (Mental Hospital), Afyonkarahisar Çay Mücahid Yusuf bin Yakub Mosque, the Madrasah, Caravanserai and Bath, and Antalya Atabey Armağan Madrasah are attributed to Ala al-Din Kayqubad, although there are other names as patrons in their inscriptions. The majority of these structures lack any inscriptions related to Ala al-Din Kayqubad or the Seljuk period and have undergone significant alterations. It is understood that some of the structures in this situation have ornamental features reminiscent of the Seljuk period. However, the majority of the structures subject to research were completely renovated during the Ottoman period or have not survived to the present day. The reasons behind the association of these structures with Ala al-Din Kayqubad remain a matter of debate.

Upon examination of the structures subject to research, it becomes evident that some of them are attributed to Sultan Ala al-Din Kayqubad among the public. This suggests that the archive records may have indicated that these structures were built by Sultan Ala al-Din, influenced by the expressions spoken by the public. Currently, 43 of these buildings are named after Ala al-Din. The reason for this situation is that the name has become widespread among the public and has survived centuries later. It can be assumed that the buildings were named after their patrons when they were first built, as in the Niğde Ala al-Din Mosque, and in later periods they began to be called Ala al-Din. The reasons why these structures are associated with Sultan Alaeddin among the public can be attributed to historical memory or social memory. Societies create a collective memory that develops over time about events and historical figures that have an impact on the entire community. Historical heroes such as Köroğlu and Battal Gazi are examples of this collective memory that spans centuries. A collective memory has been formed for the Battle of Ankara and the Victory of Manzikert, which the society has developed over the centuries. Those who recall these conflicts exhibit comparable sentiments and discourses. It is postulated that Ala al-Din Kayqubad, the subject of this study, underwent the influence of this collective memory

and established a distinct identity. The first Sultan that comes to mind when discussing the Anatolian Seljuks in Anatolian lands and even in some periods in different geographies is Ala al-Din Kayqubad, the personality of the Sultan was constructed with magnificent structures and monumentality. The Seljuk period is remembered in the collective consciousness for its magnificent portals, castle-like facades, blue to purple tiles, ceramics, brick minarets, and high-relief stone decorations, as well as for buildings displaying Seljuk features. These have been attributed to the period even if they are not. A similar approach is valid for Ala al-Din Kayqubad. Ala al-Din Kayqubad is regarded as the architect of structures associated with the Seljuks or the pre-Ottoman period. It is believed that Ala al-Din Kayqubad gained renown for centuries through his construction and construction, as evidenced by the saying of Timur that life is mortal and reputation is eternal, and therefore even buildings that he may not have built were named after him.

It is assumed that some of the 54 works examined were built by Ala al-Din Kayqubad, some may be unknown patronages of the Sultan, and some were built by others but attributed to the Sultan. However, it is difficult to attribute all the buildings named after Ala al-Din to the sultan. It is known that 12 buildings were built by Ala al-Din Kayqubad. It seems difficult that the Sultan had 54 buildings built during his 17-year reign. Therefore, it must be assumed that some, if not all, of the buildings were attributed to Ala al-Din Kayqubad by society. The fact that Ala al-Din Kayqubad came to the fore in social memory with his architectural structures must have prompted Ottoman society to name some old buildings after him. The Sultan's influence as a patron and the fact that many buildings were attributed to him did not seem strange to the researchers who studied these works. In the studies of the buildings mentioned, archival documents were taken into account and Ala al-Din Kayqubad was usually mentioned as the patron. In the absence of any inscription on the building to the contrary, archival documents must be taken into account. However, some studies have found that historical data and archive information do not coincide. These examples call into question the accuracy of such information in archival documents. However, since the architectural and ornamental details in some examples point to the Seljuk period, the information in the archival documents was accepted as correct. What is striking about this research is that the name of Ala al-Din Kayqubad, rather than that of any other Seljuk sultan, finds so much space in the archives and among the public. This situation is concrete evidence of how the image of the Sultan created during the Seljuk period grew and even became exaggerated over the centuries. This study tries to show what kind of impact the Seljuk Sultan Ala al-Din Kayqubad had on society and art even centuries later.

By looking at the centuries-long adventure of Seljuk art as a means of communication through Ala Al-Din Kayqubad, this research reveals how Seljuk architecture and

Seljuk sultans were perceived from the perspective of Ottoman society and how this perception was reflected in Ottoman documents, as well as examining the unknown patronages of Ala Al-Din Kayqubad. Considering these works as a whole allowed for different evaluations. The examination of the Ottoman archives with similar studies will make important contributions to the field of art history. It is hoped that this research will set an example for future studies.

## Giriş

Horasan bölgesinde kurulan Büyük Selçuklu Devleti'nin Anadolu uçlarında ki en güçlü mirasçısı Anadolu Selçuklu Devleti'dir ve kurucusu hanedandan Kutalmış oğlu Süleyman Şah'tır. İlk yıllarında İznik merkezli kurulan devlet, sonraki yıllarda başkenti Konya'ya çekmek zorunda kalmıştır.<sup>1</sup> II. Kılıçarslan döneminde nispeten Anadolu'da nizam sağlanmıştır. Sultan II. Kılıçarslan 1186'da hükmettiği Anadolu topraklarını on bir oğlu arasında paylaşmıştır. Kılıçarslan, I. Gıyâseddin Keyhusrev'i veliaht tayin etmiş (1191), ertesi yıl vefat edince Gıyâseddin Keyhusrev hükümdarlığını ilan etmiştir.<sup>2</sup> Kardeşlerinden II. Rükneddin Süleyman bu duruma razı olmayıp 1196'da Konya'ya saldırarak tahtı ele geçirmiştir; Gıyâseddin Keyhusrev ise İstanbul'a sığınmıştır. II. Rükneddin Süleyman 1204 yılında vefat edince yerine oğlu III. Kılıçarslan geçmiş ancak 1205 yılında Gıyâseddin Keyhusrev dönerek Konya'daki tahta yeniden oturmuştur.<sup>3</sup> Sultan 1211 yılında vefat edince yerine büyük oğlu İzzeddin Keykâvus geçmiş ancak kardeşi Alâeddin Keykubad da tahta hak talep edince, iki kardeş arasında Kayseri'de bir savaş meydana gelmiştir. Savaşı kaybeden Alâeddin Keykubad Ankara Kalesi'ne sığınmış, 1213 yılında İzzeddin Keykâvus şehri ve kardeşini teslim alarak kardeşini hapsedmiştir.<sup>4</sup> İzzeddin Keykâvus 1220 yılında hastalanarak vefat edince hapisteki Alâeddin Keykubad çıkarılarak Selçuklu tahtına oturtulmuştur.<sup>5</sup> Alâeddin Keykubad dönemi Selçuklu Devleti'nin en parlak yılları olmuştur. Yeni sultan yaklaşan Moğol tehlikesine karşı önlem alırken Artuklu Eyyübî, Mengücek topraklarını ve Suğdak, Alanya gibi liman şehirlerini Selçuklu topraklarına katmıştır.<sup>6</sup> Moğollardan kaçan Celâleddin Hârizmşah'ın Ahlat'ı yağmalaması ve Anadolu'nun doğu sınırında çatışmalara sebep olması üzerine Eyyübî bakiyeleriyle ittifak kuran Alâeddin Keykubad ve Celâleddin Hârizmşah, Yassı Çimen Savaşı'nda karşı karşıya gelmiştir. Savaş sonucunda Celâleddin Hârizmşah mağlup olmuş (1230) ve Selçuklu toprakları Erzurum çevresine kadar genişlemiştir.<sup>7</sup> 1237 yılında Alâeddin Keykubad bütün gücüyle Anadolu'daki varlığını sağlamlaştırmak için ani rahatsızlığı neticesinde vefat etmiştir. Her ne kadar veliahtı küçük oğlu şehzade Kılıçarslan olsa da iktidar, büyük oğlu II. Gıyâseddin Keyhusrev'e verilmiştir.<sup>8</sup> II. Gıyâseddin Keyhusrev döneminin kırılma noktası Babaî ayaklanması ve sonrasında patlak veren Köseadağ

1 Mehmet Altay Köymen, "Süleyman Şah ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin Kuruluşu," *Belleten* 57/218 (1993), 71-80; Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye* (İstanbul: Ötügen Yayınları, 2014), 75-140.

2 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 250-265.

3 İbrahim Kafesoğlu, *Selçuklu Tarihi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972), 96-97; Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 288-297.

4 Salim Koca, "Sultan I. İzzeddin Keykâvus ile Melik Alâeddin Keykubad Arasında Geçen Otorite Mücadelesi," *Belleten* 54/211 (1990), 935-944.

5 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 340-349; Emine Duymaz, *Sultan I. Alâeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1237)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003), 14-20.

6 Duymaz, *I. Alâeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1237)*, 21-46.

7 Duymaz, *I. Alâeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1237)*, 47-67.

8 Duymaz, *I. Alâeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1237)*, 92-94.

Savaşı'dır (1243).<sup>9</sup> Bu yenilgi Selçuklunun gerilemeye ve yıkılmaya giden sürecini başlatmıştır. 1246 yılında vefat eden II. Gıyâseddin Keyhusrev'in yerine oğlu II. İzzeddin Keykâvus geçmiş ancak Moğollarla yaşanan anlaşmazlık yüzünden Emir Celâleddin Karatay üç kardeşi de ortak hükümdar olarak Selçuklu tahtına geçirmiştir (1249).<sup>10</sup> Bu tarihten 1259'a kadar II. Kılıçarslan ve II. İzzeddin Keykâvus arasında çatışmalar devam etmiş, 1259'da Selçuklu toprakları iki kardeş arasında paylaştırılmıştır.<sup>11</sup> 1262'de II. İzzeddin Keykâvus yine Moğol ordusuna mağlup olmuş ve II. Kılıçarslan devleti tek başına yönetmeye başlamıştır.<sup>12</sup> 1266'da Kılıçarslan vefat edince yerine oğlu III. Gıyâseddin Keyhusrev çıkarılmıştır. 1284'te vefat eden II. İzzeddin Keykâvus'un oğlu Gıyâseddin Mesud da Selçuklu tahtına ortak olmuştur.<sup>13</sup> 1298'de İlhanlı sultanı Gazan Han, II. İzzeddin Keykâvus'un torunu III. Alâeddin Keykubad'ı Selçuklu tahtına oturtmuştur.<sup>14</sup> Ancak bu son hamle düzeni sağlamaya yetmemiş ve Anadolu Selçuklu Devleti, 1318'de son bulmuştur.<sup>15</sup>

Anadolu Selçuklu hanedanlığının oldukça karmaşık siyasi tarihinde sanatsal etkinliklerinin iz bırakacak derecede sürdürüldüğü görülmektedir. I. Alâeddin Keykubad dönemi siyasi anlamda en güçlü zamanları olmasının yanında sanatsal anlamda da zirveye ulaşılan yılları kapsamaktadır. Bu durumun en önemli sebebinin Alâeddin Keykubad'ın sanata olan ilgisi olduğu muhakkaktır. Dönem kaynaklarında sultanın sanata ilgisine dair diğer Selçuklu sultanlarına oranla çok daha fazla bilgi olduğu anlaşılmaktadır. İbn Bibi, Alâeddin Keykubad'ın Konya surlarının tamiri için mimar, usta ve ressamalara emir verdiği, sultanın ustalarla birlikte surlarda incelemeler yaptığı ve inceleme sonunda surlar için bir proje hazırlattığı, hazırlanan projenin sonrasında sultana sunulduğu, Sultan'ın isteğiyle projenin bazı yerlerinde değişiklikler yapıldığından söz etmektedir.<sup>16</sup> Yazıcızâde Ali konuyla ilgili farklı ayrıntılar da vermektedir. Eserde muhasip, mühendis, benna, şıhne-i imaret, üstad mimarlar ve hâzık ressamı ünvanlı sanatçıların sultanın emirlerini nasıl yerine getirdiğine etraflıca değinmektedir.<sup>17</sup> İbn Bibi'nin naklettiği diğer rivayete göre Alâeddin Keykubad dönemin emir ve mimarlarından olan Sâdeddin Köpek'ten projesini bizzat kendisinin çizdiği ve yerini belirlediği bir saray inşa etmesini istemiştir. Müellis, yuvarlak kemerler, kubbeler ve

9 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 423-462.

10 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 476-491.

11 Mehmet Suat Bal, "Türkiye Selçuklu Devleti Tarihinde Bir Dönüm Noktası; II. İzzettin Keykavus Dönemi," *Tarih Araştırmaları Dergisi* 24/38 (2005), 239-258.

12 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 523.

13 Zerrin Günel Öden, "Türkiye Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud Hakkında Bazı Görüşler," *Belleten* 61/231 (1997), 289.

14 Melek Göksu Erdeğer, "III. Alâeddin Keykubad'ın Türkiye Selçuklu Devleti'nin Tahtına Çıkışı," *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 13 (2020), 79-112.

15 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 659.

16 İbn Bibi (El Hüseyin b. Muhammed b. Ali el-Caferi er Rugadi), *El Evamirü'l Ala'iyе Fi'l- Umuri'l- Ala'iyе (Selçuk Name)*, çev. Mürsel Öztürk (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1996), 1: 272.

17 Zafer Bayburtluoğlu, *Anadolu Selçuklu Yapı Sanatçıları* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1993), 18.

firuze çinilerinden bahsederek sarayla ilgili ayrıntılar da vermiştir.<sup>18</sup> İbn Bibi ayrıca sultanın karakterini anlatırken mimarlıkta, kuyumculukta, bıçak yapmada, bakırcılıkta, ressamlıkta ve dericilikte bilgi ve beceriye sahip olduğunu dile getirmektedir.<sup>19</sup> Alâeddin Keykubad'ın fethettiği Alanya'nın ismine atıf yapılarak "Alâiye" olarak ya da yaptırdığı iki sarayın yine ismine atıfla "Keykubâdiyye" ve "Kubadâbâd" olarak anılması sultanın kendi dönemi ve sonrasında mimariyle ilişkili bir imaja sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Dönemin diğer kaynaklarında sanatsal özelliklerinden bahsedilmese de Alâeddin Keykubad'ın kişiliğiyle ilgili pek çok övgü dolu anekdota yer verilmiştir. Bu alıntıların bazıları alim ve mutasavvıfların Anadolu'yu yurt edinmesinde oynadığı roller sebebiyle cömertliği ve bilgeliği üzerinedir. Bazıları ise Eyyübî ya da Hristiyan vakanüvislerin eserlerinde Sultan'ın kazandığı zaferler ve ihtişamlı kişiliğiyle ilgili yer alan bilgilerdir. Ayrıca dinî ve siyasi otoritenin en tepesindeki Abbasi halifeliğinden Alâeddin Keykubad için "es-sultânü'l-a'zam" ünvanını alması<sup>20</sup> Sultan'ın dönemin siyasi ve dinî yaşamındaki etkin rolünü de göstermektedir. Bu bilgiler farklı etnik köken ve dinden kişilerin gözünden Alâeddin Keykubad'ın nasıl görüldüğünü ortaya koymasının yanı sıra, Sultan'ın tarihî sima olarak ne derece öne çıkan bir karakter olduğunu göstermektedir. S. Yalman, "Ala Al-Din Kayqubad Illuminated: A Rum Seljuq Sultan As Cosmic Ruler" başlıklı makalesinde Alâeddin Keykubad'a ait olduğu bilinen bir mühürden yola çıkarak Sultan'ın batı ve doğu medeniyetlerinden izler taşıyan bir lider imajı çizdiğine işaret etmektedir.<sup>21</sup> Keykubad'ın bu yaklaşımı sonraki dönem kaynaklarını da etkilemiş ve nesilden nesile aktarılmıştır. Yaklaşık 150 yıl sonra Anadolu'ya gelen Timur, Alâeddin Keykubad'ın mimari baniliklerinden oldukça etkilenmiş görünmektedir. *Solakzade Tarihi*'nde geçen bir diyalogda Timur Anadolu'yu niçin yakıp yıktığı sorusunu şu şekilde yanıtlamaktadır:

*"Ben Alâeddin Selçukî gibi, padişah oğlu değilim ki, babamdan bana intikal eden mal ile hazine ve definelerle, her köyde bir han vücuda getireyim ve her şehirde bir cami bina etmeye gayret sarf edeyim. Bundan başka, mütalea gözü ile gördüm ki ömür fani nam bakidir... Onlar nasıl yapmak ile kendilerini andırır, bir yüksek bina gördüklerinde bunu falan padişah yapmıştır derlerse, ben de kendimi yıkmak ile yad ettirim..."*<sup>22</sup>

Bu söylem Alâeddin Keykubad'ın yüzlerce yıl sonra devlet idarecilerinin üzerinde bıraktığı izi tam anlamıyla özetlemektedir. Ayrıca Osmanlı Dönemi kroniklerinde az da olsa Alâeddin Keykubad'ın imar faaliyetlerine ve kişiliğine yönelik ifadelere yer

18 İbn Bibi, *El Evamirü'l Ala'ie Fi'l- Umuri'l- Ala'ie (Selçuk Name)* I, 363-364.

19 İbn Bibi, *El Evamirü'l Ala'ie Fi'l- Umuri'l- Ala'ie (Selçuk Name)* I, 247.

20 Erdoğan Merçil, "Anadolu Selçukluları," *Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubad*, ed. Ekrem Işın (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2001), 21.

21 Suzan Yalman, "Ala Al-Din Kayqubad Illuminated: A Rum Seljuq Sultan As Cosmic Ruler," *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World* 29 (2012), 151-186.

22 Sema Gündüz Küskü, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 86.

verilmiştir. II. Murat döneminde hazırlandığı bilinen *Anonim Tevârih-i Âl-i Osmân* isimli kaynakta Alâeddin Keykubad için “*Konya ve Sivas şehrini inşa etmiştir*” yazmaktadır.<sup>23</sup> Fatih Sultan Mehmed dönemi tarihçisi Şükrullah bin Şihabeddin Ahmed’in *Behcetü’l-Tevârih* isimli eserinde Alâeddin Keykubad için “*Onun zamanında zühd ve salah itibar buldu. Dini muamelattan anbar anbar üstüne ve onun himmet gemisi itaat yükünden hayli ağır, ilimlerin çeşidi katar katar, memleketinde emniyet ve eman sonsuz, reaya üzerindeki refah sonsuz oldu*” ifadeleri kullanılmıştır.<sup>24</sup> *Neşri Tarihi*’nde ise 1221-1222 yılında Konya ve Sivas surlarını yaptırdığı ve kendisinin hayratının meşhur olduğu “*On tokuz pâre şehir yapub nice cami ve medreseler ve hankahlar ve Kârbânsaraylar bina etmişdür. Ve bunun eyyâmında memleket-i Rûm’da culemâ ve sulahâ ve etkîyâ ve evliyâ çoğaldı*” ifadeleriyle dile getirilmektedir.<sup>25</sup> 1900’lerin başında Konya’yı ziyaret eden İngiliz seyyah Harry Charles Lukach’in notları dışarıdan bir gözle Alâeddin Keykubad imajının 20. yüzyılda da gücünü koruduğuna işaret etmektedir. Sultan’ın Konya’yı bir ilim merkezi hâline getirdiğine değinen seyyah, Sultan Alâeddin’i “*Hanedanının en büyüğü ve kudretli bir bani, gerçek bir Selçuklu Jüstinyen’i; isminin hatırası, yönettiği topraklarda hala yaşıyor*” şeklinde tarif etmektedir.<sup>26</sup> Aslında bu tarif, Konya halkının Sultan Alâeddin hakkındaki hislerinin tercümesi gibidir.

Alâeddin Keykubad tarafından başlatılan Beyşehir Kubadabat Sarayı, Kayseri Keykubadiye Sarayı, Alara Kalesi Kasrı, Alara Han, Alanya Kalesi Sarayı, Alanya Tersanesi, Konya Alâeddin Camii, Antalya Yivli Minare Cami, Kayseri Hunat Hatun Medresesi ve Hamamı, Tuzhisar Sultan Hanı, Aksaray Sultan Hanı, Ilgın Kaplıcası, Ankara Çubuk Çayı Köprüsü, Konya Kalesi ve surlarının tamiri, Kayseri, Sivas şehir surlarının tamiri gibi imar faaliyetleri, onun mimari ve sanata olan ilgisini gözler önüne sermektedir.<sup>27</sup> Kimi araştırmalarda Keykubad’ın 35 banilikle en fazla imar faaliyetinde bulunan Selçuklu sultanı olduğunu dile getirilmektedir.<sup>28</sup> Bu yapıların günümüze ulaşanlarında ortak özellikler anıtsallık, gösterişli cepheler, taçkapılar ve dikkat çekici süslemeleridir. Süslemelerde en belirgin özellik saray yapılarında sıklıkla yer verilen figürlü kompozisyonlardır. Saraylar dışında figürlü süslemeler kalelerde, hanlarda, medrese ve hamamlarda da kullanılmıştır. Diğer taraftan Sultanın hakimiyet yıllarında

23 *Anonim Tevârih-i Âl-i Osman*, haz. Nihat Azamat (İstanbul: Marmara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1992), 9.

24 Hasan Almaz, “Şükrullah b. Şihâbeddin Ahmed b. Zeyneddin Zeki Behcetü’l-Tevârih (İnceleme-Metin-Tercüme)”, (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2004), 356.

25 Mehmed Neşri, *Kitâb-ı Cihan-Nümâ: Neşri Tarihi I*, haz. Faik Reşit Unat ve Mehmed Köymen (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1949), 37.

26 Harry Charles Lukach, *The City of Dancing Dervishes and Other Sketches and Studies from the Near East* (Londra: Macmillan, 1914), 13-14.

27 I. Alâeddin Keykubad’ın Konya’daki imar faaliyetleri için bk. Yaşar Erdemir ve Ahmet Yavuzyılmaz, “Alâeddin Keykubad’ın Sanat Anlayışı ve Konya’da İnşa Ettirdiği Mimarlık Eserleri,” *I. Alâeddin Keykubad ve Dönemi Sempozyum Bildirileri*, ed. Yusuf Küçükdağ ve Mustafa Çıpan (Konya: Konya Valiliği, 2010), 129-174.

28 Sema Gündüz Küskü, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*, 44.

içlerinde Divriği Ulu Camii, Niğde Alâeddin Camii gibi özgün örnekleri de barındıran yaklaşık 91 yapının inşa edildiği bilinmektedir.<sup>29</sup> Alâeddin Keykubad'ın sadece 17 yıl tahta kaldığı düşünüldüğünde bu rakamın oldukça yüksek olduğu aşıkârdır. Bu denli fazla imar faaliyetinde Sultan'ın teşvikinin rol oynadığı varsayılabilir. Ayrıca Alâeddin Keykubad'ın mimari ve sanata düşkünlüğünü etrafındaki gerek devletin kudreti gerekse mücadele ettiği diğer güçlerin faaliyetlerine karşı sanatsal mimarî sahada giriştiği mücadelenin bir yansıması olarak da okumak mümkündür.

### 1. Osmanlı Arşiv Belgelerinde Alâeddin Keykubad'a Atfedilen Yapılar

Osmanlı Arşivinde bulunan 3 farklı belgede Hısn-ı Mansur bugün bilinen adıyla Adıyaman'da Sultan Alâeddin isimli bir camiden söz edilmektedir. 1893-1895 yıllarına ait bu belgeler bölgede yaşanan depremle yıkılan yapının yeniden inşa edilmesiyle ilgilidir (G. 1).<sup>30</sup> Adıyaman'da bu bilgilere uyan tek yapı Ulu Camii'dir. 6 Şubat 2023 tarihinde gerçekleşen depremde tamamen yıkılan Adıyaman Ulu Camii'nin ne zaman ve kimin tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Salnamelerde caminin Abbasi Halifesi Alâeddin<sup>31</sup> veya Selçuklu Sultanı Alâeddin tarafından yaptırıldığı bilgisine yer verilmiştir.<sup>32</sup> Ancak bu bilgileri kanıtlayan herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Adıyaman Ulu Camii'nin bazı belgeler<sup>33</sup> ve tarihî veriler ışığında Dulkadiroğulları Beyliği Dönemi'nde Alaüddeve Bozkurt Bey veya oğlu Durak (Turag) Bey tarafından inşa edildiği kabul edilmektedir.<sup>34</sup>

29 Bu sayı, günümüze ulaşan ve ulaşmayan yapıları içermekte olup C. Parla'nın tezindeki verilere dayanmaktadır. Bk. Canan Parla, "I. Alaeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik" (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi 1997).

30 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BAO) 297/22225, 9 Rabiulahir 1311 [20 Ekim 1893]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT.) 339/3, 4 Şaban 1312 [31 Ocak 1895]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BAO) 565/42312, 8 Şaban 1312 [4 Şubat 1895].

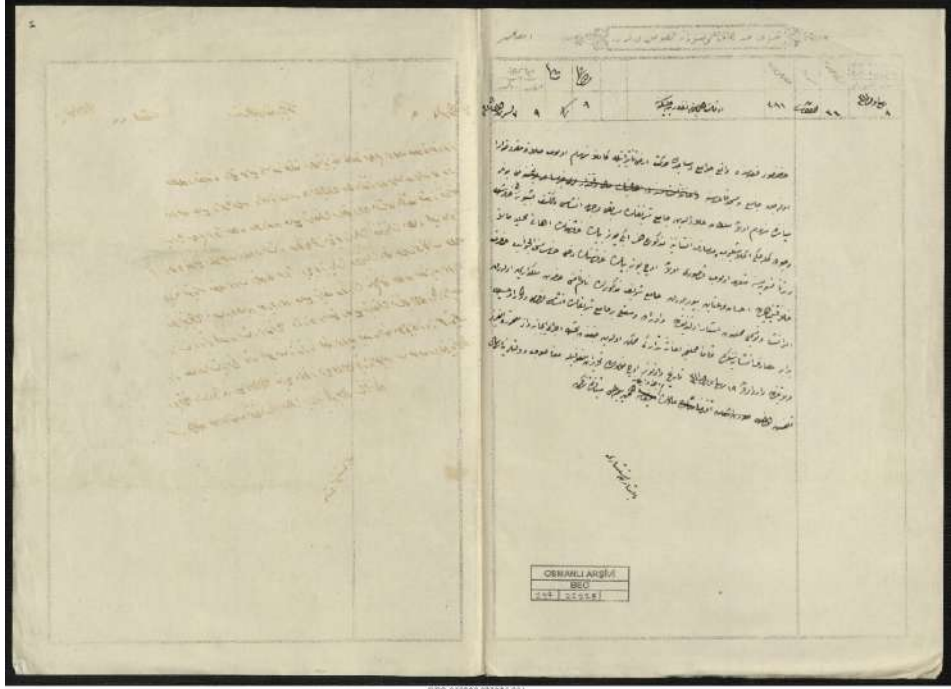
31 Adıyaman'ın 1236-1325/1869-1908 tarihli salnamesinde bu ifadeye yer verilmiştir ancak Alâeddin isminde bir Abbasi Halifesi bulunmamaktadır.

32 Sait Öztürk, *Osmanlı Salnamelerinde Adıyaman 1286-1325 / 1869-1908* (İstanbul: Adıyamanlılar Vakfı, 2006), 293; Alper Altın, "Geçmişten Günümüze Adıyaman Ulu Camisi," *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 8/24 (2016), 1226.

33 Bk. Muhammet Nuri Tunç, "18. Yüzyılda Hısn-I Mansur Kazasında (Adıyaman) Camiler ve Cami Görevlileri," *Tarih Okulu Dergisi* 34, (2018), 282-284.

34 Hamza Gündoğdu, *Dulkadirli Beyliği Mimarisi* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1986), 13; Ahmet Ali Bayhan, Fikri Salman ve Mehmet Sami Bayraktar, "Adıyaman İli ve İlçeleri Yüzye Araştırması-2001," *20. Araştırma Sonuçları Toplantısı Bildirileri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003), 1: 81; Altın, "Geçmişten Günümüze Adıyaman Ulu Camisi," 1226-1227.





G. 1: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BAO) 297/22225, 9 Rabiulahir 1311 [20 Ekim 1893]

Arşiv belgelerinde Konya'ya bağlı bir sancak olan Aksaray'da meydana gelen sel ve taşkından Sultan Alâeddin Köprüsü'nün yıkıldığı belirtilmiştir.<sup>35</sup> Evliya Çelebi de Aksaray'da bir Sultan Alâeddin Köprüsü'nden bahsetmektedir.<sup>36</sup> Ancak günümüzde bu isimle anılan bir köprü bulunmamaktadır. Konuyla ilgili yapılan farklı çalışmalarda Aksaray'daki Baş Köprü ve Nakkaş Köprüsü'nün Sultan Alâeddin Keykubad tarafından yapılmış olabileceği belirtilmiştir. Bekir Deniz araştırmasında Baş Köprü'nün Alâeddin Keykubad döneminde yapıldığını belirtmiş<sup>37</sup> ancak aynı köprüden Evliya Çelebi'nin Hacı Hasan Camii yakınında şeklinde bahsetmesi ve arşiv belgesindeki bilgiler bahsedilen yapının bu köprü olmadığını ortaya koymaktadır. Zekai Erdal'ın çalışmasında ise Evliya Çelebi'nin Sultan Alâeddin Köprüsü'nden tek gözlü olarak söz edilmesi sebebiyle bahsi geçen yapının Nakkaş Köprüsü olabileceği belirtilmiştir.<sup>38</sup>

Osmanlı arşivlerinde Konya Akşehir'de Sultan Alâeddin Camii vakfına dair 3 kayıt

35 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 297/12332, 13 Zilkade 1238 [22 Temmuz 1823].

36 Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi*, çev. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 3: 117.

37 Bekir Deniz, "Aksaray ve Çevresindeki Türk Devri Yapıları Rehberi" (Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 1976), 122.

38 Zekai Erdal, "Aksaray'da Türk Devri Mimarisi" (Doktora tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2014), 374.

tespit edilmiştir.<sup>39</sup> Kayıtlar yapıdan ziyade vakfından bahsetmektedir. Bahsedilen yapının Akşehir Ulu Camii olduğu düşünülmektedir.<sup>40</sup> Akşehir Ulu Camii'nin ne zaman ve kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir (G. 2). Minaresinde bulunan tamir kitabesinde 1213 tarihi yazılmıştır. Araştırmacılar yapının bu tarihten birkaç yıl öncesinde inşa edildiğini varsaymaktadır.<sup>41</sup>

Tapu arşivinde Akşehir'deki Sâhib Ata Fahreddin Ali tarafından inşa ettirilen medrese, hankah, mescid, çeşme ve türbenin kaydı Sultan Alâeddin Fahrü'd-din Sahib şeklindedir.<sup>42</sup> Konya'daki Sahip Ata eserlerinde olduğu gibi Akşehir'de de vakıf kayıtlarında Sultan Alâeddin adının kullanılması hatadan ziyade bilinçli bir tercih olduğunu akla getirmektedir.



G. 2: Akşehir Ulu Camii (A.Bekmez Yelen, 2017)

Arşiv kaydında Antalya'nın Alanya ilçesinde Kale içinde Alâeddin Camii isimli bir yapıdan söz edilmektedir.<sup>43</sup> Araştırmacılar bu yapının günümüze ulaşmayan ve

39 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 547/27605, 22 Şaban 1194 [23 Ağustos 1780]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 209/8, 29 Zilkade 1282 [15 Nisan 1866]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 209/9, 29 Zilkade 1282 [15 Nisan 1866].

40 Volkan Ertürk, "Osmanlı Devri Akşehir Vakıflarına Genel Bir Bakış," *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2/2 (2011), 241.

41 Gönül Öney, "Akşehir Ulu Camii," *Anadolu (Anatolia)* 9 (1965), 171-184.

42 Volkan Ertürk, "XVI. Yüzyılda Akşehir Sancağı (Tahrir Defterlerine Göre)" (Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, 2007), 373-374.

43 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri Osman III (AE. SOSM.III) 53/3786, 15 Safer 1171 [29 Ekim 1757].

Alanya'nın fethinden sonra Alâeddin Keykubad tarafından yapılan Alâeddin Camii olduğunu belirtmektedir.<sup>44</sup> Caminin yerine Kanûnî Sultan Süleyman tarafından Süleyman Han Camii inşa edilmiştir. Ancak arşiv belgelerinde Sultan Süleyman Camii ve Alâeddin Camii'den ayrı ayrı söz edilmesi 18. yüzyılda bu isimlerle anılan iki cami olduğunu düşündürmektedir. Diğer taraftan bahse konu belgedeki Alâeddin Camii'yle kastedilen Sultan Süleyman Camii olup belgede halk arasında kullanılan adı yazılmış da olabilir. Alanya Kalesi içinde ayrıca “*şehrin fatihi*” Sultan Alâeddin tarafından yaptırılan bir hamamın bulunduğu kayıtlarda belirtilmiştir.<sup>45</sup>

Amasya'yla ilgili arşiv belgelerinde Sultan Alâeddin'e atfedilen üç yapıdan bahsedilmektedir. Bahsi geçen Alâeddin Darüşşifası<sup>46</sup> ya da Bimarhanesi<sup>47</sup> muhtemelen aynı yapıdır. Bu belgelere konu olan yapı, Amasya Bimarhanesi olarak bilinen ve taçkapısı üzerindeki kitabeden anlaşıldığı üzere 1308 yılında İlhanlı Sultanı Olcaytu ve eşi Ilduz Hatun'un hüküm yıllarında Anber b. Abdullah tarafından inşa ettirilen yapıdır (G. 3). Kitabesinde açıkça bani bilgisine yer verilen yapının Osmanlı arşivlerinde Sultan Alâeddin tarafından inşa ettirildiğine dair bilgiye yer verilmesi dikkat çekicidir. Yapıyla ilgili çalışmalarda da bu durum tartışılmıştır. *Amasya Tarihi*'ni yazan Hüseyin Hüsameddin Yaşar, Osmanlı belgelerinde geçen Sultan Alâeddin isminin yanlış yazıldığını, yapının 1312 tarihli vakfiyesinde geçen Ilduz Hatun'un kardeşinin Alâeddin Ali Pervane Bey isimli bir emir olduğunu ve muhtemelen bu emirle Sultan Alâeddin'in karıştırıldığını belirtmiştir.<sup>48</sup> Süheyl Ünver de benzer kanaattedir.<sup>49</sup> Ayten Altıntaş ise darüşşifanın Alâeddin Keykubad tarafından 1225-1235 yılları arasında inşa, 1308'de ise tamir ettirildiğini ileri sürmektedir.<sup>50</sup> Amasya'da Sultan Alâeddin'in inşa ettirdiği düşünülen diğer yapı Alâeddin Mevlevihanesi'dir.<sup>51</sup> Hüseyin Hüsameddin Yaşar, bu yapının Saraçhane Mahallesi'nde Alçak Köprü'nün yakınında olduğunu ve 1314 tarihli bir vakfiyesinin bulunduğu burada banisi olarak Alâeddin Perva-

44 Parla, “I. Alaeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik,” 840; Ali Boran, *Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescitleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001), 142-143.

45 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab- Asafi Divan-ı Hümayun Sicilleri Mühimme Defterleri (A.DVNSMHH.d.) 118/722, 29 Şevval 1123 [10 Aralık 1711].

46 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 64/6952, 1 Rabiulahir 1124 [8 Mayıs 1712]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 52/5717, 7 Cemazeyilevvel 1124 [12 Haziran 1712]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Eminî I. Mahmut (AE.SMHD.I. Mahmut) 242/19605, 11 Ramazan 1156 [29 Ekim 1743].

47 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab- Asafi Divan-ı Hümayun Sicilleri Mühimme Defterleri (A.DVNSMHH.d.) 72/450, 22 Şaban 1002 [13 Mayıs 1594].

48 Bk. Gönül Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2014), 66 dipnot 78; Ayten Altıntaş, “Belgeler Işığında Amasya Darüşşifası (Amasya Darüşşifasının 700.Yılı Dolayısıyla),” *Tip Tarihi Araştırmaları* 16 (2009), 17.

49 Altıntaş, “Belgeler Işığında Amasya Darüşşifası (Amasya Darüşşifasının 700.Yılı Dolayısıyla),” 18.

50 Altıntaş, “Belgeler Işığında Amasya Darüşşifası (Amasya Darüşşifasının 700.Yılı Dolayısıyla),” 30-31.

51 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 377/19132, 22 Rabiulevvel 1244 [2 Ekim 1828].

ne Bey'in adının geçtiğini belirtmiştir.<sup>52</sup> Bu kişi darüşşifa vakfiyesinde bahsi geçen Alâeddin Ali Bey'le muhtemelen aynı kişidir. Bu ilişki, arşiv kayıtlarında isimlerin karıştırılmış olma ihtimalini artırmaktadır.



G. 3: Amasya Bimarhanesi (A. Bekmez Yelen, 2016)

Ankara'da bugün de Alâeddin Camii olarak anılan yapıdan Osmanlı arşivinde de Sultan Alâeddin Camii olarak bahsedilmektedir (G. 4).<sup>53</sup> Vakıf arşivinde de yapıdan Sultan Alâeddin Camii -i Şerifi olarak söz edilmiş ancak sadece muhasebe kayıtlarına dair bilgilere yer verilmiştir.<sup>54</sup> Kayıtlar caminin aynı isimli bir mahalle içinde olduğunu da ortaya koymaktadır. Ankara Alâeddin Camii, Kaleiçi'nde bulunmakta olup kimin tarafından ne zaman yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Camiye ait olduğu bilinen minber üzerinde 1197 tarihi ve Muhyiddin Mesud ismi bulunmaktadır. Muhyiddin Mesud Selçuklu hanedanından olup II. Kılıçarslan'ın oğullarından biridir. 1186 yılında Ankara'ya melik olarak atandığı bilinmektedir.<sup>55</sup> Minber kitabesinden yola çıkarak yapının 1197 yıllarında Muhyiddin Mesud tarafından yaptırıldığı, Alâeddin

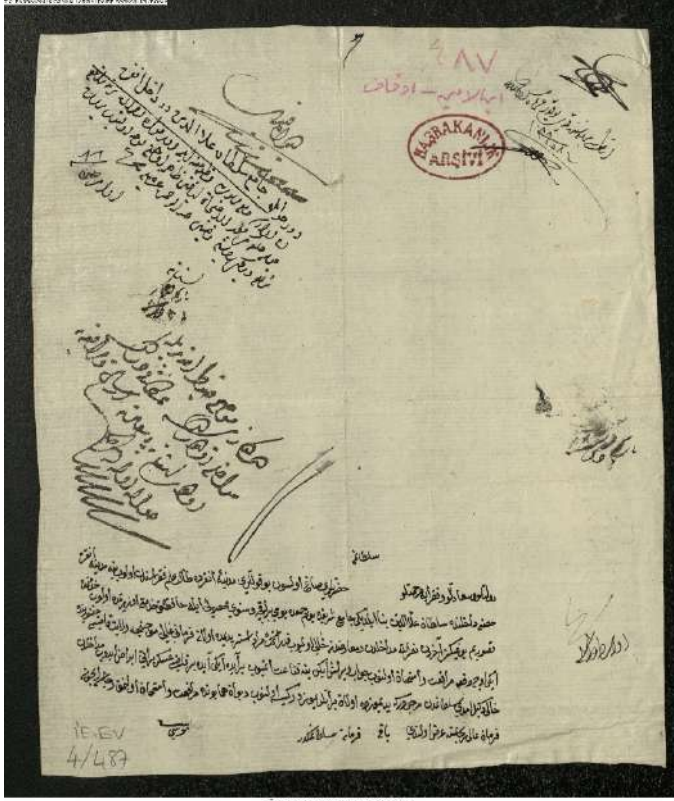
52 Hüseyin Hüsameddin Yaşar, *Amasya Tarihi* (İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası, 1912), 1: 180-181, 200.

53 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV.) 4/487, 8 Zilkade 1088 [2 Ocak 1678]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Maliye Nezareti Emlak-i Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM.) 163/6, 10 Ramazan 1308 [17 Nisan 1891]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Maliye Nezareti Emlak-i Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM.) 563/72, 22 Cemazeyilahir 1322 [3 Eylül 1904].

54 Gülen Taşçı, "H. 1281/M. 1864-1865 Tarihli Muhasebe Defterine Göre Ankara Sancağı'ndaki Vakıflar," (Yüksek Lisans tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, 2022), 18-19.

55 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 242.

Keykubad döneminde ise esaslı bir onarımdan geçtiği kabul edilmektedir.<sup>56</sup>



IE.EV.00004.00487.001

G. 4: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE. EV.) 4/487, 8 Zilkade 1088 [2 Ocak 1678]

Arşiv kayıtlarında Antalya’da Sultan Alâeddin ismiyle anılan iki yapı bulunmaktadır. Bunlar Sultan Alâeddin Camii ve Medresesi’dir.<sup>57</sup> Şehirde Alâeddin Camii olarak anılan iki yapı vardır. Bunlardan ilki Antalya Yivli Minare Camii’dir (G. 5).<sup>58</sup> Camiye adını veren minare üzerindeki tarihsiz kitabede Alâeddin Keykubad’ın adı bulunmaktadır. Cami üzerindeki kitabede 1373’te Hamîdoğullarından Emir Mübârizüddin Mehmed Bey tarafından yaptırıldığı bilgisine yer verilmiştir. Araştırmacılar genel olarak caminin 13. yüzyıl başında Selçuklu Dönemi’nde kiliseden camiye çevrildiği ve Hamîdoğulları Dönemi’nde esaslı bir onarımla bugünkü hâlini aldığı fikrindedir-

56 Bk. Nusret Çam ve Ayşe Ersay, “Ankara Muhyiddin Mesud (Alâeddin Camii)nin İlk Şekli ve Türk Mimarisindeki Yeri,” *Vakıflar Dergisi* 2/38 (2012), 16.

57 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Topkapı Sarayı, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evkafı (TM.MA.e.) 866/52, 13 Cemazeyilahir 1008 [31 Aralık 1599]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 362/18365, 29 Ramazan 1204 [12 Haziran 1790].

58 *Konya Salnamesi*’nde Antalya kazasındaki cami, Sultan Alaaddin Selçuki Cami olarak anılmaktadır. *H 1332 Mali 1330 (1914) Konya Vilayeti Salnâmesi*, (İstanbul: Cihan Matbaası, 1330/1914), 533.

ler.<sup>59</sup> Alâeddin Camii olarak adlandırılan diğer cami, Panagia Kilisesi olarak bilinen sonradan camiye dönüştürülen yapıdır. Yapının üzerinde herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Ancak farklı tarihlerdeki müze kayıtlarında yapının 1834 tarihli olduğu, Sultan Alâeddin tarafından kiliseden camiye dönüştürüldüğü bilgileri yer almaktadır.<sup>60</sup> Osmanlı arşivlerinde bahsedilen caminin Yivli Minare Camii olması daha olası görünmektedir. Ayrıca kayıtlarda geçen Alâeddin Medresesi'nin Yivli Minare Camii'nin karşısında bulunan Atabey Armağan Medresesi olması bu savı desteklemektedir. Atabey Armağan Medresesi'nin yalnızca taçkapısı günümüze ulaşabilmiştir (G. 6). Taçkapısı üzerindeki kitabeye göre 1239-1240 yılında II. Gıyâseddin Keyhusrev döneminde emir Atabey Armağan tarafından inşa edildiği belirtilmiştir. Yivli Minare Camii'yle yakınlığı iki yapının aynı kişi tarafından yapıldığını düşündürmüştür olmalıdır.



G. 5 Antalya Yivli Minare (A. Bekmez Yelen, 2017)

59 Canan Parla, "I. Alaeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik," 841; Muhammed Arslan, "Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)," (Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2017), 197-198.

60 Süreyya Eroğlu Bilgin ve Seda Özdemir, "Antalya Panagia Kilisesi'nin (Alaeddin Cami) Kalemîşi Süslemeleri," *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 52 (2021), 2-3.



G. 6: Atabey Armağan Medresesi girişi (A. Bekmez Yelen, 2017)

Osmanlı arşiv kayıtlarında Ankara'nın ilçesi Beypazarı'nda da bir Sultan Alâeddin Camii ve Medresesi'nden söz edilmektedir.<sup>61</sup> Beypazarı Alâeddin Sokağı üzerinde bulunan Sultan Alâeddin Camii plan ve süsleme özellikleriyle 17. yüzyıl eseri olup esas caminin Alâeddin Keykubad tarafından yapıldığı ve bilinmeyen bir sebepten yıkılınca yerine bu yapının inşa edilip aynı isimle anılmaya devam edildiği belirtilmektedir.<sup>62</sup> Medrese günümüze ulaşamamıştır ancak Gerede Havalisi Alâeddin Mevkii'nde olduğu arşiv kayıtlarından ortaya çıkmaktadır.<sup>63</sup> Vakıf arşivinde sadece camiye ait bilgiler bulunmaktadır. Belgelerde Sultan Alâeddin Cami-i Şerifi olarak yer alan yapıya dair herhangi bilgiye yer verilmemiş sadece camiyle ilgili harcamalara değinilmiştir.<sup>64</sup>

Niğde'nin Bor ilçesinde de bir Sultan Alâeddin Camii'nden bahsedilmekte (G. 7)<sup>65</sup>, bu caminin Bor Ulu Camii olarak bilinen yapı olduğu ve üzerindeki kitabeye göre Karamanoğullarından Nâsüriddin Mehmed Bey döneminde Hacı Hoca tarafından 1410-1411 yıllarında yaptırıldığı anlaşılmaktadır.<sup>66</sup> Cami halk arasında da Sultan Alâeddin Camii olarak anılmaktadır. Caminin bu isimle anılması yapının esasında Karamanoğullarından Alâeddin Bey tarafından yapılmış olabileceğine dair tartışma-

61 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 5/565, 14 Rabiulevvel 1086 [8 Haziran 1675]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Tevcihat (İE.TCT.) 6/669, 21 Şaban 1079 [24 Ocak 1669]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Mühimme Kalemi Evrakı (A.MKT. MHM.) 13/88, 12 Recep 1265 [3 Haziran 1849].

62 Tolga Bozkurt, *Beypazarı'ndaki Türk Devri Yapıları* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004), 39.

63 Bozkurt, *Beypazarı'ndaki Türk Devri Yapıları*, 239.

64 Taşçı, "H. 1281/M. 1864-1865 Tarihli Muhasebe Defterine Göre Ankara Sancağı'ndaki Vakıflar," 39-40.

65 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 143/7141, 29 Safer 1192 [29 Mart 1778]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Defterleri (EV.d.) 21838, 29 Şaban 1288 [13 Kasım 1871].

66 Mehmet Özkarcı, "Niğde-Bor'da Karamanoğulları Beyliği Mimari Eserleri," *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (Konya : Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1997), 179-180.

lara da sebep olmuştur.<sup>67</sup> Hurufat defterlerinde bu yapı, “Sultan Alâeddin’in yaptırdığı camii” olarak belirtilmiştir.<sup>68</sup> Ancak kayıtlarda Sultan Alâeddin’in Karamanoğullarından ya da Selçuklulardan olup olmadığı yazılmamıştır.

Afyonkarahisar’ın Çay ilçesinde Selçuklu emiri Mücahid Yusuf b. Yakub tarafından 1278-1279 yıllarında yaptırılan cami, han, hamam ve medresesinin kayıtlardaki adı Sultan Alâeddin olarak geçmektedir.<sup>69</sup> Bugünde benzer şekilde halk arasında bu yapılar için aynı isim kullanılmaktadır.



C.MF. 80143/7141.001

**G. 7:** Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 143/7141, 29 Safer 1192 [29 Mart 1778]

Diyarbakır’ın Çermik ilçesindeki Ulu Camii, arşiv kayıtlarında sultan Alâeddin Camii olarak yer almaktadır (**G. 8**).<sup>70</sup> Çermik Ulu Camii üzerindeki en erken tarihli ki-

67 Mesut Dündar, “Bor Camileri,” *TÜBAR* 26 (2009), 62, dipnot 9.

68 Ahmet Öge, “Hurufat Defterlerinde Niğde – Bor” (Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010), 72-73.

69 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 55/2726, 24 Safer 1180 [1 Ağustos 1766]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 29/1409, 24 Cemazeyilahir 1209 [16 Ocak 1795]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 34/1672, 29 Rabiulevvel 1213 [10 Eylül 1798]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Mustafa (AE.SMST. III.) 84/6242, 29 Zilhicce 1170 [14 Eylül 1757].

70 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 171/8541, 9 Cemazeyilahir 1236 [14 Mart 1821]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA),



tabeye göre Artukluların Hasankeyf kolundan Fahreddin Karaarslan'ın hükümdarlık zamanında İnaloğlu İlaladı tarafından 1144-1145 yıllarında yapılmıştır.<sup>71</sup> Kaynaklardan anlaşıldığı üzere cami minaresinde günümüze ulaşamayan 1242-1243 yılında Ebubekir Ali oğlu Hacı Halid tarafından onarıldığını gösteren ve III. Alâeddin Keykubad'ın adının da bulunduğu bir kitabe de bulunmaytaymış.<sup>72</sup> Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde ise Sultan Alâeddin Camii, Alâeddin Camii veya Cami-i Kebir olarak belirtilmiş, banisinin kimliği hakkında bir bilgi bulunmamakla birlikte vakfın adı Alâeddin Bey'dir.<sup>73</sup>



G. 8: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 55/2726, 24 Safer 1180 [1 Ağustos 1766]

Arşiv kayıtlarında Karaman'a bağlı olarak gösterilen ancak bugün Konya'nın ilçesi olan Doğanhisar'da da bir Sultan Alâeddin Camii bulunmaktadır.<sup>74</sup> Bu yapı, şehrin en büyük camisine Sultan Alâeddin ismi verme geleneği düşünüldüğünde muhtemelen Doğanhisar Ulu Camii'dir. Cami üzerindeki kitabede 1548 yılında inşa edildiği ve minaresinin Muhammed Ağa tarafından 1685 yılında eklendiği anlaşılmaktadır.<sup>75</sup> Yapıyı Selçuklu Dönemi ya da Alâeddin Keykubad'la ilişkilendirebilecek herhangi bir kaynak bulunamamıştır.

Ali Emiri III. Ahmed (AE.SAMD. III.) 215/20819, 18 Rabiulevvel 1125 [14 Nisan 1713].

71 Bk. Arslan, "Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami Ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)," 356.

72 Bk. Arslan, "Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami Ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)," 356-357.

73 Ercan Reisoğlu, "1067 Numaralı Hurufat Defterine Göre Amid ve Çevresindeki Vakıflar (1703-1722)" (Yüksek Lisans tezi, Batman Üniversitesi, 2022), 58-59.

74 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Ahmed (AE.SAMD. III.) 221/21318, 4 Muharrem 1133 [5 Kasım 1720]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaç (C.EV.) 431/21845, 8 Cemazeyilevvel 1143 [19 Kasım 1730].

75 Razan Aykaç, *Doğanhisar Kültür Envanteri (Mimari Eserler)* (Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi, 2022), 32-45.

Eskişehir merkezde Alâeddin Camii (G. 9) olarak bilinen yapı arşiv kaynaklarında da Sultan Alâeddin Camii olarak kayıtlıdır.<sup>76</sup> Caminin özgününde kim tarafından ne zaman yapıldığı bilinmemektedir. Yapıyla ilişkili tek kitabe minare kaidesinde bulunmakta olup 1268 yılında Caca oğlu Cibril tarafından yaptırıldığı bilgisine yer verilmiştir. Caminin de bu tarihten önce Selçuklular tarafından yapıldığı, 1268’de ise onarım gördüğü düşünülmektedir.<sup>77</sup> Caminin ilk dönemine ait plan ve süsleme özelliklerini tamamen yitirdiği gözlenmektedir. Osmanlı döneminde esaslı bir onarımdan geçtiği arşiv belgeleriyle ortaya çıkmaktadır.<sup>78</sup> Vakıf arşivlerine göre bugün Eskişehir’e bağlı bir ilçe olan Günyüzü’nde Sultan Alâeddin Zaviyesi bulunduğu anlaşılmaktadır.<sup>79</sup> Kayıтта yapıya dair bilgi olarak sadece yeri ve ismi yer almaktadır. Diğer bilgiler harcamalar üzerinedir.



G. 9: Eskişehir Alâeddin Camii (A. Bekmez Yelen, 2016)

Bugün Afyonkarahisar İhsaniye’ye bağlı Gazlıgöl’de Sultan Alâeddin’in cami, kervansaray ve ılıca havuzu inşa ettirdiği bilgisi arşiv belgelerinde yer almaktadır.<sup>80</sup> Ancak bu yapılar günümüze ulaşamamıştır.

76 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 26/3060, 10 Cemazeyilahir 1109 [24 Aralık 1697]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 34/3915, 19 Safer 1112 [5 Ağustos 1700].

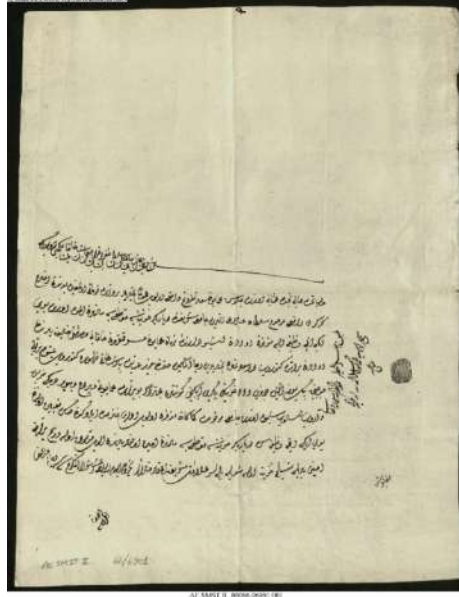
77 Mehmet Mahur Tulum ve Mehmet Erol Altınsapan, “Eskişehir Alaaddin Camii Minaresi İnşa Kitabesinin Tarihlendirilmesi Üzerine Son Tespit,” *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/106 (2020), 1-8.

78 Remzi Aydın, “Eskişehir Alâeddin Camisi’nin Onarılmasına Dair Girişimler (1878-1886),” *Mediterranean Journal of Humanities* VII/2 (2017), 47-60; Erol Altınsapan, “Eskişehir Alaaddin Camisinin Onarımlarla Değişen Yüzü (19. Yüzyıl Sonu-21. Yüzyıl Başı Fotoğraf Albümü),” *ASOS Journal* 121 (2021), 1-32.

79 Taşçı, “H. 1281/M. 1864-1865 Tarihli Muhasebe Defterine Göre Ankara Sancağı’ndaki Vakıflar,” 83.

80 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Asafî Defterleri (A. DVNSMHH. d.) 48/483, 21 Şevval 990 [8 Kasım 1582].

Arşiv kayıtlarında Adıyaman'ın Gerger ilçesinde de Sultan Alâeddin Camii bulunduğu anlaşılmaktadır (G. 10).<sup>81</sup> Belgelerde caminin Sultan Alâeddin tarafından inşa edildiği ve Sultan Mehmed Han tarafından tamir edildiği bilgilerine yer verilmiştir. Yapı günümüze ulaşamamış; ancak bugün sadece minaresinin bir kısmı ayakta olan Cami-i Kebir isimli yapının bu cami olduğu düşünülmektedir.



G. 10: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri II. Mustafa (AE.SMST.II.) 66/6901, 29 Zilhicce 1107 [30 Temmuz 1696]

Osmanlı Dönemi'nde Karahisar-ı Sâhib olarak isimlendirilen Afyonkarahisar'da Sultan Alâeddin Medresesi isimli bir yapı olduğu kayıtlara geçmiştir.<sup>82</sup> Bahsi geçen yapı, Hisarardı Alâeddin Medresesi olarak bilinen ve günümüze sadece kalıntıları ulaşan eserdir.<sup>83</sup> Medresesinin ne zaman veya kim tarafından inşa edildiği bilinmemekle birlikte Alâeddin Keykubad'a atfedilmektedir.

Bugün Konya Beyşehir'e bağlı bir köy olan Kireli'de (Kırılı) Yarangözü isimli yerde Sultan Alâeddin Camii bulunduğu belirtilen belgeler de tespit edilmiştir.<sup>84</sup> Ancak

81 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri II. Mustafa (AE.SMST.II.) 66/6901, 29 Zilhicce 1107 [30 Temmuz 1696]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri II. Mustafa (AE.SMST.II.) 44/2874, 10 Ramazan 1232 [24 Temmuz 1817]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 253/12805, 27 Cemazeyilevvel 1205 [1 Şubat 1791].

82 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Mustafa (AE.SMST.III.) 84/6242, 29 Zilhicce 1185 [3 Nisan 1772]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C. MF.) 42/2080, 17 Recep 1213 [25 Aralık 1798].

83 Aptullah Kuran, *Anadolu Medreseleri* (Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları, 1969), 1: 108-109.

84 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Hatt-ı Hümayun (HAT.) 1598/26, 22 Muharrem 1252 [9 Mayıs 1836].

Kireli'nin kökenini oluşturan Yarangözü zamanla Beyşehir Gölü suları altında kaldığı için bahsedilen yapı da muhtemelen sular altında kalmıştır.

Kırşehir'de bugün de aynı isimle anılan bir Alâeddin Camii bulunmaktadır (G. 11).<sup>85</sup> Kırşehir Kalesi içinde bulunan yapı, özgünlüğünü kaybetmiştir. Bugünkü cami 1893 yılında Mutasarrıf Arizi Bey tarafından yaptırılmıştır. Doğu cephesi saçak altındaki ebced hesaplı kitabeden caminin H 767 [1365] tarihinde tamir edildiği de anlaşılmaktadır.<sup>86</sup> Caminin girişindeki taçkapı ise yıkılan Melik Muzafereddin Medresesi'nden taşınarak yapıya eklenmiştir. Ancak özgün caminin ne zaman ve kim tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir.



G. 11: Kırşehir Alâeddin Camii (A. Bekmez Yelen, 2017)

Konya'da Sultan Alâeddin Keykubad'la ilişkilendirilen iki yapı bulunmaktadır.<sup>87</sup> Bu yapılardan ilki Selçukluların en meşhur yapılarından biri olan ve Alâeddin Tepesinde bulunan Konya Alâeddin Camii'dir.<sup>88</sup> Yapı, diğer örneklerden farklı olarak

85 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 393/19949, 29 Şevval 1147 [24 Mart 1735]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Hatt-ı Hümayun (HAT.) 1562/47, 29 Zilhicce 1238 [6 Eylül 1823]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD.) 151/71, 9 Rabiulevvel 1319 [26 Haziran 1901].

86 Boran, *Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescitleri*, 91.

87 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE. EV.) 7/854, 20 Zilhicce 1078 [1 Haziran 1668]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE. EV.) 18/2127, 20 Şevval 1096 [20 Eylül 1685]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Evkaf (İ. EV.) 7/61, 20 Rabiulevvel 1312 [21 Eylül 1894] v.d.

88 *Konya Salnamesi*'nde yapı için "Sultan Alâeddin Selçuki Cami vakıf sahibi es Selçuki'den Sultan" ibarelerine yer verilmiştir. *H 1332 Mali 1330 (1914) Konya Vilayeti Salnamesi*, İstanbul: Cihan Matbaası, (1330/1914), 548.

üzerindeki kitabelerle Alâeddin Keykubad'ın baniliğini belgelemektedir. Aynı zamanda Selçuklu Sarayı içinde bulunan yapının inşa evreleri ve ilk olarak ne zaman yapıldığı tartışmalıdır. Cami içindeki ahşap minber üzerinde 1155 tarihi ve I. Mesud ve II. Kılıçarslan'ın adları yazılmıştır. Caminin farklı cephelerinde I. İzzeddin Keykâvus ve I. Alâeddin Keykubad'ın isimlerinin yazdığı 1219-1220 tarihli kitabeler de vardır. Camideki en geç tarihli kitabede 1889-1890 yılında II. Abdülhamid'in emriyle Vali Sururi Paşa'nın yaptırdığı onarımdan bahsedilmektedir. Belgelerden ve kitabelerden hareketle caminin 1155 yıllarında ilk aşamada küçük bir saray cami olarak inşa edildiği, İzzeddin Keykâvus döneminde genişletildiği ve Alâeddin Keykubad döneminde bu inşanın tamamlandığı, II. Abdülhamid dönemindeki esaslı onarımla son hâlini aldığı varsayılmaktadır.<sup>89</sup> Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde de Alâeddin Camii olarak geçen yapı için çok sayıda köy vakfedildiği anlaşılmaktadır.<sup>90</sup> Vakıf kayıtları Sille ve çevresinde Alâeddin Camii'nin çok sayıda vakfının bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Konya'daki diğer yapı ise darüşşifadır. Alâeddin Camii'yle birlikte anılan ve aynı vakıf içinde gösterilen darüşşifa günümüze ulaşamamıştır. Darüşşifanın 1220'lerde Alâeddin Keykubad tarafından yaptırıldığı ve yeriyle ilgili farklı görüşler bulunmakla birlikte bugünkü Sakahane Mescidi'ne bitişik olduğu düşünülmektedir.<sup>91</sup>

1476-1501 tarihli vakıf kaydında Konya'da Sahib-i Sultan Alâeddin Camii isimli bir yapıdan bahsedilmiştir.<sup>92</sup> Burada belirtilen cami muhtemelen Selçuklu devlet adamı Sâhib Ata Fahreddin Ali'nin inşa ettirdiği Sahip Ata Camii'dir. Aynı belgede Sultan Alâeddin Hankah (Sahib) ismiyle yer alan yapı Sahip Ata Hankahı olmalıdır. Benzer şekilde Sahip Ata Türbesi, Sultan Alâeddin Sahip Türbesi olarak belirtilmiştir. Kitabeleri ve günümüzdeki ismiyle açık bir şekilde Sahip Ata tarafından yaptırıldığı bilinen eserlerin vakıf kayıtlarında Sultan Alâeddin'le ilişkilendirilmesi Amasya örneklerini hatırlatmaktadır. 1483 tarihli vakıf tahrir defterlerinde ise yapılardan “Vakf-ı Cami ve Hankah ve Türbe-i Sahib” olarak bahsedilmiş ve Sâhib Ata Fahreddin Ali'nin torununun ismine yer verilmiştir.<sup>93</sup> Bu kayıt yakın tarihli iki farklı arşiv belgesindeki değişikliği ortaya koyması bakımından önemlidir.

Vakıf arşivlerine göre bugün Konya'da bir mahalle olan Kavak'ta Sultan Alâeddin Selçuki Camii isimli 1762 kadar kullanılan bir yapı olduğu anlaşılmaktadır.<sup>94</sup> Ancak yapı günümüze ulaşamamıştır.

89 M. Zeki Oral, “Konya'da Alâeddin Camii ve Türbeleri,” *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I (1956), 45-74; İbrahim Hakkı Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi* (Konya: Yeni Kitap Basımevi, 1964), 293-317, 576-586; Remzi Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri (İnşa ve Tamir)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001), 43-44.

90 Seher Haber, “Konya Vakıfları (1476-1501)” (Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2019), 62, 66, 96.

91 Yusuf Küçükdağ, “Konya'da Alaeddin Darü's-şifası, Tıp Medresesi ve Mescidinin Yeri, Yapısı,” *Osmanlı Araştırmaları* 9 (1989) 346-359; Parla, “I. Alaeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik,” 857.

92 Haber, “Konya Vakıfları (1476-1501)” 40, 46, 53.

93 Fahri Coşkun, “888/1483 Tarihli Karaman Eyaleti Vakıf Tahrir Defteri” (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 1996), 23.

94 Özcan Uğur, “Karaman Eyaleti Konya Merkez Kazası Hurufat Defterlerine Göre Konya ve Civarının İdari ve Sosyal Durumu (1690-1839)” (Doktora tezi, Kırıkkale Üniversitesi, 2018), 553.

Antalya'nın Korkuteli, eski ismiyle İstanos ilçesinde belgelerde Sultan Alâeddin tarafından yaptırıldığı belirtilen bir cami vardır.<sup>95</sup> Belgede caminin Tekeli Mehmed Paşa tarafından tamir edildiği de belirtilmiştir. Yapı bugün Korkuteli merkezde olup Alâeddin Camii olarak anılmaya devam etmektedir. Cami üzerinde Sultan Alâeddin'in inşasına veya Tekeli Mehmed Paşa'nın tamirine dair herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Sadece minare üzerinde 1517 tarihi ve Murad Paşa'nın adı yer almaktadır. Evliya Çelebi ziyareti sırasında gördüğü caminin yanı sıra şehir içinde bir han, hamam, imaret ve medresenin de Sultan Alâeddin tarafından inşa edildiğini söylemektedir.<sup>96</sup> Bu yapılar için Alâeddin Keykubad'ın baniliğiyle ilgili somut bir kanıt yoktur. Caminin günümüze ulaşan taçkapısı Selçuklu üslubu içinde değerlendirilebilmektedir. Yapıyla ilgili yapılan araştırmalar, caminin Alâeddin Keykubad döneminde ilk inşasının yapıldığı, sonrasında birçok defa tamir edildiği ya da banisinin Alâeddin Keykubad'tan ziyade Karamanoğullarından Alâeddin Ali Bey olabileceği yönündedir.<sup>97</sup>

Kütahya'da Yoncalı'da bulunan Alâeddin Camii olarak anılan yapıyla ilgili devlet arşivlerinde herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır (G. 12). Ancak yapıyla ilgili kaynaklar caminin karşısında yer alan Gülümsen Hatun Hamamı'ndan (1223) yola çıkarak I. Alâeddin Keykubad'ın bu yapıyı yaptırmış olabileceğini varsaymaktadır.<sup>98</sup> Osmanlı arşiv belgelerinde Kütahya Altıntaş'ta bir Sultan Alâeddin Camii'den bahsedilmekte<sup>99</sup> ancak kaynaklarda ve günümüzde eserle ilgili herhangi bir veriye rastlanmamaktadır.

95 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 60/2967, 3 Zilkade 1217 [25 Şubat 1803].

96 Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, haz. Seyit Ali Kahraman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 9/ 1: 306-307.

97 Ahmet Çaycı, "Korkuteli (İstanos) Tarihi ve Korkuteli Alaaddin Camii Üzerine Bir Araştırma," *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 16 (2004), 122-123.

98 Arslan, "Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami Ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)," 948.

99 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 589/29707, 26 Zilkade 1170 [12 Ağustos 1757].



G. 12: Kütahya Alâeddin Camii (A. Bekmez Yelen, 2016)

Nevşehir’de Alâeddin Keykubad’la ilişkilendirilen yapıların sayıca fazla oluşu dikkat çekicidir. Bugün Nevşehir’e bağlı Ürgüp<sup>100</sup>, Ortahisar<sup>101</sup>, Karacaviran (muhtemelen bugünkü Karacaören)<sup>102</sup>, Karain<sup>103</sup>, Avanos<sup>104</sup>, Koçhisar<sup>105</sup> gibi merkezlerde Alâeddin Keykubad adına yapılar bulunmakla birlikte ayrıca eşi Hunat Hatun<sup>106</sup> ve sultanın vakıflarının<sup>107</sup> da olduğu anlaşılmaktadır. Bugün Nevşehir ilçeleri Ortahisar’da yazlık ve kışlık olmak üzere iki Alâeddin Camii, Avanos Alâeddin Camii, Karlık Alâeddin Camii ayaktadır. Avanos Alâeddin Camii kitabesinin kayıp olduğu ve 1220’de

100 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 344/17468, 11 Muharrem 1216 [24 Mayıs 1801].

101 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 64/7013, 20 Şaban 1126 [31 Ağustos 1714].

102 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 560/28282, 29 Rabiulahir 1253 [2 Ağustos 1837].

103 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 194/7, 10 Safer 1281 [15 Temmuz 1864].

104 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 392/19874, 7 Rabiulevvel 1224 [22 Nisan 1809].

105 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf defterleri (EV. d.) 11247, 3 Rabiulevvel 1261 [12 Mart 1845].

106 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 112/1, 1 Recep 1270 [30 Mart 1854]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 129/9, 22 Rabiulevvel 1275 [30 Ekim 1858].

107 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Mustafa (AE. SMST. III.) 10/684, 29 Zilhicce 1180 [28 Mayıs 1767].

Alâeddin Keykubad tarafından yaptırıldığı söylenmektedir.<sup>108</sup> Ancak yapıların hiçbirinde Alâeddin Keykubad'la bağlantılı herhangi bir kitabe yoktur. Yapılar Osmanlı Dönemi'nde önemli ölçüde yenilenmiştir.

Niğde Alâeddin Camii üzerindeki inşa kitabesinde açıkça 1223 yılında Zeynüddin Beşâre'nin yaptırdığı yazdığı hâlde yüzyıllardır Alâeddin Camii olarak anılmaktadır (**G. 13**). Caminin bu isimle anılmasıyla ilgili bani Zeynüddin Beşâre'nin inşaatın tamamlandığı yıl Alâeddin Keykubad tarafından öldürtülmesi gösterilebilir.<sup>109</sup> Bu olaydan sonra caminin banisini anmaya kimse cesaret edememiş olmalıdır. Nitekim Zeynüddin Beşâre'nin bu olaydan önce 1219'da Konya'da yaptırdığı Beşâre Bey Mescidi kendi adıyla anılmaya devam etmektedir.



**G. 13:** Niğde Alâeddin Camii (A. Bekmez Yelen, 2017)

Tokat'ın Niksar ilçesi Çaykışla<sup>110</sup> veya Çayköy'de<sup>111</sup> de Sultan Alâeddin isimli bir cami vardır. Yapı günümüze ulaşmamıştır. Belgelerde yer alan Sultan Alâeddin'in yaptırdığı dair bilgi dışında yapının Selçuklu Dönemi'yle ilişkisiyle ilgili bilgiye rastlanmamıştır.

108 Ahmet Turan Türk, "Geçmişten Günümüze Kitabeleriyle Avanos," *Avanos Sempozyumu Bildirileri*, ed. Adem Öger (Ankara: Avanos Kaymakamlığı Yayınları, 2014), 66.

109 Nermin Şaman Doğan, "Selçuklu Döneminde Siyasi ve Bani Kimliği ile Zeyneddin Beşâre," *Turkish Studies* 9/10 (2014), 972-973.

110 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 33/3794, 15 Ramazan 1107 [18 Nisan 1696]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Ahmed (AE. SAMD.III.) 223/21525, 29 Rabiulevvel 1143 [12 Ekim 1730].

111 Emel Şener Boy, "Niksar'da Türk Devri Mimari Eserleri" (Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, 2021), 248-249.



Mersin'in ilçesi Silifke'de arşiv kayıtlarında ve günümüzde Alâeddin Camii adıyla anılan bir eser daha bulunmaktadır. Cami devlet arşivlerinde Sultan Alâeddin Camii olarak anılmakta ve bir zaviyesi olduğundan söz edilmektedir.<sup>112</sup> Caminin ilk ne zaman ve kimin tarafından inşa edildiği bilinmemektedir. S. Göktürk ve İ. Aslan gerekçe belirtmeden caminin 1226 yılında Alâeddin Keykubad tarafından yaptırıldığını, Y. Özbek ise plan özelliklerinden yola çıkarak Karamanoğulları Dönemi'nde muhtemelen Alâeddin Ali Bey tarafından inşa edildiğini belirtmektedir.<sup>113</sup>

Sinop merkezde bulunan Alâeddin Camii de birçok defa devlet arşivlerinde söz edilen bir yapıdır (G. 14).<sup>114</sup> Belgelerde yapının yakınındaki medreseyle birlikte Alâeddin Keykubad tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir. Yapının isminden hareketle kaynaklarda da yapının banisi olarak Alâeddin Keykubad'ın ismi zikredilmektedir. Yapı üzerinde ilk inşa dönemiyle ilgili herhangi bir kitabe bulunmadığı gibi günümüze ulaşan plan ve süsleme özellikleri Osmanlı Dönemi özellikleri taşımaktadır. Cami üzerindeki en erken tarihli kitabe 1268 tarihli olup Muînüddin Süleyman Pervâne tarafından yaptırıldığı bilgisine yer vermektedir. Yapının avlusunun batı girişi üzerinde yer alan 1385 tarihli kitabe ve harim girişi üzerindeki 1430 tarihli kitabe yapının Candaroğulları Dönemi'nde esaslı onarımlar geçirdiğini göstermektedir. Cami Osmanlı Dönemi'nde 1709, 1725 ve 1851 yıllarında tamir edilmiştir. Konuyla ilgili çalışmalar yapının Sinop'un fethinden sonra Alâeddin Keykubad tarafından inşa edildiği, 1261 yılında Sinop'un Trabzon Rum Devleti tarafından işgal edilmesiyle yıkıldığı ve 1268 yılında yeniden inşa edildiğini varsaymaktadır.<sup>115</sup> Medrese giriş kapısı üzerinde 1262'de Muînüddin Süleyman Pervâne tarafından yaptırıldığı bilgisi bulunmakla birlikte camiyle ilişkili olması sebebiyle Alâeddin Medresesi veya Ulu Camii Medresesi olarak anılmaktadır.<sup>116</sup>

112 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Evkaf (İ.EV) 49/27, 29 Şevval 1326 [24 Kasım 1908]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Meclis-i Vala Evrakı (A. MKT. MVL.) 85/61, 3 Şaban 1273 [29 Mart 1857] v.d; Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, 9/1: 344.

113 Yıldırım Özbek, "Silifke Alâeddin Camii ve Tarihlendirilmesi Üzerine Notlar," *Vakıflar Dergisi* 25 (1995), 199-200.

114 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İ.EV) 2/135, 1 Safer 1096 [7 Ocak 1685]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İ.EV) 40/4628, 8 Cemazeyilevvel 1118 [18 Ağustos 1706]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Mektubi Kalemi Evrakı (A.MKT.) 111/35, 14 Rabiulevvel 1264 [19 Şubat 1848]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Evkaf (İ.EV.) 14/16, 3 Rabiulevvel 1314 [12 Ağustos 1896]; v.d.

115 Deniz Esemenli, "Alâeddin Camii ve Medresesi," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 328-329; Zekiye Tunç ve Arzu Özbek, "Sinop'ta Selçuklu Mirası," *SUTAD* 48 (2020), 292-293.

116 Tunç ve Özbek, "Sinop'ta Selçuklu Mirası," 296-297.



G. 15: Sinop Alâeddin Camii (A. Bekmez Yelen, 2017)

Bugün Sivas Ulu Camii olarak bilinen yapı, Osmanlı arşiv belgelerinde Cami-i Ke- bir veya Sultan Alâeddin Camii olarak geçmekte ve bazı belgelerde Sultan Alâeddin'in bina ettirdiği ibaresine yer verilmektedir (G. 16).<sup>117</sup> Ayrıca belgelerde caminin Sultan Alâeddin isimli bir vakfının olduğu da anlaşılmaktadır.<sup>118</sup> Sivas Ulu Camii'nin tam olarak ne zaman, kim tarafından inşa ettirildiği bilinmemektedir. Caminin yapım tarihi ve banisiyle ilgili iki kitabe 1955 yılındaki kazıda bulunmuştur.<sup>119</sup> Kitabeler bugün Sivas Müzesinde sergilenmektedir. Kitabelerden erken tarihli olanında caminin "1196-1197'de İbrahim oğlu Kızıl Arslan tarafından Kul Ahi'ye" yaptırıldığı, diğer kitabede ise "1212 tarihi ve Keyhusrev oğlu Keykâvus ve Yusuf'un oğlu ..." bilgileri bulunmaktadır. Camiyle ilgili genel yargı Dânişmendliler Dönemi'nde inşa edildiği ve Selçuklular Dönemi'nde iki kez tamir edilmiş olabileceğidir.<sup>120</sup> Caminin Alâeddin Keykubad'la ilgisini gösteren herhangi bir kitabeye rastlanmamıştır. Ancak Sivas'ta halk arasında caminin Alâeddin Keykubad tarafından yapıldığı kabul edilmektedir. Caminin özgün vakfiyesi günümüze ulaşmamış ancak 1578'te aslına uygun olarak

117 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 18/2146, 3 Rabiulevvel 1087 [16 Mayıs 1676]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 344/17468, 11 Muharrem 1216 [24 Mayıs 1801].

118 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 110/5470, 25 Şevval 1211 [23 Nisan 1797]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 106/5264, 29 Cemazeyilevvel 1218 [16 Eylül 1803].

119 M. Zeki Oral, "Konya'da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri I (Yapılar, Kitabeler)," *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi* I (1957), 150, dipnot 39.

120 Arslan, "Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami Ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)," 1185-1190.

yeniden düzenlenmiştir.<sup>121</sup> Cami vakfiyesi de “Sultan Alâeddin Vakfı” şeklinde isimlendirilmiştir.<sup>122</sup>



G. 16: Sivas Ulu Camii minaresi (A. Bekmez Yelen, 2020)

Isparta'nın Uluborlu ilçesinde bulunan Alâeddin Camii Osmanlı arşiv belgelerinde Sultan Alâeddin Camii olarak geçmektedir (G. 17).<sup>123</sup> Caminin günümüze ulaşan en erken tarihli kitabesinde 1231'de Alâeddin Keykubad Dönemi'nde II. Kılıçarslan'ın

121 Refet Yinanç, “Sivas Abideleri ve Vakıfları,” *Vakıflar Dergisi* 22 (1991), 16.

122 Naciye Altaş, *T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Tarafından Tescilli Yapılan Camiler (Amasya-Sivas-Tokat)* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 2008), 139. ismiyle Atik Esas 481/0.0.0224, Berat kutu 8 dolap kutusu 0001/2, İlam kutu 8 dolap 0001/6, İlam 1760/ 0.0311.0227, Mübayaa Hücceti; 1760/ 0.0312.0228, Şahsiyet Kaydı 217/0.0220.3530.3541, Şahsiyet Kaydı 217/0.0222.3543.3545, Şahsiyet Kaydı 217/0.0036.0261.0265 numaralı belgeler.

123 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri IV. Mehmet (AE.SMMD. IV.) 2/189, 18 Rabiulevvel 1084 [3 Temmuz 1673]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 18/2176, 2 Cemazeyilahir 1083 [25 Eylül 1672]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV.BRT.) 47/30, 8 Safer 1257 [1 Nisan 1841] v.d.

oğlu Melik Tuğrulşah'ın kızı olup ismi bilinmeyen hatun tarafından yaptırıldığı yazılmaktadır. 1281 yılına ait diğer kitabe ise yapılan tamire ilişkindir. Caminin Selçuklu Dönemi'ne ait herhangi bir özelliği günümüze ulaşmamış olup mevcut yapı 19. yüzyıl özelliklerini yansıtmaktadır. İbn Bibi ve diğer dönem kaynaklarından hareketle camiye yatıran kadının Alâeddin Keykubad'ın eşlerinden biri de olabileceği belirtilmektedir.<sup>124</sup> Kitâbede Alâeddin Keykubad'ın adının geçmesi ve baninin sultanın eşi olması yapının Alâeddin Camii olarak anılmasına sebebiyet vermiş olmalıdır.



G. 17: Uluborlu Alâeddin Camii (A. Bekmez Yelen, 2015)

Sivas'ın Zara ilçesi sınırlarında bulunan ve Tekke Köyü olarak anılan beldenin girişinde Şeyh Merzuban Türbesi isimli bir yapı bulunmaktadır. Arşiv belgesinde köyden "Sivas ili Şeyh Merzuban Karyesinde Sultan Alâeddin tarafından aynı namdaki aziz için bina ve vakıf olunan zaviye..."<sup>125</sup> şeklinde bahsedilmektedir. Zaviye ve türbe ile ilgili bahsi geçen şeyhin ailesinden alınmış bir vakıf kaydında Şeyh Merzuban'ın asıl adının Şeyh Mahmud bin Seyyid Ali el Hüseyini el Bağdadi ve 1274 yılında şeyhe vakfı bağışlayan sultanın III. Gıyâseddin Keyhusrev olduğu anlaşılmaktadır.<sup>126</sup> Yapının Sultan Alâeddin Keykubad'la bağlantısını gösteren diğer bir kayıt ise halk rivayetine dayanmaktadır. Halk arasındaki yaygın söylentide Sultan Alâeddin Keykubad doğu seferine çıktığı sırada bu köye uğramış ve orada karşılaştığı Şeyh'ten etkilenerek bölgeyi ona bağışlamıştır.<sup>127</sup>

124 Ayşegül Bekmez, *Selçuklu Çağı Anadolu Türk Mimarisinde Kadının Rolü* (İstanbul: Kriter Yayınları, 2021), 59-61.

125 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 541/27347, 29 Muharrem 1251 [27 Mayıs 1835].

126 Hasan Yüksel, "Selçuklular Döneminden Kalma Bir Vefâi Zaviyesi (Şeyh Marzuban Zaviyesi)," *Vakıflar Dergisi* 25 (1995), 237.

127 Yüksel, "Selçuklular Döneminden Kalma Bir Vefâi Zaviyesi (Şeyh Marzuban Zaviyesi)," 237.

Son olarak Kahramanmaraş Afşin Eshab-ı Khef Camisi için Alâeddin Keykubad tarafından vakıf hazırlandığı bilgisi arşiv belgesinde yer almaktadır.<sup>128</sup> Camiyle ilgili özgün vakfiye kaydı günümüze ulaşmamıştır ancak Osmanlı Dönemi'nde düzenlenen kopyası mevcuttur. Cami dışında ribat ve han gibi birimlerinde bulunduğu yapı topluluğuna 1215 ve 1232'de I. İzzeddin Keykâvus ve I. Alâeddin Keykubad Dönemi'nde eklemeler yapıldığı bilinmektedir. Ancak iki sultan da burada banilik yapmamıştır. Alâeddin Keykubad'ın banilik yapmadığı bir esere vakıf hazırlaması bu örneği diğerlerinden ayırmaktadır. Bunların dışında kayıtlarda Kayseri ve Malatya'da Sultan Alâeddin adına düzenlenen vakıfların olduğu anlaşılmaktadır.

## 2. Değerlendirme

Araştırma konusunun esas çözülmesi gereken kısmı belgelerde kastedilen Sultan Alâeddin'in kim olduğu ya da Sultan Alâeddin'le kastedilenin I. Alâeddin Keykubad olup olmadığıdır. İncelenen mimari eserler üzerinde yapılan çalışmalar arşiv belgelerinden ya da halk arasındaki söylemlerden yola çıkarak yapıları I. Alâeddin Keykubad'la ilişkilendirmektedir. Belgelerde beyliklerin Alâeddin isimli yöneticileri için çoğunlukla “sultan” değil “bey” unvanı kullanılmıştır. Selçukluyla ilişkili belgelerde özellikle Alâeddin Keykubad'ın anıldığı ve “sultan” unvanının kullanıldığı gözlenmektedir. Osmanlı Dönemi arşiv kayıtlarında Sultan Alâeddin olarak anılan iki farklı kişi tespit edilmiştir. İlki ve daha fazla belgede ismi geçen, bazı belgelerde Selçuki<sup>129</sup> ya da Selçukoğullarından I. Alâeddin<sup>130</sup> olarak da belirtilen Alâeddin Keykubad, diğeri ise Osmanlı meliki Osman Gazi'nin oğlu Alâeddin Bey'dir. Bursa'da bulunan ve Alâeddin Bey'in yaptırdığı cami için de Sultan Alâeddin Camii adı kullanılmakla birlikte belgelerde Alâeddin Bey'in Osmanlı soyundan olduğu belirtilmiştir.<sup>131</sup> Araştırmaya konu olan eserler üzerinde yapılan araştırmalar, bu yapıların önemli bir çoğunluğunun Selçuklu Dönemi ile ilişkili olduğunu göstermektedir. İncelenen yapıların önemli bir kısmında Selçuklu Dönemi ya da Alâeddin Keykubad'ın adının bulunduğu bir kitabeyle rastlanmamaktadır ancak yapılardaki taçkapı, çini, tuğla minare gibi unsurlar Selçuklu Dönemi ile bağlantılarını ortaya koymaktadır. Bir kısmı halk arasında Alâeddin Keykubad tarafından yapıldığı söylenen yapılarıdır. Diğer bir kısmı Kayseri, Nevşehir, Malatya ve Afşin'de olduğu gibi Alâeddin Keykubad'ın vakıf arazilerinin bulunduğu yerlerdir. Özellikle Nevşehir'de çok sayıda Alâeddin Camii olarak anılan yapının bulunması ilginçtir. Bu durum Nevşehir ve çevresinde Alâeddin

128 Mithat Sertoğlu, “Eshab-ı Khef Vakıflarına Dair Orijinal Bir Belge,” *Vakıflar Dergisi* 10 (1975), 129-130.

129 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 110/5499, 23 Cemazeyilahir 1210 [4 Ocak 1796]; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Mustafa (AE. SMST. III.) 221/17426, 29 Zilhicce 1180 [28 Mayıs 1767].

130 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi evrakı (TS. MA.e.) 49/25, 29 Zilkade 1101 [3 Eylül 1690].

131 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 8/898, 5 Şevval 1091 [29 Ekim 1680].

Keykubad'ın bugün bilinmeyen inşa faaliyetlerinde bulunmuş olabileceğini düşündürmektedir. Tarihi kayıtlar Nevşehir ve çevresinde Türk-İslam iskânının ne zaman başladığına dair bilgiler vermese de inşa tarihi bilinen yapılardan hareketle iskânın 13. yüzyılın ilk yarısında başladığı ve 13. yüzyılın ikinci yarısında hız kazandığı anlaşılmaktadır.<sup>132</sup> Bu sebeple bölgedeki inşa faaliyetlerinde Alâeddin Keykubad ve eşi Mahperi Hunat Hatun'un öncülük ettiği düşünülebilir.

Osmanlı Dönemi arşiv belgelerinde yapılan araştırmaya göre Anadolu'da 46 yapı için Sultan Alâeddin Camii, Zaviye, Medrese v.b. ibareleri kullanılmıştır. Bu yapılar Adıyaman, Afyonkarahisar, Aksaray, Akşehir (Konya), Alanya (Antalya), Amasya, Ankara, Antalya, Beypazarı (Ankara), Bor (Niğde), Çay (Afyonkarahisar), Çermik (Diyarbakır), Doğanhisar (Konya), Eskişehir, Gazlıgöl (Afyonkarahisar), Gerger (Adıyaman), Günyüzü (Eskişehir), Karahisar (Afyon), Kavak (Konya), Kırşehir, Kırrelî Yarangözü (Konya), Konya, Korkuteli (Antalya), Kütahya (Altıntaş-Yoncalı), Nevşehir, Niğde, Niksar (Tokat), Silifke (Mersin), Sinop, Sivas, Uluborlu (Isparta) gibi merkezlerde bulunmaktadır. Sivas Zara Tekke Köyü'nde bulunan Şeyh Merzuban Zaviyesi ve Türbesi Sultan Alâeddin ismiyle anılmamakla birlikte arşiv belgelerinde ve kaynaklarda Alâeddin Keykubad tarafından yaptırıldıkları belirtilmektedir. Kahramanmaraş Afşin Eshab-ı Kehf yapı topluluğu için Alâeddin Keykubad'ın vakıf hazırlattığı söylenmektedir. Bu yapılarla birlikte arşiv kayıtlarında 48 yapının Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'la ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. Bu yapılardan ayrı olarak değerlendirilmesi gereken Konya ve Akşehir'de Selçuklu devlet adamı Sâhib Ata Fahreddin Ali tarafından inşa ettirilen cami, medrese, hankah, türbe yapıları da bulunmaktadır. Vakıf kayıtlarında Sultan Alâeddin ve Sâhib Ata Fahreddin Ali'nin isminin beraber zikredilmesi diğer yapı kayıtlarından farklı bir durumdur. Sâhib Ata Fahreddin Ali, 13. yüzyılın ikinci yarısında Selçuklu Devleti için önemli faaliyetler yürüten bir emirdir. Sâhib Ata Fahreddin Ali, Alâeddin Keykubad'ın ölümünden yaklaşık on yıl sonra Moğol mücadelesindeki etkin rolüyle dikkat çekmeye başlamıştır. Sâhib Ata Fahreddin Ali'nin inşa ettirdiği yapıların ve kendisinin Alâeddin Keykubad'la doğrudan bir bağlantısı bulunmamaktadır ancak vakıf kayıtlarında iki isim birleştirilerek yazılmıştır. Bu yazımın sebebi olarak Sâhib Ata Fahreddin Ali'nin Selçuklu Devleti'yle ilişkisini vurgulamak için Alâeddin Keykubad isminin kullanılması gösterilebilir. Yapıların coğrafi dağılımının Anadolu Selçuklu siyasi sınırlarıyla büyük ölçüde paralellik gösterdiği görülmektedir. Silifke Alâeddin Camii ya da Çermik Alâeddin Camii gibi yapıların yerleri dikkate alındığında I. Alâeddin Keykubad zamanında bu merkezlerin Selçuklu topraklarında olup olmadığı ise tartışmalıdır. Bu sebeple bu yapıların banisinin Alâeddin Keykubad olamayacağı kaynaklarda dile getirilmektedir. Amasya'da bulunan İlhanlı sultanı Olcaytu ve eşi Ilduz Hatun'un yap-

132 İlyas Gökhan, Kürşat Koçak ve Hüseyin Saraç, "Anadolu Selçukluları Döneminde Nevşehir, Niğde, Kayseri Ve Aksaray Çevresi'nin Siyasî, Sosyal, Ekonomik Ve Kültürel Tarihi," *Cappadocia Journal Of History And Social Sciences* 7 (2016), 109-112.

tırdığı bimarhane ve vakfiyesinde ve Alâeddin Pervane'nin yaptırdığı belirtilen Mevlevihane bani isimleri bilindiği halde arşiv belgelerinde Sultan Alâeddin Keykubad'la ilişkilendirilmiştir. Sinop, Konya, Niğde, Eskişehir, Kırşehir, Nevşehir, Ankara'daki camiler bugün de aynı isimle anılmaktadır.

İncelenen yapılar arasında Sultan Alâeddin'e atfedilen en fazla yapı türü cami olup Alâeddin Keykubad'ın yaptırdığı söylenen 34 yapı camidir. Diğer yapı türleri medrese, darüşşifa, hamam, mevlevihane, han, köprü ve ılıca havuzudur. Cami dışındaki yapı türleri tek veya külliye parçası konumundadır.

Özgünlüğünü önemli ya da kısmi ölçüde korumuş Konya Alâeddin Camii, Amasya Bimarhanesi, Antalya Alâeddin Camii (Yivli Minare), Çay Ebû'l-Mücahid Yusuf Hanı, Medresesi, Niğde Alâeddin Camii ve Sivas Ulu Camii Selçuklu mimarisi ve süsleme unsurlarını taşımaktadır. Ancak diğer yapılar özgünlüklerini büyük oranda yitirmiş, tamir ve yenilemelerle birer Osmanlı mimarisi eseri olmuşlardır. Ancak isimleriyle Selçuklu Dönemi izlerini günümüze kadar taşımışlardır.

İncelenen belgeler içinde Sultan Alâeddin'in isminin geçtiği en erken tarihli belge 1476 yılına ait Akşehir Sahip Ata Mescit ve Medresesi'nin tapu kaydı ve Konya Sahip Ata Camii, Hankah ve Türbesi vakıf kaydıdır. En geç tarihli arşiv kaydı ise 1908'de Silifke Alâeddin Camii ve Adıyaman Alâeddin Camii için düzenlenmiştir. Belge tarihleri Sultan Alâeddin isminin 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde kullanıldığını ortaya koymaktadır. Selçuklu Devleti'nin yıkılmasından yüzyıllar sonra muhtemelen sözlü tarih aktarımının da gücüyle Alâeddin Keykubad'ın yaptırdığı ya da ona atfedilen yapıların günümüze taşındığı anlaşılmaktadır. Diğer taraftan bu tür bir atfedilme, Alâeddin Keykubad'ın şöhretinin yüzyıllar boyunca Anadolu'da çok canlı bir şekilde varlığını koruduğunu da göstermektedir.

Bu özellikleri taşımayan ancak belgelerde Sultan Alâeddin'le ilişkilendirilen yapılar için ise toplumsal bellek kavramını kullanmak uygundur. Toplumsal hafıza ya da toplumsal bellek ortak *bir tutum, davranış ve psikolojiye sahip olmamıza imkan veren; başkalarıyla paylaşılan duygu, düşünce ve değerlerin sağladığı verilerle oluşan kognitif (bilişsel) dünya*<sup>133</sup> olarak açıklanmaktadır. Bir toplumun yada kültürün önemli bir bölümünü etkileyen olay ya da kişiler zamanla tek bir anıya dönüşebilmektedir. Olayın ilk yaşandığı dönemde oluşan ya da kişiyi birebir tanıyanların oluşturduğu anılar yıllar içinde bütün toplumun ortak hafızasına dönüşebilmektedir. Ancak bu ortak hafıza çoğunlukla yüzyıllar içinde ilk hâlden farklı biçimlere dönüşmektedir. Bu bakımdan toplumsal hafıza kavramı farklı birçok disiplinin çalışma alanıyla ilişkilidir. Bu kavram II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmış ve yavaş yavaş yaygınlaşmaya başlamıştır. Tarih, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, dil bilimi gibi alanlarda toplumsal

133 Faruk Karaarslan, "Toplumsal Hafıza", *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*, c.1, ed. Yekta Saraç (Ankara: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu, 2021), 16.

hafızayla ilgili çalışmalar yeni yeni hız kazanmıştır. Sanat tarihi bu alanlarla iç içe bir disiplin olması sebebiyle toplumsal hafızayla açıklanabilecek çok sayıda örnek barındırmaktadır. Anadolu’da farklı zamanlarda ve farklı şehirlerde inşa edilen Yunus Emre türbeleri, Hızır İlyas ziyaretleri, çeşitli tasavvuf ehli için yapılan türbeler, evlerin kapılarına asılan nallar, maşallah yazıları, Hz. Ali’yle ilgili inançların sanatsal yansımaları, Mimar Sinan’a yüklenen mistik olaylar gibi pek çok örnek toplumsal hafızanın sanata yansıyan boyutunu göstermektedir. Battal Gazi, Abdülvahap Gazi, Abdurrahman Gazi Anadolu’yu İslamiyet’le tanıştıran ilk erenler olarak görülmüş ve Seyitgazi, Sivas, Erzurum’da bu kişiler için ziyaretgâhlar inşa edilmiştir. Battal Gazi Külliyesi’nin ilk inşasının Selçuklu Dönemi’nde olduğu hatta öncesinde alanda bir aziz ziyaretgâhı olduğu düşünüldüğünde bu türden inançların yüzyıllar boyunca nasıl şekillendiği ve benzer etkiler gösterdiği daha net anlaşılmaktadır. Battal Gazi Tepesi’ndeki küçük türbe yapısı tıpkı toplumsal hafızanın yıllar içinde tüm topluma aktarılması gibi zamanla büyük bir külliye dönüşmüştür. Benzer bir durum Erzurum ve Sivas’taki yapılar da ortaya çıkmaktadır. Araştırmaya konu olan Alâeddin Keykubad’a atfedilen yapılar için de benzer bir durum söz konusudur. Alâeddin Keykubad, Selçuklu tarihi için önemli bir figürdür. Diğer Selçuklu sultanlarının erişemediği bir şöhrete sahip olmuştur. Bu şöhretin sebebi sadece siyasi ve askerî başarıları değildir. Sultan’ın inşa ettirdiği yapılar da Selçuklu sanatının önemli öğelerindedir. Bu sebeple Anadolu toplum hafızasında diğer Selçuklu sultanlarından ziyade Alâeddin Keykubad yer etmiştir. Alâeddin Keykubad Orta Çağ Anadolu’sunun önemli bir figürü olmakla kalmamış toplumun hafızasında da farklı bir yer edinmiştir. Bu durumun 14-15. yüzyıllarda çok daha canlı olmakla birlikte günümüze kadar korunduğu anlaşılmaktadır. Timur Dönemi’ndeki bir anekdot Alâeddin Keykubad’ın tüm Anadolu’yu yapılarıyla ihya ettiğini göstermektedir. Aynı söylemin 20. yüzyılın başında yinelenmesi bu düşüncenin toplumsal hafızada nasıl yer edindiğini ortaya koymaktadır. İbn Bibi’nin satır aralarında bahsettiği ve Alâeddin Keykubad’ın bizzat inşa ettirdiği anıtsal yapılar bu düşüncenin temelini oluşturmuş olmalıdır. Anadolu’nun ücra bir köyünde bir caminin Sultan Alâeddin Camii olarak anılması oluşan hafızanın bir yansıması gibidir. Bu yapıların gerçekten Alâeddin Keykubad’ın inşa ettirip ettirmediği bir bakıma önemini yitirmiş ve toplumsal hafızadaki imge gerçeğe dönüşmüştür. Amasya Bimarhanesi gibi kitabesi ve vakfiyesinde net bir biçimde banisi olarak belirtilen yapının halk arasında ve Osmanlı arşivinde Alâeddin Keykubad’la ilişkilendirilmesi başka türlü açıklamak mümkün değildir. Ayrıca tarihte başka Alâeddin isimli hükümdarların yaptırdığı bilinen yapıların da Alâeddin Keykubad’a mal edilmesi halk arasında Alâeddin deyince akla gelen ve bilinen sultan olmasıyla ilgilidir.

Arşiv belgeleri Osmanlı Dönemi’nde Alâeddin Keykubad’ın nasıl bir izlenim bıraktığını da ortaya koymaktadır. Burada kastedilen, belgelerde bilerek bir hata yapıldığı değildir. Ancak belgelerin hazırlandığı yıllarda toplumun belleğinde Alâeddin Keykubad’la ilgili oluşan izlenimler belgelere yansımıştır. Dönem belgelerini hazır-



layanlar, kitabe ve vakfiyelerde farklı isimler yazmasına rağmen veya inşa kitabesi vakfiyesi gibi inşa bilgileri bulunmayan yapılar için Sultan Alâeddin'in inşa ettirdiğini belirtmişlerdir. Bu durumda bu kişiler halk arasında bu yapıların Sultan Alâeddin tarafından yapıldığı inancını belgelere taşımış olmalıdır. Peki dönemin toplumu bu yapıları niçin Alâeddin Keykubad'la ilişkilendirmiştir. Bunun iki açıklaması olabilir: İlki yapıların gerçekten Alâeddin Keykubad tarafından yaptırıldığı ve bunun dilden dile yayılarak günümüze kadar ulaşmış olabileceğidir. Bu açıklama bazı yapılar için mümkün görünmekle birlikte bütün Alâeddin isimli yapıları böyle açıklamak güçtür. Toplumsal bellek ve tarihsel bellek çoğu zaman yanıltıcı ve yönlendiricidir. Özellikle sözlü aktarılan bilgiler zamanla tarihî metinlere girerek gerçeği değiştirmiştir. Nitekim bu tarz bilgiler dogmaya dönüşerek üzerinde tartışılmaz bir konuma da gelmektedir. İkincisi ise Alâeddin Keykubad'ın Selçuklu Dönemi'yle bütünleştirilmesidir. Kuşkusuz Alâeddin Keykubad'ın Selçuklu Dönemi'nin en önemli aktörü olarak Selçuklu sanatına ivme kazandıran ve üslubunu bir üst seviyeye taşıyan önemli banilikleri bulunmaktadır. Çağının ötesindeki bu yaklaşımıyla tarihe mal olmuş ve toplum hafızasında yer etmiştir. Bu sebeple de Selçuklu Dönemi'yle ilişkilendirilen yapılar ona mal edilmektedir.

Osmanlı Devleti'nin tarihî kaynaklarına bakıldığında da Selçuklu Devleti ve I. Alâeddin Keykubad'ın özel bir yere konulduğu görülmektedir. 14. yüzyılda Âşıkpaşazâde, Neşri gibi vakanüvislerin eserlerinde Osmanlı Devleti'nin Selçuklu hanedanıyla aynı soydan geldiği, Moğollara karşı başarısı sebebiyle Ertuğrul Gazi'ye I. Alâeddin Keykubad tarafından Söğüt ve çevresinin bağışlandığı ve III. Alâeddin Keykubad'ın Osman Bey'e davul, sancak ve kılıç gibi devlet simgeleri gönderdiği belirtilmektedir.<sup>134</sup> 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Hoca Sadreddin Efendi, Lütfi Paşa, Solakzade, Evliya Çelebi, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa, Cevdet Paşa gibi tarih yazarlarında da bu bilgilerin tekrar edildiği anlaşılmaktadır.<sup>135</sup> Yüzyıllar boyunca devam eden bu bilgiler, Osmanlı Devleti'nin Selçuklu'nun devamı olma ve devleti Oğuz boylarıyla birleştirme çabası olarak görülmele birlikte çalışmanın konusu olan I. Alâeddin Keykubad' a duyulan saygıyı da ortaya koymaktadır.

## Sonuç

İncelenen 54 eserin bir kısmının Alâeddin Keykubad tarafından yaptırıldığı, bir kısmının sultanın bilinmeyen banilikleri olabileceği, diğer bir kısmının başkaları tarafından yapıldığı ancak sultana mal edildiği, son olarak bazı kaynaklarda sultan ve esas baninin birlikte zikredildiği anlaşılmaktadır. Ancak Alâeddin ismiyle anılan bütün yapıların sultanla ilişkilendirilmesi güçtür. Alâeddin Keykubad'ın baniliğini yaptığı 12 yapı bilinmektedir. 17 yıllık saltanatında sultanın 54 yapı inşa ettirmiş olması güç

134 Sema Gündüz Küskü, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*, 11-12.

135 Sema Gündüz Küskü, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*, 11-12.

görülmektedir. Bu sebeple her bir yapının olmasa bile bir kısmının toplum tarafından Alâeddin Keykubad'a mal edildiğini söylenebilir. Alâeddin Keykubad'ın toplumsal hafızada mimari yapılarıyla ön plana çıkması, Osmanlı toplumunun da bazı eski yapılara onun adını vermesine sebebiyet vermiş olmalıdır. Sultanın banisi olarak etkin olması çok sayıda yapının ona mal edilmesi, sonrasında bu eserleri inceleyen araştırmacılar tarafından da yadırganmamıştır. Belirtilen yapılar üzerinde yapılan çalışmalarda arşiv belgeleri dikkate alınmış ve çoğunlukla banisi olarak Alâeddin Keykubad yazılmıştır. Yapı üzerinde aksini gösterir kitabe bulunmaması arşiv belgelerini dikkate almayı gerektirmektedir. Ancak bazı araştırmalarda tarihi verilerle arşiv bilgilerinin uyumadığı tespit edilmiştir. Bu örnekler arşiv belgelerindeki bu türden bilgilerin doğruluğunu tartışmalı hâle getirmektedir. Diğer taraftan bazı örneklerdeki mimari ve süsleme detayları Selçuklu Dönemi'ne işaret ettiği için arşiv belgelerindeki bilgiler doğru kabul edilmiştir. Bu araştırmada öne çıkan herhangi bir Selçuklu sultanının değil özellikle Alâeddin Keykubad'ın isminin arşivde ve halk arasında bu kadar fazla yer bulmasıdır. Bu durum sultanın Selçuklu Dönemi'nde oluşturduğu imajının yüzyıllar boyunca büyüyerek nasıl yayıldığıнын somut delilidir. Belgeler, Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'ın yüzyıllar sonra bile topluma ve sanata nasıl bir etki bıraktığını ortaya koymaktadır.

Bu araştırma Alâeddin Keykubad ve Selçuklu sanatına Osmanlı toplumu perspektifinden yaklaşmaktadır. Alâeddin Keykubad'ın mimari etkinliklerinin kendi dönemi ve sonrasında nasıl algılandığı ve bu algının Osmanlı belgelerine nasıl yansıtıldığını ortaya çıkarılmaya çalışılmış ve Alâeddin Keykubad'ın bilinmeyen banilikleri irdelenmiştir. Ayrıca günümüze ulaşmayan yapıların arşiv kayıtlarıyla tespiti bu eserlerin kültürel ve turistik açıdan yeniden ihya edilmesine de olanak sağlayacaktır. Bu çalışma, Osmanlı arşiv belgelerinin sadece Osmanlı mimarisi için değil Selçuklu mimarisi için de önemli bir veri kaynağı olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Benzer çalışmaların artması sanat tarihi alanına önemli katkılar sunacaktır.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Almaz, Hasan. “Şükruallah b. Şihâbeddin Ahmed b. Zeyneddin Zeki Behcetü't-Tevârih (İnceleme-Metin-Tercüme).” Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2004.
- Altaş, Naciye. *T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Tarafından Tescili Yapılan Camiiler (Amasya-Sivas-Tokat)*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 2008.
- Altın, Alper. “Geçmişten Günümüze Adıyaman Ulu Camisi.” *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 8/24 (2016): 1224-1268.
- Altınsapan, Erol. “Eskişehir Alaaddin Camisinin Onarımlarla Değişen Yüzü (19. Yüzyıl Sonu-21. Yüzyıl Başı Fotoğraf Albümü).” *ASOS Journal* 121 (2021): 1-32.
- Altıntaş, Ayten. “Belgeler Işığında Amasya Darüşşifası (Amasya Darüşşifasının 700.Yılı Dolayısıyla).” *Tıp Tarihi Araştırmaları* 16 (2009): 15-31.
- Anonim Tevârih-i Âl-i Osmân*. Haz. Nihat Azamat. İstanbul: Marmara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1992.
- Arslan, Muhammet. “Anadolu’da Selçuklu Çağı Cami Ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme).” Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2017.
- Aydın, Remzi. “Eskişehir Alâeddin Camisi’nin Onarılmasına Dair Girişimler (1878-1886).” *Mediterranean Journal of Humanities* VII/2 (2017): 47-60.
- Aykaç, Razan. *Doğanhisar Kültür Envanteri (Mimari Eserler)*. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi, 2022.
- Bal, Mehmet Suat. “Türkiye Selçuklu Devleti Tarihinde Bir Dönüm Noktası; II. İzzettin Keykavus Dönemi.” *Tarih Araştırmaları Dergisi* 24/38 (2005): 239-258.
- Bayburluoğlu, Zafer. *Anadolu Selçuklu Yapı Sanatçıları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1993.
- Bayhan, Ahmet Ali, Fikri Salman ve Mehmet Sami Bayraktar. “Adıyaman İli ve İlçeleri Yüzey Araştırması-2001.” *20. Araştırma Sonuçları Toplantısı*. C. 1. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, 81-98.
- Bekmez, Ayşegül. *Selçuklu Çağı Anadolu Türk Mimarisinde Kadının Rolü*. İstanbul: Kriter Yayınları, 2021.
- Bilgin Eroğlu, Süreyya ve Seda Özdemir. “Antalya Panagia Kilisesi’nin (Alaeddin Cami) Kalemışı Süslemeleri.” *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 52 (2021): 1-19.
- Boran, Ali. *Anadolu’daki İç Kale Cami ve Mescitleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001.
- Boy Şener, Emel. “Niksar’da Türk Devri Mimari Eserleri.” Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2021.
- Bozkurt, Tolga. *Beypazarı’ndaki Türk Devri Yapıları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004.
- Cantay, Gönül. *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2014.
- Coşkun, Fahri. “888/1483 Tarihli Karaman Eyaleti Vakıf Tahrir Defteri.” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1996.
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BAO) 297/22225, 9 Rabiulahir 1311 [20 Ekim 1893].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Mektubi Kalemî (DH.MKT.) 339/3, 4 Şaban 1312 [31 Ocak 1895].

- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BAO) 565/42312, 8 Şaban 1312 [4 Şubat 1895].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 297/12332, 13 Zilkade 1238 [22 Temmuz 1823].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 547/27605, 22 Şaban 1194 [23 Ağustos 1780].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 209/8, 29 Zilkade 1282 [15 Nisan 1866].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 209/9, 29 Zilkade 1282 [15 Nisan 1866].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri Osman III (AE. SOSM.III) 53/3786, 15 Safer 1171 [29 Ekim 1757].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab- Asafi Divan-ı Hümayun Sicilleri Mühimme Defterleri (A.DVNSMHM.d.) 118/722, 29 Şevval 1123 [10 Aralık 1711].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 64/6952, 1 Rabiulahir 1124 [8 Mayıs 1712].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 52/5717, 7 Cemazeyilevvel 1124 [12 Haziran 1712].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri I. Mahmut (AE. SMHD.I. Mahmut) 242/19605, 11 Ramazan 1156 [29 Ekim 1743].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab- Asafi Divan-ı Hümayun Sicilleri Mühimme Defterleri (A.DVNSMHM.d.) 72/450, 22 Şaban 1002 [13 Mayıs 1594].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 377/19132, 22 Rabiulevvel 1244 [2 Ekim 1828].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV.) 4/486, 8 Zilkade 1088 [2 Ocak 1678].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Maliye Nezareti Emlak-i Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM.) 163/6, 10 Ramazan 1308 [17 Nisan 1891].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Maliye Nezareti Emlak-i Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM.) 563/72, 22 Cemazeyilahir 1322 [3 Eylül 1904].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Topkapı Sarayı, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evkafı (TM.MA.e.) 866/52, 13 Cemazeyilahir 1008 [31 Aralık 1599].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 362/18365, 29 Ramazan 1204 [12 Haziran 1790].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 5/565, 14 Rabiulevvel 1086 [8 Haziran 1675].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Tevcihat (İE.TCT.) 6/669, 21 Şaban 1079 [24 Ocak 1669].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Mühimme Kalemi Evrakı (A.MKT. MHM.) 13/88, 12 Recep 1265 [3 Haziran 1849].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 143/7141, 29 Safer 1192 [29 Mart 1778].

- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Defterleri (EV.d.) 21838, 29 Şaban 1288 [13 Kasım 1871].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 55/2726, 24 Safer 1180 [1 Ağustos 1766].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 29/1409, 24 Cemazeyilahir 1209 [16 Ocak 1795].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C.MF.) 34/1672, 29 Rabiulevvel 1213 [10 Eylül 1798].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Mustafa (AE. SMST.III.) 84/6242, 29 Zilhicce 1170 [14 Eylül 1757].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 171/8541, 9 Cemazeyilahir 1236 [14 Mart 1821].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Ahmed (AE. SAMD. III.) 215/20819, 18 Rabiulevvel 1125 [14 Nisan 1713].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Ahmed (AE. SAMD. III.) 221/21318, 4 Muharrem 1133 [5 Kasım 1720].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 431/21845, 8 Cemazeyilevvel 1143 [19 Kasım 1730].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 26/3060, 10 Cemazeyilahir 1109 [24 Aralık 1697].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 34/3915, 19 Safer 1112 [5 Ağustos 1700].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Asafi Defterleri (A. DVNSMHM. d.) 48/483, 21 Şevval 990 [8 Kasım 1582].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri II. Mustafa (AE. SMST.II.) 66/6901, 29 Zilhicce 1107 [30 Temmuz 1696].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri II. Mustafa (AE. SMST.II.) 44/2874, 10 Ramazan 1232 [24 Temmuz 1817].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.) 253/12805, 27 Cemazeyilevvel 1205 [1 Şubat 1791].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Mustafa (AE. SMST.III.) 84/6242, 29 Zilhicce 1185 [3 Nisan 1772].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C. MF.) 42/2080, 17 Recep 1213 [25 Aralık 1798].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Hatt-ı Hümayun (HAT.) 1598/26, 22 Muharrem 1252 [9 Mayıs 1836].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 393/19949, 29 Şevval 1147 [24 Mart 1735].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Hatt-ı Hümayun (HAT.) 1562/47, 29 Zilhicce 1238 [6 Eylül 1823].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD.) 151/71, 9 Rabiulevvel 1319 [26 Haziran 1901].

- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE. EV.) 7/854, 20 Zilhicce 1078 [1 Haziran 1668].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE. EV.) 18/2127, 20 Şevval 1096 [20 Eylül 1685].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Evkaf (İ. EV.) 7/61, 20 Rabiulevvel 1312 [21 Eylül 1894].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 60/2967, 3 Zilkade 1217 [25 Şubat 1803].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 589/29707, 26 Zilkade 1170 [12 Ağustos 1757].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 344/17468, 11 Muharrem 1216 [24 Mayıs 1801].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 64/7013, 20 Şaban 1126 [31 Ağustos 1714].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 560/28282, 29 Rabiulahir 1253 [2 Ağustos 1837].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 194/7, 10 Safer 1281 [15 Temmuz 1864].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 392/19874, 7 Rabiulevvel 1224 [22 Nisan 1809].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf defterleri (EV. d.) 11247, 3 Rabiulevvel 1261 [12 Mart 1845].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 112/1, 1 Recep 1270 [30 Mart 1854].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV. BRT.) 129/9, 22 Rabiulevvel 1275 [30 Ekim 1858].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Mustafa (AE. SMST.III.) 10/684, 29 Zilhicce 1180 [28 Mayıs 1767].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 33/3794, 15 Ramazan 1107 [18 Nisan 1696].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Ahmed (AE. SAMD.III.) 223/21525, 29 Rabiulevvel 1143 [12 Ekim 1730].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Evkaf (İ.EV) 49/27, 29 Şevval 1326 [24 Kasım 1908].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Meclis-i Vala Evrakı (A. MKT. MVL.) 85/61, 3 Şaban 1273 [29 Mart 1857].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 2/135, 1 Safer 1096 [7 Ocak 1685].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 40/4628, 8 Cemazeyilevvel 1118 [18 Ağustos 1706].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Mektubi Kalemi Evrakı (A.MKT.) 111/35, 14 Rabiulevvel 1264 [19 Şubat 1848].

- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Evkaf (İ.EV.) 14/16, 3 Rabiulevvel 1314 [12 Ağustos 1896].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 18/2146, 3 Rabiulevvel 1087 [16 Mayıs 1676].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 344/17468, 11 Muharrem 1216 [24 Mayıs 1801].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 110/5470, 25 Şevval 1211 [23 Nisan 1797].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV) 106/5264, 29 Cemazeyilevvel 1218 [16 Eylül 1803].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri IV. Mehmet (AE. SMMD.IV.) 2/189, 18 Rabiulevvel 1084 [3 Temmuz 1673].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 18/2176, 2 Cemazeyilahir 1083 [25 Eylül 1672].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Evkaf Berat (EV.BRT.) 47/30, 8 Safer 1257 [1 Nisan 1841].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 541/27347, 29 Muharrem 1251 [27 Mayıs 1835].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.) 110/5499, 23 Cemazeyilahir 1210 [4 Ocak 1796].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Mustafa (AE. SMST. III.) 221/17426, 29 Zilhicce 1180 [28 Mayıs 1767].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi evrakı (TS. MA.e.) 49/25, 29 Zilkade 1101 [3 Eylül 1690].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Vakıf (İE.EV) 8/898, 5 Şevval 1091 [29 Ekim 1680].
- Çam, Nusret ve Ayşe Ersay. "Ankara Muhyiddin Mesud (Alâeddin Camii)'nin İlk Şekli ve Türk Mimarisindeki Yeri." *Vakıflar Dergisi* 2/38 (2012): 9-42.
- Çaycı, Ahmet. "Korkuteli (İstanoz) Tarihi ve Korkuteli Alaaddin Camii Üzerine Bir Araştırma." *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 16 (2004): 107-128.
- Deniz, Bekir. "Aksaray ve Çevresindeki Türk Devri Yapıları Rehberi." Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 1976.
- Doğan Şaman, Nermin. "Selçuklu Döneminde Siyasi ve Bani Kimliği ile Zeyneddin Beşâre." *Turkish Studies* 9/10 (2014): 957-976.
- Duran, Remzi. *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri (İnşa ve Tamir)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001.
- Duymaz, Emine. *Sultan I. Alâeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1237)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003.
- Dündar, Mesut. "Bor Camileri." *TÜBAR* 26 (2009): 59-80.
- Erdal, Zekai. "Aksaray'da Türk Devri Mimarisi." Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2014.
- Erdeğer, Göksu Melek. "III. Alâeddin Keykubad'ın Türkiye Selçuklu Devleti'nin Tahtına Çıkışı." *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 13 (2020): 79-112.

- Erdemir, Yaşar ve Ahmet Yavuzylmaz. "Alâeddin Keykubad'ın Sanat Anlayışı ve Konya'da İnşa Ettirdiği Mimarlık Eserleri." *I. Alâeddin Keykubad ve Dönemi Sempozyum Bildirileri*. Konya: Konya Valiliği, 2010, 129-174.
- Ertürk, Volkan. "XVI. Yüzyılda Akşehir Sancağı (Tahrir Defterlerine Göre)." Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2007.
- Ertürk, Volkan. "Osmanlı Devri Akşehir Vakıflarına Genel Bir Bakış." *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2/2 (2011): 231-248.
- Esemenli, Deniz. "Alâeddin Camii Ve Medresesi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 328-329.
- Evliya Çelebi. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Kitap 3*. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Evliya Çelebi. *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Kitap 9*. C. 1. Haz. Seyit Ali Kahraman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Gökhan, İlyas, Kürşat Koçak ve Hüseyin Saraç. "Anadolu Selçukluları Döneminde Nevşehir, Niğde, Kayseri ve Aksaray Çevresi'nin Siyasî, Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Tarihi." *Cappadocia Journal Of History And Social Sciences* 7 (2016): 83-117.
- Gündoğdu, Hamza. *Dulkadirli Beyliği Mimarisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Gündüz Küskü, Sema. *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- H. 1332 Mali 1330 (1914) *Konya Vilayeti Salmâmesi*. İstanbul: Cihan Matbaası, 1330 [1914].
- Haber, Seher. "Konya Vakıfları (1476-1501)." Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2019.
- İbn Bîbî (El Hüseyin b. Muhammed b. Ali el-Caferi er Rugadî). *El Evamirü 'l Ala'ıye Fi 'l- Umuri 'l- Ala'ıye (Selçuk Name)*. C. 1. Çev. Mürsel Öztürk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1996.
- Kafesoğlu, İbrahim. *Selçuklu Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.
- Karaarslan, Faruk. "Toplumsal Hafıza." *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi* 4. Ed. Yekta Saraç. Ankara: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu Yayınları, 2021, 267.
- Koca, Salim. "Sultan I. İzzeddin Keykâvus ile Melik Alâeddin Keykubad Arasında Geçen Otorite Mücadelesi." *Belleten* 54/211 (1990): 935-944.
- Konyalı, İbrahim Hakkı. *Âbideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi*. Konya: Yeni Kitap Basımevi, 1964.
- Köymen, Mehmet Altay. "Süleyman Şah ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin Kuruluşu." *Belleten* 57/218 (1993): 71-80.
- Kuran, Aptullah. *Anadolu Medreseleri*. C. I. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları, 1969.
- Küçükdağ, Yusuf. "Konya'da Alaeddin Darü'ş-şifası, Tıp Medresesi ve Mescidinin Yeri, Yapısı." *Osmanlı Araştırmaları* 9 (1989): 346-359.
- Lukach, Harry Charles. *The City of Dancing Dervishes and Other Sketches and Studies from the Near East*. Londra: Macmillan, 1914.
- Mehmed Neşrî, *Kitâb-ı Cihan-Nümâ: Neşri Tarihi*: I. Haz. Faik Reşit Unat ve Mehmed Köymen. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1949.
- Merçil, Erdoğan. "Anadolu Selçukluları." *Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubad*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2001, 16-23.



- Oral, M. Zeki. "Konya'da Alâeddin Camii ve Türbeleri." *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I (1956): 45-74.
- Öden, Günal Zerrin. "Türkiye Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud Hakkında Bazı Görüşler." *Bellekten* 61/231 (1997): 287-300.
- Öge, Ahmet. "Hurufat Defterlerinde Niğde-Bor." Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Öney, Gönül. "Akşehir Ulu Cami." *Anadolu (Anatolia)* 9 (1965): 171-184.
- Özbek, Yıldırım. "Silifke Alâeddin Camii ve Tarihlendirilmesi Üzerine Notlar." *Vakıflar Dergisi* 25 (1995): 197-210.
- Özkarıcı, Mehmet. "Niğde-Bor'da Karamanoğulları Beyliği Mimari Eserleri." *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1997, 171-225.
- Öztürk, Sait. *Osmanlı Salnamelerinde Adıyaman 1286-1325/1869-1908*. İstanbul: Adıyamanlılar Vakfı Yayınları, 2006.
- Parla, Canan. "I. Alaeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik." Doktora Tezi Hacettepe Üniversitesi, 1997.
- Reisoğlu, Ercan. "1067 Numaralı Hurufat Defterine Göre Amid ve Çevresindeki Vakıflar (1703-1722)." Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi, 2022.
- Sertoğlu, Mithat. "Eshab-ı Kehf Vakıflarına Dair Orijinal Bir Belge." *Vakıflar Dergisi* 10 (1975): 129-132.
- Taşçı, Gülen. "H. 1281/M. 1864-1865 Tarihli Muhasebe Defterine Göre Ankara Sancağı'ndaki Vakıflar." Yüksek Lisans Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, 2022.
- Tulum, Mehmet Mahur ve Mehmet Erol Altınsapan. "Eskişehir Alaeddin Camii Minaresi İnşa Kitabesinin Tarihlendirilmesi Üzerine Son Tespit." *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/106 (2020): 1-8.
- Tunç, Muhammet Nuri. "18. Yüzyılda Hısn-I Mansur Kazasında (Adıyaman) Camiler ve Cami Görevlileri." *Tarih Okulu Dergisi* 34 (2018): 279-306.
- Tunç, Zekiye ve Arzu Özbek. "Sinop'ta Selçuklu Mirası." *SUTAD* 48 (2020): 285-312.
- Turan, Osman. *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2014.
- Türk, Ahmet Turan. "Geçmişten Günümüze Kitabeleriyle Avanos." *Avanos Sempozyumu Bildirileri*. Ed. Adem Öger. Ankara: Avanos Kaymakamlığı Yayınları, 2014, 61-70.
- Uğur, Özcan. "Karaman Eyaleti Konya Merkez Kazası Hurufat Defterlerine Göre Konya ve Civarının İdari ve Sosyal Durumu (1690-1839)." Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, 2018.
- Yalman, Suzan. "Ala Al-Din Kayqubad Illuminated: A Rum Seljuq Sultan As Cosmic Ruler." *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World* 29 (2012): 151-186.
- Yaşar, Hüseyin Hüsameddin. *Amasya Tarihi*. C. 1. İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası, 1912.
- Yinanç, Refet. "Sivas Abideleri ve Vakıfları." *Vakıflar Dergisi* 22 (1991): 15-44.
- Yüksel, Hasan. "Selçuklular Döneminden Kalma Bir Vefâi Zaviyesi (Şeyh Marzuban Zaviyesi)." *Vakıflar Dergisi* 25 (1995): 235-250.





## Kütahya’da Bulunan Anadolu Selçuklu Mimarisi Üzerine Bazı Tespitler

### Some Determinations on Anatolian Seljuk Architecture in Kütahya

Demet KARA\*

#### Öz

Anadolu Selçuklu Devleti’nin batı sınırında yer alan Kütahya kenti, konumu dolayısıyla Selçukluların Anadolu’ya yerleşmeye başladığı 1071 yılını takip eden yıllarda fethedilmiştir. Ancak Bizans sınırında bulunması sebebiyle kent I. Alâeddin Keykubad (1220-1237) dönemine kadar Bizans’la Anadolu Selçukluları arasında sürekli el değiştirmiştir.

1233 yılında tamamen Anadolu Selçuklu egemenliğine giren Kütahya’nın kent merkezinde inşa edilen eserler ve bu eserlerin konumu üzerinden Selçuklu Dönemi’nde Kütahya’nın sınırları, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. İnşa kitabeleri bulunan Balıklı Camii ve Hıdırlık Mescidi, II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemine tarihlenmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi’nde inşa edildiği kabul gören iki Hezâr Dînârî Mescidi’nden biri özgünlüğünü yitirmiş, diğersinin yerine de 1870 yılında Sadeddin Camii ve sakahanesi inşa edilmiştir. Ayrıca Evliya Çelebi’nin Kütahya ile ilgili bilgilerinden hareketle, Kütahya Ulu Camii’nin Selçuklu eseri olduğu ortaya konmuştur. Kütahya’da Selçuklu Dönemi eserlerinin banisi olan İmâdüddin Hezâr Dînârî’nin de kimliği tespit edilmiştir.

Bu çalışma, Kütahya’nın Anadolu Selçuklu dönemi mimari eserleri ve kentin fiziki yapısına odaklanmaktadır. Kütahya’nın Anadolu Selçuklu Dönemi mimari eserleri ve kentin bu dönemdeki gelişimini ele alan monografik bir araştırmanın bulunmaması, çalışmanın özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

**Anhtar kelimeler:** Kütahya, Anadolu Selçuklu Dönemi, Hezâr Dînârî, Mescit, Mimarlık Tarihi

#### Abstract

The city of Kütahya, located on the western border of the Anatolian Seljuk State, was conquered in the years following 1071, when the Seljuks began to settle in Anatolia, due to its location. However, since it was located on the Byzantine border, it constantly changed hands between the Byzantines and the Anatolian Seljuks until the period of Ala al-Din Kayqubad I (1220-1237).

The subject of this study is the boundaries of Kütahya during the Seljuk Period, based on the structures built in the city center of Kütahya, which came entirely under the rule of the Anatolian Seljuks in the year 1233, and the location of these structures. Balıklı Mosque and Hıdırlık Masjid with construction inscriptions, date back to the period of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II. One of the two Hezâr Dînârî Masjids, which is generally accepted to have been built during the Anatolian Seljuk period, lost its originality, and the Sadeddin Mosque and its sakahane were built in 1870 in place of the other.

\* **Sorumlu Yazar:** Demet Kara (Dr. Öğr. Üyesi), Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir, Türkiye, e-posta: dturgut@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0988-364X

**Atf:** Kara, Demet. “Kütahya’da Bulunan Anadolu Selçuklu Mimarisi Üzerine Bazı Tespitler.” *Art-Sanat*, 22(2024): 105-132. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1482547>



In addition, based on Evliya Çelebi's information about Kütahya, it was determined that the Kütahya Grand Mosque was a Seljuk work and, in this context, the identity of Imad al-Din Hezâr Dînârî, one of the Seljuk patrons, was determined. This study focuses on the architectural works of Kütahya from the Anatolian Seljuk period and the physical structure of the city. Anatolian Seljuk period architectural monuments of Kütahya and the absence of a monographic study on the development of the period, the study reveals its originality.

**Keywords:** Kütahya, Anatolian Seljuk Period, Hezâr Dînârî, Masjid, Architectural History

### ***Extended Summary***

Kütahya is one of the three cities located in the Inner Western Anatolia part of the Aegean Region of Turkey. The old settlement in the city center took place around Kapan Stream, which divides the city into two in the north-south direction. It is known that the first settlement in the city started in ancient times. The name of the city is mentioned for the first time by the ancient geographer Strabon. Strabon mentioned Kütahya as one of the cities of Lesser Phrygia and its name was Kotiaieion. Historical sources indicate that the city dates back to BC. 6. It shows that it was first under the rule of Lydia and then the Persians towards the end of the century. B.C. 4. The city, which was captured by Alexander the Great in the 16th century, was under the rule of the Bithynia and Pergamon kingdoms after his death. B.C. 1. century and AD. 4. It remained under the rule of the Roman Empire for centuries and then came under Byzantine rule. It is known that the city, which became an important bishopric center during the Byzantine period, and the castles, walls and bastions that still exist today, were built during this period. After the Byzantine Period, Anatolian Seljuk rule began in the city. Anatolian Seljuks defeated the Byzantines decisively in Malazgirt in 1071 continued their advance in Anatolia and started settlement. In 1075, Kutalmış son Suleyman Shah conquered the region up to Iznik and declared Iznik the capital. The first conquest of Kütahya, which was on the route followed by the Seljuks in order to realize the conquest of Iznik, must have occurred between 1075 and 1078 by the Seljuks. It is accepted that there was a Turkish settlement around Kütahya after the conquest. However, the Crusaders, who captured Iznik in the First Crusade in 1097, came to Eskişehir and although the Seljuk sultan Kilijarslan I tried to stop the progress of the Crusaders there, he was unsuccessful, and the Crusaders from Marmara and Western Anatolia, which is estimated to include Kütahya, it came under Byzantine rule again, having allied with the Anatolian Seljuk. The second conquest of Kütahya by the Seljuks coincides with the Battle of Miryakefolon. It is generally accepted that the third conquest took place during the reign of Ala al-Din Kayqubad I, based on the construction inscription of the Yoncalı Bath built outside the city center, dated 1233. It is known that Kütahya, which constantly changed hands between Byzantine and Seljuk rule, was an important fringe city under Seljuk rule from the early 1230s. The information about this period in Kütahya is quite limited and the fact that the number

of buildings that are known from the inscriptions that they were built in this period or that have survived until today is low is insufficient to shed light on the Seljuk period of the city of Kütahya. However, in the light of available data, it is possible to make some determinations about the urban settlement and structures of the period. The earliest known building built during the Seljuk period in the city center dates back to May 1237. This date is one of the years when the Anatolian Seljuks were in their heyday before the 1243 Köseadağ War. For this reason, the possibility that Kütahya, which was a commercial production site of important export materials such as alum and silver, was conquered at this time remains somewhat slim. Kütahya which was on the route followed by the Anatolian Seljuks to conquer Iznik, their first capital, should have been conquered in these years. Karacaviran (Karacaören) Ribat, which was found not in the city center but in settlements close to the center, is the earliest of the Seljuk period works and dates back to 1210. Although this indicates that the Turkish settlement in the city center dates back to the 1230s, considering the construction dates of the existing buildings, it is possible to talk about the existence of a Seljuk settlement around Kütahya before that. However, there is no record or trace of Seljuk settlement in the city center yet. Of the four buildings known to have been built during the Seljuk period, one of them is located where it was built, and the locations of the others are known, although they have lost their original state. The first of the two buildings in the city dated to the Anatolian Seljuk period due to construction inscriptions is Balıklı Mosque, dated 1237. However, since the building was later rebuilt, it lost its original form. The other building is the Hıdırlık Masjid, dated 1243-1244. The building was introduced as a masjid in the construction inscription, and it shows that it has similar features to the masjids of the Seljuks, which had an entrance unit, especially in the capital Konya. However, since the entrance section of the Hıdırlık Masjid was built with an iwan, it has been associated with the tombs with iwan built after it.

There are two other masjids in the city center of Kütahya, the dates of which are unknown, but it is generally accepted that they were built by Imad al-Din Hezâr Dînârî. One of them constitutes the tomb part of the Dönenler Mosque today, and it is known that the Sadettin Mosque was built in its place. In addition, these structures with their current names; are located in Balıklı, Hamidiye, Börekçiler and Pirlers Districts. Among these neighborhood names, the names of Börekçiler, Balıklı and Pirlers neighborhoods were also mentioned by Evliya Çelebi. The fact that they are still called by the same name even today shows that the names of the neighborhoods have not changed since the Seljuk period and that settlements exist in these neighborhoods.

The identity of Imad al-Din Hezâr Dînârî, whose name is mentioned as the patron in the works of the Seljuk period in the city center of Kütahya, has not been determined. It is assumed that he lived in Kütahya in the 1230-1240s due to the dates of the buildings he built, and it is accepted that he played an important role in the conquest

of Kütahya by the Seljuks in this period and that he was one of the statesmen of the Anatolian Seljuks due to his patron status. The fact that the building, which was the Kütahya Mevlevi Lodge before being converted into the Dönerler Mosque in the city center, was built adjacent to the mosque built by Hezâr Dînârî under his name, caused him to be seen as one of Mevlana's disciples and a representative of a Mevlevi order that had not yet been institutionalized in Kütahya. However, there is no record of Hezâr Dînârî in the works of Mevlâna and Sultan Veled, and his name is not recorded in the primary sources of this period, *Ariflerin Menkıbeleri* and İbn Bibi's memoir.

It is known that the Kütahya Ulu Mosque was built in the Ottoman period due to its inscriptions, Evliya Çelebi's depiction of the building with wooden poles and E. H. Ayverdi's publication of a sketch plan of the mosque based on these depictions allowed it to be evaluated within the group of wooden pole mosques built in the Seljuk Period. A mosque with wooden pillars built both during the Early Ottoman period and before that during the Germiyanids period is not yet known. In addition, due to the location where the building was built, it is close to the Seljuk period structures. Therefore, it is probable that a Seljuk mosque featuring wooden columns was constructed where the present-day Ulu Mosque stands. When we look at the architectural works in Kütahya during the Anatolian Seljuk period, it is seen that there are structures built only in the religious architectural group. Of course, it is unthinkable that works from other building groups were not built. It is inevitable that the trade route connecting the capital Konya to Istanbul passes through Kütahya and that structures such as inns and bridges were built on this route. It is only known that there are Eğret, Çakırsaz and Yeniceköy Caravanserais and Üçgöz, Altıntaş and Hacı Hamza Bridges on the road between Afyonkarahisar and Kütahya. In addition, it is said that the water of the sakahane, which is located on the lower floor of the Sadettin Mosque today, was brought by Hezâr Dînârî and that he had a masjid built here. Although it is stated in the construction inscription of the mosque that he was buried here after his death, there is no document or record to prove the accuracy of this information. The fact that the Sakhane continues to operate today strengthens the possibility of the existence of a water system built by Hezâr Dînârî.

As a result, due to its geopolitical location, Kütahya was both a frontier city and was located on the trade routes connecting from Konya, the capital of the Anatolian Seljuks, to Istanbul and the Aegean Region. An attempt was made to describe the city of the period through the existing structures and the structures known to have been built during the Seljuk period.

## Giriş

Kütahya, Türkiye'nin Ege Bölgesi'nde, İç Batı Anadolu kesiminde bulunan üç kentten biridir. Kent merkezindeki eski yerleşim, kenti kuzey-güney yönünde ikiye bölen Kapan Deresi çevresinde gerçekleşmiştir. Kütahya Ovası'nda Felend Çayı ile birleşen bu dere, Porsuk'a karışarak Sakarya nehrine ulaşmaktadır. Yerleşim alanı olarak kullanılan geniş ova, Yellice, Türkmen ve Eğrigöz Dağları ile çevrenlenmekte, ayrıca doğuda Afyonkarahisar ve Eskişehir, kuzeyde Bursa ve Bilecik, batıda Balıkesir ve Manisa, güneyde Uşak şehirleriyle sınırlarını paylaşmaktadır<sup>1</sup>.

Kentte ilk yerleşimin Antik Çağlardan itibaren başladığı bilinmektedir. Kentin isminin ilk defa Antik Dönem coğrafyacısı Strabon bahsetmektedir. Strabon Kütahya'dan Küçük Frigya'nın kentlerinden biri ve Kotiaion olarak bahsetmiştir<sup>2</sup>. Kotiaion, Kotiaion, Cotyaeium ve Cotyaium gibi adlarla anılan kentte ilk yerleşim tarihi tam olarak bilinmemektedir. Ancak tarihi kaynaklar kentin MÖ 6. yüzyılın sonlarına doğru önce Lidya, sonra Perslerin egemenliği altında olduğunu göstermektedir. MÖ 4. yüzyılda Büyük İskender'in eline geçen kent, onun ölümünden sonra Bitinya ve Bergama krallıklarının hâkimiyeti altında bulunmuştur. MÖ 1. yüzyıl ve MS 4. yüzyıllar arasında Roma İmparatorluğu egemenliğinde kalarak sonrasında Bizans hâkimiyetine girmiştir. Bizans döneminde önemli bir piskoposluk merkezi hâline gelen kentin, günümüzde varlığını sürdüren kale, sur ve burçlarının bu dönemde inşa edildiği bilinmektedir<sup>3</sup>.

Bizans Dönemi'nden sonra kentte Anadolu Selçuklu egemenliği başlamıştır. Kentin bu dönemini anlatan kaynaklar oldukça yetersizdir. Ayrıca kent merkezinde Selçuklu Dönemi'nden günümüze gelebilmiş sadece dört eserin bulunması ve bunlardan üçünün özgün halini yitirmiş olması kentteki Selçuklu mimarisine ait tespitleri sınırlandırmaktadır. Ancak kentle ilgili dönem tarihini anlatan kayıtlar ve eserlerin günümüze gelebilmiş inşa kitabeleri birlikte ele alındığında, kentteki Selçuklu yerleşimine dair tespitleri mümkün kılmaktadır. Bu dönemde kent merkezinde inşa kitabesi bulunan en erken tarihli yapı Balıklı Camii'dir. Ancak yapı daha sonra Germiyanogulları Dönemi'nde temel seviyesinden itibaren yenilendiğinden Selçuklu Dönemi'ndeki hali bilinmemektedir. İnşa kitabesi bulunan ve özgünlüğünü koruyan tek eser Hıdırlık Mescidi'dir. Mescidin inşa edildiği yer ve mimari özellikleri sebebiyle işleviyle ilgili tartışmalarda bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Diğer iki Hezâr Dînârî Mescidi de özgün hâllerini koruyamadıkları, birinin işlev olarak değişikliğe uğrayarak türbe mekânına dönüştürüldüğü, diğerinin yerine ise başka bir cami inşa edildiği bilinmektedir. Ayrıca bu yapıların isimlerinden yola çıkılarak kent merkezindeki Selçuklu Dönemi eserlerinin banılığını yapan Hezâr Dînârî'nin kimliği tespit edilmiştir.

1 Ara Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya*" (İstanbul: Formül Matbaası, 1981-1982), 171-700.

2 Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası (Kitap XII-XIII-XIV)*, çev. Adnan Bekman (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000), 81.

3 Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.

Kütahya’da Selçuklu Dönemi eserlerine, kentteki bütün yapıları inceleyen çalışmalarda yer verilmiş olsa da Selçuklu Dönemi tarihi, kent yerleşimi ve dönemin mimari eserlerini birlikte ele alarak bir dönemi açıklamaya çalışan herhangi bir yayın bulunmamaktadır. Bu sebeple çalışmanın bu alandaki boşluğu doldurması amaçlanmaktadır.

### 1. Kütahya’nın Anadolu Selçuklu Dönemi Tarihesi

Büyük Selçuklu Sultanı Alparslan, Bizans İmparatoru IV. Romanos Diogenes’e karşı 26 Ağustos 1071 tarihinde Malazgirt ovasında zafer kazanmıştır. Bu zaferin ardından Anadolu’nun fethi için görevlendirilen komutanların yanı sıra Büyük Selçuklu Devleti’nin kurucusu Selçuk Bey’in torunu Kutalmış oğlu Süleyman Şah, Marmara Denizi’ne doğru hareket ederek 1075 yılında İznik’i fethetmiş<sup>4</sup> ve başkent ilan etmiştir. İznik’in fethini gerçekleştirmek amacıyla Selçukluların izledikleri yol güzergâhı üzerinde bulunan Kütahya’nın da 1075-1078 yılları arasında Selçuklular tarafından ilk fethinin gerçekleşmiş olması gerekmektedir. Fetihle birlikte Kütahya civarında Türk yerleşiminin olduğu kabul edilmektedir. Ancak 1097 yılında gerçekleşen I. Haçlı Seferi’nde İznik’i ele geçiren Haçlılar, Eskişehir önlerine kadar gelmiştir. Anadolu Selçuklu sultanı I. Kılıçarslan burada Haçlıların ilerleyişini durdurmaya çalışsa da başarılı olamamıştır. Kütahya’nın da içinde bulunduğu tahmin edilen Marmara ve Batı Anadolu, Haçlılar ile ittifak kuran Bizans egemenliğine tekrar geçmiştir<sup>5</sup>. Kütahya’daki ikinci Selçuklu hâkimiyeti, 1176 Miryakefalon Savaşı sonrasında gerçekleşmiştir. Bu zafer ile birlikte sınırlarda büyük bir göç hareketliliğine sebep olan Türkmen baskısının önünü kesmek artık mümkün değildir. Bizans İmparatoru I. Manuel Komnenos’un, 1180 yılında ölümünden sonra Kılıçarslan yeni bir fetih politikası güdümünde 1182’de Uluborlu ve civarındaki yaklaşık yetmiş iki kale ile Kütahya’yı fethetmiştir. Böylece Kütahya ve Eskişehir Selçuklu hâkimiyetine girmiş, devletin sınırı Denizli’ye kadar genişlemiştir<sup>6</sup>. II. Kılıçarslan seferlere çıkamaz duruma geldiğinde ülkeyi on bir oğlu arasında paylaştırmış, Kütahya ve çevresi, oğlu I. Gıyâseddin Keyhusrev’e geçmiştir<sup>7</sup>. 1196 yılına kadar kentin hâkimiyeti kendisinde kalmıştır. Sonrasında kardeşler arasında taht kavgaları yaşanmış ve kendisi Bizans’a sığınmıştır. Kentteki yönetimi ise kardeşi Rükneddin Süleyman Şah devralmıştır. Fakat devletin içinde yaşadığı iç karışıklıklar dolayısıyla kent tekrar Bizans’ın eline geçmiştir. Tarihî kaynaklar bölgenin üçüncü kez Anadolu Selçuklu egemenliğine girmesiyle ilgili herhangi bir bilgi vermemektedir. Ancak kent merkezi dışında yapılan 1233 tarihli Yoncalı Hamamı’nın inşa kitabesi kentin I. Alâeddin Keykubat Dönemi’nde

4 İbn Bibi, *El-Evâmîrü'l-Alâ'iyye fi'l-Umûri'l-Alâ'iyye Selçuknâme II*, çev. Mürsel Öztürk (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 12.

5 Arif Kolay, “Cumhuriyet Dönemine Kadar Kütahya Şehrinin Gelişim Süreci,” *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 73 (Temmuz 2022), 174-175, erişim 22 Ocak 2024, <https://doi.org/10.51290/dpusibe.1112952>

6 Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye* (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2014), 239, 306.

7 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 242.



hem tekrar alındığını hem de Selçukluların bölgedeki hâkimiyetini ortaya koymaktadır<sup>8</sup>. Bunun yanı sıra kentin yaklaşık 32 km güneydoğusunda, günümüzde Karacaören olarak anılan köyde, İ. H. Uzunçarşılıoğlu tarafından 1210 tarihli bir inşa kitabesi tespit edilmiş ve kitabenin okunmasıyla yapının ribat olduğu ortaya çıkarılmıştır. Köyde tekke olarak anılan bir yapının duvarında asılı olan bu kitabeden, yapının I. Gıyâseddin Keyhusrev'in saltanat yıllarında inşa edildiği ve banisinin *Karataş bin İlyas bin Oğuz* olduğu anlaşılmıştır<sup>9</sup>. Ayrıca Afyonkarahisar'ı Eskişehir ve Gazlıgöl'e bağlayan yol üzerinde kurulan Altıgöz Köprüsü'nün onarım kitabesinde inşasının 1209 yılında "Oğuz oğlu Sabıküddin Ebu'l-Vefâ İlyas Bey" tarafından gerçekleştirildiği yazmakta ve Uzunçarşılıoğlu bu kişinin Kütahya'daki Karacaviran Köyü Ribatı (Tekkesi)'ni yaptıran kişiyle kardeş olduğunu ifade etmektedir<sup>10</sup>. Günümüze ulaşmayan söz konusu kitabeden hareketle, Kütahya çevresinin 13. yüzyıl başlarında Selçuklu hâkimiyetinde olduğu anlaşılmaktadır.

1261'den önce Eskişehir (Sultanöyüğü)'den Kütahya'ya kadar uzanan dağlarda 300.000'lik bir nüfusun varlığından söz edilmektedir. Bu konargöçerler, sürekli Bizans topraklarına akın ederek sınırları genişletmiş, kendi üretimleri olan "Türkmen halıları" ve Dalaman civarındaki ormanlardan elde ettikleri kereste ticaretini ellerine almışlardır<sup>11</sup>. Ayrıca Selçuklu Dönemi'nde kaliteli şap üretimi ve önemli bir gümüş üretim merkezi olan Kütahya'yı kara-deniz yoluyla Ege ve Marmara Denizi kıyılarındaki dağıtım-aktarma merkezi işlevi gören liman kentlerine bağlamışlardır<sup>12</sup>.

Muînüddin Pervâne, 1262 yılından sonra Selçukluda mutlak iktidar sahibi olmuş ve boşalan yüksek makamlara yeni tayinler yaparak Türkmenlerin yoğun olarak yaşadığı, Kütahya, Sandıklı, Akşehir ve Beyşehir bölgelerinin valiliklerini, vezir Sâhib Ata'nın oğulları Tâceddin ve Nusreddin Hasan'a vermiştir<sup>13</sup>. Sonrasında ise kentte Germiyanoglu egemenliği başlamıştır.

Kütahya'nın Selçuklular tarafından fethinde önemli bir rol oynadığı kabul edilen İmâdüddin Hezâr Dînârî hakkında dönem kaynakları herhangi bir bilgi vermemektedir. Ancak Selçuklu Dönemi'nde inşa edilen Balıklı Camii (1237) ve Hıdırlık Mescidi'nin (1243-1244) inşa kitabesinde bani olarak ismi geçmektedir. Ayrıca kentte kendi ismiyle anılan fakat günümüzde var olmayan iki mescidin de banisi olduğu genel kabul görmektedir<sup>14</sup>. Uzunçarşılıoğlu ve Öney, *Hezâr Dînârî* kelimesinin sonundaki ekten bu kişinin Hezâr Dînâr lakâplı birinin kölesi olabileceğini belirterek Selçukluda devletin önde

8 Kolay, "Cumhuriyet Dönemine Kadar Kütahya Şehrinin Gelişim Süreci," 175.

9 İsmail Hakkı Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, (İstanbul: Devlet Matbaası, 1932), 19-20.

10 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 20.

11 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 525.

12 Koray Özcan, "Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekânsal Kademenleme," *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 23 (2006), 36.

13 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 543.

14 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 10.

gelen isimlerinde ya da komutanlarında Hezâr Dînâr olarak anılan herhangi birinin olmadığını ifade etmektedir<sup>15</sup>. Ancak aynı dönem beyliklerinden Ahlatşahlar'da Ahlatşah Sökmen'in Bedreddin Aksungur Hezâr Dînârî isimli bir kölesi bulunmaktadır ve onun sonradan Selçuklu hizmetine girmiş olabileceği iddia edilmektedir<sup>16</sup>. Ahlatşahlar'da bu isimde bir köle olduğu, hatta Ahlatşah Sökmen'in onu Cürcanlı bir tacirden 1000 altına satın aldığı için Hezâr Dînârî ismiyle anıldığı ve kendisine saki yaptığı bilinmektedir<sup>17</sup>. Ahlatşahların başında bulunan Nasıreddin II. Sökmen (1128-1185) vefat ettikten sonra oğlu olmadığı için onun yerine Memlük kökenli emirlerinden Seyfeddin Begtemür (1185-1193) geçmiştir<sup>18</sup>. Begtemür, Ahlatşah olduktan sonra Aksungur Hezâr Dînârî'yi kızı Ayna Hatun ile evlendirmiş ve devletin yüksek kademelerinden birine getirmiştir<sup>19</sup>. Ancak Hezâr Dînârî bu mevki ile yetinmeyerek 1193 yılında Begtemür'ü öldürerek beyliğin başına geçmiştir. Beyliğin başında yaklaşık beş yıl kadar kaldığı bilinen Hezâr Dînârî'nin ölümüyle ilgili iki farklı görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1197-1198, diğeri 1208 yılı olduğu yönündedir<sup>20</sup>. Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere Uzunçarşılıoğlu tarafından öne sürülen Hezâr Dînârî'nin Ahlatşahlar'dan sonra Anadolu Selçuklu sultanı I. Alâeddin Keykubad'ın hizmetine girmiş olacağı yönündeki fikir, tarih bakımından uymamaktadır. 1208 yılı Kütahya'daki Selçuklu Dönemi eserlerinin tarihleri göz önüne alındığında oldukça erkendir.

Diğer taraftan Ankara'da inşa edilen Ahî Elvan Camii minberinin kitabesinde geçen isimlerden Elhac Elvan Mehmed Bey'in atası Nizameddin Hezar olarak gösterilmekte ve onun İmâdüddin Hezâr Dînârî ile kardeş ya da ikisinin aynı efendinin kölesi olabilecekleri ve Karatay vakfiyesinde bu iki ismin şahit olarak geçtiği ileri sürülmektedir<sup>21</sup>. Ahî Elvan Camii'nin minber kitabesi incelendiğinde "Nizamü'd-din oğlu Zehrab oğlu Mecdü'd-din İsa oğlu Mehmed Bey oğlu Hacı Elvan<sup>22</sup>" şeklinde yazıldığı görülmekte ve "Hezâr" kelimesine rastlanmamaktadır.

Kütahya'da Türk dönemi yerleşimiyle ilgili en ayrıntılı bilgiyi aktaran Evliya Çelebi, *Seyahatname* isimli eserinde Selçuklu Dönemi kent yerleşimi hakkında herhangi bir malumat vermezken Kütahya'nın fethinin 1315 yılında, Germiyan beylerinden

15 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçukiylerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 23; Gönül Öney, *Ankara'da Türk Devri Yapıları* (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih -Coğrafya Fakültesi, 1971), 27.

16 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçukiylerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 23; Öney, *Ankara'da Türk Devri Yapıları*, 27.

17 Faruk Sümer, "Ahlatşahlar," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 24-28.

18 Erhan Ateş, "Ahlatşah (Ermenşah) – Gürcü Münasebetleri," *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 10 (2019), 149.

19 Ateş, "Ahlatşah (Ermenşah) – Gürcü Münasebetleri," 149.

20 Faruk Sümer, "Ahlat Şehri ve Ahlatşahlar," *Belleten* 50 (1986), 485.

21 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçukiylerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 24.

22 Mehmet Zeki Oral, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri," *Belleten* 5 (1962), 72-73.

Şah Yakub tarafından Lala Hezâr Dînârî eliyle gerçekleştirildiğini belirtmekte ve Hezâr Dînârî'yi Germiyanoğulları Dönemi'nin bir lalası olarak tanıtmaktadır<sup>23</sup>. Ayrıca geçmişte Mevlevihane olan Dönerler Camii'nin kuzeybatısında, Mevlevihane'nin semahanesine birleştirilen Hezâr Dînârî Mescidi'nin banisi olması sebebiyle bazı araştırmalar, Hezâr Dînârî'nin Sultan Veled'in müritlerinden biri olarak Kütahya'da henüz kurumsallaşmamış Mevleviliğin kurucularından biri olarak kabul etmektedir<sup>24</sup>. Ancak *Sultan Veled Divanı ve Ariflerin Menkıbeleri*<sup>25</sup> gibi dönem kaynakları incelendiğinde Hezâr Dînârî'nin ismine rastlanmadığı gibi Mevlevilikle ilgili de herhangi bağlantısı tespit edilememiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda, Hezâr Dînârî'nin kimliği, dönem kaynakları ve ikincil kaynaklar üzerinden tespit edilememiştir. Ancak Anadolu Selçuklu Dönemi'nde Kütahya'da inşa edilen Balıklı Camii'nin inşa kitabesinde “emir-i sipehsâlar” ünvanıyla kendisinden bahsedilmesi onun bir ordu kumandanı olduğunu göstermektedir. Ayrıca Kütahya'daki Selçuklu Dönemi'ne tarihlenen tüm eserlerde ismine yer verilmesi, kentin bayındır hâle getirilmesinde önemli bir vazife üstlendiğini işaret etmektedir.

## 2. Kütahya Kalesi

Evliya Çelebi, 17. yüzyılda kaleme aldığı *Seyahatname*'de Kütahya'yı tasvir ederken kentin otuz dört mahalleye sahip bir yerleşim yeri olduğunu ifade etmiştir. Türk Dönemi öncesinde kentte ilk yerleşimin, kale içinde olduğu bilinmekte ve kaleye dair ayrıntılı anlatım, Evliya Çelebi tarafından aktarılmaktadır. Buna göre kalenin bir tepede üzerinde beşgen olarak inşa edildiğini belirten Çelebi, Aşağı Kale olarak adlandırılan bölümünün, diğer bölümlerine göre daha yeni tarihli olduğunu, Fatih Sultan Mehmet zamanında bu kısımda bir tatlı su kaynağının olması sebebiyle kale yerleşimine dâhil edildiğini ve bu kaynak suyun aşağıdaki mahalle değirmenlerine kadar indiğini ifade etmektedir<sup>26</sup> (G. 1, G. 2).

23 Evliyâ Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi (Kütahya-Manisa-İzmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep -Şam-Kudüs-Mekke-Medine)*, Haz. Seyit Ali Kahraman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 17.

24 Sezai Küçük, “Dünden Bugüne Kütahya Mevlevihânesi,” *Ekev Akademi Dergisi* 29 (2006), 52.

25 Sultan Veled, *Sultan Veled Divanı*, çev. Veyis Değirmençay (İstanbul: Demavend Yayınları, 2016), XV-XVI; Ahmet Eflâkî, *Ariflerin Menkıbeleri I*, çev. Tahsin Yazıcı (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973), 7-503.

26 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi (Kütahya-Manisa-İzmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep -Şam-Kudüs-Mekke-Medine)*, 18-19.



**G. 1:** Kütahya Kalesi planı (Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçukîlerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 321)

Evliya Çelebi, kalenin üç kapısı bulunduğunu, bunlardan doğuya bakanın aşağıya, çarşı olarak adlandırılan yere açıldığını ve her iki yanında mermerden yapılmış birer aslan heykelinin yer aldığını ve üç kat demir kapı olduğunu aktarmaktadır. Sultanbağı olarak adlandırılan mevkiye açılan ikinci kapı güneydedir. Üçüncü kapı ise İç Kale olarak adlandırılan bölümün doğu tarafında, diğerlerine göre daha küçük ölçülerde açılmıştır. İç Kale’de iki sarnıç, bir mescit, iki buğday ambarı, dizdar, imam, müezzin ve kethüda hanelerinden ayrı, sekiz hanenin yer aldığını belirtmektedir. Dış Kale’de Germiyanogulları dönemine tarihlenen bir cami, bir mescit, bir çeşme ve yetmiş toprak dam örtülü ev; Fatih Sultan Mehmet döneminde inşa edilen Aşağı Kale’de sadece yirmi adet toprak dam örtülü ev olduğunu aktarmaktadır<sup>27</sup>. Ancak Aşağı Kale’nin inşa tarihiyle ilgili Evliya Çelebi tarafından yanlış bir okumanın yapıldığı sonraki araştırmalarda ortaya konmuştur. Buna göre Aşağı Kale’nin 1438 tarihinde Fatih Sultan Mehmet’in değil de II. Murad’ın Osmanlı tahtında bulunduğu dönemde inşa edildiği bilinmektedir<sup>28</sup>.

27 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi (Kütahya-Manisa-Izmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep -Şam-Kudüs-Mekke-Medine)*, 19.

28 Altun, “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi “bir deneme,” 171-700.



G. 2: Hıdırlık Tepesi'nde Kütahya Kalesi görünümü (Demet Kara, 2023)

Kale ile ilgili mevcut bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait herhangi bir yapının izine rastlanmamaktadır. Ancak Anadolu Selçukluları, Germiyanoğulları'nı Cimri Olayı sırasındaki yardımları dolayısıyla Kütahya ve civarına yerleştirdikleri gibi onlara maddi ve manevi desteklerini esirgememişlerdir. 13. yüzyıl sonu 14. yüzyılın başında ilim bakımından ma'mur ve zengin olan kentin Sultan Veled tarafından övgüyle anılan kasidelerinden<sup>29</sup> kentin Selçuklu Dönemi'nde

29 Sultan Veled'in kızı olan Muthaharra Hatun'un bir fikre göre Germiyanoğulları beylerinden Süleyman Şah ile diğer bir fikre göre ise Umur Bey ile evlendiği, bu evlilikten doğan kızının Süleyman Şah ile evlendiği konusunda tarihi kaynaklarda iki ayrı görüş bulunmaktadır. Bk. Nuri Şimşekler, "Sultan Veled'in Divanı'nda Şehirlere Yazdığı Övgüler," *Nüsha* 54 (Haziran 2022), 179-180, erişim 21 Nisan 2024, <https://doi.org/10.32330/nusha.1099455>

Bu evlilik dolayısıyla Sultan Veled'in Kütahya'ya geldiği tahmin edilmektedir. Nitekim Kütahya için yazdığı kasidesinde kentle ilgili bilgiler vermektedir. Veyis Değirmençay ve Nuri Şimşekler tarafından çevirisi yapılan kasidenin her iki yorumunda da Kütahya'nın bağ ve bahçelerle çevrili güzel bir kent olduğundan ve bir kalesi bulunduğundan bahsedilmektedir. Ancak Nuri Şimşekler aynı kasidenin kale ile ilgili bölümde bir sarayın olduğunu da belirtmiştir.

*"Kütahya gibi bir şehir yoktur. Orada bir ay oturan kimseye ne mutlu.*

*Talihi el verir de iki ay oturursa, sayısız tat alır, nasiplenir.*

*Mum gibi halistir, tamamen özdür; onun ışığının arkası (karanlığı) asla yoktur.*

*Letafette cennete benzer; ya Rabbi ona zulüm ve azap gönderme!*

*Şeker gibi (tatlı) sevgiliye bir kimse suçsuz yere zehirli şarap içirir mi?*

*Onun her köşesinde bahçeler ve çayır vardır; onun her tarafında pınarlar ve ırmaklar akar.*

*İçinde öyle sağlam ve öyle planlı bir kale vardır ki hiçbir asırda hiçbir kimse onun gibi (bir kale) görmemiştir.*

*Veled'e onun güzelliği malum olunca, onu herkesin önünde açıkça övdü"*

bk. Değirmençay, *Sultan Veled Divanı*, 566-567.

Nuri Şimşekler ise aynı kasideyi şu şekilde yorumlamıştır:

*"Kütahya şehri gibi bir şehir yoktur, orada bir ay kalan kişi rahatlar.*

*Eğer iki ay kalırsa, hazzı ve istifadesi daha da artar. (Şehir) mum gibi tüm iç hâlini yüzüne yansıtmıştır, nûru*

bayındır olduğu anlaşılmaktadır<sup>30</sup>. Ayrıca Kütahya Kalesi'nin Yukarı Kale denilen bölümünde bulunan Yukarı Kale Mescidi'nin inşa kitabesinde, banı Germiyanoglu Süleyman Şah olarak gösterilmekte dolayısıyla Germiyanogulları Dönemi'nde kalede yerleşimin varlığından söz edilmektedir. Kalenin Germiyanogulları tarafından fethedildiğine dair herhangi bir bilgi bulunmadığı ve kentin Selçuklu Dönemi'nde ma'mur bir kent olarak gösterilmesi Anadolu Selçuklu Dönemi'nde kalede yerleşimin olduğu fikrini öne çıkarmaktadır. Nitekim Uğur Tanyeli, Türk kentlerinin oluşum süreci ile ilgili çalışmasında Kütahya Kalesi'nin Yukarı Kale bölümünde, Germiyanoglu Süleyman Şah tarafından bir mescidin inşa ettirildiğini bildirmektedir. Bu mescidin inşasından hareketle 13. yüzyılda kalede Türk iskânının var olduğunu ancak asıl Selçuklu kentinin kale dışında geliştiğini ifade etmektedir<sup>31</sup>. Koray Özcan da aynı biçimde Selçuklu kentleri ile ilgili çalışmalarında, Selçuklu kentlerinin çekirdeğini oluşturan iç kalelerin konum ve iskânına göre yaptığı sınıflandırmada, Kütahya iç kalesini Bizans Dönemi kale-kent (Castron) alanı içinde Türk yerleşimi ile başlayan fiziki gelişmeler sonunda yapılan yeni savunma hattına bitişik konumlandırılmış iç kaleler içinde değerlendirmektedir<sup>32</sup>. Ayrıca Özcan, Kütahya'nın bir uç kenti olarak askerî-stratejik öneminden dolayı sur dışında geliştiğini eklemektedir<sup>33</sup>.

Evliya Çelebi, Kütahya Kalesi'nin aşağısında dere içindeki semtin ismini Sultanbağı olarak vermiş, yeni mahallenin ve onun batısındaki yerin ismini Zeregen Mahallesi olarak kaydetmekle birlikte, bu mahallenin düz ovada kurulduğunu ifade etmiştir<sup>34</sup>. Kentin geleneksel Türk yerleşim çekirdeğini, Hisar ve Hıdırlık Tepeleri önündeki kesim oluşturmaktadır. Bu iki tepenin arasından geçen ve kentin yerleşme alanını kuzey-güney doğrultusunda ikiye bölen Kapan Deresi, Porsuk nehrinin Felend Çayı koluna bağlıdır. Kent, hisar kalıntılarının bulunduğu tepenin eteklerinden kuzeye doğru yayılım göstermektedir<sup>35</sup>. Kentin Anadolu Selçuklu Dönemi yerleşimiyle ilgili bir başka anlatım ise Ara Altun tarafından yapılmıştır. Kütahya kent merkezinin bugünkü

*hiçbir zaman kesilmez.*

*Latâfetiyle cennete benzer, Yarabbi, ona (asla) cevr u cefa gösterme.*

*Tatlı mı tatlı suçsuz bir güzele kimse asla zehirli bir kadehi içirmez.*

*Onun her bir köşesinde bir bağ, bir bahçe vardır. Onun her tarafından bir pınar ve nehir akmaktadır. Onun içinde surlarla çevrilmiş düzenli bir kale vardır ki, böyle bir sarayı hiç kimse görmemiştir.*

*Onun güzelliği Veled'e âşikâr olunca, açıkça dostlara bu övgüyü söyledi."*

Bk. Şimşekler, "Sultan Veled'in Divanı'nda Şehirlere Yazdığı Övgüler," 180-181.

30 Mustafa Çetin Varlık, *Germiyan-ogulları Tarihi (1300-1429)* (Ankara: Sevinç Matbaası, 1974), XIV; Değirmençay, *Sultan Veled Divanı*, 566-567.

31 Uğur Tanyeli, *Anadolu-Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1987), 92.

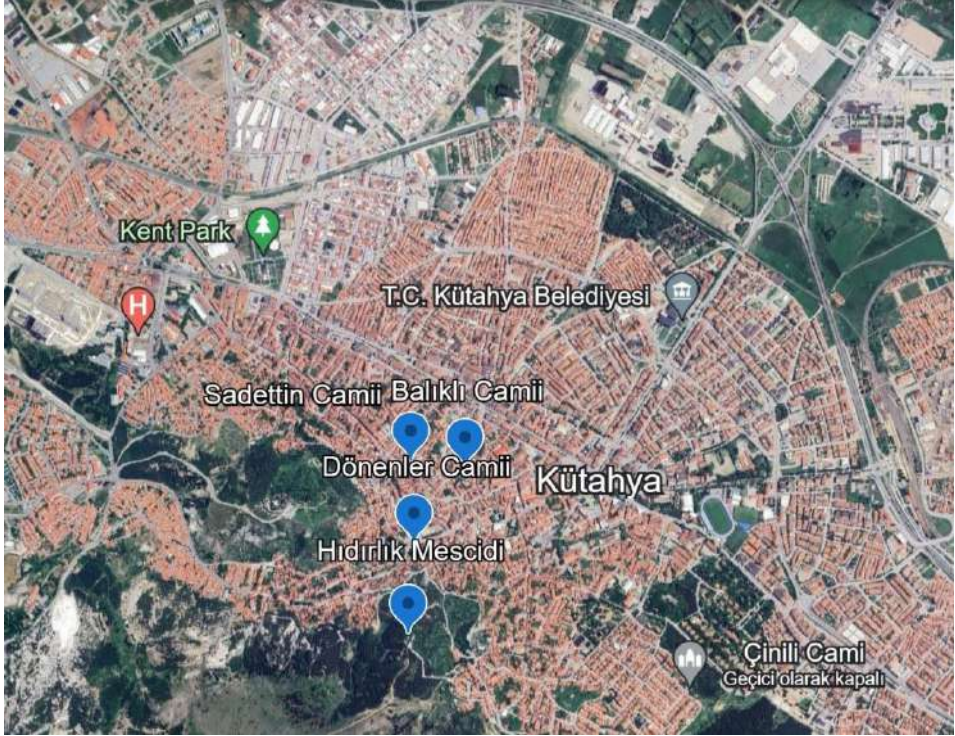
32 Koray Özcan, "Erken Dönem Anadolu-Türk Kenti Anadolu Selçuklu Kenti ve Mekânsal Ögeleri," *Bilig* 55 (2010), 197.

33 Özcan, "Erken Dönem Anadolu-Türk Kenti Anadolu Selçuklu Kenti ve Mekânsal Ögeleri," 204.

34 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi (Kütahya-Manisa-İzmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep-Şam-Kudüs-Mekke-Medine)*, 20.

35 Mehmet Bayartan, "Osmanlı'dan Günümüze Kütahya Şehrinin Yapı Taşları: Mahalleler," *Coğrafya Dergisi* 18 (2010), 65.

konumu dikkate alındığında, geleneksel yerleşim dokusunun kalenin doğu eteklerinde, Kapan Deresi'nin her iki yanında olduğu bilinmektedir. Balıklı ve Paşam Sultan Mahalleri ile Pirlar ve Servi Mahalleri, en erken Türk Dönemi mahalle yerleşimi olarak düşünülmektedir<sup>36</sup>. Kütahya kent merkezinde, Selçuklu Dönemi'nde inşa edildiği bilinen dört eser, kale dışında, günümüzdeki isimleriyle Balıklı, Hamidiye, Pirlar ve Börekçiler Mahallerinde inşa edilmişlerdir (G. 4).



G. 3: Selçuklu Döneminde Kütahya'da inşa edilen eserlerin konumları (<https://earth.google.com/web/> üzerinden işlenerek düzenlenmiştir)



G. 4: Selçuklu Dönemi Kütahya mahalleleri; soldan sırasıyla Börekçiler, Hamidiye, Balıklı ve Pirlar (<https://earth.google.com/web/> üzerinden işlenerek düzenlenmiştir)

36 Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.

### 3. Balıklı Camii

Kütahya kent merkezindeki Anadolu Selçuklu Dönemi yerleşiminin sınırları hakkında kesin veriler bulunmamaktadır. Fakat günümüze ulaşabilen kitabeler, bölgedeki Selçuklu Dönemi kültür varlığını somut olarak doğrulamaktadır. Bu yapılardan en erken tarihli, Osmanlı Dönemi'nden beri aynı adla anılan Balıklı Mahallesi, Balıklı Caddesi üzerinde bulunan Balıklı Camii'dir (G. 3). Yapı, H 634 [1237] yılının mayıs ayına tarihlenmektedir<sup>37</sup>. II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemine tarihlendiği genel kabul gören caminin inşasının bitiş ayına bakıldığında, I. Alâeddin Keykubad'ın ölüm tarihiyle<sup>38</sup> aynı olduğu görülmektedir. İnşa kitabesinde II. Gıyâseddin Keyhusrev'in ismi geçmekle birlikte muhtemelen inşasına I. Alâeddin Keykubad döneminde başlanmıştır. Yapının Selçuklu Dönemi banisi ise Hezâr Dinârî'dir.

#### İnşa Kitabesi (G. 5):

##### Yazılışı:

- 1 — فی ایام دولة السطان الاعظم ظل الله  
 2 — فی العالم غياث الدنيا والدين ابو الفتح كيخسرو بن  
 3 — كيقيباد ايدالله سلطنته امر بعمارة المسجد  
 4 — الامير الاسفهلار الاجل الكبير عماد الدين  
 5 — هزار دیناری بتاریخ شوال سنة اربع [و] ثلثین و سبعمائة

##### Okunuşu:

- 1- Fî eyyâmî devleti el-Sultan el-a'zam zıllu'l-l'ah
- 2- Fî el-âlem Gıyas el-dünya ve'd-dîn Ebu'l-feth Keyhusrev bin
- 3- Keykubad eyyde'l-lâhu Saltanatahu emere bi'îmareti el-mescid
- 4- El-Emir el-İsfehselâr el-ecellül'-Kebîr 'Îmâdeddin
- 5- Hezâr Dînârî, Betârîhi Şevvâl Senete erbaa ve selâsîn ve sittemie<sup>39</sup>.

37 Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.

38 1 Haziran 1237 tarihinde Sultan Alâeddin Keykubad Kayseri'de bulunan bütün etraf ülkeleri elçilerinin şehinşahlık meclisinde hazır olmalarını istemiş ve onlara akşam yemeği ikramında bulunmuştur. Bu sırada Çaşnigir Nasiredin Ali kendisine kızarmış tavuk ikramında bulunmuş ve sultan tavuktan birkaç lokma aldıktan sonra rahatsızlanarak Keykubadiye Sarayı'na geçmiştir. Sarayda rahatsızlığı iyice artmış ve gece yarısından sonra vefat etmiştir. Kendisinden sonra büyük oğlu II. Gıyâseddin Keyhusrev 31 Mayıs Pazartesi günü Selçuklu tahtına oturmuştur. Bk. İbn Bibi, *El-Evâmîrü'l-Alâ'ıyye fî'l-Umûri'l-Alâ'ıyye Selçuknâme II*, çev. Mürsel Öztürk, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 441-447.

39 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 22; Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.



## Türkçesi:

Bu cami büyük sultan, dünya ve dinin yardımcısı, fetih babası Keykubad oğlu Keyhusrev'in saltanatı günlerinde büyük emir-i sipehsâlar İmâdüddin Hezâr Dînârî tarafından Şevval ayı H 634 [Mayıs-Haziran M 1237] tarihinde inşa edildi<sup>40</sup>.



**G. 5:** Balıklı Camii Selçuklu Dönemi inşa kitabesi  
(Demet Kara, 2023)

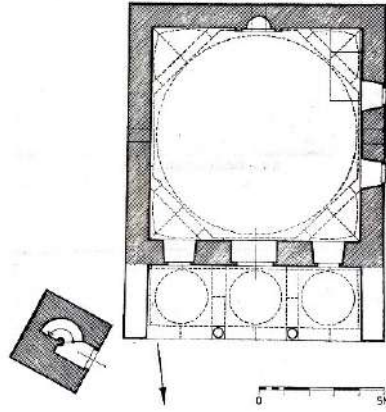


**G. 6:** Balıklı Camii kuzey cepheden görünüm  
(Demet Kara, 2023)

Caminin, 1642-1643 ve 1799-1800 yıllarında onarım gördüğü anlaşılmaktadır<sup>41</sup>. Yapı günümüze kadar geçirdiği onarımlar sonucunda özgün hâlini yitirmiştir. Ancak kitabe bilgileri bölgedeki Selçuklu hâkimiyetini apaçık doğrulamaktadır (**G. 6**). Yapı günümüzdeki hâliyle kare planlı, tromp geçişli bir kubbeye örtülüdür. Kuzey cephe üç gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır (**G. 7**).

<sup>40</sup> Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 22; Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700; Mustafa Kalyon, *Kütahya'da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri* (Ankara: Kütahya Belediyesi Kültür Yayınları, 2000), 9-10; Ali Osman Uysal, *Germiyan-anoğulları Beyliğinin Mimari Eserleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2006), 48, 51; Muhammet Arslan, "Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi" (Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2017), 1916-1918.

<sup>41</sup> Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.



G. 7. Balıklı Camii planı (Altun, “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi “bir deneme,” 496)

#### 4. Hıdırlık Mescidi

Hıdırlık Mescidi, Hamidiye Mahallesi olarak geçen Hıdırlık Tepesi üzerinde bulunmaktadır (G. 3). Kuzey cephe eksenindeki giriş kapısı üzerine yerleştirilen mermer inşa kitabesi, dört satırlık sülüs yazıyla yazılmıştır. Kitabeye göre mescit, 1243-1244 yıllarında Sultan II. Gıyâseddin Keyhusrev’in hükümdarlığı döneminde İmâdüddin Hezâr Dînârî tarafından inşa ettirilmiştir.

#### Kitabenin (G. 8):

#### Yazılışı:

- 1 — في أيام دولة السلطان الاعظم ظل الله في العالم
- 2 — غياث الدنيا والدين ابوالفتح كيخسرو بن كيقباد اعز الله انصاره
- 3 — امر بعمارة المسجد المبارك العبد الضعيف المحتاج الى رحمة الله تعالى
- 4 — عمادالدين هزار دیناری بتاريخ سنة احدى [و] اربعين وسمائه

#### Okunuşu:

- 1- Fî eyyamı devletü’s-sultâne’l-azam zıllullahi fi’l-âlem
- 2- Gıyasu’d-dunyâ ve’d-dîn ebu’l-feth Keyhusrev bin Keykubâd eza’llahu ensarahu
- 3- Emare bi’imâreti el-mescid el-mübârek el-abdü’z-zaif el-muhtac ilâ rahmet’ul-lahi Teâlâ
- 4- İmdü’d-dîn Hazer Dinârî fi’t-târih-i senet-i ehadi (ve) erba’in ve sittemie.

## Türkçesi:

Bu mübarek mescid, büyük sultan, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi, din ve dünyanın yardımcısı, fethin babası, Keykubad oğlu Keyhusrev'in saltanat günlerinde, Allah'ın yardımına muhtaç zayıf kul İmâdüddin Hâzer Dînârî tarafından H 641 [M. 1243-1244] senesinde inşa edildi<sup>42</sup>.

Yapı, Hıdırlık Tepesi denilen mevkide Kütahya Kalesi'nin tam karşısında inşa edilmiştir ve İmâdüddin Hezâr Dînârî'nin Kütahya'nın fethi<sup>43</sup> sırasında mescidin bulunduğu tepeyi kumanda merkezi olarak kullandığı iddia edilmektedir<sup>44</sup>. Ancak mescidin inşa tarihi olan 1243-1244 Kütahya'nın Anadolu Selçukluları tarafından fethi için oldukça geç bir tarih olmakla birlikte kentin merkezinde bulunan Balıklı Camii'nin Selçuklu Dönemi inşa kitabesi, 1237 yılını göstermektedir. Dolayısıyla bu tarihten önce kent, Anadolu Selçukluları tarafından fethedilmiş olmalıdır.



**G. 8:** Mescidin inşa kitabesi  
(Demet Kara, 2023)



**G. 9:** Mescidin kuzey ve doğu cepheleri  
(Demet Kara, 2023)

42 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 22; Uğur İğdemir, "Merhum Halil Edhem Eldem'in Türk Tarih Kurumu'na Armağan Ettiği Türk-İslâm Devri Kitâbe Estampajları," *Belleten* 16 (1941), 545; Hamza Güner, *Kütahya Camileri*, (1964), 5; Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700; Kalyon, *Kütahya'da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri*, 11; Semra Palaz Yıldırım, "Kütahya Hıdırlık Mescidi," *Turkish Studies* 12 (Ocak 2017), 443, erişim 26 Ocak 2024 <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12070>

43 Mescidin inşa yeri ile ilgili olarak Kütahya'nın Anadolu Selçukluları tarafından fethinin mescidin inşa edildiği Hıdırlık Tepesi üzerinden yapıldığı konusu bölge halkı tarafından inanılan bir efsanesi bulunmaktadır. Efsaneye göre: "Hezâr Dînârî birkaç defa hücum ettiği halde kale düşmüyor. Bir gece rüyasında Hızır Aleyhisselâmü görüyor ve kendisine bir harp taktiği anlatıyor. Bunu tatbik eden kumandan kaleyi fethediyor. 6 Mayıs gecesi kalenin Sultanbağı tarafındaki dik kısımdan keçilerin boynuzlarına mumlar bağlanıyor; gece karanlığında bu mumlar yakılarak davul, teneke ve acayip sesler vavelyasında bu keçiler kaleye doğru kovalanıyor. Gece karanlığında bu acayip halden dehşete düşen Bizans askerleri merak ve şaşkınlık içinde o tarafa koşarken, kalenin kuzey tarafından Türk askerleri girerek fethi tamamlıyor. 5-6 Mayıs Hıdırellez gününde bu fetih müyesser olduğu için Kütahya'da Hıdırellez günü aynı zamanda Fetih şenlikleri ile Selçuklu, Germiyanlı ve Osmanlı zamanından bugüne kadar kutlanmaktadır." Bk. Kalyon, *Kütahya'da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri*, 32.

44 Kalyon, *Kütahya'da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri*, 32.

Hıdırlık Tepesi'nin en yüksek noktasında yekpare bir kaya üzerine inşa edilen mescit önündeki eyvanlı girişi ile birlikte dikdörtgen bir tabana oturmaktadır. Mescide oturduğu yüksek yekpare kayalık sebebiyle “L” biçimli tek kollu on üç basamaklı bir merdivenle ulaşılmaktadır (G. 9). Kuzey cephede bulunan giriş kısmı eyvan biçiminde düzenlenmiş ve cephe eksenine yerleştirilen basık kemerli bir kapıyla kare planlı, Türk üçgeniyle geçilmiş bir kubbeyle örtülü harime geçilmektedir. Oldukça sade biçimde düzenlenmiş güney duvar eksenine kavsarasında stilize çalışılmış mu-karnasların yer aldığı ve nişin alt kısmının da beş yüzlü olarak yapıldığı bir mihrap nişi açılmıştır. Türk üçgeniyle geçilen kubbenin doğu ve batı eksenlerine birer mazgal pencere yerleştirilerek yapının aydınlatması buradan sağlanmıştır. Kesme taş malzemeden inşa edilen mescidin kubbeye geçiş elemanlarında ve kubbesinde tuğla malzeme kullanılmıştır ve mihrabı alçıdandır (G. 10).



G. 10: Mescidin harimi (Demet Kara, 2023)

Selçuklu Dönemi'nde özellikle Konya'da inşa edilmiş kare tabana oturan, önünde bir giriş bölümü bulunan Beşarebey (Ferhuniye) Mescidi (1213), Hacı Ferruh Mescidi (1215), Küçük Karatay Mescidi (1248), Akşehir Taş Medrese Mescidi (1250), 13. yüzyıla tarihlenen Aksinne Dibekli Mescidi, Tahir ile Zühre Mescidi, 13. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Zemburi Mescidi, 13. yüzyılın ikinci yarısında inşa edildiği genel kabul gören Sırçalı Mescit, Hoca Hasan Mescidi<sup>45</sup> Hıdırlık Mescidi ile benzer plan şemasına sahip mescitler olarak zikredilebilir (G. 11, G. 12).

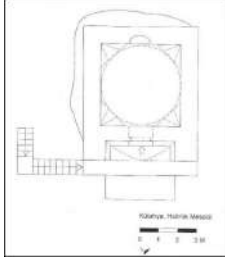
1345 tarihli Manisa Saruhan Bey Türbesi<sup>46</sup>, 1348 tarihli Mahmud Suzâni Türbesi<sup>47</sup>, 14. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilen Yedi Kızlar (Gülgün Hatun) Türbesi, Hıdırlık Mescidi ile plan ve mimari özellikler açısından benzer özellikler taşımaktadır<sup>48</sup>.

45 Murat Katoğlu, “13. Yüzyıl Konyasında Bir Cami Grubunun Plân Tipi ve “Son Cemaat Yeri,” *Türk Etnoğrafya Dergisi* 59 (1966), 82-86.

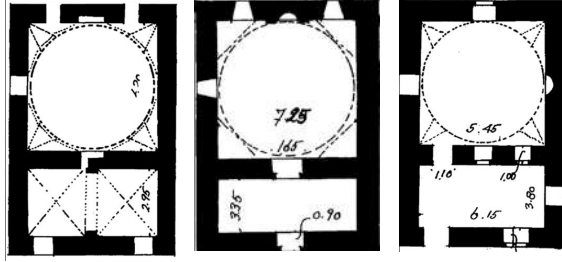
46 Hakkı Acun, “Manisa’daki Türbe Mimarisi,” *Belleten*, 195 (1985), 482-483; Palaz Yıldırım, “Kütahya Hıdırlık Mescidi,” 452.

47 Erol Altınsapan, *Ortaçağ'da Eskişehir ve Çevresinde Türk Sanatı (11-15. Yüzyıl)* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999), 87-91; Erol Altınsapan ve Canan Parla, *Eskişehir Selçuklu ve Osmanlı Yapıları I* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2004), 354-360; Palaz Yıldırım, “Kütahya Hıdırlık Mescidi,” 452.

48 Acun, “Manisa’daki Türbe Mimarisi,” 486-488; Aynur Durukan, “Beylikler Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit,” *Turkish Studies* 10 (2014), 419, 421, erişim 26 Ocak 2024, <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7730>; Palaz Yıldırım, “Kütahya Hıdırlık Mescidi,” 452.



**G. 11:** Hıdırlık Mescidi planı (Palaz Yıldırım, “Kütahya Hıdırlık Mescidi,” 453)



**G. 12:** Konya Beşarabey, Küçük Karatay ve Aksinne Dibekli Mescitleri planları (Katoğlu, “13. Yüzyıl Konyasında Bir Cami Grubunun Plân Tipi ve “Son Cemaat Yeri”, 90)

Yapı, inşa kitabesinde mescit olarak tanımlanmaktadır. Ancak ibadet edilen birim oldukça küçük ölçülerde tutulmuştur. Ayrıca mescidin inşa edildiği Hıdırlık Tepesi'nin eteklerinde, aynı isimle anılan bir mezarlığın bulunması ve Selçuklu Dönemi kent merkezinden oldukça uzak bir yere inşa edilmiş olması, yapının türbe maiyetinde de kullanılmış olabileceğine işaret etmektedir. Ancak mescidin yekpare bir kaya üzerine inşa edilmesi Selçuklu Dönemi türbelerinin çoğunluğunda var olan cenazelik katı uygulamasının burada yer almadığını göstermektedir. Yine de mescidin ölçüleri göz önünde bulundurulduğunda ve girişindeki eyvan düzenlemesiyle türbe-mescit ilişkisi bulunan yapılar arasında değerlendirilebilir.

### 5. Hezâr Dînârî Mescidi (Ergun Çelebi Türbesi)

Kent merkezinde, Börekçiler Mahallesi, Sultanbağı Caddesi üzerinde bulunan Kütahya Dönenler Camii'nin yerinde, Hezâr Dînârî tarafından inşa ettirilen ancak sonradan Mevlevihane'nin bünyesine dâhil edilerek günümüzde Dönenler Camii'nin türbe birimini oluşturan yapının Hezâr Dînârî Mescidi olduğu genel kabul görmektedir<sup>49</sup> (G. 13). İlk olarak Ergun Çelebi ve sonrasında diğer postnişinlerin buraya defnedilmesiyle mescit türbeye dönüşmüş ve kuzeyine de semahane inşa edilerek Mevlevihane'nin kuruluşu gerçekleşmiştir<sup>50</sup>. Mevlevihane ve Ergun Çelebi Türbesi 1959 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarım görmüş, Dönenler Camii ismiyle kamu hizmetine açılmıştır<sup>51</sup> (G. 14).

49 Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri, 148-149; Altun, “Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi “bir deneme,” 171-700.

50 Sevgi Parlak ve Ş. Barihüda Tanrıkorur, “Kütahya Mevlevihânesi,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 27 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 1-3.

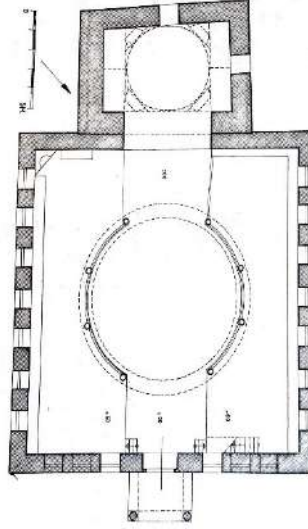
51 Altun, “Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi “bir deneme,” 171-700.



**G. 13:** Dönenler Camii harimi ve türbe bölümü  
(Demet Kara, 2023)



**G. 14:** Türbedeki sandukaların günümüzdeki durumu  
(Demet Kara, 2023)



**G. 15:** Dönenler Camii ve Hezâr Dînârî Mescidi (Altun, “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi “bir deneme,” 630)

Ergun Çelebi Türbesi’ne dönüştürülen Hezâr Dînârî Mescidi dikdörtgen planlı, pandantif geçişli ve üzeri tek kubbe ile örtülüdür. Moloz taş malzemeden inşa edilen mescidin batı ve güney cephelerde birer pencere açıklığı bulunmaktadır. Giriş kuzey cephede yer almaktadır. Türbenin içinde, kuzey ve güney duvarlarda doğu-batı yönünde atılmış sivri kemerlerle eyvanımsı denilebilecek birer niş açılmıştır. (G. 15).

Günümüzde alt kata alınan sandukaların Celâleddin Ergun Çelebi ile oğlu Burhâneddin İlyas (H 798/M 1396), Zeynüddin bin Burhaneddin (ölümü H 828/M 1424), Sâkıb Mustafa Dede, Kâmile (H 1122/M 1710), Hâce Fatma (H 1122/M 1710) ve Havvâ hatunlar (H 1124/M 1711), şeyhlerden Mehmed Muhlis Çelebi (H 1124/M 1711), Ali Şâkir Çelebi (H 1122/M 1710) ve İsmâil Hakkı Çelebi (H 1307/ M 1889) ile ailelerinden Mehmed ve Ebûbekir Çelebiler (H 1124/M 1711), Fatma (H 1123/M 1711) ve Halime Meliha hanımlara (H 1112/M 1700) ait olduğu bilinmektedir.<sup>52</sup>

52 Parlak ve Tanrıkorur, “Kütahya Mevlevihânesi,” 1-3; Ahmet Çaycı ve Latife Durmuş, “Kütahya Erguniyye

## 6. Hezâr Dînârî Mescidi (Sadettin Camii ve Sakahanesi)

Pirler Mahallesi Germiyan Caddesi üzerinde bulunan Sadettin Camii'nin alt katında günümüzde de hâlâ işlevini koruyan bir sakahane bulunmakta ve bu sakahane suyunun kente Hezâr Dînârî tarafından getirildiği ve caminin yerinde de yine Hezâr Dînârî tarafından inşa ettirilen bir mescidin var olduğu, kendisinin de bu mescidin yanına kitabesiz bir mezar taşı ile defnedildiği belirtilmektedir<sup>53</sup> (G. 16, G. 17). Ayrıca birçok kez onarım görerek günümüze kadar gelebilen ve ibadete açık olan caminin batı kapısı üzerinde bulunan 1870-1871 tarihli kitabesindeki madalyon içinde Hezâr Dînârî'ye atıfta bulunan "... Ziyaret isteyen elbet varır Dergâh-ı Mevlaya/ Hezar Dinar da bunda defin-i-makber-i müşkin..."<sup>54</sup> şeklinde bir satır yer almaktadır.

Yapı, Selçuklu Dönemi'nde yapıldığı inşa kitabesinden bilinen Balıklı Camii ve Dönenler Camii'ne oldukça yakın mesafede yer aldığından Selçuklu Dönemi kent yerleşimi içinde bulunması, bu dönemde inşa edilmiş olma ihtimalini güçlendirmektedir. Hezâr Dînârî'ye atfedilen sakahane işlerliğini korumakla birlikte, caminin bahçesinde yer alan isimsiz mezar taşının ona ait olup olmadığı bilinmemektedir.

Günümüzde mescidin yerine 1870 yılında kâgir ve fevkani olarak inşa edilen caminin alt katına dükkânlar yapılmıştır<sup>55</sup> (G. 18). Bodrum katı ise hâlen sakahane olarak kullanılmaktadır.



G. 16: Sadettin Camii  
(Demet Kara, 2023)



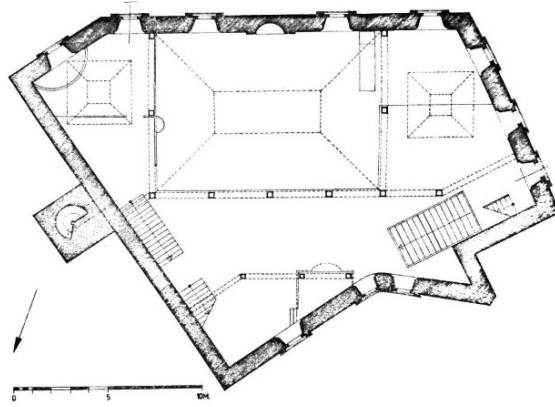
G. 17: Sadettin Camii Sakahanesi (Demet Kara, 2023)

Mevlevihanesi (Dönenler Camii) Haziresindeki Mezar Taşları," *İstem Dergisi* 10 (2007), 208.

53 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçukiylerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 138-139; Güner, *Kütahya Camileri*, 54; Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.

54 Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.

55 Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.



G. 18: Sadettin Camii Planı (Altun, “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi “bir deneme,” 569)

### 7. Kütahya Ulu Camii

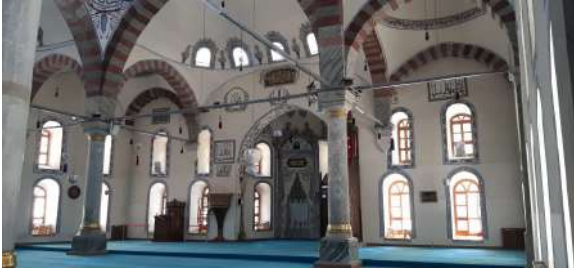
Günümüzdeki isimleriyle Börekçiler Mahallesi Sultanbağı Caddesi’nde bulunan Ulu Camii, Vacidiye Medresesi’nin batı cephesi ile II. Yakup Çelebi İmarat Külliyesi arasında bulunmaktadır. Yapının inşa kitabesi bulunmamaktadır. 19. ve 20. yüzyılda gerçekleşen onarım kitabeleri ve vakıf kayıtları dolayısıyla caminin I. Bayezid döneminde, yapımına başlanarak Musa Çelebi devrinde tamamlandığı genel kabul görmektedir<sup>56</sup> (G. 19). Dolayısıyla yapı Osmanlı Dönemi’ne tarihlendirilmektedir. Ancak Evliya Çelebi caminin tasvirini yaparken plan bakımından günümüzdeki yapıdan oldukça farklı bir mimari kurguya sahip olduğunu ifade etmiştir. Kütahya’da 32 caminin bulunduğunu ve bunlardan on birinin Cuma Camii olduğunu bildirirken en donanımlı, süslemeli ve kalabalık cemaat sahip olanının Ulu Camii olduğunu belirterek camiyi şu şekilde tanıtmaktadır:

*“Ulu Cami Gazi Hudevandigâr Yıldırım Han oğlu yapısıdır, ancak Yıldırım Han oğlu Şehzade Musa Çelebi tamamlamıştır. Daha sonra Süleyman Han, Mimar Sinan eliyle yeniden tamir etti. Uzunluğu 180 ayak ve genişliği 90 ayaktır. İki yan kapı ve bir kible kapısı var. Beşer basamak taş merdiven ile çıkılır. Cami içinde toplam 57 çam direkleri üzere harpuşte tavan kubbedir. Ve iki tarafında yan sofaları üzere bir kat tabakalar var, kalabalık cemaat olduğunda yukarıda ibadet ederler. Tâ mihraba kadar iki tarafı böyle tabakadır. Bu tabakaların üstünde ve altında toplam 64 demirli pencereler vardır. Mihrabı ve minberi o kadar sanatlı değildir, eski tarzdır. Kısacası bu şehirde bundan büyük selâtin camii yoktur. Kalabalık olduğunda 20 bin adam alır. Tamamen taş yapıdır ve tamamı kurşun örtülüdür. Ama avlusu yoktur; ancak kible kapısından taşra taş merdivenin iki tarafında yan sofaları vardır. Ve sol tarafta bir minaresi var”<sup>57</sup>.*

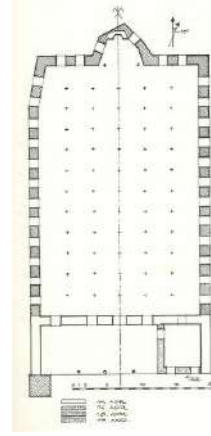
56 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçukiylerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 107; Altun, “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi “bir deneme,” 171-700.

57 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi Kütahya-Manisa-İzmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep -Şam-Kudüs-Mekke-Medine*, 21-22.





**G. 19:** Kütahya Ulu Camii Harim bölümü  
(Demet Kara, 2023)



**G. 20:** Ulu Camii'nin  
ilk yapı planı  
(Ayverdi, *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, 510)

Ayverdi, Evliya Çelebi'nin tasvirine göre caminin tahmini bir krokisini çizerek Mimar Sinan tarafından onarıldığı bilgisi üzerinde durmakta ve sonraki onarımlarla yapı hakkında bilgi vermektedir<sup>58</sup>. Altun ise Evliya Çelebi'nin anlatımını dikkate alarak caminin taşıyıcı sisteminin Anadolu Selçuklularının ahşap destekli camilerini hatırlattığını ifade etmektedir (G. 20)<sup>59</sup>. Altun'un da işaret ettiği gibi ahşap direkli camilerin Anadolu'da inşası Anadolu Selçukluları ile başlamış ve sonraki dönemlerde devam etmiştir. Ancak caminin ilk inşası olarak kabul gören I. Bayezid döneminde yapılan ahşap direkli herhangi bir cami bulunmamaktadır. Ahşabın erken Osmanlı döneminde cami ve mescitlerin örtü sisteminde<sup>60</sup> kullanıldığı bilinmekle birlikte Anadolu Selçuklularında olduğu gibi taşıyıcı olarak kullanılan bir örnek tespit edilememiştir. Ayrıca Ulu Camii'nin Germiyanogulları Dönemi'nde inşa edildiğini belirten araştırmalar da bulunmaktadır<sup>61</sup>. Ancak ahşap direkli herhangi bir Germiyanlı camisi de bilinmemektedir.

58 Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)* (İstanbul: İstanbul Fetih Cem'iyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları, 1966), 510.

59 Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.

60 Osmanlı'nın erken dönemlerine ait Ankara Ahi Elvan (1413), Merzifon II. Murad (1426), Ankara Ayaş Ulu Camii (15. yüzyıl) ahşap tavanlı camiler olarak öne çıkmakta, bunların dışında 14. ve 15. yüzyıllarda Ankara'da kerpiç malzemeyle inşa edilmiş ahşap tavanlı örtülmüş çok sayıda mescidin varlığı bilinmektedir. Bk. Sema Gündüz, "Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği" (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2006), 214-215.

61 Âşık Mehmed 1596-1597 yılları arasında kalem aldığı *Menazirü'l-Avalim* isimli eserinde, Kütahya'ya ait bilgileri Eskişehirli Mevlevî Dervîşi Yusuf'tan aktarmakta ve Kütahya Ulu Camii'yi Germiyanogullarına mâl etmekle birlikte Cuma namazlarının kılındığı yer olarak belirtmektedir. Ayrıca kentte yedi sekiz caminin bulunduğunu eklemektedir. Bununla birlikte Balıklı Hamamı ile Kadıasker Hamamı olarak bilinen iki hamamın yanı sıra bunlardan başka kent merkezinde yedi sekiz hamamın daha olduğunu bildirmektedir. Bk. Mahmut Ak, "Menazirü'l-avalim (Metin)" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1997), 411.

## 8. Değerlendirme

Kütahya’da Selçuklu Dönemi eserlerinden yalnızca 1243-1244 tarihli Hıdırlık Mescidi özgün hâliyle günümüze kadar gelebilmiştir. Kare planlı, tek kubbe örtülü Selçuklu mescitlerinden biri olan yapının Hıdırlık Mezarlığı’nın hemen üzerindeki tepede yer alması ve oldukça küçük ölçülerde inşa edilmiş olmasının yanı sıra girişinin eyvan biçiminde düzenlenmesi mescidin türbe işlevinin de olabileceğini düşündürmektedir. Bu dönemde Konya’da inşa edilmiş Beşarebey (Ferhuniye) Mescidi (1213), Hacı Ferruh (Taş Camii, Akçegizlenmez) Mescidi (1215), Erdemşah (Kalecerp) Mescidi (1220), Küçük Karatay Mescidi (1248), Akşehir Taş Medrese Mescidi (1250), Aksinne Dibekli Mescidi (13. yüzyıl), Tahir ile Zühre Mescidi (13. yüzyıl)<sup>62</sup> gibi mescitlerin harim bölümünün önünde bir giriş mekânı bulunmaktadır. Ancak bu mescitlerin hiçbirinin girişi eyvanlı olarak düzenlenmemiştir. Buna karşın 1252 yılında inşa edildiği kabul edilen Tunceli/Mazgirt Elti Hatun Kümbeti bu örneklerin Anadolu’daki en erken tarihlisidir. Ayrıca Mazgirt’te inşa ettirdiği caminin giriş bölümünde de eyvanlı bir düzenleme bulunmaktadır. Beylikler Dönemi ve sonrasında 1345 tarihli Manisa Saruhan Bey Türbesi<sup>63</sup>, 1348 tarihli Mahmud Suzâni Türbesi<sup>64</sup>, Eretnaoğulları Dönemi’ne tarihlenen Kayseri Ali Cafer Kümbeti (1349-1350 (?)), Dulkadiroğulları Dönemi’nde inşa edilmiş olan Yozgat Çandır Şah Sultan Hatun Türbesi (1499-1500) ve yine Yozgat Çayıralan’da inşa edilen Çerkez Bey Türbesi (1587-1588)’nin giriş bölümünde eyvanlı bir düzenleme bulunmaktadır<sup>65</sup>. Sonraki dönemlerde bu eyvanlı girişler eyvan türbelere dönüşmüş Germiyanoğulları Dönemi’nde Kütahya civarında inşa edildikleri de bilinmektedir. 13. yüzyılın ikinci yarısında inşa edildiği kabul edilen Aslanapa Nuhören Köyü Türbesi de bu örneklerden biridir<sup>66</sup>. Türbelerde kullanılan bu eyvanlı girişin mimari kurgulamada işlevselliğe yönelik herhangi bir görevi bulunmamaktadır. Bu sebeple Anadolu Selçuklu kümbet ve türbelerinde sıklıkla karşılaşılan bir mimari özellik değildir.

Hıdırlık Mescidi inşa kitabesinde mescit olarak geçmektedir. Ancak mimari özellikleri ele alındığında Anadolu Selçuklu Dönemi’nde benzerleri bulunan türbe-mescid ilişkisi içindeki yapılar arasında değerlendirilmektedir. Ayrıca kare planlı, tek kubbe örtülü Hıdırlık Mescidi’nin plan şeması, Kütahya’da Germiyanoğulları Dönemi’nde inşa edilmiş olan Pekmezpazarı (Hacı Ahmet Analcı) Mescidi (1369) ve Süleyman Bey (Servi, Çatalçeşme) Mescidi (1381-1382) ile benzerlik göstermektedir. Benzer

62 Katoğlu, “13. Yüzyıl Konyasında Bir Cami Grubunun Plân Tipi ve “Son Cemaat Yeri,” 82-89.

63 Hakkı Acun, “Manisa’daki Türbe Mimarisi,” *Bellekten* 195 (1985), 482-483.

64 Erol Altunsapan, *Ortaçağ’da Eskişehir ve Çevresinde Türk Sanatı (11-15. Yüzyıl)* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999), 87-91; Erol Altunsapan ve Canan Parla, *Eskişehir Selçuklu ve Osmanlı Yapıları I* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2004), 354-360; Palaz Yıldırım, “Kütahya Hıdırlık Mescidi,” 452.

65 Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Kümbetleri -I- Selçuklu Dönemi* (Ankara: Güven Matbaası, 1986), 319-321.

66 Ali Osman Uysal, “Afyon, Kütahya ve Denizli Çevresinde Araştırmalar,” *Türk Etnografya Dergisi* XX (1997), 82-83.

plan şeması Balıklı Camii'nde de vardır. Ancak cami, Germiyanogulları Dönemi'nde tamamen yenilediğinden Anadolu Selçuklu Dönemi'ndeki özgün hâline bağlı kalarak inşa edilip edilmediği bilinmemektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde inşa edildiği bilinen iki Hezâr Dînârî Mescidi günümüzde özgünlüklerini yitirdiklerinden herhangi bir üsluptan bahsetmek mümkün değildir. Ayrıca Evliya Çelebi'nin Kütahya Ulu Camii anlatımları ve E. Hakkı Ayverdi'nin bu anlatımlardan yola çıkarak ilk inşa edildiği dönemdeki rölöve planını yayımlaması caminin Selçuklu Dönemi'nde inşa edilmiş olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir<sup>67</sup>. Diğer yandan caminin inşa kitabesi bulunmamakta, onarım kitabeleri I. Bayezid döneminde inşa edildiğine işaret etmektedir. Ancak Evliya Çelebi tarafından caminin ahşap direkli olarak anlatılması bu tarihlenmeye uymamaktadır. Çünkü Kütahya'da Erken Osmanlı Dönemi'nden günümüze ulaşabilen herhangi bir ahşap direkli cami bilinmemektedir. Cami ya da mescitlerin örtü sistemlerinde ahşap malzeme kullanılsa da taşıyıcı olarak kullanılan herhangi bir örnek bilinmemektedir. Kütahya'da Germiyanogulları Dönemi'nde de inşa edilen herhangi bir ahşap direkli camiye dair bilgi bulunmamaktadır. Sıralanan sebepler, Selçuklunun Kütahya'daki yerleşimi ve Balıklı Camii ve iki Hezâr Dînârî Mescidi ile birbirlerine yakın mesafelerde olması Ulu Camii'nin Anadolu Selçuklularının ahşap direkli camilerinden biri olduğuna işaret etmektedir.

### Sonuç

Kütahya'nın Anadolu Selçukluları tarafından fetih tarihi tam olarak bilinmemektedir. Ancak ilk başkent İznik'in fethedilmesi için izlenen yol güzergâhı üzerinde bulunması Kütahya'nın da bu yıllarda Selçuklular tarafından fethedildiğini düşündürmektedir. Nitekim kent merkezinde olmasa da Kütahya civarında bulunan 1210 tarihli Karacaviran (Karacaören) Ribatı'na ait inşa kitabesi bu düşünceyi desteklemektedir. Ancak kentin bir sınır yerleşimi olması sebebiyle mevcut veriler doğrultusunda I. Alâeddin Keykubad dönemine kadar kent merkezinde Anadolu Selçuklu hâkimiyetinden söz etmek mümkün değildir. Kent merkezine 17 km uzaklıkta inşa edilen Yoncalı Hamamı'nın 1233 tarihli inşa kitabesi ise artık bu tarihten sonra kentteki Selçuklu varlığını apaçık ortaya koymaktadır.

Kütahya kent merkezinde günümüze kadar varlığını devam ettiren dört Anadolu Selçuklu eseri bulunmaktadır. Bu eserler dinî mimari grubunda yer alan üç mescit ve bir camiden oluşmaktadır. Adlarını, banisinden alan iki farklı Hezâr Dînârî Mescidi (13. yüzyıl) ve Balıklı Camii (1237) günümüzde tamamen özgünlüklerini yitirmişlerdir. Bu dönemde inşa edilen Hıdırlık Mescidi (1243-1244) ise özgün hâlini korumakla birlikte bazı mimari özellikleri dolayısıyla hangi işlevde kullanıldığı tartışmalıdır.

67 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi Kütahya-Manisa-İzmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep -Şam-Kudüs-Mekke-Medine*, 21-22. Ayverdi, *İstanbul Mî'mârî Çağının Menşesi Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, 510.

Ancak bu dört yapının da kuruldukları yerlerin biliniyor olması Selçuklu Dönemi'nin kent yerleşimi hakkında bazı tespitlerin yapılmasına olanak sağlamaktadır. Günümüzdeki isimleriyle bu yapılar Balıklı, Hamidiye, Börekçiler ve Pirlar Mahalleleri'nde bulunmaktadır. Bu mahallelerden Börekçiler, Balıklı ve Pirlar Mahalleleri'nin isimleri, Evliya Çelebi tarafından da *Seyahatnamesi*'nde zikredilmiştir<sup>68</sup>. Günümüzde bile hâlâ aynı isimle anılıyor olmaları Selçuklu Dönemi'nden beri ismi geçen mahalle isimlerinin değişmediğini ve yerleşimin bu mahallelerde var olduğunu göstermektedir.

Ayrıca Selçuklu Dönemi'nde cami ve mescit dışında diğer yapı gruplarından eserlerin inşa edilmemiş olması mümkün gözükmemektedir. Nitekim başkent Konya'dan İstanbul'a bağlanan ticaret yolunun Kütahya'dan geçmesi ve bu yol güzergâhı üzerinde han, köprü gibi yapıların yapılmış olması da kaçınılmazdır. Sadece Afyonkarahisar ile Kütahya arasındaki yol üzerinde Eğret, Çakırsaz ve Yeniceköy Hanları ile Üçgöz, Altıntaş ve Hacı Hamza Köprüleri'nin var olduğu bilinmektedir. Ayrıca günümüzde Sadettin Camii'nin alt katında bulunan sakahane suyunun Hezâr Dînârî tarafından getirildiği ve burada bir mescit inşa ettirdiği söylenmekte<sup>69</sup> ancak öldükten sonra da buraya defnedildiği, caminin inşa kitabesinde geçmekle birlikte, bu bilgilerin doğruluğunu kanıtlayacak herhangi bir belge ya da kayıt bulunmamaktadır. Sakahanenin işlerliğini günümüzde de devam ettirmesi, yerinde Hezâr Dînârî tarafından yaptırılmış bir su sisteminin var olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Hıdırlık Mescidi plan ve mimari kurgu bakımından bu dönemde inşa edilmiş diğer mescitlerle benzer özellikler yansıtmakla birlikte eyvanlı bir girişinin bulunması diğer mescitlerden ayıran özelliği olarak öne çıkmaktadır. Bu sebeple mescidin Selçuklu mimarisinde özel bir yeri bulunmakta ve türbe-mescid ilişkisi bulunan yapılar grubunda değerlendirilmektedir. Balıklı Camii ve iki Hezâr Dînârî Mescidi'nin özgün hâllerinin bilinmemesi Anadolu Selçuklu cami ve mescitleri arasındaki yerlerinin tespitini zorlaştırmaktadır.

68 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi Kütahya-Manisa-İzmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep -Şam-Kudüs-Mekke-Medine*, 20.

69 Uzunçarşılıoğlu, *Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, 138-139. Altun, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi "bir deneme," 171-700.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Acun Hakkı. “Manisa’daki Türbe Mimarisi.” *Belleten* 195 (1985): 479-502.
- Ahmet Eflâkî. *Âriflerin Menkıbeleri I*. Çev. Tahsin Yazıcı. İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973.
- Ak, Mahmut. “Menazirü’l-avalim (Metin).” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1997.
- Altınsapan, Erol. *Ortaçağ’da Eskişehir ve Çevresinde Türk Sanatı (11-15. Yüzyıl)*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.
- Altınsapan Erol ve Canan Parla. *Eskişehir Selçuklu ve Osmanlı Yapıları I*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2004.
- Altun, Ara. “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi “bir deneme.” *Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya*. İstanbul: Formül Matbaası, 1981-1982, 171-700.
- Arslan, Muhammet. “Anadolu’da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi.” Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2017.
- Ateş, Erhan. “Ahlatşah (Ermensah)-Gürcü Münasebetleri.” *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 10 (2019): 127-160.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *İstanbul Mi’mârî Çağının Menşe’i Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cem’iyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları, 1966.
- Bayartan, Mehmet. “Osmanlı’dan Günümüze Kütahya Şehrinin Yapı Taşları: Mahalleler.” *Coğrafya Dergisi* 18 (2010): 57-70.
- Çaycı, Ahmet ve Latife Durmuş. “Kütahya Erguniyye Mevlevihanesi (Dönenler Camii) Haziresindeki Mezar Taşları.” *İstem Dergisi* 10 (2007): 205-221.
- Durukan Aynur, “Beylikler Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit.” *Turkish Studies* 10 (2014): 391-502. Erişim 26 Ocak 2024. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7730>.
- Evlîyâ Çelebi, *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi Kütahya-Manisa-İzmir-Antalya-Karaman-Adana-Halep-Şam-Kudüs-Mekke-Medine*. Haz. Seyit Ali Kahraman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Gündüz, Sema. “Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği.” Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2006.
- Güner, Hamza. *Kütahya Camileri*. Kütahya: Kütahya İl Matbaası, 1964.
- İbn Bibi. *El-Evâmirü’l-Alâ’iyye fi’l-Umûri’l-Alâ’iyye Selçuknâme II*. Çev. Mürsel Öztürk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- İğdemir, Uğur. “Merhum Halil Edhem Eldem’in Türk Tarih Kurumu’na Armağan Ettiği Türk-İslâm Devri Kitâbe Estampajları.” *Belleten* 16 (1941): 545-563.
- Kalyon, Mustafa. *Kütahya’da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri*. Ankara: Kütahya Belediyesi Kültür Yayınları, 2000.

- Katoğlu, Murat. "13. Yüzyıl Konyasında Bir Cami Grubunun Plân Tipi ve "Son Cemaat Yeri." *Türk Etnoğrafya Dergisi* 59 (1966): 81-100.
- Kolay, Arif. "Cumhuriyet Dönemine Kadar Kütahya Şehrinin Gelişim Süreci." *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 73 (Temmuz 2022): 171-184. Erişim 22 Ocak 2024. <https://doi.org/10.51290/dpusbe.1112952>.
- Küçük, Sezai. "Dünden Bugüne Kütahya Mevlevihânesi." *Ekev Akademi Dergisi* 29 (2006): 51-64.
- Mercan, Semra Güler. "Kütahya'daki Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Yapı Kitabelerinin Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi." *Diyanet İlmî Dergi* 4 (Aralık 2023): 1283-1304. Erişim 12 Nisan 2024. <https://doi.org/10.61304/did.1361096>.
- Oral, M. Zeki. "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri." *Belleten* 5 (1962): 23-77.
- Öney, Gönül. *Ankara'da Türk Devri Yapıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1971.
- Özcan, Koray. "Erken Dönem Anadolu-Türk Kenti Anadolu Selçuklu Kenti ve Mekânsal Ögeleri." *Bilig* 55 (2010): 193-220.
- Özcan, Koray. "Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekânsal Kademelenme." *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 23(2006): 21-61.
- Palaz Yıldırım, Semra. "Kütahya Hıdırlık Mescidi." *Turkish Studies* 12 (Ocak 2017): 437-456. Erişim 26 Ocak 2024. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12070>.
- Parlak, Sevgi ve Ş. Barihüda Tanrıkorur. "Kütahya Mevlevihânesi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 1-3.
- Sultan Veled. *Sultan Veled Divanı*. Çev. Veyis Değirmençay. İstanbul: Demavend Yayınları, 2016.
- Sümer, Faruk. "Ahlat Şehri ve Ahlatşahlar." *Belleten* 50 (1986): 447-494.
- Sümer, Faruk. "Ahlatşahlar." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 24-28.
- Strabon. *Antik Anadolu Coğrafyası (Kitap XII-XIII-XIV)*. Çev. Adnan Bekman, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.
- Şimşekler, Nuri. "Sultan Veled'in Divanı'nda Şehirlere Yazdığı Övgüler." *Nüsha* 54 (Haziran 2022): 167-186. Erişim 21 Nisan 2024. <https://doi.org/10.32330/nusha.1099455>.
- Tanyeli, Uğur. *Anadolu-Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1987.
- Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Kümbetleri -1- Selçuklu Dönemi*. Ankara: Güven Matbaası, 1986.
- Turan, Osman. *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2014.
- Uysal, Ali Osman. "Afyon, Kütahya ve Denizli Çevresinde Araştırmalar." *Türk Etnoğrafya Dergisi* XX (1997): 77-114.
- Uysal, Ali Osman. *Germiyanoğulları Beyliğinin Mimari Eserleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2006.
- Uzunçarşılıoğlu, İsmail Hakkı. *Bizans ve Selçuklularla Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1932.
- Varlık, Mustafa Çetin. *Germiyan-oğulları Tarihi (1300-1429)*. Ankara: Sevinç Matbaası, 1974.

## Arşiv Belgeleri Işığında Onarımlarda Özgünlük Kavramı Üzerine Bir İnceleme: Kayseri Sahabiye Medresesi

### Investigating the Concept of Authenticity in Restoration in Light of Archive Documents: Kayseri Sahabiye Madrasah

Ayşegül AKŞEHİRLİOĞLU\* 

#### Öz

Uygarıkların kültürel kimliklerini sürdürme isteği ve ihtiyacı mimari koruma kavramının oluşmasını ve bu kavramın süreç içerisinde değişip dönüşerek gelişmesini sağlamış, bu kapsamda pek çok koruma ölçütü tanımlanmıştır. Günümüzde koruma eylemlerindeki temel amaç, kültürel mirasın özgün nitelikleri ve bileşenleriyle korunarak geleceğe aktarılması gerekliliğidir. Sahabiye Medresesi 1267-1268 yılında Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından Kayseri’de inşa edilmiş, Selçuklu Dönemi’ne ait önemli eserlerden biri olup günümüzdeki varlığını süreçte geçirdiği koruma faaliyetlerine borçludur. Bu çalışmada, korumada özgünlük kavramı sorgulanmış, medresenin tarihi ve mimari tanımı yapılmıştır. Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi onarımlarının takip edilebilmesi ve yapı hakkında aydınlanmamış kısımların açığa çıkarılması için arşiv belgelerinden elde edilen verilerle bakım ve onarımlar kronolojik olarak sıralanmıştır. Yapının koruma tarihindeki bilgi boşlukları ilgili belgelerle aktarılmış, koruma müdahalesinin gerçekleştirildiği dönemde etkin olan otoritenin, aktörlerin ve süreçteki kuramsal, teknik, yasal ve yönetsel işleyişin uygulamalardaki özgünlük yaklaşımı sorgulanmıştır. Sahabiye Medresesi’nin onarım sürecindeki özgünlük kavramını mercek altına alan bu çalışmada, onarımlar dönemin şartları dikkate alınarak uluslararası metinlerde tanımlanmış olan özgünlük kavramı ekseninde analiz edilmiş, yapının onarımlardaki özgünlük sorunları ve güncel durumu değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, farklı konularda birçok kez ele alınan önemli Orta Çağ anıtsal yapısı, ilk kez onarım tarihi ve özgünlük sorunsalı bağlamında ele alınmış; gelecek çalışmalara yol gösterici olması hedeflenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Selçuklu Mimarisi, Kayseri, Sahabiye Medresesi, Koruma ve Onarım Tarihi, Özgünlük

#### Abstract

The desire and necessity of civilizations to preserve their cultural identities have led to the concept of architectural conservation, which has evolved and changed over time. Many conservation criteria have been defined within this context. Nowadays, the primary goal of conservation efforts is the conservation of cultural heritage’s authentic qualities and components and convey them to future generations. Sahabiye Madrasah, constructed in 1267-1268 by Sahip Ata Fahreddin Ali in Kayseri, is one of the significant structures of the Seljuk Period, and it owes its current presence mainly to the conservation activities it has undergone over time. In this study, the concept of authenticity in conservation is questioned, and a historical and architectural description of the madrasah is provided. Archive research was conducted to trace the repairs carried out during the Ottoman and Republic periods, and by making use of the data obtained, maintenance and repair operations are listed in chronological order. Information gaps in the structure’s conservation history are explained by using the relevant documents, and the approach to authenticity in conservation during the period of conservation intervention is questioned by considering the effective authorities, actors, and theoretical, technical, legal, and administrative functioning in practice. This study, which examines the concept of authenticity in the restoration process of Sahabiye Madrasah, analyzes the structure’s restoration problems and current condition based on the idea of authenticity as defined in international texts, considering the conditions of the relevant period. From this aspect, this significant medieval monumental structure, which has been addressed many times in various contexts, is discussed for the first time in its restoration history and the issue of authenticity, to provide a substantial foundation for future research and guiding and enlightening future studies.

**Keywords:** Seljuk Architecture, Kayseri, Sahabiye Madrasah, Conservation and Restoration History, Authenticity

\* **Sorumlu Yazar:** Ayşegül Akşehirlioğlu (Dr. Öğr. Üyesi), Erciyes Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Kayseri, Türkiye, E-posta: aysegul.kilic@erciyes.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3009-6264

**Atf:** Akşehirlioglu, Aysegul. “Arşiv Belgeleri Işığında Onarımlarda Özgünlük Kavramı Üzerine Bir İnceleme: Kayseri Sahabiye Medresesi.” *Art-Sanat*, 22(2024): 133-171. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1368383>

### ***Extended Summary***

The definition and scope of conservation have evolved in parallel with the period, geography, country, and circumstances, and it finally took its current form. In the broadest general sense, conservation can be defined as all the efforts made to ensure that the changes and transformations that occur over time do not damage the authentic and historical identity of the cultural heritage assets. In the 19th century, the concept of authenticity entered the conservation agenda, laying the foundations of the understanding of authenticity in conservation by prominent theorists of the time. In the 20th century, the concept of authenticity, first addressed in Carta Del Restauro, emphasized the importance of preserving all valuable elements of buildings in their restorations and function choices, regardless of the era. These characteristics were also mentioned in the restoration articles of the Venice Charter, which is considered fundamental to conservation, emphasizing the need for restoration to be based on authentic and reliable documentation and for the respect of different era additions attributed to the monument. The criteria of authenticity and integrity have been elaborated upon in detail in the Operational Guidelines for the World Heritage Convention, published by UNESCO in 1977. The 1994 Nara Document on Authenticity is the most significant work on the subject, stating that the concept of authenticity consists of various criteria such as design, material, use, function, tradition, method, location and setting, spirit and meaning, and historical evolution. The concept of authenticity has subsequently been addressed in many texts by UNESCO and ICOMOS and information about the criteria for authenticity has been provided.

The development process of the concepts of originality and authenticity in our country has changed and evolved parallel to the historical process of the understanding of preservation and has been established on a conscious basis. In the Ottoman Classical Period, it is seen that foundations had an important role in the field of conservation, while the actual operational and implementation period started in the 19th century. The process of conscious participation in the conceptual discussions on conservation in Europe was realised only in the Republican Period. Although there were important works of the experts of the period, the Venice Charter of 1964 for the protection of cultural assets in our country was adopted in 1967 and the international legal process started to be followed.

The concept of authenticity has gone through various stages in the historical process and today it is defined by many different criteria. Authenticity, which was initially included in the conservation discourse as historical document value and historical authenticity, has expanded over time to include not only the appearance of the building but also elements such as form, material, structural system and craftsmanship. The fundamental principles of the concept of authenticity have increasingly included criteria such as function, period additions, environmental components, color, tone,



and texture over time. It has reached its final form with the inclusion of spiritual, emotional, and sensory values, as well as the concepts of integrity. In this context, the authenticity status of the Sahabiye Madrasah, selected as the subject of study, was examined after the restorations; material, form, construction technique, function, location, and environmental originality were determined as the main criteria. Evaluations and inquiries were conducted accordingly.

Sahabiye Madrasah, built by Sahip Ata Fahreddin Ali during the reign of Ghiyath al-Din Kaykhusraw III in 1267-1268, is one of the significant Middle Age structures of the Seljuk period. Located at the intersection of busy streets in the city center today, the madrasah is single-storey, four-iwan, porticoed, and built of cut stone, following a rectangular plan typology. It was designed around an open rectangular courtyard, with an entrance iwan featuring niches opening to the right and left walls, a large central iwan to the north, porticoes supported by four square columns on three sides, lateral iwans, and cells adjacent to the lateral iwans. There are massive corner towers at the corners of the building, which are designed with a simple form in the Anatolian Seljuk tradition, and the entrance to the building is provided by the monumental crown gate on the south facade. The monumental portal, which protrudes forward in a rectangular shape and exceeds the height of the facade, is the most ornate element of the building with its mass movement and height, and its upper part was renewed during the maintenance and repairs it underwent in the process.

The fact that this important Seljuk structure dating back to the 13th century exists today is undoubtedly due to the maintenance and restoration processes it underwent throughout its historical journey. Considering these studies, knowing the history of restoration of a structure became essential to make informed decisions about conservation and to ensure the preservation of the authentic features of the building. Knowing the restoration history of the building enables the evaluation of both the conservation activities during the process and the current condition of the structure in terms of authenticity. Comprehensive research and archive surveys have been conducted for the restoration history of the structure, and information has been gathered from numerous written and visual sources. In the data obtained, it is observed that there is limited information regarding repair work from the Seljuk Period when the madrasah was constructed. It was determined that the structure underwent repairs during the Ottoman Period, although limited details about these repairs are available. According to records, the building underwent repairs in 1726 and 1909 during the Ottoman Period. Although repair documents were accessed from the Ottoman Archives of the Prime Ministry, specific details about the repairs are not available.

Efforts and works related to the restoration of Sahabiye Madrasa progressed slowly during the early years of the Republic due to the difficult conditions prevailing in the country at that time, and it had to wait until the 1970s for comprehensive maintenance

and restoration to be carried out. Work on the structure began in the early 1900s, with various research and small-scale repair efforts conducted by prominent figures of the era, including Albert Gabriel, Ali Saim Ülgen, and Mahmut Akok. During these works, the existing condition of the building was documented, drawings were made, photographs were taken, and simple repairs were carried out. In 1970, comprehensive repairs were carried out under the supervision of Erol Yurdakul, the director of the General Directorate of Foundations, by the General Directorate of Foundations and many sections of the building were reconstructed. In these applications, many interventions were made using cement and reinforced concrete materials in line with the conservation principles of the time. Another significant and comprehensive restoration of the building took place in 2010. During these efforts, even though it was aimed at rectifying practices that had damaged the authentic features of the structure, contradictory practices were also implemented. Following the section that describes the repairs the building underwent throughout its history; an evaluation section was created to assess the repairs in terms of their impact on the authenticity of the structure. The repairs to the building were scrutinized according to the fundamental criteria established for authenticity in international texts.

This article aims to question the state of authenticity during the changes and repairs undergone by the structure over time and afterwards. In this context, the preservation activities of Kayseri Sahabiye Madrasah throughout its historical process were examined, and the changes and transformations were studied and presented chronologically. The interventions for the restoration of the structure during its long historical timeline were questioned within the framework of main criteria such as Material Authenticity, Formal Authenticity, Construction Technique Authenticity, Usage and Function Authenticity, and Location and Environmental Authenticity. These aspects were evaluated within the conditions created by the possibilities and perspectives of each period. In this scope, the development of the concept of authenticity in conservation was discussed first, and general information was provided about Sahabiye Madrasah, an important madrasah built in the Seljuk tradition. The maintenance and repair works carried out on the building from its construction period to the present day were narrated, and through the conservation efforts at Sahabiye Madrasah, an in-depth analysis of Turkey's conservation history in terms of legal, administrative, organizational, and theoretical aspects was conducted. Important milestones in our country's conservation history and the efforts made on the Madrasah by leading actors at various historical intervals were conveyed. In the evaluation section, the repairs the structure underwent over time were analyzed within the framework of authenticity criteria. Although there are numerous studies carried out on Kayseri Sahabiye Madrasah, the fact that there is no detailed research conducted on the repairs has been one of the most important reasons for the lack of attention to this topic. In this study focusing on the concept of authenticity during the maintenance and restoration process, repairs were evaluated

by the international definition of authenticity, taking into account the conditions of the relevant period. The authenticity issues of the building and its status were assessed. The interventions in the Madrasah's repair process were expressed through analytical narration on drawings obtained from archives and a timeline was prepared for the conservation and repair of the Madrasah and an intervention analysis for the repairs.

When examining the restoration process of Sahabiye Madrasah, it is evident that the interventions made during the Ottoman and Seljuk periods were not conducted according to modern conservation principles. In these periods, the main purpose of conservation was to ensure the continuity of functionality and utility rather than the original qualities of the building. During the Republican period, the madrasah underwent two major restorations, with significant reintegration occurring particularly during the interventions of the 1970s. The various conservation practices carried out during these repairs reflect the conditions and perspective of the period. In particular, the frequent use of reinforced concrete has changed the details of the material and construction technique of the building and violated the principle of reversibility, one of the basic principles of conservation. Such practices have caused the building to lose its authenticity. When changing the function of monumental buildings, the building should be able to carry its new function and its original plan layout and spatial features should be mostly preserved a great extent. As a result, it is of great importance to preserve monumental buildings with their original components following international conservation standards and to pay attention to authenticity criteria in repair works. The subsequent conservation of buildings such as the Sahabiye Madrasah, which are fundamental elements of collective memory and urban identity, should be carried out meticulously and the practices should not cause the loss of the original features of the building and damage the cultural heritage.

## Giriş

Geçmiş ve gelecek arasında köprü görevi üstlenen anıtsal yapılar, yer ve bağlam duygusunun yaratılmasında belirleyici olmakta ve önemli hafıza noktaları oluşturarak kentin kendine ait özgün özelliklerini oluşturmaktadır. İnşa edildikleri süreçten günümüze ulaştırdıkları veriler sayesinde, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sürekliliği sağlayan bu mimari eserler tarih boyunca taşıdıkları sosyal, kültürel, mimari ve sanatsal özellikleri sebebiyle korunması zorunlu varlıklar olarak kabul edilmişlerdir.

Ülkemizde Cumhuriyet Dönemi Koruma anlayışı ve çalışmaları Osmanlı Dönemi'nde oluşturulan yasal ve kuramsal zemin üzerinde gelişmiş, bu konudaki temel yaklaşım dünya koruma söylemine katılım sonrasında değişmiş ve dönüşmüştür. Osmanlı Dönemi'nde yapıların güncel kullanımı ve ata yadigarı olması düşüncesinin ağırlığıyla bakım ve onarım gerçekleştirilirken<sup>1</sup> Cumhuriyet Dönemi'nde uluslararası gelişmelere paralel olacak şekilde tarihî eserler kültürel bir söylem ile değerlendirilmiş<sup>2</sup>, tarihî belge ve kültürel miras konusunda Atatürk'ün 1931 tarihli telgrafı ülkemizde dönüm noktası olmuş<sup>3</sup> ve sonraki dönemlerde dünyadaki gelişmelere paralel olarak hareket edilmeye çalışılmıştır.

Koruma konusunda 20. yüzyılın başından itibaren uluslararası ölçekte alınan temel kararlar ile anıtların kültürel miras olarak korunması ve fiziksel bütünlüğünü sağlayan her türlü özgün özelliği ile bütün olarak korunarak gelecek nesillere aktarılması için evrensel ilkeler oluşturulmuştur. Bu kapsamda “Carta Del Restauro”<sup>4</sup>, “Venedik Tüzüğü”<sup>5</sup> ve “Dünya Miras Sözleşmesi Uygulama İşletim Rehberi”<sup>6</sup> gibi uluslararası metinlerde özgünlük ve bütünlük kriterleri detaylı olarak anlatılmıştır. Nitekim koruma söylemlerinde süreç içinde gerçekleşen değişim ile geline nokta da koruma yaklaşımlarında ve uygulamalarında en önemli kavramlardan biri *özgünlük*, bir diğeri ise yapının dönem ekleri ile birlikte korunmasını amaçlayan *bütünlük* kavramı olmuştur. Bu doğrultuda 1994 tarihli “Nara Özgünlük Belgesi” konu ile doğrudan ilgili metin olarak yayımlanmıştır. Bildiride özgünlük kavramının tasarımı, malzeme, kullanım,

1 Emre Madran, *Osmanlı İmparatorluğunun Klasik Çağlarında Onarım Alanının Örgütlenmesi: 16.-18. Yüzyıllar* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları), 34.

2 Zeynep İnan Ocak, “Kırşehir Cacabey Medresesi ve Onarımları,” *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 21 (2016), 146.

3 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), Muamelat Genel Müdürlüğü (30-10-0-0), 213/445/12, (23 Şubat 1932). Mustafa Kemal Atatürk, 1930 Kasım'ında gerçekleştirdiği gezi sırasında, Konya'daki anıtların harap durumları üzerine Tevfik Biyıklıoğlu ve Afet İnan'ın görüşlerini alarak ilgili telgrafı çekmiş, telgrafta Anadolu Selçuklu uygarlığına ait eserlerin ve arkeolojik değerlerin koruma, bakım ve onarımlarının uzmanlar tarafından yapılması gerektiğini vurgulamıştır.

4 “Carta del Restauro, 1931,” ICOMOS, erişim 21 Eylül 2023, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0660878001536681682.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0660878001536681682.pdf)

5 “Venedik Tüzüğü 1964,” ICOMOS, erişim 21 Eylül 2023, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0243603001536681730.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf)

6 “Dünya Miras Sözleşmesi Uygulama İşletim Rehberi 1977,” Dünya Mirası Merkezi, erişim 21 Eylül 2023, <http://www.alanbakanligi.gov.tr/evrak/document-57-11.pdf>

işlev, gelenek, teknik, konum ve yerleşim, ruh ve anlatımı, tarihî evrim gibi çeşitli kaynaklardan oluştuğuna değinilmiş, bu sayede kültürel mirasın, sanatsal, teknik, tarihî ve toplumsal boyutlarıyla tam olarak tanımlanmasının sağlandığı belirtilmiştir.<sup>7</sup>

Bu açıdan yaklaşıldığında koruma konusunda doğru kararlar alabilmek ve yapının özgün özellikleri ile yaşatılmasını sağlamak yapının onarım tarihini bilmeyi zorunlu hâle getirmiştir. Onarım tarihine hâkim olmak korumanın zaman çizelgesindeki kritik dönemeçlerin, dönem aralıklarının ve süreci etkileyen önemli aktörelere bilinmesini de mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, ülke koruma tarihindeki kilit dönem aralıklarının ve dönüm noktalarının tanımlanması, anıtsal yapıların taşıdığı değerlerin geleceğe aktarılması için doğru stratejilerin geliştirilmesine katkı sağlamaktadır.

Selçuklu Dönemi'nde inşa edilen Sahabiye Medresesi gerek mimari özellikleri gerek onarım süreci ile kültürel ve tarihî etkileşimin ve sanatsal devamlılığın önemli bir modelini oluşturmaktadır. Bu sebeple, Sahabiye Medresesi'nin tarihi süreç içinde geçirdiği onarımlardaki ve güncel durumdaki özgünlük yaklaşımını sorgulamayı amaçlayan çalışmada, yapının onarım tarihine ait detaylı araştırmalar gerçekleştirilmiş ve kronolojik sıra ile anlatılmıştır. Medresenin geçirdiği bakım ve onarım çalışmalarını gözler önüne sermek fakat en önemlisi bunu özgünlük bağlamında ve çerçevesinde ele almak, hem yapının onarım tarihinde aydınlatılmamış kısımların açığa çıkarılmasına hem de daha sonra yapılacak çalışmalara yardımcı olacaktır.

## 1. Korumada Özgünlük Kavramı

Kavramlar dinamik bir yaşamın içinde var oldukları için tıpkı canlı bir organizma gibi sürekli değişir, gelişir, genişler, büyür, küçülür veya dönüşür. Bu sebeple kavramlar, farklı zaman aralıklarında veya aynı dönemde farklı bilgi, kültür ve eğilimlere sahip topluluklar tarafından farklı şekilde anlamlandırılabilir<sup>8</sup>. Özgünlük kavramı da doğası gereği tek bir açıdan tarif edilememekte, farklı anlamlar barındırmaktadır. *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde alışılmışlığın dışında, sıradan olmayan, sık rastlanmayan bir olgu olduğu ifade edilmekte<sup>9</sup>, öze dair, özden gelen anlamlarını da içermesi bakımından otantiklik (authenticity) ile eş anlamlı olarak değerlendirilmektedir<sup>10</sup>.

Batı dillerinden Türkçeye geçen ve İngilizce, Fransızca ve Almancada, “*özgün, orijinal, hakiki, sahte olmayan, birinci el, kopyalanmamış, gerçek, doğru, taklit olmayan, ilk yazarı veya kaynağı temsil eden*” gibi anlamları karşılayan “otantiklik”<sup>11</sup>

7 “Nara Özgünlük Belgesi 1994,” ICOMOS, erişim 21 Eylül 2023, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0756646001536913861.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0756646001536913861.pdf)

8 Ömer Demir ve Mustafa Acar, *Sosyal Bilimler Sözlüğü* (Ankara: Vadi Yayınları, 1997), 65.

9 Güncel Türkçe Sözlük, “Özgünlük,” erişim 07 Haziran 2024, Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr)

10 Fatih Özorhan, “Mimarlıkta Özgünlük Arayışları: 1950-60 Arası Türkiye Modernliği” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008), 7.

11 Nobuo Ito, “Authenticity Inherent in Cultural Heritage in Asia and Japan,” *Nara Conference on Authenticity*

kelimesi; dünya literatürüne 20. yüzyıl başlarında “belge otantikliği” olarak *Universal Encyclopedia*’da girmiştir<sup>12</sup>. Süreç içerisinde otantiklik kavramı koruma alanı için de önemli bir terim hâline gelmiş ve koruma literatürüne dâhil olarak kültürel mirasın “bir belge olarak” korunması açısından önem kazanmıştır<sup>13</sup>. Günümüzde koruma alanında “otantiklik” ve “özgünlük” kavramları birbiri ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır<sup>14</sup>.

Mimari koruma bağlamındaki “otantiklik” kavramı ve kapsamı gündelik kullanımı olan “gerçeklik, sahte olmamak” anlamlarından değişerek ve dönüşerek evrilmiş, bir yapının geçmişine saygı göstererek tarihî özgünlüğünü ve kimliğini koruma amacını taşıyan bir kavram olarak nitelendirilmiştir<sup>15</sup>. Riegl, restorasyonda ve koruma çalışmalarında temel yaklaşımı, yapı üzerindeki yaşanmışlık izlerinden oluşan tarihî otantikliğin ve dönem eklerinin korunması olarak benimsemiştir<sup>16</sup>. Bu düşünce Boito, Giovannoni, Annoni ve Brandi gibi birçok uzman tarafından da kabul görmüş, restorasyonda özgünlük kavramını belirleyen kapsam sadece yapının görünüşü ile sınırlı kalmayıp form, malzeme, taşıyıcı vb. özellikleri de içine almıştır<sup>17</sup>. Bu bağlamda, süreçte yapının malzeme, form, işçilik, işlev ve çevresel bağlamıyla uyumlu ve orijinal olması, otantiklik kavramının temel ilkelerini oluşturmuştur<sup>18</sup>. Ersen, taşınır veya taşınmaz bir sanat eserinin otantikliğini benzer şekilde malzeme, biçim/form, işçilik, fonksiyon ve kent dokusu ile belirlendiğini ifade etmiş<sup>19</sup>, restorasyon ve konservasyonu yapılacak yapıların bu ilkeler bağlamında detaylı araştırmalarının yapılması, süreç içerisinde yapılar özelindeki etkilerinin nasıl ve ne kadar olduğunun belirlenmesi gerektiğini savunarak bir nevi onarım tarihine atıfta bulunmuştur<sup>20</sup>. Feilden ve Jokilehto anıtsal yapılardaki özgünlük değerlerini benzer şekilde sınıflandırmışlar ve ek olarak renk, ton, doku, ölçek, tarihî dokuya saygılı yaklaşım kriterlerine

(Nara: ICOMOS, 1994), 35-47.

- 12 Michael Petzet, “In the Full Richness of Their Authenticity,” *Nara Conference on Authenticity* (Nara: ICOMOS, 1994), 85-101.
- 13 Jukka Jokilehto, “Authenticity: A General Framework for the Concept,” *Nara Conference on Authenticity* (Nara: ICOMOS, 1994), 17-35.
- 14 Zeynep Ahunbay, *UNESCO Dünya Miras Listesi ve Miras Yönetimine Etkisi*, ed. Asu Aksoy (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2012), 125-142. Erol Gürdal ve Ahmet Ersen, “Tarihi Yapılarda Duvar Onarımları ve Tarihsel Otantikliğin Korunması, Eyüp Sokullu Mehmet Paşa Medresesi Örneği,” *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu V: Tebliğler* (İstanbul: Eyüp Belediyesi, 2002), 126-129.
- 15 Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (İngiltere: Butterworth-Heinemann, 1985).
- 16 Randall, Mason, “Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices,” *Assessing the Values of Cultural Heritage*, ed. Marta de la Torre (Los Angeles: Research Report The Getty Conservation Institute, 2002), 9.
- 17 Margaret Rose Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl’s Theory of Art* (Pensilvanya: Penn State Yayınları, 1992).
- 18 Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, 80.
- 19 Ahmet Ersen, “Mimari Korumada Otantiklik ve Bütünlük Sorunu,” *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 1 (2009), 8.
- 20 Ahmet Ersen, “John Ruskin (1819-1900) ve Konservasyon Hareketi,” *Restorasyon Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 6 (2010), 54.

de değinmişlerdir<sup>21</sup>. Günümüz koruma anlayışında bu kriterlere ek olarak otantiklik, yapıların farklı zaman aralıklarında geçirdiği onarımlar ve ekler ile bir bütün olarak değerlendirilmekte ve yeni koruma kararlarının alınmasına yol gösterici bir kavram olarak tanımlanmaktadır<sup>22</sup>.

Önceleri mimarlık sorunsalı içinde küçük bir entelektüel alanı kaplayan özgünlük kavramı ve değeri, mimarlık alanının gündeminde 19. yüzyıl ile birlikte daha çok yer almaya başlamış, kavramsal anlamda değişim, dönüşüm geçirmiş, farklı bir anlam, anlatım ve arayış ile kimlik kazanmıştır<sup>23</sup>. Koruma anlayışında otantiklik kavramının ilk ortaya çıktığı 19. yüzyıl göz önüne alındığında restorasyon düşüncesinde ideal bir koruma yaklaşımından söz edilememekle birlikte, kültürel miras korumasında günümüz özgünlük anlayışının temelini oluşturması bakımından oldukça önemlidir. Dönemin önemli kuramcılarında ve “Üslupsal Bütünleme” yaklaşımının temsilcilerinden Fransa’da Viollet-Le-Duc ve İngiltere’de Gilbert Scott yapının malzemesi, formu, yapım tekniği, işlevi gibi günümüzde otantikliğin kabul edilen temel kriterlerine önem vermiş ancak uygulamalarda anıtların inşa edildiği dönemdeki üsluba göre tamamlanması ve yalnız görünüş değil yapının strüktürünün de aynı anlayış ile sürdürülmesi gerektiğini<sup>24</sup>, özgünlüğün ancak böyle sağlanabileceğini savunmuşlardır. Scott’un yapının kültürel değeri ve özgünlüğünün önemli bileşenlerinden biri olan dönem eklerinin ne kadar değerli olursa olsun kaldırılması gerektiği düşüncesi<sup>25</sup>, günümüz koruma anlayışındaki otantiklik yaklaşımı ile uyuşmamaktadır. Karşı bir ekol olan “Anti Restorasyon” yaklaşımının önemli temsilcilerinden Ruskin, Morris ve Riegl korumanın temel prensipleri hâline gelen özgün kısımların büyük ölçüde korunmasına yönelik koruyucu bakım, mevcut durumun stabilize edilmesi fikirlerini savunmuş olup bu bağlamda düşünceleri günümüz koruma yaklaşımı ve özgünlük anlayışı ile daha çok örtüşmektedir<sup>26</sup>.

“Çağdaş Restorasyon” kuramı temsilcilerinden Boito, günümüz koruma ilkelerinin temelini atmış, günümüzde özgünlüğün temel bileşenlerinden olan dönem eklerinin, muhdes ve onarılmış kısımlarının bilimsel yollar ile belirlenmesi düşüncesini ilk dile getiren kişi olmuştur<sup>27</sup>. Bu kapsamda, modern koruma pratiklerinde, tarihî binala-

21 Can Binan, “Türkiye’de Anıtsal Mimari Mirasın Restorasyonu ve Özgünlüğünün Korunması ile İlgili Riskler,” *TAÇ Vakfı’nın 25 Yılı Türkiye’de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras* (İstanbul: TAÇ Vakfı, 2001), 109-114.

22 Mehmet Ulukan, “Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri,” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2014), 32.

23 Ulukan, “Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri,” 33.

24 Cevat Erder, *Tarihi Çevre Bilinci* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları), 149.

25 Jukka Jokilehto, “Authenticity in Restoration Principles and Practices,” *Bulletin of the Association for Preservation Technology* 17 (1985), 6.

26 Ulukan, “Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri,” 60.

27 Ersen, “John Ruskin (1819-1900) ve Konservasyon Hareketi,” 55.

rın otantikliğini koruma ve aynı zamanda işlevsel ve sürdürülebilir kullanımlarını sağlama amacı, Boito'nun görüşlerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Giovannani ise koruma kuramında yapıların özgünlüğü bağlamında daha önce çokça dile getirilmeyen işlev parametresinin günümüz otantiklik bileşenlerinden biri hâline gelmesinde etkili olmuştur<sup>28</sup>.

Kültürel mirasın eşsiz ve tek olması ve bu sebeple gelecek nesillere aktarılma kaygısı tarihî süreç içerisinde özgünlük kavramını oldukça önemli bir konuma yerleştirmiş<sup>29</sup>, özgünlük kavramı ve değeri, uluslararası kurum, kuruluş ve metinlerde de dile getirilmeye başlanmış ve nitekim doğrudan bu kavramı kapsayan çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Koruma kapsamında oluşturulmuş ilk yayın olan 1931 tarihli “Carta del Restauro”da özgünlük terimi geçmemekle birlikte, kültürel mirasın özgünlüğüne vurgu yapılmış, korumanın bu çerçevede yapılması tavsiye edilmiştir<sup>30</sup>. Özgünlük kavramının mimari koruma alanında ilke kararı olarak ele alındığı ilk toplantı 1964 tarihli “Venedik Tüzüğü” olup “...anıtısal yapıların, otantikliklerinin korunarak gelecek nesillere aktarılmasının görevimiz...”<sup>31</sup> olduğu vurgulanmaktadır. Metinde günümüz koruma anlayışını oluşturan özgünlük bileşenlerinden en çok malzeme üzerinde durulmuş, diğer bileşenlerine çok fazla yer verilmemiştir. 1972 yılında UNESCO tarafından Paris’te düzenlenen kurultayda Dünya Miras Listesi’ne girecek yapıların “üstün evrensel değer” nitelikleri aktarılmış olduğu bölümlerde özgünlük kavramı bileşenlerine atıflar yapılmıştır<sup>32</sup>.

Otantikliğin ayrı bir bölüm olarak ele alınması ve detaylı bir şekilde tarif edilmesi UNESCO tarafından ilki 1977 yılında yayınlanan “Dünya Mirası Sözleşmesi Uygulama Rehberi”nde ele alınmış ve detaylandırılmıştır<sup>33</sup>. Yine UNESCO tarafından 1976 yılında yayınlanan “Tarihî Alanların Korunması ve Çağdaş Rollerine İlişkin Tavsiyeler” bildirisinde de genel prensipler altında otantiklik vurgusu yapılmış, özellikle kentsel çevre içindeki özgünlük kriterine yoğunlaşmıştır<sup>34</sup>. Kronolojik sıra takip edildiğinde 1979 “Burra Tüzüğü”, 1982 tarihli “Floransa Tüzüğü” ve 1987 tarihli “Tarihî Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü”nde özgünlük ve otantiklik kavramlarına değinildiği görülmektedir<sup>35</sup>.

28 Doğan Kuban, *Tarihî Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu Kuram ve Uygulama* (İstanbul: YEM yayınları, 2000), 34-60; Ulukan, “Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri,” 69.

29 Binan, “Türkiye’de Anıtısal Mimari Mirasın Restorasyonu ve Özgünlüğünün Korunması ile İlgili Riskler,” 106.

30 “Carta del Restauro, 1931”

31 “Venedik Tüzüğü, 1964”

32 Ulukan, “Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri,” 78.

33 “Dünya Miras Sözleşmesi Uygulama İşletim Rehberi 1977”

34 Ulukan, “Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri,” 79.

35 “ICOMOS Tüzükleri,” ICOMOS, erişim 21 Eylül 2023. <https://www.icomos.org.tr/?Sayfa=Icomostuzukler>



Otantiklik kavramının detaylı bir şekilde ele alınarak tanımlandığı doğrudan konu ile ilgili olan ve üzerinde özellikle durulması gerekli çalışma, otantiklik alanındaki çalışmaları ile tanınan Jokilehto, Petzet, Stovel ve Lemaire gibi bilim adamlarının da katılımıyla gerçekleştirilen ve UNESCO'nun ICCROM ve ICOMOS'un katkılarıyla düzenlediği 1994 tarihli "Nara Özgünlük Konferansı" bildirisidir<sup>36</sup>. Konferansta kültürel mirasın ve anıtların özgünlük kriterleri, süreçleri ve tanımları hakkında detaylı açıklamalara yer verilmiştir. Kültürel mirasın tarihî bağlamda kazandığı değerler ile şekillendiği ifade edilmiş, bu değerlerin ise doğru ve güvenilir olması vurgulanmış<sup>37</sup>, bir bakıma süreç içerisindeki koruma uygulamalarının da bu kapsamda yapılması gerektiğine işaret edilmiştir. Petzet konferanstaki konuşmasında, otantikliğin malzemenin ötesinde özgün biçim, özgün işlev, özgün konum ve çevre ile sağlanabileceğine değinmiştir<sup>38</sup>. Bildirgede en önemli hususlardan biri de özgünlük değerini oluşturan kriterlere spiritüel değerler, duygu ve his değeri gibi metafizik bileşenlerin de dâhil edilmesi olmuştur<sup>39</sup>. Kültürel mirasın korunması ve bu konudaki stratejilerin oluşturulması amacıyla bu bildirgeden sonra ICOMOS VE UNESCO tarafından birçok toplantı ve organizasyon yapılmaya devam etmiş, ICOMOS'un 1999 tarihli "Ahşap Tarihî Yapıların Korunması İçin İlkeleri"nde özgünlüğün ancak bütünlüğü koruyarak sağlanabileceği vurgulanmış<sup>40</sup>, 2003'te gerçekleştirilen "Mimari Mirasın Analizi, Korunması ve Strüktürel Restorasyonu İçin İlkeler"de özgünlük kavramının bütün kültürleri kapsayacak şekilde saygı çerçevesinde oluşturulması gerektiğine değinilmiştir<sup>41</sup>. Özgünlük kavramı 2008'deki "Kültürel Miras Alanlarının Algılanması ve Sunumu Tüzüğü ve Kültürel Rotalar Tüzüğü", 2011 "Valetta ilkeleri", UNESCO'nun (2017) "Dünya Mirası Listesi Uygulama İşletim Rehberi" gibi birçok uluslararası metinde ele alınmış ve "Nara Özgünlük Bildirgesi"ni referans alan çeşitli kriterler tanımlanmıştır<sup>42</sup>.

Ülkemizde ise özgünlük ve otantik kavramının gelişim süreci göz önüne alındığında, korumanın tarihî sürecine paralel olarak değişip dönüşerek bilinçli bir zemine oturduğu izlenmektedir. Korumada Osmanlı Klasik Dönemi'nde vakıfların etkin ola-

i&dil=tr

36 Ulukan, "Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri," 81.

37 Raymond Lemaire ve Herb Stovel, "Nara Document on Authenticity," *Nara Conference on Authenticity* (Nara: ICOMOS, 1994), xxi-xxv.

38 Petzet, "In the Full Richness of Their Authenticity," 85-101.

39 Ersen, "Mimari Korumada Otantiklik ve Bütünlük Sorunu," 9.

40 "Ahşap Tarihi Yapıların Korunması İçin İlkeler 1999," ICOMOS, erişim 19 Eylül 2023, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0596659001587378959.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0596659001587378959.pdf)

41 "Mimari Mirasın Analizi, Korunması ve Strüktürel Restorasyonu için İlkeler, 2003," ICOMOS, erişim 19 Eylül 2023, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0033791001536913477.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0033791001536913477.pdf)

42 "The Icomos Charter for the Interpretation And Presentation Of Cultural Heritage Sites, 2008," ICOMOS, erişim 20 Eylül 2023, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_en0066198001536912401.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0066198001536912401.pdf); "Tamirli Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması ve Yönetimiyle İlgili Valetta İlkeleri 2011," ICOMOS, erişim 20 Eylül 2023, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0592931001536912260.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0592931001536912260.pdf)

rak rol aldığı, korumanın asıl eylemsel ve uygulama döneminin ise Tanzimat sonrası Batılılaşma sürecini takip eden 19. yüzyıl itibarıyla başladığı görülmektedir. Bu kapsamda, Avrupa’da koruma konusunda oluşturulan kavramsal tartışmalara bilinçli olarak katılma süreci de ancak Cumhuriyet Dönemi’nde gerçekleşebilmiştir.

Osmanlı Dönemi’ndeki bakım ve onarım çalışmalarında günümüz çağdaş koruma yaklaşımlarında olduğu gibi özgünlük kriteri dikkate alınan temel unsur olmamakla birlikte, Osmanlı arşiv belgelerinde farklı kelimelerle ifade edilen onarım faaliyetlerinde özgünlüğe dair izler takip edilebilmektedir. Osmanlı döneminde yapılan onarım çalışmalarından “*Heyet-i Asliye Üzere Tamir*”, “*Tarz-ı Kadim veya Şekl-i (Vaz’ı) Kadim Üzere Tamir*” terimleri ile ifade edilen onarım şekillerinde, yapıların orijinal biçimine sadık kalınarak asıl yapısına zarar vermeden koruma ve onarım yapmak gerektiği ifade dilmekte, yapıların inşa edildikleri dönemin mimari üslup ve özelliklerinin dikkate alınması gerektiği vurgulanmaktadır<sup>43</sup>. Dönemin koruma örgütleri olarak nitelendirilebilecek kurumlarında görev alan ve dönemin en önemli aktörlerinden olan Mimar Kemalettin ve Halil Edhem’in çalışmaları da koruma anlayışındaki özgünlük kavramı ile ilgili fikir vermesi açısından oldukça dikkate değerdir. Halil Edhem Eldem’in yeniden inşa edilmek üzere Akşehir Taş Medresesi’nin taç kapısının yıkılmasını, bu yapının yeniden inşasının imkânsız olduğunu belirterek eleştirmesi<sup>44</sup> ve Mimar Kemalettin Bey’in Karatay Medresesi’nin avlu ve giriş kapısının yıkılarak yerine kerpiç odaların yapılmasına tepki göstermesi; bu kerpiç yapıların kaldırılarak diğer bölümlerin ise aslının bozulmaması gerektiğini belirtmesi, tarihî yapıları “*eski binalar ve harabeler bir tarih ve mimari kitabı*”<sup>45</sup> olarak tanımlaması da günümüz çağdaş restorasyon ilkelerinden özgünlük kavramına yapılan gönderme olarak nitelendirilebilmektedir.

Ülkemiz Cumhuriyet Dönemi koruma yaklaşımları paralelinde özgünlük kavramının gelişiminin takip edilebileceği en önemli belgelerden biri Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Eski Eserler Genel Müdürlüğü tarafından ortak hazırlanan “*Camilerin ve Bunlara Şumuli Olan Binaların Tamir ve İnşalarına Ait Fenni Şartname*” resmî isimli “*Vakıflar Fenni Şartnamesi*”dir<sup>46</sup>. Dönemin koruma anlayışı, onarım süreçleri ve teknikleri hakkında bilgiler içeren şartnamenin 4. maddesinde tarihî değeri bulunmayan, mimari ve strüktürel anlamda binaya olumsuz etki eden muhdes eklerin kaldırılması;

43 Abdülkadir Dündar, “Osmanlılarda Tamir Süreci, Çeşitleri ve Bazı Selçuklu Yapılarındaki Uygulamalar,” *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler* (Konya: Selçuklu Üniversitesi Basımevi, 2000), 276.

44 Halil Edhem Eldem, *Tarihî Abide ve Eserlerimizi Korumağa Mecburuz* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1933), 9.

45 Mimar Kemalettin, “Konya’da Alaeddin Sarayı Asar-ı Bakiyesi Karatay Medresesi,” *Yeni Mecmua* 2 (1917), 34; İlhan Tekeli ve Selim İlkin, *Mimar Kemalettin’in Yazdıkları* (Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1997), 126.

46 *Camilerin ve Bunlara Şumuli Olan Binaların Tamir ve İnşalarına Ait Vakıflar Fenni Şartname* (İstanbul: Osmanbey Matbaası, 1936), 3.

5. maddesinde yapıyı koruma ve güçlendirme amacıyla yapılacak tüm uygulamaların yapıların “*asıl yapıldıkları kıymet ve değerde*” olması gerektiğine; 7. maddesinde “*tamir olunacak veyahut yeniden yapılacak herhangi bir kısmın şekli ve orijinalitesi katiyen tebdil edilmeyecektir*” ifadelerine yer verilmiştir<sup>47</sup>. 8. Maddesinde ise yapıların mukavemetini sağlamak için çimento kullanılabilceğı, strüktürel sağlamlığı sağlayabilmek amacıyla bazı yapı elemanlarının orijinalitelerinin bozulmaması şartı ile betonarme yapılabileceğine değinilmiştir. Dönemin şartları kapsamında değerlendirildiğinde, betonarme sağlamaştırma ve çimento çağın modern malzemesi olarak yeni bölümlerin belli edilmesi açısından olumlu bir yöntem olarak düşünülebilir.

Cumhuriyet Dönemi koruma çalışmalarının önemli isimlerinden olan Ali Saim Ülgen’in *Anıtların Korunması ve Onarılması I (1943)* isimli kitabı ve *Restorasyon* dergisinde yer alan “Tarihî Anıtların Korunması ve Onarılmasına Ait Prensipler (1974)” makalesinde yer verdiği düşünceleri de yaşadığı dönemdeki özgünlüğe bakış açısını tanımlamaktadır. Ülgen, yapıların onarımlarında binanın tarihine tanıklık eden özgün özelliklerinin korunması gerektiğini, betonarme malzemenin ise strüktür sağlamlığı için yapının görünmeyen kısımlarında ve konstrüksiyonunda kullanabileceğini belirtmiştir<sup>48</sup>. Özgünlük kavramı ile ilgili bir diğer dikkate değer kaynak Selahaddin Kandemir’in *Tarihî Eserleri Araştırma ve Koruma Kılavuzu*’dur<sup>49</sup>. Kandemir rölöve, restitüsyon, rekonstrüksiyon gibi kavramların açıklamasını günümüz çağdaş koruma anlayışına benzer nitelikte özgünlük kavramını vurgulayarak yapmıştır<sup>50</sup>. Dönemin uzmanlarının önemli çalışmaları olmakla birlikte ülkemizde kültür varlıklarının korunmasına yönelik atılan adımlar kanunsal dayanağa geç oturtulmuş, 1964 tarihli “Venedik Tüzüğü”, 1967 yılında kabul edilmiş<sup>51</sup> ve uluslararası yasal süreç takip edilmeye başlanmıştır.

Özgünlük üzerine ulusal ve uluslararası düzeyde gerçekleştirilmiş çalışmalar ve konunun uzmanları tarafından yapılan değerlendirmeler incelendiğinde, özgünlük kriterlerinin süreç içerisinde gelişerek günümüzdeki hâlini aldığı ve şu anda birçok farklı kriter ile tanımlandığı görülmektedir. Özgünlük kavramının gelişim sürecine bakıldığında kavramın ilk olarak tarihî belge değeri ve otantiklik olarak koruma söylemine girdiği, ilerleyen süreçte yapının sadece görünüşü ile sınırlı kalmayıp form, malzeme, taşıyıcı, işçilik gibi kriterleri de içine aldığı görülmektedir. Özgünlük kavramının temel ilkeleri zaman içinde artmış, kronolojik sıra ile işlev, dönem ekleri, çevresel bileşenler, renk, ton, doku kriterleri ile genişlemiş ve spritüel, duygu ve his

47 *Camilerin ve Bunlara Şumuli Olan Binaların Tamir ve İnşalarına Ait Vakıflar Fenni Şartname*, 3.

48 Ali Saim Ülgen, *Anıtların Korunması ve Onarılması* (Ankara: Maarif Vekilliği Yayınları, 1943), 50. Ali Saim Ülgen, “Anıtların Korunması ve Onarılmasına Ait Prensipler,” *Rölöve ve Restorasyon Dergisi* 1 (1974), 17.

49 Selahaddin Kandemir, *Tarihî Eserleri Araştırma ve Koruma Kılavuzu* (İstanbul: Devlet Basımevi, 1935), 138.

50 Selahaddin Kandemir, *Tarihî Eserleri Araştırma ve Koruma Kılavuzu*, 138.

51 Ulukan, “Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri,” 1.

değerlerinin, bütünlük kavramlarının eklenmesiyle son hâlini almıştır. Bu kapsamda, çalışma konusu olarak belirlenen Sahabiye Medresesi'nin onarımlar sonrası özgünlük durumu incelenmesindeki ana kriterler *malzeme, form, yapım tekniği, işlev, konum ve çevre özgünlüğü* olarak belirlenmiş, buna göre değerlendirme ve sorgulamalar yapılmaya çalışılmıştır.

## 2. Sahabiye Medresesi'nin Tarihçesi ve Mimari Özellikleri

Günümüzde Kitapçılar Çarşısı olarak kullanılan Sahabiye Medresesi, taç kapısı üzerinde yer alan kitabeye göre Selçuklu hükümdarlarından Kılıçarslan'ın oğlu III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde, H 666/M 1267 yılında Hüseyin oğlu Sahip Ata Fahrettin Ali tarafından Kayseri'de inşa ettirilmiştir.<sup>52</sup> (G. 1) Kent merkezinde, İstasyon Caddesi üzerinde ve Cumhuriyet meydanında yer alan yapı iç kale surlarına ve Kurşunlu Cami'ye yakın bir konumda bulunmaktadır.



G. 1: Sahabiye Medresesi'nin 20. yüzyıl başı (sol) ve günümüzde görünümü (orta, sağ) (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA)<sup>53</sup>, 380101007-FT001, “Cumhuriyet Meydanı Sahabiye Medresesi”)

Medrese, inşa edildiği dönemde karşısında yer alan mescit ve çeşme ile birlikte kurgulanmış bir mimari kompozisyon olup tarihî süreç içerisinde mescit yıkılmış, çeşme ise medresenin giriş cephesine taşınmıştır<sup>54</sup>. Günümüzde medresenin doğu tarafında yer alan çeşmenin arkasında yer alan çokgen planlı yapının, medrese ile aynı dönemde yapılan zaviye ya da divanhane olabileceğine dair görüşler bulunmaktadır<sup>55</sup>.

Orta Çağ Selçuklu eserlerinin en önemlilerinden biri olan tek katlı, dört eyvanlı, revaklı ve dikdörtgen plan tipolojisinde kurgulanan medrese sade bir plan şemasına sahiptir<sup>56</sup>. Açık bir dikdörtgen avlu etrafında, sağ ve sol duvarlarına nişler açılmış giriş

52 Eldem, *Kayseri Şehri*, 121; Gabriel, *Kayseri Türk Anıtları*, 74; Kuran, *Anadolu Medreseleri*, 90; Sözen, *Anadolu Medreseleri I; Selçuklular ve Beylikler Devri*, 29; Aslanapa, *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, 90; Alev Çakmakoglu Kuru, *Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri'de Türk Devri Mimarisi* (Ankara: İlköz Matbaası, 1998), 170; Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 183.

53 Bu çalışmada Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA)nde yer alan görsel, belge ve çizimler Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 25.06.2024 tarih ve 660312 sayılı izni ile kullanılmıştır.

54 Eldem, *Kayseri Şehri*, 121; Sözen, *Anadolu Medreseleri I; Selçuklular ve Beylikler Devri*, 29.

55 Sözen, *Anadolu Medreseleri I; Selçuklular ve Beylikler Devri*, 33; Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğallar* (Ankara: Vakıflar Bankası Yayınevi, 1986), 12-13.

56 Kuran, *Anadolu Medreseleri*, 90; Sözen, *Anadolu Medreseleri I; Selçuklular ve Beylikler Devri*, 29; Aslanapa,

eyvanı, kuzeyde yer alan büyük bir ana eyvan, üç yönde dörder kare ayak üzerine oturan revaklarla, yan eyvanlar ve yan eyvanların yanında yer alan hücrelerden meydana gelecek şekilde kurgulanmıştır. Giriş eyvanı ve yan eyvanların önünde yer alan revaklı kısımlar diğerlerinden daha geniş ve yüksek olup revaklardan bir basamak ile inilen avlunun ortasında dikdörtgen bir havuz yer almaktadır. Medresenin planında dikkat çekici özellik Sözen ve Kuban tarafından, farklı bir mekân boyutlaması ile oluşturulan avlunun iki yanında bulunan uzun koğuş şeklindeki odalar olarak ifade edilmiştir<sup>57</sup>.

Önü revaksız ana eyvan, yan eyvanlar ve giriş eyvanı sivri beşik tonozlarla örtülü olup revaklı avluyu çevreleyen hücreler eyvanlara dik uzanan beşik tonozla örtülmüştür. Ana eyvanın solunda yer alan mekânı tromplar üzerinde yükselen bir kubbe örtmektedir. Medrese tamamen kesme taştan inşa edilmiş olup özgününde titiz bir taş işçiliğinin mevcut olduğu duvar örgüsü yapılan kalın harç tabakaları ile bozulmuş durumdadır<sup>58</sup>. Yapıda taş dışında kullanılan tek farklı malzeme taç kapı üzerinde bulunan beyaz mermer kitabedir<sup>59</sup>.

Anadolu Selçuklu geleneğinde sade bir biçimlenişle kurgulanan yapının köşelerinde masif köşe kuleleri bulunmakta ve yapıya giriş güney cephesinde yer alan abidevi taç kapıdan sağlanmaktadır. İleriye dikdörtgen şeklinde taşan ve cephe yüksekliğini aşan taç kapı, kütle hareketi ve yüksekliği ile yapının en süslü ögesi olup üst kısmı süreç içinde geçirdiği bakım ve onarımlar sırasında yenilenmiştir. Burmalı köşe sütunları ile sınırlandırılmış taç kapıda, kenardan içe doğru rumi ve geometrik motiflerle süslenmiş bordürler bulunmakta olup bu bordürler kapının üst kısmında devam etmemektedir. Kemerin üzerinde bulunan ve aralarında mermer kitabenin yer aldığı aslan başı kabartmalar ise tahrip olmuş durumdadır. Kapı kemeri üzeri geometrik desenli köşe sütunçeleri ve kenger yapraklı başlığa oturmakta, kapı açıklığının üzerinde sekiz sıra mukarnaslı kavsara bulunmaktadır. Kaval silme ile çerçeveselenen taç kapının kırık kemeri, bitkisel motiflerle süslenmiştir. Basık kemerli ve geçmeli süslemeye sahip giriş kapısının üzerinde bir yazı silmesi dolanmakta, kapı açıklığının iki yanındaki mihrabiyeler bitkisel bezemeli bir bordür ile sınırlandırılmaktadır. Taç kapı üzerinde geometrik (zikzaklar, mukarnas, sepet örgüsü, oniki kollu yıldızlar) ve bitkisel (palmet, rumiler, kıvrık dal, kenger yaprakları) süslemelerin bir arada bulunduğu görülmektedir<sup>60</sup>.

*Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, 90.

57 Sözen, *Anadolu Medreseleri I; Selçuklular ve Beylikler Devri*, 32; Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, 183.

58 Alev Çakmakçoğlu Kuru, *Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri'de Türk Devri Mimarisi* (Ankara: İlköz Matbaası, 1998), 163

59 Yıldray Özbek ve Celil Arslan. *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri* (Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2008), 349.

60 Özbek ve Arslan, *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, 349.

### 3. Geçirdiği Onarımlar

Sahabiye Medresesi inşa edildiği dönemde, çağdaşı diğer medreseler gibi vakıfla yönetilmekte olup özgün vakfiyesi günümüze ulaşamadığı için yapının Osmanlı Dönemi'ne kadar olan tarihî faaliyetleri ile ilgili bilgi oldukça kısıtlıdır. Selçuklu Dönemi'ne dair ilk bilgi edinilen kaynak 1277 yılında Memluk Sultanı Baybars'ın Anadolu seferinde kendisine eşlik eden tarihçi Kadı Muhyiddin İbn Abdüzzâhir'in *Ri-sale* adlı eseridir. Kadı Muhyiddin, Sahip Ata'dan bahsettiği bölümde Sahabiye Medresesi ile ilgili olarak "...medresesinde otak ve çadırlarından bazılarını gördüm ki bunlar en büyük hükümdarların sahip olamayacağı şeylerdir"<sup>61</sup> ifadesini kullanmıştır.

Medrese ile ilgili yürütülen incelemelerde vakfiyelere dair ulaşılabilen ilk kayıt 16. yüzyıla ait bir evkaf kayıdır<sup>62</sup>. *Konya Evkaf Defterleri*'nde "Vakf-ı Medrese-i Sahabiye" başlığı altında medreseye ve günümüze ulaşamayan mescidin 1500 ve 1584 yıllarına ait gelirleri ve akar yapıları verilmiştir<sup>63</sup>. 16. yüzyıla ait bir diğer belgede ise 1528 yılında Mevlâna Şemsettin 3,5 yıl, on iki akçe ile Sahabiye Medresesi'nde müderrislik yaptığı bilgisi bulunmaktadır<sup>64</sup>. Bu belgeler onarım ile ilgili olmasa da yapının işlevinin devam ettiğini ve kayıp bir vakfiyesinin olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir.

Arşivde Sahabiye Medresesi ile ilgili yürütülen çalışmalarda elde edilen ilk belge müderris atamaları ile ilgili olup belgelerden 1705 yılında Abdullah Efendi'nin, 1727 yılında ise Mahmut Efendi'nin bu görevi yerine getirdiği öğrenilmektedir<sup>65</sup>. Bu kayıtlardan medresenin özgün işlevi ile kullanıldığı ve eğitim-öğretim faaliyetlerinin devam ettiği anlaşılmaktadır. Yapının onarımlarına dair ilk belge ise 1726 tarihlidir<sup>66</sup>.

4 Ekim 1726 tarihli belgede geçen "...medresenin harap olduğu ve müderris olan Mahmud kendi hevâ ve hevesine uyub ta'mir ve terhimi ve ta'lim ve tedrisi terk..." (G. 2) ifadelerinden müderris Mahmut Efendi'nin yapının onarıma ihtiyacı olduğu hâlde vakfın gelirini farklı şekilde harcayarak yapıyı tamir ettirmediği anlaşılmaktadır<sup>67</sup>.

61 Faruk Sümer, *Yabanlı Pazar, Selçuklular Devrinde Milletlerarası Büyük Bir Fuar* (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1985), 86-87.

62 Yasemin Özlüm, "Tahrir ve Evkaf Defterlerine göre Kayseri Vakıfları" (Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, 1985), 81-82.

63 Yasemin Özlüm, "Tahrir ve Evkaf Defterlerine göre Kayseri Vakıfları," 81-82. Özlüm, Sahabiye Medresesi'nin 1500 yılında yıllık 6855, 1584 yılında 4760 akçe, "Sahabiye Mescidi'nin 1584'te toplam 899 akçe geliri olduğu ifade edilmektedir.

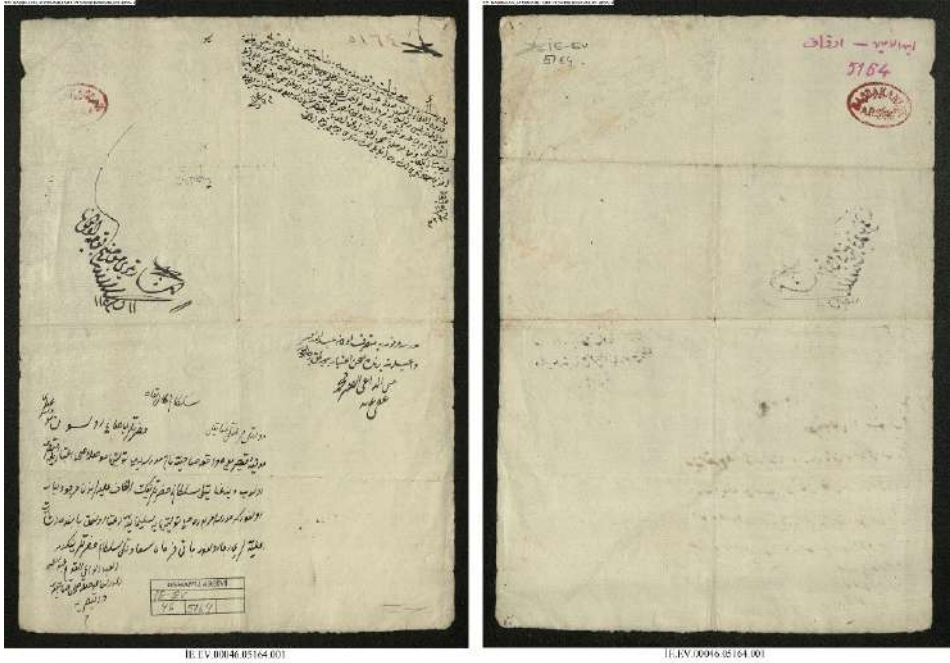
64 Gökçe Turan, "934 (1528) Tarihli Bir Deftere Göre Anadolu Vilayetleri Medreseleri ve Müderrisleri," *Tarih İncelemeleri Dergisi* 11 (Haziran 1996), erişim 21 Eylül 2023, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egetid/issue/5038/68639>.

65 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Evkaf (İE. EV) 60/6518, 23 Muharrem 1139 (20 Eylül 1726).

66 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin Evkaf (İE. EV) 46/5164, 11 Recep 1115 (20 Kasım 1703). Mehmet Karagöz, "XVIII. Asrın Başlarında Kayseri (1700-1730)" (Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi, 1993), 96; Alptekin Yavaş, "Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali'nin Mimari Eserleri" (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2007), 285; Arzu Boy, "Medreselerin Kısa Bir Geçmişi ve Kayseri Medreseleri," *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 4 (2017), 67.

67 BOA. İE. EV. 46/5164; Karagöz, "XVIII. Asrın Başlarında Kayseri (1700-1730)," 96; Yavaş, "Anadolu

Ayrıca belgede müderris ile ilgili farklı şikayetlere de yer verilmiş, müderrisin doğru ve adaletli bir şekilde görevini yerine getirmediği vurgulanmıştır<sup>68</sup>. Bu belgede geçen söz konusu onarım talebinin Kayseri ve çevresini etkileyen ve büyük yıkıma sebep olan 1717 tarihli depremden<sup>69</sup> sonra gelmesi, depremin yapı üzerinde yıkım ve bozulmalara yol açtığını düşündürmektedir. Medresenin 18. yüzyıla ait diğer evkaf kayıtları incelendiğinde, müderris ve mütevellî tayini ile ilgili atamaların yapıldığı, 30 Nisan 1729 tarihli belgede Mahmut Efendi'nin tekrar mütevellî olarak atanmasının tartışılmasına yol açtığı<sup>70</sup>, 19 Ocak 1791 yılında ise medresede Seyyid Ömer Efendi'nin müderris görevinde bulunduğu<sup>71</sup> bilgilerine ulaşılmaktadır.



G. 2: Sahabiye Medresesi 1726 tarihli onarım belgesi (BOA. İE. EV. 46/5164)

Sahabiye Medresesi'nin 20. yüzyıl başlarındaki durumu yine Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivlerinde yer alan Dahiliye İdare belgelerinden öğrenilmektedir<sup>72</sup>. Belgede yapının önüne 1909 yılında inşa edilen fırın ve ahır

Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali'nin Mimari Eserleri," 285; Boy, "Medreselerin Kısa Bir Geçmiş ve Kayseri Medreseleri," 67.

68 BOA. İE. EV. 46/5164; Karagöz, "XVIII. Asrın Başlarında Kayseri (1700-1730)," 96; Yavaş, "Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali'nin Mimari Eserleri," 285; Boy, "Medreselerin Kısa Bir Geçmiş ve Kayseri Medreseleri," 67.

69 Nicolas Ambraseys ve Caroline Finkel, *The Seismicity Of Turkey and Adjacent Areas A Historical Review, 1500-1800* (İstanbul: Eren Yayınevi, 1995), 101-103.

70 Kayseri Şerhiye Sicilleri (KŞS) 147/21-1; Karagöz, "XVIII. Asrın Başlarında Kayseri (1700-1730)," 97.

71 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Maarif (C. MF) 113/5637, 29 Zilhicce 1205 (29 Ağustos 1791).

72 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye İdare (DH. İD) 34/17, 8

için evkaf memurluğundan meclis idare heyetinin alana gönderildiği ve inceleme yapıldığı ifade edilmektedir. Sonradan eklenen bu yapıların medresenin saygınlığına zarar verdiği için yıkılması ve kaldırılması Kayseri Mutasarrıflığından talep edilmiştir<sup>73</sup>. Talep dönemin yetkili kuruluşu olan Dahiliye Nezaretine bildirilmiş ancak Dahiliye Nezareti mahkeme kararı olmadan bu yapıların kaldırılamayacağını “...medresenin kapısı pişgâhında ihdas olunan ebniyenin ref’i zımnında mahkeme-i iadesinden bir karar istihsal edilmedikçe bu bâbda idareten bir muamele icrası caiz görülmediğinin...” sözleri ile ifade etmiştir<sup>74</sup>.

Yapının 1900’lerin başındaki durumuna değinen bir diğer kaynak Ahmet Nazif Efendi’nin *Mir’at-ı Kayseriyye* isimli eseridir<sup>75</sup>. Kitapta yer alan bilgilerden yapının çoğu kısmının harap olduğu, öğrencilerin kullanımına elverişli olan on iki odanın kaldığı öğrenilmekte, o dönem medresede görevli olan mütevellî ve müderris isimlerine de ulaşılabilmektedir<sup>76</sup>. Bu bilgilerden yapının bakım ve onarıma ihtiyaç duyduğu ancak eğitimin devam ettiği çıkarımı yapılabilmektedir. Nitekim 1924 yılında yürürlüğü giren olan Tevhid-i Tedrisat Kanunu<sup>77</sup> ile yapı medrese işlevini tamamen kaybetmiştir.

Osmanlı’dan Cumhuriyet Dönemi’ne geçiş sürecinde dönemin Müze Müdürü Halil Edhem Bey de yapı üzerine incelemelerde bulunmuş, yayınladığı çeşitli metinlerde yapının durumu hakkında bilgi vermiştir. Halil Edhem 1911 yılında kaleme aldığı makalesinde<sup>78</sup>, o dönemde Anadolu’da bulunan birçok anıtsal yapının maddi imkânsızlıklar sebebiyle tahrip olduğunu veya yıkıldığını ifade etmekte, Sahabiye Medresesi’nin de bakımsızlıktan gün geçtikçe harap olduğunu ve giriş cephesi önüne kulübeler, duvarlar ve evler yapılarak yapının manzarasının bozulduğunu ifade etmektedir<sup>79</sup>.

Cemaziyevvel 1329 (7 Mayıs 1911).

73 BOA, C. MF. 113/5637.

74 BOA, DH. İD, 34/17.

75 Ahmed Nazif Efendi, *Mir’at-ı Kayseriyye*, haz. Mehmet Palamutoğlu (Kayseri: Kayseri İli Özel İdare Müdürlüğü ve Kayseri Belediyesi Birliği Yayınları. 1987), 36.

76 Ahmed Nazif Efendi, *Mir’at-ı Kayseriyye*, 36.

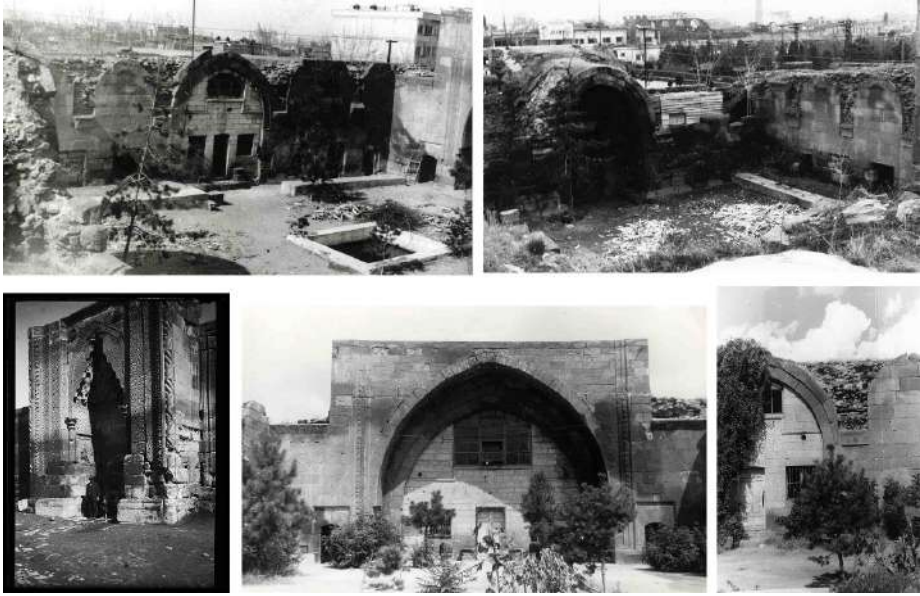
77 Asım Arı, “Tevhid-i Tedrisat ve Laik Eğitim,” *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22/2 (2002), 181-192. Osmanlı’da eğitim ve öğretim dinî görev olarak da kabul edildiği için uzun bir süre vakıflar tarafından yürütülmüş, yalnızca “askerî eğitim” ve “yöneticilerin eğitimi” devlet tarafından idare edilmiştir. 18. yüzyılda Osmanlı Devleti’nde birçok alanda olduğu gibi eğitimde de yenilikler yapılmış, ilk olarak mevcut okullara ek olarak batı tarzında askerî okullar açılmıştır. Batı modelini örnek alarak sivil okulların da açılması ve sayılarının artması, eğitimde ikiliği ortaya çıkarmış, zaman içerisinde ayrı sistemlerde eğitim görmüş, farklı hayat görüşüne sahip insanlar yetişmeye başlamıştır. Avrupa’daki farklı ülkelere tanınan imtiyazlarla birlikte eğitimde çok başlılık artmış, bu sebeple Cumhuriyet hükümeti kurulduğunda medrese-mektep- yabancı okullar gibi farklı dallarda devam eden eğitim 3 Mart 1924’te Meclis’te kabul edilen “Tevhid-i Tedrisat” kanunu ile birleştirilmiş ve eğitimde birlik sağlanmıştır.

78 Eldem, *Kayseri Şehri*, 226-230; Ayşegül Akşehirlioğlu, “Kayseri’de Bulunan Selçuklu Dönemi Sur Dışı Külliyelerinin Koruma ve Onarım Tarihi” (Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022), 78. Döneminin önde gelen aydınlarından biri olarak kabul edilen Halil Edhem Eldem Şehbal dergisinde yayımladığı “Asar-ı Atika-i Milliyemiz Nasıl Mahvoluyor?” adlı makalesinde, “millî” olarak tanımladığı Selçuklu ve Osmanlı Dönemi’ne ait eserlerin korunmasına ilişkin çözüm önerilerini sunmuştur. Halil Edhem Eldem, “Asar-ı Atika-i Milliyemiz Nasıl Mahvoluyor?”, *Şehbal Dergisi* 36 (1911). Eldem, *Kayseri Şehri*, 120; Ayrıca Halil Edhem Bey *Kayseri Şehri* isimli kitabında Sahabiye Medresesi’ni detaylı bir şekilde ele almış, yapının o dönem içinde bulunduğu durumu aktarmıştır. Eldem, *Kayseri Şehri*, 76-82.

79 Eldem, *Kayseri Şehri*, 120; Hüseyin Karaduman “Halil Ethem ve Eski Eserlerimizin Korunmasına Yönelik



Cumhuriyetin ilk yılları, kalan yapılar için yeni kararların alınmaya ve uygulamaların yapılmaya başladığı dönemdir. Bu kapsamda 1924 yılında çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu<sup>80</sup> çerçevesinde Sahabiye Medresesi de diğer medreseler gibi işlevini kaybetmiş ve bozulma süreci hızlanmıştır. Nitekim yapının 1933 yılında oluşturulan “Tamiri iktiza Eden Tarihî Binalar Listesi”nde<sup>81</sup> yer alması, durumun ciddiyetini ortaya koymaktadır. 1930’lu yıllarda yapı üzerine gözlem ve araştırma yapan uzmanlardan da yapının büyük derecede kayıplar yaşadığı öğrenilmektedir. Bu yıllara denk gelen dönemde yapı üzerine araştırmalar yapan Albert Gabriel, binanın çok kötü durumda olduğunu, tonozların bir kısmının yıkıldığını, avluyu üç yandan çevreleyen revakların tamamen yok olduğunu ifade etmiş<sup>82</sup>, Gabriel’in çalışmasıyla yakın tarihte inceleme yapan Uğur ve Koman da medresenin kötü bir durumda olduğunu, hücre ve eyvanların tavanlarının çöktüğünü, avlunun revakların yıkıldığını aktarmışlardır<sup>83</sup> (G. 3).



G. 3: Sahabiye Medresesi’nin 1930’lu yıllardaki durumu (“Sahibiye medresesi Portail, Pop: la plateforme ouverte du patrimoine,” VGMA, 380101007-FT001)

Yapının bu harap durumunun 1940’lı yıllarda devam ettiği, 1945 yılında toplanan Eski Eserler Müzeler Danışma Kurulunda alınan kararlardan tespit edilebilmektedir.

Bir Yaklaşım,” *Vakıflar Dergisi* 28 (2004), 294-295. Akşehirlioğlu, “Kayseri’de Bulunan Selçuklu Dönemi Sur Dışı Külliyelerinin Koruma ve Onarım Tarihi,” 79.

80 “Tevhid-i Tedrisat Kanunu,” TÜBİTAK Bilim ve Toplum Başkanlığı, erişim 21 Eylül 2023. [https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/tevhid\\_i\\_tedrisat\\_kanunu](https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/tevhid_i_tedrisat_kanunu)

81 Zeynep İnan Ocak, “Anadolu Selçuklu Dönemi Anıtsal Yapılarında 20. Yüzyıl Başından İtibaren Gerçekleştirilen Onarımlar” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018), 77.

82 Gabriel, *Kayseri Türk Anıtları*, 73.

83 Ferit Uğur ve Mesut Koman, *Selçuk Veziri Sahip Ata ile Oğullarının Hayat ve Eserleri* (İstanbul: Konya Halkevi Neşriyatı, 1934), 102-103.

Toplantının sonuç belgesinde onarım önceliği konusu üzerinde durulmuş ve bu önceliğin “üstün değerli” anıtlarda olması gerektiği vurgulanmıştır<sup>84</sup>. Özellikle yıkılma riski en yüksek olan yapıların öncelikli olarak onarılması gerektiği vurgulanmış, bu kapsamda yapılar A, B, C olmak üzere üç gruba ayrılmıştır. “Sanat değerleri büyük olan ve esaslı yardım görmeleri gereken anıtlar” A grubunda listelenmiş, bu grup içine alınan Sahabiye Medresesi için 165.000 onarım bütçesi oluşturulmuştur<sup>85</sup>. Yapının 1950 yıllarına ait bilgileri Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan tescil fişinden ve Ali Saim Ülgen’in yaptığı çalışmalardan elde edilmektedir. VGM tarafından oluşturulan eski eser fişinden yapının harap durumunun devam ettiği ve 1930’lu yıllarda olduğu gibi hücre üst örtülerinin ve revakların olmadığı öğrenilmektedir<sup>86</sup>. Benzer şekilde Ali Saim Ülgen’in aldığı notlarda da medresenin son derece harap olduğu ifade edilmiş, yapının kitabesi, taş malzeme özellikleri ve durumu ile ilgili açıklamalar yapılmıştır<sup>87</sup> (G. 4).



G. 4: 1950’li yıllarda medreseye ait eski eser fişi (a) ve Ali Saim Ülgen’e ait notlar (b) ve fotoğraf (c) (VGMA, ASÜA TASUDOC1150001, ASÜA TASUH2960003)<sup>88</sup>

Nitekim Ali Saim Ülgen’e ait o dönem fotoğrafları incelendiğinde yapının Cumhuriyet’in erken dönemindeki harap durumunu koruduğu gözlenmektedir<sup>89</sup>. Bu dönem yapılan önemli çalışmalardan biri de yapıların etrafının istimlak edilmesine dair girişimler olup Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi’nde yer alan “Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü 1950-57 Faaliyetleri”

84 *Türkiye Tarihi Anıtları (Ön tasarı)*, (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946), 31; Akşehirlioğlu, “Kayseri’de Bulunan Selçuklu Dönemi Sur Dışı Külliyelerinin Koruma ve Onarım Tarihi,” 137. Danışma Kurulu toplantısının sonuç ürünü olarak Türkiye Tarihi Anıtları (Ön Tasarı) belgesi oluşturulmuş ve anıtlar önem derecesine göre 3 grup hâlinde sınıflandırılarak, bakım ve onarım için ayrılan bütçeler belirlenmiştir.

85 Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA), Türkiye’deki eski eserlerin durumu ve restorasyon çalışmaları hakkında yazışma ve raporlar (TASUDOC0486065-6), 1947. Akşehirlioğlu, “Kayseri’de Bulunan Selçuklu Dönemi Sur Dışı Külliyelerinin Koruma ve Onarım Tarihi,” 137.

86 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-TF001.

87 Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA), Kayseri Sahibiye Medresesi Hakkında Not (TASUDOC1150001). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46?locale=tr>

88 Bu çalışmada Salt Araştırma, Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA)nde yer alan görsel ve belgeler Salt Araştırma, Ali Saim Ülgen Arşivinden alınan 03.07.2024 tarihli izin ile kullanılmıştır.

89 Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA), Kayseri Sahibiye (Sahip Ata) Medresesi Taçkapı detayı (TASUH2960003).

adlı belgede, Kayseri Sahabiye Medresesi çevresinin kamulaştırılması için 20.000 lira ayrıldığı kaydedilmiştir<sup>90</sup>. Medresenin 1950’li yıllara kadar Kayseri Müze Müdürlüğü tarafından depo olarak, 1959 yılında ise öğretmenler lokali olarak kullanıldığı<sup>91</sup> ifade edilmekle birlikte yapının o dönemki harap durumu dikkate alındığında ayakta kalan ve duvarlarla kapatılan birkaç hücrenin bu işlevlere hizmet verdiği düşünülmektedir.

1950’li yıllarda kentsel ölçekte alınan planlama kararları da Sahabiye Medresesi’nin çevre ve bağlam ile kurduğu ilişkiyi sorgulamak açısından önem taşımaktadır. Kayseri kent planı ilk olarak 1933 yılında yapılmış ve plan kararlarına göre İstasyon Caddesi ve Cumhuriyet meydanı düzenlenmiştir<sup>92</sup>. İlk kapsamlı imar planı 1945 yılında Alman şehir plancısı Profesör Oelsner tarafından hazırlanmış, bu planlama kapsamında araçlara göre yeni yolların açılması ve kavşakların oluşturulması, kentin organik dokusunun kaybedilmesi ve anıtsal yapılar dışında kalan geleneksel dokunun tamamen yıkılmasına sebep olmuştur<sup>93</sup>. 1945 Oelsner imar planından sonra 1975 Yavuz Taşçı planı kentin geleneksel dokusunun değişim ve dönüşümünde etkili olmuş, bu plan kararları ile Sahabiye Mahallesi yüksek katlı, geniş caddeli, ticaret kullanımının ağırlıklı olduğu bir alana evrilmiştir<sup>94</sup>. 1990’larda bölgenin kimliği tamamen değişmiş, Kayseri Büyükşehir Belediyesi tarafından hazırlanan imar planında, bu bölgenin Merkezi İş Alanı’nın (MİA) içine dâhil edilmesi, dönüşüm sürecini hızlandırmıştır. <sup>95</sup> Tüm bu gelişmelerden Sahabiye Medresesi de kendine düşen payı almış, çevre özgünlüğünün korunması kapsamında ciddi kayıplar yaşamıştır.

90 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü (30-10-0-0), 91/568/11, 1957.

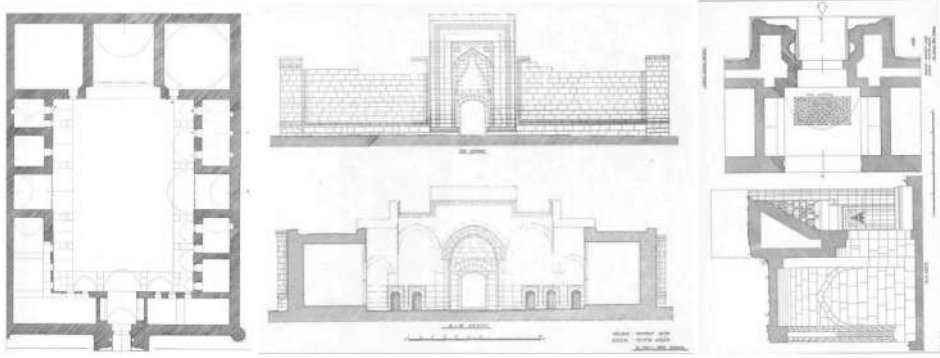
91 Esra Yıldız, “Anıtsal Yapıların Kullanım Sürecinde Değerlendirilmesine Yönelik Bir Model Önerisi” (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2013), 254.

92 Necmettin Çalışkan, *Kuruluşundan Günümüze Kayseri Belediyesi* (Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1995), 67. Hikmet Eldek, “Kentsel Koruma ve Dönüşüm; Kayseri-Sahabiye Mahallesi,” *International Cultural Heritage Preservation in Times of Risk – Challenges and Opportunities* (İstanbul: YTÜ Basım Yayın Merkezi), 3.

93 İhsan Bilgin, “Apartmanlaşmanın Vatani Olur mu?,” *Arredamento Dekorasyon* 92 (2007), 56-60.

94 Eldek, “Kentsel Koruma ve Dönüşüm; Kayseri-Sahabiye Mahallesi,” 3.

95 Eldek, “Kentsel Koruma ve Dönüşüm; Kayseri-Sahabiye Mahallesi,” 5.



**G. 5:** 1960'lı yıllarda Mahmut Akok tarafından gerçekleştirilen çizimler (Akok, "Kayseri'de Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası ve Sahabiye Medresesi Rölöve ve Mimarisi," 172-173).

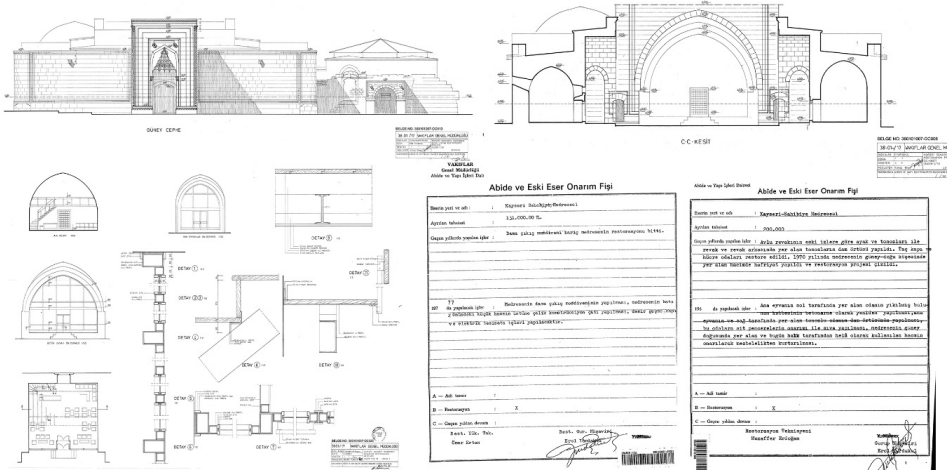
Medresenin rölöve çalışmaları sırasında, tonoz örtülerinin birçok kısmının çöktüğü, dış duvarlarının ve avlu yüzü revaklarının yıkılmış olduğu görüldüğünden bu zamana kadar yapı ile ilgili bir onarımın yapılmadığı çıkarımı yapılabilmektedir. Akok, yapının büyük bir kısmının yok olmasına rağmen, mevcutta avluda kalan ayak yeri izlerinin, arka duvarlardan tonoz üstü yüksekliklerinin tespit edilmesi ve aynı döneme ait benzer yapıların araştırması ile, yapının plan, kesit çizimlerinin gerçekleştirildiğini, bu kapsamda eyvan üst taraflarının taç şeklimde çerçevesi, iç ve dış duvar üstlerinin silmeli olarak çizime aktarıldığını ifade etmiştir<sup>97</sup>. Bu dönemde *restitüsyon* terimi literatüre yeni girmiş olup farklı birçok Orta Çağ yapısının onarımlarında görev alan Akok genellikle rapor niteliğinde yapıların restitüsyonunu incelemiş ancak restitüsyon çizimleri olarak nitelendirilebilecek ayrı çizimler oluşturulmamıştır.

1960'lara kadar Kayseri Müzesi tarafından taç kapının bir kısmının onarılmış olduğu öğrenilmekte, yan ve kapı kısmı revakları tamamen yok olmuş olan yapının baş eyvanının ve yan eyvanlarının yonu taş duvarlar ve ahşap doğrama camekanlar ile kapatılarak baş eyvanın toplantı salonu, yan eyvanların ise malzeme deposu olarak kullanıldığı bilgisine ulaşılmaktadır<sup>98</sup>. Yapının kapsamlı restorasyon çalışmaları ve ayağa kaldırılma işlemi 1960'ların sonunda ve 1970'li yıllarda Vakıflar Genel Müdürlüğüne görevlendirilen Yılmaz Önge, Erol Yurdakul, Nedim Onat ve Muzaffer Erdoğan gibi uzmanlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Kapsamlı restorasyon çalışmaları sırasında gerçekleştirilen onarım detaylarına Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde yer alan Abide ve Eski Eser Onarım Fişlerinden ve çizimlerden ulaşılmaktadır (G. 6).

96 Mahmut Akok, "Kayseri'de Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası ve Sahabiye Medresesi Rölöve ve Mimarisi," *Türk Arkeoloji Dergisi* XVII-1 (1968), 140.

97 Akok, "Kayseri'de Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası ve Sahabiye Medresesi Rölöve ve Mimarisi," 141.

98 Akok, "Kayseri'de Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası ve Sahabiye Medresesi Rölöve ve Mimarisi," 142.



G. 6: Sahabiye Medresesi'nin çizim ve belgeleri (VGMA, 380101007-OC010, 380101007-OC008, 380101007-OC009, 380101007-OF001, 380101007-OF002).

1966 yılında Yılmaz Önge tarafından doldurulan fişte, etüt ve araştırma çalışmalarından sonra, avlu içindeki yıkılmış hücre, tonoz, kemer ve ayakların çıkacak izlere göre yeniden yapılacağı, duvardaki çürümüş taşların yenileneceği ve medrese giriş kapısı üzerindeki zarar görmüş kemerlerin eski hâline getirileceği ifade edilmiş, bu işlemler için toplam 100.000.00 tl bütçe belirtilmiştir<sup>99</sup>. Bir sonraki fişten avlu reva-kının ayak ve tonozlarının eski izlerine göre yapıldığı, hücre odalarının ve taç kapının restore edildiği öğrenilmektedir (G. 7).

99 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-OF003; Akşehirlioğlu, "Kayseri'de Bulunan Selçuklu Dönemi Sur Dışı Külliyelerinin Koruma ve Onarım Tarihi," 200.



G. 7: Sahabiye Medresesi'nin 1970'li yıllardaki onarım görünümüleri  
(VGMA, 380101007-FT001)

1970'lerde yapılan önemli uygulamalardan birisi yapının en özgün bileşeni olan taç kapıya yapılan müdahalelerdir. Anadolu Selçuklu anıtsal mimarisinin en önemli öğelerinden olan taç kapıların onarım yaklaşımlarında da dönemin anlayışına paralel şekilde bir sürecin takip edildiği görülmektedir. Taç kapıların büyük ölçüde bozulmuş olması, bu bölümlerde önemli tamamlamalar yapılmasına sebep olmuştur. Bakırer de 1951-1973 yılları arasına denk gelen dönem aralığında taç kapıların onarımlarında en sık tercih edilen restorasyon yönteminin bütünleme olduğunu dile getirmiş, bu kapsamda yapılan uygulamaları üç başlığa ayırarak değerlendirmiştir<sup>100</sup>. Bunlardan ilki yapıdan gelen izlerin değerlendirilerek yapılan tamamlamalarda aynı ve benzer malzemeler kullanılarak kenar bordürlerindeki silmelerin devam ettirilmesi ancak süslemelerin tekrar edilmediği uygulamalardır<sup>101</sup>. Bu bütünleme tekniğinde özgün yüzeyler ile tamamlanan yüzeyler arasında doku farkı oluşurken kütlelerin bütüncül etkisi sağlanabilmektedir.<sup>102</sup>. İkinci yöntemde hem kenar bordürlerindeki silmelerin hem de süslemelerin tamamlanması söz konusu iken, son yöntemde yapıdan gelen iz olmadan direkt belgelere dayanılarak yapılan tamamlamalardan bahsedilmektedir<sup>103</sup>. Sahabiye Medresesi'nin taç kapısında yapılan bütünleme çalışmalarının ilk başlık altına girdiği görülmektedir






100 Ömür Bakırer, "Onarımlarda Özellikle Mimari Süslemeye Yönelik Tamamlamalar Üzerine Düşünceler," *II. Vakıf Haftası 3-9 Aralık 1984 (Konuşmalar ve Tebliğler)* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1985), 49-64.

101 Ömür Bakırer, "Onarımlarda Özellikle Mimari Süslemeye Yönelik Tamamlamalar Üzerine Düşünceler," 49-52

102 Ömür Bakırer, "Onarımlarda Özellikle Mimari Süslemeye Yönelik Tamamlamalar Üzerine Düşünceler," 49-52.

103 Ömür Bakırer, "Onarımlarda Özellikle Mimari Süslemeye Yönelik Tamamlamalar Üzerine Düşünceler," 52-54.

(G. 8). Taç kapının tamamlanmasında kütlenin bütüncül etkisini devam ettirebilmek için kenar bordürleri ve silmeler devam ettirilmiş ancak süslemeler tamamlanmamıştır. “Carta del Restauro (1931)”, “Venedik Tüzüğü (1964)” gibi ilk ve temel koruma metinlerinden itibaren özgünlüğün zedelenmemesi için yapılan bütünleme uygulamalarında bezemelerin tekrar edilmemesi gerektiği, yalın ve yapısal düzeni yansıtır şekilde olması gerektiği vurgulanmıştır<sup>104</sup>. Sahabiye Medresesi’nin taç kapısına ait fotoğraflar incelendiğinde 1931-1950’li yıllarda taç kapının aynı kaldığı, 1960’lı yıllarda alt kısımda bozulan kısımların onarıldığı, 1970’li yıllarda ise üst kısmının tamamen bütünlendiği görülebilmektedir. Onarım öncesi mevcut hâlin taç kapının bütünlenmesi için yeterli veri oluşturulmasına rağmen, bu dönemde taç kapı bütünlemesi Selçuklu yapılarının birçoğunda izlenebilmektedir. Onarımın yapıldığı dönem düşünüldüğünde, taç kapının restitüsyonu olmadan böyle bir uygulamanın yapılması, bütçenin kısıtlı olması, uzman sayısının yetersizliği, onarılacak birçok yapının olması gibi sebeplere bağlanabilir.

				
1931 “Sahabiye medresesi Portail, Pop: la plateforme ouverte du patrimoine	1950, ASÜA TASUH1357	1960, VGMA, 380101007-FT001	1971, VGMA, 380101007-FT001	2024 A. Akşehirlioğlu

G. 8: Sahabiye Medresesi’nin Taç kapısının yıllar içindeki değişimi

1970 yılında medresenin güneydoğu bölümünde bulunan yapıda hafriyat yapılarak restorasyon projelerinin hazırlandığı not edilmiştir<sup>105</sup>. Aynı fişte yapılacak işler bölümünde ana eyvanın sol tarafındaki odanın yıkılmış olan kubbesinin betonarme olarak yeniden inşa edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Bu açıklamada dikkat çeken önemli bir nokta, dönemin anlayışına göre yapının görünmeyecek bölümlerinde strüktürel sağlamlaştırma amacıyla o dönem için yeni bir yapı tekniği olan ve tarihî yapılar için çok fazla zarar verdiği bilinmeyen betonarme malzemenin kullanılmasıdır. Bu dönemde tarihî yapıların restorasyonunda çimento ve betonarme kullanımı, sadece ülkemizde sınırlı bir uygulama olmayıp 1931 yılında kabul edilen “Atina Tüzüğü”nde de çimento kullanımının önerildiği görülmektedir.

104 Zeynep Ahunbay, *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon* (İstanbul: YEM Yayın, 2011). “Carta Del Restauro”nun 7. maddesi, 8. maddesi ve “Venedik Tüzüğü”nün 13. maddesi söz konusu bütünlemelerde uyulması gereken esasları detaylandırmaktadır.

105 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-OF002.

Planlanan diğer onarım çalışmaları pencere açıklıklarının tamiratının yapılarak sıvanması ve medresenin güneyinde halk tarafından tuvalet olarak kullanılan bölümün onarılarak harap durumdan kurtarılması olarak belirtilmiş, tüm bu onarımlar için ise 200.000.00 tl bütçe ayrılmıştır<sup>106</sup>. Medresenin restorasyonu 1970’li yılların ortasında tamamlanmış, 1977 yılında ise medresenin dama çıkış merdiveninin yapılması, batı yönündeki küçük hacim üstünün çelik konstrüksiyon ile kapatılması ve elektrik tesisatı, demir kapı yapılması için 131.000.00 tl ödenek oluşturulmuştur<sup>107</sup>. Bu konu Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulunun 6 Haziran 1977 tarihli 281 numaralı toplantısında görüşülmüş ve çelik çatı konstrüksiyonunun uygulama projesinin kurula sunulması gerektiğine karar verilmiştir<sup>108</sup>. Nitekim öneri 1979 yılında uygulanmıştır<sup>109</sup>. Bu dönem çizimlerinden elde edilen bir diğer önemli bilgi ise medresenin üst örtüsünün özgününe uygun olarak taş kaplama olarak düşünülmesi ve bu şekilde çizime aktarılmasıdır<sup>110</sup>. Yapı detaylı restorasyon ve yeniden ayağa kaldırma çalışmalarından sonra günümüzde de hâlâ aynı işlev ile Kitapçılar Çarşısı olarak kullanılmaktadır<sup>111</sup>.

Kayseri Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 9 Kasım 2001 gün ve 2927 sayılı kararı ile yapının kütle ve cephe algısının özgünlüğüne zarar veren tabela, metal kapı vb. uygun olmayan müdahaleler kaldırılmış, 30 Temmuz 2003 gün ve 2554 sayılı kararı ile yapının kuzey duvarındaki pencere ve kapı açıklıkları elden geçirilmiştir<sup>112</sup>. Sahabiye Medresesi’nin son kapsamlı bakım ve onarım çalışmaları 2009-2010 yıllarında gerçekleştirilmiştir<sup>113</sup>. Koruma çalışmaları sürecinde rölöve ve hasar tespit çalışmaları yapılmış, restitüsyon ve restorasyon projeleri çizilmiştir. Bu kapsamda yapının ilk tespitleri, incelemeleri ve rölöve çalışmaları yapılmıştır. Rölöve ölçümleri Total Stacion, Lazer Metre ve elle basit aletler kullanılarak yapılmış, çizimler bilgisayar ortamında gerçekleştirilmiştir<sup>114</sup>.

Rölöve çalışmaları yapıldığı dönemde de yapının Kitapçılar Çarşısı olarak kullanılmakta olduğu, avlu ortasında bulunan ve özgününde havuz olan dikdörtgen alanın çim alana çevrildiği, ana eyvanın camekanla kapatılarak kitap teşhir ve satış birimi olarak kullanıldığı ve bu işlevin gerekliliği olarak eyvanın arka duvarına ve diğer hücrelere özgünde yer almayan yeni kapılar açıldığı öğrenilmektedir. İşlevsel gereklilikten dolayı, yapının iç mekânda üst örtüsüne de müdahale edilmiş, özgününde sivri beşik tonoz olan örtüler daha aşağı seviyede tavan kotunu sağlayabilmek için düz bir

106 VGMA, 380101007-OF002; Akşehirlioğlu, “Kayseri’de Bulunan Selçuklu Dönemi Sur Dışı Külliyelerinin Koruma ve Onarım Tarihi,” 202.

107 VGMA, 380101007-OF002.

108 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-KR001.

109 VGMA, Rölöve Raporu, 2010.

110 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-OC013.

111 Yıldız, “Anıtsal Yapıların Kullanım Sürecinde Değerlendirilmesine Yönelik Bir Model Önerisi,” 255.

112 Yıldız, “Anıtsal Yapıların Kullanım Sürecinde Değerlendirilmesine Yönelik Bir Model Önerisi,” 255.

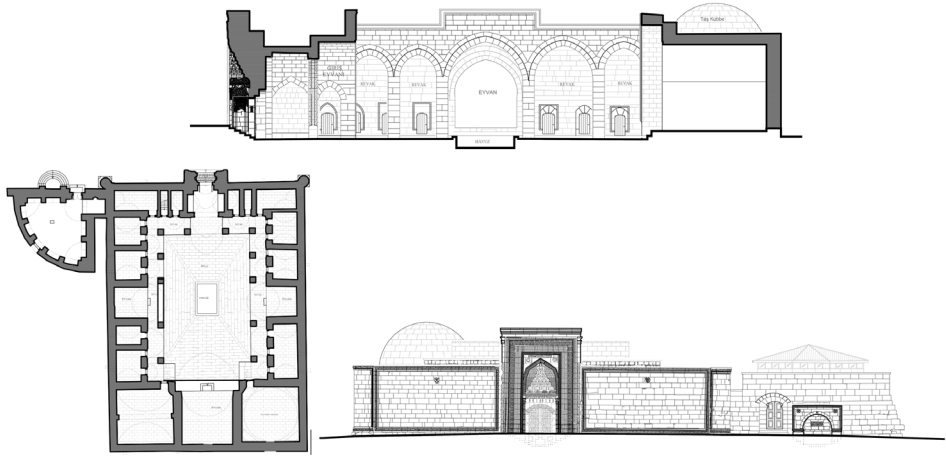
113 Bu çalışmalar Nihal Ergün Mimarlık Ofisi tarafından hazırlanmıştır.

114 VGMA, Rölöve Raporu, 2010.



kontrplak tavan ile kapatılmıştır. Yapının üst örtüsü 1970’li yıllarda yapılan onarımlar sırasında yapılan betonarme kubbe ve 1979 yılındaki kurul kararı ile yapılan demir konstrüksiyon taşıyıcı üzerine çinko sac örtülü küçük bölüm dışında taş kaplamadan oluşmaktadır. Yapının cephelerine de özgüne uygun olmayan müdahaleler de bulunmuş, bu kapsamda kuzey duvar üzerine yeni kapılar ve pencere açılmış, güney duvarına ise özgününde karşısında yer alan çeşme bitişik şekilde taşınmıştır<sup>115</sup>. Yapının zemin döşemesinde özellikle hücrelerde özgüne aykırı olarak seramik kullanıldığı, duvarların çimento esaslı malzeme ile sıvalı, boyalı olduğu, doğramaların ise pvc ve demir ile yenilediği öğrenilmektedir.

Koruma çalışmaları kapsamında yapının restitüsyon çizimleri gerçekleştirilmiş, yapı özgün dönem, 1971 yılında yapılan müdahaleleri kapsayan 2. Dönem ve 1979 müdahalelerini kapsayan 3. Dönem olmak üzere üç tarih aralığında değerlendirilmiştir<sup>116</sup> (G. 9).



G. 9: Sahabiye Medresesi’nin özgün dönem restitüsyonuna ait çizimler (VGMA 380101007 dosya kodundan alınarak düzenlenmiştir)

Dönemlerin anlatıldığı raporda gerçekleştirilen çalışmaların tam olarak yer alması, bazı uygulamaların eksik olması dikkat çekicidir. Restorasyon yaklaşımında “*Nitelikli dönem ekleri korunmalıdır*” ve “*Yapıya zarar veren niteliksiz dönem ekleri kaldırılmalıdır*” ilkeleri benimsenmiş, restitüsyon verileri, uzman görüşleri, tespit edilen sorunlara göre yapının konumu, malzemesi, boyutu ve biçiminin özgün hâline dönüştürülerek, özgün malzeme, biçim ve boyutta yapılması hedeflenmiştir<sup>117</sup>.

115 VGMA, Rölöve Raporu, 2010.

116 VGMA, Restitüsyon Raporu, 2010.

117 VGMA, Restorasyon Raporu, 2010.

Restorasyon çalışmaları kapsamında yapıda nemlenme kaynaklı sorunlardan dolayı temel alt kotunda drenaj yapılması, mevcut taş kaplama kaldırılarak özgüne uygun olarak taş kaplama yapılması öngörülmüş, yapının duvarlarında tuzlanma vb. birçok soruna sebep olan çimento esaslı harçların temizlenerek kireç karışımı horasan harçla yenilenmesi, kapı doğramalarının cam olarak yapılması, eyvanları kapatan doğramaların alüminyum doğramalar ile yenilenmesi, zemindeki seramiklerin kaldırılarak kesme taş yapılması, çim alana dönüştürülen havuzun tekrar açılması, hücrelerde ara kat oluşturmak için kurgulanan çelik konstrüksiyonların kaldırılması ve çatıya çıkan taş merdivenin yapılması öngörülmüştür.

Yapının kapsamlı onarımları için hazırlanan proje çalışmalarının revizyonu ve çeşitli değişiklikler ilerleyen yıllarda kurulda tekrar gündeme gelmiş, KKTVK Kurulunun 28 Ocak 2011 gün ve 193 sayılı kararı ile medreseye yeni bir aydınlatma ve yangın tesisatı kurulması kabul edilmiş, iki tesissatta da sıva üstü kablo kanalı uygulaması tercih edilmiştir<sup>118</sup>. Kurulun 7 Eylül 2017 gün ve 2804 sayılı kararında, yapının teknik detayları ile ilgili farklı bir gündem görüşülmüş ve Sahabiye Medresesi içerisinde yer alan kitabevinde havalandırma sorununa çözüm isteğinde bulunulmuştur<sup>119</sup>. Ayrıca 2015 yılında revize restorasyon projeleri ve derz temizliği ile ilgili olarak Medrese gündeme girmiştir<sup>120</sup>.

#### 4. Onarımların Özgünlük Kapsamında Analizi ve Değerlendirilmesi

Koruma, tarihî yaşam sürecinde oluşturulan kültür mirası niteliğindeki yapıların devamlılığının sağlanması için girilen çalışmaların tümünü kapsamaktadır. Koruma ve onarım çalışmalarında temel amaç yapıların özgün özellikleri ile gelecek nesillere aktarılması olmuş ve bu konuda uluslararası ölçekte temel ilkeler ve yaklaşım kararları belirlenmiştir. Koruma çatısı altında adlandırabileceğimiz bakım, onarım, restorasyon uygulamalarının tümü bu amacı hedefleyip bu kapsamda yapının durumunu iyileştirme çalışmaları niyetiyle yapılırken, diğer bir taraftan yapının özgünlüğüne zarar verici nitelikler de taşıyabilmektedir.

Onarım dönemleri araştırılan ve bu dönemde yapılan onarımların yapının özgünlüğüne etkisi bağlamında incelenen Selçuklu Dönemi anıtsal yapılarından Sahabiye Medresesi'nin onarım tarihine bakıldığında, farklı dönemlerde çeşitli ölçeklerde bakım ve onarım çalışmaları sayesinde günümüzde varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır **(G. 10)**. Yapının inşa edildiği Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'ne ait onarım çalışma-

118 Yıldız, "Anıtsal Yapıların Kullanım Sürecinde Değerlendirilmesine Yönelik Bir Model Önerisi," 255.

119 "2017 Yılı Eylül Kurul Toplantı Gündemleri," Kayseri Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü, erişim 22 Eylül 2023, <https://korumakurullari.ktb.gov.tr/Eklenti/66430,gundem-182pdf.pdf?0>

120 "2015 Yılı Mayıs Kurul Toplantı Gündemleri," Kayseri Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü, erişim 22 Eylül 2023. <https://korumakurullari.ktb.gov.tr/Eklenti/67174,gundem-108pdf.pdf?0>; "2015 Yılı Kasım Kurul Toplantı Gündemleri," Kayseri Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü, erişim 22 Eylül 2023, <https://korumakurullari.ktb.gov.tr/Eklenti/67186,gundem-121pdf.pdf?0>

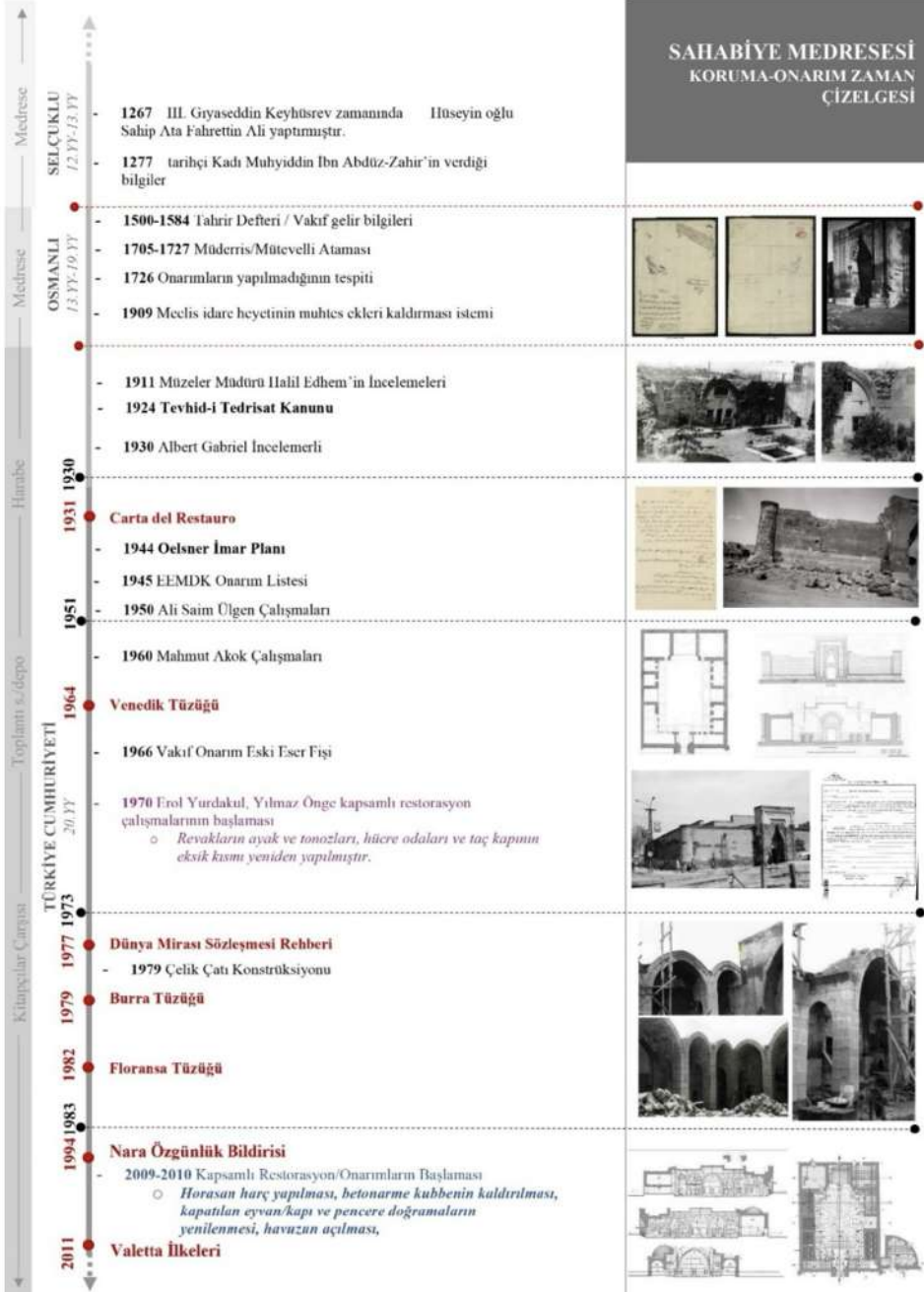
larına ait verilerin oldukça kısıtlı olduğu görölmekte, onarımların detayları hakkında sınırlı bilgi edinilebilmektedir. Bu sebeple yapının o dönem onarımları mercek altına alındığında, günümüz otantik/özgünlük kriterleri olan malzeme, biçim/form, işçilik, fonksiyon ve kent dokusu gibi kriterler bağlamında değerlendirilememiştir. Değerlendirmenin çerçevesini Cumhuriyet Döneminde gerçekleştirilen çalışmalar oluşturmuştur.

Elde olan kısıtlı veriler göz önüne alındığında ve dönemin koruma anlayışı ve imkânları düşünüldüğünde yapının özellikle klasik dönemde aynı işlevi devam ettirmesi, onarımlarda dönemin şartlarından dolayı özgün malzemelerin kullanılması ve içinde bulunduğu kent dokusu ile bağlamsal ilişkisinin bozulmamış olması özgünlüğün korunması için olumlu olarak değerlendirilebilir. Akok'un araştırmalarında Selçuklu Dönemi'nde şehir yerleşimine göre Sahabiye Medresesi'nin günümüzdeki hâlinde olduğu gibi tek ve ayrı bir bina olmadığını, başka yapılarla komşu olduğunu ifade etmesi de bu duruma örnek gösterilebilir.<sup>121</sup>

Ancak Osmanlı'nın son dönemlerine denk gelen yıllarda ülkenin içinde bulunduğu zor şartlar göz önüne alındığında hem yapının çevresi ile ilgili bozulmalar hem de yapıya sonradan eklenen muhdes eklerin yapının saygınlığına zarar verdiği için kaldırılma talebi gibi sebepler kent dokusu ile kurulan ilişkide özgünlük kriterlerine çok dikkat edilmediğini düşündürmektedir. Osmanlı Dönemi'nde korumanın çağdaş koruma kriterleri ile değil yapıların güncel kullanım değeri ya da moral değerler çerçevesinde yapılmasının yapının özgünlük kriterlerinin korunması konusunda yaşanan çelişkili durumların açıklaması niteliğinde olduğu söylenebilir.

Sahabiye Medresesi'ne ait onarım girişimleri ve çalışmaları Cumhuriyet'in ilk yıllarında ülkenin içinde bulunduğu şartlar ve o dönemin politikası sebebiyle yavaş ilerlemiş, kapsamlı bakım ve onarım çalışmalarının yapılması için 1970'li yıllara kadar beklemek gerekmiştir. Bu döneme kadar yapı üzerine incelemeler, araştırmalar ve bakım onarım çalışmaları yapılmış olmakla birlikte yapının işlevsiz kalarak uzun süre kullanılmaması yapının özgünlüğüne birçok açıdan zarar vermiştir. Onarımların gecikmesi özgün malzeme kayıplarına sebep olmuş, yıkılan ve yok olan bölümler yapının özgün kütle etkisini zedelemiş ve plan okunurluğunu kaybetmesine yol açmıştır. Bu durum ilerleyen onarımlarda yapıya daha büyük ölçekli müdahaleleri gerektirmiş, yapı nerdeyse tamamen yeniden inşa edilmiştir.

121 Akok, "Kayseri'de Gevher Nesibe Sultan Dartüşşifası ve Sahabiye Medresesi Rölöve ve Mimarisi," 142.



G. 10: Sahabiye Medresesi'nin Koruma ve Onarım Zaman Çizelgesi (A. Akşehirlioğlu, 2023)

1931 tarihli “Carta Del Restauro”dan günümüze pek çok metinde özgünlükte en önemli kriterlerden birinin anıtın tarihi bağlamda kurduğu Konum ve Çevre Özgünlüğü olduğu belirtilmiştir. 1964 tarihli “Venedik Tüzüğü”nün 6. maddesinde de anıtların

korunmasında çevresinin bakımına önem verilmesi gerektiği vurgulanmış, geleneksel ortam varsa olduğu gibi dokunulmadan bırakılması gerektiği tavsiye edilmiştir<sup>122</sup>. Sahabiye Medresesi, 1944 Oelsner Planı ile başlayıp bugüne kadar uzanan süreçte içerisinde var olduğu geleneksel dokuyu kaybetmiş ve bulunduğu bölge ile olan bağlamsal ilişkisi kopmuştur. Farklı dönemlerde çeşitli üslup ve yükseklikte anıtı yok sayarak kurgulanan yapılaşma, oluşturulan yaya ve araç yolları, yapının yol kotundan aşağıda kalması çevre ve konum özgünlüğüne zarar veren olumsuz durumlar olarak sıralanabilir. Ayrıca yapının çeşmesinin özgün yerinden yapıya bitişik olacak şekilde karşıya taşınması da konum ve çevre özgünlüğü açısından olumsuz niteliktedir.

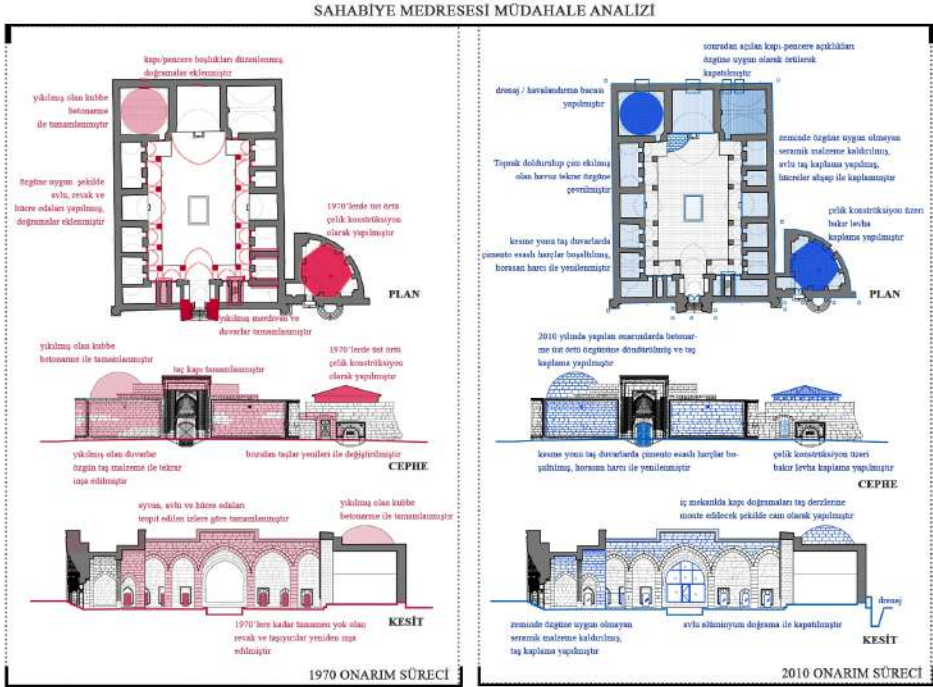
Uluslararası koruma metinlerinde ortak görüş, tarihî anıtların yaşamsal sürdürülebilirliğinin sağlanabilmesi ve işlev özgünlüğünün mümkün olduğunca devam ettirilmesi olarak belirtilmiştir. Her tarihî eser için ilk işlevini devam ettirmesi söz konusu olmadığı durumlarda yeni verilecek işlevlerin anıtın tarihî ve estetik özelliklerine saygılı, özgün işleve yakın bir işlev olması gerektiği vurgulanmıştır. Sahabiye Medresesi özgün işlevini 1924 yılında çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu sonrasında kaybetmiş ve uzun bir süre işlevsiz kalmıştır. İşlevsel özgünlüğe zarar veren bu durum yapının bozulma hızını artırarak malzeme, form ve yapım tekniği özgünlüğü konusunda da ciddi kayıplar yaşamasına sebep olmuştur. Yapı 1950’li yıllarda depo olarak kullanılmış, 1977 yılından itibaren ise Kitapçılar Çarşısı olarak kullanılmaya başlanmıştır. İşlevsel özgünlüğün sürdürülebilirliği konusundaki temel koşul, yapının özgün plan şemasına ve mekânsal özelliklerine zarar vermemek, yapıya ekstra çok büyük bir yük getirmemektir. Günümüzde özgün işlevinden uzak ticaret temelli yeni işlev yapının tipolojik, mekânsal ve teknik birçok değişim geçirmesine sebep olmuş, bu durum yapının özgünlük değerini zedelemiştir. Uluslararası bağlamda ise 1977 yılında Dünya Mirası Sözleşmesi Rehberi oluşturulmuş ve özgünlük kriterleri detaylı bir şekilde tanımlanmıştır. İki gelişme arasındaki yaklaşımın taban tabana zıt olması ülkemizdeki koruma anlayışının gelişim sürecini sorgulamayı da gerektirmektedir.

Yapının en kapsamlı iki onarımı 1970’li yıllarda Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından Erol Yurdakul başkanlığında gerçekleştirilen ve yapının büyük bir bölümünün ayağa kaldırıldığı uygulamalar, bir diğeri ise 2010 yılında gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları olup koruma kapsamında yapıda pek çok müdahale yapılmıştır (**G. 11**). Uluslararası koruma metinlerinde yapıların özgünlüğüne en çok zarar veren yöntemin rekonstrüksiyon<sup>123</sup> uygulamaları olduğu vurgulanmaktadır. Koruma bağlamında oluşturulan tüzüklerde tamamlamaların varsayımlar ile değil ancak ayrıntılı

122 “Venedik Tüzüğü, 1964”.

123 Michael Petzet, “International Charters for Conservation and Restoration,” *The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments (1931)*, (Münih: ICOMOS, 2004), 31-35. Rekonstrüksiyon, deprem, yangın gibi afetler ya da savaşlar gibi olaylar sonucunda yıkılan veya hasar gören bir yapı veya strüktürün, en son bilinen özgün hâli doğrultusunda, görsel, yazılı veya teknik analiz belgelerine dayalı olarak yeniden inşa edilmesini ifade etmektedir.

ve detaylı bir dokümantasyon ve güvenilir belgeler ile yapılabileceği bildirilmektedir. Rekonstrüksiyon ancak bazı özel durumlarda önerilmiş bir koruma yaklaşımı olup eğer uygulanacaksa da otantiklik kriterleri olan özgün form, teknik ve malzemeye en üst seviyede uyulması tavsiye edilmektedir<sup>124</sup>.



G. 11: Sahabiye Medresesi 1970-2010 Onarımlarına ait müdahale analizi (A. Akşehirlioğlu, 2023)

1970 yılında yapıda ilk kez detaylı hafriyat çalışmaları gerçekleştirilmiş ve bulunan izlere göre onarım çalışmaları yapılmıştır. Harap durumda olan yapının taç kapıda zarar görmüş olan üst kısmında, yıkılmış hücre, tonoz, kemer ve ayaklarında özgün malzeme kullanılarak rekonstrüksiyona yakın tamamlama yapılmıştır. Tamamlama uygulamaları sırasında kullanılan malzemenin özgün taş olması olumlu bir yaklaşım olmakla birlikte, betonarme kubbe yapımı gibi bazı uygulamaların gerçekleştirilmesi hem yapının özgünlüğüne zarar vermiş hem de uzun vadede malzemede ciddi bozulmalara yol açmıştır. Dönemin koruma anlayışı içinde çimento ve betonarme malzemenin modern malzeme olarak görülmesi ve yapıya verdiği zararların tam bilinmemesi bu uygulamaların gerçekleştirilmesinde etkili olmuştur. Restorasyon uygulamalarında çimento malzeme 1940'lı yıllardan 1990'lara kadar çok önemli bir onarım bileşeni olarak kabul görmüş, sağlamaştırma uygulamalarında sıklıkla tercih edilmiştir. Ancak ilerleyen süreçlerde çimentonun malzeme özelliklerinin geleneksel dokuya ve özgün

124 Ulukan, "Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri," 152.

yapı malzemelerine yarardan çok zararının olduğu görülmüş, malzeme onarım uygulamalarında kullanılmamaya ve kullanılan kısımlarda ise yapıdan uzaklaştırılmaya çalışılmıştır.

Yapının koruma onarım tarihi sürecinde en önemli ve kapsamlı onarımlarından bir diğeri 2010 yılında gerçekleştirilmiştir. Onarımlar kapsamında yapının özgün özelliklerine dikkat edilerek çeşitli kararlar alınmış, bu kapsamda yapıda nem problemleri yaratarak tuzlanmaya ve malzeme bozulmasına sebep olan çimento esaslı sıva kaldırılmış, yerine horasan harç sıva ile dolgu yapılmıştır. 1970 onarımları sırasında yapıya eklenen betonarme kubbe kaldırılmış, yerine özgün taş kaplama kubbe önerilmiştir. Seramik olarak yapılmış ve orijinaline uygun olmayan kaplamanın, orijinal taş malzeme ile değiştirilmesi ve çim alana dönüştürülen ancak orijinalinde havuz olan kısmın tekrar havuz olarak düzenlenmesi olumlu girişimler olarak değerlendirilebilir.

21. yüzyılın başında gerçekleştirilen onarımlarda, dönemin koruma yaklaşımları çerçevesinde yapıya strüktürel anlamda zarar veren çimento esaslı ve betonarme ile yapılan uygulamalar kaldırılmaya çalışılmıştır. ICOMOS'un 2003 tarihli mimari mirasın strüktürel restorasyonu için belirlediği ilkelerde de koruma uygulamaları sırasında strüktür ve malzemelerin tam olarak bilinmesi, strüktürün ilk yapılışından günümüze kadar geçirdiği süreç, kullanılan teknikler, değişim ve etkileri konusunda bilgi sahibi olmak gerektiğine vurgu yapılmıştır<sup>125</sup>. Bir nevi strüktürel özgünlük içinde koruma ve onarım tarihinin bilinmesi gerektiğinin ifade edildiği metinde, her uygulamada mümkün olduğunca strüktürün ilk tasarımına, yapım tekniğine ve tarihî değerine saygı gösterilmesi gerektiği belirtilmiştir<sup>126</sup>. Ancak Sahabiye Medresesi'nde günümüzdeki işlevinin gerektirdiği uygulamaların özgünlük kriterlerini karşılamadığı görülmektedir. Kitap kafe olarak işlevlendirilen yapıda duvar yüzeylerinin raflarla, sivri beşik tonoz üst örtüsü sıvanarak, alt seviyeden düz bir tavan ile kapatılması, yeni açıklıkların oluşturulması ve depolama için alan oluşturulmaya çalışılması yapının strüktürel özgünlüğünü zedelediği gibi malzeme ve form olarak da özgün mekânsal biçim, ölçü ve boyutlarını değiştirerek yapının algısını zedelemektedir.

Koruma ilkelerinde, yeniden kullanım amacı ile yapılan eklerin yapıya en az zarar verici ve gerektiğinde kaldırılabilir kurgulanması önerildiği hâlde, Sahabiye Medresesi'nde onarımlar sırasında yapılan bazı uygulamaların özgünlüğe zarar verdiği görülmektedir. Hem plan tipolojisinde hem de mekânsal kurgunun algısında önemli bir yere sahip yarı açık mekân niteliğindeki eyvanların, alüminyum cam profiller ile kapatılması hem işlevsel özgünlüğe hem de malzeme ve form özgünlüklerine zarar veren uygulamalardır. Teknik anlamda özgünlüğün vurgulandığı bir diğer nokta ise yeni işlevin gerektirdiği mekanik, elektrik akustik gibi sistemsel donanımların en az

125 "Mimari Mirasın Analizi, Korunması ve Strüktürel Restorasyonu için İlkeler, 2003"

126 "Mimari Mirasın Analizi, Korunması ve Strüktürel Restorasyonu için İlkeler, 2003"

zarar verecek şekilde yapıya eklenmesidir. Sahabiye Medresesi'nde havalandırma sistemlerinin bulunmaması malzeme bozulmasına sebep olmakta, elektrik tesisatındaki özensizlik ise görsel algıya zarar vermektedir.

### Sonuç

Koruma konusunda gerçekleştirilen çalışmalar ve uluslararası metinler göz önüne alındığında anıtsal yapıların devamlılığı sağlanırken özgün özelliklerine saygılı yaklaşılması ve bu kapsamda malzeme, plan kurgusu, işlevi, formu gibi pek çok başlığa dikkat edilmesi gerektiğinin altı çizilmektedir. Arkeolojik kültür mirası olarak nitelendirilebilecek Sahabiye Medresesi gibi Orta Çağ anıtsal yapılarının özgünlük durumları sorgulamasında, tarihî süreç içerisinde görmüş olduğu koruma çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen bakım ve onarım süreçleri önemli bir belirleyici unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dönemsel olarak hem uluslararası süreçte hem de ülkemizde korumaya dair bakış açısının ve uygulamaların değişim, dönüşüm ve gelişim geçirmiş olması, yapının özgün özellikleri ile günümüze iletilmesinde önemli bir etken olmaktadır. Sahabiye Medresesi'nin onarım sürecine tarihi bir perspektif ile bakıldığında Osmanlı ve Selçuklu Dönemi'nde yapılan uygulamaların günümüz koruma anlayışı ile gerçekleştirilmemiş olduğu görülmekte, korumadaki temel amacın özgün özelliklerinden ziyade fayda odaklı ve işlevsel devamlılığı sağlamak olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Bu sebeple o dönem gerçekleştirilmiş çalışmaların bu bakış açısı ile sorgulanması yüzde yüz sağlıklı bir sonuç verememekle birlikte, yapılan onarımlarında temel özgünlük bileşenlerinden olan işlevin, malzemenin ve formun değişmemesi olumlu olarak değerlendirilebilmektedir.

Sahabiye Medresesi Cumhuriyet Dönemi'nde iki büyük onarım geçirmiş olup 1970'li yıllarda yapılan onarımlarda medresede ciddi oranda bütünleme yapıldığı görülmektedir. Bu onarımlar sırasında, koruma amacı ile sağlıklı olduğu düşünülerek gerçekleştirilen çeşitli uygulamaların yapının özgün özelliklerine zarar verici nitelikte olması ancak günümüzde tespit edilebilmiştir. Özellikle onarımlarında sıkça tercih edilen betonarme malzemenin yapının malzeme ve yapım tekniğine dair detaylarını değiştirmesi ve korumaya dair temel ilkelerden biri olan geri alınabilirlik ilkesine ters olması, yapının özgünlüğünü kaybetmesine sebep olan uygulamalar olarak değerlendirilebilir. Anıtsal yapılar için işlev değişikliği yapılırken temel koşul, yapının yeni işlevini taşıyabilecek durumda olması ve özgün plan düzeni ile mekânsal özelliklerinin büyük ölçüde korunması, bu kapsamda yapının tarihî kimliğinin, mekânsal kurgusunun, belge niteliğinin ve özgünlüğünün zedelenmemesidir.

Sonuç olarak, anıtsal yapıların uluslararası koruma standartlarına uygun şekilde özgün bileşenleriyle korumak ve onarım çalışmalarında özgünlük kriterlerine dikkat etmek büyük bir önem taşımaktadır. Kolektif hafıza ve kent kimliğinin en temel un-



surlarından olan Sahabiye Medresesi'nin sonraki koruma çalışmaları titizlikle yürütülmeli, yapılan uygulamalar özgün özelliklerin kaybedilmesine ve kültürel mirasın zarar görmesine sebep olmamalıdır.

---

**Teşekkür:** Vakıflar Genel Müdürlüğüne ve Salt Araştırma, Ali Saim Ülgen Arşivine belge ve fotoğrafların kullanımına izin verdiği için teşekkür ederim.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Acknowledgement:** I would like to thank the General Directorate of Foundations and Salt Research, Ali Saim Ülgen Archive for permission to use the documents and photographs.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

### Kaynakça/References

- Ahmed Nazif Efendi. *Mir'ât-ı Kayseriyye*. Hhaz. Mehmet Palamutoğlu. Kayseri: Kayseri İli Özel İdare Müdürlüğü ve Kayseri Belediyesi Birliği Yayınları. 1987.
- Ahunbay, Zeynep. *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: YEM Yayın, 2011.
- Ahunbay, Zeynep. *UNESCO Dünya Miras Listesi ve Miras Yönetimine Etkisi*. Ed. Asu Aksoy. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Akşehirlioğlu, Ayşegül. "Kayseri'de Bulunan Selçuklu Dönemi Sur Dışı Külliyelerinin Koruma ve Onarım Tarihi." Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2022.
- Akok, Mahmut. "Kayseri'de Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası ve Sahabiye Medresesi Rölöve ve Mimarisi." *Türk Arkeoloji Dergisi* XVII-1 (1968): 133-184.
- Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA). Kayseri Sahabiye Medresesi Hakkında Not (TASUDOC1150001). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/78953>
- Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA). Kayseri Sahabiye (Sahip Ata) Medresesi Taçkapı Detayı (TASUH2960003). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/86699>
- Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA). Türkiye'deki Eski Eserlerin Durumu ve Restorasyon Çalışmaları Hakkında Yazışma Ve Raporlar (TASUDOC0486065-6). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/82564>
- Ali Saim Ülgen Arşivi (ASÜA). Kayseri Sahabiye (Sahip Ata) Medresesi Taçkapısı - Portal of Sahabiye Madrasa (TASUH1357). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/79321>
- Ambraseys, Nicolas ve Caroline Finkel. *The Seismicity of Turkey and Adjacent Areas a Historical Review, 1500-1800*. İstanbul: Eren Yayınevi, 1995.
- Arı, Asım. "Tevhid-i Tedrisat ve Laik Eğitim." *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22/2 (2002), 181-192.
- Aslanapa, Oktay. *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1991.
- Bakırer, Ömür. "Onarımlarda Özellikle Mimari Süslemeye Yönelik Tamamlamalar Üzerine Düşünceler." *II. Vakıf Haftası 3-9 Aralık 1984 (Konuşmalar ve Tebliğler)*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1985, 49-64.

- Bilgin, İhsan. "Apartmanlaşmanın Vatani Olur mu?," *Arredamento Dekorasyon* 92 (2007): 56-60.
- Binan, Can. "Türkiye'de Anıtsal Mimari Mirasın Restorasyonu ve Özgünlüğünün Korunması ile İlgili Riskler." *TAC Vakfı'nın 25 Yılı Türkiye'de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras*. İstanbul: TAC Vakfı, 2001.
- Boy, Arzu. "Medreselerin Kısa Bir Geçmişi ve Kayseri Medreseleri." *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 4 (2017): 57-73.
- Camilerin ve Bunlara Şumuli Olan Binaların Tamir ve İnşalarına Ait Vakıflar Fenni Şartname*. İstanbul: Osmanbey Matbaası, 1936.
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA). Muamelat Genel Müdürlüğü (30-10-0-0), 213/445/12 (23 Şubat 1932).
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Maarif (C. MF) 113/5637, 29 Zilhicce 1205 [29 Ağustos 1791]
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye İdare (DH. İD) 34/17, 8 Cemaziyevvel 1329 (7 Mayıs 1911).
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). İbnülemin Evkaf (İE. EV) 60/6518, 23 Muharrem 1139 (20 Eylül 1726).
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). İbnülemin Evkaf (İE. EV) 46/5164, 11 Recep 1115 (20 Kasım 1703).
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA). Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü (30-10-0-0), 91/568/11, 1957.
- Çakmakçılı Kuru, Alev. *Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri'de Türk Devri Mimarisi*. Ankara: İlköz Matbaası, 1998.
- Çalışkan, Necmettin. *Kuruluşundan Günümüze Kayseri Belediyesi*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1995.
- Demir, Ömer ve Mustafa Acar. *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara: Vadi Yayınları, 1997.
- Dündar, Abdülkadir. "Osmanlılarda Tamir Süreci, Çeşitleri ve Bazı Selçuklu Yapılarındaki Uygulamalar." *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler*. Konya: Selçuklu üniversitesi Basımevi, 2000, 269-280.
- Dünya Miras Merkezi. "Dünya Miras Sözleşmesi Uygulama İşletim Rehberi 1977." Erişim 21 Eylül 2023. <http://www.alanbaskanligi.gov.tr/evrak/document-57-11.pdf>
- Eldem, Halil Edhem. *Tarihi Abide ve Eserlerimizi Korumağa Mecburuz*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933.
- Eldem, Halil Edhem. *Kayseri Şehri*. Haz. Kemal Göde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Erder, Cevat. *Tarihi Çevre Bilinci*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1975.
- Ersen, Ahmet. "Mimari Korumada Otantiklik ve Bütünlük Sorunu." *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 1 (2009): 8-15.
- Ersen, Ahmet. "John Ruskin (1819-1900) ve Konservasyon Hareketi." *Restorasyon Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 6 (2010): 52-60.
- Eldek, Hikmet. "Kentsel Koruma ve Dönüşüm; Kayseri-Sahabiye Mahallesi." *International Cultural Heritage Preservation in Times of Risk – Challenges and Opportunities*. İstanbul: YTÜ Basım Yayın Merkezi, 1-8.

- Gabriel, Albert. *Kayseri Türk Anıtları*. Çev. Ahmed Akif Tütenk. Ankara: Güneş Matbaası, 1954.
- Güncel Türkçe Sözlük, “Özgünlük”, erişim 07 Haziran 2024, Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr)
- Gürdal, Erol ve Ahmet Ersen. “Tarihi Yapılarda Duvar Onarımları ve Tarihsel Otantikliğin Korunması, Eyüp Sokullu Mehmet Paşa Medresesi Örneği.” *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu V: Tebliğler*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2002, 126-129.
- ICOMOS. “Carta del Restauero, 1931.” Erişim 21 Eylül 2023.  
[http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0660878001536681682.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0660878001536681682.pdf)
- ICOMOS. “Venedik Tüzüğü 1964.” Erişim 21 Eylül 2023.  
[http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0243603001536681730.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf)
- ICOMOS. “ICOMOS Tüzükleri.” Erişim 21 Eylül 2023.  
<http://www.icomos.org.tr/?Sayfa=Icomostuzukleri&dil=tr>
- ICOMOS. “Nara Özgünlük Belgesi, 1994.” Erişim 21 Eylül 2023.  
[http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0756646001536913861.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0756646001536913861.pdf)
- ICOMOS. “Ahşap Tarihi Yapıların Korunması İçin İlkeler 1999.” Erişim 19 Eylül 2023. [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0596659001587378959.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0596659001587378959.pdf)
- ICOMOS. “Mimari Mirasın Analizi, Korunması ve Strüktürel Restorasyonu için İlkeler, 2003.” Erişim 19 Eylül 2023. [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0033791001536913477.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0033791001536913477.pdf)
- ICOMOS. “The Icomos Charter for the Interpretation And Presentation Of Cultural Heritage Sites, 2008.” Erişim 20 Eylül 2023. [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_en0066198001536912401.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_en0066198001536912401.pdf)
- ICOMOS. “Tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması ve Yönetimiyle İlgili Valetta İlkeleri 2011.” Erişim 20 Eylül 2023. [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0592931001536912260.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0592931001536912260.pdf)
- Ito, Nobuo. “Authenticity Inherent in Cultural Heritage in Asia and Japan.” *Nara Conference on Authenticity*. Nara: ICOMOS, 1994, 35-47.
- İnan Ocak, Zeynep. “Anadolu Selçuklu Dönemi anıtsal yapılarında 20. Yüzyıl başından itibaren gerçekleştirilen onarımlar.” Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018.
- İnan Ocak, Zeynep. “Kırşehir Cacabey Medresesi ve Onarımları.” *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 21 (2016), 145-170.
- Jokilehto, Jukka. “Authenticity in Restoration Principles and Practices.” *Bulletin of the Association for Preservation Technology* 17 (1985b): 5-11.
- Jokilehto, Jukka. “Authenticity: A General Framework for the Concept.” *Nara Conference on Authenticity*. Nara: ICOMOS, 1994, 85-101.
- Jokilehto Jukka. *A History of Architectural Conservation*. İngiltere: Butterworth- Heinemann, 1985.
- Kandemir, Selahaddin. *Tarihi Eserleri Araştırma ve Koruma Kılavuzu*. İstanbul: Devlet Basımevi, 1935.
- Karaduman, Hüseyin. “Halil Ethem ve Eski Eserlerimizin Korunmasına Yönelik Bir Yaklaşım.” *Vakıflar Dergisi* 28 (2004): 291-306.
- Karagöz, Mehmet. “XVIII. Asrın Başlarında Kayseri (1700-1730).” Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi, 1993.

- Kayseri Büyükşehir Belediyesi. "Cumhuriyet Meydanı Sahabiye Medresesi." erişim 15 Eylül 2023. <https://www.kayseri.bel.tr/kesfet-listeleme/cumhuriyet-meydani-sahabiye-medresesi>
- Kayseri Şeriye Sicilleri (KŞS) 147/21-1.
- Kayseri Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü. "2017 Yılı Eylül Kurul Toplantı Gündemleri." Erişim 22 Eylül 2023. <https://korumakurullari.ktb.gov.tr/Eklenti/66430,gundem-182pdf.pdf?0>
- Kayseri Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü. 2015 Yılı Mayıs Kurul Toplantı Gündemleri." Erişim 22 Eylül 2023. <https://korumakurullari.ktb.gov.tr/Eklenti/67174,gundem-108pdf.pdf?0>;
- Kayseri Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü. "2015 Yılı Kasım Kurul Toplantı Gündemleri." Erişim 22 Eylül 2023. <https://korumakurullari.ktb.gov.tr/Eklenti/67186,gundem-121pdf.pdf?0>
- Kuban, Doğan. Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Kuban, Doğan. Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu Kuram ve Uygulama. İstanbul: YEM yayınları, 2000.
- Kuran, Abdullah. Anadolu Medreseleri. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1969.
- Lemaire, Raymond ve Stovel Herb. "Nara Document on Authenticity." *Nara Conference on Authenticity*. Nara: ICOMOS, 1994, xxi-xxv.
- Madran, Emre. Osmanlı İmparatorluğunun Klasik Çağlarında Onarım Alanının Örgütlenmesi: 16.-18. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2004.
- Mason, Randall. "Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices." ed. Marta de la Torre, *Assessing the Values of Cultural Heritage*. Los Angeles: Research Report The Getty Conservation Institute, 2002.
- Mimar Kemalettin. "Konya'da Alaeddin Sarayı Asar-ı Bakiyesi Karatay Medresesi." *Yeni Mecmua* 2 (1917): 29-31.
- Olin, Margaret Rose. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. Pensilvanya: Penn State Yayınları, 1992.
- Özbek, Yıldırım ve Celil Arslan. *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2008.
- Özırmak, Yasemin. "Tahrir ve Evkaf Defterlerine göre Kayseri Vakıfları." Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, 1985.
- Özorhan, Fatih. "Mimarlıkta Özgünlük Arayışları: 1950-60 Arası Türkiye Modernliği." Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.
- Petzet, Michael. "In the Full Richness of Their Authenticity." *Nara Conference on Authenticity*. Nara: ICOMOS, 1994, 85-101.
- Petzet, Michael. "International Charters for Conservation and Restoration." *The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments (1931)*. Münih: ICOMOS, 2004, 31-35.
- "Sahibiye Medresesi Portail, Pop: la Plateforme Ouverte du Oatrimoine." Ministère de la Culture, erişim 22 Eylül 2023. <https://www.pop.culture.gouv.fr/search/list?auteur>
- Sözen, Metin. *Anadolu Medreseleri I; Selçuklular ve Beylikler Devri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1970.
- Sümer, Faruk. *Yabanlı Pazar; Selçuklular Devrinde Milletlerarası Büyük Bir Fuar*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1985.

- Tekeli, İlhan ve Selim İlkin. *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1997.
- Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğallar*. Ankara: Vakıflar Bankası Yayınevi, 1986.
- Turan, Gökçe "934 (1528) Tarihli Bir Deftere Göre Anadolu Vilayetleri Medreseleri ve Müderrisleri." *Tarih İncelemeleri Dergisi* 11 (Haziran 1996): 163-175. Erişim 21 Eylül 2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egetid/issue/5038/68639>.
- TÜBİTAK Bilim ve Toplum Başkanlığı. "Tevhid-i Tedrisat Kanunu." Erişim 21 Eylül 2023. [https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/tevhid\\_i\\_tedrisat\\_kanunu](https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/tevhid_i_tedrisat_kanunu)
- Türkiye Tarihi Anıtları (Ön tasarı)*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- Uğur, Ferit ve Mesut Koman. *Selçuk Veziri Sahip Ata ile Oğullarının Hayat ve Eserleri*. İstanbul: Konya Halkevi Neşriyatı, 1934.
- Ulukan, Mehmet. "Mimari Korumada Otantiklik Üzerine Yöntem Araştırması ve İstanbul Tekkelerinde Uygulama Örnekleri." Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2014.
- Ülgen, Ali Saim. *Anıtların Korunması ve Onarılması*. Ankara: Maarif Vekilliği Yayınları, 1943.
- Ülgen, Ali Saim. "Anıtların Korunması ve Onarılmasına Ait Prencipler." *Rölöve ve Restorasyon Dergisi* 1 (1974): 16-20
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-TF001.
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-OF003
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-OF002.
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-KR001.
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 380101007-OC013.
- Yaldız, Esra. "Anıtsal Yapıların Kullanım Sürecinde Değerlendirilmesine Yönelik Bir Model Önerisi." Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2013.
- Yavaş, Alptekin. "Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali'nin Mimari Eserleri." Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2007.





## Selçuklu Dönemi'nden Bir Mezar Anıtı: Halil Dede Türbesi

### A Grave Monument From The Seljuk Era: Halil Dede Tomb

Esra TOKAT

#### Öz

Zaman içerisinde çeşitli sebeplerle zarar görmüş mimari yapıların varlığının sürdürülmesi ve geleceğe aktarılması, onarım faaliyetleri ile mümkündür. Ancak yapıların ileri düzeyde bozulmaya maruz kaldığı bazı durumlarda yapılan müdahaleler, eserin özgün kimliğini gölgelemekte, onarım gördüğü dönemin karakterine bürünmesine sebep olabilmektedir. Bu durum, inşa kitabesi bulunmayan veya herhangi bir yazılı kayıta bahsi geçmeyen eserler için tarihlendirme sorununu da beraberinde getirmektedir. Çalışma kapsamında, daha önce mimarlık ve sanat tarihi literatüründe yer verilmemiş olan Nevşehir'in Ürgüp ilçesi, Aktepe Köyü'nde bulunan ve Selçuklu döneminin Horasan erenlerinden olan Halil Dede'ye atfedilen Halil Dede Türbesi plan, malzeme ve süsleme özellikleri bağlamında ele alınmıştır. 19. yüzyıla ait bir onarım kitabesi dışında hakkında hiçbir bilgi bulunmayan yapının menşei ve tarihlendirilmesi araştırmaya konu edilmiştir. Yerde incelenen eser, fotoğraflama ve kroki çizimi yöntemleriyle belgelenmiş, Anadolu'nun farklı bölgelerinde benzer mekân kurgusuna sahip örnekler ile karşılaştırılmıştır. Böylece söz konusu eserin üslup özellikleri ve Halil Dede'nin kimliğine ilişkin tüm veriler göz önüne alındığında yapının 14. ve 15. yüzyılları kapsayan zaman dilimi içerisine tarihlendirilebileceği kanaate varılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Mimari miras, Selçuklu Mimarisi, Türbe, Nevşehir, Aktepe Köyü, Halil Dede

#### Abstract

Architectural structures that have been damaged for various reasons over time have maintained their existence and transferring them to the future is possible through repair activities. However, in some cases where the structures are subject to advanced deterioration, the interventions can overshadow the original identity of the work and cause it to take on the character of the period in which it was repaired. This situation brings with it the problem of dating for structures that do not have a construction inscription or are not mentioned in any written record. Within the scope of the study, the Tomb of Halil Dede, located in Aktepe Village of Ürgüp District of Nevşehir, which has not been included in the literature of architecture and art history before, and attributed to Halil Dede, one of the Khorasan saints of the Seljuk period, was discussed in the context of its plan, material and decoration features. The origin and dating of the building, about which there is no information other than a repair inscription from the 19th century, has the subjected of research. The work examined on site was documented by photography and sketch drawing methods, and compared with examples with similar space setups in different regions of Anatolia. Thus, considering the stylistic features of the work in question and all the data regarding the identity of Halil Dede, it was concluded that the building can be dated to the period covering the 14th and 15th centuries.

**Keywords:** Architectural heritage, Seljuk Architecture, Tomb, Nevşehir, Aktepe, Halil Dede

\* **Sorumlu Yazar:** Esra TOKAT (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: esratokat@gmail.com ORCID: 0000-0001-6739-2983

**Atf:** Tokat, Esra. "Selçuklu Dönemi'nden Bir Mezar Anıtı: Halil Dede Türbesi." *Art-Sanat*, 22(2024): 173-198. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1474218>



### ***Extended Summary***

Within the scope of the study, the Halil Dede Tomb in Aktepe Village of Ürgüp District of Nevşehir, which has not been included in the architecture and art history literature before, was analyzed in detail and described. The fact that the structure built in the Seljuk period was not recognized within the scope of architecture and art history and that it had not been subject to a scientific aspect before was seen as a deficiency in the field. In the study, the tomb of Halil Dede, one of the Khorasan saints of the Seljuk era, was tried to be explained in detail in terms of plan, material and ornamentation features; the origin and dating of the building, which has no information about it other than a repair inscription from the 19th century, it has been opened to scientific debate.

As is known, although it is not welcomed in Islam, the Turks did not give up on building monumental tombs after the deaths of people who were at important positions in the state or believed to have high spirituality, and they continued these practices throughout the ages. Grave monuments, which were started to be built as a reflection of the pre-Islamic beliefs of the Turks, were built traditionally for centuries in every period and region. Within the scope of architectural actions that develop in direct proportion to the raw materials offered by geography with the arrival of the Turks in Anatolia, the stone was included first in the material list, which also affected the design and ornament processes; on the one hand building plans have diversified, and on the other hand, monumental tombs have constructed depending on the rank of the deceased. Grave monuments, built with various plan types in every period and region, on a scale ranging from the simplest to the monumental, have become one of the building types that determine the architectural face of Anatolia.

Before explaining the technical and artistic features of Halil Dede Tomb, we need to briefly focus on the identity of Halil Dede; it is known that certain figures came to Anatolia in the 12th and 14th centuries to work for the spread of Islam in the region, in short, to carry out their duties as dervishes, and they were popularly called Khorasan Saints. It is believed that Halil Dede lived during the Anatolian Seljuk and Principalities period and that he was one of the seven brothers who came to Anatolia from Khorasan. There are different legends told among the public about Halil Dede. Even today, different legends glorifying the spiritual personality of Halil Dede are told among the public.

Halil Dede Tomb, which is the subject of the study, is in the Ürgüp district of Nevşehir. The tomb is located on a slope overlooking the valley in Aktepe. The building covers a rectangular area extending in the north-south direction. The tomb, built with the masonry construction technique, has a plan consisting of two parts. The building consists of an entrance with an iwan, which can also be called a preparation area, and an interior space with a sarcophagus in the middle. In the iwan section located in the



north direction, the iwan opening faces the east direction. The iwan consists of three round arches, and two of the arches have a ribbed form, slightly protruding from the mass. The main space is reached through the rectangular opening under the middle arch of the iwan. The lintel stone at the top of the opening, which has flat jambs on the sides, hides the segmented arch form on the portal. The opening at the entrance from the iwan to the interior space is designed on a very small scale and emphasizes the spatial difference between the iwan and the interior space with the elevation of a row of stones at the ground level. The main space has a rectangular scheme, almost square. There is an earthen grave under the sarcophagus in the tomb, which does not have a crypt on the lower floor. There are inscription stones at the head and foot parts of the sarcophagus. "Mihail bin Halil" is written on the headstone of the sarcophagus. In the interior, there is a small window opened on the east and south walls. The upper cover of the tomb is a round-arched vault on the inside in the iwan section, and an oval vault close to the dome in the main space, while both sections are covered with a flat roof on the outside. The cover system in the main space is a unique practice. The eight-arched upper cover, formed by partially placing thinner arches between the thick arches that intersect each other from four directions at the top, covers a rectangular area close to a square with a dome-like vault cover. One of the main elements that support the vault to create such a dome-like effect is that the arches covering the main space, which is not perfect square, have a very wide round form, that is, close to an oval. In this way, the feeling of a flat but very wide opening covering a small area creates the feeling of a space covered by a dome. At the same time, the fact that the rows of arches, emphasized by a relief at the top, continue uninterruptedly from the ground to the level of two rows of stones supports this feeling.

In the tomb, which was built entirely with stone material, smooth-cut stone was used in the exterior corners of the façade, the entire southern facade and the interior, and rubble stone and rough-cut stone were used in other parts. The stone used in the construction of the building is a local material. The building material is described as soft and easy to process due to its volcanic character. Unlike the interior, which is in very good condition, the exterior of the building is in a very dilapidated state due to weather conditions. There is a lot of material loss and collapse, especially on the upper cover and on the façade walls along the western direction. The construction material shed from the building is piled up next to the building mass. It can be easily said that the Tomb of Halil Dede has a very unadorned exterior, generally devoid of any ornamental details. The only ornament that can be observed on the facade of the building is the inscription engraved on the stone inside the three-segmented arch on the entrance lintel. "Sahib-ül hayrat vel hasenat Hacı Mehmed 1254" is written on the entrance. This inscription, which is most likely to be a repair inscription indicating the repair of the building, indicates Rumi's 1254 and therefore the Gregorian year 1838. It is noteworthy that there is more effective content regarding ornamentation practice

in interior spaces. It has been possible to create a monumental impression in an area small enough to fit only the sarcophagus and for a single person to stand in front of the footstone. This monumentality is undoubtedly made possible by the eight-arched vault that descends almost uninterrupted along the body to the floor. Both the arch emphasis and the high-relief eight-segmented semicircular rosette placed at the intersection in the center have been increasing the lively appearance of the ceiling.

There are no strict rules regarding the construction of grave monuments, which are created by the combination of the aesthetic understanding of the region where they are built and the local materials. Also, the fact that they are structures only for visiting purposes has provided them with a free application area and allowed the grave monuments to show such diversity. As in all building types, some plan types in grave monuments were applied specifically to a certain period and region, some plan types were applied in a limited number and abandoned, and some plans even took their place in the architectural literature as unique examples. In light of all this, even if there is no clear information regarding the identity of Halil Dede and the dating of his tomb, it is thought that it is possible to evaluate the issue, open it to discussion and reach a conclusion based on tangible information.

At this point, it is thought that the first element that needs to be examined about the Halil Dede Tomb is related to dating. Rather than indicating the construction date of the building, the number 1838 is written on the inscription at the entrance to the main space; it is most likely that it is related to the repairs made by a charitable person during the 19th-century Ottoman period. The line “Sahib-ül hayrat vel hasenat”, which was written by mentioning the name of the benefactor Hacı Mehmed before the date specified in the inscription, is written on the buildings built to serve the common use of the people. This phrase, which means “the owner of goodness”, can be seen in the repair inscriptions placed after the restoration of damaged buildings, and it appears almost without exception, especially in fountains built for public use. The second element is related to the plan type and architectural details of the building. The scheme, which is composed of the iwan observed in the Halil Dede Tomb and an adjacent closed visiting area, brings to mind the tomb monuments of the Dehistan region, which include a preparation space, built by the Turks in pre-Anatolia. When the plan of the Halil Dede Tomb is examined, it is possible to say that the dual plan layout consisting of a tomb and iwan is one of the rare examples that are not repeated frequently within the scope of Turkish architecture developing in Anatolia. In the tomb, which refers to the Seljuk tradition with its cover as well as its plan, it is seen that the vault covering the main space is in a form that we can call unique, and unprecedented in the Ottoman architectural tradition. The eight-segmented vault covering, which covers the structure in the form of a continuous shell, has reminded us of pre-Anatolian Turkish tents as if referring to Seljuk architecture.

As a result, when the plan, material and ornamentation details of the Halil Dede Tomb in Ürgüp Aktepe, which are discussed within the scope of the study, and the identity of Halil Dede are evaluated together; It has become clear that the tomb exhibits Seljuk characteristics in terms of structure and scheme, and that it was repaired in the 19th century after the destruction it suffered. As a result of the examinations, it can be seen that the repairs made in previous periods were based on materials and reinforcement. As a matter of fact, in the tomb, which has a very simple identity on the exterior, the main factors reflecting the Seljuk character are the plan, space setup and the covering system of the interior. Therefore, it is obvious that the Tomb of Halil Dede, a Seljuk period tomb monument, has preserved its Seljuk character despite the interventions it has seen over time.

## Giriş

Türkler, devletin önemli kademelerinde bulunan veya maneviyatının yüksek olduğuna inanılan kişilerin ölümlerinin ardından İslam Öncesi Dönem’de olduğu gibi İslamiyet’in kabulünden sonra da anıtsal mezar inşa etmeye devam etmiş, bu uygulamaları çağlar boyu sürdürmüşlerdir. Yerleşik hayata geçmeden önceki dönemlerinde, ölen kişinin çadırda bekletilmesi ve yakınlarının çadırın ağıtlar eşliğinde tavaf edilmesi, mezar anıtlarının çadırların üst örtülerini çağrıştıran külah formuna sahip olması ve yine türbe ve kümbetlerin saçak sıralarının çadırların üst kısmında dolanan süslemeli bezleri hatırlatması gibi benzerlikler, kaynakların doğru yerde arandığını kanıtlar niteliktedir<sup>1</sup>. Türklerin İslam öncesi inanışlarının bir yansıması olarak yapımına başlanıp kümbet veya türbe adlarıyla anılan mezar anıtları, hüküm sürülen her dönem ve bölgede asırlar boyunca geleneksel biçimde inşa edilmiştir. Coğrafyanın sunduğu yapı malzemeleri ile doğru orantıda gelişen mimarlık eylemleri kapsamında Türklerin Anadolu’ya gelişiyle birlikte taşın ilk sırada yer alması, tasarım ve bezeme süreçlerini de etkilemiş; bir yandan yapı planları çeşitlenirken diğer yandan ölen kişinin mertebesine göre anıtsallaşan türbe ve kümbetler hayata geçirilmiştir.

Türk-İslam mezar anıtlarının günümüze ulaşan erken örneklerinin ilk Türk-İslam devleti olan Karahanlı Dönemi mimarisi kapsamında ortaya konulduğu bilinmektedir. Karahanlılar Dönemi’ndeki ilk uygulamalar, etrafı duvarlarla çevrilmiş kare bir alanın kubbeyle örtülmesinden müteşekkil bir düzen göstermektedir. Karahanlı Dönemi’nde tromplu kubbeyle örtülü küçük ölçekli mezar anıtlarından, kubbeye geçiş öncesi kademeli olarak kareden sekizgene dönüşen düzenleri ve içten kubbe dıştan külah formulu örtü sistemlerini barındıran örneklerle gelişim sürdürülmüştür. Büyük Selçuklu Dönemi’nde de mimari arayışlar devam etmiş, silindirik ve çokgen gövdeli türbe ve kümbetlerin ilk örnekleri bu devirde inşa edilmiştir. Ancak mezar anıtları bağlamında Türk mimarlığı için asıl gelişim, Anadolu’ya gelişle başlamıştır. En yalın uygulamadan anıtsala uzanan bir çizelgede, her dönem ve bölgede çeşitli plan tipleriyle inşa edilen türbe ve kümbetler, Anadolu’nun mimari çehresini belirleyen yapı tiplerinden biri olmuştur. Anadolu Selçuklu Dönemi’nde kare, dikdörtgen, silindirik veya on iki, sekiz, on gibi kenar sayılarına sahip çokgen ya da poligonal olarak adlandırılan gövdelere sahip mezar anıtları, yöresel malzeme çeşitliliğinin getirdiği değişik varyasyonlarla inşa edilmiştir. Cami, medrese gibi yapılarla aynı avluyu paylaşan ya da bu yapıların iç mekânlarındaki bir alana inşa edilmiş; diğer bir deyişle yapının bir odası veya bölümü türbe olarak düzenlenmiş mezar anıtlarına Anadolu Türk mimarlığının hemen her dönem ve coğrafyasında rastlamak mümkündür.

Tüm bunların yanı sıra gövde formları, üst örtü birimleri, kubbe geçişleri, süsleme detayları vb. tüm mimari elemanların değişik alternatiflerle kullanıldığı zengin bir skalada uygulama alanı bulan mezar anıtları içerisinde yalnızca Anadolu’ya özgü bir

1 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Kervan Yayınları, 1955), 15.

tipin de ortaya çıktığı görülmektedir. Söz konusu tip, dikdörtgen alanda gelişen ve giriş bölümünde geniş ve derin bir kemer açıklığıyla dışa dönük bir form gösteren, tonozlu üst örtüye sahip bir eyvanla bütünleşen türbe-kümbetlerdir.

Çalışma kapsamında ele alınan *Halil Dede Türbesi* eyvan ve türbeden müteşekkil bir plana sahiptir. Mimari form olarak “eyvan”, giriş bölümünden geniş bir kemerle dışarıya açılan, diğer üç yönden ise duvarlarla çevrili mekân şeklinde tanımlanmaktadır<sup>2</sup>. Anadolu öncesinden beri Türk mimarlığı kapsamında inşa edilmiş yapılardaki sarsılmaz konumuyla eyvan, kendisine çok geniş bir sahada uygulama alanı bulmuştur. Camiden medreseye, saraydan kervansaraya, hana, hamama, konuta değin hemen her yapı türünde bir veya birden fazla mekânın tanımı olarak karşımıza çıkan eyvan, bazen de yapının plan esasını teşkil eden ana unsur konumundadır. Ayrıca eyvan, yer aldığı yapı türü veya bulunduğu konum dolayısıyla farklı fonksiyonların yüklenmesine elverişli bir mekân oluşuyla da anıtsal Türk mimarlığının oluşum sürecinde görev üstlenen kayda değer bir mimari öğedir<sup>3</sup>. İşlevselliği ve görsel etkisi sebebiyle yapı tiplerinin hemen hepsinde ve her türden mekânın kurgulanmasında rol oynayan eyvan, mezar anıtlarında da kaçınılmaz biçimde uygulanmış ve Anadolu Türk mimarisinde “Eyvan Tipi Türbeler” terimiyle tipolojide tanımlı bir sınıf olarak yerini almıştır<sup>4</sup>. Selçukluların Anadolu’da inşa ettikleri eyvan tipi türbeler, alt katında üzeri tonozla örtülü mumyalık (cenazelik) bulunan, mumyalık bölümünden giriş kattaki eyvan kısmına ise merdivenlerle çıkılan bir düzen göstermektedir. Bu yapılarda eyvan, taç kapıları andıran anıtsal bir ana giriş kapısı şeklinde tasarlanmaktadır<sup>5</sup>. Anadolu mimarisinde “eyvanın bütünüyle dışarıya açıldığı türbeler” ve “eyvan açıklığının teşkilatlandırıldığı türbeler” olarak iki ana grup altında da incelenen eyvan türbelerinin yapımına 13. yüzyıla gelinmesiyle başlanmıştır. 14. yüzyılda gelişerek çoğalan eyvan tipi türbeler karakteristik özelliklerini, zengin çeşitliliğe sahip Beylikler Dönemi mimari üslubunun Anadolu’da yaygınlaştığı 14. yüzyıl sonlarından itibaren kaybetmeye başlamıştır<sup>6</sup>.

Osmanlı Dönemi’ne gelindiğinde mezar yapılarına plan bağlamında bir yenilik getirilmediği, Orta Asya’da doğup göç yollarıyla beslenen ve sonunda Anadolu’da büyüyen mimari geleneklerin tekrar edildiği görülmektedir. Dahası, erken dönem Osmanlı mezar anıtlarının ilk örneklerinden biri olan İznik Kırğızlar Türbesi’nin şeması incelendiğinde art arda iki mekânın sıralandığı bir düzen dikkat çekmektedir. İki ayrı mekânın birleşmesinden oluşan plan Anadolu öncesine atıf yaparcasına, hazırlık alanı amacıyla tasarlanmış eyvanlı giriş bölümü bulunan 12. yüzyıl Dehistan mezar anıt-

2 Ayla Ödekan, “Eyvan,” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: YEM Yayınları, 1996), 574.

3 Alev Erarslan, “Ortaçağ Türk Mimarlığında Eyvan Kullanımında Mekan-İşlev İlişkisi,” *Megaron* 7 (2012), 159.

4 Hakkı Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri* (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, 1996), 458.

5 Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 227.

6 Metin Sözen, “Anadolu’da Eyvan Tipi Türbeler,” *Anadolu Sanatı Araştırmaları I* (İstanbul: Gün Matbaası, 1968), 167-210.

larını hatırlatmaktadır<sup>7</sup>. 14. yüzyıla tarihlenen yapının planı, ön tarafta tonozlu giriş eyvanı ve onun ardında kubbeli ziyaret mekânından müteşekkildir. Ana mekân olan ziyaret alanının kubbesi onikigen bir kasnağa oturmaktadır. Oldukça yüksek tutulmuş kasnağa gövdeden geçişler pencere aralarına yerleştirilmiş tromplarla, kasnaktan kubbeye geçişler ise pandantiflerle sağlanmıştır<sup>8</sup>.

### 1. Horasan Erenlerinden Halil Dede

Anadolu'ya 12. ve 14. yüzyıllarda İslamiyet'in bölgede yayılması için çalışmak, kısacası dervişlik görevi yürütmek için gelmiş belli şahsiyetler olduğu, bunlara halk arasında Horasan Erenleri denildiği bilinmektedir. Nevşehir ve civarının önemli şahsiyetleri arasında en bilinenleri olan Turesan Veli ve Hacı Bektaş Veli gibi erenlikleri sabit olmasa da Âşık Dede, Hasan Dede, Ese Dede, Baba Yusuf, Ramazan Dede ve Hicim Baba da yine halk arasında en çok tanınan, adı bilinen kişilerden bazılarıdır. Bununla birlikte, ismi geçen şahsiyetler yalnızca halk söylencelerinde yer almakta; Osmanlı arşivlerinde Hacı Bektaş Veli ve Turesan Veli dışında sadece Halil Dede'nin adı geçmektedir<sup>9</sup>.

Halil Dede'nin Anadolu Selçuklu Dönemi'ne denk düşen bir tarihte yaşadığına ve Horasan'dan Anadolu'ya gelen yedi kardeşten biri olduğuna inanılmaktadır<sup>10</sup>. Halil Dede hakkında halk arasında anlatılan değişik rivayetler bulunmaktadır. Bunlardan biri kaynağını, Halil Dede'nin türbesinin bulunduğu bölgenin topografyasından almaktadır. Türbenin bulunduğu yüksek tepeye çıkan vadilerdeki kaya oluşumların farklı canlılara benzetilmesiyle bağdaştırılan hikâyede, Horasan ereni Halil Dede'yi taşlamaya giden yüzlerce gayrimüslimden bahsedilmektedir. Kendisine fenalık yapacak olanlara dayanamayan Dede, Allah'a yakararak gelenlerin “ya taş ya da kuş” olmasını dilemiştir. Bunun üzerine baskına gelenlerin yarısı taş olup kalır, yarısı da kuş olup uçarlar<sup>11</sup>. Bir diğer hikâye bölgeden geçen bir kervanla alakalıdır. Haydutların saldırısına uğrayan kervan ahalisi kaçarak Halil Dede'nin yanına sığınmış ve ondan yardım istemişlerdir. Durumdan rahatsız olan Halil Dede “taş olun” der ve haydutlar taş kesilirler<sup>12</sup>. Halil Dede'nin hikmet sahibi bir şahsiyet olduğunu vurgulayan her iki hikâyenin yanı sıra, günümüzde de bölge halkı Halil Dede'nin evliya olduğuna inanmakta ve bu doğrultuda oldukça zorlu bir tırmanış yaparak türbeyi ziyaret etmektedirler. Bu sayede hastalıkların iyileşeceğine ve uzun ömürlü olunacağına inanılmaktadır. Ziyaretgâhta bulunan sandukanın baş taşında yer alan on üç terklı serpuş göz önüne

7 Ara Altun, *Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1988), 21.

8 Selda Kalfazade, “İznik Kızıllar Türbesi,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 25 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022), 445.

9 Ali Kozan, “Sözlü ve Yazılı Tarihe Göre Nevşehir Bölgesinde Horasan Erenleri Olarak Bilinen Şahsiyetler,” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 61 (2012), 316.

10 Osman Elmacı, *Ürgüp Tarihi* (Ankara: Ürün Yayınları, 2008), 60.

11 Mustafa Kaya, *Geçmişten Günümüze Ürgüp* (Ankara: Dizgi Ofset, 1994), 128.

12 Kemal Talih Türkmen, *Bilinmeyen Kapadokya'dan Bir Kesit Ürgüp* (Ankara: Ürün Yayınları, 1999), 213.

alındığında, Halil Dede'nin Celveti tarikatına<sup>13</sup> mensup olduğunu söylemek mümkündür. Aziz Mahmud Hüdâyî tarafından bizzat ortaya konan Celvetî takkesi on üç terklidir. Takkedeki terk sayısı, on iki adet ilahi sayılan kol olması ve bunun “teklik” ile toplandığında rakamların on üç sayısını veriyor olmasıyla açıklanmaktadır<sup>14</sup>.

## 2. Halil Dede Türbesi<sup>15</sup>

Nevşehir ilinde, Ürgüp-Avanos yolu üzerinde bulunan Halil Dede Türbesi, Aktepe'de vadiye bakan bir tepe üzerinde yer almaktadır (G. 1) Ziyarete açık olan yapının bulunduğu yamaca karayolu araçlarıyla ulaşım oldukça güçtür. Bu sebeple ziyaretçiler, zorlu bir tırmanış gerçekleştirerek türbeye ulaşabilmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı Kapadokya Alan Başkanlığının yetkili ve sorumlu olduğu bölge içerisinde bulunan yapı, konumu dolayısıyla her türlü hava koşulunun olumsuz etkisine açık durumdadır ve her geçen gün tahrip olmaya devam etmektedir. Günümüzde özellikle dış cephesi oldukça harap hâldeki yapıda, cephe duvarları, üst örtü sistemindeki malzeme kayıpları ve çökmeler belirgin biçimde görülebilmektedir (G. 2).



G. 1: Halil Dede Türbesi, harita (googlemaps, 2024)



G. 2: Halil Dede Türbesi (E. Tokat, 2021)

### 2.1. Plan ve Yapım Tekniği

Yapı, kuzey-güney doğrultusunda uzanan dikdörtgen bir alanı kaplamaktadır. Yiğma teknikli inşa edilmiş kâgır türbe, iki bölümden oluşan plana sahiptir. Yapı, hazırlık alanı olarak da adlandırılabilir eynanlı bir giriş ve içinde sanduka bulunan ziyaretgâhtan oluşmaktadır (G. 3).

13 İlk olarak 1291 yılında İbrâhîm Zâhid-i Geylânî tarafından kurulan Celvetilik, başlangıçta Halveti tarikatının bir kolyuken Aziz Mahmud Hüdâyî zamanında ayrı bir tarikat olarak teşekkül etmiştir. İstanbul'da çok sayıda müridi bulunan tarikat, sonraki dönemlerde Aziz Mahmud Hüdâyî tarafından gönderilen dervişler sayesinde Balkanlar ve Orta Anadolu coğrafyasında yaygınlaşmıştır. Detaylı bilgi için bk. Hasan Kamil Yılmaz, “Celvetiyye,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 7 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 273-275.

14 Semih Ceyhan, “Osmanlı Tâcnâme Literatürüne Göre Derviş Tacı ve Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî'nin Cevâhir-i Tâc-ı Hilâfet Risâlesi,” *İslâm Araştırmaları Dergisi* 25 (2011), 139.

15 Bu çalışma, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kapadokya Alan Başkanlığı'nın 02.05.2024 tarih ve E-25939220-915.03.03-48636 sayılı izni ile hazırlanmıştır.



G. 3: Halil Dede Türbesi, cepheden (E. Tokat, 2021)

Kuzey yönünde bulunan eyvanlı giriş bölümünde, eyvanın açık olan gözü doğu yönüne bakmaktadır. Üç adet yuvarlak kemerden müteşekkil eyvan örtüsünde, kemerlerden ikisi kütleli hafif dışa taşkın biçimde kaburgalı form arz etmektedir (G. 4).



G. 4: Eyvan içinden kemer detayları (E. Tokat, 2021)

Eyvanın orta kemeri altında bulunan lentolu dikdörtgen açıklıktan ana ziyaret mekânına ulaşılmaktadır. Yanlarda düz söveleri bulunan üstü kemerli giriş üzerinde dokuma kumaştan bir örtü takılıdır (G. 5).





G. 5: Eyvandan ziyaret alanına giriş açıklığı (E. Tokat, 2021)

Eyvandan iç mekâna girişte bulunan açıklık oldukça ufak ölçekte tasarlanmış olup zemin kotunda bir sıra taş seviyesindeki yükselti ile eyvan ve ziyaret alanı arasındaki mekânsal fark vurgulanır niteliktedir. Burada manevi değeri ön planda olan bir mekâna girişi belirgin hâle getirme isteği kadar, iklimsel etkileri iç mekândan mümkün olduğunca uzak tutmak gibi teknik gerekçeler de aranmalıdır.

Ana ziyaret mekânı, kareye yakın dikdörtgen şemalıdır ve orta kısımda bir sanduka yer almaktadır. Alt katında mumyalık bulunmayan türbede, sandukanın altında bir toprak mezar vardır. Sandukanın baş ve ayak kısımlarında kitabe taşları mevcuttur. Kozan'ın çalışmasında, sandukanın baş taşında “*Mücabil Halil*” yazdığı ifade edilmiştir<sup>16</sup>. Ancak, yapılan incelemede şahide üzerinde “*Mihail bin Halil*” yazılı olduğu okunmuştur (G. 6).

16 Kozan, “Sözlü ve Yazılı Tarihe Göre Nevşehir Bölgesinde Horasan Erenleri Olarak Bilinen Şahsiyetler,” 326.



G. 6: İç mekânda yer alan sanduka ve şahide (E. Tokat, 2021)

İç mekânda doğu ve güney duvarları üzerine açılmış birer adet küçük pencere bulunmaktadır. Dış cephede düz lentolu olan her iki pencere açıklığından güney duvarı üzerindeki pencere iç mekânda da aynı formunu korurken, doğu duvarı üzerindeki pencere açıklığında üst satıhta yukarı doğru içbükey pahlamak suretiyle basık kemer şekli verilmiştir (G. 7).



G. 7: İç ve dış mekândan pencere detayları (E. Tokat, 2021)

Türbenin üst örtüsü eyvan kısmında içten yuvarlak kemerli tonoz, ziyaret mekânında ise kubbeye yakın oval bir tonoz şeklindedir. Dıştan her iki bölüm de düz dam örtülü hâldedir. Ana mekândaki üst örtü, münferit bir uygulamadır. Tepe noktasında kesişen, birbirine çapraz atılmış iki adet kalın kemer sırasının aralarına kısmen

daha ince kemerler atılmak suretiyle oluşturulan sekiz kollu üst örtü düzeneği, kareye yakın dikdörtgen bir alanı kubbemsi bir tonoz örtüsüyle buluşturmaktadır (G. 8).



G. 8: Tonoz üst örtüsü (E. Tokat, 2021)

Tonozun bu denli kubbeye benzer bir etki yaratmasını destekleyen ana unsurlardan biri, esasen tam kare olmayan mekânı örtecek üst örtüye atılan kemerlerin oldukça geniş yuvarlak formdaki ovale yakın biçimleridir. Bu sayede küçük bir alanı kapsayan basık ama oldukça geniş açıklık hissi, kubbeye örtülü mekân hissi oluşturmaktadır. Bununla birlikte tepe noktasında bir kabara ile vurgulanan kemer sıralarının, zemin-den iki sıra taş seviyesine kadar kesintisiz biçimde devam ediyor oluşu, bu hissiyatı desteklemektedir (G. 9).



G. 9: Türbe iç mekânından genel görünüm (E. Tokat, 2021)

## 2.2. Malzeme

Tamamen taş malzemeyle inşa edilmiş olan türbede, dış cephe köşelerinde, güney cephenin tamamında ve iç mekânda düzgün kesme taş, diğer bölümlerde ise moloz taş kullanılmıştır. Yapının inşasında kullanılan taş yöresel malzeme olup volkanik karakterinden ötürü işleme kolay, yumuşak olarak tanımlanabilir niteliktedir.

Oldukça iyi durumdaki iç mekânın aksine, konumu dolayısıyla her tür hava koşulluna açık, savunmasız durumdaki yapının dış cephesi harap hâdedir (G. 10).



G. 10: Güneybatı cephe (E. Tokat, 2021)

Özellikle üst örtüde ve batı yönü boyunca cephe duvarlarında fazlaca malzeme kaybı ve yıkıntı söz konusu olan türbenin inşa malzemesi yer yer yapı bedenine yığılmıştır (G.11).



G. 11: Kuzeybatı cephe (E. Tokat, 2021)

Eyvânın açıklığının aksında yer alan arka duvarı, bilinmeyen bir dönemde yıkılmış ve herhangi bir bağlayıcı malzeme kullanılmadan taşlar üst üste konulmak suretiyle kapatılmıştır. Türbenin ön cephesi boyunca sol tarafta bulunan kapalı ziyaretgâh birimi dışarıdan altta iki, kısmen üç sıra moloz taş, üst sıralarda ise beş sıra düzgün kesme taş şeklinde yapı bedeni boyunca devam etmektedir.

Üst kısımda ise eyvana yakın köşesinden bir kavisle dam seviyesine doğru dönüş yapmaktadır. Özgün durumunda düz toprak zemine sahip eyvan mahalinde, güncel bir uygulama olarak çok da nizami olmayan taş malzemeden plakalar rastgele döşenmiş durumdadır.

### 2.3. Süsleme

Türbenin dış cephesi büyük ölçüde zarar görmüş olmasına rağmen, özellikle eyvan ve türbe girişlerinin baktığı yönlerde cephe duvarlarına ait malzemelerin iyi ve korunmuş durumda olması, yapının süslemeleri konusunda fikir verir niteliktedir. Bununla birlikte, beden duvarlarından koparak etrafa saçılmış ve belli zamanlarda ziyarete gelenler tarafından türbe etrafına rastgele yerleştirilmiş olan inşa malzemeleri de yapının tezyini programına dair ipuçlarını barındıran somut kanıtlardır. Tüm bunlar incelendiğinde Halil Dede Türbesi'nin herhangi bir süsleme detayı barındırmayan, oldukça sade bir dış cepheye sahip olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. Yapı cephesinde gözlenebilen tek hareket, girişin üst kısmını kaplayan üç dilimli kemerin iç kısmında taşa kazınmış hâldeki kitabesidir (G. 12).



G. 12: Ana mekâna girişin üzerinde yer alan onarım kitabesi (E. Tokat, 2011)

Giriş üzerinde “Sahib-ül hayrat vel hasenat Hacı Mehmed 1254” yazmaktadır. Yapının onarımına ilişkin tamir kitabesine düşülmüş Rumi 1254 tarihi, Miladi 1838 senesine tekabül etmektedir. Dış cephe duvarları üzerinde ayrıca, zaman içerisinde ziyaretçiler tarafından kesici alet veya boya kullanarak yapıldığı anlaşılan, taş Arap harfleriyle yazılmış Hasan, Hüseyin, Ali Efendi gibi isimlerin yanı sıra günümüz Türkçesiyle işlenmiş muhtelif isimler okunmaktadır.

İç mekânda tezyini uygulamalar konusunda dış cepheye nazaran daha etkin bir içerik olduğu dikkat çekmektedir. Giriş bölümünde, yanları düz söveli kapı açıklığının üzerinde bulunan dilimli kemer süslemesi ve girişin ana mekâna bakan kısmında silmelerle hareketlendirilmiş basık kemerli detaylar göze çarpmaktadır (G. 13).



G. 13: İç mekândan girişe bakış (E. Tokat, 2011)

Yalnızca sandukanın sığabileceği ve bir insanın ayak taşı önünde durabileceği kadar alan bulunan dar ve basık ziyaretgâhta, iç mekânın yaklaşık beş metre kare boyutlarında olmasına rağmen anıtsal bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Bu anıtsallık mekânın tamamını örten, gövde boyunca zemine kadar neredeyse kesintisiz inen, kütlede dışa taşkın dört kemerle oluşturulan sekiz kollu tonoz örtüsüyle mümkün kılınmıştır. Gerek kemer vurgusu gerekse merkezdeki kesişim noktasına yerleştirilmiş yüksek kabartma sekiz dilimli yuvarlak rozet, üst örtüde verilmiş olan hareketli

görünümü artırmaktadır. Kemerler, atıkları zikzaklı ve dendan motifli taş işçiliği ve yapının dört köşesine denk gelen bölümlerinde içbükey tasarlanmış tek merkezden çıkan dilimlerle istirdide kabuğu deseni verilmiş ufak trompvari süsleme detayları ile nihayetlenmektedir (G. 14).



G. 14: İç mekândan süsleme detayları (E. Tokat, 2021)

Sandukanın baş kısmında bulunan ve Halil Dede'nin isminin yazılı olduğu şahide de sade bir taş bezeme arz etmektedir. On üç dilimli serpuş bulunan şahidenin üzerinde taşa kazınmış "Mihail bin Halil" ismi, üst kısmında üçgen bir alınlık ve aşağı doğru oval hatlarla dalgalanan, ardından düz bir çizgiyle nihayetlenen bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır.

### 3. Değerlendirme

İnşa edildikleri bölgeye ait estetik anlayışın ve yöresel malzemenin birleşiminden doğan mezar anıtlarının yapımlarına ilişkin kesin kaideler bulunmaması ve yalnızca ziyaret amaçlı yapılar olmaları, onlara özgür bir uygulama alanı sağlamış ve mezar anıtlarının bu denli çeşitlilik göstermesine olanak sağlamıştır<sup>17</sup>. Tüm yapı türlerinde olduğu gibi mezar anıtlarında da bazı plan tipleri belirli dönem ve bölgeye mahsus uygulanmış, bazı plan tipleri sınırlı sayıda uygulanıp terk edilmiş ve hatta bazı planlar ise tekrarı gelmeyen münferit örnekler olarak mimarlık literatüründeki yerini almıştır.

Halil Dede'nin kimliği ve türbesinin tarihlendirilmesine ilişkin net bir bilgi bulunmamasıyla birlikte, somut veriler üzerinden konunun değerlendirilmesi, tartışmaya açılması ve bir öngörünün ortaya konulmasının mümkün olduğu görülmüştür. Bu nok-

17 Oluş Arık, "Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri," *Anadolu* 11 (1967), 57

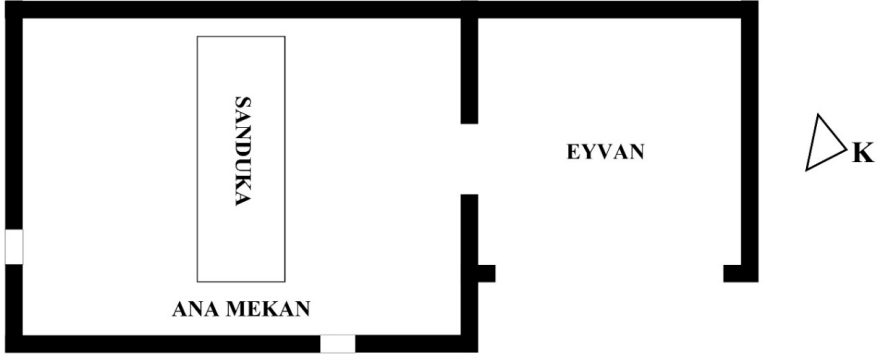


tada, Halil Dede Türbesi ile ilgili irdelenmesi gereken ilk hususun tarihlendirme ile alakalı olduğu söylenebilir. Ana mekâna giriş üzerinde yer alan kitabelikte belirtilen Rumî 1254 [Miladi 1838] senesinin yapının inşa tarihine işaret etmekten ziyade 19. yüzyıl Osmanlısında bir hayırsever tarafından gerçekleştirilen onarıma ilişkin tarihlendirme olduğu kuvvetle muhtemeldir. Zira kitabede belirtilen tarihten önce hayır sahibi Hacı Mehmed'in adını geçirmek suretiyle yazılmış olan "Sahib-ül hayrat vel hasenat" dizesi, sevap kazanmak üzere, halkın ortak kullanımına hizmet etmek için inşa ettirilmiş yapılar üzerine düşülen bir yazı olarak bilinmektedir. "Hayr ve iyilik sahibi" anlamına gelen bu tabir, hasar görmüş yapıların ihya edilmesinin ardından konulan onarım kitabelerinde ve sadaka-i cariyeye özelliği taşıyan cami, medrese gibi yapıların ilk inşa kitabelerinde görülebileceği gibi özellikle çeşmelerde neredeyse istisnasız biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple, her ne kadar topluma mâl olmuş, kültürel ve manevi değerleri yansıtan bir kişiliğe ait olsa da türbenin ilk inşasına ilişkin bir yazıtta "Sahib-ül hayrat vel hasenat" ifadesinin kullanılması, alışıldık bir uygulama değildir. Aksi hâlde, türbeyi yaptıran şahsa ait bilginin vakıfçı kimliğini ön plana çıkartacak şekilde "bani" adı altında verilmesi gerekmektedir.

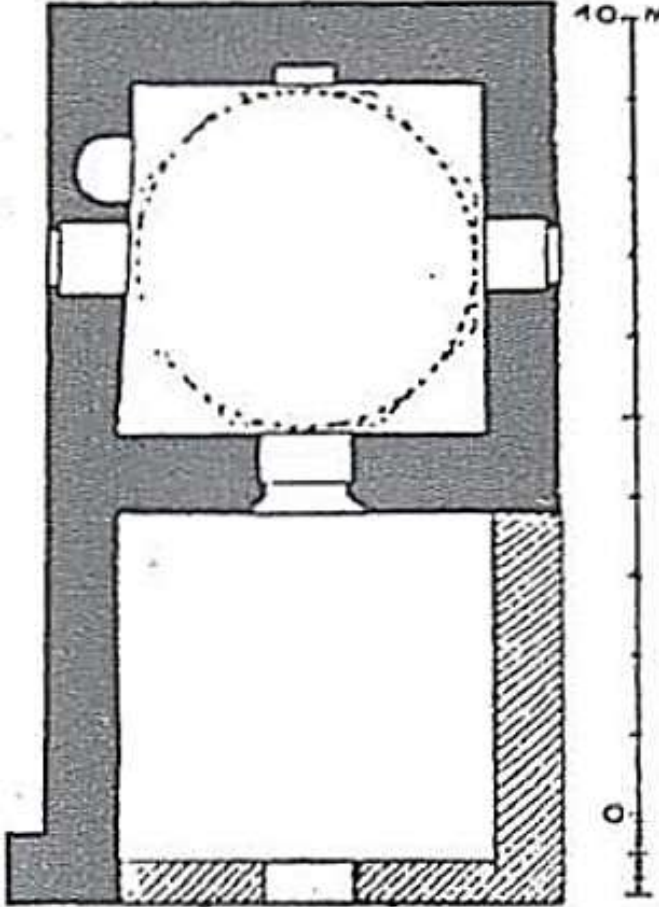
İkinci husus ise yapının plan tipi ve mimari detayları ile alakalıdır. Halil Dede Türbesi'nde gözlenen eyvan ve bitişiğinde kapalı bir ziyaret mekânından terkip edilmiş şema, Türklerin Anadolu öncesinde inşa etmiş oldukları, hazırlık mekânı içeren Dehistan bölgesi mezar anıtlarını akla getirmektedir. Halil Dede Türbesi'nin planı incelendiğinde, bir kümbet ve eyvandan oluşan ikili plan düzeninin Anadolu'da gelişen Türk mimarlığı kapsamında sık tekrarlanmayan nadir örneklerden biri olduğunu söylemek mümkündür (G. 15).

Bu plan tipinin Anadolu'da bilinen ilk örneği 12. yüzyıl yapısı olan Elti Hatun Kümbeti'dir<sup>18</sup>. İstisnai olarak inşa edilmiş plan tipinin Osmanlı devrine ait bilinen ilk örneği ise Kırgızlar Türbesi'dir. 14. yüzyıl yapısı olan Kırgızlar Türbesi, eyvan ve ziyaret mekânının girişlerinin aynı aksta yer alması dışında Halil Dede Türbesi'nin şeması ile benzer özelliklere sahiptir (G. 16).

18 Elti Hatun Kümbeti, 1252-1253 yıllarına tarihlendirilmektedir. Halil Dede Türbesi'nde olduğu gibi kuzey yönünde eyvanlı bir girişi bulunan yapının ana mekânı sekizgen gövdelidir. Halil Dede Türbesi gibi eyvan ve kümbet birleşiminden oluşan mezar anıtları grubuna dâhil olan yapı bu şekliyle Orta Asya Türk sanatında görülen biçimin Anadolu'ya taşınması bağlamında bilinen ilk örnek olmasıyla dikkat çekmektedir. Detaylı bilgi için bk. Aynur Durukan, "Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler," *Vakıflar Dergisi* 27 (1998), 21; Bünyamin Kara, "Mimari," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 380.

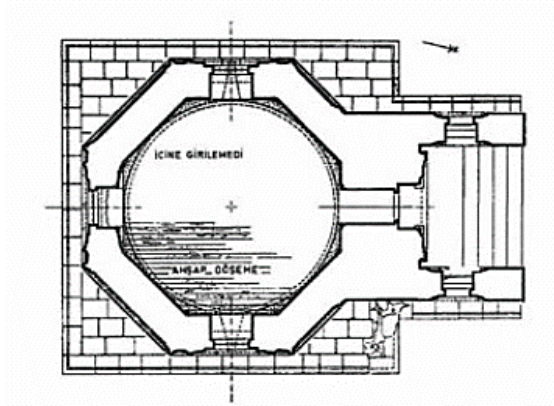


G. 15: Halil Dede Türbesi, kroki (E. Tokat, 2024)



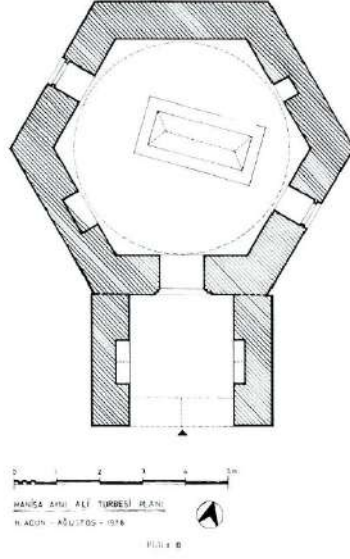
G. 16: İznik Kırğızlar Türbesi, plan (S. Eyice, "İznik," 105)

Kırgızlar Türbesi'nin ardından yine 14. yüzyıla ait Kayseri Ali Cafer Türbesi<sup>19</sup> (G. 17), 15. yüzyılda inşa edilmiş olan Manisa Aynı Ali<sup>20</sup> (G. 18) ve Yozgat Çandır Han Türbeleri<sup>21</sup> (G. 19), bu plan tipinin bilinen diğer örnekleridir.

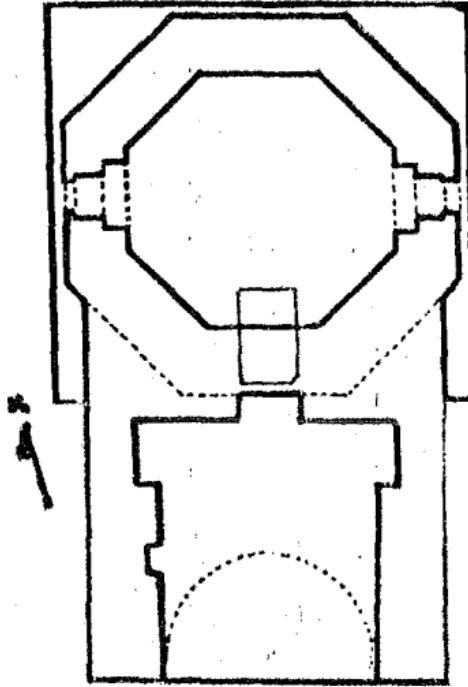


G. 17: Kayseri Ali Cafer Türbesi, plan (M. Şahin, “Kayseri Ali Cafer Kümbeti Sorunsalı,” 539)

- 19 Kayseri’de bulunan Ali Cafer Türbesi kare planlı bir ana mekân ve kuzey yönünde bulunan eyvanlı girişi ile Halil Dede Türbesi’nde gözlenen kümbet ve eyvandan terkip edilmiş şemayla benzeşmektedir. Moloz taş ve kesme taş malzemeyle inşa edilmiş yapının kitabesi bulunmamaktadır. Günümüzde eyvan bölümünün üst kısmı açık olan türbenin 13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl ortalarını kapsayan zaman aralığındaki bir dönemde inşa edildiğine ilişkin görüşler sunulmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Mert Şahin, “Kayseri Ali Cafer Kümbeti Sorunsalı,” *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları* 23 (2019), 534
- 20 Kümbet- eyvan birleşimi türbeler grubuna giren Manisa Aynı Ali Türbesi altıgen planlı bir ana mekân ile ona bitişik bir eyvandan oluşmaktadır. Altıgen planlı kümbet bölümü kubbeye örtüldür. Halil Dede Türbesi’nde olduğu gibi iki bölümden oluşan yapıda, Kırgızlar Türbesi’nden farklı olarak eyvan ve türbe aynı aksta yer almak yerine, Halil Dede Türbesi’nde olduğu gibi yan yana konumlanmış düzendedir. Yapı sarı kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Kitabesi bulunmayan yapı, 15. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Detaylı bilgi için bk. Hakkı Acun, “Manisa’daki Türbe Mimarisi,” *Belleten* 49/113 (1985), 479-502
- 21 Çandır Şahsultan Hatun adıyla da bilinen Yozgat Çandır Han Türbesi, 15. yüzyıl sonlarına tarihlendirilmekte olup kırmızı kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. “Kümbet-eyvan birleşimi” türbeler grubunda olan yapının planı, giriş bölümündeki eyvan ve yan tarafında sekizgen gövdeli ana mekândan müteşekkildir. Her ne kadar ana mekânda Halil Dede Türbesi’nde gözlenen kareye yakın dikdörtgen formdan farklı olarak sekizgen gövdeli şema kullanılmış olsa da yapının plan esasını teşkil eden eyvan-türbe birleşiminden oluşan mekân kurgusu, Halil Dede Türbesi ile benzer özellikler sergilemektedir. Detaylı bilgi için bk. Hakkı Acun, “Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları,” *Vakıflar Dergisi* 13 (1981), 635-715.

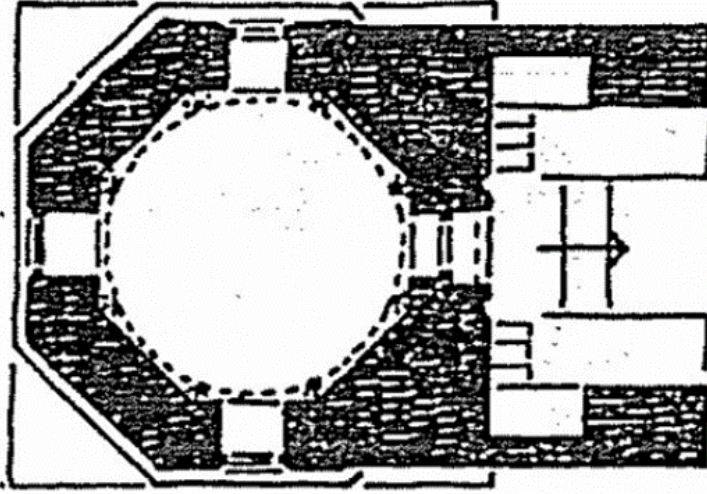


G. 18: Manisa Ayni Ali Türbesi, plan (H. Acun, "Manisa'daki Türbe Mimarisi," 505)



G. 19: Yozgat Çandır Han Türbesi, plan (O. Ülkü, "Gelibolu Saruca Paşa Türbesi," 254)

Söz konusu plan tipi, 1542 tarihli Yozgat Çayıralan Türbesi<sup>22</sup> dışında 15. yüzyıldan sonra terk edilmiştir. Yozgat Çayıralan Türbesi'nin bir Dulkadiroğlu eseri olan Çandır Han Türbesi ile çok yakın bir mesafede bulunmasından ötürü plan benzerliği gösterdiği düşünülmektedir (G. 20).



G. 20: Yozgat Çayıralan Türbesi, plan (M. Şahin, “Kayseri Ali Cafer Kümbeti Sorunsalı,” 541)

Netice olarak, olgunluğa erişmiş ve yüzlerce yıllık arayışların ardından neredeyse her alanda çözüme ulaşılmış olan 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığında, 15. yüzyılda yapımına son verilmiş bir plan tipinin tekrardan uygulama alanı bulmuş olması, ihtimal dâhilinde görülmemektedir. Planı kadar üst örtüsüyle de Selçuklu geleneğini anımsatan türbenin ana mekânını örten tonozu, Osmanlı mimari geleneğinde benzerine rastlanılmayan formdadır. Tek ve kesintisiz bir kabuk hâlinde yapıyı kapsayan sekiz dilimli tonoz örtüsü, Selçuklu mimarisine atıf yaparcasına Anadolu öncesi Türk çadırlarını hatırlatmaktadır.

Üzerinde durulması gereken bir husus da bölgede varlığı bilinen zaviye ile ilgilidir. Günümüzde yapıya dair kalıntılara henüz ulaşılammış olmakla birlikte, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde “Nevşehir kazasının Ürgüb kasabası civarındaki Akdağ Zaviyesi'ne vaki olan müdahalenin men'i<sup>23</sup>” ve “Nevşehir kazasındaki Akdam Zaviyesi'ne yapılan müdahalenin men'i<sup>24</sup> adlarında

22 Yozgat'ta yer alan Çandır Han Türbesi ile benzer özellikler taşıyan Çayıralan Çerkez Bey Türbesi, 16. yüzyıla tarihlenmektedir. Orta Asya Türk mimari geleneğini Anadolu'da devam ettiren “eyvan ve kümbetten müteşekkil mezar yapıları”nın son örneği olarak bilinen yapı, kare bir altyapı üzerinde sekizgen gövdelidir ve Halil Dede Türbesi'nde olduğu gibi kuzey yönünde eyvanlı girişi bulunmaktadır. Düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Detaylı bilgi için bk. Hakkı Acun, “Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları,” *Vakıflar Dergisi* 13 (1981), 635-715.

23 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV), 597/30149, 29 Zilhicce 1196 [10 Mayıs 1782].

24 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV), 626/31582, 25 Rebi'ülâhîr 1194 [30 Nisan 1780].

iki adet dosya kaydı bulunmaktadır. Bahsi geçen kayıtlar, dedesinden miras yoluyla kendisine devrolan Akdağ Zaviyesi arazisini beş seneliğine Salih isimli kişiye ilzam eden Ürgübi Seyid Ahmed'in, araziye zapt eden Osman adlı sipahinin menedilmesine dair talebine ilişkindir<sup>25</sup>. Bu bölgede bir zaviyenin bulunuyor oluşu kayıtlarla sabitlenmekte ve bu durum halk söylencelerini bir kez daha düşünme ve yorumlama ihtiyacını doğurmaktadır. Çalışma kapsamında, Halil Dede'nin kimliği ve hikmetleri hakkındaki anlatılarda "eşkıyalardan korunmak için Halil Dede'ye sığınan" kervanların yolu, Aktepe'nin hemen aşağısında bulunan Devrent Vadisi olmalıdır. Nitekim Devrent yolu, dönemin kervan güzergâhı üzerinde yer alan bir konumdur. Dolayısıyla, günümüzde Halil Dede Türbesi'nin bulunduğu tepenin vadiye bakan yamacı üzerinde yola yakın bir zaviye bulunması, zaviyeye ilişkin kayıtların 1700'lü yıllara, yani Halil Dede Türbesi'nin giriş kapısında yer alan ve onarımına ilişkin olduğu düşünülen kitabe yazan 1838 tarihinden önceki bir zaman dilimini işaret etmesi ve Halil Dede'nin kervanlarla ilişki biçimde hikâyelere konu edilmesi birleştirildiğinde, Halil Dede'nin yaşadığı dönemin 1700'lü yıllardan öncesine tekabül ettiği netlik kazanmaktadır. Bu durumda, her türlü iklim koşulundan olumsuz etkilenmeye tamamen açık hâlde, yüksek bir tepenin üzerinde bulunan yapının 19. yüzyılda onarılmasına rağmen günümüze oldukça harap hâlde ulaşması, önceki dönemlerde de bu tür süreçlerden geçtiğinin ipuçlarını vermektedir.

### Sonuç

Sonuç olarak, çalışma kapsamında ele alınan Ürgüp Aktepe'deki Halil Dede Türbesi'nin plan, malzeme ve süsleme detayları ile türbenin yakınlarında varlığı bilinen zaviye ve Halil Dede'nin kimliğine ilişkin bilgiler bir arada değerlendirildiğinde; türbenin kurgu ve şema olarak Selçuklu menşeli özellikler sergilediği, sonrasında gördüğü tahribatın ardından 19. yüzyılda onarımdan geçirildiği net olarak söylenebilmektedir. Önceki dönemlerde yapılan onarımların malzeme kaybını giderme ve güçlendirmeye dayalı olduğu, incelemeler neticesinde açıkça görülebilmektedir. Dış cephede oldukça yalın bir üsluba sahip türbede Selçuklu karakterini yansıtan asıl etmenler plan, mekân kurgusu ve iç mekânın üst örtü sistemidir. Bu bağlamda, araştırmada bahsi geçen benzer yapılar ve diğer tüm veriler göz önüne alındığında, Halil Dede Türbesi'nin 14. ve 15. yüzyılları kapsayan zaman dilimi aralığında inşa edilmiş olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla, ileride elde edilecek yeni bilgiler ışığında tartışmaya açık olmakla birlikte; Halil Dede'nin Selçuklu devrinde Anadolu'da yaşayan maneviyatı yüksek zatlardan biri olduğu ve kendisine atfedilen türbesinin zaman içerisinde gördüğü müdahalelere rağmen Selçuklu devri mezar anıtı niteliğini koruduğu, bu sebeple yapının Anadolu Selçuklu Dönemi eserleri arasındaki haklı yerini alması gerektiği kanaatine varılmıştır.

25 Kozan, "Sözlü ve Yazılı Tarihe Göre Nevşehir Bölgesinde Horasan Erenleri Olarak Bilinen Şahsiyetler," 326.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Acun, Hakkı. "Manisa'daki Türbe Mimarisi." *Belleten* 49/113 (1985): 479-502.
- Acun, Hakkı. "Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları." *Vakıflar Dergisi* 13 (1981): 635-715.
- Altun, Ara. *Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1988.
- Arık, Oluş. "Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri." *Anadolu* 11 (Ocak 1967): 57-100.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Kervan Yayınları, 1955.
- Ceyhan, Semih. "Osmanlı Tâcnâme Literatürüne Göre Derviş Tacı ve Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî'nin Cevâhir-i Tâc-ı Hilâfet Risâlesi." *İslâm Araştırmaları Dergisi* 25 (2011): 113-172.
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.), 597/30149, 29 Zilhicce 1196 [05 Aralık 1782].
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C. EV.), 626/31582, 25 Rebî'ülâhîr 1194 [30 Nisan 1780].
- Durukan, Aynur. "Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler." *Vakıflar Dergisi* 27 (1998): 15-36.
- Elmacı, Osman. *Ürgüp Tarihi*. Ankara: Ürün Yayınları, 2008.
- Erarslan, Alev. "Ortaçağ Türk Mimarlığında Eyvan Kullanımında Mekan-İşlev İlişkisi.» *Megaron* 7 (2012): 145-160.
- Eyice, Semavi. "İznik." *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 1 (1988): 65-116.
- GoogleMaps. "Halil Dede Türbesi." Erişim 10 Haziran 2024. <https://www.google.com/maps/place/Halil+Dede+T%C3%BCrbesi/@38.6622923,34.8774243,17z/data=!3m1!4b1!4m6!3m5!1s0x152a5d10cde160eb:0xd9e213afad9c805b!8m2!3d38.6622882!4d34.8822952!16s%2Fg%2F11f1t1hyrj?entry=tту>
- Kalfazade, Selda. "İznik Kırğızlar Türbesi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 25. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022, 445.
- Kara, Bünyamin. "Mimari." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 380-381.
- Kaya, Mustafa. *Geçmişten Günümüze Ürgüp*. Ankara: Dizgi Ofset, 1994.
- Kozan, Ali. "Sözlü ve Yazılı Tarihe Göre Nevşehir Bölgesinde Horasan Erenleri Olarak Bilinen Şahsiyetler." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 19 (2012): 313-336.
- Kuban, Doğan. *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Ödekan, Ayla. "Eyvan." *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: YEM Yayınları, 1996, 574.
- Önkal, Hakkı. *Anadolu Selçuklu Türbeleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, 1996.

- Sözen, Metin. “Anadolu’da Eyvan Tipi Türbeler.” *Anadolu Sanatı Araştırmaları* 1. İstanbul: Gün Matbaası, 1968, 167-210.
- Şahin, Mert. “Kayseri Ali Cafer Kümbeti Sorunsalı.” *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları* 23 (2019): 532-546.
- Türkmen, Kemal Talih. *Bilinmeyen Kapadokya’dan Bir Kesit Ürgüp*. Ankara: Ürün Yayınları, 1999.
- Ülkü, Osman. “Gelibolu Saruca Paşa Türbesi.” *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25 (2004): 241-259.
- Yılmaz, Hasan Kamil. “Celvetiyye.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 7. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 273-275.





# Art-Sanat

Başvuru: 15.09.2023  
Revizyon Talebi: 11.01.2023  
Son Revizyon: 12.01.2023  
Kabul: 24.07.2024

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Süsleme / Ornament

## Türk Sanatında “Soyut Simgesel Üslup” Düşüncesinden Söz Edilebilir Mi?\*

Can We Mention About an Idea Called “Abstract Symbolic Style” in Turkish Art?

Yunus ASLAN\*\*

### Öz

Simgeler birer anlam aktarıcısı olarak genellikle soyut anlama sahip somut işaretler şeklinde, sanattan günlük yaşama kadar her alanda kullanılmaktadır. Bazı dönemlerde belli simgelerin o döneme has olarak öne çıktığı, bazı simgelerin ise tarihî süreçte tekrar ederek veya dönüşerek kullanıldığı görülmektedir. Sanat tarihi içerisinde simgelerin kökeni konusunda kesin sonuçlara ulaşmak oldukça güçtür. Fakat sanatı yönlendiren dış ve iç etkenler meydana gelen eser kadar, eserin barındırdığı simgeleri de şekillendirmektedir. Kolektif bir sürecin ürünü olan sanat eseri, toplumsal çevre, ekonomi ve malzeme temini, coğrafi değişkenler, devlet yapılanması, yöneticinin ve baninin istekleri, dönemin sanat anlayışı ve üslubu, din ve kutsal unsurlar, sanatçının deneyimleri ve iç dünyası gibi pek çok koşuldan etkilenmektedir. Bunca değişken içerisinde seçimle meydana gelen eser, genel sanat üslubunu oluşturan bir temel taşı niteliğindedir. Anadolu Orta Çağ sanatı, modern sanat gibi “bireylerin sanatı” değil, “toplumların sanatı” şeklinde anlamlandırılabilir. Bu bakımdan devlet, din ve toplum erklerinin öne çıktığı Türk sanatında ve simgeciliğinde, bu bahsi geçen unsurlar, söz sahibi ve yönlendirici güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sanatında “soyut simgesel üslup” diye bir düşünceden bahsedebilir miyiz? Sanata ve üsluba hangi faktörler etki etmiştir? Kadim simgelerin sanata dönüşümünde damgaların yeri nedir? Bu çalışmada bu soru ve sorunlara cevap aranmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Soyut, Simge, Üslup, Türk-İslam Sanatları, Selçuklu Sanatı

### Abstract

Symbols play a crucial role in various domains, serving as conveyors of meaning through concrete signs with abstract significance. In some periods, it is seen that certain symbols stand out uniquely to that period and some symbols are used repeatedly or transformed throughout history. It is very difficult to reach definite conclusions about the origin of symbols in the history of art. However, the external and internal factors that influence the art, of course, shape the symbols that the work contains, as well as the work. A work of art, which is the product of a collective process is affected by many conditions such as the social environment, economy, material supply, geographical variables, the government, the wishes of the administrator and the artist, the understanding and style of art of the period, religion and sacred elements, the artist's experience and inner world. The work, which is formed by selection among all these variables is a cornerstone of the general art style. Anatolian Medieval art can be interpreted as the art of societies, not the art of individuals like modern art. In this respect, in Turkish art and symbolism, where the state, religion and social powers come to the fore, these mentioned elements appear as the dominant and guiding power. Should the idea of “abstract symbolic style” be mentioned in Turkish art? Which factors influenced art and style? What is the place of stamps in the transformation of ancient symbols into art? In this study, answers to these questions and problems are sought.

**Keywords:** Intangible, Symbol, Style, Turkish-Islamic Arts, Seljuk Art

\* Bu makale, Prof. Dr. Remzi DURAN danışmanlığında, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda, 2022 yılında tamamlanmış olan “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları” adlı doktora tezinden geliştirilerek hazırlanmıştır.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Yunus Aslan (Dr. Öğr. Üyesi), Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bartın, Türkiye. E-posta: yaslan@bartin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7087-338X

**Atf:** Aslan, Yunus. “Türk Sanatında “Soyut Simgesel Üslup” Düşüncesinden Söz Edilebilir Mi?.” *Art-Sanat*, 22(2024): 199-226. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1360929>



### ***Extended Summary***

Words and concepts such as icon, symbol, stamp, sign, insignia, indicator, brand, symbol, emblem and trademark, basically have the same meaning. It is the concrete depiction of an idea or concept that cannot be perceived by the senses, having the common denominator of conventional meaning. In addition to symbols that can be defined as abstract signs, objects that replace something or depict it themselves also function as symbols.

The work of art and the general art style are influenced by many factors such as the social environment, material supply, geographical variables, temporal changes, the government, the wishes of the ruling powers, the artistic understanding and style of the period, ancient and neighboring state cultures, religion and sacred elements, the experiences and inner world of the artist. It is affected by many variables. In addition to these, conditions such as the technology of the period, tools and construction techniques also have an impact. In Turkish art and symbolism, where the powers of state, religion and society come to the fore, these mentioned elements are the dominant and guiding force.

Firstly, it is necessary to mention some concrete artistic symbol contents in Turkish art. For example, in terms of building architecture, “mosque” symbolizes Islam. While the mosque is one of the art symbols that have a concrete function, the symbol and decoration content included in the mosque has abstract features. On the other hand, “arrow” and “bow” are concrete war tools as objects, but the “bow-arrow” form engraved on the surfaces has become an abstract and artistic symbol. In this context, meaningful abstract symbols are sometimes based on meanings attributed to objects that have equivalents in nature, and sometimes on mental productions that have no equivalents in nature. In the second case, geometric shapes are widely preferred as tools for new and original symbols in Turkish art. While vegetal forms are generally transferred verbatim or stylized from similar examples in nature; It is abstract based on geometric forms and there is no need for stylization in practice.

Figural decorations were used in two types: fantastic and natural. New species resulting from fantastic combinations of different species and figures encountered in nature have been symbolized through art and different meanings have been attributed to them. Predatory and powerful animals representing political power can be given as an example of this symbolization. Stylization can be seen in figural symbols and ornaments to the point of almost turning into vegetal ornaments. Although fantastic figures are not visible, they are not considered in the category of abstract art because they are created by the combination of two animal (or sometimes human and animal) figures existing in nature.

Arts based on symbols and decoration continued through various evolutions until the end of the reign of the Great Seljuk and later Anatolian Seljuk states. Ornamentation maintained its importance in portable arts as well as in architecture. “Ornament”, as it is understood in our language today, refers to the compositions created by decorative elements on any surface or each of these elements. However, in the first sense of the word that comes to mind, the purpose here is not to fill the surface meaninglessly. The motifs, symbols and figures applied to the surface are carefully selected and applied as parts of an established tradition and the general style that was being created during the period.

Geometric arrangements, one of the main types of decoration, are the preferred tools for reflecting abstract symbolic art content in a certain order. Geometric ornaments were used in early Islamic arts in the Umayyad Period and mostly in the Abbasid Period; In Turkish art, it started to develop together with the Karakhanids. Subsequently, the Ghaznavid and Great Seljuk states used rich geometric arrangements in almost every field. This tradition was transferred and continued to Anatolia through the Anatolian Seljuks. It is also known that indigenous ancient civilizations in Anatolia used geometric arrangements in both architecture and pottery. Unlike decoration, the origin of symbolic geometric forms can be traced in rock painting regions such as Kyrgyzstan Saymalitas, Kazakhstan Tamgalısay and Azerbaijan Qobustan, which is among the Central Asian cultural regions. Examples that are the continuation of rock paintings start from the east of Anatolia and extend to the central and western regions.

If “Stamp-Tamga” is defined in a classically, it is the tool used to print a mark or insignia on something, and the sign itself is printed with this tool. Certain concrete and abstract shapes symbolically remind every community, nation, and state. These shapes are generally meaningful forms specific to that culture. Stamps are special signs that are used mostly by societies of Turkish origin, meaning the expression of belonging, membership, independence element, tribe-lineage unity, national membership and holiness.

Stamps that turned into motifs, which is a phase in the transformation of stamps are a concept that emerged over time when the symbolic meanings in the background of the stamps were not recognized or known by the viewers. These elements, which are placed as symbols by the maker, are considered motifs and compositions for decorative purposes only. When taking step back and the symbolic aspect of geometric arrangements is investigated, the abstract symbolic content of the Turks is reached.

Geometric arrangements whose meanings are not yet known cannot be considered in the symbol category. Stamps are created by stylizing objects that have counterparts in nature. As a result of this stylization, the art viewer cannot know from which object the symbol was originally derived. This situation makes the symbol abstract.

Symbols are not always encountered as artistic content in terms of purpose. In this regard, for symbol to be defined as art, its functional aspect must be put in the background and its artistic aspect must be prioritized. If a symbol is presented in different forms in the public domain, without being part of mass production, this makes it part of art. This subject, which is like the difference in meaning between art and craft, can be interpreted as a work of art that displays unique features each time, as well as uniform elements, produced dozens of times. “Symbol” alone is not the subject of art. However, the symbol transformed into a work or included in the content of the work is the subject of art.

Abstract symbolic content in Turkish art is mainly formed by Oghuz tribal stamps that signify national identity. In an artwork, stamps from different tribes are carefully placed by the artist, varying in number, size, and material. In addition to the tribal stamps found in Turkish culture and art, there are also more general sacred-common (superior) stamps that express common meanings. These common stamps are widely used in Turkish art. Unlike tribal stamps that convey belonging, common stamps are abstract symbols representing beliefs and sacred meanings. It is known that after the original purpose of stamps was fulfilled, they transformed into letters and writings as a means of communication. Initially known as stamps, these letters, with some modifications or directly turned into letters were put together to form words. However, at their core, they are all stamps. These letters, stylized as motifs, are repeatedly used in almost every element of Turkish art with an abstract meaning.

Abstract symbols in Turkish art can be classified (in an open-ended manner) as national identity stamps, common identity stamps, sacred stamps, and letter stamps that have been transformed into the alphabet, based on existing data. Nearly all these symbols have geometric and angular lines and are characterized by abstract forms that do not refer to real objects. These symbols, applied with fine craftsmanship, are essentially messages and are reused in works of art by being stylized as motifs.

These rich types of stamps found in every corner of Anatolia are important artistic contents in terms of Turkish abstract symbolic style. Abstract symbols are original products of the imagination. Understanding and examining the abstract symbolic language of a nation is essential for its art and symbolic history. After decoding the original meanings of these symbols, which are both abstract and concrete sources, they should be further examined for their effects and reflections on the art object.

As a result, according to the available data, it can be said that there is an “abstract symbolic art style” that takes shape depending on the ancient Turkish culture and art and derives from Turkish stamps. This style indirectly penetrated art in terms of meaning during its period. Turkish art, which emerged because of the shaping of many political, religious and social factors emphasized in the relevant section, also includes

the abstract symbolic style as a subheading. This style reveals the richness of mental and abstract thinking of Turkish states and communities.

This study mentions the existence of the “abstract symbolic style” in Turkish art, which has not been brought to the fore sufficiently before. The “Abstract Symbolic Turkish Art Style”, which was introduced to the scientific world for the first time with this publication, should be examined with the methods and classifications that are the basis of science and should be developed with more symbolic and iconographic studies.

## Giriş

Anlamın çağrışım yoluyla fiziksel ortama aktarımı sembolizmle gerçekleşmektedir. İnsan, karmaşık anlam ağları arasından daha önceki deneyimleriyle anlamlandırdığı görsel simgeleri, zihnine tekrar çağırarak anlam ve simgeyi eşleştirmektedir. Bu bakımdan, başka canlılar için hiçbir anlamı olmayan görsel soyut işaretler, insanı olumlu-olumsuz yönlendirebilir, belli bir gruba dâhil edebilir veya onu bir ortamdan dışlayabilir. Bunların yanı sıra simgeler, sanat ve estetik yoluyla aktarırsa kişilerde ruhsal veya duysal coşkunluğa da yol açabilmektedir.

Simgeler, günümüzde kullanılan yazının harflerine, kutsal kabul edilen dinî, sosyal ve siyasi işaretlere kadar pek çok alana dâhildir. Simgelerin anlamlandırılmasını, imgeler hâlinde olan soyut anlamların işaretler yoluyla somutlaştırılmasını sistematik olarak inceleyen disiplin gösterge bilimdir.

Temel olarak aynı anlama gelen “simge, sembol, damga, im, işaret, nişan, gösterge, marka, timsal, remz, alâmet-i fârika” gibi kelime ve kavramlar; duyularla algılanamayan bir düşüncenin ya da kavramın, uzlaşımsal “anlam” ortak paydasına sahip olarak somut şekilde betimlenmesidir. Bu çalışmada, ağırlıkla simge ve damga kelimelerinin kullanımı tercih edilmiştir. Soyut işaretler şeklinde tanımlanan simgelerin yanı sıra, bir şeyin yerine geçen yahut onu bizzat tasvir eden nesnelere de simge işlevi görmektedir. Örneğin soyut manada “ay (hilal)-yıldız” biçimleri Türkiye’yi; somut bir “taht” hükümdarlığı sembolize etmektedir. Bu anlamda simgeler doğrudan doğruya gerçek olanı işaret etmeyip insanın anlamlandırma faaliyetinin sonuçlarını aktarmaktadır.

Örneğin Selçuklu Dönemi’ne ait pek çok miktarda simge-sembol mevcuttur. A. Çaycı Selçuklu “egemenlik” simgelerini “hükümdarlık ilanı anlamına gelen” ve “hükümdarlık esnasında kullanılan” semboller şeklinde iki başlık altında işlemiştir. İlk başlık altında sikke, hutbe, lakap-unvan gibi unsurları; ikinci başlık altında ise taht, çetir, taç, nevbet, tıraz, alem, bayrak, sancak, tevki, tuğ, tuğra, gâşiye, hilat, kılıç, asa, küre, mühür, yüzük, kemer, ok-yay armaları, mendil, kadeh, av sembolleri, haşhaş ve nar türünde bitkiler, kozmik referanslı semboller, saltanat çadırı-otağı, saray, çift başlı kartal, maksure (hünkâr mahfili) ve diğer simgeleri incelemiştir<sup>1</sup>. Bu bahsi geçen unsurlardan her biri egemenlik özelinde, Selçuklu hükümdarlığını sembolize etmektedir. Fakat bunlardan bazıları soyut, bazıları somut bazıları ise herhangi bir hükümdarlık törenine ait özellik barındırmaktadır. Bu unsurlara ek olarak Selçuklulara has kültürel, geleneksel, sanatsal vb. farklı alanlara ait sayısız simge bulunmaktadır.

Simgelere ve süslemeye dayalı sanatlar Büyük Selçuklu ve sonrasında Anadolu Selçuklu Devletleri’nde hükümdarlık sonlanana kadar, çeşitli evrimlere uğrayarak devam etmiştir. Süsleme mimaride olduğu kadar, taşınabilir sanatlarda da ağırlığını

1 Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2008), 75-300.

korumuştur. Bugün dilimizdeki anlamı ile “süsleme”, herhangi bir yüzeyde bulunan, süsleyici unsurların meydana getirdiği kompozisyonları veya bu unsurların her birini kastetmektedir. Fakat kelimenin zihinde uyandırdığı ilk anlamıyla, buradaki amaç yüzeyin anlamsızca doldurulması (süslenmesi) değildir. Yüzeye uygulanan motif, simge ve figürler, yerleşmiş bir geleneğin ve dönemde oluşturulmakta olan genel üslubun parçaları olarak dikkatle seçilmekte ve uygulanmaktadır.

Anadolu Selçuklu süslemesi genellikle taş, tuğla, çini, alçı, ahşap, halı-kumaş ve madeni gibi malzemelere göre işlenmiştir. Süsleme türleri ise ağırlıkla geometrik, bitkisel, figürlü ve nesne gibi gruplandırılmaya tabi tutulmuştur. Bu süsleme içeriklerinden her biri, ayrıntılı betimlemelerle, genel ve özel bilimsel çalışmalarda tanımlanmıştır.

Başlıca süsleme türlerinden olan geometrik düzenlemeler, belli bir düzene sahip, soyut sembolik sanat içeriğini yansıtmada, tercih edilen araçlardandır. Geometrik süslemeler, erken dönem İslam sanatlarında Emevi Dönemi ve daha çok Abbasi Dönemi; Türk sanatında ise Karahanlılar ile beraber gelişim göstermeye başlamıştır. Devamında, Gazneli ve Büyük Selçuklu Devletler’i hemen her alanda zengin geometrik düzenlemeleri kullanmışlardır. Bu gelenek Anadolu’ya Anadolu Selçuklu aracılığı ile aktarılmış ve devam ettirilmiştir. Ayrıca Anadolu’da yerli kadim uygarlıkların da hem mimaride hem kap kacaklarda geometrik düzenlemeleri kullandığı bilinmektedir. Süslemeden farklı olarak simge niteliğindeki geometrik biçimlerin kökeni ise Orta Asya kültür bölgelerinden olan Kırgızistan Saymalıtaş, Kazakistan Tamgalısay, Azerbaycan Kobustan gibi kaya resmi bölgelerinde izlenmektedir. Kaya resimlerinin devamı niteliğindeki örnekler Anadolu’nun doğusundan başlayıp, orta ve batı bölgelerine kadar uzanmaktadır<sup>2</sup>.

“Damga-Tamga” klasik biçimde tanımlanacak olursa, bir şeyin üzerine işaret veya nişan basmaya yarayan araç, bu araçla basılan işaretin kendisidir<sup>3</sup>. Simgesel manada her topluluğu, milleti, devleti, anımsatan belli somut ve soyut şekiller mevcuttur. Bu şekiller genellikle o kültüre has olan anlamlı biçimlerdir. Damgalar, ağırlıkla Türk asıllı toplumların kullanmış olduğu aidiyet, mensubiyet, bağımsızlık unsuru, boy-soy birliği, millet mensubiyeti ve kutsallık ifadesi şeklinde anlam bulan özel işaretlerdir<sup>4</sup>. Remzi Duran’ın öz tanımına göre damga, “*Bu benim, Ben buyum, Bu bana ait, Ben*

2 Anadolu’daki Türk kaya resimleri ile ilgili yapılan ayrıntılı doktora çalışması için bk. Hasan Aksoy, “Anadolu’da Erken Dönem İzleri Kaya Resimleri ve Yazılı Kaynaklara Göre” (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2022), 94-122.

3 Tuncer Gülensoy, *Orhun’dan Anadolu’ya Türk Damgaları* (İstanbul: Türk Dünyası Araştırma Vakfı Yayınları, 1989), 265.

4 Remzi Duran, “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış,” *Akdeniz Sanat Dergisi* 13/23 (2017), 681; Yunus Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2022), 1.

*ona aitim*” gibi ifadelerin kişisel, kültürel ve simgesel sunumudur<sup>5</sup>. Türk boyları, “öteki-başkası” ile kendileri arasında olan farkı damgalar aracılığıyla belirtmektedir. Boylar, kendilerini bu yolla tarif etmekte ve Türk boyları arasındaki konumlarını belirlemektedirler. Bu biçimlerin-damgaların her Türk boyunun tanıyıp, bildiği ortak ifadeleşmeler olması, Türk boylarının güçlü bir birlik düşüncesine erişme, millet olma ve bu ortak düşünceyi paylaşmasında etkili olmuştur<sup>6</sup>.

Damgaların dönüşümünde bir evre olan “motifleşmiş damgalar” ise zaman içinde, damgaların arka planındaki simgesel manaların izleyenler tarafından tanınmaması, bilinmemesi ile ortaya çıkmış bir kavramdır<sup>7</sup>. Esasında yapan tarafından birer simge olarak yerleştirilen bu öğeler, sadece süsleyici amaçlı birer motif ve kompozisyon olarak değerlendirilmektedir. Bu düşünceden uzaklaşıp geometrik düzenlemelerin sembolik yönü araştırıldığında Türklerin “soyut simgesel” içeriğine ulaşılmaktadır.

“Sanata ve üsluba hangi faktörler etki etmiştir? Kadim simgelerin sanata dönüşümünde damgaların yeri nedir? Genel anlamda Anadolu Selçuklu sanatı ile bağlantılı olarak Türk sanatı açısından bir “soyut simgesel üslup” düşüncesinden bahsedebilir miyiz?” gibi sorular bu çalışmanın temel noktalarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda öncelikle sanat üslubunun ve dolayısıyla sanat eserlerinin meydana gelmesinde etkili olan faktörlere değinilmiştir.

### 1. Simgesel Sanat Üslubunu Meydana Getiren Güçler ve Faktörler:

Fransa'nın güneyinde Chauvet, Lascaux ve İspanya'nın kuzeyindeki Altamira gibi mağaralar, sanat tarihi hakkında birçok yayının ilk sayfalarında ısrarla tekrar edilmektedir. Bu kültür bölgelerine, Kırgızistan Saymalıtaş (MÖ 5000-3000) gibi zengin kaya resmi alanları ve başka birçok bölge de eklenmelidir (**G. 1**). Günümüzde farklı sınırlar içerisinde konumlanan İspanya ve Fransa mağaraları coğrafi olarak aynı kültür bölgesindedir. Mağaraların derinliklerinde keşfedilen duvar resimleri, Paleolitik dönem (MÖ 10.000 öncesi) insanının zihni ve düşünce sistemi ile ilgili ipuçları ve çeşitli varsayımlara sebebiyet vermektedir.

5 Duran, “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış,” 681.

6 Mehmet Ekiz, “Niğde Sungur Bey Camisinde Tespit Edilen İşaretler Tamga mı?” *III. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu* (Bakü: Bakı Avrasya Üniversitesi, 2016), 221.

7 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” 690.





G. 1: Kırgızistan Saymalıtaş Türk kaya resmi ve damgaları kültür bölgesi  
(Somuncuoğlu, *Saymalıtaş: Gökyüzü Atları*, 197)

Bu anlamda zihinlerde şu soru canlanmaktadır. “Önceden resim yapma tecrübesine sahip olmayan insanlar bu eylemi nasıl icat ettiler?” Bununla ilgili ilginç varsayımlar olmakla beraber, doğal taşların yüzeyinde bulunan çizgisel hatların “doğal figürlere”, örneğin bir bizona benzetilmesinin ardından, bu biçimin duvarda taklit ederek resim yapma eyleminin keşfedildiği düşünülmektedir<sup>8</sup>. Bu anlamda mağarada yaşayan insanların zihninde doğuştan bir imge kavramı olmaksızın bu figür ve resimleri doğal çizgi yığınları içerisinde ayırt etmesi (üç boyutu iki boyuta indirgemesi) ve resim çizmeye başlaması, mümkün görülmemektedir<sup>9</sup>. Bu sebeple mağara insanının zihninde doğuştan yerleşik olan bir ortak değer olarak imge dağarcığı olması gerekmektedir. Özet olarak bu insanlar doğal çevresindeki üç boyutlu somut ve duyuşal görünümleri taklit (mimesis) yoluyla resim çizmeye başlamamıştır. Tersine, motif-simge dağarcığı ve imge kavramı, bahsedilen kişilerin mağarada veya taşınabilir küçük eserler üzerinde resim yapmalarının da öncesinde deneyimlerinin bir parçasıdır<sup>10</sup>.

J. D. Lewis Williams’ın düşüncesine göre mağara insanı, hayatının bir evresine kadar imgesel deneyim edinmiştir ve sonrasında bu imgesel deneyimi sanata dönüştürmüştür. Bu noktada, “Başlangıçta, imgeler hangi kaynaktan, nasıl veya nereden edinilmektedir? Deneyimlerimizin kaynağı nedir?” gibi sorular akla gelmektedir. Bahsedilen soruların cevapları göreceli olmakla beraber, her devirde insan zihninde gizlenmiş olan din, mit, inanç, büyü ve totem gibi soyut kutsal kavramlarla ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Tarih öncesi çağlarda yaşamış olan insanlar, bildiğimiz anlamda toplum kavramının oluşmasının öncesinde, inanabilecekleri ruhsal bir sığınak aramıştır. İnsanın tarihi ile

8 J. David Lewis Williams, *Mağaradaki Zihin* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 171.

9 Williams, *Mağaradaki Zihin*, 171-172.

10 Williams, *Mağaradaki Zihin*, 174.

yaşıt olan inanmalar ve mitler tarih öncesi devirlere kadar dayanmaktadır. İlk insanlar, teorik olarak, vahşi doğa ile baş başa kaldıklarında kendilerinden daha haşmetli ve güçlü olan varlıklara veya göksel unsurlara inanmış olmalıdır. Gökyüzü, totem, ruh, güneş, ay, tılsım, büyü, kutsal hayvan, fantastik figür vb. kavramları zaman zaman kendisine inanç unsuru olarak seçen insan, bu unsurları doğrudan “Yaratıcı” olarak kabul etmiş veya zihnindeki yaratıcı kavramı ile bütünleştirmiştir.

Deneyimleri arttıkça doğa karşısında kendi gücünün de farkına varan insan, yeryüzünün hâkimiyetinde söz sahibi olmaya başlamıştır. Kümülatif olarak çoğalan bilgi ve deneyim dağarcığı, insanların kendi kuşakları arasında aktarılmış ve medeniyet denilen seviyeye ulaşılmıştır. Yeme içme, çoğalma, barınma gibi temel ihtiyaçlar karşılandıktan sonra, nüfus arttıkça toplum kurma ve bir arada yaşama ihtiyacı hâsıl olmuştur. Böylelikle Türk tarihi açısından ilk olarak aileden (oguş) türeyen, aile birliği (urug), boy-kabile (ok), millet (budun) ve son olarak devlet (il) gibi sayıları yükselen sosyal topluluklar meydana gelmiştir.

Devlet temel olarak devamlılığının sürmesi zorunlu olan büyük bir kurumdur. Çoğunlukla, toplumun üyeleri arasında kültürel ve geleneksel bir bütünlüğün olması tercih edilmektedir. Devamlılığın ve bütünlüğün korunarak sürekli hâle getirilmesi, devlet adına en birincil amaçtır. Her bir devletin siyasetinden ekonomisine, geleceğinden sanatına kadar, hemen her alanda belli başlı şekillendirici güçler olmalıdır. Bu bakımdan, sanat içeriğinin ve yahut sanat üslubunun şekillendirilmesinde, uygulanmasında belirleyici bir üst gücün mevcut olup olmadığı, toplumlar özelinde değerlendirilmelidir.

Örneğin Türk sanatına ait herhangi bir esere veya süslemeye, daha derinlikli olarak bilgi birikim eşliğinde bakıldığı zaman, hiçbir düzenlemenin rastgele yapılmadığı ortaya çıkmaktadır. Her bir “eser” tuğlası, sürekli yükselen “üslup” duvarını genişleterek geliştirmektedir. Bu anlamda, öznel olanın toplumsal olana katkısı kaçınılmazdır.

Sanat eseri, öncelikle sanatçıyla ve onun duyuşsal ve zihinsel yapısıyla ilgilidir. Ayrıca eser, üreten kişinin içerisinde bulunduğu sosyal, kültürel ortamla da derinden bağlantılıdır. Hele ki bu sanat eseri devletin yönetici kesimi tarafından yaptırılıyorsa, yaptıran kişi (siyasi güç/iktidar/bani) unsuru daha da ön plana çıkmaktadır.

Orta Çağ şartları içerisinde Anadolu’da 13. yüzyıl Selçuklu kültürel ortamında bir cami, medrese veya sarayın süslemesi yapılırken, bunu yapacak kişinin rastgele belirlenmediği açıktır. İşi yapacak olan sanatçının kim olacağı, önceki deneyimleri araştırılarak yöneticilere sunulmakta ve eserin motiflerinin belirlenmesinde baninin isteğinin büyük katkısı olmaktadır. Yapılacak olan yapı, dışarıdan bakanlara Selçuklu Devleti’nin kültürel kimliğini yansıttığı için yapının planı, genel görünümü, üzerindeki süslemeler kontrol altında tutulmuş ve bu kültürün genel üslubuna uygun

biçimde düzenlenmiştir. Bu coğrafyanın ve dönemin üslup içeriği ne ise, bu sanat üslubu dışına tümüyle çıkılmamış, klasikleşen unsurların özü korunup yeniden yorumlanmıştır. Böylelikle sanatta süreklilik sağlanmıştır. Aynı kültürün uzantısı olan devletlerin arasındaki görünmez üslup birliği yönetici kesimin eliyle, bu biçimde sağlanıyor olmalıdır.

Coğrafi uzaklık ve aradan geçen zaman, devletlerin sanat tarihinde genel olarak bazı niceliksel değişimlere yol açmasına rağmen sanatın niteliğini değiştirememiştir. Anlamın ve geleneksel devamlılığın adına ister sanat üslubu ister gelenek görenek denilsin, aynı yapı türleri, aynı simgeler-damgalar ve aynı sanat içeriği, yeni ortama uyum sağlayarak devam ettirilmektedir. Yeni kurulan devletler yanında farklı bir yönetim anlayışı getirmiştir. Yeni coğrafya ve kültürel ortam ise yeni bir malzeme ve onu işleme tekniğini geliştirmiştir. Sözelimi, Büyük Selçuklu Devleti'nin yaşamış olduğu İran coğrafyasında kerpiç ve tuğla gibi malzemelerle yapılan simge ve süslemeler, Anadolu coğrafyasına gelindiğinde taş-mermer üzerine işlenmeye başlamıştır. Bu açıdan coğrafyanın malzemeye etkisi kaçınılmazdır.

Ayrıca coğrafya üzerinde, önceden yaşamış olan uygarlıklar ve devletlerin bölgeye gelen yeni toplumun sanatına büyük etkileri ve katkıları vardır. Yine bir devletin çağdaşı olan komşu ülkeler de aynı oranda, kültürel ve sanatsal etkilenmelere yol açmaktadır. Bu anlamda Selçuklular, İran bölgesinin Sasani devrinden, mimari tasarım, yapı süslemeleri, motif ve simge bakımından etkilenmiştir<sup>11</sup>. Fakat Selçuklular bu etkilenmeye bir sentez uygulama yoluyla, kendi özgünlüklerini meydana getirmiştir.

Sanatı üreten uygulayıcı olarak sanatçı (eseri meydana getiren özne/süje)<sup>12</sup> veya usta, eserin meydana getirilmesinde birincil katkıya sahiptir. Duyularından hareketle ilham alıp eseri zihninde tasarlayan ve fiziksel organları yardımıyla oluşturan sanatçı, esere kendi iç dünyasından ve yaşadığı toplumundan izler bırakmaktadır.

Belli kurallar çerçevesinde içerisindeki cevheri ortaya çıkaran sanatçılar hemen her devirde olumlu karşılanmış ve genel sanat üslubunun yönlendiricisi olmuşlardır. Kendi meziyetlerinden doğan yaratıcılıkla yapılmış eserler, dönemin içerisinde yeni çığırılar açabilir. Buna mukabil, Marcel Duchamp gibi döneme ve kültürel ortama tamamen zıt düşünceye sahip sanatçılar da ortaya çıkmıştır. Yaşadığı dönem içerisinde önemli yerlere gelmiş yahut yıllar sonrasında değeri anlaşılacak sanatçılar (örneğin Vincent Van Gogh), genellikle kendi özgünlüğünü ve üslubunu oluşturabilmiş sanatçılardır. Eserine bakıldığında, sanatçısının kim olduğu anlaşılıyorsa, bu o sanatçının kendi üslubunu oluşturduğunu göstermektedir.

11 Haşim Karpuz ve Emine Karpuz, “Selçuklu Döneminde Sanat ve Estetik,” *VI. Dini Yayınlar Kongresi*, (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2013), 187.

12 İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002), 23-47.

Her ne kadar yönetici sınıf sanatı yönlendirse de sonuçta esere son hâlini verecek olan sanatçının kendisidir. Genellikle banilerin desteklediği Anadolu Selçuklu eserlerinde, sanatçı da yer yer kendi ismini bir bölüme yazarak (örneğin Sahip Ata Camisi taç kapısı) bir nevi imzasını atmıştır. Bu anlamda sanatçıya genel üslubu zedelemeyen sınırlar içerisinde bir özgürlük alanı verildiğinde, içerik ve ayrıntı tercihleri tamamen sanatçıya aittir. Bu şartlarda eserini yapan sanatçı genel üslubun belirleyicisi olarak sanata etki eden faktörler arasında sayılabilir.

Sanat ürününün izleyicisi, kullanıcısı, tüketicisi olarak ona dışarıdan bakan “diğerleri” konumundaki halk veya toplum, sanatı ne derece etkilemektedir? Gelenek, yönetenlerden çok toplumun meydana getirdiği bir olgudur. Üretimin ve tüketimin kaynağı olan toplumun bireyleri hem sanatçı hem sanat müşterisi konumundadır. Dolaylı olarak sanatı, sanatçının kendi toplumuna bir şeyler anlatma aracı olarak kullandığı açıktır. Fakat sanatın özünde olan eleştirme özgürlüğü kapsamında beğeni veya beğenmeme bu duyuşsal faaliyeti dışarıdan yönlendirebilmektedir. Halkın çoğunluğunun beğenmediği, olumsuz açıdan eleştirdiği sanatçının bu toplum içinde başarılı olarak addedilmesi olanaksızdır. Nitekim az yetenekli sanatçı bu dış faktöre göre kendini geliştirebilir, belki de üslubunu değiştirip sanatı başka biçimlere evrilebilir. Bu noktada yöre halkına uyum gösterme dürtüsü, toplumun ve kültürel ortamın sanatı etkilediği ve şekillendirdiği sonucuna götürmektedir.

Kültürel olarak ortak bir dayanışma ve bağlılık kurma açısından din ve inanmalar, toplum içerisinde önemli roller üstlenmektedir. İslamiyet, Hristiyanlık, Yahudilik, Uzak Doğu kökenli doktriner dinler ve başka birçok inanışa bakıldığında dinin sanat, sembolizm ve mimarlıkla iç içe gelişim gösterdiği fark edilmektedir. Farklı coğrafyalarda yayılım gösteren fakat aynı dinin mensubu olan devletler, sanat ve mimari açısından benzer bir üslubu sürdürmüştür. Örnek olarak İslam’ın temsili olan bir cami yapısı nerede olursa olsun bir minare ve mihraba; Hristiyanlığa ait bir kilise ise çan kulesi ve apsise sahip olmak durumundadır. Bu simgesel unsurlar o kentin silüetini oluşturmakta ve dışarıdan gelenlere karşı, kentin nasıl bir toplumsal yapıya ve kültüre sahip olduğu hakkında ipuçları vermektedir.

Sanatın oluşumunu kapsayan süreçte farklı toplumlar, inanmış oldukları kutsalı ve dinini sanatın bir unsuru hâline getirmiştir. Bu bakımdan Emile Durkheim’ın “*Sanat dinin çocuğudur*”<sup>13</sup> ibaresi konuyla doğrudan ilişkilidir. Hemen her kültürde ve inanışta yaratıcıya karşı duyulan şükürün ifadesi olarak çeşitli ibadetler, dua ve dinsel tören biçimleri bulunmaktadır. İnsan, dolaylı olarak toplum, inanmış oldukları yaratıcısına bağlılığını sanat aracılığıyla da bildirmek istemiştir<sup>14</sup>. Bu da sanatı etkileyen faktörler arasına, din ve inanmalar yoluyla kutsalın da dâhil edilmesi anlamına

13 Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, 196.

14 Yunus Aslan ve Remzi Duran, “Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası,” *Ulakbilge Dergisi* 8/54 (2020), 1380.

gelmektedir. Sanatın önemli bir payını içeren ve “kutsal sanat”<sup>15</sup> denilen kavram bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Anadolu Selçuklu kültürel ortamında, saray çevresinde Farsça ve Arapça hâkim olmuştur. Başta İslam inancı olmak üzere inanç ile bağlantılı *Kur’ân-ı Kerim* ve Hadis-i Şerifler Selçuklu sanatının simgesel temellerini oluşturmaktadır. Bu ortamda Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî gibi büyük düşünürler yetişmiş ve özünde Türk öğretileri olan “Ahilik”, “Yeseviye” ve “Bektaşilik”, Selçuklu toplumunda dolayısıyla sanatın gelişiminde önemli roller oynamıştır<sup>16</sup>. Bağlantılı olarak bu devirde tasavvuf inancı da sanatı ve kültürü etkilemiştir. Yapılardaki simge içeriğinin anlamları çoğu zaman Allah’ın birliğine işaret etmekte olup varlık-birlik ilişkisini vurgulamaktadır.

Etki alanları açısından toplumların kökeninin bağlı bulunduğu, ırksal ataları olan kadim milletler ve onların meydana getirdiği kültür ürünleri de bir silsile hâlinde sanata nüfuz etmektedir. Bu anlamda Selçukluların kendi soylarını Orta Asya’ya, Oğuz boyları arasında ilk sırada yer alan Kınık boyuna dayandırdığı bilinmektedir<sup>17</sup>. Bu aynı zamanda İslamiyet öncesi Türklerin Gök Tengri inancının hem sözlü kültürde hem sanat içeriğinde, Anadolu’ya kadar etkisinin sürdüğünü de göstermektedir. Bu kültürlerle bağlılığın sanata yansımaları Türk damgalarının Selçuklu sanatındaki motifleşmiş kullanımlarında görülmektedir.

Türk “soyut simge” dağarcığını oluşturan bu damgalar, Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar devamlılık gösteren bir kullanıma sahiptir. Fakat bu durumda, bütün Türk devletlerinin ve sanatçıların geleneksel bir kararlılıkla hareket etmiş olup olmadıkları sorusu karşımıza çıkmaktadır. Semra Ögel, yaygın şekilde bilinen ve kullanılan motiflerin Asya, Mezopotamya, İran, Kafkas bölgeleri, İslam dünyası ve İslam öncesi örneklerin ve motifler kalabalığının, kompozisyonların biçimlenerek ortaya çıkmasının, taş ustaları ve mimarlar arasında var olan bir iş birliğinin sonucu olarak meydana geldiğinden bahsetmektedir. Ek olarak, mimarların farklı plastik sanat alanlarıyla da uğraşmasından dolayı, bütüncü ve seçici rolleri bu çok yönlü mimarların üstlenmesi olasılığını belirtmektedir<sup>18</sup>. Dönem, coğrafya ve siyasi yapılanmaların değişmesine karşın Türk damgalarının evrilerek de olsa devamlı kullanımı özelde Selçuklu soyut simgesel üslubuna genelden bakıldığında ise “Türk soyut simgesel sanat üslubu” düşüncesine götürmektedir.

15 Kutsal, insanın bilinçdışı ile alakalı, Yarattıcı-Tanrı odaklı sezgisel farkındalığın idraki ve kavranmasıdır. Kutsal sanat ise Buzul Çağı mağara resimlerinden (MÖ 30.000-10.000) bu yana eserlerde vurgulanan mistik, büyümlü veya gizemli taraftır. Muzaffer Yılmaz, *Babasız Doğma Fenomeni: Kutsal ve Sanat İlişkisine Yönelik Bir Yorumlama* (Konya: Literatürk Academia, 2020), 22-24.

16 Karpuz ve Karpuz, “Selçuklu Döneminde Sanat ve Estetik,” 186.

17 Faruk Sümer, “Kınık,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 25 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022), 418.

18 Semra Ögel, *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1994), 49.

Sanat eseri ve genel sanat üslubu toplumsal çevre, malzeme temini, coğrafi değişkenler, aradan geçen zaman, devlet yapılanması, yönetici erklerin istekleri, dönemin sanat anlayışı ve üslubu, kadim ve komşu devlet kültürleri, din ve kutsal unsurlar, sanatçının deneyimleri ve iç dünyası gibi pek çok değişkenden etkilenmektedir. Bunlara ek olarak devrin teknolojisi, araç gereçler, yapım teknikleri gibi koşullar da sanata etki etmektedir. Devlet, din ve toplum erklerinin öne çıktığı Türk sanatında ve simgeciliğinde, bu bahsi geçen unsurlar söz sahibi ve yönlendirici güç olarak karşımıza çıkmaktadır.

## 2. Türk Sanatında “Soyut Simgesel Üslup” Düşüncesi

Osmanlı Devleti’nde mimari faaliyetlerin idare edildiği merkezî bir kuruluş olarak Hassa Mimarlar Ocağı’nın ve sanatçı ve zanaatkarların görev aldığı saraya hizmet sunan Ehl-i Hiref-i Hassa<sup>19</sup> teşkilatının varlığı bilinmektedir. Osmanlı Dönemi’ne ait Şer’iyye sicili kayıtlarından usta, lonca ve sanatçılar hakkında bazı sınırlı bilgiler edinilmektedir.

Fakat Erken Beylikler devri ve Anadolu Selçuklu Dönemi’ne ait sanat ortamlarını doğrudan aktaran yazılı kaynaklar, bazı vakfiyeler ve kitabeler haricinde, büyük oranda eksiktir. Bu vakfiye veya kitabelerden ise sanat ve kültürel ortam hakkında dolaylı yoldan istifade edilebilmektedir.

Anadolu Selçuklu Dönemi mimari yapılanmasına ait “Emir-i Mimarlık” adında bir görevden bahsedilmesine rağmen bu görevin merkezî teşkilata bağlı olup olmadığı bilinmemektedir<sup>20</sup>. Orta Çağ Anadolu Türk-İslam mimarisi sanatçıları hakkında önemli bir çalışması olan Zeki Sönmez, eserleri üreten sanatçıları ve diğer kişileri şu şekilde sıralamaktadır:

- İşveren (Hükümdar, Hükümdar ailesi, devlet adamı, din adamı, idareciler, ticaret erbabı)
- Harcama İdari Yetkilisi (bina emini, inşaat mutemedi, inşaat mütevellisi),
- Başmimar (Genel ve kısmi tasarım, yönetici mimar),
- Mimarlar,
- Çiniciler,
- Nakkaşlar,
- Hattatlar,

19 İlgili teşkilatın kültürel ve sanatsal ortamdaki önemi ve yeri hakkında ayrıntılı bir çalışma yapılmıştır: Hülya Kalyoncu, “Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi,” *The Journal of Academic Social Science Studies* 33 (2015), 279-294.

20 Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995), 11.

- Usta Taşçılar (Taş süsleme işleyicileri),
- Senktraşlar (Taş yontucuları),
- Neccarlar (ağaç işleri sanatçıları),
- Haddadlar (demirciler),
- İşçiler vs.<sup>21</sup>

Anadolu Selçukluları mimari dışında kitap sanatlarından minyatür, hat, tezhip ve cilt sanatı, halı-kilim-kumaş, seramik, ahşap, maden sanatı, müzik ve kısmen heykel ile ilgili de çeşitli eserler vermişlerdir<sup>22</sup>.

Günümüze gelebilen kısıtlı bilgiler eşliğinde bir devrin sanat dilini, simge dilini veya üslubunu oluşturan erklerin (yönetici, sanatçı, toplum, coğrafya, kutsallar) amaçlarının ne olduğu ve bu sanat içeriğinin anlamının tümüyle çözümü zorlaşmaktadır. Bu sebeple simge dilini çözmek amacıyla günümüze gelebilmiş mevcut eserleri araştırırken siyasi tarih, dinler ve mezhepler tarihi, mitoloji, toplum bilimi, halk bilimi (folklor), budun bilimi (etnoloji), insan bilimi, davranış bilimi, simge bilimi (ikonografi), sanat felsefesi, arkeoloji ve arkeometri gibi farklı alanlara başvurmak zorunlu hâle gelmektedir. İkonografi, sanat eserinin biçimleri dışında, eserlerin konu, içerik (öz) ve anlamlarıyla ilgilenen, sanat tarihinin alt alanlarından biridir<sup>23</sup>. Bu bölümde, ikonografik ve ikonolojik yöntemde, sembolizm ve gösterge bilimden faydalanarak Anadolu Selçuklu sanatının “soyut simge içeriği ve üslubu” hakkında bazı irdelemeler yapılmıştır.

Yer yer aynı anlamda kullanılan simge ve gösterge kavramları Ernst Cassirer<sup>24</sup> tarafından ayrıştırılmıştır. Cassirer’e göre simgeler göstergelere indirgenemez ve bu kavramlar iki farklı konuşma evrenine aittir. Simge “anlamlandırır”; gösterge ise “iş gören” konumundadır. Göstergeler fiziksel-maddi varlık dünyasının parçasıyken, simge ise insanın anlam dünyasının bir parçasıdır<sup>25</sup>. Cassirer’in bu ayrımı, giriş bölümünde bahsedilen nesnel ve soyut ayrımı karşılık gelmektedir. Bu bağlamda, soyut simge ile soyut anlama işaret edenler yalnızca “simge”, nesnel ve somut araçlarla yine soyut anlama işaret edenler ise “gösterge” tanımının içeriğini yansıtmaktadır.

Simgeler amaç bakımından ağırlıklı, sanat içeriği olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bu doğrultuda bir simgenin sanat olarak tanımlanması için işlevsel yanının ikinci plana atılması, sanatsal yönünün öncelenmesi gerekmektedir. Yalnızca anlam ve

21 Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, 11-12.

22 Karpuz ve Karpuz, “Selçuklu Döneminde Sanat ve Estetik,” 183-190.

23 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper and Row, 1972), 25.

24 Yazarın konu ile ilgili *Sembolik Formlar Felsefesi (Philosophie der Symbolischen Formen)* isimli üç ciltlik kitabı simge ve göstergeler hakkında araştırmalarını içermektedir. Bk. Ernst Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi* (Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923).

25 Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980), 38.

mensubiyet aktarıcısı olarak kullanılan bir simge, herkesin görebileceği alanda, bir seri üretimin unsuru olmadan farklı kombinasyonlar içerisinde sunulursa bu onu sanatın parçası hâline getirmektedir. Sanat ve zanaat arasındaki anlam farkıyla benzeşen bu konu, tıpkı aynıysından onlarca üretilen tek tip unsurların yanı sıra her defasında kendine has özellikler gösteren birer sanat eseri şeklinde yorumlanabilir. Tek başına “simge” sanatın konusu değildir. Fakat esere dönüşmüş veya eser içeriğine dâhil olmuş simge, sanatın konusudur.

Öncelikle Türk sanatında bazı somut sanatsal simge içeriklerinden bahsetmek gerekmektedir. Örneğin yapı mimarisi bakımından “cami” İslamiyet’i simgelemektedir. Cami somut işleve yönelik sanat simgelerinden biriyken, camiye dâhil edilen sembol ve süsleme içeriği soyut özelliklerdedir. Diğer yandan “ok (temren)” ve “yay” nesne olarak somut savaş aletleridir fakat yüzeylere işlenen “ok-yay” biçimi soyut ve sanatsal bir simge hâlini almıştır. Bu bağlamda anlamlı soyut simgeler, yer yer doğada karşılığı olan nesnelere anlam yüklenerek yer yer ise doğada karşılığı olmayan zihinsel üretilere dayanmaktadır. İkinci durumda, Türk sanatında yeni ve özgün simgeler için geometrik şekiller araç olarak yaygın biçimde tercih edilmektedir. Bitkisel biçimler genelde doğadaki benzer örneklerinden aynen veya stilize edilerek aktarılırken; geometrik biçimler temelinde soyut olup uygulamada stilizasyona gerek duyulmamaktadır.

Figürlü süslemeler ise fantastik ve doğal olmak üzere iki türde kullanılmıştır. Farklı türlerin fantastik birleşimlerinden meydana gelen yeni türler ve doğada karşılaşılan figürler sanat aracılığıyla simgeleştirilmiş ve bunlara farklı anlamlar yüklenmiştir. Yarıcı ve güçlü hayvanların (doğal: aslan figürü, fantastik: çift başlı kartal) siyasi gücü temsil etmesi bu simgeleştirmeye örnek olarak verilebilir. Figürlü simge ve süslemelerde neredeyse bitkisel süslemeye dönüşecek kadar<sup>26</sup> üsluplaştırma görülebilmektedir. Her ne kadar fantastik figürler doğada gözle görülme de doğada mevcut olan iki hayvan (veya bazen insan ile hayvan) figürlerinin birleşimi ile oluşturulduğu için soyut sanat kategorisi içerisinde sayılmamaktadır.

Bu açıklamalar sonrasında, geometrik kompozisyonlar ve geometrik biçimlerle oluşturulan *damgalar* Türk soyut simgesel sanat içeriğini yansıtan en önemli örnekler olarak elde kalmaktadır. Henüz anlamları bilinmeyen veya çözülemeyen geometrik düzenlemeler simge (anlam aktaran) kategorisinde değerlendirilememektedir. Doğada karşılığı olan nesnelere üsluplaştırılmasıyla damgalar meydana getirilmektedir. Bu üsluplaştırma sonucu, bazen sanat izleyicisi tarafından, esasında simgenin hangi nesnenen türediği bilinmemektedir. Bu da simgeyi daha soyut bir konuma çekmektedir.

26 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015), 167-180.



Türk soylu çoğu devlet, kökenini Orta Asya’ya, dolayısıyla Oğuzlara dayandırmaktadır. Kaynaklara göre 24 Oğuz boyunun çoğu, Anadolu Selçuklu Devleti kurulurken Anadolu’ya göç edip yerleşmiştir. Faruk Sümer’in *Oğuzlar* adındaki kitabının son bölümünde, yerleşim yeri ismi olarak Oğuz boylarının adlarının kullanıldığına ilişkin yaklaşık olarak 40 sayfalık bir liste-cetvel sunulmuştur<sup>27</sup>. 16. yüzyıla ait arşiv belgeleri ve günümüze ait yerleşim yeri isimleri karşılaştırılarak oluşturulan bu listeyle, 24 Oğuz boyundan 21 boyun Anadolu’da yaşadığı ispatlanmıştır. Bu anlamda Anadolu Selçuklu Devleti’nin kuruluşunda ve ilerleyişinde Oğuz boylarının büyük etkisi olmuştur. Selçukluların milli-kültürel kökenlerinin bağlı olduğu Oğuzlar, sanat ve simge üslubuna da etki etmiştir. Bundan dolayı motiflere dönüşen boy damgaları başka Türk devletlerinin yanı sıra Anadolu Selçuklu sanatında<sup>28</sup> yoğun olarak kullanılmıştır. Bu Türk boy işaretleri-damgaları, Türk soyut simgesel üslubunun merhalelerinden önemli bir bölümünü meydana getirmektedir (G.2).

BOZ-OK KAVİMLERİ (SAG KOL)	AY - İIAN		GÜN - HAN			
	BOYUN ADI	Kanunlu Tarihli Ali Selçuk	Tarihli Ceviz Tarah	Kıyafetli Mısır D.T.T	Soyut Lohesiz Hımanne	Elif Gazi Rahatlı Hımanne Tarahına
YILDIZ - HAN	KAYI	İYİ	İ	M	W	U
	BAYAT	↑	↑	↑	↑	ρ
	AKNA - EVLİ	U	—	W	U	0
	KARAEVLİ	T	H	W	H	2
	YAZIR	X	Y	W	X	5
	DÖĞER	W	X	Y	W	E
	BODURAN	X	W	W	X	ρ
	YAPALI	T	U	W	T	Yasır
	AYGAR	X	T	T	X	D
	KIZIK	J	X	W	J	2
	BİRAN	Y	W	W	Y	ρ
	KARION	V	V	W	V	//

ÜÇ - OK KAVİMLERİ (SOL KOL)	DAG - HAN		GÖK - HAN			
	BOYUN ADI	Kanunlu Tarihli Ali Selçuk	Rahatlı Ceviz Tarah	Kıyafetli Mısır D.T.T	Soyut Lohesiz Hımanne	Elif Gazi Rahatlı Hımanne Tarahına
DENİZ - HAN	BAYRAK - BUR	W	ρ	E	W	ρ
	BIÇAK	W	ρ	W	↑	J
	ÇAMUR	W	ρ	W	↑	J
	ÇERİN	W	ρ	W	↑	J
	ÇERİNİ	T	Y	X	T	Y
	SALUR	W	ρ	W	↑	Y
	EYMEZ	W	ρ	W	↑	+
	ALA - YANDU	T	Y	W	T	ρ
	İREK	W	ρ	W	↑	J
	İREKİ	W	ρ	W	↑	J
	BÜKÜZ	W	ρ	W	↑	J
	YIVA	W	ρ	W	↑	J
KIRIK	W	ρ	W	↑	J	

G. 2: 24 Oğuz Boyunun tarihi kaynaklarda geçen damgaları-simgeleri (Tuncer Gülensoy, *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, 62-63)

Türk sanatında yer alan soyut simge içeriğini ağırlıklı milli kimlik bildiren Oğuz “boy damgaları” oluşturmaktadır. Bir sanat eserinde birden fazla boya ait damgalar, sayıları, boyutları ve malzemesi değişkenlik göstererek sanatçı tarafından özenle yerleştirilmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi’ne ait farklı farklı bölgelerde, günümüze ulaşabilen 80’den fazla mimari yapıda (G. 3) uygulanan, Oğuz boylarına ait soyut simgeler, başka Türk devletlerinin sanat örneklerinde de kullanılmaktaydı. Sanat eseri içeriğine dönüşmüş olan bu soyut simgelerin çoğu motifler olarak izlenmektedir. Oğuz

27 Faruk Sümer, *Oğuzlar* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1972), 423-460.

28 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” 54-62.

boy damgaları, Türk soyut simgesel üslubunun içeriğini oluşturmak bakımından en büyük paya sahiptir.

Siyasi ve toplumsal bağlılıkların bulunduğu devletlerin yanı sıra köken olarak kadim kültürlerle ait eşyanın, evrenin, dünyanın, insanın yaratılışını konu alan mitler, inanışlar (Kök Tengri, Kamlık inancı vb.), edebi metinler (Dede Korkut metinleri vb.), destanlar (Oğuz Kağan, Bozkurt vb.), Bengü taşlar (İlteriş Kağan, Bilge Kağan, Kül Tigin yazıtı vb.), resimler ve damgalar sanatın gelişiminde büyük rol oynamaktadır<sup>29</sup>. Günümüze erişebilmiş olan Türk motif, kompozisyon ve simgelerin kaynağı olan bu unsurlar, dikkatle irdelenmelidir. Ancak bu şekilde soyut Türk simgelerinin anlamları çözümlenebilir.



**G. 3:** Motifleşmiş Oğuz Boyu damgalarından örnekler: (Sol üstten başlayarak) Ağzıkara Han, Antalya Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese, Sahip Ata Hankahı, Karatay Hanı, (Alt soldan başlayarak) Sahip Ata Hankahı, Cemel Ali Dede Türbesi, Hunat Hatun Camisi (Alt 3 ve 4.), (Yunus Aslan arşivi)

Türk kültüründe ve sanatında yer alan boy damgalarının yanı sıra daha genel bir anlam ifade eden “kutsal-ortak (üst) damgalar”ı da mevcuttur. Bu ortak damgalar da oldukça yaygın şekilde Türk sanatında kullanılmaktadır.



**G. 4:** Kırgızistan Saymaltaş kaya resimlerinde kazıma Tengri/Tanrı damgası (Yaklaşık MÖ 5000-3000) örnekleri (Servet Somuncuoğlu, *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*, 285, 493, 537, 539)

<sup>29</sup> Remzi Duran, “Türk Süsleme Sanatlarındaki Motif ve Kompozisyonların Kültürel Kaynakları: Mitler ve Destanlar Üzerine,” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 8 (2002), 168.



**G. 5:** Kökeni Türk kaya resimleri olan, Selçuklu yapılarında çini, tuğla ve taş üzerinde motifleşmiş olarak işlenen kutsal Tengri/Tanrı damgaları: *Sol üstten sağa* Sırçalı Medrese (Üst 1-2, ve 4.), Sahip Ata Türbesi (Üst 3. ve Alt 1.), *Sol alttan sağa doğru* Divriği Kale Camisi (Alt 2.), Bulgur Dede Tekkesi (Alt 3.), İnce Minareli Medrese (Alt 4.), (Yunus Aslan arşivi)

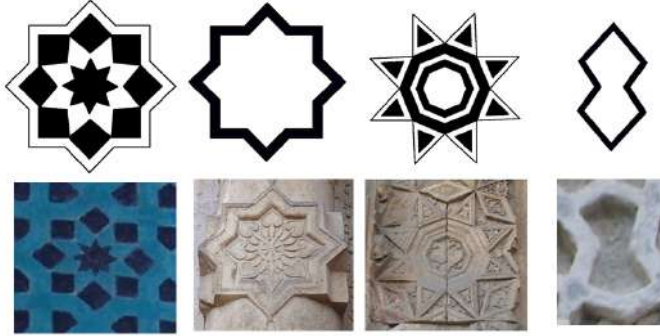
Ortak damgalar, aidiyet bildiren boy damgalarından farklı olarak inanç ve kutsal anlamları temsil eden soyut simgelerdir. Bu simgeler bütün Türk toplulukları tarafından bilinen ve tanınan ortak damgalardır. Bu tür ortak kutsal damgalar-simgeler, asırlardır süregelen, geniş bir boy-soy ailesini dinsel, simgesel ve zihinsel olarak birbirlerine bağlamaktadır<sup>30</sup>. Türk sanatı içerisinde yaygın olarak kullanılan ortak damgalar, kutsal olanı işaret etmek amacıyla özenle hemen her türlü malzemeye motifleşerek işlenmiştir. Bu kutsal ortak damgalardan şu ana kadar tespit edilenler “Tanrı-Tengri”, “Cennet” ve “Ok-Yay” damgalarıdır. Türk sanatında yoğun örnekleri görülen Tengri-Tanrı damgası<sup>31</sup> dört yönü işaret ederek yaratıcının her yerde olduğunu ve ona ulaşmayı simgelemektedir (G. 4, G. 5).

Sayı sembolizmi açısından sekiz sayısı ile anlam bulan ve İslami olarak Sekiz Cenneti temsil eden Cennet damgası<sup>32</sup> da anlamlı bir kutsal soyut simgedir (G. 6). Bitkisel süslemelerle beraber kullanımı yaygındır.

30 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” 33-53.

31 Aslan ve Duran, “Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası,” 1378-1398.

32 Yunus Aslan ve Remzi Duran, “Türk Sanatında Cennet Damgası ve Türk Kültüründe Sekize “8” Yüklenen Anlamlar,” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 51 (2021), 383-405.



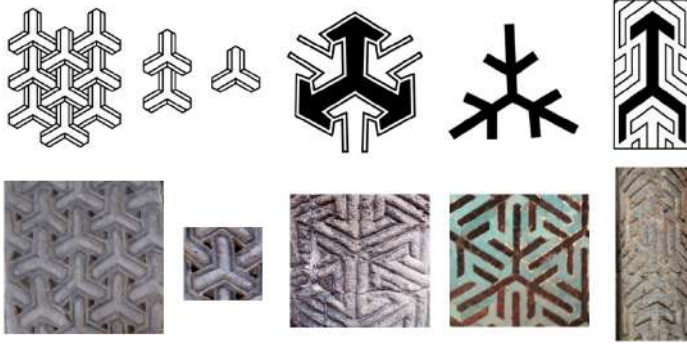
G. 6: Motifleşmiş Cennet damgalarından örnekler: *Soldan sağa* Akşşehir Taş Medrese, Divriği Ulu Camisi (2. ve 3.), Aksaray Sultan Hanı (Yunus Aslan arşivinden)

Türk devletlerince ortak kullanılan “Ok-Yay” damgaları da oldukça önemli ve bilinen bir simgedir. Damganın ilk kullanım olarak Saymalıtaş kaya resimlerinde önce av sahnelerinde insanların elinde resmedilmiş daha sonra müstakil bir simgeye dönüşerek sunulmuştur (G. 7).



G. 7: Kırgızistan Saymalıtaş kaya resimlerinde ok ve yayın damgaya dönüşümü (Somuncuoğlu, *Saymalıtaş: Gökyüzü Atları*, 199, 369, 486, 520, 521)

Daha sonra ise “Ok-Yay” damgası motifleşerek süslemeler içinde tekrar ederek görülmeye başlanmıştır (G. 8). Bu üst damganın kutsallık simgesi yerine hükümdarlık alameti olarak kullanımı daha yaygındır. Ayrıca Oğuz damgalarının da kayda değer bir çoğunluğu, bu ok ve yay biçimlerinden türeyerek soyutlaşmıştır.



**G. 8:** Motifleşmiş Ok-Yay damgalarından örnekler: *Soldan sağa* Sahabiye Medresesi (1. ve 2.), Erzurum Çifte Minareli Medrese, Sadrettin Konevi Camisi, Sahip Ata Camisi (Yunus Aslan arşivi)

Üçüncü bir konu ise damgaların anlam ve biçim bakımından dönüşümlerinden meydana gelen “harf damgaları” ile ilgilidir<sup>33</sup>. Bu damga harflerden oluşan Göktürk alfabesinin kökeninin Hitit, Karya, Likya yazıları; Soğdak, Pehlevi, Arami harfleri; İskandinav runları veya Türk damgalarından geldiği şeklinde çeşitli görüşler vardır<sup>34</sup>.

Simgeler ruhsal güncelliklerini her zaman korumakta ve hiçbir zaman kaybolmamaktadır. Görüntüleri değişebilmekte ama işlevleri hep aynı kalmaktadır. Yapılması gereken “onların yeni maskelerini çıkartmaktan ibarettir”<sup>35</sup>. Bu ifadeyle simgelerin dönüşümüne vurgu yapan M. Eliade, bu unsurların dış özelliklerinin değişebileceğini fakat anlamın ve işlevin sabit kalacağını belirtmektedir.

Damgaların asıl amacıyla kullanımı sonrasında, iletişim aracı olarak harflere-yazılara dönüştüğü bilinmektedir. Başlangıcında damga olarak bilinen simgeler, belli değişiklikler yapılarak veya doğrudan kullanılarak bir sesi ya da heceyi niteleyen harflere ve yan yana getirilerek ise kelimelere dönüşmüştür (G. 9). Fakat kökeninde bu biçimlerin her biri, birer damgadır.

33 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları,” 63; Ahmet Bican Ercilasun, *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2016), 353-354.

34 Ercilasun, *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, 353-354.

35 Mircea Eliade, *İmgeler Simgeler* (Ankara: Gece Yayınları, 1992), 25.

↓ : ok (ku, ko, uk), “ok”	D : ya (ay), “yay, yarım ay”
⌘ : eb (be), “ev, çadır, oba”	Ƨ : er “kişi, er”
× : ed (mülkiyet bildirir)	⤵ : as (sa), “asmak, saç”
Υ : el “insan eli”	ʎ : ag “ağ, balık ağı”
l : es “süngü”	⊖ : ant (nt), “ant, yemin kadehi, ant içmek”
⌘ : en “enmek, inmek”	Υ : iç “nesne içine girmiş nesne”
⊖ : at (ta), “at, dağ”	⌘ : eg “eğmek” vb.

G. 9: Soyut harf damgaların türediği somut nesnelere örnekler (Öztürk, “Eb” İdeogramının Mimaride Kullanılması ve Beyşehir Eşrefoğlu Camisi Örneği,” 1296)

Harfler, motifleşmiş olarak Türk sanatının hemen her unsurunda, soyut bir mana yüklenerek tekrar tekrar kullanılmaktadır. Esasında iki defa dönüşüme uğrayan bu simgeler, önce damgadan harfe, ardından tekrar sanat eserinde uygulanarak motife dönüşmüştür. Bu türde çeşitli harf damgaları olmasına karşın Anadolu Selçuklu sanatı özelinde “eb” ve “ed” sesi veren simgeler, daha ağırlıklı tercih edilmiştir (G. 10).



G. 10: Motifleşmiş Eb-Ed damgalarından örnekler: *Sol üstten sağa doğru* Aksaray Sultan Hanı, Sivas Gök Medrese (Üst 2, 4. ve Alt 1.), İnce Minareli Medrese (Üst en sağ, Alt 3.), *Altta sağa doğru* Gömeç Hatun Türbesi (Alt 2.), Konya Karatay Medresesi (Alt en sağ), (Yunus Aslan arşivi)

Köktürk (runik) alfabesine dönüşmüş olan fakat esasında birer damga olan harflerden<sup>36</sup> bazıları, erdiği sesler yoluyla bazı nesne, hayvan veya kavramlara işaret etmektedir. Bu anlam yükleme durumu, alfabe içerisinde zamanla anlamsız gibi görülen birer sese dönüşmüş olsa da bu stilize biçimler, birer anlama gönderme yapmaktadır.

36 Ercilasun, *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, 353-354.

Örneğin düz bir çizgi olan “es” sesi süngü nesnesinden, “nt” sesi veren Ant damgası yemin kadehi ve içerisine damlatılmış üç damla kandan, “eb” damgası tepesi sivri bir çadırdan, evden anlamlarını almaktadır. Harf damgalarında ise motifleşen veya motifleşmeyen tiplerde yine belli bir sayısal-bakışık düzen gözlenmemektedir. Harf hâlini alan bu damgalar, doğal olarak daha kolay anlaşılabilir ve her biri diğerinden farklı olmak durumundadır.

Türk sanatı kendi içinde birçok simge barındırmakla beraber bu simgeleri, bazen muntazam ayrıntılı bir figürle, bazense kesişen iki geometrik çizgiyle sunabilmektedir. Genel olarak Türklere ait figürlü süslemeler farklı anlamlarla açıklanmaktadır. Örneğin ejder figürünün, su-bolluk ve evren sembolü olarak yer üstünde olumlu, yer altında indiğinde olumsuz olarak anlam bulduğu<sup>37</sup> bilinirken geometrik düzenlemeler içerisindeki kum saatine yahut kurdeleye benzetilen bir biçimin -yahut simgenin- anlamı bilinmemektedir. Tüm geometrik kompozisyonları genelleyerek sonsuzluğu ve düzeni temsil ettiğini söylemek kolaycılığı, bu soyut simgesel biçimlerin her birinin anlamsız olduğu yanlıgısına yol açmaktadır.

Daha önce gerçekleştirilmiş olan çalışmada<sup>38</sup>, Anadolu Selçuklu Dönemi’ndeki yapılarda yer alan bu türden soyut simgeler ortaya konmuştur. Böylelikle, Anadolu Selçuklu geometrik süslemesi olarak bilinen “soyut simge” içeriğinin, esasında anlamsız bir boşluk doldurma çabasından ileri gelmediği ve çok zengin bir arka plana sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu ve benzeri çalışmalarla Selçuklu simgeçiliğinin eksik kalan yönlerinin tamamlanması gerekmektedir. Mevcut mimari yapılar özelinde Tanrı damgaları 50’den fazla (**G. 5 ve G. 6**), Cennet damgaları 30’dan fazla (**G. 7**), Ok-Yay damgaları ise 25’ten fazla eserde uygulanmıştır<sup>39</sup>(**G. 9**). Anadolu’daki Selçuklu mimari eserleri üzerinde yirmi dört boydan; Kayı, Bayat, Üregir, Avşar, Kızılk, Yazır, Çepni, Kınık, Beydili, Dodurga, Çavuldur, Bayundur, Yıva gibi boyların damgaları (**G. 4**) tespit edilmiştir. Yine mevcut sağlam mimari yapılardan Anadolu’daki 10’dan fazla yapıda Eb-Ed damgaları bulunmaktadır<sup>40</sup>(**G. 11**).

37 Emel Esin, “Evren, Selçuklu San’atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe’leri,” *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1 (Ankara: 1970), 162.

38 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları.”

39 *Tanrı damgaları*: Konya Sahip Ata Hankahı, Sivas Gök Medrese’de; *Cennet damgaları*: Konya Karatay Medresesi, Kayseri Hunat Hatun Medresesi’nde; *Ok-Yay Damgaları*: Erzurum Üç Kümbetler Anonim Kümbet, Konya Sahip Ata Camisi’nde görülmektedir.

40 *Kayı damgaları*: Amasya’da Gök Medrese Camisi’nde, Burdur Susuz Han’da; *Üregir damgaları*: Afyon’da Çay Taş Medresesi’nde, Aksaray’da Ağzıkara Han’da; *Yazır damgaları*: Aksaray Sultan Hanı’nda, Antalya Karatay Medresesi’nde; *Kınık damgaları*: Kayseri’de Tuzhisar Sultan Hanı’nda, Konya’da Sahip Ata Camisi’nde; *Çepni damgaları*: Kayseri Hunat Hatun Camisi’nde, Konya’da Sırçalı Mescit’te; *Çavuldur-Yıva damgaları*: Kayseri’de Hunat Hatun Camisi ve Sahibiye Medresesi’nde; *Beydili-Dodurga damgaları*: Konya Cemel Ali Dede Türbesi’nde; *Eb-Ed harf damgaları*: Konya’da İnce Minareli Medrese, Karatay Medresesi ve Sivas Gök Medrese’de görülmektedir.

Türk sanatındaki soyut simgeler mevcut verilerle, “milli kimlik damgaları”, “ortak kimlik damgaları”, “kutsal damgalar” ve “alfabeye dönüşmüş harf damgaları” şeklinde (ucu açık olarak) gruplandırılabilir. Neredeyse hepsi geometrik ve köşeli hatlara sahip olan bu simgelerin tümü, gerçek nesnelere gönderme yapmayan soyut biçimlere sahiptir. Türk sanatında ince işçilikle uygulanan, esasında birer mesaj veren bu simgeler, ikinci bir kullanımla motifleşerek sanat eserlerinde tekrar kullanılmıştır. Bu durum, günümüzde ay ve yıldızın herhangi bir tabloya veya bir türküye iliştilmesi ile benzerdir. Tarihi bir simgenin güncel kullanımı söz konusudur.

Türkler, kendisini sanatsal olarak ifade ettiği taş, ahşap, çini, halı ipliği, keçe, deri, alçı, kumaş, seramik hamuru, madeni malzeme vb. aracılığıyla, simgesel üsluplarını da oluşturmaktadır. Bu malzemelerden ağırlıklı mimariye bağlı olanlarda tespit edilen soyut simgeler, yoğunluk açısından hayli şaşırtıcı orandadır. Bunun yanı sıra Türklerin en özgün eserlerinden olan halı-kilim gibi malzemelerde de yaygın biçimde hem tek başına simge olarak hem de motifleşerek kullanılan damgalar (soyut simgeler) görülmektedir.

Anadolu'nun her köşesinde karşılaşılan bu zengin damga türleri, Türk soyut simgesel üslubu bakımından önemli sanat içeriklerindedir. Soyut simgeler, hayal gücünün özgün ürünleridir. Bir milletin soyut simgesel dilini iyi bilmesi ve irdelemesi, o milletin sanat ve simge tarihi açısından geleceğine de ışık tutmaktadır. Sanata dâhil olan bu simgelerin önce öz anlamlarının dayandığı hem soyut hem somut kaynak niteliğindeki örnekleri çözümlenmelidir. Ardından sanat nesnesi üzerindeki etki ve yansımaları bulunmalı ve açıklığa kavuşturulmalıdır. Motifleşen damgalar konulu çalışma<sup>41</sup>, Türk sanatının bir parçası olan Selçuklu sanatından bölgesel ve dönemsel bir kesit alınarak gerçekleştirilmiştir. Yukarıda özetle yer verilen soyut simgeler, Türk sanatının simge içeriğinin yalnızca bir kısmıdır. Türk sanatında incelenmesi ve keşfedilmesi gereken sayısız simge-damga bulunmaktadır.

Bu bilgilere ve maddi sanat eserlerine dayanarak Türk sanatında, başta kaya resimlerinden ve sonrasında Türk damgalarından türeyen “soyut simgesel üslubun” var olduğu öne sürülebilir. Bu üslup, anlam yönünden tarihi bir bağlılıkla ısrarla sürdürülen damga geleneğinin sanatsal içeriğe dönüşmesi yoluyla oluşturulmuştur. Tek başına sunulurken etrafındaki boşlukla güç kazanan simgeler, sanat ortamında uygulanırken aynı simgenin sık tekrarları şeklinde uygulanmıştır. Tekrarlar kimi zaman dikey-yatay ve diyagonal düzlemde, kimi zaman ise merkezde çevreye doğru ışımsal düzlemde gerçekleştirilmektedir. Böylelikle, tek başına sunulurken tek bir anlamı taşıyan “arma” konumundaki simge, sanata uyarlanarak anlamı tüm çevre halka yaymaktadır. Türk devletleri yırtıcı hayvanlar veya fantastik figürler gibi somut arma figürlerinin yanı sıra geometrik soyut simgeleri de sanatında ustalıklı kullanmıştır. Somut simgeler

41 Aslan, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları.”



daha kolay çözümlenirken soyut içerikli simgeler tarihin seyri içerisinde tekrarlanmış fakat anlamsız konuma sürüklenmiştir. Siyasi kimlik timsali olan bu somut-soyut işaretler, zengin Türk simge kartelâsını meydana getirmiştir.

Yukarıda bahsedilen kutsal-ortak, boy ve harf simgelerinden, kutsal-ortak damgalar geometrik olarak bir merkezden üç, dört ve sekiz yöne dağılma prensibi ile oluşturulmuştur. Ortadan dışa doğru ışınsal olarak üç yöne uzanan şeritler “Ok-Yay” damgasını, dört yöne uzanan şeritler “Tanrı” damgasını, şeritlerin sekiz defa köşe oluşturması ise “Cennet” damgasını oluşturmaktadır. Bu anlamda kutsal-ortak damgalarda sayısal ve bakışık bir düzenin olduğu görülmektedir.

Türk sanatındaki soyut simgelerden “boy damgaları” ise yine yer yer bakışık biçim özellikleri görülse de şeklen arka arkaya eklenmiş rastgele çizgileri anımsatmaktadır. Kaşgarlı Mahmut ve sonrasındaki yazılı kaynaklardaki betimlemeler kesinkes tekrar eden biçimleri sunmamaktadır. Yer yer boy damgalarının *Dîvânu Lugâti t-Türk* gibi kaynaklarda, Arap alfabesindeki harflere benzer biçimde verilmesi (G. 3), damganın oluşturulurken ilham alınan nesneden hareketle aşırı stilize edilmesi gibi durumlar, bu simgelerin zamanla dönüşümüne ve bakışık-sayısal düzenden uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Aynı duruma bir başka örnek olarak asıl üst boyun damgasına, alt aşiretlerin bir çizik daha ekleyerek bahsedilen boya bağlılığını bildirmesi fakat sonuçta damgayı dönüştürmesi verilebilir.

Simge bilimsel bakımdan işleve sahip Türk damgaları ve diğer soyut biçimler, Türk sanatı aracılığıyla estetik birer içeriğe dönüştürülmüştür. Günümüz izleyeninin görmeyip sanatçının farkında olarak yaptığı bu bilinçli ve düşünülmüş uygulama, Türk sanatında daha önce farkedilemeyen “soyut simgesel sanat üslubu” meydana getirmektedir.

## Sonuç

Genel anlamda J. J. Winckelmann (1717-1768) ve F. Hegel’in (1770-1831) ardından, sanat tarihi alanında ilk metodolojik kuramları ortaya atan Heinrich Wölfflin (1864-1945) ve Erwin Panofsky (1892-1968) tamamen birbirine zıt yöntemleri savunmaktadır. Wölfflin eserin incelenmesinde, sanatın tarihinin açıklanmasında, biçimci sınıflandırma yöntemini benimsemektedir; Panofsky ise daha çok içeriğin ve anlamın önemini ön plana çıkararak ikonografik ve ikonolojik yöntemi geliştirmiştir. Özetle Wölfflin, sanat tarihini tümdengelimci bir yöntemle tanımladıktan sonra, kesin hatlarıyla dönemlere ayırmak ve kategorilere ayırdığı üslupları adlandırmak istemektedir. Wölfflin, yorumu, anlamı ve değişken düşünceleri dışlayarak, sabit biçimlerin zihinsel tasnifine ağırlık vermektedir. Panofsky, Wölfflin’in biçimci yöntemini eleştirmekte ve önce “ön-ikonografi” ile eseri tanımlamakta, ardından “ikonografi” ile eseri çözümlenmekte ve “ikonoloji” ile anlamı-içeriği-özü yorumlayarak ortaya çıkarmaktadır.

Üçüncü ve en önemli aşama olan “ikonoloji” metodu ile “Simgelerin anlamları nelerdir? Sanatçı ne anlatmak istemektedir? Sanatı etkileyen dışsal (duyusal) etkenler nelerdir?” gibi sorulara cevap aramaktadır. Bu çalışmada Türk sanatı, Selçuklu sanatı ve simgeciliği özelinde sorulan sorular, Panofsky’nin ikonolojik yöntemindeki sorularla benzer doğrultudadır.

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşıldığı üzere Wölfflin tanımlayıcı (deskriptif) yöntemin, Panofsky ikonografik (simge bilimsel) yöntemin temsilcisidir. Tanımlayıcı yöntemde, sanat hakkındaki önermelerin (aksiyomların) arka arkaya sıralanması ve bütünün açıklanması öne çıkarken, ikonografik yöntemde, simgelerin estetik yönden işlevi ve sanatsal anlamının incelenmesi öne çıkmaktadır<sup>42</sup>. Türkiye’de ikonografik çalışmaların, tanımlayıcı çalışmalarda olduğu gibi geniş coğrafya ve örneklerle değil; daha çok tek yapı, tek motif, tek eser üzerinden sınırlandırılarak çalışıldığı gözlemlenmektedir. Her ne kadar tanım ve tasnif yorumdan önce gelse de sanatın arka planını ve anlamını görmek açısından, sanat tarihinde geniş çaplı ikonografik ve yorum bilimsel çalışmaların artması gerekmektedir.

Türk sanatı çerçevesi içerisinde yer alan damgalar ve soyut geometrik düzenlemeler, bu iki unsurun sentezlenmesiyle “motifleşmiş damgalar” şeklinde yeni bir sanat içeriğinin oluşumuna yol açmıştır. Anadolu Selçuklu coğrafyasında yer alan motifleşmiş damgalardan hareketle başlanarak, tüm Türk coğrafyalarında karşılığı bulunan damga içeriği “Türk soyut simgesel sanat üslubu” düşüncesini doğurmaktadır. Bu çalışma ile belli bir çerçevesi sunulan soyut simgesel üslup düşüncesi, sanat ve mimari Türk eserleri üzerinde tespit edilerek geliştirilmelidir.

Sonuç olarak tespit edilen mevcut verilere göre, kadim Türk kültür ve sanatına bağlı olarak şekil alan ve Türk damgalarından türeyen “soyut simgesel sanat üslubu”nun varlığından söz edebilir. Bu üslup kendi devri içerisinde sanata, anlam bakımından dolaylı olarak nüfuz ettirilmiştir. Siyasî, dinî ve toplumsal pek çok etkenin şekillendirmesi sonucunda meydana gelen Türk sanatı, bir alt başlık olarak soyut simgesel üslubu da bünyesinde barındırmaktadır. Bu üslup Türk devlet ve topluluklarının zihinsel ve soyut düşünme zenginliğini ortaya koymaktadır.

Nesnede ve nesneden hareketle algılanan sanat eserinde gizli olan, değişmez bir anlam (öz/idea) bulunmaktadır. Türk sanatına ait geometrik düzenlemelerde ilk bakışta görülemeyen bu “öz”, damgalar veya simgelerde saklıdır. Bu soyut simgeler çözülebilen mevcut anlamları yansıtırken çözülememiş daha birçok soyut şekil hemen her türlü malzemede karşımıza çıkmaktadır. İnsani imgeler aracılığıyla kurulan anlam, ancak simgelerin sosyolojik çözümü ile ortaya serilmektedir. Yaygın kanının aksine biçim, özü-içeriği yansıtmada sadece bir araçtır.

42 Dücane Cündioğlu, *Sanat ve Felsefe* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), 159-171.

Bu çalışma, Türk sanatı açısından daha önce yeterince ön plana çıkarılmamış olan “soyut simgesel üslubun” mevcudiyetinden bahsetmektedir. Bu yayınlı ilk defa bilim âlemine tanıtmış olduğumuz “Soyut Simgesel Türk Sanatı Üslubu”, bilimin esasları olan yöntem ve sınıflandırmalarla irdelenmeli, bu konu daha fazla simgesel ve ikonografik çalışmayla geliştirilmelidir.

---

**Teşekkür:** Motifleşmiş Türk Damgaları konusunu bana öneren ve çalışmaya fikirleriyle destek olan doktora danışman hocam Prof. Dr. Remzi DURAN’a ve Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü’ne maddi desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları” adlı doktora tez çalışması, Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından (21213002 No’lu) Doktora Tez Projesi ve Bursiyerlik kapsamında finansal olarak desteklenmiştir.

**Acknowledgement:** I would like to thank my doctoral advisor Prof. Dr. Remzi DURAN, he suggested the subject of “Turkish Tamgas That Turned Into Motifs” to me and supported the study with his ideas. I would like to thank to Selçuk University Scientific Research Projects Coordination Office for their financial support.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The doctoral thesis titled “Turkish Stamps Motified in Anatolian Seljuk Period Buildings”, was financially supported by Selçuk University Scientific Research Projects Coordination (No. 21213002) within the scope of Doctoral Thesis Project and Scholarship.

---

## Kaynakça/References

- Aksoy, Hasan. “Anadolu’da Erken Dönem İzleri Kaya Resimleri ve Yazılı Kaynaklara Göre.” Yayımlanmamış Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022.
- Aslan, Yunus. “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları.” Yayımlanmamış Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022.
- Aslan, Yunus ve Remzi Duran. “Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası”, *Ulakbilge Dergisi* 8/54 (2020): 1378-1398.
- Aslan, Yunus ve Remzi Duran. “Türk Sanatında Cennet Damgası ve Türk Kültüründe Sekize “8” Yüklenen Anlamlar.” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 51 (2021): 383-405.
- Cassirer, Ernst. *Sembolik Formlar Felsefesi*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923.
- Cassirer, Ernst. *İnsan Üstüne Bir Deneme*. Çev. Necla Arat. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.
- Cündioğlu, Düccane. *Sanat ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Çaycı, Ahmet. *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.
- Duran, Remzi. “Türk Süsleme Sanatlarındaki Motif ve Kompozisyonların Kültürel Kaynakları: Mitler ve Destanlar Üzerine.” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 8 (2002): 151-168.
- Duran, Remzi. “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları - Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış.” *Akdeniz Sanat Dergisi* 13/23 (2017): 679-697.
- Ekiz, Mehmet. “Niğde Sungur Bey Camisinde Tespit Edilen İşaretler Tamga mı?” *III. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu*. Bakü: Bakı Avrasiya Universiteti 2016, 3. cilt, 219-221.

- Eliade, Mircea. *İmgeler Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1992.
- Ercilasun, A. Bican. *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2016.
- Esin, Emel. “Evren, Selçuklu San’atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe’leri.” *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1 (1970): 161-182.
- Gülensoy, Tuncer. *Orhun’dan Anadolu’ya Türk Damgaları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırma Vakfı Yayınları, 1989.
- Kalyoncu, Hülya. “Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi.” *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science* 33 (2015): 279-294.
- Karpuz, Haşim ve Emine Karpuz. “Selçuklu Döneminde Sanat ve Estetik”, *VI. Dini Yayınlar Kongresi*. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2013, 185-198.
- Lewis Williams, J. David. *Mağaradaki Zihin*. Çev. Tolga Esmer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Mülayim, Selçuk. *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015.
- Ögel, Semra. *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları, 1994.
- Öztürk, Rıdvan. “Eb” İdeogramının Mimaride Kullanılması ve Beyşehir Eşrefoğlu Camisi Örneği”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6/3 (2017): 1293-1305.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1972.
- Somuncuoğlu, Servet. *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*. İstanbul: Atokyay, 2011.
- Sönmez, Zeki. *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.
- Sümer, Faruk. *Oğuzlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1972.
- Sümer, Faruk. “Kınık,” *İslam Ansiklopedisi*, 25. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2022, 417-419.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.
- Yılmaz, Muzaffer. *Babasız Doğma Fenomeni: Kutsal ve Sanat İlişkisine Yönelik Bir Yorumlama*. Konya: Literatürk Academia, 2020.



## Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde Bulunan Selçuklu Dönemi Kapı Aslanları

### Seljuk Period Gate Lions in Diyarbakır Archaeological Museum

Sahure YARIŞ\*

#### Öz

Bu çalışmada Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde bulunan 1935 yılında Şırnak'ın Cizre ilçesinden getirilmiş aslan figürlü iki taş eser incelenmiştir. Birçok medeniyette görülen aslan figürü, cesaret, kudret, güç, iktidar, koruyuculuk, asalet, nazarlık ve güneş gibi sembolik ifadelerle mimaride ve el sanatlarında işlenmiştir. Aslan, Selçuklular Dönemi'nde de benzer anlamlarla yapılar üzerinde yerini almasının yanı sıra estetik yönden de dikkat çekmektedir. Kuruluşundan beri birçok medeniyete ev sahipliği yapan Cizre, Sultan Melikşah döneminde 1085 yılında Selçuklu hâkimiyetine girmiştir. Bu dönemde ilçede hem yeni inşa faaliyetleri başlamış hem de önceki medeniyetlere ait yapılar onarılarak veya eklemeler yapılarak tekrar kullanılmıştır. Diyarbakır Arkeoloji Müzesindeki aslan figürlü iki taşın, Cizre'deki hangi yapıdan getirildiği konusunda bilgi bulunmamaktadır. Abidevi ölçülerde olmayan bu taşlar, 12. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Taşlar üzerinde kabartma olarak işlenmiş olan aslan figürleri, sembolik anlamları bakımından hayvan üslubu ve Selçuklu geleneği içerisinde değerlendirilmiştir. Aslan figürünün güç, kuvvet ve kudret sembollerini dışında, "Kapı aslanları" ifadesi ile koruyucu, bekçi işleviyle yapılmış olabileceği, Türk-İslam sanatı içerisindeki yeri açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Figür, Sembolizm, Diyarbakır, Selçuklu Sanatı, Kapı Aslanları

#### Abstract

In the study, two stone artifacts with lion figures, which were found the Diyarbakır Museum and brought from Cizre District of Şırnak in 1935, were examined. The lion figure seen in many civilizations has been embroidered in architecture and crafts with symbolic expressions such as courage, power, protection, nobility, charm eye and sun. In addition to taking its place on structures with similar meanings during the Seljuk period, lion also draws attention to aesthetics. Cizre, which has hosted many civilizations since its establishment, came under Seljuk rule in 1085 during the reign of Malik Shah I. During this period, new construction activities started in the district and the structures belonging to previous civilizations were repaired or reused by making additions. There is no information about from which building in Cizre the two lion-shaped stones the Diyarbakır Archaeology Museum were brought. These stones, which are not monumental, are dated to the 12th century. The lion figures embossed on the stones were evaluated within the animal style and Seljuk tradition regarding their symbolic meanings. Apart from the symbols of power, strength and might, its place in Turkish-Islamic art has been explained as a symbol of protector and guardian.

**Keywords:** Figure, Symbolism, Diyarbakır, Seljuk Art, Gate Lions

\* **Sorumlu Yazar:** Sahure Yariş (Doç. Dr.), Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Diyarbakır, Türkiye, E-posta: cinarsahure@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1789-7470

**Atf:** Yaris, Sahure. "Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde Bulunan Selçuklu Dönemi Kapı Aslanları." *Art-Sanat*, 22(2024): 227-259. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1479813>



### ***Extended Summary***

Since Göbekli Tepe in the Neolithic period in world culture, various symbolic meanings have been attributed to the lion figure, which is frequently seen in civilizations such as Asia, Mesopotamia, Egypt, Anatolia, Ancient Greece and Rome. These symbols include courage, power, state, throne, power, protection, and the sun.

Lion has been recognized by the Turks since the early periods. One of the most important evidence of this is the depictions of lion-griffon on the artifacts extracted from Pazırık Kurgans in the Altai. The lion, which is depicted in the animal fighting scenes, is in a victorious position. This figure meets the positive side of concepts such as good-bad, and light-dark.

This figure has been symbolized in many works of art, especially architecture, in Turkish art. The lion, considered the king of animals, became a symbol of power, strength, nobility and sovereignty in the Seljuks, as in all periods and societies, and was also processed as a charm and talisman that protected the throne and the ruler from all kinds of evil. The zoning works carried out during the Seljuk period, played an important role in bringing artistic richness to the Turkish-Islamic art in Anatolia by being processed on the buildings.

Gate lions with their protective properties started to be seen in the 2nd millennium and was widely used in the 1st millennium. Symmetrical lion figures with plastic values on both sides of the entrance were seen as a force protecting the structure in which they were processed

In the article, two lion figures brought the Diyarbakır Archaeological Museum from Cizre District of Şırnak in 1935 were evaluated. Lions sit on their hind legs in Seljuk style. They are lions whose heads are embroidered from the front and whose bodies are embroidered from the side. The two lion-shaped stones in the Diyarbakır Archaeological Museum are good examples of the symbolism of the Seljuks. The figures, which were embossed, were made on large block stones. These figures, which we try to evaluate as gate lions, are placed on both sides of the entrance as gatekeepers in order to be protective. These figures, which are not monumental in size, sit on their hind legs, their heads are larger than the body, and details on the face are embroidered, they are embroidered as large almond eyes, a large flat nose, a large spaced mouth, swollen cheeks, and manes marked with linear details. One of the striking parts of the figures engraved as reliefs is their tails. It passes between the legs and usually ends with the dragon's head on the back.

Similar examples of lion figures in the museum are generally seen in civil architecture. However, the similarity of the lion figures in the Patnos Tomb with the figures in the museum is one of the good examples that the figures in the same composition

can be processed in different architecture in the Seljuk tradition. The position of the lions in the tomb on their hind legs and the end of their tails in the shape of a dragon's head are among the similar features.

A similar application of the figures engraved in the Seljuk tradition was engraved the Sivas Behram Pasha Inn. There are symmetrical lions embossed on the crown door of the inn. Although there is no suitability in the processing of the limbs on the body, we can say that it is similar to the examples in the museum in terms of the sitting position and the tail ending with the dragon's head on the back.

The figure of a single-headed double-bodied lion draws attention in Silvan Castle. In these figures embroidered in the relief technique, the lions on both sides of the single head sit on their hind legs. Another example of single-headed double-bodied lion reliefs was engraved in Alay Inn. Built on Aksaray-Nevşehir road, the inn has a single-headed double-bodied lion relief under the niche at the crown gate of the closed part of the inn. The tail parts of the figures sitting on their hind legs passed between the hind legs and were finished in the form of a dragon's head on the back.

One of the examples, which sits on its hind legs and is embroidered as a gate lion on the crown door, is found in Ani. Ani, which has hosted many civilizations, maintains its importance in terms of being the center where the first relief lion figures of Seljuk art in Anatolia are located. At the end of the excavations, three lion figures were found sitting on the back legs. The body and facial features of the first lion, which is embroidered in the corner of the crown door arch, are prominent. The body is from the side and the head is from the front. Its claws are accentuated in a linear form. The second lion figure is also made of the body from the side and the head from the profile. The back legs of the figure, which was embroidered in the high relief technique, were broken. However, it is understood from the body lines and posture that it was processed while sitting on its hind legs. The third figure identified at the end of the excavations is thought to belong to the crown gate of the Seljuk Inn. In this figure, as in the other two figures, the body is embroidered from the side and the head is embroidered from the front. The facial features processed from the front are worn out at first. Today, three lion figures belonging to the Seljuk period are also in the Kars Museum.

It is noteworthy that the lion figures, which are placed symmetrically on both sides of the entrance as door lions and embroidered in a sitting position, are made in the form of sculptures. Similar applications of the symbolic expressions described with the Seljuk period gate lions in the Diyarbakır Museum, which is the subject of the article, are depicted in Late Hittite art. In Gözecik Village of Divriği District of Sivas Province, a gate lion cultivated in the style of the Late Hittite period was identified. Another example of gate lions is located in the ancient city of Eryhrai. They are two lion figures found in the ancient city of Eryhrai, a member of the Panionion union

in the 9th century BC. These lions, which are thought to have been placed at the entrance of one of the structures in the ancient city, are depicted sitting on their hind legs. Examples of gate lions depicted as guardians and watchmen were also applied in ancient cities such as Kargamış, Zincirli, Sakçagözü, Karatepe, Malatya-Arslantepe and Ain-Dara in Syria.

One of the most striking of these statue-shaped lions is the lions placed symmetrically at the entrance of the city in Tell-Harmal, which has been the capital of the scientific world for 4000 years. These figures, whose status is unknown today, are depicted with large bodies and thick and large claws, sitting on their hind legs.

Stylized gate lions are usually placed at the entrance of structures such as castles, temples, palaces and city entrances. Another of these examples is the Bosphorus-Hattuşaş entrance gates. It is the work mentioned in the sources as the Lion's Gate dating back to the 13th century. The figures are placed symmetrically on both sides of the door. In the inner castle of Aleppo Castle, which was dated to the 16th century BC, there are lion figures dated to the end of the 12th century and the beginning of the 13th century, sitting on their hind legs placed symmetrically in the pediment section of the door.

The lion, which is exhibited in the Konya Archaeology Museum, is depicted in front of Konya Castle in a photo from 1905. The figure, which was dated to the 13th century during the Anatolian Seljuk period, was engraved in front of the castle as the guardian and protector of the building.

The tail parts of the Seljuk gate lions in the Diyarbakır Archaeological Museum attract attention. The tails of the lions, whose tails are not visible, are terminated with an open-mouthed, fork tongued and pointed-toothed dragon head that continues over their backs, biting the bodies of the figures at the top. In Seljuk art, there are examples of dragon figures depicted combined with the lion. In these depictions, which continued until the late Seljuk period, the dragon was usually embroidered on the tail of the lion. In the lion figures sitting on their hind legs, the dragon is processed from the profile with its mouth open and bites the lion's back, threatening.

Both the seating positions of the Seljuk gate lions in the museum and the similar processing of the dragon figures embroidered on their tails in Konya Alaeddin Mansion, Niğde Hüdavent Hatun Tomb, Patnos Tomb, Sivas Behram Pasha Inn are important in terms of being examples of the fact that these two figures were used with love and belief of their symbolic meanings in the Seljuk period. It is noteworthy that the dragon, which symbolizes the underground and darkness, is embroidered on the back of the lion figures, which are embroidered as gate lions with their dominance, power, strength, sun and light, as well as their guardian and protector duties. In the



compositions where both figures are embroidered together, the purpose of the lion to protect the structure from all kinds of evil is explained symbolically.

In the article, two lion figures brought the Diyarbakır Archaeological Museum from Cizre District of Şırnak in 1935 were introduced. There is no information about which structure of Cizre came to the museum. Compared to similar examples from the Seljuk period, there are comments that these figures may be gate lions placed on both sides of the entrance. The guarding of the lion is defined as the dragon figure on its tail, where it is placed at the entrance with the duty of guarding, and the fact that this dragon is processed in a way that it bites its back and prevents the evil from entering by doing its guarding duty.

In the study, it was mentioned that lions act as guardians and guards symmetrically placed on both sides of the entrance, and evil, which is one of the symbolic meanings of the dragon figures on their backs, is expressed by the evil eye. With the expression “gate lions”, it was explained that these lions served as protectors and guardians, and their symbolic meanings were tried to be emphasized with similar examples.

## Giriş

Orta Asya bozkırlarında göçebe hayatı yaşayan topluluklarda görülmeye başlayan, Ön Asya'ya ve Orta Avrupa'ya kadar yayılan<sup>1</sup> ve “Bozkır Sanatı” olarak dikkat çeken hayvan üslubunun Türk sanatında önemli bir yeri vardır<sup>2</sup>. Köken bakımından Orta Asya'ya dayandırılan bu üslup, Kuzey Batı Çin'in Ordos bölgesinden Orta Avrupa'ya kadar uzanan Avrasya steplerinin kültürlerinin MÖ 1000 yıllarının hayvan konulu uygulamalarının anlatılmasında kullanılan bir terimdir<sup>3</sup>.

Erken dönem Türk sanatında önemli bir yeri olan hayvan üslubunda hayvanlar, bazen doğada olduğu gibi bazen de stilize edilerek uygulanmıştır. Sanatsal ve estetik uygulamalarıyla dikkat çeken bu üslup, ritmik, dinamik ve güçlü bir kompozisyon özelliği göstermektedir. Kompozisyonlar işlenirken hayvanlar tek olarak veya bir mücadele sahnesinde işlenmişlerdir. Tek olarak işlenmeyen hayvanlar durağan veya hareketli gruplar hâlinde tasvir edilmiştir. Bazı durumlarda karşılıklı simetrik (antiteik) şekilde de uygulamalar görülmektedir<sup>4</sup>.

Hayvan üslubunda yabani hayvanlar ve fantastik yaratıklar konu edinilmiştir. Geyik, kurt, kartal, at, yırtıcı kuşlar, pars, kaplan, aslan, boğa bu hayvanlara örnek gösterilebilir. Doğada bulunan hayvanlar dışında tasvir edilenler arasında mitolojik hayvanlar da vardır. Bunlar genellikle yarı insan, yarı hayvan şeklinde tasvir edilmiştir. Hayvan tasvirleri ve işlenen kompozisyonlar, ahşap, keçe, deri, kumaş, taş, maden gibi farklı malzemelerle uygulanmıştır. Yapımında çeşitli tekniklerin ve süslemelerin kullanıldığı<sup>5</sup> hayvan figürleri, sembolik anlamları ile uygulandığı alanlara farklı anlamlar kazandırmaktadır. İslamiyet'in kabulünden sonra hayvan üslubunda bazı değişiklikler görülmektedir. Örneğin Zümrüdüanka ve Simurg Kuşu ile benzerlik gösteren, talih ve cennet kuşu olarak sembolik anlam taşıyan Hüma Kuşu tasvir edilmiştir. Hayvanlara kutsallık atfedilmesi ve özellikle vahşi hayvanlara karşı duyulan korku, onlardan korunma isteği, düşmanlara karşı başarılı olma arzusu, insanda hayvan gibi güçlü olabilme isteği doğurmuştur. Bu istek hayvanlara sembolik anlamlar yüklenerek uygulanmasına sebep olmuştur<sup>6</sup>. Sembolik anlamlarıyla dikkat çeken figürlerden biri de aslandı.

Dünya kültüründe Neolitik dönemde 8. bine tarihlenen Göbekli Tepe'den itibaren Asya, Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Antik Yunan ve Roma gibi uygarlıklarda

1 Yaşar Çoruhlu, “Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar,” *Türk Kültürü Araştırmaları*, Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1992), 357.

2 K. Özlem Alp, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş* (Ankara: Eflatun Yayınları, 2009), 52-54.

3 Mehtap Dede Kodaman, “Orta Asya Hayvan Üslubu'nun Modern Resim Eğitimi'nde Değerlendirilmesi,” (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2010), 10.

4 Semra Ögel, “Selçuk Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü,” *Belleten* 26/103 (1962), 531; Çoruhlu, “Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar,” 357.

5 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), 148-150.

6 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2017), 238.

sıklıkla görülen aslan figürüne çeşitli sembolik anlamlar yüklenmiştir. Bu semboller arasında cesaret, kudret, devlet, taht, iktidar, koruyuculuk ve güneş yer almaktadır<sup>7</sup>. Anadolu’da en önemli güç göstergesi olarak işlenen aslan figürünü çeşitli kompozisyonlarda görmek mümkündür. Bu kompozisyonlar arasında Asur krallarının simgesi, Pers krallarının şehir arması yer almaktadır. Ayrıca kompozisyon, Arkaik Dönem’de Lidyalıların Miletos’taki Tanrı Apollon’un kutsal hayvanı olarak kabul edilip sikkelerin üzerinde, Karia’nın şehirlerinden biri olan Knidos’ta sikke üzerinde, Likya’nın antik kentlerinde mimari ve eşyalarda, Sicilya’daki Leontinoi-Rhegion ve Kuzey Afrika’daki Kyrene kentlerinde sikkelerde, Pompei yakınındaki Boscoreal’de bir evin duvarında, Anadolu’da kapı tokmaklarında, tanrı ve tanrıçaların, kralların, soyluların, yöneticilerin kıyafetlerinde ve kullandıkları eşyalarda da görülmektedir<sup>8</sup>.

Aslan figürü, Paleolitik Dönem’de Anadolu dışında ilk kez Fransa’nın güneyinde Chauvet Mağarası’nda görülmektedir. Mağara duvarlarında kükreyen aslan figürünün varlığı, bu figürün kökeninin Paleolitik Dönem’e kadar uzandığının bir göstergesidir<sup>9</sup>. Aslan figürünün erken devirlerden itibaren Türkler tarafından tanınırlığını kanıtlayan en önemli bilgi, Altay Dağları’nda Pazırık Kurganları’ndan çıkarılan eserler üzerinde aslan-grifon tasvirleridir. Hayvan mücadele sahnelerinde kıvrak hatlarıyla dikkat çeken aslan, zafer kazanan konumdadır ve iyi-kötü, aydınlık-karanlık, yerlinin düşmana olan galibiyeti gibi kavramlardan olumlu olan tarafı karşılamakta ve dinamik bir görüntü sergilemektedir<sup>10</sup>. İslam sanatında da bu mücadele sahneleri karşıt kavramlar için kullanılmıştır. Aslan-boğa<sup>11</sup>, aslan-geyik, aslan-ejder<sup>12</sup> gibi mücadele sahneleri uygulanan kompozisyonlar arasında sayılabilir. Aslan ile mücadele sahneleri, Mezopotamya ve Anadolu sanatında tanrısal bir güç veya böyle bir gücün sembolü olarak işlenmiştir. Kralların aslanı avladığı sahneler dikkat çekmektedir. Bu sahnelerde, av simgesi ile kralın tanrısal gücü vurgulanmak istenmiştir<sup>13</sup>. Aslanların krallar tarafından öldürülerek tanrısalıklarını göstermek istemelerinin yanı sıra, kadınların aslan vücutlu olarak işlenmesi de kadına verilen gücün sembolü hâline gelmiştir<sup>14</sup>.

7 Mehmet Özdoğan, “Neolitik Dönem Günümüz Uygarlığının Temel Taşları,” *12000 Yıl Öncesi Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya Yolculuğunun Başlangıcı Neolitik Dönem* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 21-35; Sahure Yarış, *Diyarbakır Surlarında Figüratif Yorumlar* (Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2023), 20.

8 Gamze Güney ve Osman İmamoğlu, “Antik Dönemde Kralların Aslanlarla Olan Mücadelelerin Sportif Yönden İncelenmesi,” *International Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences* 10/2 (2024), 284.

9 Linda Kalof, “Paleolitik Mağara Sanatında Hayvan Resimleri,” *Aktüel Arkeoloji* 44 (2015), 42.

10 Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 206.

11 Gönül Öney, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları,” *Belleten* 34/133 (1970), 86; Canan Parla, “Diyarbakır Artuklu Dönemi Urfa Kapısı’nın Figürlü Kabartmalarına İkonografik Yaklaşım,” *Turkish Studies* 10/6 (2015), 770; Savaş Yıldırım, “Aslan-Boğa Mücadele Kompozisyonu,” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi* 43/2 (2003), 3.

12 Gönül Öney, “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri,” *Belleten* 33/130 (1969), 186.

13 Şükrü Özudoğru, “Arkaik Dönem’den Bir Likya Dynast Mezarı Üzerindeki ‘Aslan Öldürme’ Sahnesi: Anlamı ve Kökeni Üzerine Değerlendirmeler,” *Anadolu/Anatolia* 39 (2013), 72.

14 Güney ve İmamoğlu, “Antik Dönemde Kralların Aslanlarla Olan Mücadelelerin Sportif Yönden İncelenmesi,” 284-295.

Eski çağlarda Yunan, Roma ve Mezopotamya'dan İç Asya'ya kadar olan bölgelerde rastlanan ve sembolik anlam taşıyan aslan figürünün İslamiyet'ten önceki Türklerde de önemli bir yeri vardır. Dört yön tasvirlerinde kaplan ile birlikte aslan figürü batı yönünün sembolü sayılmıştır. Aslan, *On İki Hayvanlı Türk Takvimi*'nde ise sembollerden biri olan pars ile birlikte ilişkilendirilmiş ve sonradan parsın yanında kullanılmıştır<sup>15</sup>. Türk sanatından aslan figürleri, Budizm ile birlikte ortaya çıkmakla beraber, mücadele sahnelerinde zafer kazanan hayvan olarak görülmesi, onun Türkler arasında eskiden beri tanındığına ve Gök unsurunu işaret etmektedir. Ayrıca aslanın Türk kültüründe güç, kuvvet, alplik, yiğitlik, hükümdarlık ve savaş simgesi sayılması, Budizm'de Buda'nın ve Budizm'i yücelten değerlerin sembolü olması, yine onun Gök unsuruna tekabül ettiğini göstermektedir<sup>16</sup>.

İslamiyet'ten sonra ise aslan figürü, Türk sanatında birtakım yeni tasavvurlar ile birleşmiş ve İslamiyet'ten önceki çizgide gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemde Türkler ve diğer Müslüman toplumlarda önemli bir astrolojik sembol olan aslan, burç ve takım yıldızı olarak tasvir edilmiştir. Güneşin sembolü olan bu figür, astrolojide bahar bayramının başlamasını temsil etmektedir. Güneşle birlikte yeniden doğuşu ifade etmesi onun siyasi bir sembol olarak da kullanılmasına sebep olmuştur<sup>17</sup>. Türk sanatında başta mimari olmak üzere birçok sanat eseri üzerinde sembolize edilen aslan figürü, Selçuklular Dönemi'nde de kullanılmıştır. Aslan, bütün dönem ve toplumlarda olduğu gibi Selçuklularda da kudret, kuvvet, asalet, soyluluk ve hükümdarlık sembolü olmuş, ayrıca taht ve hükümdarı her türlü kötülükten koruyan nazarlık ve tılsım görevi görmüş, tahtın koruyucusu ve bekçisi olarak işlenmiştir<sup>18</sup>. Aslan, Selçuklular Dönemi'nde eserlere sanatkârane kimlikler kazandırmasının yanı sıra, estetik değerleriyle de plastik etkiyi artırmıştır. Bu figür, Selçuklular Dönemi'nde yapılan imar çalışmalarında yapılar üzerinde işlenerek Anadolu'daki Türk-İslam sanatına sanatsal zenginlik kazandırmada önemli bir rol üstlenmiştir. Ahşap, çini, seramik, maden, alçı, tekstil, cam ve taş malzeme üzerinde ve minyatür, duvar resmi, hat gibi sanatsal ürünlerde aslan figürünün uygulama alanı bulması şu şekilde açıklanabilir:

Ahşap kolay yıpranan bir malzeme olduğu için günümüze örnekleri az sayıda ulaşmıştır. Bu örnekler arasında bugün İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan Karaman İbrahim Bey İmareti'ne ait kapı kanadı, Ankara Etnografya Müzesindeki Ankara Hacı Hasan Camii'ne ait kapı kanadı<sup>19</sup>, Konya Mevlâna Müzesinde sergilenen rahle<sup>20</sup>, İshak Paşa Sarayı'na ait ahşap konsol<sup>21</sup> sayılabilir.

15 Recep Külcü, "Türklerin Kültür Mirası Olarak 12 Hayvanlı Türk Takvimi," *Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi* 1(1) (2015), 1-5.

16 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine "Gök ve Yer" Sembolizmi Açısından Bir Bakış," *Türk Dünyası Araştırmaları* 87 (1993), 20.

17 Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş* (İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2001), 263-265.

18 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü," *Anadolu (Anatolia)* 13 (1969-1971), 12-37.; Canan Parla, "Diyarbakır Suru Selçuklu ve Melikşah Burçlarının Figürlü Bezemelerinde Anlam," ed. Sahure Yariş (Ankara: Akademişyen Kitabevi, 2023), 49.

19 Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992), 147.

20 Ahmet Ertuğ, *The Seljuks a Journey Thorough Anatolian Architecture* (İstanbul: Fako İlaçları Yayıncılık, 1991), 192.

21 Yüksel Bingöl, *İshak Paşa Sarayı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998), 17.

Selçuklu Dönemi'nde çini ve seramik üzerine yapılmış olan figüratif süslemelerden günümüze sınırlı sayıda örnekler ulaşmıştır. Özellikle çeşitli kazılarda çıkartılmış olan seramiklerde figürler görülmektedir. Çini örnekleri, Beyşehir'de Kubadabad Sarayı<sup>22</sup> kazılarında çıkartılmış olmasının yanı sıra Anadolu'nun çeşitli müzelerinde bulunmaktadır. Bu örnekler arasında Alanya Müzesi, Konya Karatay Müzesi, İznik Müzesi, Antalya Müzesi, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi<sup>23</sup> sayılabilir.

Maden, Anadolu'da Türk sanatında aslan figürünün uygulandığı malzemeler arasında taştan sonra en yaygın olanıdır. İskit Dönemi'nden itibaren Orta Asya Türk sanatı içerisinde çeşitli kurgan ve ören yerlerinde çıkartılmış eserlerde işlendiği görülmektedir. Bu esere kemer tokası, süs eşyaları, aplik gibi materyaller örnek verilebilir. Tunç, demir, altın, gümüş gibi madenler üzerine işlenen tasvirler yer almaktadır. Bu tasvirlerin hem Anadolu'da hem de Anadolu dışındaki Türk sanatında uygulandığı sikkeler, mühürler, kemer tokaları, kapı tokmağı, kapı anahtarları, ayna, buhurdan, tepşiler, havanlar, kandil, musluklar<sup>24</sup> vb. bulunmaktadır.

Minyatür, aslan figürünün yaygın olarak uygulandığı örnekler arasındadır. Selçuklu Dönemi'nde aslan figürlü örnekler arasında *Kelile ve Dimne*'ye ait 13. yüzyıla tarihlenen minyatürlü levha örnek verilebilir. Bu levhada aslan ve tavşan karşılıklı ayakta durur vaziyette tasvir edilmiştir. Aslan bu tasvirde gövdesi profilden, yüzü ise cepheden işlenmiştir. Kelile ve Dimne hikâyelerinin anlatıldığı minyatürlü levhalardan biri de aslan-boğa mücadele sahnesinin tasvir edildiği levhadır. 1430 yılına tarihlendirilen levhada, aslan figürü boğayı yere yatırmış ve boğanın karnından ısırır şekilde işlenmiştir<sup>25</sup>.

Alçı, dayanıksız bir malzeme olduğu için aslan figürlü örnekler günümüze az sayıda ulaşmıştır. Selçuklu Dönemi örneklerinin büyük bir kısmı Konya Sarayı'na ait kalıntılar arasındadır. Bu kalıntılar bugün İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunmaktadır<sup>26</sup>.

Duvar resmi örneklerinin tamamı 19. yüzyıl ve sonuna tarihlendirilmektedir. Bu örnekler, kuru sıva üzerine sulu boya veya tutkallı kök boyalarla yapılan süslemeler, sıva üzerine yapılan süslemeler, ahşap üzerine yapılan süslemeler ve duvar veya tavan üzerine gerilen boyalı bez veya muşamba üzerine yağlı boya ile yapılan süslemeler olarak

22 Rüçhan Arık, *Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çinileri* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000), 278.

23 Özlem Duran, "Çinili Köşk Koleksiyonu'nda Figürlü Seramikler" (Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2007), 49.

24 Akın Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012), 366-411.

25 Özden Süslü, *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1989), 61; Gönül Öney, *Selçuklu Süsleme Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını, 1992), 187; Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1995), 4.

26 Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 463-469.

uygulanmıştır. Ayrıca; Kayseri ve Yozgat, Gaziantep, Kastamonu, Ankara evlerinin giriş kapıları ve kapı tokmakları aslan figürlerinin uygulandığı örnekler<sup>27</sup> arasındadır.

Tekstil, aslan figürünün uygulandığı örnekler arasında çok kısıtlıdır. Selçuklu Dönemi'ne ait bugün Lion Musée Historique des Tissus'de bulunan aslan figürlü kumaş tek örnektir<sup>28</sup>.

Hat sanatında aslan figürü genellikle Alevi-Bektaşî geleneğinde görülmektedir<sup>29</sup>. Anadolu Türk sanatında görülen aslan figürlü hat eserlerinin büyük çoğunluğu Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir<sup>30</sup>.

Cam, kısıtlı örnekleri olan bir malzemedir<sup>31</sup>. Selçuklu Dönemi'nden günümüze ulaşan cam eserler, Beyşehir Kubâdâbâd Sarayı ve Alanya kazıları başta olmak üzere genellikle kazı buluntuları olarak ele geçmiştir<sup>32</sup>.

Taş, aslan figürünün uygulandığı en yaygın malzemedir. Anadolu Türk sanatının başlangıcından sonuna kadar her dönemde uygulaması görülmektedir. Aslan, heykel olarak uygulanmasının yanı sıra, mimariye bağlı örnekleri de vardır. Bu örnekler arasında konsollar, çörteler, çeşmeler, köprüler, burçlar, kaleler, mezar taşları, hanlar, medreseler, camiler, türbeler, darüşşifalar, kapılar, saraylar, evler-konaklar vb. birçok eser sayılabilir.

## 1. Diyarbakır Arkeoloji Müzesindeki 64 ve 65 Envanter Numaralı Selçuklu Dönemi Kapı Aslanları<sup>33</sup>

Bu çalışmada Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde yer alan iki aslan figürlü taş değerlendirilmeye çalışılmıştır. 12. yüzyıla tarihlenen bu figürler, kaynaklarda arka ayakları üzerine oturan Selçuklu aslanları olarak tanıtılmıştır<sup>34</sup>.

Koruyucu (apotropeik) özellikleri ile kapı aslanları, MÖ 2. binde görülmeye başlanmış ve MÖ 1. binde ise yaygın bir şekilde kullanılmıştır<sup>35</sup>. Girişin her iki yanında

27 Orhan Cezmi Tuncer, *Ankara Evleri* (Ankara: Ankara Ticaret Odası Kültür Sanat Yayınları, 2002), 520; Hakkın Acun, *Bozok Sancağı (Yozgat İli) 'nda Türk Mimarisi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005), 229; Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 471-493.

28 Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 494.

29 Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010), 75.

30 Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 507.

31 Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 526.

32 Zekiye Uysal, "Tarihî Kaynaklara Göre Anadolu Selçuklu Devri Camcılığı," *Erdem* 54 (2009), 213.

33 Bu çalışma Diyarbakır Arkeoloji Müze Müdürlüğü'nün 22.03.2024 tarih ve 4920466 sayılı yazısı ve Diyarbakır Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün 26.03.2023 tarih ve 681532 sayılı yazısında belirtilen izin doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

34 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü," *Anadolu (Anatolia)* 13 (1971), 21. Gönül Öney bu makalesinde taşları, Şırnak'ın Cizre ilçesinden getirildiğinden dolayı "Cizre Arslanları" olarak tanıtmıştır ve 12. yüzyıla tarihlenmiştir.

35 Refik Duru, *Yesemek- Eski Önasya Dünyasının En Büyük Heykel Atelyesi* (İstanbul: Türsab, 2004), 20-24.

plastik değerlere sahip simetrik yapılmış aslan figürleri, işlendiği yapıyı koruyan birer güç olarak görülmüştür<sup>36</sup>. İlk çağlardan beri güneşin, aydınlığın, gücün ve kudretin sembolü olan aslan, “Hayvanların Kralı” unvanıyla hükümdarların işareti olmuştur. Hitit ve Miken sanatlarında tahtın taşıyıcısı olan bu figür, taht ve kapı bekçisi olarak gösterilmiştir. Aslanlar bir bekçi, düşmanlara, kötü güçlere, nazara karşı koruyucu rolü üstlenmiştir<sup>37</sup>.

Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde 64 (G. 1, G. 2) ve 65 (G. 3, G. 4) envanter numarası ile kayıtlı olan aslan figürlü iki taş, Şırnak’ın Cizre<sup>38</sup> ilçesinden 23.06.1935 tarihinde müzeye getirilmiştir<sup>39</sup>. Müzede yer alan aslan figürlü iki taş eserin hangi yapıdan getirildiğine dair bir bilgi bulunmamaktadır. Tek parça taşın üzerine işlenmiş olan figürler, günümüzde kırık vaziyettedir. Taşların bir parçasında aslanın ayakları ve gövdesinin bir kısmı yer alırken, diğer parçada figürün başı, kuyruğu ve gövdenin kalan bölümleri bulunmaktadır. Taşlar kırılmış ve yıpranmış olmalarına rağmen genel olarak 67x58x20 cm ölçülerindedir.

36 Müzede bulunan aslan figürlü iki taş eser, plastik değerlere sahip simetrik olmaları, figürlerin başlarının bulunduğu bölümde birer bordürle, arka bölümlerinde ikişer bordür yapılarak sınırlandırılması, bir taç kapının her iki yanında zemine oturur vaziyette kabartma şeklinde olmaları sebebiyle “kapı aslanları” şeklinde değerlendirilmiştir. Eserlerin Cizre’deki hangi yapıdan getirildiğine dair bilgi bulunmamaktadır. Değerlendirme ve karşılaştırma bölümünde benzer örnekler verilmeye çalışılmıştır. Selçuklu Dönemi’nde yapılmış hayat ağacının her iki yanında işlenen aslan figürleri de koruyuculuk gibi sembolik ifadeler taşımaktadır. Müzede bulunan aslanlar gibi simetrik, tek başına ve oturur vaziyette aslanlarla karşılaştırma yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, kuyruk kısımlarına işlenen ejder figürlerine dikkat çekilerek benzer örneklerle değerlendirilmiştir.

37 Ögel, “Selçuk Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü,” 529.

38 Cizre, 1085 yılında Sultan Melikşah zamanında Selçuklu hâkimiyetine geçmiştir. Bk. Süheyl Sâbân, “Tarih ve Medeniyet Bağlamında Cizre,” çev. Hüseyin Güneş, *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4/7 (2013), 156. Bu dönemden sonra ilçede yeni mimari eserlerin inşasına başlanılmasının yanı sıra, önceki medeniyetlerin bıraktığı eserler de onarıp kullanılmıştır. Bu eserler içerisinde surlar, sur kapıları, camiler, medreseler, hanlar, köprüler sayılabilir.

39 Diyarbakır Müzesinin envanter kayıtlarında iki taş aslanın Mardin’in Cizre ilçesinden getirildiğine dair bir ifade yer almaktadır. 1990 yılına kadar Cizre, Silopi ve İdil ilçeleri Mardin iline bağlı olup 1990 yılından sonra Şırnak il olduğunda ve bahsedilen ilçeler Şırnak iline bağlanmıştır. Günümüzde Cizre, Şırnak iline bağlı bir ilçedir. Bk. Doğan Bekin, *Tarihin Işığında Mardin* (Ankara: Koza Yayıncılık, 2009), 10.



G. 1: 64 envanter No.lu taş aslan (Diyarbakır Arkeoloji Müzesi Arşivi)



G. 2: 64 envanter No.lu taş aslan (Diyarbakır Arkeoloji Müzesi Arşivi)



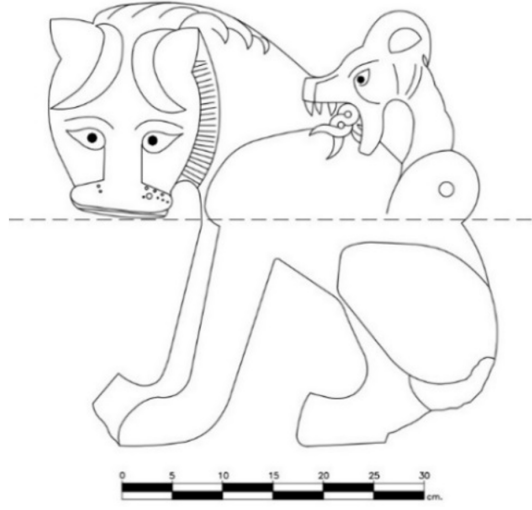


G. 3: 65 envanter No.lu taş aslan (Diyarbakır Arkeoloji Müzesi Arşivi)

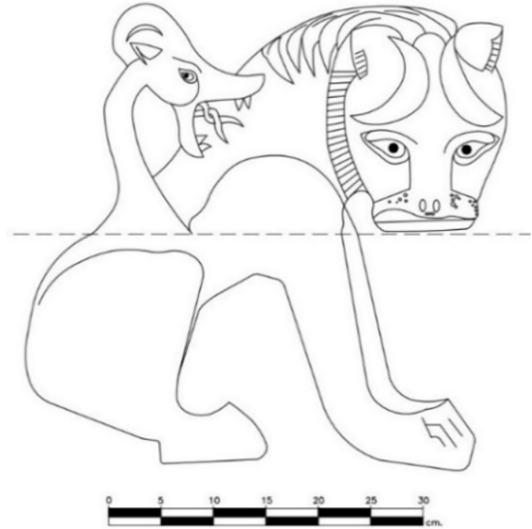


G. 4: 65 envanter No.lu taş aslan (Diyarbakır Arkeoloji Müzesi Arşivi)

Biri sola, diğeri ise sağa doğru bakan, arka ayakları üzerine oturan figürlerin ön bacakları ileri doğru uzanmaktadır. Aslanların başlarının bulunduğu bölümde bir, arka bölümlerinde ikişer ve üst bölümde ise birer bordür yapılarak figürler çerçeve içerisine alınmıştır. Aslanlar badem gözler, ince kaş çizgisi, yassı burun, hafif aralık ağız ve küçük sivri kulaklara sahip büyük başlara sahiptir. Yeleler ince çizgilerle belirtilmiştir. Başlangıçları görünmeyen aslanların kuyukları sırtları üzerinden devam eden, üst kısımda figürlerin gövdelerini ısırarak, açık ağızlı, çatal dilli ve sivri dişli birer ejder başı ile sonlandırılmıştır (G. 5, G. 6).



G. 5: Diyarbakır Arkeoloji Müzesi 64 envanter No.lu taş aslanın çizimi  
(çizim: Sahure Yariş, 2024)



G. 6: Diyarbakır Arkeoloji Müzesi 65 envanter No.lu taş aslanın çizimi  
(çizim: Sahure Yariş, 2024)

## 2. Değerlendirme ve Karşılaştırma

11. yüzyılın ortalarında Anadolu'ya gelmeye başlayan Türk boyları, Selçuklu sultanı Alparslan'ın 1071 yılında Bizans ordusuna karşı kazandığı zaferle yeni bir kültür ve sanat ortamının temellerini atmıştır. Anadolu'nun fethinde yardımcı olan Türkmen komutanların aldıkları bölgelerde beylikler kurup imar faaliyetlerine başlamaları bölgenin kısa sürede gelişmesini sağlamıştır.

Türk boylarının yerel ve komşu kültürlerle etkileşimleri Anadolu'da gelenek görenek ve dinî inanışların şekillenmesinde ve sanat eserlerinin üretiminde etkili olmuştur. Asya Türklerinin yaygın dini olan Şamanizm Anadolu'ya özgü bir karakterle sanata yansımıştır. Şamanizm, insanın ve dünyanın özel bir tasarımı içerir. İyi ve kötü ruhların etkisi altında olan insanı koruyabilmek için ruhlarla ilişki kurmanın yolları aranmaktadır<sup>40</sup>. Şamanizmde bu ilişkiyi kuran kam veya şaman adı verilen din adamları vardır<sup>41</sup>. Gök-Yer-Su ve atalarla ilgili dinî bir sistem olarak Şamanizm<sup>42</sup>, hayvan üslubuna da kaynak olmuş, sanatta mitoloji ve kozmoloji hayvan tasvirlerinin yapılmasını etkilemiştir. Hayvanların ve insanların türediği hayvan-ata veya hayvan-ana olarak kabul edilen, koruyucu ruh olduklarına inanılan, hayvan tasvirleri yapılmasına ve bunun zamanla sanatın içerisinde önemli bir yer almasına Şamanizm sebep olmuştur<sup>43</sup>. Şamanist ve astrolojik simgeler Selçuklu sanatında kendini göstermiştir. Maden, çini, seramik, alçı ve taş süslemelerde Selçuklu sanatına özgü sembolik figürlü anlatıma yer verilmiştir. Aslan, sfenks, ejder, kuşlar vb. hayvan figürleri dinin ve geleneklerin izlerini takip etmede yardımcı olmaktadır. Bu figürler kale, kervansaray, saray gibi anıtsal yapılarda işlenmesinin yanı sıra medrese, türbe gibi dinî mimaride ve el sanatlarında da görülmektedir<sup>44</sup>.

Selçuklu Dönemi aslan figürleri duruş vaziyetleri ve buldukları yere göre farklı özelliklere sahiptir. Bu özellikler arasında tam profilden yürür vaziyette, başı cepheden gövdesi profilden verilen, Selçuk stili olarak tasvir edilen arka ayakları üzerine oturan, tam cepheden oturur vaziyette<sup>45</sup> olmak üzere aslan figürünün farklı işleniş özellikleri vardır.

Çalışmaya konu olan aslanlar Selçuk stilinde arka ayakları üzerine oturmaktadır. Baş kısımları cepheden, gövdesi ise yandan işlenmiş olan aslanlardır. Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde bulunan aslan figürlü iki taş, Selçuklu sembolizminin güzel örneklerinden biridir. Kabartma şeklinde işlenmiş olan figürler, büyük blok taş üzerine yapılmıştır. Kapı aslanları olarak değerlendirilen bu figürler "koruyucu" sıfatıyla kapı bekçisi işleviyle girişin her iki yanına simetrik yerleştirilmiştir. Abidevi ölçülerde olmayan bu figürlerin benzer örnekleri tek veya çift olarak uygulanan ve çift gövde tek baş şeklinde tasvir edilen örnekler olarak ayrı başlıklar hâlinde aşağıda değerlendirilmiştir:

40 Mustafa Cumhuri İzgi, "Şamanizm ve Şamanlara Genel Bakış," *Lokman Hekim Journal* 2/1 (2012), 32.

41 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Kısa Tarihi* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2021), 127.

42 Murat Uraz, *Türk Mitolojisi* (İstanbul: Mitologya Yayınları, 1992), 36.

43 Ahmet Dalkıran, "İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi," *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi* 25 (2008), 379.

44 Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü," 1-10.

45 Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü," 1-41.

### 2.1. Tek Olarak Uygulanan Aslan Figürleri

Makaleye konu olan Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde bulunan Selçuklu dönemi kapı aslanları ile sembolik ifadeleri bakımından benzer uygulamaları erken dönemlerde görmek mümkündür. Kapı aslanı tasvirleri Geç Hitit sanatında tasvir edilmiştir. Sivas ili, Divriği ilçesine bağlı Gözecik Köyü'nde Geç Hitit Dönemi üslubunda işlenmiş kapı aslanı tespit edilmiştir. Başlı kopmuş olan figürün arka ayakları bir düzlem üzerine basmaktadır ve vücudu yüksek kabartma biçiminde tasvir edilmiştir<sup>46</sup> (G. 7).



G. 7: Sivas ili, Divriği ilçesine bağlı Gözecik Köyü'ndeki kapı aslanı (Ergin, "Gözecik: Sivas'da Yeni Bir Geç Hitit Merkezi ve Kapı Aslanı," 61)

İşlevleri koruyucu ve bekçi görevi üstlenen kapı aslanlarından bir diğer örnek, MÖ 9. yüzyılda Panionion birliğinin bir üyesi olan Eryhrai Antik kentinde<sup>47</sup> bulunan iki aslan figürüdür. Bu aslanlardan biri bugün İzmir'de Çeşme Müzesinde, diğeri ise ören yeri deposunda bulunmaktadır. Antik kentteki yapılardan birinin girişine yerleştirilmiş olabileceği düşünülen bu aslanlar arka ayakları üzerine oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Kapı aslanlarının örnekleri Kargamış, Zincirli, Sakçagözü, Karatepe, Malatya-Arslantepe<sup>48</sup> (G. 8) ve Suriye'de Ain-Dara<sup>49</sup> gibi antik kentlerde görülmektedir.

46 Atilla Ergin, "Gözecik: Sivas'da Yeni Bir Geç Hitit Merkezi ve Kapı Aslanı," *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 34/2 (2010), 60-68.

47 Eryhrai Antik kenti, İzmir-Çeşme otoyolunun Zeytinler kavşağından yaklaşık 20 km kuzeybatıda, bugünkü İldir Köyü'nün batıya bakan yamacında yer almaktadır. Bk. Korkmaz Meral, "Erythrai Kapı Aslanları," *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 6 (2004), 55-60.

48 Fatma Berna Akalın, "Bellekteki İz Arslantepe," *International Social Sciences Studies Journal* 9 (2023), 6764-6775.

49 Bilcan Gökçe ve Pınar Pınarcık, "Geç Hitit Kent Devletleri Dönemi Dini Yapısı Üzerine Gözlemler," *CED-RUS* 8 (2020), 147-176.



**G. 8:** Malatya-Arslantepe, kapı aslanı (Akalin, “Bellekteki İz Arslantepe,” 6766)

Kapı aslanı olarak girişin her iki yanına simetrik olarak yerleştirilen ve heykel formunda yapılmış örnekleri de vardır. Heykel formulu bu aslanlardan en dikkat çekenlerinden biri ise 4000 yıllık bilim dünyasının başkentliğini yapmış Tell-Harmal’da<sup>50</sup> şehrin girişine simetrik olarak yerleştirilmiş aslanlardır. Günümüzde durumları bilinmeyen bu figürler, arka ayakları üzerine oturur vaziyette, iri gövdeli, kalın ve iri pençeli tasvir edilmiştir (G. 9).

50 Jean Vidal, “4000 Senelik Bilim Dünyasının Başkenti: Tell-Harmal,” çev. Memduh Ülgen, *Bilim ve Teknik* 114 (1977), 13-16.



G. 9: Tell- Harmal, kapı aslanları (Vidal, “4000 Senelik Bilim Dünyasının Başkenti: Tell-Harmal,” 13)

Stilize edilmiş kapı aslanlar genellikle kale, tapınak, saray, şehir girişi gibi yapıların girişine yerleştirilmiştir. Şehir girişine yerleştirilmiş örneklerden biri Boğazkale-Hattuş giriş kapılarından MÖ 13. yüzyıla tarihlenen “Aslanlı Kapı” olarak kaynaklarda geçen eserdir<sup>51</sup>. Kapının her iki yanında simetrik yerleştirilen aslanlardan soldakinin yüzü tahrip olmasına rağmen sağdakinin yüzünün işlendiği görülmektedir. Geniş alınlı, çukur gözlü, iri burunlu ve ağzı açık tasvir edilmiştir (G. 10).

51 Tuğba Ersoy, “Hitit Devleti’nin Başkentleri,” (Yüksek Lisans tezi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 2019), 54.



G. 10: Boğazkale- Hattuşaş Aslanlı Kapı (Ersoy, “Hitit Devleti’nin Başkentleri,” 54)

Arka ayakları üzerine oturan ve taç kapı üzerinde kapı aslanı olarak işlenmiş örneklerden biri de Kars’ın yaklaşık 45 km. kadar doğusunda bulunan Ani Örenyeri bulunmaktadır. Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Ani, Anadolu’daki Selçuklu sanatına ait ilk kabartma aslan figürlerinin de bulunduğu merkez olması bakımından önemini korumaktadır. Nikolai Marr tarafından yapılan kazılar sonunda arka ayakları üzerine oturan üç aslan figürü bulunmuştur<sup>52</sup>. Taç kapı kemer köşesinde işlenmiş olan birinci aslanın vücut ve yüz hatları belirgindir. Gövde yandan, başı ise cephedendir. Pençeleri çizgisel formda belirginleştirilmiştir (G. 11). İkinci aslan figürü de yine gövdesi yandan, başı ise profilden yapılmıştır. Yüksek kabartma tekniğinde işlenmiş olan figürün arka ayakları kırılmıştır. Fakat vücut hatlarından, duruşundan arka ayakları üzerine oturur vaziyette işlendiği anlaşılmaktadır (G. 12). Kazılar sonunda tespit edilen üçüncü figürün Selçuklu Hanı’nın taç kapısına ait olduğu düşünülmektedir<sup>53</sup>. Bu figürde diğer iki figürde olduğu gibi gövde yandan, baş ise cepheden işlenmiştir. Cepheden işlenen başın yüz hatları yıpranmıştır (G. 13). Selçuklu Dönemi’ne ait olan üç aslan figür, Kars Müzesinde bulunmaktadır.

52 Gonca Papuccu, *Ani’nin Aslanları*, ed. Muhammet Arslan (Konya: Palet Yayınları, 2023), 164.

53 Papuccu, *Ani’nin Aslanları*, 165.



G. 11: Ani, birinci aslan kabartması (Papuccu, *Ani'nin Aslanları*, 164)



G. 12: Ani, ikinci aslan kabartması (Papuccu, *Ani'nin Aslanları*, 165)



G. 13: Ani, üçüncü aslan kabartması (Papuccu, *Ani'nin Aslanları*, 166)



Arka ayakları üzerine oturur vaziyette yapılmış olan aslan figürleri arasında Konya Arkeoloji Müzesinde sergilenen aslan heykeldir. 1905 yılına ait bir fotoğrafta Konya Kalesi önünde tasvir edilmiştir. Kalenin önündeki bu aslan, Anadolu Selçuklu Dönemi'ne 13. yüzyıla tarihlendirilmektedir<sup>54</sup> (G. 14).



G. 14: Konya Arkeoloji Müzesi (Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 180)

Eskişehir'in Seyitgazi ilçesinde bulunan Seyyid Gazi Dergâhının (1207) kuzey girişinin üst köşesinde yer alan aslan<sup>55</sup>, arka ayakları üzerinde oturur vaziyette işlenmiş, koruyucu görevi gören örneklerdendir. Heykel formundaki aslanın gövdesi hacimli ve kabarık yeleli işlenmiştir. Yüzü yıpranmış olan figürün hacimli gövdesi ve kabarık yelesiyle yırtıcılığı vurgulanmıştır. Oturuş vaziyeti ve üstlendiği sembolik anlam olan koruyucu, bekçi göreviyle bu çalışmaya konu olan aslanlara benzerliği açısından değerlendirmeye alınmıştır (G. 15).

54 Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 180.

55 Ayşe Denkhalbant, "Seyyid Gazi Dergâhı," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 37 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 51-54.



G. 15: Seyyid Gazi Dergâhı (Tuncer, “Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü,” 188)

Kale kapısında yer alan koruyucu kapı aslanlarından biri de Kayseri’de bulunmaktadır. Kayseri İç Kale kapısının girişi üzerinde, kapı kulelerinin üzerinde simetrik yerleştirilmiş aslanlar Selçuklu Dönemi’nin kapı aslanı görevini yerine getirmektedir. 13. yüzyıla tarihlendirilen<sup>56</sup>, heykel formundaki bu figürler, arka ayakları üzerine oturur vaziyettedir. Yüzlerindeki ifadeler yırtıcılıktan uzak, Selçuklu Dönemi üslubunu yansıtmaktadır (G. 16).



G. 16: Kayseri İç Kale (Gündoğdu, “Kayseri Yapılarında Figürlü Kabartmalar,” 24)

56 Hamza Gündoğdu, “Kayseri Yapılarında Figürlü Kabartmalar,” *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Bildirileri, Selçuklu Tarihi, Kültür ve Medeniyet (Bildiriler II)* haz. Metin Hülagü, Abdulkadir Yuvalı, Ali Aktan, Erhan Yoska ve Muhittin Kapanşahin (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 2:24.

Selçuklu geleneğinde işlenmiş olan kapı aslanının benzer uygulaması, 16. yüzyıla tarihlenen<sup>57</sup> Sivas Behram Paşa Hanı'nda görülmektedir. Hanın taç kapısında kabartma olarak yapılmış simetrik birer aslan yer almaktadır. Gövdesinde uzuvlarının işlenişinde uygunluk olmamasına rağmen oturuş vaziyeti ve kuyruğunun sırtta ejder başı ile son bulması bakımından Diyarbakır Arkeoloji Müzesindeki örneklerle benzediği söylenebilir (G. 17).



G. 17: Sivas Behram Paşa Hanı (Oral, “Tarihi Han Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesi ve Behram Paşa Hanı Örneği Özelinde İç Mekanlarının İrdelenmesi,” 45)

## 2.2. Çift Olarak Uygulanan Aslan Figürleri

Çift olarak uygulanan aslan figürlerine Halep Kalesi'nde yer alanlar örnek olarak verilebilir. Halep, Sultan Alparslan'ın Malazgirt Savaşı öncesinde düzenlediği Halep Seferi'nden sonra Büyük Selçuklu sultanları tarafından ilgi görmeye başlayan bir şehirdir<sup>58</sup>. MÖ 16. yüzyıla kadar tarihlendirilmesi yapılan Halep Kalesi'nin İç Kalesi'nde kapının alınlık bölümünde simetrik yerleştirilmiş arka ayakları üzerine oturan aslan figürleri vardır. Bu figürler 12. yüzyılın sonu 13. yüzyılın başına tarihlendirilmektedir<sup>59</sup>. Arka ayakları üzerinde oturur vaziyette kabartma tekniğinde işlenen kapı aslanlarının gövdeleri yandan başları cephedendir. Bu aslanların yüzlerindeki ifade yırtıcılıktan uzak insana benzer şekilde işlenmiştir (G. 18).

57 Beyza Oral, “Tarihi Han Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesi ve Behram Paşa Hanı Örneği Özelinde İç Mekanlarının İrdelenmesi” (Yüksek Lisans tezi, Konya Üniversitesi, 2022), 45.

58 Emin Kırkıl, “Selçuklu Şehri Halep (1086-1183),” *1. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu: Selçuklu Tarihi, Kültür ve Medeniyet (Bildiriler I)*, haz. M. Metin Hülâgü, Abdulkadir Yuvalı, Ali Aktan, Erhan Yoska ve Muhtittin Kapaşahin (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 1:328.

59 Necmettin Ayan ve Firdevs Özen, “Tarihsel Süreç İçinde Selçuklular Devrinde Halep Kalesi,” *Turkish Studies* 12/1 (2017), 41-44.



G. 18: Halep İç Kale kapı aslanları (<https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/halep-ic-kale-sarayi>)

Diyarbakır Arkeoloji Müzesi'ne Cizre'den getirilen aslan figürlerinin benzer örneği Patnos Türbesi'nde uygulanmıştır. Türbenin 15. yüzyıl gibi geç bir döneme tarihlenmesine rağmen aslanların arka ayakları üzerine oturmuş vaziyetleri, kuyruklarının ejder başı şeklinde sonlandırılması, ejderlerin aslanın sırtını ısırması bakımından<sup>60</sup> bu çalışmaya konu edilen kapı aslanları ile benzer özellik göstermektedir (G. 19).



G. 19: Patnos Türbesi (Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri," 186)

Selçuklu geleneğiyle işlenmiş olan aslan figürlerinin bir başka örneği Erciş Zortul Kümbeti'nde (15. yüzyıl)<sup>61</sup> bulunmaktadır (G. 20). Arka ayakları üzerine oturan fi-

60 Rahmi Hüseyin Ünal, "Az Tanınan ve Bilinmeyen Doğu Anadolu Künbetleri Hakkında Notlar," *Vakıflar Dergisi* 11 (1977), 145.

61 Fatmagül Saklavcı, "Ortaçağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde Kanat ve Kuyrukları Ejderle Biten Figürler," *Turkish Studies* 16/5 (2021), 1601. Figürler kümbetin kuzey cephesindeki pencere alınlığında kabartma olarak işlenmiştir. Arka ayakları üzerine oturmaları, kuyruklarının ejder şeklinde sonlanması ve aslanın sırtını ısırır vaziyette yapılması, sembolik anlam olarak da koruyuculuk görevi üstlenmesinden dolayı karşılaştırma bölümünde değerlendirilmiştir.

gürler, birbirlerine sırtlarını dönmüş ve farklı yönlere doğru oturmaktadırlar. Yüzleri yıpranmış olmasına rağmen kalan izlerden yırtıcı bir ifadeye sahip olmadıkları anlaşılmaktadır. Figürlerin kuyrukları ağız açık ejder başı şeklinde işlenmiştir.



G. 20: Erciş Zortul Kümbeti (Saklavcı, “Ortaçağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde Kanat ve Kuyrukları Ejderle Biten Figürler,” 1601)

### 2.3. Çift Gövdeli ve Tek Başlı Olarak Uygulanan Aslan Figürleri

Çift gövdeli ve tek başlı kapı aslanı Tunç Çağı'na tarihlenen Miken uygarlığında (MÖ 14 ve 13. yüzyıllar) görülmektedir. Saraylar, kaleler ve mezar anıtlarıyla varlığından söz ettiren bu uygarlık, bu yapıların giriş kapılarına işlediği aslanlarla da dikkat çekmektedir<sup>62</sup>. Bu figürler ya kapı üzerinde ya da kapının bulunduğu cephede yapılarak üstlendikleri sembolik anlamları ile yer almaktadır.

1165-1166 tarihler arasında inşa edilmiş olan Diyarbakır ilinin Silvan ilçesindeki Silvan Kalesi'nde<sup>63</sup> tek başlı çift gövdeli aslan figürü bulunmaktadır. Kabartma tekniğinde işlenen bu figürlerde tek başın her iki yanındaki aslanlar arka ayakları üzerine oturmaktadırlar (G. 21). Tek başlı çift gövdeli aslan kabartmalarının bir diğer örneği 13. yüzyıla tarihlenen Alay Han'da yer almaktadır. Aksaray-Nevşehir yolu üzerinde inşa edilmiş<sup>64</sup> olan handa, hanın kapalı kısmının taç kapısında nişin altında tek başlı çift gövdeli aslan kabartması işlenmiştir. Arka ayakları üzerine oturan figürlerin kuyruk kısımları arka bacakların arasından geçip sonlandırılmıştır (G. 22).

62 Oğuz Tekin, *Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 51.

63 Yusuf Kenan Haspolat, *Diyarbakır İlçelerinde Kaleler* (Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Yayınları, 2014), erişim 4 Nisan 2023, <https://docplayer.biz.tr/16705882-Diyarbakir-ilcelerinde-prof-dr-yusuf-kenan-haspolat.html>

64 Bekir Deniz, *Alay Han*, ed. Hakkı Acun (Ankara: Öncü Basım Yayım, 2007), 64.; Nermin Şaman Doğan ve Muhammet Görür, *Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme*, ed. Hakkı Acun (Ankara: Öncü Basım Yayım, 2007), 452.



G. 21: Silvan Kalesi (Haspolat, Diyarbakır İlçelerinde Kaleler, 99)

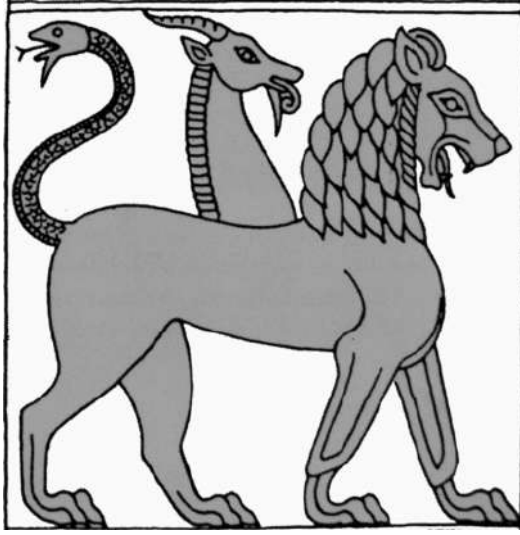


G. 22: Alay Han (Şaman Doğan ve Görür, Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme, 452)

Alay Han'da işlenmiş olan aslan kabartmalarının benzer uygulaması, Türkistan'ın Uzbek bölgesinde, Amuderya (Seyhan) kenarındaki Tirmiz şehrinin doğusunda yapılan kazılar sonucu ortaya çıkartılan Selçuklu Dönemi'ne ait olan saray kalıntısının büyük salonunun duvarında görülmektedir. Çift gövdeli ve tek başlı olan bu aslan figürlerinin hükümdarlara ait bir yapıda işlenmesi, bu mekânın koruyucusunu temsil etmesi bakımından önem taşımaktadır<sup>65</sup>.

65 Ögel, "Selçuk Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü," 534.

Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde bulunan Selçuklu kapı aslanlarının kuyruk kısımları dikkat çekmektedir. Kuyruk başlangıçları görünmeyen aslanların kuyrukları, sırtları üzerinden devam eden, üst kısımda figürlerin gövdelerini ısırarak, açık ağızlı, çatal dilli ve sivri dişli birer ejder başı ile sonlandırılmıştır. Ejder<sup>66</sup> (G. 23) çok eski çağlarda Çin'den Türklere geçen bir motiftir<sup>67</sup>. Türklere özellikle erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş efsanevi bir yaratıktır. Ön Asya kültürlerinde bu simgesel özellikler zayıflamış daha çok kötülüğün simgesi hâline gelmiştir. Türk sanatında gök ve yeri temsil etmesinin yanı sıra ejder, yer altı ve karanlığın sembolüdür. Bu kavramlardan dolayı güneş ve ayın sembolüyle de ilgili olduğu görüşü vardır. Mimari eserler üzerinde işlenen figür; koruyucu, yardımcı, şifa gibi sembolik anlamlar<sup>68</sup> taşımaktadır.



G. 23: Grek sanatı Khimaira (Temür, “Grek Sanatında Karışık Yaratıklar,” 97)

Selçuklu sanatında ejder figürlerinin aslanla birleştirilmiş olarak tasvir edilen örnekleri vardır. Selçuklunun son dönemlerine kadar devam eden bu tasvirlerde ejder genellikle aslanın kuyruk kısmında işlenmiştir. Arka ayakları üzerine oturan aslan figürlerinde ejder, profilden ağız olarak işlenip aslanın sırtını ısırır vaziyette, tehdit eder şekilde yapılmıştır<sup>69</sup>.

66 Grek sanatında tasvir edilen karışık mitolojik yaratıklardan biri Khimaira'dır. Figür, Grek sanatında kuyruk kısmı ejder şeklinde sonlanan, mitolojik yaratıklardandır. İlk örnekleri MÖ 7. yüzyıla kadar inmektedir. Genellikle seramik eserler üzerine işlenen Khimaira, Grekçede “keçi” anlamına gelse de mitolojide aslanı temsil etmektedir. Keçi anlamının gelmesinin sebebi, aslanın sırtından çıkan keçi başıdır. Erken dönemlerde işlenmiş olan aslanın kuyruk kısmının ejder ile sonlanması bakımından dikkat çekmektedir. Bk. Akın Temür, “Grek Sanatında Karışık Yaratıklar” (Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2009), 96-98.

67 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi 2* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 717.

68 Katharina Otto-Dorn, “Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia,” *Kunst Des Orients* 12 (1980), 111; Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2017), 201-202.

69 Öney, “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri,” 186.

Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde yer alan Selçuklu kapı aslanlarının hem oturuş vaziyetleri hem de kuyruklarında işlenen ejder figürlerinin Konya Alaeddin Köşkü'nde (1220-1237)<sup>70</sup>, Niğde Hüdavend Hatun Türbesi'nde (1312)<sup>71</sup> (G. 24), Patnos Türbesi'nde (15. yüzyıl) (G. 19), Erciş Zortul Kümbeti'nde (15. yüzyıl)<sup>72</sup> (G. 20), Sivas Behram Paşa Hanı'nda (16. yüzyıl)<sup>73</sup> (G. 17) benzer işlenişlerinin varlığı, bu iki figürün Selçuklu Dönemi'nde kullanılan örnekler arasında olması bakımından önem arz etmektedir<sup>74</sup>. Hâkimiyeti, gücü, kuvveti, güneşi, aydınlığın yanı sıra bekçi ve koruyucu göreviyle de kapı aslanı olarak işlenen aslan figürlerinin sırtında yer altını veya karanlığı sembolize eden ejderin işlenmesi dikkat çekmektedir.

Aslanın kuyruk kısımlarında işlenen ejder figürlerini birçok yapıda görmek mümkündür. Hasankeyf Kalesi Küçük Saray (12. yüzyıl), Kesikköprü Hanı (1268) (G. 25), Dazyı Köyü Zaviyesi (1375)<sup>75</sup> benzer örnekler olarak sayılabilir. Her iki figürün beraber birleşerek işlendiği kompozisyonlarda aslanın yapıyı her türlü kötülükten koruma görevi üstlenmesi sembolik anlatılmıştır.



**G. 24:** Niğde Hüdavend Hatun Türbesi (Parla, “Niğde Hüdavend Hatun Türbesi’ne İkonografik Yaklaşım,”1024)

70 Mahmut Akok, “Konya’da Alâiddin Köşkü Selçuk Saray ve Köşkleri,” *Türk Etnoğrafya Dergisi* 61 (1968), 57.

71 Türbede işlenen aslan figürü kapı aslanı görevinde işlenmemiştir. Aslan, türbenin pencere alınlığında, köşede yer almaktadır. Aslanın karşısında ise koyun figürü vardır. Aslanın oturuş vaziyeti, kuyruk kısmındaki ejder figüründen ve koruyuculuk gibi sembolik anlamından dolayı karşılaştırmada yer verilmiştir. Bk. Gönül Öney, “Niğde Hüdavend Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları,” *Belleten* 31/122 (1967), 145; Canan Parla, “Niğde Hüdavend Hatun Türbesi’ne İkonografik Yaklaşım,” *Turkish Studies* 14/3 (2019), 1023-1024.

72 Fatmagül Saklavcı, “Ortaçağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde Kanat ve Kuyrukları Ejderle Biten Figürler,” *Turkish Studies* 16/5 (2021), 1601. Figürler kümbetin kuzey cephesindeki pencere alınlığında, kabartma olarak işlenmiştir. Arka ayakları üzerine oturmaları, kuyruklarının ejder şeklinde sonlanması ve aslanın sırtını ısıtır vaziyette yapılması, sembolik anlam olarak da koruyuculuk görevi üstlenmesinden dolayı karşılaştırma bölümünde yer verilmiştir.

73 Kifayet Özkul ve Dilek Sönmez, “Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşlemeciliğinde Aslan Figürü,” 3. *Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu Tam Metin Kitabı, Gaziantep, Türkiye, 04- 06 Nisan 2019* (Elazığ: Asos Yayınevi, 2019), 556.

74 Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatı’nda Gezegen ve Burç Tasvirleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2002), 104.

75 Saklavcı, “Ortaçağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde Kanat ve Kuyrukları Ejderle Biten Figürler,” 1598-1601.





G. 25: Kesikköprü Hanı (Saklavcı, “Ortaçağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde Kanat ve Kuyrukları Ejderle Biten Figürler,” 1601)

Eski Mezopotamya’da hükümdarlık sembolü olarak uygulanan ejder, İslam sanatında denizlerin altında ateş, ateşin altında ise “Falak” isimli bir yılanın temsili olarak kabul edilmektedir. Falak, Allah’tan korkmaz, yeryüzündeki her şeyi yutacak güce sahiptir. İnanişaya göre Allah onun karnına cehennemi gizlemiştir. Bu gizlilikten dolayı cehennemin bekçisi olarak kabul edilmektedir<sup>76</sup>. Yapıların girişinde koruyucu, bekçi göreviyle işlenen kapı aslanlarının üzerinde işlenen ejder, içeriye kötülüğün girmesi için aslanın sırtını ısırarak zarar vermektedir.

### Sonuç

Aslan figürü, ilk çağlardan itibaren gerek plastik sanatlarda gerekse sözlü ve yazılı sanat dallarında varlığını sürdürmüştür. Figür hem fiziksel özellikleri hem de çevresiyle olan ilişkilerinden dolayı birçok hayvanda olduğu gibi çeşitli sembolik anlamlar yüklenerek uygulanmıştır. Aslanın yırtıcılığı, gücü, cesareti, yiğitlik ve cesurluk gibi kavramlarla ilişkilendirilirken hayvanların efendisi olarak kabul edilmesi onun hükümdarlık, taht ve iktidar kavramlarıyla sembolleşmesine sebep olmuştur. Figür, çeşitli devletlerin, hanedanların ve hükümdarların kullandığı bir sembol olarak uygulanmış, mimari başta olmak üzere birçok sanat dalında tasvir edilmiştir. Aslanın gücü ve kuvvetine önem veren, kutsal kabul eden kavram ve sembollerde tılsım olarak görülmüş, Anadolu Türk sanatında koruyucu ve bekçi sembolü olarak dinî yapılarda, kalelerde, saraylarda, hanlarda vb. birçok yapının cephelerinde ve girişlerinde uygulanmıştır.

76 Öney, “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri,” 190-191.

Şırnak'ın Cizre ilçesinden Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde 1935 yılında getirilen ancak hangi yapıdan taşındığı konusunda herhangi bir kayıt bulunmayan iki aslan figürlü taş; Selçuklu sanatı özelliklerini yansıtmaktadır. Figürler abidevi boyutta olmadığından dolayı bir taç kapının her iki yanına, zeminden itibaren simetrik olarak yerleştirilmiş kapı aslanı olarak değerlendirilmiştir. Bu da uygulandıkları yapının korumaya ve bekçi görevini üstlendiklerini göstermektedir.

Diyarbakır Arkeoloji Müzesindeki aslan figürlü iki taş eser; Boğazkale-Hattuşaş Aslanlı Kapı, Kayseri İç Kale, Sivas Behram Paşa Hanı, Patnos Türbesi, Silvan Kalesi, Eskişehir Seyyid Gazi Dergâhı ve Alay Han vb. yapılarda işlenen aslan figürleriyle karşılaştırılmıştır. Bu örneklerdeki aslan figürlerinin arka ayakları üzerine oturmaları, yüzlerinde yırtıcı ifadenin olmaması makaleye konu olan iki aslan figürüyle beraber Selçuklu sanatında aslan figürünün kullanım alanını sergilemektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Acun, Hakkın. Bozok *Sancağı (Yozgat İli)'nda Türk Mimarisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005.
- Akalın, Fatma Berna. “Bellekteki İz Arslantepe.” *International Social Sciences Studies Journal* 9 (2023): 6764-6775.
- Akok, Mahmut. “Konya’da Alâiddin Köşkü Selçuk Saray ve Köşkleri.” *Türk Etnografya Dergisi* 61 (1968): 47-75.
- Arık, Rüçhan. *Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000.
- Ayan, Necmettin ve Firdevs Özen. “Tarihsel Süreç İçinde Selçuklular Devrinde Halep Kalesi.” *Turkish Studies* 12/1 (2017): 33-54.
- Bekin, Doğan. *Tarihin Işığında Mardin*. Ankara: Koza Yayıncılık, 2009.
- Bingöl, Yüksel. *İshak Paşa Sarayı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.
- Çaycı, Ahmet. *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2002.
- Çoruhlu, Yaşar. “Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar.” *Türk Kültürü Araştırmaları, Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1992.
- Çoruhlu, Yaşar. “Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine “Gök ve Yer” Sembolizmi Açısından Bir Bakış.” *Türk Dünyası Araştırmaları* 87 (1993): 17-42.
- Çoruhlu, Yaşar. *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kocabacı Yayınevi, 2000.

- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2017.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2021.
- Dalkıran, Ahmet. “İslamiyet Öncesi Türk Sanatı’nda Şamanizm’in Etkisi.” *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi* 25 (2008): 371-390.
- Dede Kodaman, Mehtap. “Orta Asya Hayvan Üslubu’nun Modern Resim Eğitimi’nde Değerlendirilmesi.” Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2010.
- Deniz, Bekir. *Alay Han*. Ed. Hakkı Acun. Ankara: Öncü Basım Yayım, 2007.
- Denkhalbant, Ayşe. “Seyyit Gazi Dergâhı.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 51-54.
- Doğan, Nermin Şaman ve Muhammet Görür. *Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme*. Ed. Hakkı Acun. Ankara: Öncü Basım Yayım, 2007.
- Duran, Özlem. “Çinili Köşk Koleksiyonu’nda Figürlü Seramikler.” Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.
- Duru, Refik. *Yesemek- Eski Önasya Dünyasının En Büyük Heykel Atelyesi*. İstanbul: Türsab, 2004.
- Ergin, Atilla. “Gözecik: Sivas’da Yeni Bir Geç Hitit Merkezi ve Kapı Aslanı.” *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 34/2 (2010): 60-68.
- Ersoy, Tuğba. “Hitit Devleti’nin Başkentleri.” Yüksek Lisans tezi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 2019.
- Ertuğ, Ahmet. *The Seljuks a Journey Thorough Anatolian Architecture*. İstanbul: Fako İlaçları Yayını, 1991.
- Esin, Emel. *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Gökce, Bilcan ve Pınar Pınarcık. “Geç Hitit Kent Devletleri Dönemi Dini Yapısı Üzerine Gözlemler.” *CEDRUS* 8 (2020): 147-176.
- Gündoğdu, Hamza. “Kayseri Yapılarında Figürlü Kabartmalar.” *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Bildirileri, Selçuklu Tarihi, Kültür ve Medeniyet (Bildiriler II)*. 2. cilt. Haz. M. Metin Hülâgü, Abdulkadir Yuvalı, Ali Aktan, Erhan Yoska ve Muhittin Kapanşahin (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 21-42.
- Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1995), 4.
- Güney, Gamze ve Osman İmamoğlu. “Antik Dönemde Kralların Aslanlarla Olan Mücadelelerin Sportif Yönden İncelenmesi.” *International Journal Of Social, Humanities And Administrative Sciences* 10/2 (2024): 283-297.
- Haspolat, Yusuf Kenan. *Diyarbakır İlçelerinde Kaleler*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Yayınları, 2014. Erişim 4 Nisan 2023. <https://docplayer.biz.tr/16705882-Diyarbakir-ilcelerinde-prof-dr-yusuf-kenan-haspolat.html>
- İzgi, Mustafa Cumhuri. “Şamanizm ve Şamanlara Genel Bakış.” *Lokman Hekim Journal* 2/1 (2012): 31-38.
- Kalof, Linda. “Paleolitik Mağara Sanatında Hayvan Resimleri.” *Aktüel Arkeoloji* 44 (2015): 36-45.
- Kırkıl, Emin. “Selçuklu Şehri Halep (1086-1183).” *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu: Selçuklu Tarihi, Kültür ve Medeniyet (Bildiriler I)*. 1. cilt. Haz. M. Metin Hülâgü, Abdulkadir Yuvalı, Ali Aktan, Erhan Yoska ve Muhittin Kapanşahin (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 325-344.
- Külcü, Recep. “Türklerin Kültür Mirası Olarak 12 Hayvanlı Türk Takvimi.” *Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi* 1(1) (2015): 1-5.

- Meral, Korkmaz. "Erythrai Kapı Aslanları." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 6 (2004), 55- 60.
- Oral, Beyza. "Tarihi Han Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesi ve Behram Paşa Hamı Örneği Özelinde İç Mekanlarının İrdelenmesi." Yüksek Lisans tezi, Konya Üniversitesi, 2022.
- Otto-Dorn, Katharina. "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia." *Kunst Des Orients* 12 (1980): 103-149.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi 2*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Ögel, Semra. "Selçuk Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü." *Belleten* 26/103 (1962): 529-534.
- Öney, Gönül. «Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları.» *Belleten* 34/133 (1970): 83-100.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü." *Anadolu (Anatolia)* 13 (1971): 1-41.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri." *Belleten* 33/130 (1969): 171-192.
- Öney, Gönül. "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları." *Belleten* 31/122 (1967): 143-154.
- Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.
- Öney, Gönül. *Selçuklu Süsleme Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını, 1992.
- Özdoğan, Mehmet. "Neolitik Dönem Günümüz Uygarlığının Temel Taşları." *12000 Yıl Öncesi Uygarlığın Anadolu'dan Avrupa'ya Yolculuğunun Başlangıcı Neolitik Dönem*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Özkul, Kifayet ve Dilek Sönmez. "Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşlemeciliğinde Aslan Figürü." 3. *Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu Tam Metin Kitabı, Gaziantep, Türkiye, 04- 06 Nisan 2019* (Elazığ: Asos Yayınevi, 2019): 551- 560.
- Özüdoğru, Şükrü. "Arkaik Dönem'den Bir Likya Dynast Mezarı Üzerindeki "Aslan Öldürme" Sahnesi: Anlamı ve Kökeni Üzerine Değerlendirmeler." *Anadolu/ Anatolia* 39 (2013): 69-86.
- Papuccu, Gonca. *Ani'nin Aslanları*. Ed. Muhammet Arslan. Konya: Palet Yayınları, 2023.
- Parla, Canan. "Diyarbakır Artuklu Dönemi Urfa Kapısı'nın Figürlü Kabartmalarına İkonografik Yaklaşım." *Turkish Studies* 10/6 (2015): 763-788.
- Parla, Canan. "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'ne İkonografik Yaklaşım." *Turkish Studies* 14/3 (2019): 1007-1032.
- Parla, Canan. *Diyarbakır Suru Selçuklu ve Melikşah Burçlarının Figürlü Bezemelerinde Anlam*. Ed. Sahure Yariş. Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2023.
- Sâbân, Süheyl. "Tarih ve Medeniyet Bağlamında Cizre." Çev. Hüseyin Güneş. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4/7 (2013): 154- 162.
- Saklavcı, Fatmagül. "Ortaçağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde Kanat ve Kuyrukları Ejderle Biten Figürler." *Turkish Studies* 16/5 (2021): 1593-1617.
- Selçuklu Mimarisi. "Halep İç Kale." Erişim 06 Mayıs 2024. <https://www.selcuklumarasi.com/architecture-detail/halep-ic-kale-sarayi>
- Süslü, Özden. *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1989.
- Tekin, Oğuz. *Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Temür, Akın. "Grek Sanatında Karışık Yaratıklar." Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2009.

- Tuncer, Akın. “Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012.
- Tuncer, Orhan Cezmi. *Ankara Evleri*. Ankara: Ankara Ticaret Odası Kültür Sanat Yayınları, 2002.
- Uraz, Murat. *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Mitologya Yayınları, 1992.
- Uysal, Zekiye. “Tarihî Kaynaklara Göre Anadolu Selçuklu Devri Camcılığı.” *Erdem* 54 (2009): 201- 216.
- Ünal, Rahmi Hüseyin. “Az Tanınan ve Bilinmeyen Doğu Anadolu Künbetleri Hakkında Notlar.” *Vakıflar Dergisi* 11 (1977): 121-163.
- Vidal, Jean. “4000 Senelik Bilim Dünyasının Başkenti: Tell-Harmal.” Çev. Memduh Ülgen. *Bilim ve Teknik* 114 (1977): 13-16.
- Yariş, Sahure. *Diyarbakır Surlarında Figüratif Yorumlar*. Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2023.
- Yıldırım, Savaş. “Aslan-Boğa Mücadele Kompozisyonu.” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi* 43/2 (2003): 1-18.





## Susuz Han Taş Süslemelerinin Geometrik Örüntülerinin Çözümleme ve İnşası

### Analysis and Construction of Geometric Patterns of Stone Ornaments of Susuz Inn

Zülal Nurdan KORUR\*

#### Öz

Bu araştırma Burdur Susuz Han'ın taç kapısı üzerinde yer alan geometrik örüntülerin inşa edildiği dönemde, inşaatçılar tarafından nasıl çizilmiş olabileceğine dair soruya yanıt olabilecek bir yöntem önerisine dayanmaktadır. Bu yöntem belirlenirken temel geometri bilgisi, inşa dönemindeki yaygın üretim araçlarının kullanımı, yine o dönemde kullanılan pergel-cetvel metodu ve günümüzde önemli bir yer tutan tesselasyon konularının prensipleri ortak bir paydada birleştirilmiştir. İslam geometrik örüntülerinin matematik bilimindeki gelişmelerle birlikte ivme kazanmaya başladığı 9. yüzyıldan günümüze, değişmeyen temel prensiplerle, karmaşıklık düzeyinin giderek nasıl arttığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın kapsamı Susuz Han'ın süslemelerinin farklı geometrik düzenleri ve farklı tipolojileri barındırmasından dolayı Susuz Han'la sınırlandırılmıştır. Aynı zamanda Susuz Han'ın inşa edildiği dönemin özellikleri, tarihi gelişimi ve mimari karakterini elde etmek amacıyla ele alınmıştır. Susuz Han'ın taç kapısı üzerinde yer alan 5 geometrik desen ve taç kapının mukarnası bir yöntem dâhilinde adım adım açıklanmıştır. Fotoğraflar üzerinde yapılan eskiz çalışmalarından hassas çizime geçiş aşaması detaylıca irdelenmiş, böylece alana katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Geometrik Örüntü, Tesselasyon, Anadolu Selçuklu Mimarisi, Mukarnas, Susuz Han

#### Abstract

This research proposes a method to explain how the geometric patterns on the portal of Burdur Susuz Inn were created by the builders of the time. By combining basic geometry knowledge, common construction tools of the period, the compass-ruler method, and tessellation principles, the study aims to understand the increasing complexity of these patterns. Starting from the 9th century, Islamic geometric patterns gained momentum due to mathematical advancements. The research focuses specifically on Susuz Inn because of its unique geometric patterns and different typologies. It also explores the historical context and characteristics of the period when Susuz Inn was constructed to capture the spirit of the era. The study meticulously examines the fifth geometric patterns and the muqarnas on the portal of Susuz Inn, providing a detailed, step-by-step method from initial sketches to precise drawings. This transition from rough sketches to detailed drawings is thoroughly analyzed to contribute to the understanding and appreciation of the discipline. By addressing these aspects, the research aims to provide a comprehensive understanding of the geometric patterns on the portal of Susuz Inn and their historical and mathematical significance.

**Keywords:** Geometric Pattern, Tessellation, Muqarnas, Anatolian Seljuk Architecture, Susuz Inn

\* **Sorumlu Yazar:** Zülal Nurdan Korur (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Medipol Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: znkorur@medipol.edu.tr ORCID: 0000-0002-5655-1632

**Atf:** Korur, Zülal Nurdan. "Susuz Han Taş Süslemelerinin Geometrik Örüntülerinin Çözümleme ve İnşası." *Art-Sanat*, 22(2024): 261-300. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1487143>



### ***Extended Summary***

Susuz Inn, constructed in the 13th century during the Seljuk period, stands as a remarkable example of Seljuk architecture. It exemplifies the distinctive characteristics of Seljuk caravanserais, which served as roadside inns providing safe havens for travelers and their animals along trade routes. Located on a crucial trade route of its time, Susuz Inn is now positioned along a major highway towards the southern coast of Turkey, ending in the city of Antalya. This strategic placement underlines its historical importance in facilitating commerce and cultural exchange during the Seljuk era.

Geographically, Susuz Inn is situated 76 kilometers from Antalya and 54 kilometers from Burdur, the province to which it is administratively affiliated. Its proximity to these significant urban centers underscores its role in the network of trade and travel that connected various parts of the Seljuk Empire.

Despite the absence of a definitive inscription, the architectural and decorative features of Susuz Inn provide valuable clues about its origins. Based on stylistic and decorative comparisons with other contemporaneous caravanserais, researchers have attributed its construction to the period of Ghiyath al-Din Kaykhusraw, specifically between the years 1239 and 1240. This dating is not arbitrary but is derived from detailed studies of similar structures with known construction dates.

Further speculation suggests that Susuz Inn may have been built during the reign of Ala al-Din Kayqubad I. This hypothesis is supported by stylistic similarities in the architectural elements and decorative motifs that align with other buildings from his reign. It is plausible that the same group of architects and stonemasons, who were active during the reigns of both sultans, might have been responsible for the construction of Susuz Inn.

Susuz Inn's architectural integrity has been preserved to a significant extent, particularly in its closed section, which retains its primary structural mass. However, the courtyard section did not withstand the ravages of time and did not survive to the present day. The most striking aspect of Susuz Inn is its portal, which is richly adorned with intricate decorations. In contrast, the interior and exterior walls of the structure are devoid of any embellishments, emphasizing the portal as the focal point of artistic expression.

The decorative elements on the portal can be categorized into floral motifs, geometric patterns, text, and figures. These elements are meticulously carved into stone, showcasing the high level of craftsmanship that was prevalent during the Seljuk period. The main entrance gate, made of marble, is the most impressive part of the building, drawing attention to its ornate portal.



The focus of this research is on five distinct geometric patterns and the main muqarnas found on the portal. These geometric patterns and the muqarnas are analyzed to understand their design principles and to propose methods for accurately redrawing them.

**First Border:** The outermost border features an intricate composition of circular knots that develop around a central diamond-shaped motif. This motif is framed by broken lines that intersect repeatedly, creating a complex and visually engaging pattern. The meticulous arrangement of these elements demonstrates the Seljuk artisans' proficiency in geometric design. **Second Border:** The second border consists of half-six-armed star motifs. These stars are formed by breaking the lines at specific intervals and intertwining them in a harmonious arrangement. This border exemplifies the Seljuks' ability to create dynamic and interconnected geometric patterns. **Third Border:** The third border, which is the most elaborately decorated, features a central ten-pointed star. From this star, broken lines intersect at various angles, forming a swastika and an intricate composition of irregular polygons. This border showcases the Seljuks' mastery in combining geometric shapes to create intricate and meaningful designs. **Fourth Border:** The fourth border displays intricate geometric patterns that form hexagons and quadrilaterals. These shapes are created through the interlocking of broken lines, resulting in a visually complex and harmonious design. **Fifth Border:** The fifth border has the structure of octagonal patterns based on the gridal system. It consists of the intersection of segments surrounding octagonal forms. **Main Muqarnas:** The main muqarnas has a conical structure composed of seven layers arranged in a five-order sequence. This element is a prime example of the Seljuks' skill in creating three-dimensional decorative elements that are both visually stunning and structurally functional.

Seljuk stonemasonry represents a unique artistic tradition that emerged with the Turks' adoption of Islam. The migration of Turkish communities from Central Asia to Anatolia brought about a fusion of artistic influences. The Anatolian Seljuk culture, influenced by both Islamic principles and indigenous Anatolian traditions, created a distinctive and rich ornamental style. This style is characterized by a blend of geometric precision and elaborate decorative motifs.

The 11th to 13th centuries of the Anatolian Seljuk period witnessed a remarkable diversity in architectural surface decoration. This period is noted for its innovative use of various decorative techniques and materials. The geometric patterns and floral motifs used in Seljuk architecture often reflect Sufi concepts such as limitlessness, infinity, and diversity. These motifs transcend spatial boundaries, creating dynamic and interconnected designs that symbolize the infinite nature of the divine.

The geometric and floral motifs in Seljuk decorations are not mere embellishments but are imbued with symbolic meanings. These motifs often reflect Sufi philosophical concepts, such as the idea of the infinite nature of the universe and the continuous

renewal and transformation of life. The repetitive and interconnected patterns suggest a sense of order and harmony, which is a reflection of the divine order.

The geometric shapes used in Seljuk ornamentation include circles, polygons, squares, rectangles, and triangles. These shapes are arranged within rectangular and square frames, adhering to the principle of surface filling, a common feature in Islamic art. This principle involves covering surfaces with intricate patterns, leaving no empty spaces, thus creating a sense of completeness and unity.

The creation of geometric patterns in Anatolian Seljuk ornamentation involved meticulous planning and execution. The process began with the identification of the main pattern through projective photography and sketching. The centers of stars and circles were determined to establish the system networks. These networks were then constructed using the compass-ruler method, a traditional technique that does not rely on measurements but on the intersections of circles.

This method involves creating patterns by dividing lines equally, drawing perpendicular lines, and extending lines with the help of a ruler. Secondary and tertiary networks are added by introducing new segments from intersecting points on the primary network. These networks are then coded with different colors to distinguish between various geometric arrangements.

Muqarnas is a distinctive type of decoration in Islamic architecture, characterized by its three-dimensional, prismatic elements. Although primarily decorative, muqarnas also serves a structural function by transforming architectural elements into geometric forms. This transformation creates a visually complex and harmonious design that enhances the architectural space.

The muqarnas at Susuz Inn exemplifies the Seljuks' expertise in creating such intricate decorations. The conical structure of the muqarnas, with its seven layers arranged in a five-order sequence, demonstrates the complexity and precision of Seljuk stonemasonry. The use of muqarnas in Susuz Inn not only adds to the aesthetic appeal of the structure but also highlights the architectural ingenuity of the Seljuk artisans.

Geometric orders are fundamental to Islamic art and architecture. These orders are defined by the spatial relationships and angles of lines, creating a grid system that allows for precise and systematic geometric arrangements. This grid method divides surfaces into equal units, enabling the creation of complex and harmonious patterns.

In the case of Susuz Inn, the geometric patterns on the portal are established within a grid system. The limits of these geometric arrangements are clearly defined, and the relationship between the geometric units and the overall design is meticulously planned. This approach ensures that the patterns are not only aesthetically pleasing but also structurally sound.

The analysis of geometric patterns in Susuz Inn involves a systematic methodology. The first step is to identify the main pattern through projective photography and sketching. The centers of stars and circles are marked to establish the system networks. These networks are then constructed using the compass-ruler method, which involves creating patterns without measurements.

The process continues by dividing lines equally, drawing perpendicular lines, and extending lines with the help of a ruler. Secondary and tertiary networks are added by introducing new segments from intersecting points on the primary network. These networks are coded with different colors to distinguish between various geometric arrangements.

Susuz Inn stands as a testament to the rich architectural and artistic heritage of the Seljuk period. Its intricate decorations, particularly the geometric patterns and muqarnas, reflect the Seljuks' mastery in stonemasonry and their ability to blend diverse cultural influences into a cohesive artistic expression. Through meticulous analysis and reconstruction of these patterns, this research contributes to the preservation and appreciation of this architectural marvel.

The detailed examination of the geometric patterns and muqarnas at Susuz Inn provides valuable insights into the design principles and techniques used by Seljuk artisans. The proposed methods for redrawing these patterns not only enhance our understanding of Seljuk art but also offer practical guidelines for preserving and replicating these intricate designs.

In summary, Susuz Inn is more than just a historical structure; it is a symbol of the Seljuk Empire's architectural and artistic achievements. Its intricate decorations and geometric patterns are a testament to the Seljuks' ingenuity and craftsmanship. By studying and preserving these elements, we ensure that the legacy of the Seljuk period continues to inspire and inform future generations.

## Giriş

Susuz Han Akdeniz bölgesinde, Burdur iline bağlı Ağlasun ilçesinin yakınlarında konumlanmış ve 13. yüzyılda Selçuklular Dönemi'nde inşa edilmiş bir kervansaraydır. Kervansaraylar ana ticaret aksları üzerinde konaklama amacıyla kullanılan yapılardır. Susuz Han da yapıldığı dönemde önemli bir ticaret aksı olan “İpek Yolu” üzerinde bulunmaktadır. İpek Yolu Türk devletlerinin gelişiminde ve yayılmasında büyük rol oynamıştır. Ayrıca İpek Yolu bir ticaret yolu olmasının yanı sıra doğu ve batı arasındaki kültürel alışverişe vesile olmuştur. İpek yolunun Anadolu’da bu kadar önemli bir yer bulmasının sebebi, üzerinde son derece güvenli, ayrıca ticaret yapısı çok gelişmiş kervansarayların olmasıdır.<sup>1</sup> Selçuklular son derece prestijli olan bu yapıların önemini vurgulamak için kervansarayların mimarisine ve mimari süslemelerine büyük özen göstermişlerdir.

Susuz Han’dan ilk olarak K.G. Lanckoronski tarafından 1890-1892 yılları arasında iki cilt olarak yazılan gezi notlarında bahsedilmiştir. Bu derleme Pamfilya ve Pisidyta antik bölgelerini kapsamaktadır.<sup>2</sup> Bu eserde Burdur-Ağlasun güzergâhındaki yolculuğu sırasında Anadolu Şelçuklularının inşa ettiği Evdir Han, Susuz Han ve İncir Han’dan bahsedilmektedir.

Büyük Selçuklulara bağlı Türkmen ve Oğuz kabileleri, 1071’de Malazgirt Zaferi’nden sonra Anadolu’ya göç etmeye başlamışlardır. 30-40 yıllık bir süre içerisinde Türkmenlerin Kınalı Aşireti “Polydorion” diye bilinen Burdur<sup>3</sup> ve Şekerpınar-Hamambendi mevkisine yerleşmişlerdir. Malazgirt Zaferi’nden çeyrek asır sonra Burdur, döneminin en önemli sanat ve ticaret merkezi hâline gelmiştir. 1330’da Arap seyyahı İbn Battuta, Antalya’dan Burdur’a giderken yazdığı seyahatnamesinde Burdur için “bahçeleri ve akarsuları bol olan küçük bir kasaba” yorumunda bulunmuştur.<sup>4</sup>

Anadolu Selçuklu Devleti’nin kurulmasıyla Anadolu’da sosyal ve ekonomik açıdan büyük değişiklikler yaşanmıştır.<sup>5</sup> İslam’ın yayılması ve Bizans’ın çöküşü sebebiyle ticaretteki ürünlerin dağıtımını Anadolu yerine Harezm ve İran üzerinden gerçekleştirmiştir.<sup>6</sup> Anadolu Selçuklu Devleti, Anadolu’yu uzak bölgelerin ticaretine açarak ticari canlılığın alt yapısının kurulması için çaba harcamıştır. Bu alt yapı hizmetleri arasında

1 Hakkı Acun, *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 15.

2 Abdullah Şevki Duymaz, *Susuz Han*, ed. Hakkı Acun (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 273.

3 Burdur, Akdeniz bölgesinde göller yöresi diye bilinen bölgededir. Burdur’un iklimi denize paralel uzanan dağlar yüzünden tam bir Akdeniz iklimi özelliği göstermez, kışları oldukça soğuk yazları ise sıcak ve kuraktır. Ege’yi Anadolu’nun iç kesimlerine ve güneydeki Antalya’ya bağlayan ana yol üzerinde bulunmaktadır.

4 Ebu Abdullah Muhammed İbn Battuta Tanci, *İbn Battuta Seyahatnamesi*, çev. A. Sait Aykut (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022), 196.

5 Osman Turan, *Selçuklular ve İslamiyet* (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1993), 94.

6 Sezgin Güçlüay, “Anadolu Selçuklu Devleti’nin Ticaret Politikası,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 7 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 365-374.

yollar ve kervansaraylar önemli bir yer tutmaktadır. Selçukluların Anadolu’da hüküm sürdükleri dönemde mevcut yol sisteminde genel olarak değişiklik yapılmamıştır ancak Konya istikametinde bazı düzenlemelere gidilmiş veya yeni yollar eklenmiştir.<sup>7</sup>

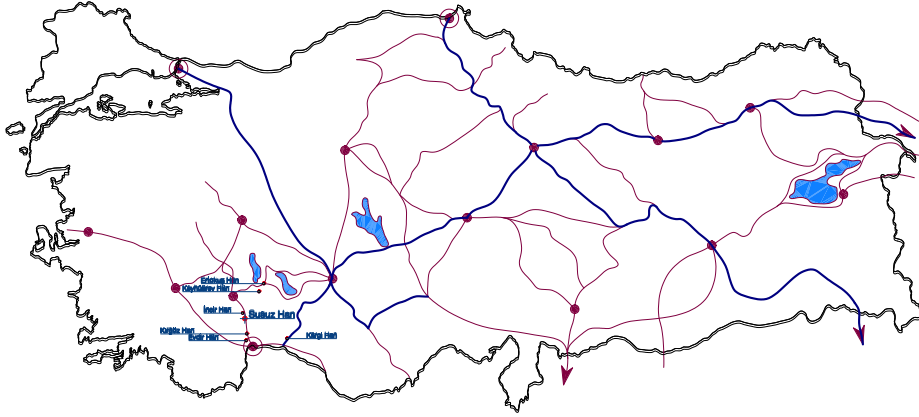
Anadolu’nun ev sahipliği yaptığı çok sayıda uygarlık, bölgenin coğrafi potansiyelinden çok iyi faydalanmıştır. Bu sayede, Avrupa ile Asya arasında bağlantı sağlanmış ve doğu ile batı arasında oluşturulan yollar Anadolu’nun topografyasına uygun olarak şekillenmiştir. Anadolu bozkır niteliğinde yüksek yaylaları olan, Akdeniz ve Karadeniz kıyılarına paralel uzanan sıradağlara sahip, Ege ve Akdeniz’de büyük vadiler barındıran bir coğrafyanın üzerinde var olmuştur ve geniş yol ağlarına sahiptir. Perslerden başlayarak Büyük İskender’e ardından Roma ve Bizans İmparatorları’na hizmet etmiş olan Kral Yolu da bu ağa dâhildir. Selçukluların inşa ettiği ilk kervansarayların yaklaşık olarak Haçlılar’ın izlediği yollar üzerinde bulunduğu söylenebilir.<sup>8</sup>

Orta Çağ’da Doğu ve Batı arasındaki ticaret yolu iki isimle anılmıştır:<sup>9</sup> “Baharat Yolu” ve “İpek Yolu”. Karadeniz’in kuzeyinden geçen Baharat Yolu, dünya ticaretinin çok azını karşılamıştır. Bölge ticaretinin büyük bir kısmını kucaklayan ise İpek Yolu’dur. İpek Yolu’nun bir kolu tüm Türk ülkelerini geçerek önce İran’a oradan da Lazkiye limanına ulaşmış, diğer büyük bir kolu ise, Anadolu topraklarından geçmiştir. Yol ağı Anadolu Selçuklu Dönemi’nin büyük şehirlerinden olan Erzurum, Sivas, Kayseri ve Konya’da kavşaklar oluşturmuş, kuzeyde Sinop’u, güneyde Antalya’yı birbirine bağlayacak kadar yayılmıştır. Bu ticaret yolları doğu-batı, kuzey-güney yönünde Anadolu’ya tümüyle yayılmıştır. (G. 1)

7 Güçlüay, “Anadolu Selçuklu Devleti’nin Ticaret Politikası,” 365-374.

8 Abdullah Şevki Duymaz, “Isparta-Antalya Arasında Yer Alan Anadolu Selçuklu Hanlarından İncir Han,” (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1996), 8.

9 Acun, *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, 14.



G. 1: 13. yüzyılda Selçuklu ticaret yollarını<sup>10</sup> ve Susuz Han'ın çevresindeki Han'ları<sup>11</sup> gösteren harita (İki farklı haritadan yazar tarafından oluşturulmuştur.)

### 1. Kervansaraylar Hakkında

Kervansaray, ticaret yapan kervanların konaklama maksadıyla duraksadıkları anayolların kenarında inşa edilen vakıf yapıları olarak tanımlanmaktadır.<sup>12</sup> Aslında kervan, Farsça kökenlidir ve işi koruyan anlamına gelen “karvan” kelimesinden gelmektedir.<sup>13</sup> Ayrıca eşkıyalara karşı kendilerini korumak isteyen tüccar topluluğuna kervan denildiği de bilinmektedir.<sup>14</sup> Kervansaraylar hükümdar veya devlet adamları tarafından menzillerde yaptırılan binalardır. Müller'e göre, Herodot bu hanların pek çoğunun eşkıya baskınlarına karşı nöbetçi askerlerle korunduğunu söylemektedir ve bunların aynı zamanda posta hizmetleri için önemli bir ara nokta olduklarını belirtmektedir. Ayrıca Romalılar döneminde Doğu ülkelerinde, yaklaşık 75 kilometrede bir tekrarlanan “Mansiones veredariorum” adı verilen hanlarda, konaklama odaları ve posta atları için ahırlar bulunmaktaydı.<sup>15</sup>

Anadolu'da kervansaray inşa edilmeye başlanması, Bizans ve Haçlı saldırıları sona erdikten yaklaşık bir yüzyıl sonra başlamıştır. Bilinen en eski Selçuklu kervansarayı Aksaray yakınındaki bir yapıdır ve II. Kılıç Arslan tarafından yaptırıldığı düşünülmektedir. Selçuklu kervansarayları hakkında çok az bilgi sahibi olunmasına rağmen, bu kervansarayların çoğu 13. yüzyılın başlarından ortalarına kadar olan yaklaşık 50 yıllık

10 “İpek Yolu-Kültür Yolu haritası yayımlandı,” Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı /ÇE-KÜL, erişim 12 Mayıs 2024, <https://www.cekulvakfi.org.tr/haber/ipek-yolu-kultur-yolu-haritasi-yayimlandi>

11 Koray Özcan, “Selçuklu Çağında Anadolu Kentleşme Koridoru.” *Bilgi* 73 (Bahar 2015), 201, erişim 12 Mayıs 2024, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/234226>

12 Şebnem Akalın, “Kervansaray,” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 25. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022, 299-302,

13 Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Ankara: Aydın Kitabevi, 1984), 588.

14 Acun, *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, 14.

15 Karl Müller, “Yakınoğu Kervansarayları,” çev. Ali Öztürk ve Şahabeddin Uzluk, *Yeni İpek Yolu Dergisi* 4 (2001), 125.

dönemde yapılmıştır. Bu dönem, I. İzzeddin Keykâvus ve I. Alâeddin Keykubad'ın hüküm sürdüğü, Selçuklu Devleti'nin siyasi ve askerî açıdan en güçlü olduğu dönemdir ve Anadolu'da güvenliğin sağlandığı, ticaretin devlet tarafından desteklendiği altın çağa denk düşmektedir. Araştırmalar bugüne kadar uzanan kervansaray sayısının 250'yi aştığını, bunların bir kısmının temel düzeyde, bir kısmının yıkık durumda ve büyük bir kısmının sağlam olduğunu göstermektedir.<sup>16</sup>

## 2. Susuz Han Mimarisi Hakkında

Susuz Han, Antalya'yı kuzeye bağlayan kervan yolu üzerinde bulunmaktadır. Antalya'ya 74 km, Burdur'a 54 km uzaklıktadır. Bu han, Kırkgöz Han'dan 44 km kuzeyde ve İncir Han'dan ise 16 km güneyde konumlanmıştır.<sup>17</sup> İncir han ile Kırkgöz Han arasında yer alan Susuz Han, her iki hanla da bazı benzer özellikler göstermektedir.<sup>18</sup> 1940 yılında yapılan incelemelerde kitabesinin bulunmadığı ancak taç kapının üst seviyesinde yer aldığı tahmin edilmektedir.<sup>19</sup>

Erdmann, Susuz Han'ın 1239-1240 yılları arasında inşa edilmiş olabileceğini ve Bucak yakınlarında yer alan İncir Han'la aynı döneme denk gelmiş olabileceğini belirtmektedir.<sup>20</sup> Bu dönemde inşa edilen diğer hanları ise Duymaz, Kırkgöz Han, Kargı Han, İncir Han, Mahperi Hatun Han, Ağzıkara Han, Cincinli Sultan Han, Şarapsa Han, ve Çekereksu Han olarak sıralamaktadır.<sup>21</sup> Ögel<sup>22</sup> ise hanın taç kapısının süsleme özelliklerine göre 1240-1250 yılları arasında yapılmış olabileceğini söylerken bir diğer dayanağını da yapılış tarihi bilinen Sultan Han'a dayandırmaktadır. Zira Sultan Han'da Susuz Han'da bulunan ejder motifinin tıpa tıp benzeri olan bir süsleme vardır. Benzer şekilde Demir, Susuz Han'ın I. Alâeddin Keykubad döneminde yapıldığını ya da bu dönemde yaşamış baba-oğul aynı mimar ve taş ustalarının elinden çıkmış olabileceğini ileri sürmektedir.<sup>23</sup>

### 2.1. Susuz Han Mimari Mekânları Hakkında

Susuz Han, inşa edildiği tarihten günümüze pek çok onarımdan geçerek gelmiştir. Kapalı bölüm ana kütesini korurken avlu bölümü günümüze ulaşmamıştır. Susuz Han ile ilgili olarak 2009 yılında Antalya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun izniyle Burdur Müze Müdürlüğü denetiminde restitüsyon çalışması

16 Osman Turan, "Selçuklu Kervansarayları," *Bellekten* 10/39 (1946), 476.

17 Şakir Çakmak, "Yeni Bulgular Işığında İncir Hanı," *Sanat Tarihi Dergisi* 29/2 (2020), 605.

18 Semra Palaz Yıldırım, "Kırkgöz Han Üzerine Bir Değerlendirme," *Akademik Hassasiyetler* 6 (2019), 223.

19 Ataman Demir, "Anadolu Selçuklu Hanları: Susuz Han" *İlgi Dergisi* 55 (1988), 16.

20 Kurt Erdmann, *Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts Erster Teil: Katalog-Abbildungen* (Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1961), 68.

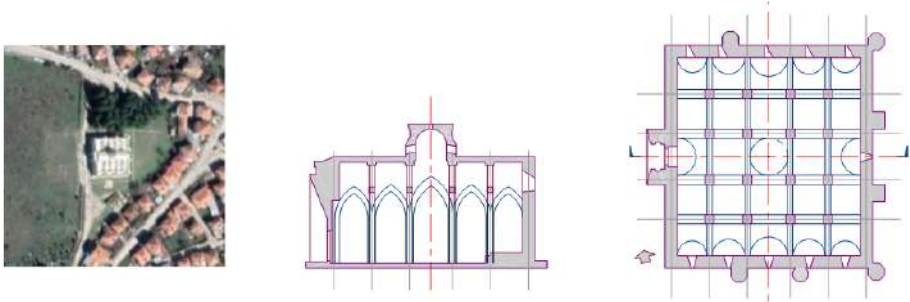
21 Duymaz, *Susuz Han*, 274.

22 Semra Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987), 43.

23 Demir, "Anadolu Selçuklu Hanları: Susuz Han," 18.

gerçekleştirilmiştir. Susuz Han'da yapılan kazılarda seramik parçaları, sikkeler ve bazı metal objeler bulunmuştur.<sup>24</sup> Onarımı tamamlanan yapı günümüzde kullanılmamaktadır.

Susuz Han, yaklaşık 34x30 metre ölçülerinde dikdörtgen planlı bir yapıdır. Han hem kuzey-güney yönünde hem de doğu-batı yönünde beş aksa bölünmüştür. Bu aksların orta şeritleri üzerindeki kesişim alanında ışık almak için açıklıklarla yükseltilmiş bir kubbe bulunmaktadır. Yapıda, aydınlatma ve havalandırmayı sağlamak için beşer mazgal pencere güney ve kuzey duvarlarında; tek bir mazgal pencere ise doğu duvarında kullanılmıştır.



G. 2: Susuz Han'ın uydu görüntüsü<sup>25</sup>, kesiti ve plan şeması (Denknbant<sup>26</sup> ve Erdmann'ın<sup>27</sup> eskizlerinden yazar tarafından şematize edilmiştir)

## 2.2. Susuz Han Süslemeleri Hakkında

Susuz Han'da geometrik, bitkisel, yazı ve figürlü olarak kategorize edilebilecek dört farklı süsleme vardır. Süslemelerin tamamı, yapının en görkemli bölümünü oluşturan taç kapı üzerinde yoğunlaşmaktadır.<sup>28</sup> Taç kapı, neredeyse tüm Selçuklu hanları için ortak bir özelliktir ve ön cephede duvar kalınlığından daha kalın bir dikdörtgen prizma olarak cephenin ortasında bulunmaktadır. Bu yapılanma Susuz Han'ın taç kapısında aynen mevcuttur ve Anadolu Selçuklu taş oyma işçiliğinin en iyi örnekleri arasındadır.<sup>29</sup>

Susuz Han'ın taç kapısını üç taraftan saran geometrik desenli dört bordürden en dıştaki birinci bordür oldukça karmaşık bir tasarıma sahiptir. Kompozisyon, baklava dilimli şeklin çevresinde gelişen sekizgen düğümler ile üst üste geçen kırık çizgilerden

24 Ali Ekinci, Gürer Engin ve Şakir Çakmak. "Susuz Han 2008 Yılı Kazı Çalışmaları," *Anmed Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri* 7 (2009), 184-188.

25 "Google Maps" erişim 23 Haziran 2024, <https://www.google.com/maps/search/susuz+han/@38.3471613,28.7191755,7.74z?entry=ttu>

26 Ayşe Denknbant, "Susuz Han" *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 37 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 576.

27 Erdmann, *Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts Erster Teil: Katalog-Abbildungen*, 111.

28 Duymaz, *Susuz Han*, 279.

29 Demir, "Anadolu Selçuklu Hanları: Susuz Han," 17.



oluşmaktadır. İkinci bordür, belli aralıklarla birbirine geçen ve kırılan kırık çizgilerle oluşturulan yarım-altı kollu yıldız geometrilere sahiptir. Üçüncü bordür, kırık çizgilerin belli açılarla kesişmesiyle merkezde 12 kollu bir yıldız ve yıldız kollarından çıkan çizgilerin kesişmelerinde yer alan dokuz kollu yıldız motifinin karmaşık ilişkilerinden meydana gelmektedir. Dördüncü bordürde ise, kırık çizgilerin alt ve üstten birbirine geçmesiyle oluşan beşgenler ve eşkenar olmayan çokgenlerden meydana gelen karmaşık geometrik bir kompozisyon vardır. Giriş kapısının etrafındaki beşinci süslemeye desenler gridal bir düzen dâhilinde dizilmiştir. Bu süsleme, alt-üst geçişlerle çeşitli geometrik şekiller oluşturmaktadır. Giriş açıklığının söveleri ve basık kemerin dış siyah taşlarında da aynı desenler mevcuttur.<sup>30</sup> Susuz Han'ın mukarnası, makalenin altıncı süslemesi olarak analiz edilmiştir.

Sivri kemerli yüzey ile süsleme şeritlerinin birleşim noktalarının iki yanında, geometrik ajurlu yıldız kabarıklar bulunmaktadır. Taç kapıdan ana mekâna geçiş öncesi, nişli bölümün her iki yanındaki mihrabiyelerin sütun gövdeleri geometrik desenli ve örgüldür. Susuz Han'ı süslemeler bakımından diğer hanlardan ayıran bazı özellikleri vardır. Örneğin, ejder figürlü süslemeler, bu hana özgü olup derin anlamlar taşımaktadır.<sup>31</sup>

Susuz Han'ın batı cephesinde taç kapı yer almaktadır (**G. 3**). Bu cephede başka bir açıklığın olmaması ve cephe duvarlarının düz yapısı taç kapının vurgusunu artırmaktadır. Ayrıca cephe etkisi kapıyla aynı düşey aks üzerinde bulunan kubbenin arka planda görünüşe girmesiyle daha da güçlenmektedir.



**G. 3:** Susuz Han'ın dış cephe ve genel görünümünü (Z. N. Korur, 2024)

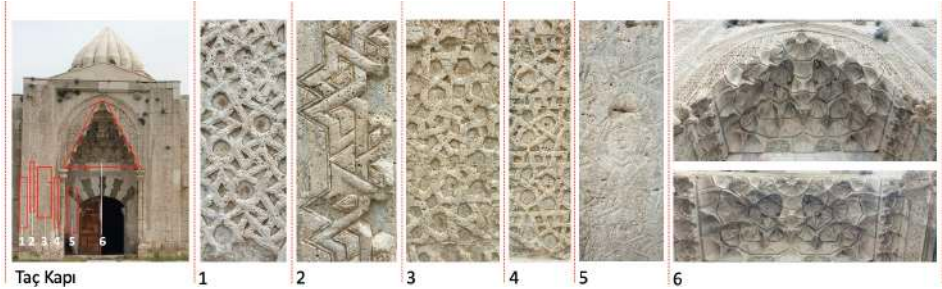
Taç kapının yüzeyinde farklı genişlikte ve farklı motiflere sahip dört sıra süsleme bulunmaktadır. İç köşelerde kaide, gövde ve sütunceler mevcuttur. Taç kapının yan nişlerinde dört sıra mukarnasın oluşturduğu küçük kavsaralar mevcuttur. Giriş kapısını çerçeveleyen süsleme, kapı çevresini üç yandan sarmaktadır. Nişlerin iç köşelerinde sütunceler bulunmaktadır. Kuşatma kemerlerinin yüzeyinde iki adet ejder figürü

30 Bozcu, *Burdur İlinde Türk Mimarisi: Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Eserleri*, 196.

31 Duymaz, *Susuz Han*, 283.

vardır. Ejder figürlerinin ağızlarının arasında bir insan maskı, kemer köşeliğinde ise melek figürü yer almaktadır. Nişlerin üzerinde iki sıradan oluşan mukarnas ve onun altında dikdörtgen panolar yer almaktadır.<sup>32</sup>

Bu makalede Susuz Han'ın süslemelerinden sadece geometrik olanları incelenmiş, bitkisel motifler ve yan nişlerdeki mukarnaslar çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır. İncelenen süslemelerin yerlerini tayin etmek için ise fotoğraf üzerinde (G. 4) numaralandırma yapılmıştır.



G. 4: Susuz Han'ın Taç kapısı üzerindeki süslemelerin kodlanması (Z. N. Korur, 2024)

### 2.3. Susuz Han Mimari Malzemeleri ve Yapım Tekniği Hakkında

Yapıda malzeme olarak mermer, düzgün kesme taş, devşirme taş ve moloz taş birlikte kullanılmıştır. Kireç harcı ise sadece bağlayıcı bir yapı malzemesi olarak bazı noktalarda uygulanmıştır. Mermer taş, kapıda; devşirme taş, taç kapının yanındaki dış duvarda ve yapının içinde farklı yerlerde; kesme taş ise duvarlarda ve bazen de cephede kaplama olarak; moloz taş ise dolgu malzemesi olarak kullanılmıştır. Taşların sıralanışının son derece düzgün olduğu ve taş sıralarının farklı yüksekliklerde örüldüğü görülmektedir.

## 3. İslam Geometrik Süslemelerinin Önemi ve Kaynağı

Selçuklu taş işçiliği, Türklerin İslam dinini kabul etmesinden sonra bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Türk toplulukları İslam dinini kabul ettikten sonra Anadolu'ya geldiklerinde, yeni ortamlarında ne kendi sanatlarını ne de Arap sanatını olduğu gibi devam ettirebilmişlerdir. Çünkü Türklerin Anadolu'ya gelmesinden önce Anadolu zaten son derece zengin, yoğun ve karma bir kültürel alt yapıya sahipti. Türklerin Anadolu'ya gelmesi Anadolu'nun mevcut kültürel yapısını değiştirmiştir. İslam dinine sıkı sıkıya bağlı olmasına rağmen Anadolu'nun yerli kültürlerinden ilham alan Türkler, Asya'dan getirdikleri tüm kültürel birikimlerini sentezleyerek çok çeşitli süsleme unsurlarına ulaşmışlardır. Bu ortamda gelişen süsleme sanatı tüm bu unsurların bir araya gelmesiyle karma ve etkileyici bir Anadolu Selçuklu süsleme sanatına dö-

32 Shim Sooneun, "Anadolu Selçuklu Hanlarından Susuz Han" (Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2014), 75.

nüsmüştür.<sup>33</sup> Anadolu Selçuklu kültürünün nasıl oluştuğunu anlamak için, öncesinde ve sonrasında, yani Orta Asya, Kafkasya, Suriye, İran ve Anadolu'nun yerleşik kültürünü bilmek gereklidir. Dönemin mevcut koşulları altında Selçuklu süsleme sanatının oluşumunu belirleyen nitelikler, bu kültürel çeşitlilikle ilişkilendirilebilir. Süsleme sanatının kaynakları, İslam öncesi inançlardan İslam sonrası inançlara, yerel ve dış etkilere, siyasi yapılanmaya ve dönemin ekonomik yapısına bağlı olarak değişmektedir.<sup>34</sup>

Mimari yüzey süslemesinde, Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait olan 11. ve 13. yüzyıllar arasında, şekil, motif ve kompozisyon açısından büyük bir çeşitlilik gözlemlenmektedir. Bu süslemeler teknik ve malzeme açısından, bulunduğu coğrafyanın ve kültürün zenginliklerini yansıtmaktadır. Selçuklu taş süsleme sanatı, 12. ve 13. yüzyıllarda son derece ustalıkla yapılan örnekler sunmuştur. Kuban, "İslam taş süsleme sanatı çok başarılı örnekler vermesine karşın Anadolu Selçuklu plastiğine ulaşamamıştır"<sup>35</sup> kıyaslamasında bulunmuştur. Eyüpoğlu'na göre ise bu durumu daha derinlerde aramak, daha öncesine bakarak birleştirici unsurların kökenlerini bulmak gerekmektedir.<sup>36</sup> Bilhassa mimari yapıların süslemelerinde kullanılan unsurların bir anda ortaya çıkmadığını, aksine uzun bir yaratıcı gelenek sürecinin bir sonucu olarak geliştiğini bilmek önemlidir.

Ögel, Selçuklu süslemelerindeki geometrik desenlerin ve bitkisel motiflerin ortak özellikler gösteren düzenlerden olduğunu ve sınırsızlık, sonsuzluk, çeşitlilik gibi kavramlarla tasavvuf görüşleri ile uyum içinde olduğunu söylemektedir.<sup>37</sup> Desenlerin kapladıkları sınır içerisinde sürekli keşişmeleri ve tekrarların yeni görüntüler yaratması, bir merkez etrafında toplaşması, takip ettikleri hatlar üzerinde devamlı dönüşmesi yeryüzünün sayısız değişken görüntüsüyle ilişkilendirilip Tanrıyı yansıtmaya gibi pek çok unsurun bileşkesidir. İslam sanatkarları kendi zihinlerindeki "tanrı" kavramını ilahlaştırmak için en çarpıcı araç olarak doğadaki figürleri, gerçeği gibi değil soyutlama yöntemini kullanarak yeni bir üslup yaratma yolunu seçmişlerdir. Bu sebeptendir ki İslam sanatkarları, sanat eserindeki biçimleri ve figürleri doğal görünümlerinden arındırıp soyutlayabildiği sürece onların bu dünyadan uzaklaşıp tanrıya daha yakın, tabiat üstü varlıklar hâline geldiğini kabul etmişlerdir.<sup>38</sup> Mülayim'e göre Selçuklu Dönemi'nde ulaşılan kompozisyonun mükemmelliği ve çeşitliliğine ne İslam dünyası içinde ne de sonraki Anadolu Beyliklerinde rastlanmıştır.<sup>39</sup>

33 Seyfi Başkan, "Ortaçağ Anadolu'sundaki Türk Sanatının Oluşumu," *Kültür ve Sanat Dergisi* 62 (1990), 7.

34 Tabbaa Yasser, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival* (Hong Kong: University of Washington Yayıncılık, 2001), 164.

35 Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 162.

36 İsmet Zeki Eyüpoğlu, "Binlerce Yıllık Anadolu Toprağında Yaşayan Geçmiş," *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi* 61 (1990), 24.

37 Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1994), 63.

38 Nusret Çam, *İslamda Sanat Sanatta İslam* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999), 63.

39 Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982), 79.

12.-14. yüzyıllar arasında Anadolu’da İslam mimari süsleme sanatının en etkileyici örnekleri ortaya konmuştur. Özellikle 12. yüzyılda Selçuklu bezemelerinin ulaştığı üç boyutluluk diğer geleneklerde figürün yakaladığı dinamizm ve derinlik algısına paralel bir tavır sergilemektedir.<sup>40</sup> İslam sanatı insan figürünü sanat anlayışına dâhil etmemiştir. Figürler nadiren de olsa minyatür ve seramik sanatında görülmüştür ancak mimari cephelerde yer almamıştır. Bunun yerine mimari cephelerde geometrik desenlere ve bitkisel motiflere rastlamak mümkündür. “İslam mimarisi etkisini sadece mimari tasarımdan alan bir gelişim göstermiştir.”<sup>41</sup> Ancak tüm bu zenginliğe rağmen geometrik formların katılığı yazı, mukarnas ve bitkisel benzeşimlerle harmanlanarak dengelenmeye çalışılmıştır. İslam süslemeleri, diğer kültürlerin süslemelerinden çok farklı bir düzeyde gelişim sergilemiştir. İslam süsleme anlayışı daha çok bitkisel motifler, geometrik desenler ve yazı türleri ile biçimlenmiştir. Tüm süsleme biçimlerinde düzenleme geometrik şemalardan oluşmaktadır. İslam süsleme sanatının estetiğini yaratan, bu geometrik formlardır.

Anadolu Selçuklu süslemelerinde özellikle bitkisel motifler ve yazılarda genellikle eşkenar çokgenler, geometrik biçimler sistemi kuran en temel unsurlardır. Hemen hemen tüm geometrik desenlerin altında eşkenar çokgenlerden oluşan bir düzen hâkimdir. İslam süslemelerinde bir diğer unsur yüzey kaplamasıdır. Bunlar içerisinde mukarnaslar özel bir yere sahiptir. İslam süslemelerinin en özgün ögesi mukarnastır. Yüzey süslemelerinde kullanılan geometrik desenlerin üçüncü boyuta kaldırılması olan mukarnas, dünya süsleme tarihine İslam mimarisinin çok büyük bir hediyesidir.<sup>42</sup>

Selçuklu mimarlığı özgün tutumunu doğudan batıya taşırken tekrara başvurmadan, süreklilik sağlama özelliği ile birlikte malzeme ve formda olduğu gibi süsleme sanatında da belli bir ritim tutturmuştur. Sonsuza kadar genişlemeye açık bir geometrik düzen kurmaktan kaynaklanan bir süsleme biçimi, kullanılan malzeme değişse dahi belirli şablonların seçilmesi esasına dayanmaktadır. Tekrara düşmeyen bu sanat anlayışı sürekli form dönüşümleri yaparak ve ana tasarım prensiplerini koruyarak çok zengin bir havuz oluşturmuştur.<sup>43</sup> Mukarnasın üç boyutlu bir yapıya sahip olmasından dolayı mimaride yapısal bir eleman olarak değerlendirildiğini söylemek gerekmektedir.<sup>44</sup>

Eski Mısır ve Mezopotamya’da daha önce tamamen doğaçlama olan mimari oluşumlar basit geometri bilgisi kullanılarak icra edilmiştir.<sup>45</sup> Ancak mimari anlamda

40 Kuban, *Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*, 152.

41 Kuban, *Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*, 153.

42 Ayla Ödekan, “Bezeme,” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Yem Yayınevi, 1997), 146.

43 Ara Altun, “Genelde Türk Sanatının Özeldir Türk Mimarlığının Ortaçağı Hakkında,” *Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar* (İstanbul: Kalcı Yayınevi, 1996), 9-12.

44 Halil Berktaş, Ayla Ödekan ve Ümit Hassan, *Türkiye Tarihi 1: Osmanlı Devletine Kadar Türkler* (İstanbul: Cem Yayınları, 2005), 471.

45 Yıldray Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme: 1300-1453* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,

geometrinin daha etkin kullanılmasının Öklid'in MÖ 300'lü yıllarının başlarında İskenderiye matematik okulunda yazdığı geometrinin en temel prensiplerini içeren teziyle başladığı bilinmektedir. Buna rağmen Platon, Nietzsche ve Croce gibi filozoflar, geometrik formlara anlam yükleyerek açıklamaya çalışmışlardır. Örneğin Platon eş yüzü çokgenlerin oluşturduğu hacimlerin doğayı anlattığını düşünmekteydi. Ona göre yüzeyleri eşkenar üçgenlerden oluşan dört yüzü, ateşi; sekiz yüzü, havayı; yirmi yüzü, suyu; yüzeyleri karelerden oluşan küp, dünyayı ve yüzeyleri eşkenar beşgenlerden oluşan on iki yüzü ise evreni simgelemektedir.<sup>46</sup> Biçimlerin ifade ettikleri anlamlara daha çok önem veren bu tanımlamalar, dinî hatta bazen felsefi kökenli olabilmektedir. Geometrinin bu kadar etkin olmasının bir sebebi de geometrik yapıdaki matematiksel akıldan hareket eden ve maddenin yapısıyla ilgili materyalist kuramların varlığıdır.<sup>47</sup> Hendese biliminin İslam geometrik desenlerinin gelişiminde önemli bir yeri vardır.<sup>48</sup> 14. yüzyılda Orta İran'da yaşamış, matematik ve astronomi alanında önemli katkıları olan Gıyâsüddin Cemşid b. Mes'ûd el-Kâşî'nin mukarnasların matematiği üzerine çalışmaları<sup>49</sup> alanyazında yer almaktadır. Özdural<sup>50</sup> Kâşî'nin mukarnasların geometrisi hakkında yazdıklarını araştırmalarında aktarmakta, böylece Orta Çağ inşaatçıların geometri bilgisine de ulaşılabildiğini beyan etmektedir.<sup>51</sup> Bu aynı zamanda İslam bezemelerinin hendese bilimiyle ilişkisine dair ipuçları vermektedir.

Geometrik örüntüler bir düzlem üzerindeki çizgilerin birbiriyle olan ilişkisel kurallarından doğmaktadır. Geometrik örüntülerde görünen kapalı biçimler birimleri tanımlamaktadır. Kısacası birimler uzayı kaplayacak şekilde dizildiğinde bir sistem meydana gelmektedir. Bu sistemlerin birim ölçüleri vardır. Geometrik birimler içerisinde kenarortaylar, köşegen birleştirmeler yardımıyla birim zenginleştirilmektedir. Birimin tekrarı esnasında birleşim yerlerinde oluşan yeni şekiller desenin görsel etkisini artırmaktadır.<sup>52</sup> Geometrik birimlerin sistemli bir şekilde tekrar edilmesi sayesinde farklı ağlar meydana gelmektedir. Bunlar desenin sınırlarına göre “eksenli” ya da “kapalı” kompozisyonlar olarak isimlendirilmektedir.<sup>53</sup> Başka bir sınıflandırmaya göre ise motif kendi sınırları içinde bitmiş ve bütünleşmiş olduğundan kapalı geometrik

2002), 558.

46 Daud Sutton, “Platonic and Archimedean Solids” (Somerset: Wooden Books, 2005), 4.

47 Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev. İsmail Tunali (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1985), 70.

48 Serap Ekizler Sönmez, “İslam Öncesi ve Sonrası ile Ayasofya Camii Geometrik Desenlerinin Mukayeseli Analizi.” *Art-Sanat* 21 (2024), 289, <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.21.1353894>

49 Nuh Aydın, Lakhdar Hammoudi ve Ghada Bakbouk, *Al-Kashi's Miftah al-Hisab, Volume II: Geometry: Translation and Commentary* (Londra: Birkhauser, 2020), 187.

50 Alpay Özdural, “Gıyaseddin Jemshid El-Kashi and Stalactites,” *METU Journal of the Faculty of Architecture* 10/1-2 (1990), 31.

51 Alpay Özdural, “Analysis of the Geometry of Stalactites: Buruciye Medrese in Sivas,” *METU Journal of the Faculty of Architecture* 11/1-2 (1991), 57.

52 Ömür Bakırer, “Mimari Süslemede Geometrik Düzenlemelerin Tasarımı,” *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* 84/3-4 (1984), 22.

53 Mustafa Bulut, “Selçuklu Çizgileri: Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları” (İstanbul: İnkılab Yayınları, 2019), 31.

düzen ya da çizgiler sonsuza kadar üreyebilen ve sınırlandırılmamış sistemi işaret ettiğinden açık geometrik düzen olarak tanımlanabilmektedir.<sup>54</sup>

Geometrik desenlerin kendi içlerinde bir sistem kurma gücü vardır. Bu bağlamda, “Geometrik soyutlama görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, öznenin kendisinden de arındırılmıştır. Geometrik soyutlama insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir.”<sup>55</sup> Worringer, geometrik soyutlamayı tanımlayan unsurların zorunluluk olduğunu belirtmektedir. Düz kesişen çizgilerin bir bakıma ızgaraların farklı açılarla bir araya getirilmesinden oluştuğunu ve soyut nesnelere ürettiğini söylemektedir.<sup>56</sup>

İslamiyetin ilk doğduğu zamanlardan bu yana sanatçıların geometrik ifadeye doğru yöneldiği bilinmektedir. Platonik felsefenin Arap düşünürleri tarafından işlenmesi, sayı sistemlerinin geniş ölçüde benimsenmesini ve evrenin işleyişini açıklayan anlam yüklü sayıların tasavvuf yoluyla aktarılmasını sağlamıştır.<sup>57</sup>

İslam geometrik sanatı, iki temel öge üzerinde gelişmiştir. Bu iki temel öge, “simetri” ve “sonsuzluk”tur. İslam inancı bu iki ögeyi birlik ve bütünlüğü kuran en önemli unsur olarak görmüş ve sanatın her alanında bu düzen içerisinde eserler vermiştir. İslam mimarisinde ve süslemelerinde simetrinin kullanılması, İslam’ın denge, düzen ve uyuma verdiği önemini yansıtmaktadır. “Sonsuzluk, İslam bezeme sanatının vazgeçilmez bir ilkesidir. İslam bezemeleri yüzeyi tamamen kaplayan desenlerde, sonsuzluk üzerinden ele alınmaktadır. Bordürler çizgisel olarak sonsuza uzanırken dairesel motifler merkezden yayılım göstererek genişleyebilir.”<sup>58</sup> Geometrik bir sistem dâhilinde tüm örüntüler sınırsız bir biçim ve düzenleme çeşitliliğini içermektedir. Geometrik ağlar, tekil ve gruplanmış, geçişli ve geçişsiz bir çeşitlilik içinde var olurlar. Geometrik örüntüler geometrik birimlerin tekrarına, aynı veya farklı geometrik birimlerin kombinasyonlarına veya kesişimlerine dayanmaktadır.

Daire, geometrik tessellasyonların oluşturulmasında en temel elemandır. Geometrik desenler eşkenar üçgen, kare, dikdörtgen, çokgen, baklava ve yıldız gibi bir çok tanımlı formun birleşmesinden meydana gelmekte ve anlam olarak evrenin sonsuzluğunu simgelemektedir.<sup>59</sup> Bu geometrik sistemlerin organize edilmesiyle oluşan desenlerin, birbirini tamamlama ve tekrarlama özelliği, sonsuzluk kavramının algılanmasına

54 Mine Seçkinöz ve Sabiha Alpaslan, *Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi* (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 2002), 203.

55 Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, 43.

56 Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, 13.

57 Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı*, 79.

58 Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı*, 63.

59 Azade Akar ve Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif* (İstanbul: Tercüman Yayınları, 1978), 19.

yardımcı olmaktadır.<sup>60</sup> Simetrisinin en kısa tanımı, “uzayda birbirine aynı mesafedeki iki çizginin yörüngelerini bozmadan paralel konumlanmasıdır” biçimde yapılabilir. Geometrik sistem ana örüntüdeki birimlerin sağ-sol ve aşağı-yukarı olmak üzere iki doğrultudaki tekrarına veya bir merkez etrafında belli bir açıyla döndürülerek çoğaltılması kuralına dayanmaktadır. Geometrik sistemin bu katı düzeni dâhilinde birimlerin hareketi ve yönleri, örüntünün tümünde bir dinamizm sağlamakta ancak yeni düzenlerin oluşumunu olanaksız hâle getirmektedir.<sup>61</sup>

İslam sanatında geometrik desenlerin nasıl sınıflandırıldığına dair pek çok çalışma mevcuttur. Bunlar içerisinde Jay Bonner’in yaptığı tipolojik sınıflandırma en kapsamlı olanlardan biridir. Bonner desenlerin “poligonal metot” kullanarak çözümlenebileceğini çok sayıda çizimle göstermektedir.<sup>62</sup> Castera, İslam geometrik desenlerinin sistematığına yer verdiği çalışmaların yanında asıl mukarnas sitemindeki yapılanmanın üzerinde durmaktadır.<sup>63</sup> Mukarnaslı kubbenin temel birimi, değişken ancak tekrarlanan katların plan çizgilerinden oluşmaktadır. Bunlar, üst üste dizilerek eğrisel yüzeyi kaplamaktadır. Her kat dört öğeden oluşmaktadır: *Pendantifler* (shaparak), *yassı yüzeyler* (takht), *tromplar* (tas) ve *uzayan düşey düzlemler*. Bunların arasında pendantif, diğer hepsinin yerini belirlediği için en önemli olanıdır. Tromplar, pendantiflerin aralarına yerleştirilmektedir; pendantif ve tromplar, en alt tabakadaki planı takip eden tabakaların planları arasında bir geçiş sağlamaktadır. Yassı yüzeyler, çok karmaşık olan bu katlara doğru bir geçiş bölgesi oluştururlar ve tek yassı öge de bunlardır. Yassı yüzey sayısı, eğrisel yüzey için düşünülen karmaşıklık düzeyini belirlemektedir. Eğrisel yüzeyin üst taraftaki planlara doğru çıkıldıkça bu parçalar kaybolmakta ve ana hattın yarıçapı, pendantif ve tromplarla kapatılmaktadır. Düşeyde bir yüzey tanımlanabilmesi için bir mukarnasın en az iki tabakadan oluşturulması gerekmektedir. Ayrıca katlar her zaman aynı yükseklikte olmalıdır. Mukarnaslı kubbenin malzemesi çeşitlilik gösterebilir. Mukarnaslar taş, ahşap, seramik veya tuğla malzeme ile inşa edilebilir. Büyük ölçekli mukarnaslar yapısal bir eleman gibi davranıp yükün kubbenin yüzeyleri boyunca dağıtılmasını sağlayabilirler. Mukarnas bir kubbe tanımladığı boşluğun tanecikli ve kademeli görünmesinden dolayı görsel bir zenginliğe sahiptir. Mukarnasların odak noktasının birden fazla olması ve eğrisellik, çeşitlilik ve akustik etki olarak difüzyona yol açmaktadır ve bu da genel kubbe şeklinin verdiği odaklama etkisinden daha baskın bir etki yaratmaktadır.<sup>64</sup> Alanyazında önceden mukarnasın “sarkıt” veya

60 Yıldız Demiriz, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme* (İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 2004), 8.

61 Gündegül Parlar, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Öğeler* (Ankara: Başbakanlık Yayınevi, 2001), 65.

62 Jay Bonner, *Islamic Geometric Patterns: Their Historical Development and Traditional Methods of Construction* (New York: Springer, 2017), 221-223.

63 Jean-Marc Castera, “Zellij, Muqarnas and Quasicrystals,” *ISAMA 99: First Interdisciplinary Conference of the International Society of the Arts, Mathematics and Architecture*, ed. Nathaniel Friedman ve Javier Barrallo (San Sebastian: University of the Basque Country, 1999), 99-104.

64 Farshid Moussavi, *Biçimin İşlevi*, çev. Pelin Derviş (İstanbul: Yem Kitabevi, 2011), 326.

“petek tonoz” olarak isimlendirildiği bilgisi yer almaktadır. 11-15 yüzyıllar arasında hem tarihi hem de coğrafi bakımdan mukarnas kullanımı çok geniş bir alana yayılmıştır.<sup>65</sup>

Son dönemde araştırmacılar, mukarnas üzerinden hesaplamalı analiz ve parametrik modelleme için yeni yaklaşımlar geliştirmektedirler. Gökmen vd. Kayseri’de yer alan 12 farklı mukarnası çözümlenerek bazı hesaplamalı kurallar belirlenmiş ve farklı teknikleri birleştirerek mukarnasların simetri eksenleri üzerinde dallanmalar tespit etmişlerdir.<sup>66</sup> Bu çalışmayı daha da geliştirerek olasılıkların ortaya çıkarılması için hesaplamalı modeller geliştirmeye yönelik üretken algoritmalar önermişlerdir.<sup>67</sup> Görüntü üzerinden otomatik örüntü tanımlayarak şekillerin entropi değerleri üzerinden yeni hesaplamalı modeller geliştiren çalışmalara rastlamak mümkündür.<sup>68</sup> Dinçer ve Yazar, çalışmalarında belli bir mukarnas düzeninin dijital modelleme ve bilgisayardaki iş akışları üzerinden karşılaştırmalı bir çalışma yaparak parametrik modelleme için algoritmalar çıkarmışlardır.<sup>69</sup> Ardından Dinçer vd. kare tessellasyona sahip mukarnasların planlarını kullanarak bilgisayar destekli tasarım aracı önermişler ve böylece yeni tasarımların simülasyonunu kolayca yapabilmışlerdir.<sup>70</sup> Alaçam vd. mukarnasın kavramsal arka planını, yapısal kökenleri ve algoritmik ilkelerini kullanarak mukarnas için yeni bir şema öne sürmektedirler.<sup>71</sup> İslam bezemeleri yüzeylere uygulanırken kullanılan teknikler konusunda çok az bilgi vardır. Ancak geometrik desenlerin yaratılma süreçleri ile uygulama aşamalarının bütünlük olarak ele alınmasına ilişkin yaklaşımlar geliştirilmektedir.<sup>72</sup>

#### 4. Susuz Han’ın Geometrik Süslemeleri<sup>73</sup>

Bu araştırmada incelenen süslemeler Susuz Han’ın taç kapısı üzerindeki bezemelerden seçilmiştir. Geometrik analizler yapılırken kolayca çizime aktarılabilmesiyle ilgili bir metot oluşturulmuştur. İlk olarak desenin projektif olarak çekilen fotoğrafı

65 Yasser, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, 103.

66 Sabri Gökmen, Altan Basık, Yusuf Aykın ve Sema Alaçam, “Computational Modeling and Analysis of Seljuk Muqarnas in Kayseri,” *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage* 15/2 (2022), 1-19.

67 Sabri Gökmen, Yusuf Aykın, Altan Basık ve Sema Alaçam, “A Recursive Algorithm for the Generative Study of Seljuk Muqarnas in Kayseri and Sivas,” *Nexus Network Journal* 25 (2023), 751-772.

68 Orkan Zeynel Güzelci, Sema Alaçam, Asena Kumsal Şen Bayram ve Igor Lacroix, “Measuring the Entropy of Sinan’s Muqarnas Patterns,” *Nexus Network Journal* 23 (2024), 85-105.

69 Sevdinçer ve Tuğrul Yazar, “A Comparative Analysis of the Digital Re-constructions of Muqarnas Systems: The Case Study of Sultanhanı Muqarnas in Central Anatolia,” *International Journal of Architectural Computing* 19/1 (2021), 360-385.

70 Sevdinçer, Mustafa Korumaz ve Tuğrul Yazar, “A Computer-Aided Design Tool for Muqarnas” *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage* 17/2 (2024), 1-17.

71 Sema Alaçam, Orkan Zeynel Güzelci, Ethem Gürer ve Zeynep Bacinoğlu, “Reconnoitring Computational Potentials of the Vault-like Forms: Thinking Aloud on Muqarnas Tectonics,” *International Journal of Architectural Computing* 15/4 (2017), 285-303.

72 Begüm Hamzaoğlu ve Mine Özkar, “Geometric Patterns as Material Things: The Making of Seljuk Patterns on Curved Surfaces,” *Bridges Finland Conference Proceedings* (Jyväskylä: Jyväskylä Üniversitesi, 2016), 331-336.

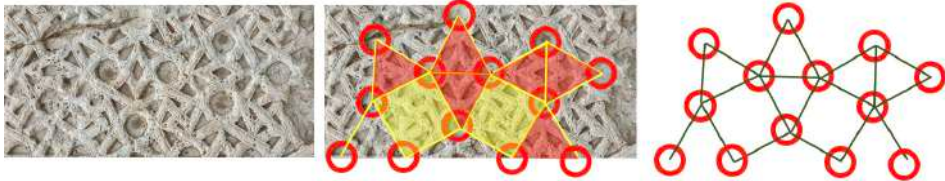
73 Bu çalışma T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü’nün 25.07.2024 tarih ve 676410 sayılı yazısında belirtilen izin doğrultusunda hazırlanmıştır.



üzerinden ana örüntü tespit edilmiştir. Desen üzerindeki yıldızlar hem dairesel çerçeveyi hem de olası sistemin radyal açılımını vereceğinden merkezleri noktasal olarak tespit edilmektedir. Aynı tip daireler ya da yıldızlar kendi aralarında farklı renklerle kodlanarak üst ve alt sistem ağları belirlenmektedir. Sistem tüm olasılıklar gereği üçgen, dörtgen ya da beşgen düzene göre kurulmuş olmalıdır ve altıgen için üçgenin, sekizgen için karenin prensipleri geçerlidir. Beşgen, yedigen, dokuzgen gibi tek simetrikli eşkenar çokgenler daha farklı değerlendirilmektedir. Bu ilk belirleme sistemin açılımlarına karar vermek anlamına gelmektedir. Her ne kadar çizimler bilgisayar ortamında yapılmış olsa da bilgisayar sadece bir çizim düzlemi olarak kabul edilmiştir. Fotoğraf üzerinden yapılan eskiz çalışmaları ise sistemi anlamak ve topolojik ilişkileri görmeyi kolaylaştırmaktadır. Pergel-cetvel yönteminde “ölçü almadan, açılar için gönye kullanmadan desen oluşturulur” ilkesinden yola çıkarak çizgiyi eşit bölme, çizgiye dik bir çizgi oluşturma ve herhangi bir çizginin (segmentin) cetvel yardımıyla uzatılması ile çözümlemeye devam edilmiştir. Ağ üzerinde kesişen noktalardan yeni segmentler eklenerek ikincil, üçüncül ağlar belirlenmiştir. Bunlar farklı renklerle kodlanarak birbirine geçebilen örüntüler oluşturulmuştur.

#### 4.1. Taç Kapı Ön Yüzündeki 1. Geometrik Desen (GD-01)

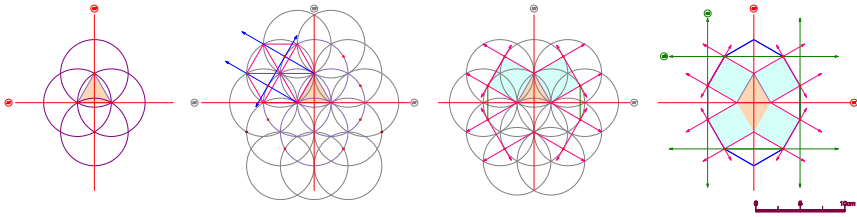
Bu desenin alt gridini anlamak için fotoğraf üzerinde en belirgin olan dairelerin merkezlerinden birbiriyle ilişkilendirmek için çizgiler çekilmiştir. Bunun için fotoğraf üzerinde en belirgin olan geometrik şekil belirlenmiştir. Bu örnekte sekizgenler en belirgin olanlardır ve merkez noktası düğüm noktası olarak kabul edildiğinde sekizgenle aynı merkezli daireler olarak görmek de mümkündür. Daireleri birbirine bağlayan segmentler takip edilerek tekrar kuralı belirlenmektedir. Burada motifin iç içe geçen merkezlerinin oluşturduğu ağı görmek gerekmektedir (G. 5). Elde edilen ağ, yarı tessellasyon diye tanımlanan geçişli bir tessellasyona denk düşmektedir.<sup>74</sup> Daha dikkatle bakıldığında dairelerin içinde sekizgen olduğu kenar sayısı sayılarak anlaşılacaktır. Bir üst geometrik kural ise sekizgenleri sırayla bir düşeyde bir yatayda saran baklava biçimli geometridir. Bunlar kırmızı alanlarla fotoğraf üzerinde taranmıştır. Kırmızı baklavaların dışında kalan alanlar sarıyla belirlenmiş ve sarı bölgeler olarak taranmıştır.



G. 5: Taç Kapı- Geometrik Desen-01, Fotoğraf üzerinde ilk eskiz çalışması (Z. N. Korur, 2024)

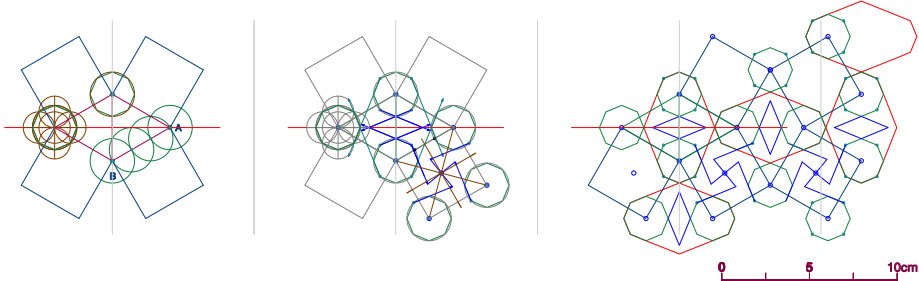
74 Keith Critchlow, *Order in Space: A Design Source Book* (Londra: Thames & Hudson Publishing, 2000), 60.

Bu tesselsasyonda tekrar eden sekizgenlerin merkezleri birleştirildiğinde eşkenar üçgen ve karenin alt sisteminin oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Bu örüntünün pergel-cetvel yöntemiyle nasıl oluşturulduğu **G. 6**'daki çizimle açıklanmıştır. Eşkenar üçgen oluşturmak için pergelin merkezi, doğru üzerine yerleştirilmekte ve bir daire çizilmektedir. İlk kesişim sonraki dairenin merkezi olacak şekilde yeni daireler üretilmektedir. Beliren altıgenin dikey köşegenleri 90 derecelik köşelerde kareyi oluşturmaktadır. Bu işlem devamlı tekrarlanarak ana örüntü ele geçirilmektedir ancak tüm desen izometrik gridin üzerinde işaretlenmemektedir. En son basamakta oluşan birim düşey ve yatayda tekrarlanarak elde edilmektedir.



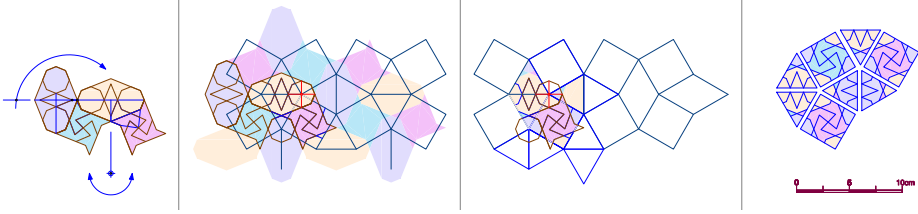
**G. 6:** Taç Kapı- Geometrik Desen-01, Alt tesselsasyonun oluşturulması, (Z. N. Korur, 2024)

Buradan yola çıkarak en küçük ikiliyi oluşturan eşkenar üçgenlerin ve karelerin olduğu yarı düzenli tesselsasyonun çözümünde pergel-cetvel yöntemi kullanılmaya devam edilerek çözümlemenin **G. 7**'de çizildiği gibi olduğunu görülmektedir.



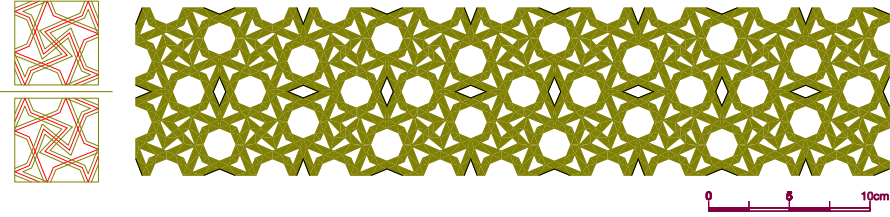
**G. 7:** Taç Kapı- Geometrik Desen-01, Örüntünün oluşumu, (Z. N. Korur, 2024)

Motifin daha iyi anlaşılması için nasıl tekrar ettiğinin açıklaması grafikte **G. 8**'de verilmiştir. Motifte yer alan ve farklı renklerle taranan biçimler bu desen için benzerliklerinden dolayı “baklava” ve “fırıldak” olarak tanımlanmıştır. Altında yatan gridin en temel ağ olduğu görülmektedir.



G. 8: Taç Kapı- Geometrik Desen-01, Örüntünün oluşumu, (Z. N. Korur, 2024)

Bu elde edilen birimin taşıma ve aktarma açısından pratik olması bakımından tek bir birime indirgenmesi istendiğinde G. 9'daki kare birime dönüştüğü görülmektedir.



G. 9: Taç Kapı- Geometrik Desen-01, Örüntünün çoğaltılarak elde edilmesi, (Z. N. Korur, 2024)

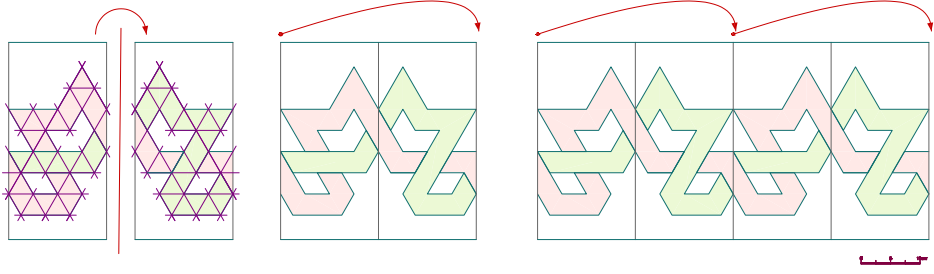
#### 4.2. Taç Kapı Ön Yüzündeki 2. Geometrik Desen (GD-02)

Bu örüntüde merkezi olan biçimlerden ziyade segmentlerin ve uzantıların oluşturduğu örüntü önem kazanmaktadır. Fotoğraf üzerinde segmentlerin üzerinden geçen çizgiler uzatıldığında üç aksın ana sistemini oluşturduğu ve bunlara eşit açılarla bölerek ve döndürerek ulaşıldığı açıkça fotoğraf eskizi üzerinde görülmektedir. Altta yatan sistem örüntüsü Geometrik Desen (GD-01)'de olduğu gibi eşkenar üçgenlerden oluşan griddir. Burada izometrik grid bir şablon gibi bordürün üzerine yerleştirildiğinde motifin hatları rahatça takip edilebilir (G. 10).



G. 10: Taç Kapı- Geometrik Desen-02, Fotoğraf üzerinde ilk eskiz çalışması (Z. N. Korur, 2024)

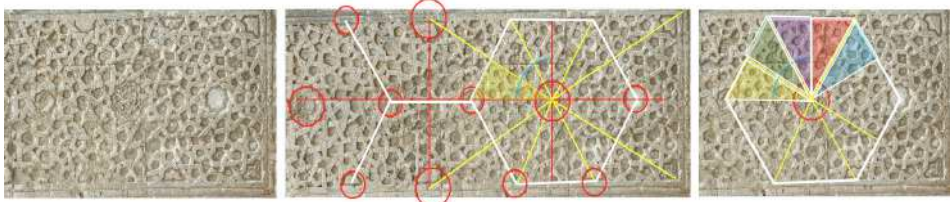
G. 11'de görüldüğü üzere ilk birimin simetrisi alınmış ve birbirinin üzerinden geçen şeritler düzenlenmiştir. Bu ikili birim tek birim gibi kabul edilmiş ve yan yana tekrarlanarak bordür ihtiyaç olduğu kadar uzatılmıştır. Böylece kenar süslemenin sürekliliği sağlanmıştır.



**G. 11:** Taç Kapı- Geometrik Desen-02, Örüntünün çoğaltılarak elde edilmesi (Z. N. Korur, 2024)

### 4.3. Taç Kapı Ön Yüzündeki 3. Geometrik Desen (GD-03)

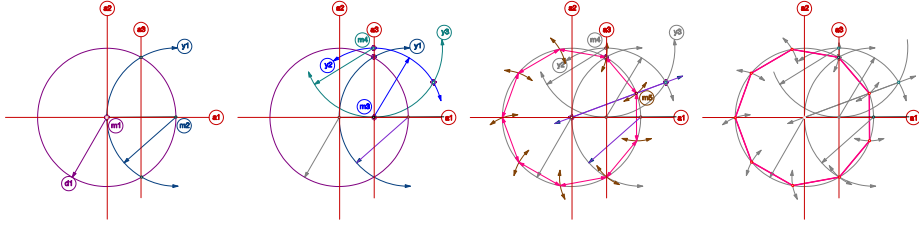
Bu bordür radyal bir sistemine sahiptir. Bu süslemede de fotoğraf üzerinden ilk çalışmalar yapılmaktadır (G. 12). İlk göze çarpan şekiller fotoğraf üzerinden kolayca anlaşılabilceği gibi 12 ve 9 kollu yıldızlardır. Fotoğraf üzerindeki (G. 12) çözümlemede ilk önce iki farklı büyüklüğü olan dairelerle işaretlenmiş yıldızlara odaklanılmış ve farklı büyüklükte dairelerle kodlanmıştır. Büyük ve küçük daireler arasına yerleştirilen segmentler tanımlanabilir bir geometri olan altıgen bir sistemin varlığına işaret etmektedir. Altıgenin görüntüsü işaretlenmektedir. Bu defa altıgenin her üçgeninin aslında kendi içinde simetriye sahip olduğu ve dolayısıyla 12 kez tekrar ettiği anlaşılabilir. Makale kapsamında pergel-cetvel kullanımıyla altıgen sistemin nasıl oluşturulacağı Geometrik Desen 01 ve 02'nin çözümlemesinde (G. 6) verilmiştir. O noktaya kadar altıgen oluşumu aynı kabul edilip 30 derecelik dilime sahip olan birimin detaylı çözümlemesine odaklanmak gerekmektedir.



**G. 12:** Taç Kapı- Geometrik Desen-03, Fotoğraf üzerinde ilk eskiz çalışması (Z. N. Korur, 2024)

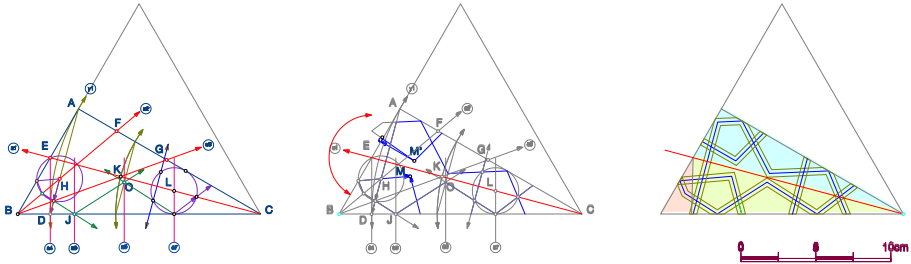
Bu deseni özel ve az rastlanır kılan G. 12'de çerçevelenen altıgenin merkezinde on iki kollu, her bir köşesinde ise dokuz kollu yıldızın olmasıdır. "Birleştirilmiş geometrik desenler"<sup>75</sup> diye adlandırılan bu geometrik desen hem 12 hem de 9 kollu yıldız barındırdığı için diğer sistemlerden farklıdır ve daha karmaşıktır. Nitekim öncelikle dokuzgenin çizilip köşeye yerleştirilmesi gerekmektedir. Bu yüzden G. 13'te dokuzgenin pergel-cetvel yöntemiyle nasıl çizileceği verilmiştir.

<sup>75</sup> Eric Broug, *Islamic Geometric Design* (New York: Thames and Hudson, 2013), 168.



G. 13: Dokuzgen çiziminin pergel-cetvel yöntemiyle oluşturulması (Z. N. Korur, 2024)

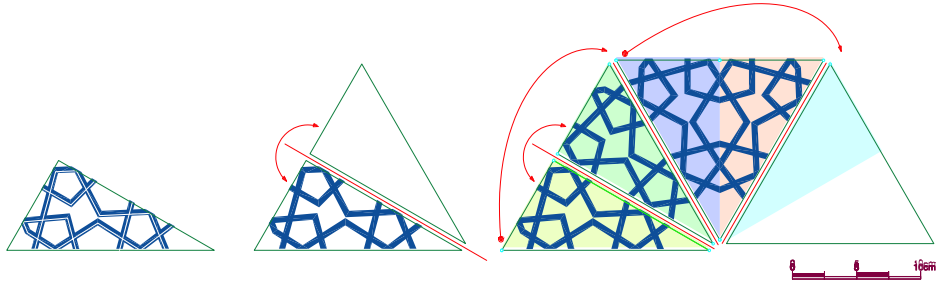
Altıgen ana motifin merkezindeki on iki kollu yıldızın varlığı, motifin 12 dilime bölünebileceğini göstermektedir. Bu amaçla G. 14'te bir dilime denk gelen ABC üçgeni oluşturulmuştur. Matematiksel olarak açı değerleri düşünüldüğünde ABC 30 derecelik bir dik kenar üçgenidir. ACB açısının açıortayı alınarak orta aks (a1) belirlenmiştir. ABC açısı 60 derecelik bir açıdır ve buraya yerleştirilecek yıldızın dokuz kollu oluşu, açılardan 40 derecelik olduğunu söylemektedir. Yıldızın kolları kendi içinde simetrik olduğunda aslında 20 derecelik, üçlü simetriye sahiptir ve 1,5 yıldız koluna denk gelmektedir. B noktasına G. 13'te gösterildiği gibi dokuzgen çizim uygulanmıştır. Böylece 20 derecelik açılar eşit açılarla bölünerek üçgeni D ve E noktasında kesen iki aks (a2 ve a3) daha belirlenmiştir. C köşesinden gelen 30 derece, B noktasından gelen 20 derecelik açıortaylar alt sistemi oluşturmaktadır. ABC üçgeni G. 14'te gösterildiği gibi kendi içinde bir simetriye sahiptir. Simetri dışında kalan alan ise dokuzgenin açılarından gelmektedir. Çözümleme B noktasından başlamaktadır. Yayıların ve aksların oluşturduğu ağın kesişim noktaları fotoğraf üzerinden takip edilerek segmentlerle birbirine bağlanmaktadır.



G. 14: Taç Kapı- Geometrik Desen-03, Örüntünün oluşumu, (Z. N. Korur, 2024)

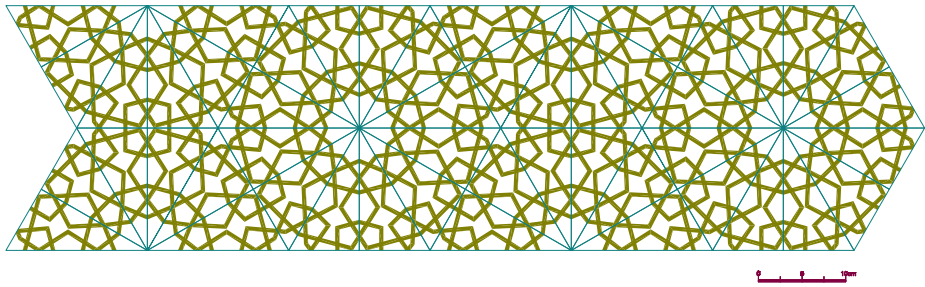
Simetri<sup>76</sup> içeren biçimlerinin her biri, nasıl ifade edilirse edilsin bir ögenin her bir parçası arasındaki genel bir ilişkiye dayanmaktadır. Basit dönme simetrisinde bileşen parçaları düzenli aralıklarla merkezî bir noktanın etrafına yerleştirilmektedir. 360 derecelik daire sürekli merkez noktaya göre simetri alınarak tamamlanmaktadır.

76 David Wade, *Symmetry: The Ordering Principles* (Somerset: Wooden Books Ltd, 2006), 36.



G. 15: Taç Kapı- Geometrik Desen-03, Geometrik Desenin, radyal tekrarlarla oluşturulması (Z. N. Korur, 2024)

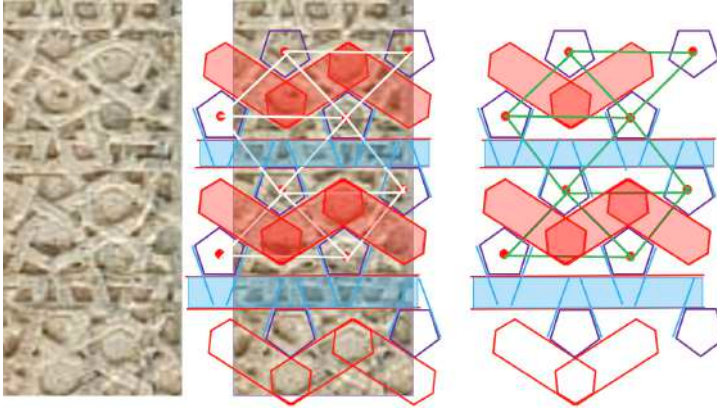
Geometrik desen burada kendini tamamen göstermektedir. Desen tüm altta oluşan referans çizimlerinden arındırılıp ortaya çıkan segmentlere kalınlık verilerek düzenlenmektedir. Önce dik üçgen olan birimin simetrisi alınmakta, sonra bu ikili birim radyal sistemde merkez etrafında döndürülerek tekrarlanmaktadır. Altıgen tamamlandığında ana motif oluşmaktadır. Üst örüntü altıgen dizilimi kuralına göre bir ucundan aynı düzende kopyalanarak çoğaltılmaktadır (G. 16). Bu geometri zaman zaman tek sıra dizilerek şerit olarak ya da Susuz Han'ın taç kapısında olduğu gibi daha fazla yüzeyi kaplayabilmektedir. Desen iki doğrultuda sonsuza kadar büyüyebilme yetisine sahiptir.



G. 16: Taç Kapı- Geometrik Desen-03, Örüntünün çoğaltılarak elde edilmesi (Z. N. Korur, 2024)

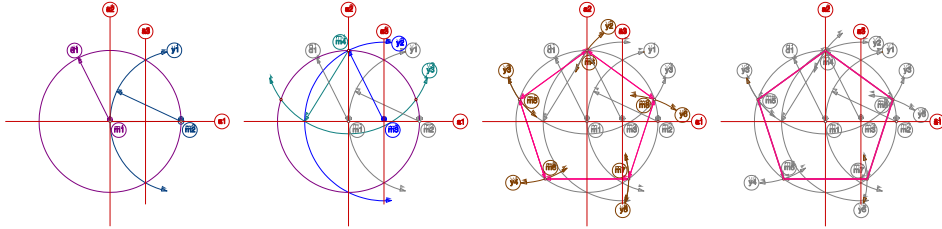
#### 4.4. Taç Kapı Ön Yüzündeki 4. Geometrik Desen (GD-04)

Susuz Han taç kapısının G.4'de gösterildiği hâliyle 4. sırasındaki geometrik desenin çözümlemesi diğer desenlerde olduğu gibi fotoğraf üzerinde başlamaktadır (G. 17). Fotoğraf üzerinde ilk göze çarpan mavi ile taranan yatay şeritler ve bu şeritler arasında birbirine zıt yönde duran beşgenlerdir. Beşgenler çerçeve içine alınıp merkezleri belirlenmiştir. Beşgenlerin merkezleri birbiriyle ilişkilendirildiğinde üçgenlerden oluşan bir gride oturduğu görülmektedir.



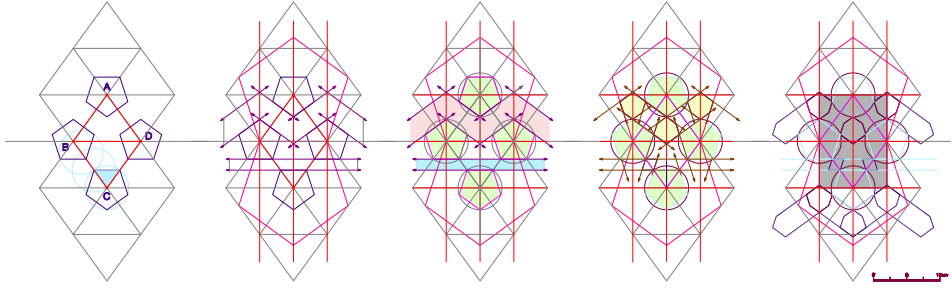
**G. 17:** Taç Kapı- Geometrik Desen-04, Fotoğraf üzerinde ilk eskiz çalışması (Z. N. Korur, 2024)

Fotoğraftan beşgenlerin kenarına bitişik, zig-zaglar oluşturarak ilerleyen çerçevelerin yer aldığı anlaşılmaktadır. Bunlar kırmızı ile taranan ve birbiriyle çakışan alanlar yaratmaktadır. Bu çakışmadan düzgün altıgen olmayan ancak kenar sayısı altı olan bir çokgen oluşmaktadır. Desen bazı noktalarda beşgen şekiller içermektedir bu yüzden pergel-cetvel yöntemi ile beşgenin çizimi **G. 18**'de gösterilmiştir.



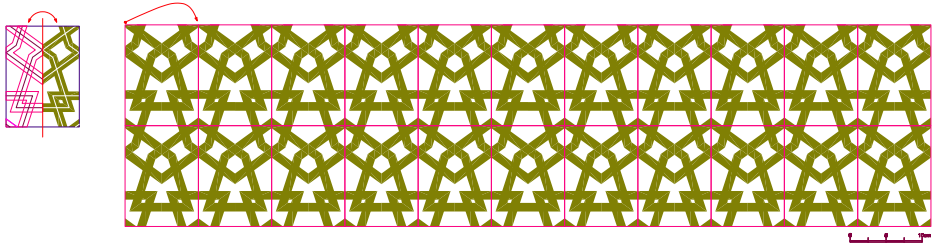
**G.18:** Beşgen çiziminin pergel-cetvel yöntemiyle oluşturulması (Z. N. Korur, 2024)

Üçgenlerden oluşan örüntünün açılarını veya hangi tanımlı şekilden geldiğini beşgenlere bakarak söylemek mümkündür. Üçgen ağın segmentlerinin beşgenlerin merkezinden köşelerine doğru uzatılan çizgilerle çakıştığına dikkat etmek gerekmektedir. **G. 19**'da A, B, C ve D merkezli beşgenlerin sırt sırta duran ikizkenar üçgen olduğu söylenebilir. Eşkenar olması **G. 19**'un ilk adımındaki taralı üçgenin beşgenin dilimlerinden biri olması sebebiyle imkânsızdır. C beşgeninin merkezinden gelen segmentler diğer B ve D beşgenlerine köşegenlerinden değildir. Ancak beşgenlerden oluşan düzen kurulduktan sonra düz ve zig-zag şeritlerin nasıl oluştuğu **G. 19**'un üçüncü aşamasında gösterilmiştir.



**G.19:** Taç Kapı- Geometrik Desen-04, Örüntünün oluşumu, (Z. N. Korur, 2024)

Sonraki adımda beşgenlerin kenarlarından geçen tüm segmentlerin uzatılarak arada kalan şekillerin meydana çıkmasına izin verilmiştir. **G. 19**'un dördüncü adımında bu uzantıların beşgenler arasında altı kenarı olan çokgenlere dönüştüğü görülmektedir. Açık değerleri tam bir altıgene denk gelmemektedir çünkü beşgenden kaynaklanan sistemin açıları kullanılmaktadır. Fotoğraf dikkatli incelendiğinde bunun tam altıgen olmadığı görülmektedir. Kritik nokta küçük beşgenle büyük beşgen arasındaki matematiksel orandır. Bu orantı **G. 19**'un beşinci adımında görüldüğü üzere aslında tekrar eden en küçük parçanın kendi içinde simetrik olmasından kaynaklanmaktadır. Desenin tamamı bu ikili simetrik birimin düşeyde ve yatayda kopyalanarak tekrar edilmesinden üretilmektedir. (**G. 20**) Bu desenin beşgen içermesinden dolayı beş katlı sistem olarak bilinen desen tipolojisine benzediği düşünülebilir ancak sistem düşeyde ve yatayda sonsuza kadar tekrar edebilen dikdörtgen tesselasyona sahip olduğundan düzenli tesselasyonlar olarak anılan bir alt gride sahiptir.



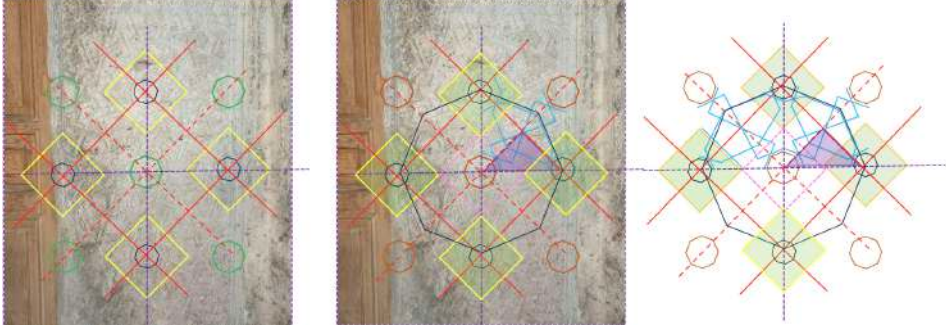
**G. 20:** Taç Kapı- Geometrik Desen-04, Örüntünün çoğaltılarak elde edilmesi (Z. N. Korur, 2024)

#### 4.5. Taç Kapı İçindeki 5. Geometrik Desen (GD-05)

Susuz Han'ın giriş kapısını bir kemer gibi saran bu geometrik desen bu çalışmanın çözümlenen 5. desendir. **G. 21**'de görüleceği üzere yöntemsel olarak merkez belirleyen daire veya çokgenlerin yerleri işaretlenmektedir. İlk bakışta sekizgenlerin varlığı dikkat çekmektedir ancak yakından bakıldığında sekizgenlerin çaplarının aynı fakat çevresini saran uzantıların farklı olduğu görülmektedir. Çokgenlerin yönleri onları birbirine bağlayan ağ çizgilerinin köşegenlerinden geçtiği matematiksel bir çıkarımla söylenebilir. Aksi takdirde simetri oluşmayacağı açıkça görülmektedir. Sekizgenlerin

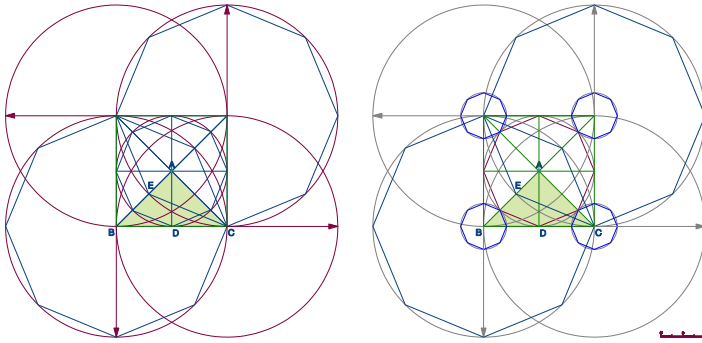


varlığı sistemin kare dolayısıyla 45 ve 22.5 derecelik açılarının kontrolünde olduğunu belli etmektedir. Diğer kritik nokta desen üzerinde küçük sekizgenleri büyük bir sekizgen üzerinde toplayan çokgendir. Büyük sekizgen köşelerindeki sekizgenlerin üzerinden geçerken kırılmaktadır. **G. 21**'de bu oluşum üç adımda gösterilmiştir.



**G. 21:** Taç Kapı- Geometrik Desen-05, Fotoğraf üzerinde ilk eskiz çalışması (Z. N. Korur, 2024)

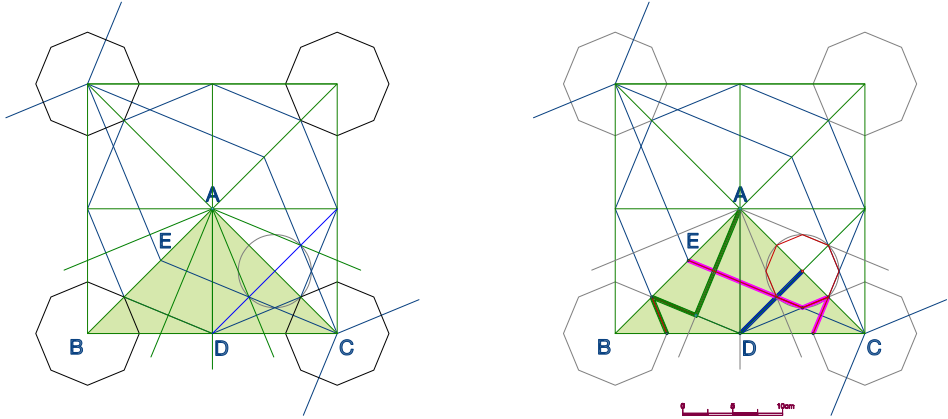
Fotoğraf üzerinde yapılan okuma çalışmasında belirlenen ikiz kenar dik üçgen sistemin en küçük birimidir. En küçük tekrar eden birim içindeki segmentlerin nasıl konumlandırıldığı **G. 22**'de detaylı bir biçimde ele alınmıştır. ABC üçgeninin B ve C köşelerine çapını BC uzunluğundan alan daireler çizilmiştir ve bu diğer köşelere de uygulanmıştır. Daireler bu düzende çoğaltıldığında kesişim noktalarından geçen gridal sistemin kare olduğu ve köşegenlerden geçen segmentler birleştirildiğinde sekizgenin oluşacağı matematiksel çıkarımla söylenebilir. Bu durum İslam süslemeleri araştırmalarında pek çok araştırmacının değindiği bir yöntemdir. Sekizgenlerin oluşturduğu biçimler, esas motifin segmentleriyle çakışmaktadır. Köşelerdeki daireler iç daireye ve dolayısıyla sekizgenlere teğet geçecek şekilde yerleştirilmektedir (**G. 22**).



**G. 22:** Taç Kapı- Geometrik Desen-05, Üst grid sisteminin oluşumu, (Z. N. Korur, 2024)

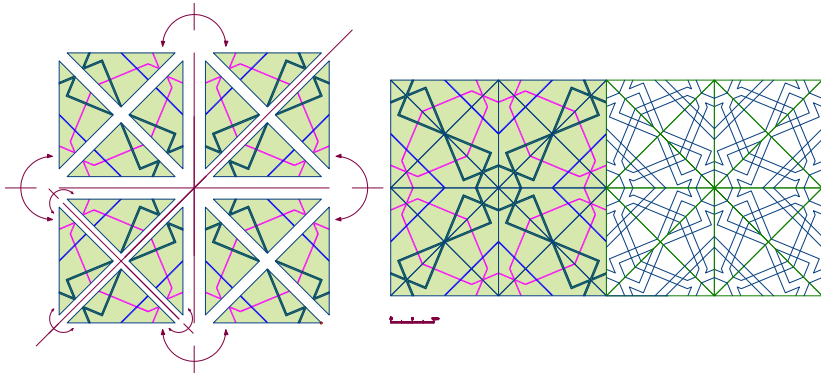
İkiz kenar dik üçgene daha yakından bakıldığında üç ana segment sisteminin tüm sistemi kurduğu anlaşılmaktadır. (**G. 23**). B ve C köşelerindeki sekizgenlerin segment

uzantılarında her ikisinin de D noktasında kesiştiği görülmektedir. D noktasında 45 derecelik açıyla tek doğrultuda çıkan tek bir segment A köşesinden başlayan B noktasına doğru kırılarak giden segment seti kesişim çizgilerini takip ederek uzanmaktadır. Benzer şekilde E noktasından C köşesine uzanan kırık hat G. 23'ün ilk aşamasındaki şablonu takip etmektedir.



G. 23: Taç Kapı- Geometrik Desen-05 En küçük birimin detaylandırılması (Z. N. Korur, 2024)

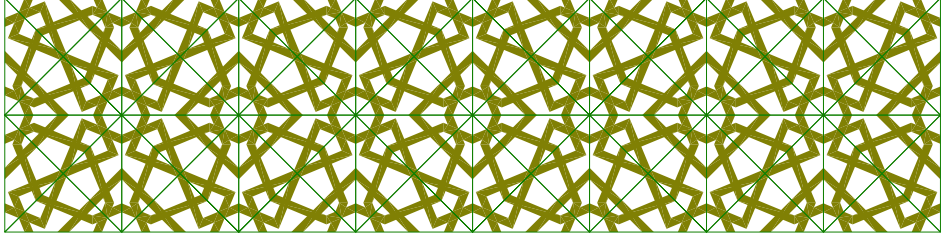
İkiz kenar dik üçgenin ana deseni oluşturması için birkaç kez tekrarlanan simetri alma operasyonu uygulanmalıdır (G. 24). Burada asıl motifi belirleyen simetri aksları ve simetri alma sırasıdır. Matematik disiplini içerisinde bir örüntünün düzenliliğini simetri grubu açısından yorumlamanın çok uygun ve yararlı olduğu söylenebilir.<sup>77</sup> Bu şekilde cebir ve diğer matematik disiplinlerinin sonuçları bu tür modellerin incelenmesinde uygulanabilmektedir.



G. 24: Taç Kapı- Geometrik Desen-05 En küçük birimin simetrisinin alınması (Z. N. Korur, 2024)

<sup>77</sup> Ahmad Aljamali ve Ebad Banissi, "Grid Method Classification of Islamic Geometric Patterns," *Geometric Modeling: Techniques, Applications, Systems and Tools* (Dordrecht: Springer, 2004), 236.

Mevcut geometrik desenin üzerindeki şeritlerin birbirinin altından veya üstünden geçme özelliği taş süslemeciliğinin önemli karakteristik özelliklerinden biri olsa da bu desenlerin çözülmesinde bu bilgiye yer verilmemiştir. Orta aksın belirlenmesi matematiksel ilişkileri görmek için yeterlidir. Ancak yine de şerit kalınlığının ölçeklendirilerek oluşturulduğu örüntü **G. 25**'te verilmiştir.



**G. 25:** Taç Kapı- Geometrik Desen-05 Örüntünün çoğaltılarak elde edilmesi (Z. N. Korur, 2024)

#### 4.6. Taç Kapı Mukarnası (MQ-01)

Mukarnasın geometrisinin sınıflandırılmasına yönelik olarak pek çok ayrıştırma yapılmıştır. Bu ayrıştırmalar bazen biçimsel özelliklerine<sup>78</sup> bazen malzemesine<sup>79</sup> bazen üretim şekline<sup>80</sup> bazen de sadece plan görünümüne bakılarak yapılmıştır. Bu makale kapsamında analizler projektif açıyla çekilmiş fotoğraflar üzerinden yapıldığı için plan tipi sınıflandırması öne çıkmaktadır. İlk mukarnasların kullanılmaya başlanmasından beri sınırlı sayıda temel tür ve bileşenden oluştuğunu ve bir araya getirildiğinde çok çeşitli parçaların üretilbildiği bilinmektedir. Bu durum çeşitli elemanları katmanlar hâlinde organize edilebilir ve bu katmanlar çeşitli kalıplar oluşturmak için birleştirilebilir.

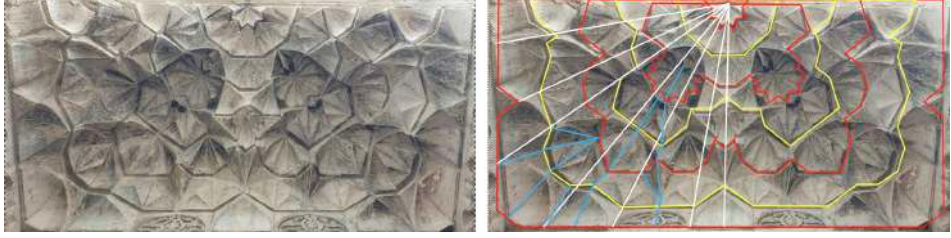
Susuz Han Taç kapısındaki mukarnasın analizi yapılırken yukarıda belirtilen sınıflandırma ve üreyebilme potansiyeli açısından yaklaşmıştır. Taç kapıdaki ana mukarnasın geometrik analizinin yapılması için projektif düzlemdeki izdüşümünü çıkarmak gerekmektedir. Bunun için tam plana en yakın görünen fotoğraf kullanılmıştır. Mukarnas çözümlemesi önceki bölümlerde analizi yapılan iki boyutlu Susuz Han süslemelerine benzer bir yöntemle yapılmıştır. Fotoğraf üzerinde çalışarak önce her katmanın tabanı işaretlenmiştir (**G. 26**). Bu işaretlemeyen mukarnasın 7 katmandan oluştuğu anlaşılmaktadır. Her katmanda birimlerin yeri, katman çizgisindeki segmentlerden anlaşılabilir. Bir üst katmandaki birleşim yeri alttaki sıranın bittiği yerden başladığından segmentlerin radyal bir biçimde birleştirilmesi düzeydeki eklem yerlerini

78 Yvonne Dold-Samplonius, "Practical Arabic Mathematics: Measuring the Muqarnas by Al-Kashi," *Centaurus* 35/3 (1992), 193.

79 Silvia Harmsen, "Algorithmic Computer Reconstructions of Stalactite Vaults Muqarnas in Islamic Architecture" (Doktora tezi, Ruprecht Karls University, 2006), 46.

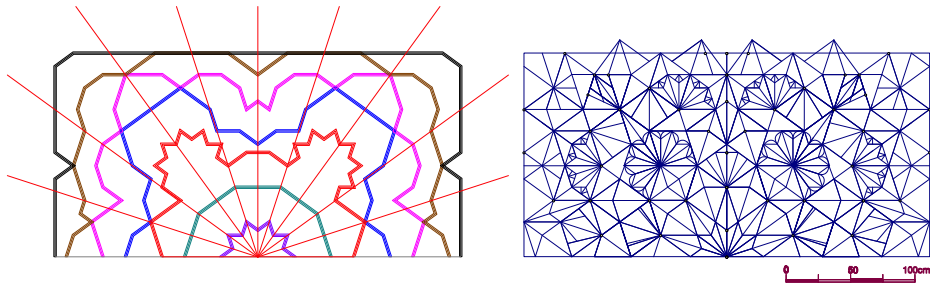
80 Nader Hamekasi, Faramarz Samavati ve Ahmad Nasri, "Interactive Modeling of Muqarnas," *Proceedings of the Seventh International Symposium on Computational Aesthetics in Graphics, Visualization, and Imaging*, ed. Douglas Cunningham, Tobias Isenberg ve Stephen N. Spencer (New York: ACM Press, 2011), 129-136.

vermekte böylece birimin konumu tayin edilebilmektedir. **G. 26**'nın ikinci adımında bu izler açıkça görülmektedir.

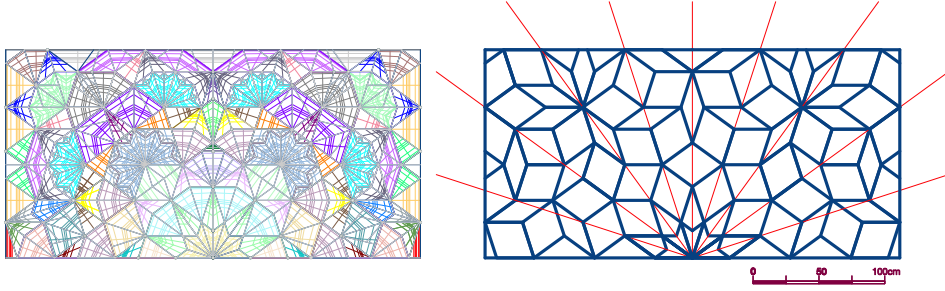


**G. 26:** Taç Kapı-Mukarnas-06 (Z. N. Korur, 2024)

Analiz çalışmasına devam etmek için bazı alt sistemler ve akslar belirlemek gerekmektedir. Burada üçüncü boyut devreye girdiği için yöntemde farklılık oluşmaktadır. Mukarnas birimleri katmanlar hâlinde üst üste ve her katmanın alttaki katmana göre ya öne çıkmasıyla ya da geriye çekilmesiyle elde edilmektedir. Taç kapı mukarnaslarında kapı bloğunun boşluğuna bağlı olarak dikdörtgen başlamaktadır ve piramit biçiminde bir boşluğa dönüşerek kapanmaktadır. İlk sıra dikdörtgen, son sıra en küçük daireye dönüşüncüye kadar yatay katmanlar oluşmaktadır. Susuz Han'ın 7 katmandan oluşan mukarnasın katmanları fotoğraf üzerinde (**G. 26**) çizilerek plan yapısı ortaya çıkarılmıştır. Katmanların konturları belirlendikten sonra altta yatan modüler sistemin ne olduğuna dair bazı çalışmalar yapılmıştır. Katmanların ve düşeydeki birimlerin ek yerlerinden geçen akslar belirlenmiştir. Önceki desen analizlerinde olduğu gibi ilk adım olarak sistemin açısız düzeni belirlenmiştir. Bunun için dairesel düzene oturan en üst katmanda yer alan yıldızın kol sayısına bakmak yeterlidir. Tepe noktasındaki 5 kollu yıldız eşkenar beşgenin açısız sisteme uyduğunun bir göstergesidir (**G. 27**). Buradan sistemin beş açığa bölünerek 36 derecelik açılarla beşgen ve onun alt sistemine oturan bir yapılanmada olduğu görülmektedir. 36 derecelik aksların geçirilmesi sistemi daha anlaşılır hâle getirmektedir. **G. 28**'in ikinci adımında bu açılarla birimlerin örtüştüğü görülmektedir.

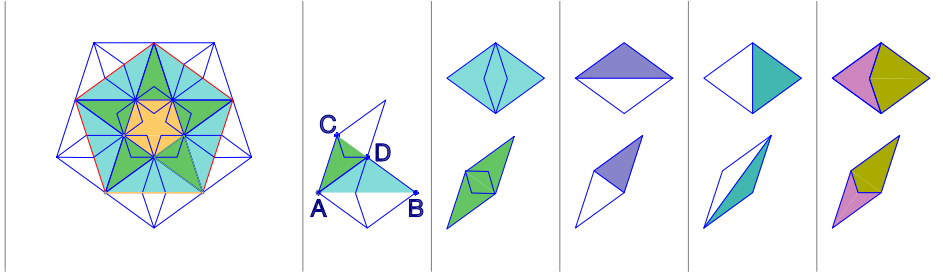


**G. 27:** Taç Kapı- Mukarnas-06'nın plan düzleminde katmanları ve teknik çizimi (Z. N. Korur, 2024)



**G. 28:** Taç Kapı- Mukarnas-06'nın birimlerin renklerle kodlanması ve birimlerin sınırları (Z. N. Korur, 2024)

Mukarnas birimlerinin plan düzleminde biçimlenişleri bir beşgenin kendi içindeki ilişkileriyle birebir örtüşmektedir. Bu ilişki **G. 29**'da gösterilmektedir. CAD ve DAB üçgeni altın üçgen olup beşgen sistemlerde özel bir yer işgal etmektedir.<sup>81</sup> Altın üçgenler, tepe açıları 36 ve 108 derece olan ikizkenar üçgenlerdir. Mukarnas birimleri arasındaki bu ilişkiler en üst katmandaki birim sayısına bağlı olarak kaç kollu bir yıldızla başladığı ile ilgilidir. En üst katmanın dizilişi yarım daire ve radyal tekrarlarla başlamaktadır. Tekrar aksları diğer katmanlarda aynı doğrultuda tekrar ederken aynı zamanda birim bitişine ya da birimin aksiyel orta noktasına denk gelebilmektedir. Plan olarak **G. 28**'in ikinci aşamasında ortaya çıkan biçimlerin kesitleri iki şekilde oluşturulabilir. Mukarnasın eğriliği ya kenardan başlar ve üçgenin köşesine doğru bükülür ya da üçgenin köşesinden başlayıp karşı kenara doğru bükülür, dolayısıyla çeşitlilik bir anda katlanmış olmaktadır. **G. 29**'da eğrilik doğrultusu belirtilmemiş sadece birimlerin plan olarak çizimi gösterilmiştir.

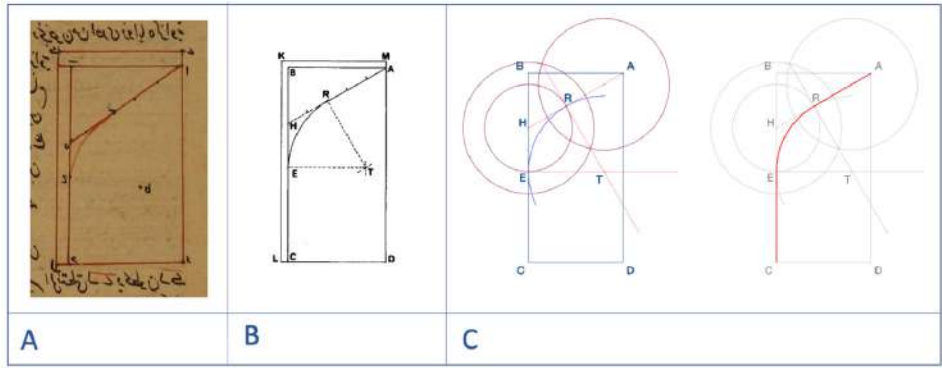


**G. 29:** Taç Kapı- Mukarnas-06 Mukarnas birimlerin oluşumu (Z. N. Korur, 2024)

Birimlerin üçüncü boyuttaki biçimlenişleri Susuz Han'da eğriseldir. Bu kesitler çeşitlilik gösterebilir. Kâşî'nin mukarnasın üçüncü boyuttaki biçimlenişine dair önerdiği kesit çizimi çok önemlidir. Çünkü mukarnaslarla ilgili çizimlerin pek çoğu yalnızca plan düzleminde ele alınmıştır. **G.30-A**'da yer alan çizim inşaatçıların mukarnasın kesit eğriliğini nasıl belirlediğine dair bir açıklama sunmaktadır. **G.30-B** Kâşî'nin

81 Metin Arık ve Mustafa Sancak, *Pentapleks Kaplamalar* (Ankara: Tübitak Yayınları, 2006), 17.

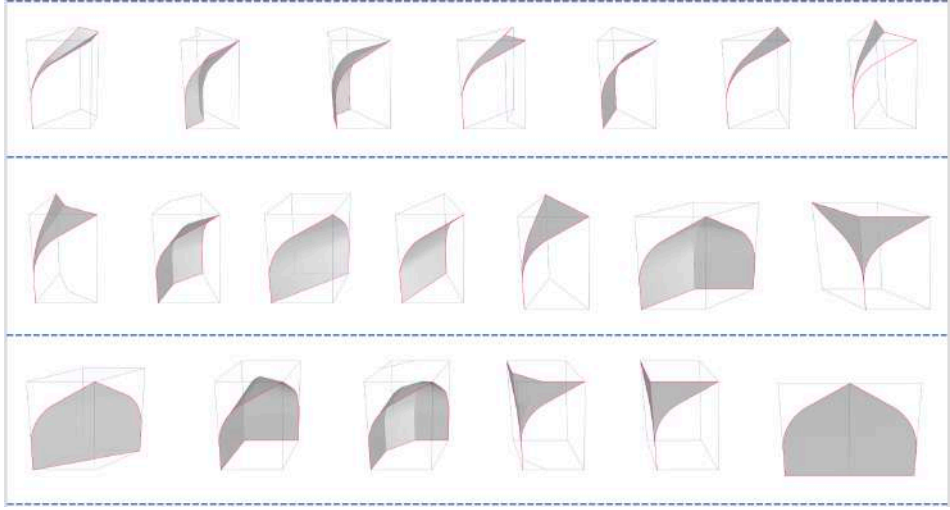
bir önceki çiziminin yeniden düzenlenmiş hâlidir.<sup>82</sup> Bu verilere göre inşaatçılar, birim kesiti oluştururken yüksekliği genişliğin iki katı tutarak bir dikdörtgen çizmekle işe başlamışlardır. Bu dikdörtgen G.30'da ABCD olarak gösterilmiştir. A noktasından 30 derecelik bir açı oluşturacak biçimde AH'yi belirlemiş ve sonra AH'yi beşe bölmüşlerdir. H noktasından iki birim giderek R'yi işaretlemişler ve bir pergelin merkezini H noktasına koyarak HE=HR olan E'yi belirlemişlerdir. R noktasında AH'ye, E noktasından BC'ye dik çizerek T noktasında kesiştirmişlerdir. T merkezli ER yayına RA ve EC doğrularını ekleyerek mukarnas kesitin oluşmasını sağlamışlardır. **C.30-A'**daki Kâşî'nin eskizinden faydalanarak **G.30B'**deki çizimi Dold-Samplounius oluşturmuştur. Bu çalışmalardan faydalanarak 30 derecelik açının pergel-cetvel yöntemiyle çizilebileceğini göstermek için Dold-Shamshalou'nun çizimi geliştirilmiştir. Pergel-cetvel yöntemi geometrik desenlerin oluşturulmasında vazgeçilmez bir araçtır.



**G. 30:** Taç Kapı-Mukarnas-06: A: Kâşî, B: Dold-Samplounius, C: Z. N. Korur

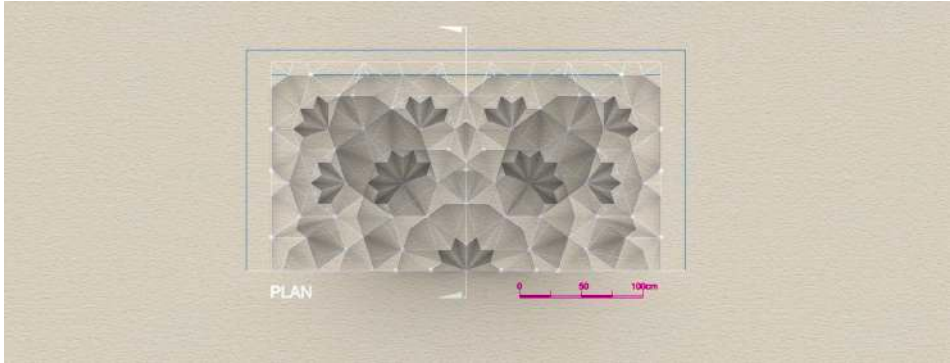
Susuz Han mukarnasında 21 farklı birim tespit edilmiştir (**G. 31**). Mukarnas birimlerini oluşturmak için fotoğraf üzerinden birimlerin görsel okumaları yapıp bilgisayar ortamında modelleme yoluna gidilmiştir. Her birimin yan yüzeylerindeki eğrisel kesitin arasına yüzey örülerek birimler oluşturulmuştur. Yan yana gelen tüm kombinasyonların sürekli yüzey etkisi kurabilmesi için bu kesitin her birimin yan yüzünde aynı olması gerekmektedir. Bu makalede mukarnas birimlerin hassas ölçümü birebir yapılmamış ancak fikir vermesi açısından taç kapı açıklığının ölçüsü üzerinden orantılanabilir düşüncesiyle çizik ölçek yerleştirilmiştir.

<sup>82</sup> Dold-Samplounius, "Practical Arabic Mathematics: Measuring the Muqarnas by Kaşî," 196.

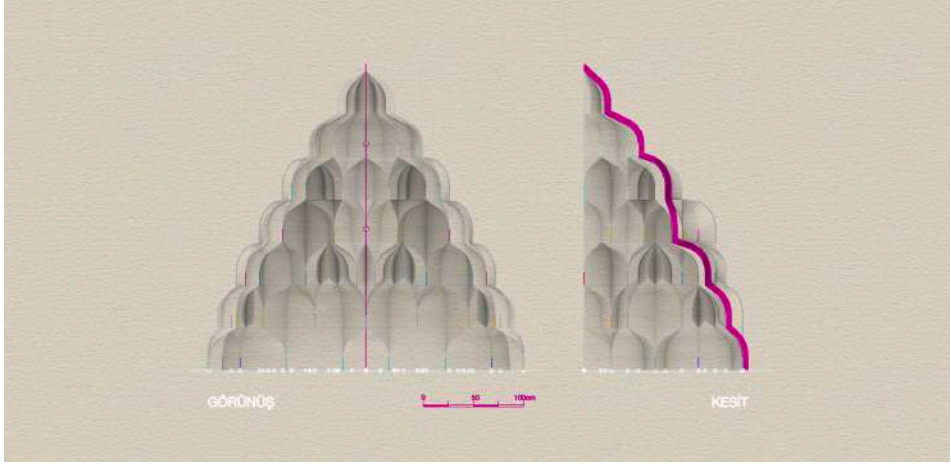


**G. 31:** Taç Kapı- Mukarnas-06'nın kullanılan 21 mukarnas birimi 3D gösterimi.  
(Z. N. Korur, 2024)

Mukarnasın modellenen tüm birimleri (G. 31) plan üzerinde yukardan yerleştirilmeye başlanmıştır. Burada en önemli referans fotoğrafıdır. Fotoğraflar üzerinde belirlenen katmanlar baz alınarak mukarnas birimleri en üst katmandan itibaren üç boyutlu çizim programında yerleştirilmeye başlanmıştır. Mukarnasın planı (G. 32), kesiti ve görünüşü (G. 33) modelleme üzerinden alınmıştır.



**G. 32:** Taç Kapı- Mukarnas-06'nın planı (Z. N. Korur, 2024)



G. 33: Taç Kapı- Mukarnas-06'nın görünüşü ve kesiti (Z. N. Korur, 2024)

Mukarnasın perspektif modellemesi (G. 34) mukarnas fotoğrafı (G. 26) ile kıyaslandığında farklılıkların görülmesinin sebebi bazı mukarnas birimlerinin yüzeyinde taş kabartmalara gidilmiş olmasıdır. Araştırma mukarnasın geometrik konstrüksiyonunu ortaya çıkarmayı amaçladığından bu kabartmalar ve biçimlenişleri modellemeye dâhil edilmemiştir.

Mukarnasların kurulum mantığını görmek bezemelerin sistemini çözmekten daha karmaşıktır. Üçüncü boyutta mukarnasları doğrudan anlamak çoğu zaman bakış açısıyla orantılı olabilir. İslam mimarisinde mukarnas, uyum, disiplin ve başlı başına matematiksel bir hesaplama sonucunda ortaya çıkan bir tasarımdır. Mukarnasların çözümlenmesinde öncelikle mukarnasları oluşturan temel desen ortaya konulmuş, daha sonra bu desenden yola çıkılarak katmanlara bakılmıştır. Birbirini tamamlayan açısal değerler sahip tekli desenler kendi aralarında uyum kuralını sağlayarak ana mukarnas desenini oluşturmaktadır.





**G. 34:** Taç Kapı- Mukarnas-06'nın perspektif görüntüsü (Z. N. Korur, 2024)

## Sonuç

Susuz Han'ın geometrik desenlerinin alt sistemlerine odaklanan bu çalışmada Han'ın taç kapısı üzerinde yan yana duran dört süsleme ile giriş kapısının çevresini saran süsleme de dâhil toplam beş geometrik süsleme ve mukarnas analiz edilmiştir. 13.yüzyılda geometri bilimindeki ilerlemenin, çizim yöntemlerini kolaylaştıran ekipmanların, antik çağlardan beri var olan pergel-cetvel yönteminin nasıl kullanıldığına dair bir bakış açısı sunmaktadır.

Susuz Han'ın geometrik desenlerinin çözümlemesi aynı yapı içerisinde birbirinden farklı olan desenlerin geometrik kurgularının da çeşitlilik barındırdığını göstermektedir. Hanın geometrik süslemelerinde sırasıyla ilk desende kare ve üçgenin birlikte bir düzen kurduğu ikili tessellasyon, ikinci desende izometrik grid, üçüncü desende altıgensel grid dördüncüsünde beşgenler ihtiva etmesine rağmen dikdörtgen bir birimin tekrarına dayanan grid ve beşinci süslemede sekizgen düzene oturan ama tekrarının kare olduğu konstrüksiyon atlarına sahip desenler mevcuttur. Bu sebeplerden dolayı, Susuz Han geometrik desenleri bir tek yapı içinde çok farklı şekillerde var olabilen ve

bu yapıların estetik, manevi ve bilimsel değerlerini artıran özelliklere sahiptir. Susuz Han desenlerinin sürekli olarak tekrarlanarak sonsuzluğun sembolü hâline geldiğini söylemek mümkündür. Bu desenlerin çeşitliliğinin aynı zamanda evrenin sürekli genişleyen doğasını yansıttığı da kanıtlanmıştır. Bu desenler, yapıya sanatsal bir zarafet ve görsel zenginlik katmıştır. Susuz Han'la birlikte İslam geometrik desenlerini göz önünde bulundurarak sanatkarların kendilerini ifade etmeleri ve yaratıcılıklarını sergilemeleri için bu geometrik çözümleri bir araç olarak kullandıkları söylenebilir. Ayrıca buradaki desenler, karmaşık matematiksel hesaplamaları ve simetri prensipleri üzerine kuruludur. Bu durum, İslam dünyasında matematik ve bilimin ne kadar gelişmiş olduğunu da göstermektedir.

Susuz Han'ın süslemelerine bakarak buradaki desenlerin temelinde yatan çok benzer şablonların iki ve üç boyutlu düzenler için çok benzer kurallarla çalışıyor olmasına rağmen çok farklı sonuçlara ulaşılabildiğini ve bunun çoklu varyasyonlar yaratabildiğini söylemek mümkündür.

Bu çalışmada kullanılan yöntemle özgün süslemeler oluşturulabilir. Sonraki çalışmalarda ister mevcut olan, uygulanmış desenlerin ister dijital ortamda yeni desenlerin tasarım kurgusunu oluşturmak için bu sistem kullanılabilir. Hassas ölçüler verilmek yerine ilişkisel kurallar önerildiğinden her yapılışında farklı bir sonuç elde edildiği için İslam süslemelerindeki desenlerin hiçbiri birbirinin aynısı değildir. Bu çalışmada süslemelerin ve mukarnasın varyasyonlarının çizimi amaçlanmasa da bu konuda ne kadar açık bir sistem oluşturulduğunu görmek mümkündür. Bazı sayısal değerler değiştirilerek farklı desenlere ulaşılabilir.

Bu analiz çalışması uygulanmış desenlerin geriye dönük çözümlenmesinin bir ön çalışma niteliğindedir. Bu çalışmalara devam edilerek sistemi kuran en temel ve en küçük parçanın bulunması gerekmektedir. Buradaki az sayıda örnek üzerinden çıkarılabilecek diğer bir sonuç, sistemin üçgen, kare ya da beşgen bir siteme sahip olması gerektiğidir. Eşkenar üçgen 30 derece ve katlarını, kare 45 derece ve katlarını, beşgen ise 72 derece ve katlarını kapsamaktadır. Altıgen 30 derecelik açığa ve şekil olarak eşkenar üçgenlere bölünebildiğinden aynı prensiple çalışmaktadır. Benzer biçimde kare 45 ve 22,5 dereceye bölünebildiğinden sekizgen şekillerin kolaylıkla oluşabildiği sonucu çıkarılabilir. Ayrıca süsleme ile parametrik tasarımın teorik içeriği arasında çok yakın bir ilişki vardır ve bu çalışmaların geleceğe ışık tutacağı, yeni yüzyılın süsleme karakterine kaynak teşkil edeceği açıktır. Mimarının süslemeden hiçbir zaman vazgeçmediği düşüncesiyle bu çalışmalarını parametrik tasarım düzlemine taşıyarak yeni süsleme ve tesselasyon önermeleri geliştirilebilir.

Belirtilen bu özellikler Mukarnas projeksiyonlarının prefabrik yönünün genel olarak anlaşılmasını sağlamaktadır. Şu ana kadar bu çalışma önerilen hipoteze yeterli bir yanıt oluşturmuştur. Bu zanaatın dinamik, çekici, çeşitli ve yaratıcı figürü dikkate

değer bir husustur. Katı inşaat kurallarına rağmen bu zanaatın yaratıcı ifadesi hiçbir zaman sınırlandırılmamış veya kısıtlanmamıştır. Bu sebeple, İslam geometrik süslemeleri özellikle mimari süsleme konusunda günümüzde yeni dijital süsleme veya parametrik süslemeler diye adlandırılan cephe tasarımlarında başvurulacak kaynakların üst sıralarında yer alma potansiyeline sahiptir. Sonuç olarak, bu çalışmanın İran ve İslam Mimarisi dünyasındaki çok daha büyük bir tasarım üslubunun küçük bir kısmına giriş niteliğinde olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu çalışma İslam geometrik süsleme sanatının çağdaş mimarlık dünyasına tanıtılması, sanatkarların dünyasının aydınlatılması, bugün önemini yeniden yakalayan mimarlıkta süsleme konusunun desteklenmesi açısından önem teşkil etmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Acun, Hakkı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.
- Akalın, Şebnem. “Kervansaray.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 25. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022, 299-302
- Akar, Azade ve Cahide Keskiner. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1978.
- Alaşam, Sema, Orkan Zeynel Güzelci, Ethem Gürer ve Saadet Zeynep Bacinoğlu. “Reconnoitring Computational Potentials of the Vault-like Forms: Thinking Aloud on Muqarnas Tectonics.” *International Journal of Architectural Computing* 15/4 (2017): 285-303.
- Aljamali, Ahmad ve Ebad Banissi. “Grid Method Classification of Islamic Geometric Patterns,” *Geometric Modeling: Techniques, Applications, Systems and Tools*. Dordrecht: Springer, 2004, 233-254.
- Altun, Ara. “Genelde Türk Sanatının Özelde Türk Mimarlığının Orta çağı Hakkında.” *Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1997, 9-12.
- Arık, Metin ve Mustafa Sancak. *Pentapleks Kaplamalar*. Ankara: Tübitak Yayınları, 2006.
- Aydın, Nuh, Lakhdar Hammoudi ve Ghada Bakbouk. *Al-Kāshī's Miṣṭāḥ al ḥisab. Volume II: Geometry: Translation and Commentary*. Londra: Birkhauser, 2020.
- Bakırer, Ömür. “Mimari Süslemede Geometrik Düzenlemelerin Tasarımı.” *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* 84/3-4 (1983): 22-25.
- Bonner, Jay. *Islamic Geometric Patterns: Their Historical Development and Traditional Methods of Construction*. New York: Springer, 2017.
- Bozcu, Murat Mustafa. *Burdur İlinde Türk Mimarisi: Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Eserleri*. Burdur: Burdur Ticaret ve Sanayi Odası Yayını, 2013.

- Broug, Eric. *İslam Sanatında Geometrik Desenler*. Çev. Yasemin Darbaz Karaca. İstanbul: Klasik Yayınları, 2012.
- Broug, Eric. *Islamic Geometric Design*. New York: Thames and Hudson, 2013.
- Bulut, Mustafa. *Selçuklu Çizgileri: Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları*. İstanbul: İnkılab Yayınları, 2019.
- Castera, Jean-Marc. "Zellij, Muqarnas and Quasicrystals." *ISAMA 99: First Interdisciplinary Conference of the International Society of the Arts, Mathematics and Architecture*. Ed. Nathaniel Friedman ve Javier Barrallo. San Sebastian: University of the Basque Country, 1999, 99-104.
- Conway, John H., Heidi Burgiel ve Chaim Goodman-Strauss. *The Symmetries of Things*. Massachusetts: A.K. Peters Yayıncılık, 2008.
- Crithlow, Keith. *Order in Space: A Design Source Book*. Londra: Thames and Hudson Publishing, 2000.
- Çam, Nusret. *İslamda Sanat Sanatta İslam*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Çakmak, Şakir. "Yeni Bulgular Işığında İncir Hanı." *Sanat Tarihi Dergisi* 29/2 (2020): 605-633.
- Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı /ÇEKÜL. "İpek Yolu-Kültür Yolu haritası yayımlandı." Erişim 12 Mayıs 2024. <https://www.cekulvakfi.org.tr/haber/ipek-yolu-kultur-yolu-haritasi-yayimlandi>
- Demir, Ataman. "Anadolu Selçuklu Hanları: Susuz Han." *İlgi Dergisi* 55 (1988): 15-19.
- Denkhalbant, Ayşe. "Susuz Han." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 576-577.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 1984.
- Diñçer, Sevede Gülizar, Mustafa Korumaz ve Tuğrul Yazar. "A Computer-Aided Design Tool for Muqarnas." *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage* 17/2 (2024): 1-17.
- Dold-Samplonius, Yvonne. "Practical Arabic Mathematics: Measuring The Muqarnas by Al-Kashi." *Centaurus* 35/3 (1992): 193-242.
- Duymaz, Şevki Abdullah. "Isparta-Antalya Arasında Yer Alan Anadolu Selçuklu Hanlarından İncir Hanı." Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1996.
- Duymaz, Abdullah Şevki. "Susuz Han." *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ed. Hakkı Acun. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 273-285.
- Ekinci, Ali, Gürer Engin ve Şakir Çakmak. "Susuz Han 2008 Yılı Kazı Çalışmaları." *Anmed Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri* 7 (2009): 184-188.
- Ekizler Sönmez, Serap. "İslam Öncesi ve Sonrası ile Ayasofya Camii Geometrik Desenlerinin Mukayeseli Analizi." *Art-Sanat* 21 (Ocak 2024): 289-321. Erişim 24 Temmuz 2024. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.21.1353894>.
- Erdmann, Kurt. *Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts Erster Teil: Katalog-Abbildungen*. Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1961.
- Eyüpoğlu, İsmet Zeki. "Binlerce Yıllık Anadolu Toprağında Yaşayan Geçmiş." *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi* 61 (1990): 24.
- Gökmen, Sabri, Altan Basık, Yusuf Aykın ve Sema Alaçam. "Computational Modeling and Analysis of Seljukid Muqarnas in Kayseri." *Journal on Computing and Cultural Heritage* 15/2 (2022): 1-19.
- Gökmen, Sabri, Yusuf Aykın, Altan Basık ve Sema Alaçam. "A Recursive Algorithm for the Generative Study of Seljuk Muqarnas in Kayseri and Sivas." *Nexus Network Journal* 25 (2023): 751-772.

- Güçlüay, Sezgin. “Anadolu Selçuklu Devleti’nin Ticaret Politikası.” *Türkler Ansiklopedisi*. 7. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 365-374.
- Güzelci, Orkan Zeynel, Sema Alaçam, Asena Kumsal, Şen Bayram ve Igor Lacroix. “Measuring the Entropy of Sinan’s Muqarnas Patterns.” *Nexus Network Journal* 23 (2024): 85-105.
- Hamekasi, Nader, Faramarz Samavati ve Ahmad Nasri. “Interactive Modeling of Muqarnas.” *Proceedings of the Seventh International Symposium on Computational Aesthetics in Graphics, Visualization, and Imaging*. Ed. Douglas Cunningham, Tobias Isenberg ve Stephen N. Spencer. New York: ACM Yayınevi, 2011, 129-136.
- Hamzaoğlu, Begüm ve Mine Özkar. “Geometric Patterns as Material Things: The Making of Seljuk Patterns on Curved Surfaces.” *Bridges: Mathematics, Music, Art, Architecture, Education, Culture*. Jyvaskylla: Jyvaskylla Üniversitesi, 2016, 331-336.
- Harmen, Silvia. “Algorithmic Computer Reconstructions of Stalactite Vaults Muqarnas in Islamic Architecture.” Doktora tezi, Ruprecht Karls Üniversitesi, 2006.
- İbn Battuta Tanci Ebu Abdullah Muhammed. *İbn Battuta Seyahatnamesi*. Çev. A. Sait Aykut. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Kuban, Doğan. *Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Moussavi, Farshid. *Biçimin İşlevi*. Çev. Pelin Derviş. İstanbul: Yem Kitabevi, 2011.
- Mülayim, Selçuk. *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Mülayim, Selçuk. *Değişimin Tanıkları: Orta Çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.
- Müller, Karl. “Yakınoğu Kervansarayları.” Çev. Ali Öztürk ve Şahabeddin Uzluk. *Yeni İpek Yolu Dergisi* 4 (2001): 123-166.
- Ödekan, Ayla. “Bezeme.” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Kitabevi, 1997, 146.
- Ögel, Semra. *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987.
- Ögel, Semra. *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları 58, 1994.
- Özbek, Yıldray. *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme 1300-1453*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Özcan, Koray. “Selçuklu Çağında Anadolu Kentleşme Koridoru.” *Bilig* 73 (2015): 185-206.
- Özdural, Alpay. “Gıyaseddin Jemshid El-Kashi And Stalactites.” *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 10 (1-2) (1990): 31-49.
- Özdural, Alpay. “Analysis of the Geometry of Stalactites: Buruciye Medrese in Sivas.” *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 11 (1-2) (1991): 57-71.
- Parlar, Gündegül. *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*. Ankara: Başbakanlık Yayınevi, 2001.
- Seçkinöz, Mine ve Sabiha Alpaslan. *Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 2002.
- Sooneun, Shim. “Anadolu Selçuklu Hanlarından Susuz Han.” Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2014.
- Sutton, Daud. *Platonic and Archimedean Solids*. Somerset: Wooden Books, 2005.

- Tabbaa, Yasser. *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*. Hong Kong: University of Washington Yayinevi, 2001.
- Tuncel, Metin. "Burdur." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 6. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 426- 429.
- Turan, Osman. "Selçuklu Kervansarayları." *Bellekten* 10/39 (1946): 471-495.
- Turan, Osman. *Selçuklular ve İslamiyet*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1993.
- Wade, David. *Symmetry: The Ordering Principles*. Somerset: Wooden Books Ltd., 2006.
- Worringer, Wilhelm. "Soyutlama ve Özdeşleyim." Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Yaghan, Mohammad Ali. "Gadrooned-Dome's Muqarnas-Corbel: Analysis and Decoding Historical Drawings." *Architectural Science Review* 46/1 (2003): 69-88.
- Yıldırım, Semra Palaz. "Kırkgöz Han Üzerine Bir Değerlendirme." *Akademik Hassasiyetler* 6 (2019): 223-257.



## Konya Karatay Müzesi Envanterine Kayıtlı İnce Minareli Medrese'ye Ait Çinilerin İncelenmesi\*

### Investigation of Tiles of İnce Minareli Madrasah Listed in the Inventory of Konya Karatay Museum

Mine ERDEM KÖROĞLU\*\*

#### Öz

Anadolu Selçuklu Devleti'nin Konya ilinde yaptırmış olduğu İnce Minareli Medrese, şehrin önemli yapılarından biridir. Konya'ya kültürel zenginlik kazandıran bu mimari yapı Anadolu Selçuklu dönemi mimari yapılarının özelliklerini ihtiva etmektedir. İnce Minareli Medrese sahip olduğu süslemelerle ön plana çıkmaktadır. Taş, tuğla ve çini malzemelerle yapılandırılan medresenin çini süslemeleri mimari elemanlar üzerine uygulanmıştır. Bu çinilerin günümüzde mevcut olanları araştırmamızda ele alınarak belirtilmiştir. İnce Minareli Medrese'nin bulunduğu alanda yapılan kazı çalışmaları neticesinde bazı çini parçalar ortaya çıkarılmış ve müzenin deposuna alınmıştır. Mevcut haliyle Konya Karatay Medresesi müze deposunda korunmakta olan bu çinilerin detaylı olarak çalışılmamış olması araştırmamız olarak bu konunun belirlenmesinde etkili olmuştur. Bulunan çinilerin incelenmesi neticesinde parçaların mimaride uygulanmış olduğu ve iki farklı çini tekniği ile yapıldıkları anlaşılmıştır. Çalışmamızda çini parçaların ayrıntılı olarak incelenebilmesi için parçalar tek tek, eser 1'den eser 17'ye kadar görsel, teknik ve ebatlarıyla birlikte ele alınmıştır. Araştırma çini sanatına katkı sağlayan önemli bir çalışma olup bundan sonra yapılacak olan çalışmalara da örnek teşkil edecektir.

**Anahtar kelimeler:** Medrese, Mimari, Çini, Süsleme, Selçuklu Sanatı, Konya

#### Abstract

The İnce Minareli Madrasah was built by the Anatolian Seljuk state in the province of Konya and is one of the city's most important works. It is an architectural masterpiece that includes the features of the Anatolian Seljuk period, adding to the cultural richness of Konya. The madrasah stands out with its tile decorations. It was constructed using stone, brick, and tile materials, and the tile decorations were applied to the architectural elements. Our research discusses and describes the remaining tiles in detail. During excavations in the area where the İnce Minareli Madrasah is located, some tile pieces were unearthed and stored in the museum's warehouse. The research we conducted aimed to analyze the tiles preserved in the Konya Karatay Madrasah Museum warehouse. These tiles have not been studied in detail before, making our research rather noteworthy. Upon examining the tiles belonging to the İnce Minareli Madrasah, we discovered that they were applied to the architectural surface using two different techniques. To explore the tile pieces in detail, we analyzed them one by one, from work 1 to work 17, along with their visuals, techniques, and dimensions.

**Keywords:** Madrasah, Architecture, Tiles, Ornament, Seljuk Art, Konya

\* Bu çalışma T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Konya Müze Müdürlüğünden alınan 21.10.2022 tarih ve 3056814 sayılı izinle hazırlanmıştır.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Mine ERDEM KÖROĞLU (Doç. Dr), Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye, e-posta: mineerdemkoroglu@gmail.com, ORCID:0000-0003-1835-749X

**Atf:** Erdem Koroglu, Mine. "Konya Karatay Müzesi Envanterine Kayıtlı İnce Minareli Medrese'ye Ait Çinilerin İncelenmesi." *Art-Sanat*, 22(2024): 301-333. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1359371>



### ***Extended Summary***

İnce Minareli Madrasah is one of the important historical monuments of Konya. The stone, brick and tile decorations in the İnce Minareli Madrasah reflect the general architectural features of the Anatolian Seljuk period. It was built by a Seljuk vizier and is located to the west of Alaeddin Hill. The madrasah has a closed courtyard and a single iwan. There used to be a mosque next to the madrasah, but its minaret was destroyed. The minaret on the front façade of the masjid, which was built adjacent to the madrasah, was demolished in the past years. It is one of the three madrasahs in Konya whose courtyard is covered with a dome. The plan of the building, which has a uniform stone and brick workmanship, has a closed courtyard and belongs to the group of madrasahs with a single iwan. The symmetrical planned building is entered through the portal in the east. There is a pool in the courtyard in the center of the building. There are four student cells in the north and south, and the main iwan between two domed rooms in the west.

The madrasah is decorated with tiles both inside and outside. It is believed that tiles were also used in the construction of its minaret. When the tile decorations in İnce Minareli Madrasah are examined, it is seen that the main iwan arches, window corners and pediments, the dome drum, the transition triangles to the dome and the interior of the dome are decorated with monochromatic glazed bricks and mosaic tiles. Although some tiles of the madrasah could not reach the present day, it is possible to find some information about them. This information obtained from various sources is also included in our research.

The research focused on examining the tile decorations of the İnce Minareli Madrasah through field and space studies. We also documented the necessary photographs and conducted studies in the Konya Karatay Madrasah Museum warehouse where the tiles were kept. The aim was to take photographs and measurements of the tile pieces found during the excavations of the İnce Minareli Madrasah area, which is our research subject. All the findings obtained from the studies were documented and it was observed that there was a total of thirty-seven pieces of tiles, and that these works were registered in the inventory documents of the museum. These documents contain information such as the inventory number of the tile pieces, their location, and the periods they belong to. We obtained all the necessary information from these documents and used them in our research.

Information about the tiles of the madrasah, which are not available today, was found from some sources. Similarly, old photographs of the architectural structure found in the sources allow us to have information about our research subject. The tiles of the madrasah architecture that are present in today's structure have also important data from which we can obtain information about the tile pieces unearthed by excavations.



Our research topic has been thoroughly examined with the help of the report prepared by the expert archaeologists of the Konya Museum Directorate and the information obtained from relevant sources. After analyzing the tiles found in the İnce Minareli Madrasah and those obtained from excavations, it is evident that some of the tiles found during excavations belong to the architectural structure, while it is uncertain whether some of them belong to the building. The tiles of the İnce Minareli Madrasah, which were unearthed by excavations, were identified based on the tiles found in the madrasah, and the research revealed the similarities of the tiles through photographs.

When the general characteristics of the tiles unearthed during the excavations around the İnce Minareli Madrasah are examined, it is revealed that they are mostly damaged and broken. It can be seen that some tile pieces were later put on gypsum boards. It can also be seen that the tiles, which are glazed in monochromatic shades of eggplant purple and turquoise, are examples of both mosaic and monochromatic glazing techniques. No ornamentation was painted with a brush on the tile surfaces. It is clear that the tiles discovered during the excavation have geometrical forms and shapes.

When we look at the tiles with mosaic technique, it is understood that they were made by creating a composition with geometric motifs. Star, triangle, rectangle, bow tie, square and hexagonal shaped tiles were used. Besides, it was determined that there were no ornaments with floral motifs. Single color glazed tiles are generally turquoise glazed pieces. While the use of hexagonal form is clearly seen in these tiles consisting of geometric forms; it can be said that forms such as star, square, triangle, rectangle, etc. were used, as the other pieces are broken. The cream-colored paste tiles were applied individually in the architecture or as part of an ongoing composition.

These tiles are believed to have been added to the surface of the architecture by arranging tiles into various geometric compositions. The research includes photographs that illustrate similar tiled applications that can be found in some architectural structures from the Anatolian Seljuk period. Therefore, it was assumed that some of the tiles found had been used for the mosque's mihrab, the madrasah's minaret, and the madrasah's wall surface. It was understood that some of the tiles were part of the border because of their continuous composition, even though some of them were applied to the architecture's surface as a single piece. Photographs show those with similar compositions, which are identified in the research. There are also examples of tiles in various sizes that are different from one another in form and shape.

Since not all the tiles of the madrasah are available today, it is not possible to determine the exact location of the tiles unearthed during the excavations. The form, shape and techniques of the tiles unearthed during the excavations are important elements

that help us to determine the architectural element they were used for. The geometrical compositions of the mosaic technique tile fragments give us direction about their use in architecture. They indicate that they are part of an ongoing ornamentation or composition. The monochrome glazed pieces, on the other hand, indicate their use in architecture according to their form and shape. The tile fragments found consist of geometrically shaped pieces formed by combining geometrically shaped small tile fragments. No floral motif ornamentation is observed on their surfaces.

The tile fragments, which are presumed to belong to the İnce Minareli Madrasah and the masjid, were marked in red on the plan of the architectural structure in order to understand where they belong. While the locations of some of the tile fragments could be determined with the information obtained from the relevant sources, visuals and photographs taken, predictions were made about some of them. Some of them were questioned whether they belonged to the madrasah or not. The form, composition and dimensions of the tile fragments allow us to make predictions about the places where they may have been applied. The iwan walls of the madrasah, cells, minaret, mihrab section and side walls of the masjid were identified as architectural sections where tile fragments could have been used.

During the excavation, various tile pieces were discovered and given identifying names such as artifact 1, artifact 2, and artifact 3. Photographs were taken up to art 17 for documentation purposes. The tile pieces were analyzed in detail and categorized by inventory number, name, technique, location, dimensions, and definition under the title of the Artifact. The tiles made with the techniques frequently used in Turkish tile art, single-color glazed and mosaic techniques, are examined under the titles of artifact 1 and artifact 17. Tiles with mosaic technique are seen in; artifact 3, artifact 6, artifact 7, artifact 8, artifact 9, artifact 10, artifact 11, artifact 12, artifact 13, artifact 17, while tiles with single color glaze are seen in; artifact 1, artifact 2, artifact 4, artifact 5, artifact 14, artifact 15, and artifact 16.

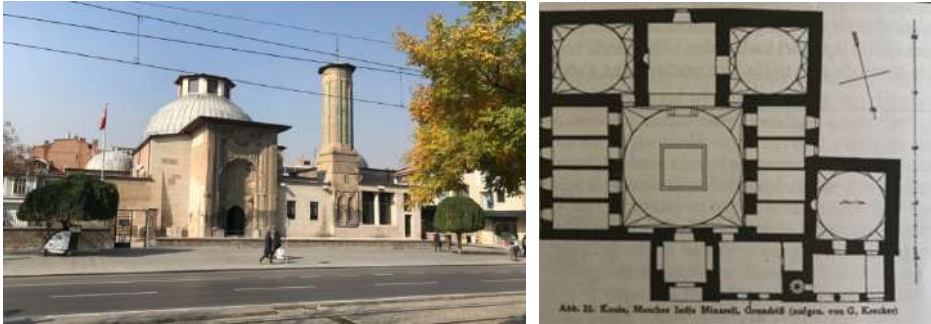
In this research, the excavated tiles from the İnce Minareli Madrasah, which is an architectural structure from the Anatolian Seljuk period, were studied to determine their corresponding architectural element by comparing them with similar tiled samples. The study aims to contribute to the preservation of tile art and cultural artifacts. The tiles found were documented with photographs and thoroughly described to add value to science and the art of tiles. This study is expected to inspire similar research and bring new knowledge to the field.

This research, which is defined as the examination of the tiles belonging to the İnce Minareli Madrasah registered in the inventory of Konya Karatay Museum, deals with the tile fragments found as a result of the excavations. The tiles were analyzed in detail under the subheadings of “inventory number, work name and technique, lo-

cation, dimensions and description". This research, which was prepared by collecting sources and documents related to the subject, was prepared with the available information obtained. In this research, which is a long and laborious study; on-site studies, photographs taken, measurements taken, collection of sources and comparisons with similar tiles were made in order to examine the tile pieces. It is aimed to contribute to science and art with this original and qualified research.

## Giriş

Alaeddin tepesinin batısında Bey Hekim Mahallesi'nde bulunan İnce Minareli Medrese Selçuklu veziri Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından yaptırılmıştır<sup>1</sup>. Medresenin asıl adı banisinden dolayı Sahip Ata Dârülhadisi'dir. Anadolu'daki ilk dârülhadis olarak bilinen İnce Minareli Medrese; mektep, mescit, medrese, minare ve talebe odalarından oluşmaktadır<sup>2</sup>. Dârülhadisin Anadolu'daki Selçuklu Dönemi taş kapıları içinde en muhteşem taş işçiliğine sahip örneklerden biri olan kapısı üstündeki kitabe de iki küçük madalyon içinde "Amel-i Kelük Bin Abdullah" okunmaktadır<sup>3</sup>. Mimar Kelük Bin Abdullah'ın eseri olan İnce Minareli Medrese 1260-1265'te külliye olarak gösterişli bir mimari birlik göstermektedir<sup>4</sup>. Medreseye bitişik olarak yapılan mescidin ön cephe üzerinde yer alan minaresi yapıya "ince minareli" adının verilmesini sağlamıştır. Bu yapı, Konya'da avlusunun üzeri kubbeye örtülü üç medreseden biridir<sup>5</sup>. Muntazam bir taş ve tuğla işçiliği görülen yapının planı, kapalı avlulu olup tek eyvanlı medreseler grubuna girmektedir (G. 1).



G. 1: İnce Minareli Medrese genel görünüm (M. Erdem Köroğlu, 2022) ve İnce Minareli Medrese planı (Sarre, "Konya İnce Minare Medresesi (Darü'l-hadis)," 116).

Medrese simetrik planlıdır. Doğudaki portaldan ortası havuzlu avluya girilmektedir. Kuzey ve güneyde dörder talebe hücresi, batıda iki kubbeli oda arasında ana eyvan yer almaktadır<sup>6</sup>. Kubbeye geçiş üçgen pandantiflerdir. Bunlar yelpaze gibi dört dilimlidir<sup>7</sup>. Yapının avlusunu örten kubbesinin ortasında bir aydınlık menfezi vardır. Kubbe ile örtülü kısma sivri kemerli tonozla örtülü büyük bir eyvan açılmaktadır. Eyvan, ze-

- 1 İbrahim Hakkı Konyalı, *Âbideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi* (Ankara: Burak Matbaası, 1997), 802-803.
- 2 Caner Arabacı, *Osmanlı Dönemi Konya Medreseleri (1900-1924)* (Konya: Ticaret Odası Kültür ve Eğitim Yayınları, 1998), 145-146.
- 3 Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972), 82. Madalyonun içindeki yazıyı Doğan Yavaş ve Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Kölük b. Abdullah" şeklinde okumuşlardır. Bk. Doğan Yavaş ve Ahmet Vefa Çobanoğlu, "İnce Minareli Medrese," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 22 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000), 269.
- 4 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984), 138.
- 5 Doğan Yavaş ve Ahmet Vefa Çobanoğlu, "İnce Minareli Medrese," 269-270.
- 6 Haşim Karpuz, "Medreseler," *Anadolu Selçuklu Mimarisi* (Konya: Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı., 2004), 52.
- 7 Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı Turkish Tile Art* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976), 35.

minden daha yüksektir<sup>8</sup>. Günümüzde medresenin avlusu “taş eserlerin sergilendiği” mekân, öğrenci (hücre) odaları sergi mekânı, bir oda ise depo olarak kullanılmaktadır<sup>9</sup>. Mescit, medresenin içine alınmamış ve ayrı bir mekân olarak düşünülmüştür. İnce Minareli Medrese yakınındaki Karatay Medresesi ile karşılaştırıldığında bu medresenin çok daha yalın bir iç görünüme sahip olduğu fark edilmektedir<sup>10</sup>. Mescidin girişi doğudan son cemaat yerindedir. Buradan kubbeli mescide girilmektedir. Minareye düşen yıldırım, mescidin kubbesinde hasar oluşturmuştur<sup>11</sup>. Medresenin tuğla minaresi iki şerefelidir. 1901 yılında düşen yıldırımla birinci şerefenin üst kısmı yıkılmıştır (G. 2). Bu sırada kuzey bitişiğindeki mescidin de kubbesi çökmüştür. İnce Minareli Medrese, 19. yüzyıl sonuna kadar eğitim faaliyetini sürdürmüştür<sup>12</sup>.



G. 2: İnce Minareli Medrese'nin 20. yüzyıldaki durumunu gösteren bir resim (Arseven, *Türk Sanatı*, 63).

### 1. Medresenin Çini Süslemeleri

Taş ve tuğla malzeme ile yapılmış olan İnce Minareli Medrese'nin ana eyvan kemerleri, pencere köşelik ve alınlıkları, kubbeye geçiş üçgenleri, kubbe kasnağı ve kubbenin içi tek renk sırlı tuğla ve mozaik teknikli çinilerle süslenmiştir (G. 3). Medresenin ana eyvan taç kemerindeki tuğlaları arasına kare formuna yakın küçük turkuaz renkli çini parçalar uygulanmıştır (G. 4).

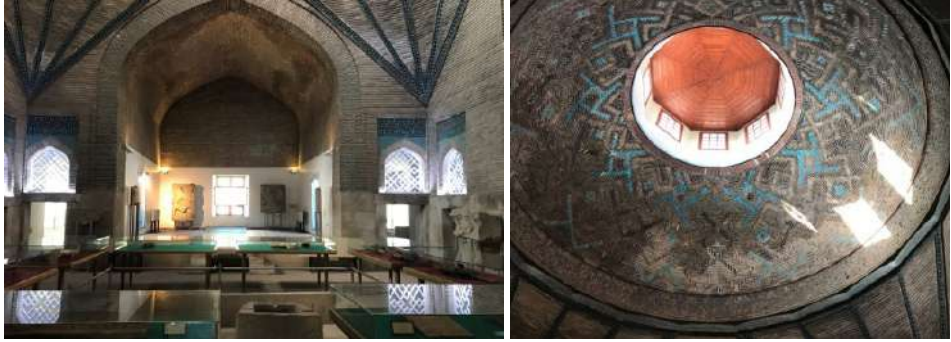
8 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 82.

9 Fatih Semerci ve Ayşe Özkafa. “Anadolu Selçuklu Medreselerinde Mekan ve Cephe Kalitesinin Analizi: Konya Medreseleri Örneği,” *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi (İMAD) 1* (2020), 71. <https://doi.org/10.20486/imad.693366>.

10 Metin Sözen, *Anadolu Medreseleri, Selçuklu ve Beylikler Devri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü, 1972), II, 73.

11 Hüseyin Köroğlu, *Konya ve Anadolu Medreseleri* (Konya: Sebat Ofset, 1999), 67.

12 Haşim Karpuz, “İnce Minareli Medrese,” *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya 42* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2009), I: 328.



G. 3: İnce Minareli Medrese'nin çinilerinden genel görünüm (M. Erdem Köroğlu, 2022)



G. 4: Medresenin ana eyvan taç kemerindeki çini parçalardan detay görünüm (M. Erdem Köroğlu, 2022)

Yan hücrelere açılan kapıların üstündeki kemerlerin köşe dolguları turkuaz ve patlıcan moru renkli mozaik teknikli çinilerle yapılan çeşitli geometrik ve yıldız motifleri ile süslenmiştir<sup>13</sup>. Kemerlerin üstlerinde turkuaz zemine patlıcan moru renklerindeki çini mozaiklerle, örgülü küfi ile ayet yazılı olduğu görülmektedir<sup>14</sup>. Nişlerdeki motifler iki yan duvarda simetrik olarak sıralanmıştır. Mekânın sol tarafında kullanılan motifler sağ tarafta da tekrarlanmıştır<sup>15</sup>.

Avludan kubbeye geçişlerdeki üçgen dilimlerin kenarları, patlıcan moru renkli tepelik motifli mozaik çiniler ve turkuaz renkli yarım tepelik motifli mozaik çinilerle ince bordürler oluşturularak süslenmiştir. Avludan kubbeye geçiş üçgenlerinin hemen üstünde yer alan çokgen bordüre patlıcan moru renkli tepelik motifli çinilerin yan yana dizilimiyle oluşan bir kompozisyon uygulanmıştır. Motiflerin arasında turkuaz renkli mozaik çiniler bulunmaktadır. Çokgen bordürün üzerindeki kubbe kasnağını

13 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 82.

14 Rüşçan Arık ve Oluş Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini; Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri* (İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007), 108.

15 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 83.

çeviren şeride patlıcan moru renkli mozaik teknikli çinilerle uygulanan kûfi yazıda El Mülkü-l'illah (Mülk Allah'ındır) ibaresi yazılmıştır<sup>16</sup>. Kasnak, kûfi yazının tekrarıyla, kenarları turkuaz renkli mozaik çinilerle süslenmiştir.

Kubbe içi, tek renk turkuaz ve patlıcan moru renkli sırlı tuğlaların dikey olarak dizilimiyle oluşan geometrik bir kompozisyonla süslenmiştir. Bunların zemini yatay olarak yerleştirilen sırsız tuğlalarla kaplanmıştır. Böylece kubbe kasnağının bütün yüzeyinde sırlı ve sırsız tuğla uygulaması görülmektedir. Bunun üstüne dikey olarak yerleştirilmiş kiremit rengine yakın tuğlaların yan yana dizilimi ile oluşan bir bordür uygulanmıştır. Bu bordürün üzerine de tek renk patlıcan moru renkli sırlı tuğlalar ve turkuaz renkli sırlı tuğlaların yatay olarak yan yana dizilimiyle oluşturulmuş iki ayrı ince şeritli bordür yapılmıştır.

Günümüzde üçte biri mevcut olan ve tuğladan yapılan mescidin yüksek minaresi yapının dikkat çeken elemanıdır. Kubik bir kaideye oturan minare şerefelerle üçe ayrılmıştır. Minarenin gövdesi sekiz yarım sütunceden oluşmaktadır. Bu sütunceler firuze ve patlıcan moru renkle sırlı çinilerle geometrik desenler oluşturularak süslenmiştir<sup>17</sup>. Minarenin kare formunu anımsatan kaide kısmında sırsız tuğlalar arasına tek renk turkuaz renkli sırlı tuğlaların yatay dizilerek baklava motifini oluşturan süslemeler yapıldığı görülmektedir. Minare gövdesindeki dilimlerin yüzeyleri dikdörtgen formuna yakın, ortadan yükseltili, geometrik formlu, tek renk patlıcan moru ve turkuaz renkli mozaik çinilerle geometrik kompozisyonlar oluşturulacak şekilde süslenmiştir. Minare gövdesinin dilim araları ise yarım silindirik formlu tek renk turkuaz renkli çinilerin tek şerit hâlinde uzunlamasına yerleştirilmesiyle süslenmiştir. Minarenin üst kısmının da (şerefe altı) turkuaz ve patlıcan moru renkli çinilerle kaplı olduğu kalan çini parçalardan anlaşılmaktadır.

Medresenin günümüzde mevcut olmayan çinileriyle ilgili kaynaklarda farklı bilgiler yer almaktadır: Arabacı, İnce Minareli Medrese'nin çinilerle süslü hücrelerinin yıkıldığını belirtmektedir<sup>18</sup>. Konyalı'nın aktardığına göre mescidin duvarları yarısına kadarı çinilerle kaplanmıştır. Medresenin eyvan duvarlarında ve sakfında da çini kullanılmıştır. Mavi ve siyah renkli tuğlalarla örülen kemerin iç ve dış yüzlerine yeşil sırlı tuğlalar uygulanmıştır. Minarenin kaide kısmındaki sırsız tuğlalar mavi sırlı tuğlalarla süslenmiştir. Bunun üstünde eskiden çini bulunan ve kitabe yuvasına benzeyen yer bulunmaktadır<sup>19</sup>. Köroğlu ise çalışmasında mescidin yan duvarlarının yarıya kadar çiniyle kaplı<sup>20</sup> olduğunu ifade etmiştir.

16 Abdullah Kuran, *Anadolu Medreseleri* (Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1969), I: 54,55.

17 Friedrich Sarre, "Konya İnce Minare Medresesi (Daru'l-hadis)," *İpek Yolu-Konya Selçuklu Abideleri* (Konya: Konya Ticaret Odası Yayınları, 1999), 118.

18 Arabacı, *Osmanlı Dönemi Konya Medreseleri (1900-1924)*, 150.

19 Konyalı, *Abideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi*, 808,810, 811.

20 Köroğlu, *Konya ve Anadolu Medreseleri*, 67.

Konya Müze Müdürlüğü Başkanlığında arkeolog Kazım Mertek ve Neşican Yücedağ tarafından 1996 yılında sondaj kazısı yapılmıştır. Kazı sonucunda hazırlanan uzman raporunda kazıların medrese minaresinin kuzey bitişiğinde ve minareye bitişik yapılan mescidin son cemaat mahallinde yapıldığı belirtilmiştir (G. 5). Burada çok sayıda toprak içerisinde küçük parçalar hâlinde bazıları sırlı bazıları sırsız Bizans, Selçuklu ve Osmanlı seramik parçaları bulunmuştur<sup>21</sup>.



G. 5: Konya müze müdürlüğü raporundaki kazı alanından genel görünüm (Mertek ve Yücedağ, *Konya Müze Müdürlüğü Kazı Raporu*)

Erdemir'in çalışmasında restorasyon sırasında yapının dış ve iç kısmında tadilat yapıldığı belirtilmiştir. Medresede yapılan bakım ve onarımlardan biri de eyvanda gerçekleşmiş olup bu kısımda çini buluntular ele geçmiştir<sup>22</sup>. İnce Minareli Medrese mescit mihrabından ve medresenin eyvanından da çiniler çıkarılmıştır<sup>23</sup>.

Bu bilgilerden, İnce Minareli Medrese'nin deposunda bulunan otuz yedi adet çini parçasının yapılan kazılar neticesinde elde edildiği anlaşılmaktadır. Bu çiniler, mozaik ve tek renk sırlı tekniklerle üretilmiş olup büyük oranda kırıktır. Turkuaz ve patlıcan moru renkli sırlarla renklendirilen çiniler, geometrik formda ve geometrik formlu küçük çini parçaların birleştirilmesiyle oluşturulmuş örneklerdir. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait çini eserlere örnek teşkil eden bu çini parçalar, alanla ilgili kaynak belgeler, Konya müze envanter bilgileri, raporları ve yerinde yapılan gözlemler neticesinde değerlendirilmiştir. Kazılar neticesinde elde edilen çiniler, eser 1'den eser 17'ye kadar detaylı olarak aşağıda incelenmiştir:

21 Kazım Mertek ve Neşican Yücedağ, *Konya Müze Müdürlüğü Kazı Raporu* (Konya, 1996).

22 Yaşar Erdemir, *İnce Minareli Medrese* (Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2009), 74-75.

23 Erdemir, *İnce Minareli Medrese*, 102-132.



## 2. Katalog

### Eser 1:



G. 6: Eser 1 (M. Erdem Köroğlu, 2022).

**Envanter No:** 824

**Eser Adı ve Tekniği:**  ini parçalar, tek renk sırlı

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese

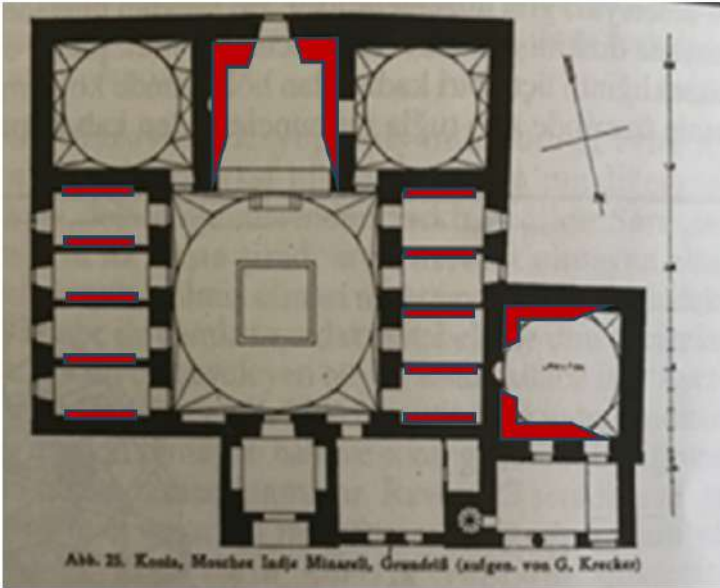
** l ileri:**  ini parçaların ebatları 8 cm ile 2 cm arasında değişkenlik göstermektedir.

**Tanımı:** Tek renk turkuaz renkle sırlanmış on bir adet kırık  ini parça mevcuttur.  ini parçalar 45,5 cm x 21,2 cm ebatlı, alçı panoya sonradan geliŐg zel yerleştirilmiştir. Üzerlerinde desen olmayan  ini parçaların geometrik formlu oldukları anlaşılmaktadır.  ini parçaların kırık olması ve tam bir Şekil ihtiva etmemeleri bu parçaların medresenin hangi mimari elemanına ait olduğu hakkında net veri sunmamaktadır. Ancak bazı  ini parçalar, dikdörtgen, altıgen ve  gen gibi geometrik formları anımsatmaktadır (G. 6)

Erdemir'in çalışmasında medresenin eyvanında yapılan kazı çalışmaları neticesinde turkuaz renkli altıgen plaka çinilerin bulunduğu belirtilmiştir (G. 7). Medresenin mevcut olmayan çinileriyle ilgili Konyalı, "Mescidin duvarlarını yarisına kadar kıymetli çiniler süslerdi", Köroğlu, "Yan duvarları yarıya kadar  ini kaplı mescidin...", Arabacı, mimari eserin iki tarafındaki çinilerle süslü hücreleri yıktırđı..." ifadelerini kullanmıştır. Buradan mescit duvarlarının ve medrese hücrelerinin de  inili olduğu anlaşılmaktadır.



G. 7: İnce Minareli Medrese, eyvandan çıkarılan çiniler (Erdemir, *İnce Minareli Medrese*, 102)



G. 8: İnce Minareli Medrese planı (Sarre, “Konya İnce Minare Medresesi (Daru’l-hadis),” 116’dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

Yapının çinileriyle ilgili kaynaklarda belirtilen bilgilerden hareketle 824 envanter No.lu çini parçaların medrese mimarisinin yüzeyine uygulanmış olduğu öngörülmektedir. Bu çinilerin, medresenin eyvan duvarlarına, hücrelerine, mescidin yan duvarlarına ve mihrap bölümüne ait olabileceği düşünülmektedir. 824 envanter No.lu çinilerin uygulanmış olabilecekleri yerler medresenin planında kırmızı renkle işaretlenmiştir (G. 8).

## Eser 2:



G. 9: Eser 2 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 825

**Eser Adı ve Tekniği:** ini parçalar, tek renk sırlı

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese

** lileri:** inilerin ebatları 4 cm ile 8 cm arasında değişmektedir

**Tanımı:** 825 envanter No.lu ini parçalar on bir adet olup 45,5 cm x 21,2 cm ebatlı alçı panoya sonradan yerleştirilmiştir. Tek renk patlıcan moru ve kiremit rengindeki sırla renklendirilen çinilerin yüzeyleri desensiz olup her biri farklı ebatlıdır. ini parçaların kırık olması sebebiyle sahip oldukları geometrik formlar net olarak bilinmemekle birlikte kare, dikdörtgen, üçgen, altıgen gibi formları anımsatır (G. 9).

825 envanter No.lu çinilerin 824 envanter No.lu çiniler gibi medresedeki mimari elemanlara uygulandıkları düşünülmektedir. Ancak bazı çinilere uygulanmış olan sırların renklerinin farklı olması bu çinilerin yapıya ait olup olmadığına dair soru işaretleri doğurmaktadır.

**Eser 3:**

**G. 10:** Eser 3 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 845

**Eser Adı ve Tekniği:** Çini parçası, mozaik

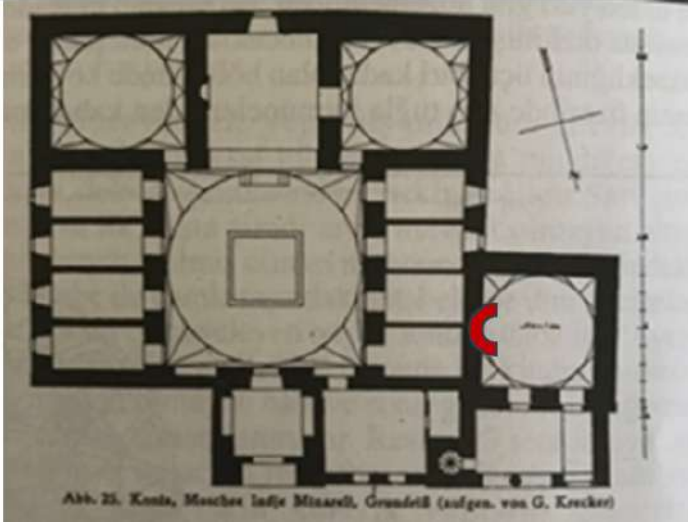
**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese

**Ölçüleri:** 6 cm x 2 cm

**Tanımı:** Krem renk hamurlu, tek renk turkuaz renkle sırlı çini parçası mozaik tekniğinde yapılmıştır. Yapılan kazılar neticesinde elde edilen çini, kırık, üzeri desensiz ve form olarak ortadan kavislidir (**G. 10**). Çininin küçük ve tek renk sırlı olması mozaik tekniği ile yapılmış bir kompozisyonun parçası olduğunu düşündürmektedir. Konya Sadrettin Konevi Mescidi mihrap mukarnasında 845 envanter No.lu çini parçasını anımsatan form ve şekilde mozaik teknikli çini bulunmaktadır (**G. 11**). Bu benzerlikten dolayı bu çini parçasının medrese mescidindeki mihrap mukarnasına ait olduğu öngörülmektedir. Medresenin tüm çinilerinin günümüzde mevcut olmayışı sebebiyle kazılarda ortaya çıkarılan çinilerin tam olarak ait olduğu yerle ilgili veri sunulamamaktadır. İnce Minareli Medrese'nin planında 845 envanter No.lu çininin uygulanmış olabileceği yer kırmızı renkle belirtilmiştir (**G. 12**).



**G. 11:** Konya Sadrettin Konevi Mescidi, mihrap mukarnas detayı (Arık ve Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi  ini: Selçuklu ve Beylikler  ağı  inileri*. 136)



**G. 12:** İnce Minareli Medrese planı (Sarre, "Konya İnce Minare Medresesi (Daru'l-hadis)," 116'dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

**Eser 4:**

**G. 13:** Eser 4, çini eserin üstten ve yandan görünümü (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 846

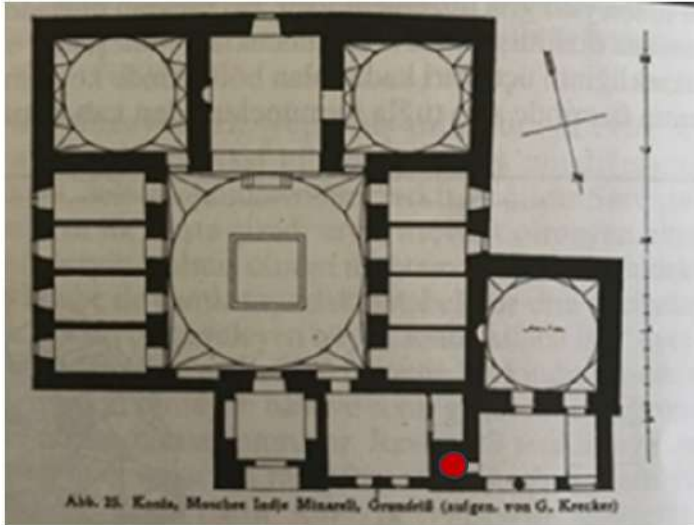
**Eser Adı ve Tekniği:** Çini parçası, tek renk sırlı

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese

**Ölçüleri:** 8 cm x 4 cm

**Tanımı:** Krem renk hamurlu, tek renk turkuaz renkle sırlanmış çininin yüzeyi desensizdir. Piramit şeklini anımsatan çini parçanın bir köşesi kırıktır. Çini parçanın üstten ve yandan görünüm fotoğrafları çekilerek sahip olduğu formun daha iyi anlaşılması sağlanmıştır (**G. 13**). İnce Minareli Medrese’de bulunan çinilerin incelenmesi neticesinde, 846 envanter No.lu çini parçanın medresenin minaresine ait olduğu, minaresinde mevcut olan benzer çinilerden anlaşılmaktadır.

İnce Minareli Medrese’nin planında 846 ve 847 envanter No.lu çini parçaların ait olduğu öngörülen yer kırmızı renkle işaretlenmiştir (**G. 14**).



**G. 14:** İnce Minareli Medrese planı (Sarre, “Konya İnce Minare Medresesi (Daru’l-hadis),” 116’dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

### Eser 5:



G. 15: Eser 5, çini eserin üstten ve yandan görünümü (M. Erdem Köroğlu, 2022)

Envanter No: 847

Eser Adı ve Tekniği: Çini parçası, tek renk sırlı

Bulunduğu Yer: İnce Minareli Medrese

Ölçüleri: 8 cm x 4 cm

Tanımı: Krem renk hamurlu, tek renk patlıcan moruyla sırlı çini parçanın yüzeyi desensizdir. Piramit şeklini anımsatan çininin kenarında kırıklar görülmektedir. 846 envanter No.lu eser ile aynı forma sahip olan çini parçanın da medresenin minaresine ait olduğu, medresenin minaresinde bulunan benzer nitelikteki çinilerden anlaşılmaktadır. Çini parçanın sahip olduğu formun daha iyi anlaşılması için eserin üstten ve yandan görünümü fotoğraflarla gösterilmiştir (G. 15).

### Eser 6:



G. 16: Eser 6 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

Envanter No: 4128

Eser Adı ve Tekniği: Çini parçası, mozaik tekniği

Bulunduğu Yer: İnce Minareli Medrese'nin deposu

Ölçüleri: 8,5 cm x 14 cm

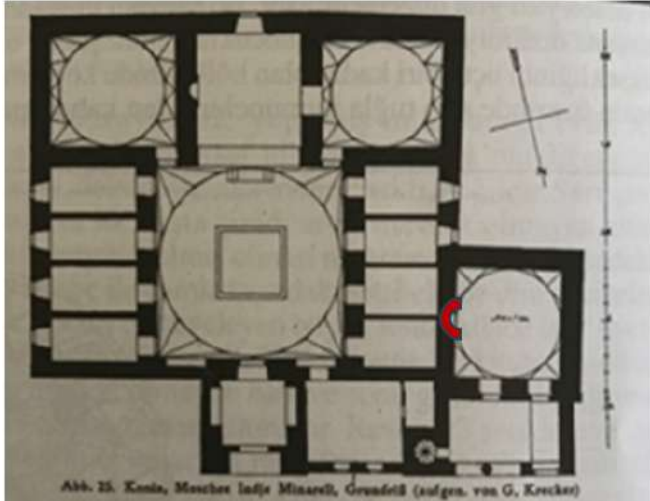
Tanımı: Müzenin eser envanter belgesinde çini parçanın İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde, mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarıldığı belirtilmektedir. Dikdörtgen formulu çini parçanın kırık olduğu anlaşılmaktadır. Tek renk patlıcan moru ve turkuaz

renkle sırlı mozaik parçalarla oluşmuş geometrik kompozisyonlu bir çini görülmektedir. Mozaik çinilerin kenarlarından görülen alçılar, çini parçaların alçı ile birleştirildiğini göstermektedir (G. 16). Erdemir'in çalışmasında İnce Minareli Medrese mescidinin mihrabında yeni bulunan mozaik çiniler<sup>24</sup> (G. 17) tanımlamasında fotoğraflarla belgelenen çiniler içerisinde 4128 envanter No.lu mozaik çini parçası bulunmaktadır.



G. 17: İnce Minareli Medrese mescidinin mihrabında yeni bulunan mozaik çiniler (Erdemir, *İnce Minareli Medrese*, 132)

4128 envanter No.lu mozaik çini parçasının mihraba uygulandığı ve devam eden bir bordürün parçası olduğu G. 17'den anlaşılmaktadır. Bu bilgilerden hareketle çininin İnce Minareli Medrese mescidinin mihrabına ait olduğu öngörülmektedir. Medresenin planında mescidin mihrap bölümü kırmızı renkle işaretlenerek 4128, 4129 ve 4130 envanter No.lu çinilerin ait oldukları yer belirtilmiştir. Belirtilen çiniler birbirinin devamı olup mihrap bölümüne uygulandıkları düşünülmektedir (G. 18).



G. 18: İnce Minareli Medrese planı (Sarre, "Konya İnce Minare Medresesi (Daru'l-hadis)," 116'dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

24 Erdemir, *İnce Minareli Medrese*, 132.



### Eser 7:



G. 19: Eser 7 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4129

**Eser Adı ve Tekniği:** ini parçası, mozaik tekniği

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu

** luleri:** 8 cm x 13 cm

**Tanımı:** 4128 envanter No.lu mozaik ini parçasının benzeri olan 4129 envanter No.lu mozaik ini parçasının da medresenin mescidindeki mihraba ait olduğu ve bu parçaların birbirinin devamı olduğu anlaşılmaktadır. Müzenin eser envanter belgesinde ini parçanın İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde, mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarıldığına dair üzerinde not bulunduğu belirtilmektedir. Turkuaz ve patlıcan moru renkle sırlanmış mozaik çinilerin birleştirilmesiyle oluşturulan geometrik kompozisyonlu ini parçasının yan kenarları kırılmıştır. ini parçasının 4128 envanter No.lu eserle birlikte medresenin mihrabında bordür süslemesi olarak kullanıldığı öngörülmektedir (G. 19).

### Eser 8:



G. 20: Eser 8 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4130

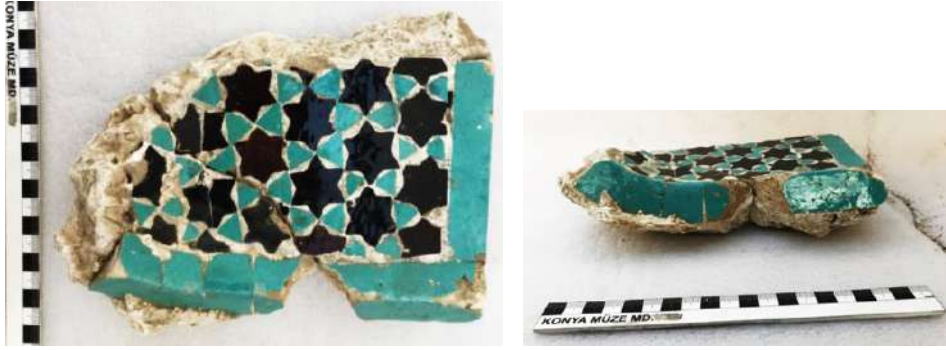
**Eser Adı ve Tekniği:** ini parçası, mozaik tekniği

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu

** luleri:** 8 cm x 14 cm

**Tanımı:** 4128 ve 4129 envanter No.lu mozaik çini parçaların devamı niteliğinde olan 4130 envanter No.lu çini eserin İnce Minareli Medrese'nin ön cephesindeki mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarıldığı müzenin eser envanter belgesinde belirtilmiştir. 4128 ve 4129 envanter No.lu çini mozaikler gibi 4130 envanter No.lu çini de benzer teknik ve uygulamayla yapılmıştır. Bu parçanın da mescidin mihrabına ait olduğu düşünülmektedir (G. 20).

### Eser 9:



G. 21: Eser 9, çini eserin üstten ve yandan görünümü (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4131

**Eser Adı ve Tekniği:** Çini parçası, mozaik tekniği

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu

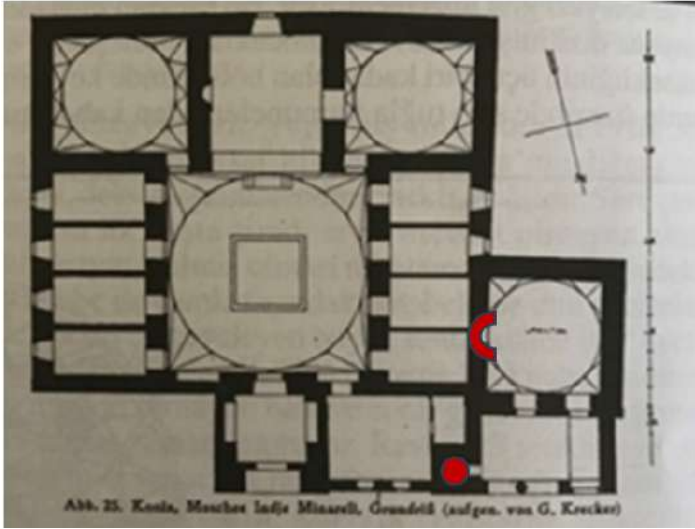
**Ölçüleri:** 22 cm x 15,5 cm

**Tanımı:** Müzenin eser envanter belgesinde, İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde, mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarıldığı belirtilmiştir. Pathıcan moru renkli altı köşeli yıldız formu çiniler arasına yerleştirilen turkuaz renkli üçgen formu mozaik çinilerle elde edilen geometrik kompozisyonlu bir çini parçasıdır. Alçı ile bütünleşen mozaik çinilerin kenarları tek renk turkuaz renkle sırlı dikdörtgen formu çinilerle çevrelenmiştir. Kenarları kırık olan çini parçanın yan görünümüne bakıldığında yüzeyinin hafif eğimli olduğu anlaşılmaktadır (G. 21). Erdemir'in çalışmasında mescidin mihrabında yeni bulunan çiniler olarak belgelediği<sup>25</sup> çini parçalar arasında 4131 envanter No.lu çini eserin olduğu görülmektedir. Çini parçanın formuna bakıldığında İnce Minareli Medrese'nin mescidindeki mihrap mukarnas bölümüne ait olduğu öngörülmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi mihraplarında benzer çinili örnekler bulunmaktadır. Medrese minaresinin şerefe altındaki mukarnaslarında da benzer form ve özellikte çiniler kullanılmıştır (G. 22). İnce Minareli Medrese'nin planında 4131 envanter No.lu çini parçanın ait olabileceği öngörülen yerler kırmızı renkle işaretlenmiştir (G. 23).

25 Erdemir, *İnce Minareli Medrese*, 132.



G. 22: Konya Sırçalı Mescidi mihrap mukarnas inileri ve İnce Minareli Medrese, minarenin Şerefe altındaki mukarnas inileri (M. Erdem Köroğlu, 2022)



G. 23: İnce Minareli Medrese planı (Sarre, "Konya İnce Minare Medresesi (Daru'l-hadis)," 116'dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

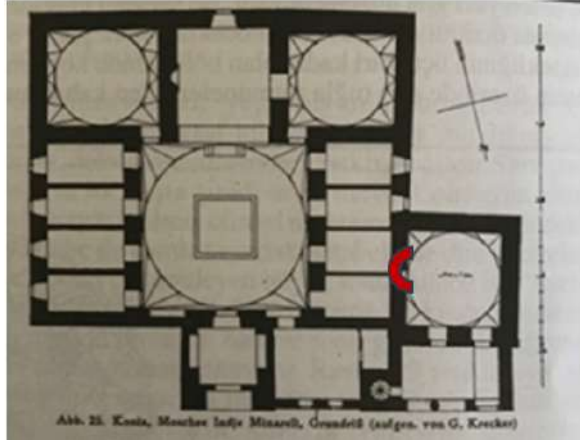
**Eser 10:****G. 24:** Eser 10 (M. Erdem Köroğlu, 2022)**Envanter No:** 4132**Eser Adı ve Tekniği:** ini parçası, mozaik tekniği**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu**luleri:** 9,5 cm x 18,5 cm

**Tanımı:** Dikdörtgen formlu ini parçası mozaik tekniktir. Parçanın yüzeyinde kırılmalar olmuştur. Tek renk turkuaz renkle sırlı altıgen ve yarım yıldız formlu çiniler arasına uygulanan patlıcan moru renkli papyon formlu mozaik teknikli çinilerle oluşturulan geometrik kompozisyonlu bir parçadır (**G. 24**). Parçanın st kısmında dikdörtgen formlu patlıcan moru renkli çiniler kullanılmıştır.

**G. 25:** İnce Minareli Medrese mescidinin mihrabında bulunan iniler (Erdemir, *İnce Minareli Medrese*, 132)

Erdemir'in çalışmasındaki bilgiler ve görseller neticesinde (**G. 25**), 4132 envanter No.lu ini parçasının medrese mescidinin mihrabına ait olduğu anlaşılmaktadır. **G. 25**'te, 4132 envanter No.lu mozaik ini parçası ve benzerleri görülmektedir. Bu iniler yan yana konulduklarında devam eden bir kompozisyonu oluşurmaktadır. Bu da çinilerin mihrap bordrne uygulanmış olduklarını düşündürmektedir. 4132 envanter No.lu mozaik ini parçasının medrese mescidinin mihrabına uygulanmış olduğu öngörülmektedir.

Medresenin planında, 4132 ve 4133 envanter No.lu ini parçaların ait olduğu yer olan mescidin mihrap bölümü kırmızı renkle işaretlenerek belirtilmiştir (G. 26).



G. 26: İnce Minareli Medrese planı (Sarre, ‘‘Konya İnce Minare Medresesi (Daru’l-hadis),’’ 116’dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

### Eser 11:



G. 27: Eser 11 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4133

**Eser Adı ve Tekniği:** ini parçası, mozaik tekniği

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese’nin deposu

** lileri:** 9,5 cm x 17,5 cm

**Tanımı:** Müzenin eser envanter belgesinde ini parçanın İnce Minareli Medrese’nin ön cephesinde, mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarıldığı belirtilmiştir. 4132 envanter No.lu mozaik çiniyle aynı form, Şekil ve teknikle uygulanmış olan 4133 envanter No.lu ini parçasında kırıklar görülmektedir. Turkuaz renkli altıgen formlu mozaik çiniler, turkuaz renkli yarım yıldız formlu mozaik çiniler ve patlıcan moru renkli papyon formlu mozaik çinilerin birleştirilmesiyle elde edilen geometrik kompozisyonlu bir ini parçasıdır. Parçanın üstünde tek renk patlıcan moru renkli, eni 2 cm olan dikdörtgen formlu bir ini kullanılmıştır (G. 27). ini parçanın 4132 envanter No.lu mozaik ini parçası gibi medrese mescidinin mihrap bord r ne uygulanmış olduğu öngörülmektedir.

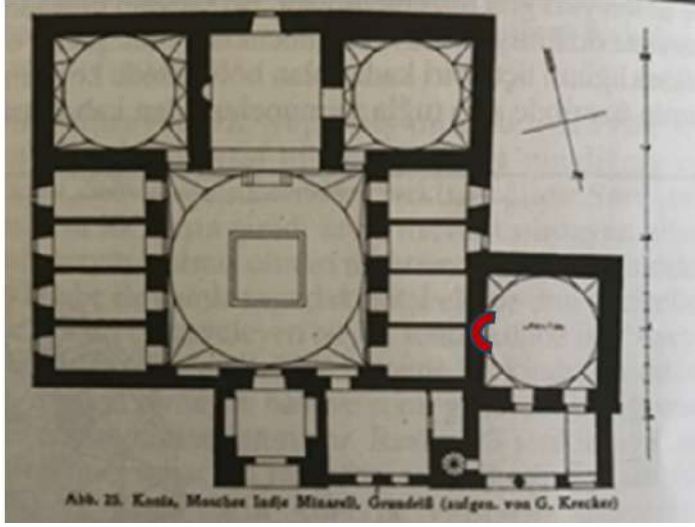
**Eser 12:****G. 28:** Eser 12 (M. Erdem Köroğlu, 2022)**Envanter No:** 4134**Eser Adı ve Tekniği:** Çini parçası, mozaik tekniği**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu**Ölçüleri:** 22 cm x 11,5 cm

**Tanımı:** Çini parçanın müzenin eser envanter belgesinde İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde, mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarıldığı belirtilmiştir. Üçgen formulu iki parçanın ortadan yükselteli olarak birleştirilmesiyle dört kenarlı geometrik formulu mozaik teknikli çini oluşmuştur. Dörtgen parça, farklı ebatlardaki on iki adet üçgen formulu çini mozaik parçanın karşılıklı simetrik olarak yerleştirilmesiyle yapılmıştır. Bu çiniler alçı ile birleştirilmiş, tek renk patlıcan moru ve turkuaz renkle sırlanmıştır. Çini parçanın kenarları patlıcan moru renkli dikdörtgen formulu mozaik çinilerle çevrelenmiştir. Her bir kenarı 7 cm olan çini parça, krem renk hamurlu olup yüzeyinde kırıklar görülmektedir (**G. 28**).

Erdemir'in çalışmasında İnce Minare Medresesi deposunda bulunan çiniler arasında 4134 envanter No.lu çini parçasının fotoğrafı görülmektedir<sup>26</sup>. Bu fotoğrafta çininin mescidin mihrabına ait olduğu belirtilmiştir. Çini parçanın formuna bakıldığında mescit mihrabındaki mukarnas bölümüne uygulanmış olduğu öngörülmektedir.

Aşağıdaki planda 4134 ve 4135 envanter No.lu çini parçaların ait olduğu öngörülen mescidin mihrap bölümü kırmızı renkle işaretlenmiştir (**G. 29**).

<sup>26</sup> Erdemir, *İnce Minareli Medrese*, 132.



G. 29: İnce Minareli Medrese planı (Sarre, “Konya İnce Minare Medresesi (Daru’l-hadis),” 116’dan iŕleyen M. Erdem Köroğlu)

### Eser 13:



G. 30: Eser 13 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4135

**Eser Adı ve Tekniği:** ini parçası, mozaik tekniği

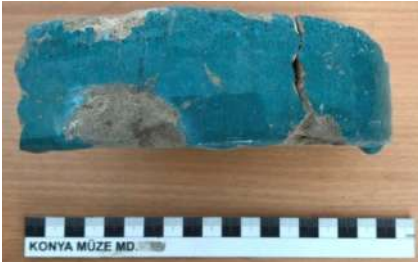
**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu

** luleri:** 22 cm x 11,5 cm

**Tanımı:** İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde, mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa ıkarılmıŕtır. Orta kısmı yükseltili, dört kenarı 7

cm olan çini parçası, tek renk patlıcan moru ve tek renk turkuaz renkle sırlanmıştır. Çini, krem renk hamurlu olup mozaik tekniğinde yapılmıştır. Parçanın üçgen formu iki yüzeyi simetrik olup kenarları 1,8 cm kalınlıktaki dikdörtgen formlu patlıcan moru renkle sırlı çinilerle çevrelenmiştir. Orta kısmında ise karşılıklı turkuaz ve patlıcan moru renkle sırlı üçgen formlu mozaik çinilerin kullanımıyla geometrik kompozisyon oluşturulmuştur (G. 30). 4134 envanter No.lu çini parçası ile benzer nitelikte olan bu çininin medrese mescidinin mihrap mukarnasına ait olduğu düşünülmektedir.

#### Eser 14:



G. 31: Eser 14, çini eserin üstten ve yandan görünümü (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4136

**Eser Adı ve Tekniği:** Çini parçası, tek renk sırlı

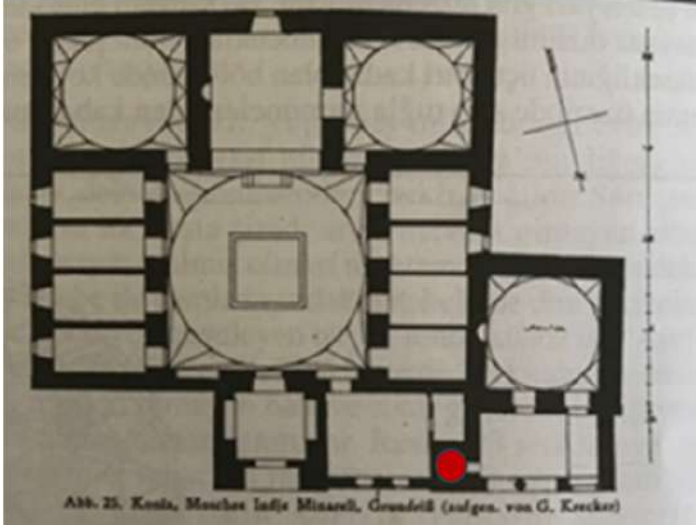
**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu

**Ölçüleri:** 17,2 cm x 12,2 cm

**Tanımı:** Müzenin eser envanter bilgilerinde bu çini parçasının İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarıldığı belirtilmektedir. Çini parçanın yarım silindirik formu olduğu eserin yan görünümünden anlaşılmaktadır. Yan yüzeyleri sırsız olan çini, krem renk hamurudur. 4,5 cm kalınlığındaki silindirik formlu çini parçanın ön yüzeyi tek renk turkuaz renkle sırlanmış olup sırlarında dökülmeler görülmektedir. Müzenin envanter bilgilerinde çininin iki parça hâlinde kırık olarak bulunduğu ve sonradan birleştirildiği belirtilmektedir (G. 31).

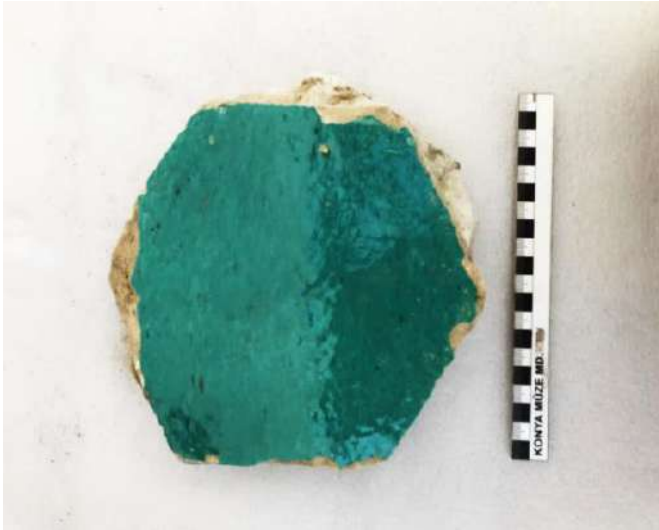


İnce Minareli Medrese'nin minaresindeki inileri incelediğimizde, 4136 envanter No.lu ini parçanın minareye ait olduğu öngörülmektedir. Planda 4136 envanter No.lu ini parçanın ait olduğu yer kırmızı renkle işaretlenmiştir (G. 32).



G. 32: İnce Minareli Medrese planı (Sarre, ‘‘Konya İnce Minare Medresesi (Daru’l-hadis),’’ 116’dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

### Eser 15:



G. 33: Eser 15 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4137

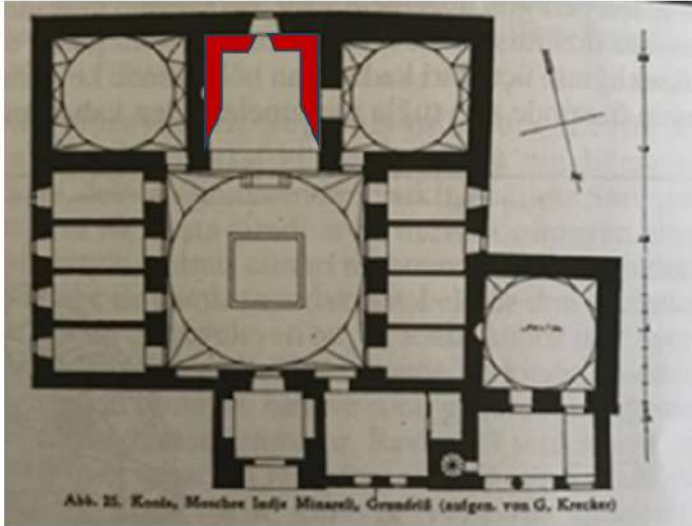
**Eser Adı ve Tekniği:** Altıgen plaka çini, tek renk sırlı

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu

**Ölçüleri:** 20 cm x 10 cm

**Tanımı:** İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarılmıştır. Altıgen formlu çini, mimaride duvar yüzeyine uygulanan örneklerdendir. Çini, krem renk hamurlu olup yüzeyi tek renk turkuaz renkli sırla kaplanmıştır. Kenar kısımlarında kırıklar olduğu görülmektedir (**G. 33**). 824 ve 825 envanter No.lu çini parçaların bulunduğu yer ile ilgili belirtilen bilgiler bu eser için de geçerlidir. Medresenin eyvanında yapılan kazı çalışmalarında turkuaz renkli altıgen plaka çinilerin bulunması, eyvan duvarının çinilerle kaplı olduğu düşüncesini doğrumuştur<sup>27</sup>. **G. 7**'deki fotoğrafta görülen altıgen formlu çini parçadan hareketle 4137 envanter No.lu altıgen formlu çini parçanın medresenin eyvanına ait olabileceği düşünülmektedir.

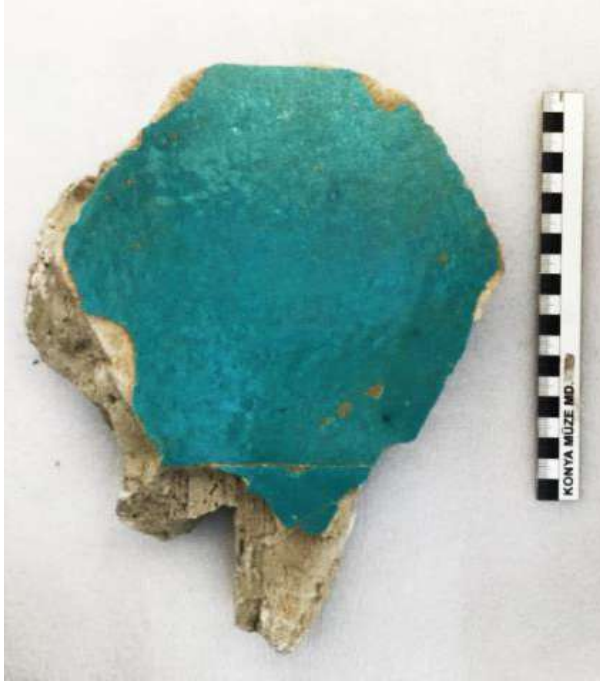
4137 ve 4138 envanter No.lu altıgen formlu çinilerin ait olduğu düşünülen medresenin eyvan bölümü kırmızı renkle işaretlenmiştir (**G. 34**).



**G. 34:** İnce Minareli Medrese planı (Sarre, “Konya İnce Minare Medresesi (Daru’l-hadis),” 116’dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

27 Erdemir, *İnce Minareli Medrese*, 103.

### Eser 16:



G. 35: Eser 16 (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4138

**Eser Adı ve Tekniği:** Altıgen plaka  ini, tek renk sırlı

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu

** l leri:** 20 cm x 10 cm

**Tanımı:** İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde mescit kapısı ile minare arasındaki alanda yapılan kazıda açığa çıkarılmıştır.  ini parçası, 4137 envanter No.lu eser gibi altıgen formlu, tek renk turkuaz renkli mimari duvar çinisi ile benzer özelliklere sahiptir. Krem renk hamurlu çininin sırlarında dökülmeler görülmektedir.  ini plakanın sol kenarında küçük bir kısmı görülen tek renk turkuaz renkle sırlı kırık  ini parçanın altıgen formlu olduğu düşünülmektedir. Buradan altıgen formlu çinilerin yan yana dizilerek medresenin duvar yüzeyine uygulanmış oldukları öngörülmektedir. 4138 envanter No.lu eserin medrese eyvanına uygulanan  ini parçalardan biri olduğu söylenebilir (G. 35).

**Eser 17:**



**G. 36:** Eser 17, çini eserin üstten ve yandan görünümü (M. Erdem Köroğlu, 2022)

**Envanter No:** 4139

**Eser Adı ve Tekniği:** Çini parçası, mozaik tekniği

**Bulunduğu Yer:** İnce Minareli Medrese'nin deposu

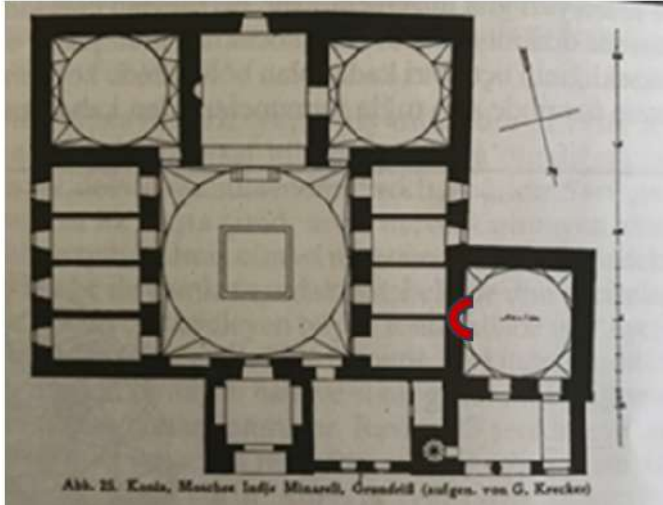
**Ölçüleri:** 19 cm x 15,5 cm

**Tanımı:** Çini parçanın İnce Minareli Medrese'nin ön cephesinde (mescit kapısı ile minare arasındaki alanda) yapılan kazıda bulunduğu müzenin eser envanter belgesinde belirtilmiştir. Krem renk hamurlu, yarım silindirik formlu mozaik teknikli çini parçası her iki taraftan kırılmıştır. 4139 envanter No.lu eser 3 cm x3 cm ebatlı patlıcan moru renkli kare formlu mozaik çini ve 3 cm x 9,5 cm ebatlı patlıcan moru ve turkuaz renkle sırlanmış dikdörtgen formlu mozaik çinilerle oluşturulmuş geometrik kompozisyonlu bir çini parçasıdır (**G. 36**).



G. 37: Konya Sahip Ata Camii mihrap sütunce detayı (M. Erdem Köroğlu, 2022)

4139 envanter No.lu eserin yarım silindir formlu olması parçanın mihrap s tuncesine ait olduğunu düşündürmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait bazı mimari yapıların mihrap s tuncelerindeki ini mozaikler incelendiğinde öngörülen benzerlik fark edilmektedir (G. 37). Bu benzerlikler neticesinde 4139 envanter No.lu ini eserin medrese mescidinin mihrap s tuncesine uygulanmış olduğu düşünülmektedir. İnce Minareli Medrese'nin planında 4139 envanter No.lu ini parçanın ait olduğu öngörülen mescidin mihrap bölümü işaretlenerek gösterilmiştir (G. 38).



G. 38: İnce Minareli Medrese planı (Sarre, "Konya İnce Minare Medresesi (Daru'l-hadis)," 116'dan işleyen M. Erdem Köroğlu)

## Sonuç

İnce Minareli Medrese minaresinin kuzey bitişğinde ve mescidin son cemaat mahallinde yapılan kazılar neticesinde pek çok seramik parça bulunduğu Konya Müze Müdürlüğü raporunda<sup>28</sup> belirtilmiştir. Bu çalışmada kazı çalışmaları neticesinde bulunan çini parçalarına ait bilgiler ve görseller incelenerek Konya Karatay Müzesi Envanterine kayıtlı olan İnce Minareli Medreseye ait çiniler ele alınmıştır. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait çinilerin genel özelliklerini yansıtan bu eserler büyük oranda hasarlı olup parça parça ortaya çıkarılmıştır. Tek renk sırlı ve mozaik teknikleriyle uygulanmış olan çiniler, turkuaz ve patlıcan moru renkleriyle sırlanmıştır. Çinilerin yüzeylerinde fırça ile yapılmış süsleme görülmemektedir.

Mozaik teknikli çinilere bakıldığında, geometrik motiflerle kompozisyon oluşturularak yapıldıkları anlaşılmaktadır. Yıldız, üçgen, dikdörtgen, papyon, kare ve altıgen formlu çini parçalar kullanılmıştır. Bunun yanında bitkisel motifli süslemelerin olmadığı belirlenmiştir. Tek renk sırlı çiniler, genelde turkuaz renkle sırlanmış parçalardır. Geometrik formlu bu çinilerde altıgen formun kullanımı belirgin şekilde görülürken diğer parçaların kırık olması sebebiyle tahmini olarak yıldız, kare, üçgen, dikdörtgen vb. gibi formların kullanılmış olduğu söylenebilir. Krem renk hamurlu çini parçalar mimaride tek tek veya devam eden bir kompozisyonun parçası olarak uygulanmıştır.

İnce Minareli Medrese'de yapılan kazılar neticesinde bulunan ve günümüzde Konya Karatay Medresesi müze deposunda korunmakta olan otuz yedi adet çini parçanın fotoğrafları çekilerek ölçüleri alınmıştır. Çini parçalar, Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait mimari yapılarda görülen çini eserlerle ve İnce Minareli Medrese'de mevcut olan çinilerle kıyaslanarak bu çinilerin İnce Minareli Medrese'nin hangi mimari elemanına uygulanmış olabileceği hakkında görsel belgeler yardımıyla öngörülerde bulunulmuştur. Çini parçaları Eser 1-17 olarak numaralandırılmış ve "envanter no, eser adı ve tekniği, bulunduğu yer, ölçüleri ve tanımı" alt başlıkları altında incelenmiştir. İnce Minareli Medrese ve mescidine ait olduğu öngörülen çini parçalar mimari yapının planı üzerinde kırmızı renkle işaretlenerek ait oldukları yerlerin anlaşılması sağlanmıştır. Bazı çini parçaların ait oldukları yerler konuyla ilgili kaynaklardan edinilen bilgiler, görseller ve çekilen fotoğraflarla belirlenebilmişken bazıları hakkında öngörülerde bulunulmuştur. Bir kısmının ise medreseye ait olup olmadığı kesin olarak belirlenmemiştir. Çini parçaların sahip olduğu form, kompozisyon ve ebatlar uygulanmış olabilecekleri yerlerle ilgili öngörülerde bulunmaya olanak sağlamaktadır. Medrese eyvan duvarları, hücreler, minare, mescidin mihrap bölümü, yan duvarları çini parçaların kullanılmış olabileceği mimari bölümler olarak belirlenmiştir.

28 Mertek ve Yücedağ, *Konya Müze Müdürlüğü Kazı Raporu*.

**Teşekkür:** Konya Müze Müdürü Ömer Faruk TÜRKAN'a ve Mehmet Ali ÇELEBİ'ye yardımları için teşekkür ederim.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Acknowledgement:** I would like to thank Konya Museum Director Ömer Faruk TÜRKAN and Mehmet Ali ÇELEBİ for their assistance.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Arabacı, Caner. *Osmanlı Dönemi Konya Medreseleri (1900-1924)*. Konya: Ticaret Odası Kültür ve Eğitim Yayınları, 1998.
- Arık, Rüçhan ve Oluş Arık. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini; Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007.
- Arseven, Celal Esad. *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1973.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Erdemir, Yaşar. *İnce Minareli Medrese*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2009.
- Karpuz, Haşim. "Medreseler." *Anadolu Selçuklu Mimarisi*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı, 2004.
- Karpuz, Haşim. "İnce Minareli Medrese." *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya 42*, I. cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2009, 327-334.
- Konyalı, İbrahim Hakkı. *Âbideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi*. Ankara: Burak Matbaası, 1997.
- Köroğlu, Hüseyin. *Konya ve Anadolu Medreseleri*. Konya: Sebat Ofset, 1999.
- Kuran, Abdullah. *Anadolu Medreseleri*. 1. cilt. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1969.
- Mertek, Kazım ve Neşican Yücedağ. *Konya Müze Müdürlüğü Kazı Raporu*. Konya: 1996.
- Öney, Gönül. *Türk Çini Sanatı Turkish Tile Art*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976.
- Sarre, Friedrich. "Konya İnce Minare Medresesi (Daru'l-hadis)." *İpek Yolu-Konya Selçuklu Âbideleri*. Konya: Konya Ticaret Odası Yayınları, 1999, 116-118.
- Semerci, Fatih ve Ayşe Özkafa. "Anadolu Selçuklu Medreselerinde Mekan ve Cephe Kalitesinin Analizi: Konya Medreseleri Örneği." *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi (İMAD)* 1 (2020): 58-90. Erişim 18 Temmuz 2024. <https://doi.org/10.20486/imad.693366>.
- Sözen, Metin. *Anadolu Medreseleri, Selçuklu ve Beylikler Devri*. II. cilt. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü, 1972.
- Yavaş, Doğan ve Ahmet Vefa Çobanoğlu. "İnce Minareli Medrese." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 22. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, 269-270.
- Yetkin, Şerare. *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.







## Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesinde Yer Alan Selçuklu Dönemi'ne Ait Bir Sanduka ve İkonografisi\*

### A Sarcophagus and its Iconography from the Seljuk Period in Eskişehir Eti Archaeological Museum

Mürüvet HARMAN\*\* , Mehmet Anıl KIZILASLAN\*\*\* 

#### Öz

İç Anadolu ve çevresinde görülen Orta Çağ Dönemi'ne ait bezemeli mezar taşları genellikle sanduka, koç, koyun ve at şeklindedir. Bu mezar taşları 12. yüzyıldan itibaren üretilmeye başlanmıştır. Bunların yüzeylerinde daha çok insan, at, aslan, geyik, kuş, dağ keçisi, tavşan ve yılan/ejderha betimlemelerine yer verilmiştir. Söz konusu figürlerin farklı ve kalabalık kompozisyon kurguları ile bir araya getirildiği görülmektedir. Bu özelliğe sahip mezar taşlarından biri de Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesinde taş eserler bölümünde sergilenmektedir. A.449-08 (A-161-68) envanter numaralı eserde yan yüzeylerinden birine iki aslan arasında kalan bir geyik ile bir tavşan yerleştirilmiştir. Söz konusu hayvanların hareket hâlinde gösterildiği bu sahne, ilk bakışta bir av/hayvan mücadelesi izlenimi vermektedir. Fakat sahnenin kurgusu ile aslan, geyik ve tavşanın Orta Çağ ve öncesinde yüklendiği manalar göz önüne alındığında farklı bir değerlendirme de mümkün gözükmemektedir. Bu çalışmada sanduka üzerindeki sahnenin ikonografik çözülmesi yapılmaya çalışılmıştır. Bunun için her bir motifin aynı dönem mezar taşlarındaki kullanımları da göz önüne alınarak sembolizmi ve özellikle ölüm ile bağlantısı irdelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Orta Çağ, Selçuklu Dönemi, sanduka, figür, ikonografi

#### Abstract

Decorated tombstones from the Middle Ages seen in Central Anatolia and its surroundings are generally in the form of sarcophagi, rams, sheep and horses. These tombstones have been produced since the 12th century. On their surfaces, mostly feature depictions of humans, horses, lions, deer, birds, mountain goats, rabbits and snakes/dragons. It is seen that the figures in question are brought together with different and crowded compositional setups. One of the tombstones with this feature is currently exhibited in the stone artifacts section of Eskişehir Eti Archeology Museum. In the work with inventory number A.449-08 (A-161-68), a deer and a rabbit between two lions are placed on one of the side surfaces. This scene, in which the animals in question are shown in motion, gives the impression of a prey/animal struggle at first glance. However, given the context of the scene and the symbolism of the lion, deer, and rabbit in the Middle Ages and earlier periods, an alternative interpretation appears plausible. In this study, an attempt was made to analyze the iconography of the scene on the sarcophagus. For this purpose, the symbolism of each motif and especially its connection with death were examined, taking into account their use on tombstones of the same period.

**Keywords:** Middle Age, Seljuk Period, sarcophagus, figure, iconography

\* Bu çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'nin desteklediği SBA-2023-4251 kodlu "Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Ortaçağ İslami Döneme Ait Figürlü Sandukalar" adlı araştırma projesi sonucunda kaleme alınmıştır.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Mürüvet Harman (Doç. Dr.), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Çanakkale, Türkiye, E-posta: harmanmuruvet@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6651-263X

\*\*\* Mehmet Anıl Kızılaslan (Dr. Öğr. Üyesi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu İnşaat Bölümü, Çanakkale, Türkiye, E-posta: makizilaslan@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0621-4646

**Atf:** Harman, Muruvet, Kızılaslan, Mehmet Anıl. "Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesinde Yer Alan Selçuklu Dönemi'ne Ait Bir Sanduka ve İkonografisi." *Art-Sanat*, 22(2024): 335-360. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1443728>



### ***Extended Summary***

Throughout human history, graves have been given great importance. This is in keeping with the beliefs and rituals that developed around the cult of death. However, in the case of inhumation burials, special attention was paid to the tombstones placed on the ground to identify the location of the deceased. There is a rich appearance in the tombstones that are made in different shapes and sizes. The writings and decorations on the surfaces of the tombstones also contribute to this. Tombstones with these features naturally contain cultural, social and religious data. It also reflects to us the periodic changes, tastes, and interactions. In this context, the decorated tombstones produced in Anatolia in the Middle Ages, especially during the Anatolian Selcuk period, deserve the attention they attract. In addition to being magnificent documents about the religious, cultural and artistic environment of the period in which they were produced, they also shed light on death-oriented beliefs. In particular, the figurative decorations on the tombstones are the best example of this situation. For this reason, a sarcophagus that is now in the Eskişehir Eti Archeology Museum was taken to the center of the study.

The sarcophagus, which is the focus of the study, is currently exhibited in the stone artifacts section of Eskişehir Eti Archeology Museum. While the work was previously located in Seyyid Battal Gazi Complex, it was transferred to Eskişehir Eti Archeology Museum between 31.06.1968 and 30.11.1981, according to the museum catalogue record. The sarcophagus is made of solid limestone and it has dimensions of 60x120x147 cm. On the sarcophagus without a pedestal; the entire prismatic cover part is decorated with text. According to the information in the text, the sarcophagus belongs to Mahmud bin Muhammed. The tombstone was made in 1311. There is a grooved strip just below the cover. This strip goes around all four sides of the sarcophagus. There is a figurative decoration made with the scraping technique on only one side of the sarcophagus. There is a deer with long antlers with its head turned backwards, a lion on either side of it with its front legs in the air, mouths open as if lunging and a rabbit in the corner. The tombstone, which has fine workmanship, does not have a head or footstone.

The figures and composition on one side of the work were the focus of attention for some researchers. In the evaluations, the scene in question was described as a hunting or fighting scene. Again, each figure is interpreted individually. In particular, the lion and the deer are discussed in terms of their struggle, oppositional principles, and various symbolic aspects. However, there have not been many comments on the rabbit. Again, most research focuses on style and origin. Especially, the connection of the figures with Central Asia has been frequently examined. It has also generally been the subject of study along with similar figures in other tomb structures of the

period. However, the relationship between these creatures and the scene itself with death remains in the dark.

First of all, the work was produced in the Anatolian Seljuk period. It is known that figurative decorations, including lions, deer and rabbits, were used in many dears from architecture to handicrafts during this period. There is, however, a different world of meaning in each of these works. Nevertheless, the figures mentioned also found a place in works related to the death cult, from monumental tomb structures to tombstones. It can be seen that different compositions have been created in each of them. There are many figured sarcophagi and tombstones produced in the 13th and 14th centuries. Again, in the 15th century, the use of figures on gravestones continued, albeit in small numbers. These works, located in Afyonkarahisar, Kırşehir, Tokat, Malatya, Kırşehir and Konya, show that the use of figures was especially common in Central Anatolia. In general, figurative decorations are seen on tombstones on the side surfaces, covers or headstones. On each tombstone, the deer, the lion, and the rabbit are brought together in a variety of compositions. Another point of interest is the appearance of the deer on sarcophagus-shaped tombstones produced in the Balkans in almost the same period. However, the exact scene in the work does not appear anywhere else. So the scene is unique. Therefore, in order to interpret the scene in the work, it is necessary to study each character individually and then evaluate the composition as a whole.

Although the deer in the center of the composition is a hunting animal, it has different meanings in many cultures and religions. However, interestingly, it is a creature that has been directly associated with death from prehistoric times to the present day. The available findings show that deer skulls or antlers were placed in and on the graves. This reveals his direct relationship with death and the afterlife. Again, in the context of soul, underground spirit, and hunter-prey narratives, it turns into a metaphor for death. Especially in hunter- prey narratives, it is indirectly associated with fate, that is, life itself. Due to the double lions on the sarcophagus, the lion figure is one of the most frequently used figures in the Anatolian Seljuks. The lion, which is generally considered in connection with power, protection, frightening, talisman and astrological/cosmic, is also the symbol of light and illumination. Tomb structures are generally considered in two contexts. In the first one, lions, which are the symbols of light and the sun, were mostly seen as assistant spirits or spirits in the journey of the dead to the sky, guard spirits, and, together with various tree of life symbols, as vehicles for the soul's transfer to the afterlife. It has also been interpreted as the symbol of caliph Ali and the symbol of sovereignty. In other words, it has been claimed that the owner of the tomb was a member of an order or a ruler. The rabbit located in the upper corner of the stage also has multiple meanings, such as deer and lion. Rabbit as god, taboo, sacred, substance or prey animal; it also appears in the context of underground spirits

or life in the afterlife. Again, in medieval works, it refers to heaven-sky and eschatology with accompanying plants or celestial bodies. However, especially when written sources of the same period are considered, it is seen that the rabbit is a symbol of soul and heaven. In some societies, it is also accepted as death or a harbinger of death. This situation continues to this day. For example, among Tahtaci people living in Anatolia, seeing a rabbit while walking on the road is interpreted as death. Especially in the “Twelve Animal Calendar”, it is stated that there will be many deaths in the year of the rabbit and that this year represents hardship, cold and losses. Considering all this information, it is understood that the rabbit has a close connection with death.

As a result of all this information, it seems correct to interpret the figures on the sarcophagus in Eskişehir Eti Archaeological Museum from a different perspective. First of all, the work is a very important example in terms of reflecting the culture, art and belief environment of Medieval Anatolia. Because the figures are in a work that directly reflects beliefs about death and the afterlife. Naturally, these should be evaluated with a focus on death rather than their general symbolic features. Again, it would be correct to name the entire scene, which is described as the hunting scene, differently. In particular, the deer between two lions directly refers to death, the soul, that is, the deceased person himself. Lions, the symbol of light, are positioned to illuminate the path of the soul, protect it, guide it, and even surround the soul by taking it between them, without attacking the deer, but attacking it. The rabbit, which is shown running to get out of the frame, has been added to the scene as a harbinger of death, bad luck (which is also bad luck), or death itself. Despite this scene, which is unique among the tombstones, the presence of the lion, deer and rabbit on contemporary or successive tombstones and in tombs and tombs also reveals the relationship of these figures with death. Although other works have different compositional setups in each unit- and each work should be examined on its own- the use of common figures strengthens this. An important question to ask here is “why the use of figures in tomb structures in a certain period and geography?”.

As it is known, Medieval Anatolia; it is fed from three different sources: the Iranian-Sassanid environment, the indigenous cultures of Anatolia and Central Asia. Especially Central Anatolia and its surroundings, under the rule of the Anatolian Seljuk State, became an area where this rich artistic and architectural production could be directly applied. Naturally, it is not uncommon for such tombstones to appear in this geography where different tastes meet and are synthesized. Again, the fact that these are the result of cultural and artistic interaction should not be overlooked. As a result, even though the tomb owners were Muslims, they did not forget the beliefs they brought from Central Asia and were able to synthesize them with Islam.

## Giriş

Anadolu Selçuklu sanatı ve mimarisi bazı yönleriyle oldukça ilgi çekicidir. Figüratif öğelerin mimariden el sanatlarına kadar neredeyse her alandaki mevcudiyeti, işlenen konuların ve bezeme dünyasının zenginliği bu durumun sebeplerinden birkaçıdır. Ayrıca kültürel ve sanatsal birikimin yoğun olduğu bir coğrafyada var oluşu, Anadolu Selçuklu için önemli bir avantaj olmuş, buna Asya içlerinden getirilen beğeniler de katkı sağlamıştır. Sanatsal üretim açısından böylesine canlı bir devirde ölüm kültürü ve bunun etrafında oluşan inançların doğrudan yansıdığı mezar taşları da payına düşeni almıştır. Bu döneme ait türbeler/kümbetler bütün yönleriyle incelenmiş olsa da mezar taşları hakkında derli toplu çalışmalar bulunmamaktadır.<sup>1</sup> Bu durum sandukalar için de geçerlidir. Her ne kadar sandukalar hakkında buldukları yere veya süsleme özelliklerine göre yapılan çalışmalar varsa da bunlarla ilgili bütüncül yaklaşımlar söz konusu değildir. Bu durum sandukaların tipolojileri, üretim yerleri (atölyeler), ustaları, bezeme özellikleri vb. birçok bilginin eksikliğine yol açmaktadır. Yine sandukaların ile ilgili literatür tarandığında özellikle figüratif bezemeye sahip olanlarda mevcut figürler ile ölüm kültürü arasındaki bağlantıların detaylı bir okumaya tabii tutulmadıkları görülmektedir. Bu durum dönemsel olarak yaygın olan sahnelerin ya da figürlerin mezar taşlarında ne amaçla kullanıldıklarını karanlıkta bırakmaktadır. Günümüzde Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesinde yer alan bir sanduka iki aslan arasında kalmış bir geyik ve köşeye eklenmiş bir tavşan ile oluşturulmuş bezemesiyle dikkat çekmektedir. Aslında üretildiği dönemde sanatın her dalında oldukça popüler olan hayvanların yer aldığı bu sahne, kurgulanış biçimi ve hayvanların her birinin sembolizmi sebebiyle ölüm kültürü münasebetini ilk olarak akla getirmektedir. Söz konusu eserdeki ölüm ile figüratif bezemeler arasındaki bağlantının ancak ikonografik ve sembolik bir okuma ve benzer bezemelere sahip aynı devir mezar taşları ile mukayesesi neticesinde gerçekleşeceği düşünülebilir. Bu sebeple ilk olarak eserin fiziksel özellikleri ile birlikte üzerindeki her bir hayvanın sembol dünyası, ölümle ilişkisi ve bunun dönemsel karşılığı incelenmeli ve eser üzerindeki sahnenin analizi bu doğrultuda yapılmalıdır.

### 1. Sanduka Mezar Taşının Genel Özellikleri

Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi'nde Taş Eserler Bölümünde sergilenen sanduka A.449-08 (A-161-68) envanter numarası ile müzeye kayıtlı olup 60x120x147 cm ölçülerine sahiptir.<sup>2</sup> Kalker taşından imal edilmiş bu eser daha önce Seyyid Battal Gazi Külliyesinde yer alırken müze katalog kaydına göre 31.06.1968-30.11.1981 tarihleri arasında Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesine nakledilmiştir.<sup>3</sup> Kaidesiz olan dikdörtgen

1 Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Kümbetleri 1: Selçuklu Dönemi* (Ankara: Güven Matbaası, 1986).

2 Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesindeki bezemeli bir sanduka mezar taşı konu alan bu çalışma Eskişehir Müze Müdürlüğü'nün 22.05.2023 tarih ve 3800870 sayılı yazısında belirtilen hususlar ve izinler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

3 Daha önce yapılan yayınlarda eserin geliş yeri Seyyid Gazi Müzesi olarak geçmektedir. Bk. Özand Gönülal, "Seyitgazi Müzesindeki Mezar Taşları," *Eskişehir II. Selçuklu Eserleri Semineri Bildirileri*, 23-24 Temmuz

formlu sandukanın prizmatik sırt kısmında mezar kitabesine yer verilmiştir. Eserin baş ve ayakucu cepheleri ve yan cephelerinin biri sade tutulurken yalnız bir cephede bezmeler bulunmaktadır. Eserin kapak kısmında yer alan sülûse yakın nesih yazının tamamı okunamamaktadır.<sup>4</sup> Okunan kısımları ise şöyledir:

En üstte/ sırta:

Bismillahirrahmanirrahim

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Baş ve ayakucu kısmında:

Lâ ilâhe illallah Muhammedün  
Resûlullah

لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ

Fî Zi'l-hiceti aşera ve seb'a mi'e.

فِي ذِي الْحِجَّةِ عَشْرَ سَبْعِمِائَةٍ

Figürlerin olduğu yüzde:

Sâhibü hâzihi't-türbeti  
Mahmud bin Muham-  
med, nevverallâhü  
kabrahû ve madca'ahû

صاحب هذه التربة المرحوم المغفور محمود بن محمد نور الله قبره ومضجعه

Diğer yüzün son kısmı:

(ilk kısım okunamadı) Lâ taknatû  
min-rahmetillâh<sup>5</sup>

لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ

1990 (Eskişehir: Eskişehir Valiliği Yayınları, 1990), 59; Beyhan Karamağaralı, "Sivas ve Tokat'taki Figürlü Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında," *Selçuklu Araştırmaları Dergisi II* (1970), 75. Seyyid Gazi Külliyesi ve Seyyid Gazi Müzesi aynı yer olup (günümüzde Seyyid Battal Gazi Külliyesi) yapı kaynaklarda her iki isimle de anılmaktadır. Fakat bir yayında eserin bulunduğu yer Tokat Seyyid Gazi Dergâhı şeklinde verilmiştir. Tokat'ta böyle bir dergâh bulunmadığı ve yazarın kaynak gösterdiği çalışmada da böyle bir bilginin olmadığı tespit edilmiştir. Bk. Akın Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012), 224-225.

4 Bu yazı arkaik sülûs olarak da isimlendirilmiştir. Bk. Gönülal, "Seyitgazi Müzesindeki Mezar Taşları," 59; Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992), 9.

5 Okunan kısım Kur'an'da Zümer suresi 53. ayetin bir bölümü olup "Allah'ın rahmetinden ümit kesmeyin" anlamına gelmektedir. "Zümer Suresi-53. Ayet Tefsiri," Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim, erişim 11 Haziran 2024, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Zümer-suresi/4111/53-ayet-tefsiri>

Kapak kısmındaki yazı mezar sahibinin Mahmud bin Muhammed olduğunu ve H 710 [M 1311] tarihini göstermektedir. Eserin sırt bölümünde olasılıkla baş ve ayakucu şâhidelerinin yerleştirilmesi için birer düz seki bırakılmıştır. Kapağın hemen altında sandukanın dört bir tarafını dolanan kazıma tekniği ile yapılmış kalın yivli bir şerit yer almaktadır. Yan cephede ise zemin oyma tekniğinde, merkezinde uzun boynuzları ile başı arkaya dönük bir geyik ve onun her iki yanında ön ayakları havada ağızları açık bir biçimde hamle eder gibi çizilen birer aslan vardır. Yan cephenin tamamına yakınına kaplayan bu figürler bütün bakışın odak noktasıdır. Lakin cephenin sol üst köşesinde küçük boyutlu oluşu ve köşeye konumlandırılışı sebebiyle ilk bakışta hemen fark edilmeyen hareket hâlinde bir tavşan bulunmaktadır (G. 1, G. 2, G. 3, G. 4, G. 5, G. 6). Her ne kadar sol üst köşedeki bu hayvan figürü, müze katalog kaydında “ürkmüş ve kaçır vaziyette bir geyik yavrusu” şeklinde tanımlansa da uzun kulakları, arka uzun ayakları ve sıçırar vaziyetteki duruşuyla daha çok bir tavşanı andırmakta ve bazı yayınlarda tavşan olduğu belirtilmektedir.<sup>6</sup>



G. 1: Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi A.449-08 (A-161-68) envanter numaralı sanduka mezar taşının sırt kısmı (Mürüvet Harman, 2023)

6 Gönülal, “Seyitgazi Müzesindeki Mezar Taşları,” 59.

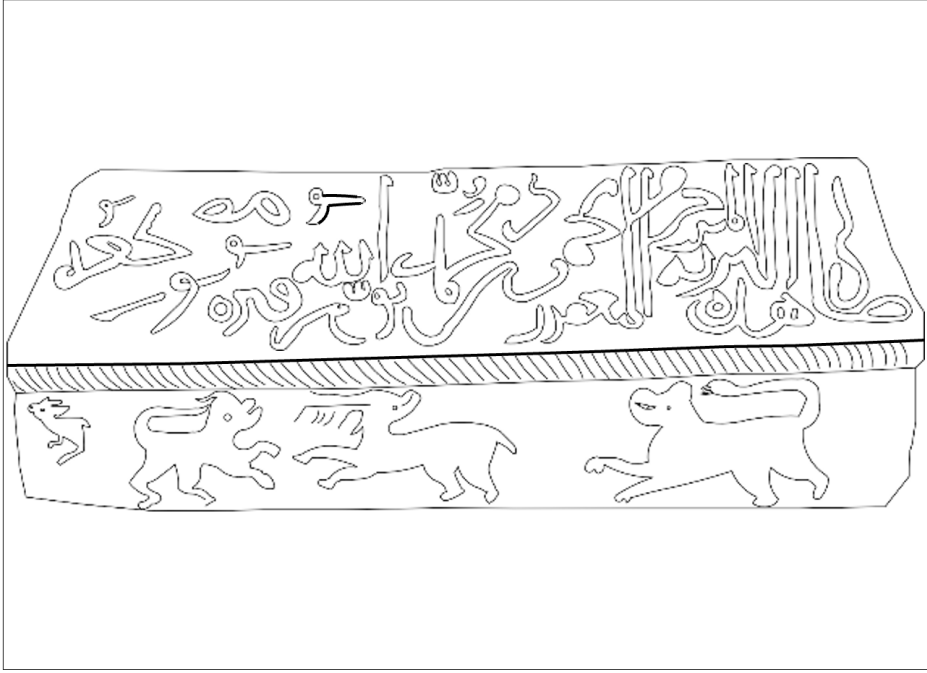


**G. 2 ve G. 3:** Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi A.449-08 (A-161-68) envanter numaralı sanduka mezar taşının baş ve ayak ucu (Mürüvet Harman, 2023)



**G. 4 ve G. 5:** Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi A.449-08 (A-161-68) envanter numaralı sanduka mezar taşının iki yönden görünüşü (Figürlü yüz ve diğer yüz) (Mürüvet Harman, 2023).





G. 6: Eskişehir Eti arkeoloji Müzesi A.449-08 (A-161-68) envanter nolu sanduka mezar taşının çizimi (Mürüvet Harman, 2023)

## 2. Sandukadaki Figürler ve Sembolizmi

Anadolu Selçuklu devrinde hem anıtsal mezar yapılarında hem de mezar taşlarında sıklıkla figüratif öğelere yer verilmiştir. İnsan, aslan, kuş, at (tek başına ya da binicili), tavşan, tazi-köpek, geyik, dağ keçisi, ejderha figürlerden bazılarıdır. Bu canlıların kompoze edilişi ve konumlandırılışı ise her bir mezar yapısında farklılık göstermektedir. Örneğin insan oturur, ayakta veya ata binerken; geyik ya da dağ keçileri başlı başına ya da başka hayvanlarla birlikte betimlenmiştir. Böylesine bir çeşitlilik her bir eserin ayrı ayrı incelenmesi gerekliliğini zaruri hâle getirmektedir. Bu sebeple Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen sandukadaki kompozisyonun genel olarak anlamlandırılabilmesi için her bir öge ve özellikle ölüm merkezli yüklendikleri anlamları incelenmelidir.

Öncelikle kompozisyonun merkezinde yer alan geyik, her ne kadar Anadolu Selçuklu sanatında çok az kullanılan bir motif olarak değerlendirilse de mimariden el sanatlarına kadar neredeyse her alanda görülmektedir.<sup>7</sup> Bugüne kadar yapılan araştır-

7 Yıldız Demiriz, "Konya Müzesinde Özel Durumdaki Bir Kabartma Hakkında," *Sanat Tarihi Yıllığı* 3 (1970), 226; Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978), 57; Rüstem Bozer ve Muarrem Çeken, *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri 1-2* (Ankara, Selçuklu Belediyesi Yayınları, 2016); Şenay Sayın Alsan ve Sinem Akın, "Türk Kültür ve Sanatında Geyik Sembolizmi," *Ulakbilge* 45 (2020), 222.

malarda özellikle belli başlı eserlere odaklanılmış, bunlarda yer alan geyik motifleri eserler bağlamında incelenmiş ve daha çok üslupları ve kökenleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu çalışmalarda geyiğin yüklendiği anlamlar da dile getirilmiştir. Tekkelerin duvarlarında bulunan geyik kabartmaları tasavvuf ve inanç odaklı, eğer geyik başka bir canlı ile mücadele ya da bir avlanma sahnesinde yer almışsa doğrudan ay, karanlık, yenilen zıt prensip olarak okunmuştur.<sup>8</sup> Ancak az sayıda araştırmacı mezar yapılarında yer alan geyik veya yaban keçisi motiflerini ele almıştır.<sup>9</sup> Söz konusu yayınlarda mezarlardaki geyik motifinin kökeni ya da mezar sahibi ile olan ilişkisi üzerine durulmuş<sup>10</sup>; geyik motifinin yer aldığı mezarların dinî şahsiyetlere ait olduğu, bereketi sembolize ettiği veya kurban hayvanı olarak mezarlarda betimlendiği ileri sürülmüştür.<sup>11</sup> Bu çalışmaların dışında kimi araştırmacılar ise “Türkmen Mezar Taşları” olarak nitelendirilen ve sadece Afyonkarahisar’da yer alan bir grup mezar taşı üzerine çalışma yapmış ve daha çok bunların tarihlenmesi üzerinde durmuştur.<sup>12</sup> Yapılan çalışmalara rağmen çoğu eserdeki geyik figürü göz ardı edilmiş veya tam olarak analiz edilmemiştir.<sup>13</sup>

- 8 Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, 57; Katharina Otto-Dorn, “Türkische Grabsteine Mit Figurenreliefs Aus Kleinasien,” *Ars Orientalis* 3 (1959), 63-76; Şerare Yetkin, “Yeni Bulunmuş Figürlü Mezar Taşları,” *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1 (1970), 149-156; Beyhan Karamağaralı, “Anadolu’da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında,” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (1973), 250-251; Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999), 146-158; Hamza Gündoğdu, “Tokat’tan Bir Kaç Figürlü Kabartma Hakkında,” *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 13 (2004), 69.
- 9 Hikmet Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987), 196.
- 10 Geyik ve yaban keçisi motifleri başta Pazırık olmak üzere Doğu ve Orta Asya ile ilişkilendirilmiştir. Fakat bazı araştırmacılar bunların birçok kültürde olduğunu ve doğrudan buraya bağlanması için yeterli delil olmadığını söylemektedir. Bk. Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, 196.
- 11 Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, 196-197; Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, 18; Otto-Dorn, “Türkische Grabsteine Mit Figurenreliefs Aus Kleinasien”, 63-76; Emel Esin, “SİN (Bosna-Hersek’de Bogomillere Atfedilen, XIII-XVI. Asırlardan Lahidler ile Anadoludaki XII-XIV. Yüzyıllardan Müşahhas Tasvirli Türk Mezar Taşları Arasında Bir Mukayese),” *Orientalni Institutu Sarajevu* 30 (1980), 116; Zekeriya Karadavut ve Ünsal Yılmaz Yeşildal, “Anadolu-Türk Folklorunda Geyik,” *Milli Folklor* 19/76 (2007), 102-112; Mustafa Kemal Şahin ve Serinül Varis, “Eskişehir/Seyitgazi Kümbet Köyünde Bulunan Himmet Baba/Kümbet Dede Kümbeti Üzerine Yeni Düşünceler,” *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri Kitabı (02-05 Kasım 2016)*, cilt 2, (Sakarya: Sakarya Üniversitesi 2017), 634. Geyik sadece motif olarak değil başka türlü de mezarlarda yerini almıştır. Örneğin Afyonkarahisar’da kimi mezarların üzerinde geyik boynuzu bulunmaktadır. Yine Anadolu’da kimi kabristanlarda yaban keçisinin boynuzlarının da mezarın üzerine yerleştirildiği görülmektedir. Bu durum geyiğin ve yaban keçisinin ölüm merkezli oldukça yoğun bir kullanımı olduğunu kanıtlamaktadır. Bk. Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, 196; Özlem Sir Gavaz, “MÖ 2. Bin Yıl Bazı Gelenek ve Halk Motiflerinin Günümüze Yansıyan Örnekleri,” *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* 19 (2016), 87.
- 12 Musa Seyirci ve Ahmet Topbaş, *Afyonkarahisar Yöresi Türkmen Mezar Taşları* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983), 31-36.
- 13 Anadolu Selçuklu Dönemi’ne ait sandukaların üzerinde figüratif öğelerin dışında yazı, bitkisel ve geometrik bezemeler de kullanılmıştır. 13. yüzyıldan başlayıp 14. yüzyılın sonuna kadar üretilen sandukalarda bölgesel ya da dönemsel değişimlerin olduğu görülmektedir. Yazının dışında kıvrık dal, palmet, rumi ve nar gibi bitkisel motiflere de yer verilirken ilerleyen dönemlerde yazı ikinci plana itilerek palmet, kıvrık dal, şakayık, lale, karanfil, süsen, nergis vb. bitkisel bezemeler ön plana çıkarılmış, geometrik bezemeler ise azaltılmıştır. Yine geç dönemde şâhideler önem kazanmıştır. Bk. Seyfi Başkan, *Karamanoğulları Dönemi Konya Mezartaşları* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996); H. Örcün Barışta, “Konya İnce Minaresi’ndeki 15-16. Yüzyıl Sembolik Lahitlerden Örnekler,” *XII. Türk Tarih Kongresi III* (Ankara: Türk tarih Kurumu 1999), 1073-1077;

Geyik tarih öncesi dönemlerden itibaren başta Mezopotamya, Anadolu ve Asya medeniyetleri olmak üzere kutsiyet atfedilen, kült ve tabu olmuş bir canlı olduğundan birçok eserde yerini almıştır.<sup>14</sup> Mezar yapılarında görülen geyik ise doğal olarak ölüm kültü ile ilişkili olup uzun bir tarihî sürece sahiptir. Özellikle Mezopotamya medeniyetlerinde geyik ve benzeri canlılar (gazel, dağ keçisi) yaşam-ölüm döngüsü bağlamında simgeleşmiş; ölüm ve öte dünyanın dolayısıyla yeniden yaşamın sembolü olarak mezarlarda yerini almıştır.<sup>15</sup> Örneğin, İran'da MÖ 8.-3. yüzyıllar arasında özellikle üst sınıfa ait mezarlarda geyik idolleri, geyik kabartması olan plakalar ve heykeller bulunmaktadır.<sup>16</sup> Aynı durum İç Asya, Anadolu ve Sibirya için de geçerlidir.<sup>17</sup> Yer altı ruhu ile bağlantılı olan veya insanın ervahı olarak görülen geyiğin<sup>18</sup> erken dönemlerden itibaren kafatası ve heykelleri mezarlara konulmuştur.<sup>19</sup> Geyik, Asya'da özellikle Şamanizm'in etkin olduğu bölgelerde şamanın yardımcı ruhu veya ruhları, şamanı diğer dünyaya taşıyan aracı olarak önemli bir yere sahiptir.<sup>20</sup> Bunun dışında göğe ait ruhu yani iyi bir ruhu temsil etmektedir.<sup>21</sup> Bazı Asya topluluklarında ise geyiğe doğrudan ölüm ritüellerinde rastlanmaktadır.<sup>22</sup> Geyik Çin'de uzun yaşamın

Kadir Pektaş, "Denizli-İlbadi Mezarlığı'ndaki Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mezar Taşları Üzerine," *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi 2009), 545-551; Ersan Perçem, "Bursa Türk İslam Eserleri Müzesindeki XV. Yüzyıla Ait Mezar Taşlarında Bezeme Üslubu" (Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010), 9-17; Mustafa Çetinaslan, Hüseyin Muşmal ve İbrahim Kunt, "Beyşehir Yöresinde XV-XVI. Yüzyıla Tarihlenen Sanduka Örnekleri," *İSTEM* 22 (2013), 95-116; Elif Bölükbaş ve Sema Etikan, "Aksaray Müzesinde Sergilenen Sandukalı Mezar Taşları ve Süsleme Özellikleri," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 13/75 (2020), 230-246.

- 14 Aslında geyik evrensel bir imge olup neredeyse her kıta ve uygarlıkta karşımıza çıkmaktadır ve genellikle olumlu anlamlar yüklenmiştir. Bk. Nihal Uzun, "Başlangıcından M.Ö. II. Bin Yıl Sonuna Kadar Anadolu'da Geyik Tasvirleri" (Yüksek Lisans tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, 2019), 76-77; Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi," *Toplumsal Tarih* 18 (1995), 33-34; Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (İstanbul: Kbalcı Yayınevi, 2010), 163-164.
- 15 Gábor Kalla, "Date Palms, Deer/Gazelles And Birds in Ancient Mesopotamia And Early Byzantine Syria. A Christian Iconographic Scheme And Its Sources in The Ancient Orient," *Across The mediterranean Dierranean-Along The Nile Studies in Egyptology, Nubiology And Late Antiquity Dedicated to László Török on The Occasion of His 75th Birthday*, ed. Tamás A. Bács, Ádam Bollók ve Tivadar Vida (Budapeşte: Güzel Sanatlar Müzesi 2018), 881.
- 16 Trudy S. Kawami, "Deer in Art, Life And Death in Northwestern Iran," *Iranica Antiqua* 40 (2005), 107-130.
- 17 Anadolu'da Erken Tunç Çağı'nda (MÖ 3000-2000) mezarlarda bulunan geyik heykelleri ya da geyik bezemeli eşyalar ile cenaze merasimlerinde kullanılan geyik heykelciği ve geyik figürlerinin bulunduğu alemler geyik kültürünün bir neticesi olarak görülmüştür. Bk. Uzun, "Başlangıcından M.Ö. II. Bin Yıl Sonuna Kadar Anadolu'da Geyik Tasvirleri," 80.
- 18 Özellikle koyu renk (al ya da kahverengi) geyikler yer altı unsuru ile ilişkilendirilmiştir. Bk. Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 163; Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006), 102-103.
- 19 Mezarlarda yer alan geyik kafatasları ölüm kültü; heykeller ise ölümden sonraki yaşamda gereksinim duyulan canlılar olarak değerlendirilmiştir. Bk. Julian Baldick, *Hayvan ve Şaman Orta Asya'nın Antik Dinleri*, çev. Nevin Şahin (İstanbul: Hill Yayınları, 2010), 14; Mehmet Mandaloğlu, "Türk Mitolojisinden Anadolu'ya Taşınan Kültür: Geyik Motifi," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6/27 (2013), 390; Sergen Çirkin, *Güney Sibirya Arkeolojisi ve Şamanizm* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 312-314.
- 20 Çirkin, *Güney Sibirya Arkeolojisi ve Şamanizm*, 339; Alsan ve Akin, "Türk Kültür ve Sanatında Geyik Sembolizmi", 218; Mihály Hoppál, *Avrasya'da Şamanlar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 26-27.
- 21 Yaşar Çoruhlu, *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi, (Proto-Türk Devrinden, M.S. 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme)* (Konya: Kömen Yayınları, 2014), 175-176.
- 22 Yaşar Kalafat ve İbrahim Mustafa Vuşlat Noyan Güven, "Altay Türk Halk İnançlarından Anadolu'ya Dair

simgesi/tanrısı Taoizmin etkili olduğu Asya ülkelerinde ise geyik ölümsüzlüğün sembolü olarak kabul edilmiştir.<sup>23</sup> Bunun dışında bazı anlatılarda geyik doğrudan ölümün kendisidir.<sup>24</sup> Anadolu’da ise geyik çeşitli tanrı veya tanrıçaların simgesidir. Örneğin Hititlerde geyik kırları koruyucu tanrısı/tanrıçası ve kader tanrıçasının yanında yer alan bir canlıken<sup>25</sup> aynı özelliğini Antik Dönem’de doğa ve av tanrıçası Artemis için de sürdürmüştür.<sup>26</sup> Anadolu Selçuklu ile çağdaş olan Bizans’ta ise asil bir hayvan olarak görülen geyik çeşitli lahitlerin üzerinde yer almıştır. Bu da geyiğin yaşam-ölüm ve sonsuz yaşam gibi ikili anlamlarla mezar yapılarında kullanıldığını göstermektedir.<sup>27</sup>

Doğrudan mezar ya da mezar yapılarında görülen geyik ilginç bir biçimde bazı mitlerde ölüm ve don değiştirme metaforuna dönüşmüştür. Özellikle İslam inançlarının etkin olduğu coğrafyalarda av-avcı merkezli anlatılarda geyik ölümün bedenleşmiş hâlini ve don değiştirmeyi yansıtmaktadır.<sup>28</sup> Başta Hızır olmak üzere, çeşitli evliyalardan geyik şekline girmesi aslında olumlu ya da olumsuz kader/alınyazısını imlemektedir. Çünkü bazı anlatılara göre geyik peşinden doğru yola, bazılarında ise ölüme gidiş vardır.<sup>29</sup> Bütün bu veriler göz önüne alındığında sanduka üzerinde yer alan geyiğin sadece bir av hayvanı konumunda olmadığı ve ölüm kültü ile de ilişkili olduğunu söylenebilir.<sup>30</sup>

Bazı Tespitler,” *Arış VI* (2011), 70.

23 Çoruhlu, “Türk Sanatı’nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi,” 35.

24 Çoruhlu, “Türk Sanatı’nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi,” 36.

25 Hititlerde geyik, adına bayramlar yapılan kutsal bir kült canlısı olup birçok eserde tasviri vardır ve aynı zamanda tanrılaştırılmıştır. Geyik Tanrı’nın çivi yazılı kaynaklarda eşiti DKAL/LAMMA’dır. Aynı tanrı Kurunta/Kuruntiya/Runtiya şeklinde fonetik olarak okunmaktadır. Bu tanrıya Runda da denilmiştir. Bk. Altan Armutak, “Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi,” *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi* 28/2 (2002), 424; Kurtuluş Kıymet, “Anadolu’da MÖ 2. Binde Üretilen Çivi Yazılı ve Hiyeroglifli Madeni Eserler,” *OANNES-Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi* 3/1 (2021), 197.

26 Tanrıça Artemis’in de kader ile ilişkisi vardır. Bk. Yusuf Albayrak, “Anadolu’da Artemis Kültü” (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2008), XIII-XV.

27 Bizans’ta geyik özellikle evlilikte sadakatsizliği simgelerken zamanla dinî anlamlar yüklenmiştir Mezmur 42:1’deki sözlerden dolayı vaftizle ilişkilendirilmiş, bu yüzden su konulu (vaftiz başta olmak üzere) tasvirlerde yerini almıştır. Yine yılanları öldüren erkek geyik imgesi “Mesih” olarak yorumlanmıştır. Buna ek olarak havariler, vaizler, azizler ve tüm doğrular yılanın gücünü ezdiği için erkek geyik olarak görülmüştür. 5. yüzyıl tarihli Ravenna’da Galla Placidia’nın “Mezarındaki” mozaiklerde geyiklere de yer verilmiştir. Kısacası Bizans’ta geyik, erken dönemlerden itibaren çoklu anlamlarıyla mezar yapılarında yerini almaya başlamıştır. Bk. Kalla, “Date Palms, Deer/Gazelles And Birds in Ancient Mesopotamia And Early Byzantine Syria. A Christian Iconographic Scheme And Its Sources in The Ancient Orient,” 883-884; Alexander A. Kazhdan, “Deer,” *Oxford Dictionary of Byzantium*, c. I (New York: Oxford Üniversitesi, 1991), 598-599.

28 Geyiğin bir ölüm metaforu olarak kullanıldığı yer, halk masalları ve ezgilerdir. Av/avcı anlatısında geyiğin avlanması uğursuzluk olarak verilmiş ve ölüme bir gönderme olmuştur. Bunun dışında Asya topluluklarına ait bazı anlatılarda peşinden gidilen bir av hayvanı olarak avcıyı ölüme götüren diğer bir deyiş insanı yer altına sürükleyen bir varlıktır. İslam inancının kabulünden sonra geyik bir keramet göstergesi olarak kimi dinî şahsiyetlerin donuna girdiği (bedenine dönüştüğü) canlıdır. Ancak bu anlatılarda da genellikle bir av olgusu vardır. Bk. Nilgün Dalkesen, “Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Kültüründe Geyik Kültü,” *Milli Folklor* 27/106 (2015), 58-59; Erkan Demir, “Türkülerde Geyik,” *Geyik Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir (İstanbul: Kitabevi, 2013), 141-175; Salih Emre Karayel ve Ali Albayrak, “Alevî-Bektâşî İnanç Sisteminde Hayvanlarla İlgili Mitolojik Unsurlar,” *Turkish Academic Research Review* 5/3 (2020), 445-446.

29 Uzun, “Başlangıcından M.Ö. II. Bin Yıl Sonuna Kadar Anadolu’da Geyik Tasvirleri,” 76-78.

30 Ölüm kültü dışında ata hayvan olan geyik zaman zaman bolluk, iyilik, bereket, barış, huzur ve mutluluğun

Sanduka üzerinde yer alan çifte aslanlar dolayısıyla aslan figürü ise Anadolu Selçuklularında en sık kullanılan figürlerden biridir. Günlük kullanım eşyalarından anıtsal mimariye kadar neredeyse her alanda yer alan aslan, farklı canlılarla, bitki ya da ağaçlarla, rozetlerle, tekli veya çiftli birlikte yapılarıyla oklu anlamlar yüklenmiş bir canlıdır. Erk sembolü olan aslan; koruyucu, korkutucu, tılsım, astrolojik/kozmetik anlamlarının dışında hayat, güneş (ışık), yaşam ile de ilişkilendirilmiştir.<sup>31</sup> Bu sebeple her bir eserde aslan motifi, eser-kompozisyon ilişkisi bağlamında değerlendirilmekte, Mezar yapılarında ise genel olarak iki bağlamda ele alınmaktadır. Birincisinde aydınlığın, güneşin simgesi olan aslanlar daha çok ölünün gökyüzü seyahatinde yardımcı ruh veya ruhlar, bekçi ruhlar, çeşitli hayat ağacı sembolleri ile birlikte ruhun öbür dünyaya intikalinde vasıtalar olarak görülmüştür.<sup>32</sup> Diğer yaklaşımda ise tarikatlar aracılığıyla tasavvufi anlayışın yansıması (özellikle Hz. Ali ve aslan ilişkisi) olarak yorumlanmıştır.<sup>33</sup> Ender olarak ise aslanlı mezarların hükümdar olmak iddiasındaki kişilere ait olabileceği, buna bağlı olarak aslanın hükümdarlık sembolü olduğu da söylenmektedir.<sup>34</sup> Bu yaklaşımların doğruluğu henüz kanıtlanmamıştır.<sup>35</sup> Bu sebeple mezar taşlarındaki aslan figürlerini ölüm merkezli değerlendirmesi uygun olabilir.

Sandukadaki son figür olan tavşan ise Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait kümbet, mezar taşı, çini, testi, sikke gibi çeşitli eserlerde kendine yer bulmuştur. Doğal olarak tavşanın da geyik ve aslan gibi yer aldığı sahneler, eserlerde ona eşlik eden canlılarla beraber değerlendirilmelidir. Bu sebeple tavşanın birçok kültür ve inançta hangi bağlamlarda kullanıldığından çok ölümle olan ilişkisinin nasıl kurulduğu önemlidir.<sup>36</sup>

sembolü olarak da görülmüştür. Bk. Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi," 33-39; Bahattin Ögel, "Türk Mitolojisinde Geyik," *Geyik Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir (İstanbul: Kitabevi, 2013), 27-43; Alimcan İneyet, "Uygur Kültüründe Geyik," *Geyik Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir (İstanbul: Kitabevi, 2013), 45-54.

- 31 Aslan daha çok hayat ya da kozmik ağaç bağlamında ele alınmış ve koruyucu olarak okunmuştur. Bk. Katharina Otto-Dorn, "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia," *Kunst Des Orients* 12 ½ (1978-79), 103-149; Burhan Oğuz, *Mezartaşında Simgeleşen İnançlar* (İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, 1983), 61.
- 32 Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, 39; Esin, "SİN (Bosna-Hersek'de Bogomillere Atfedilen, XIII-XVI. Asırlardan Lahidler ile Anadoludaki XII-XIV. Yüzyıllardan Müşahhas Tasvirli Türk Mezar Taşları Arasında Bir Mukayese)," 116; Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü," *Anadolu* 13 (1969), 37-39; Gönül Öney, "Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları," *Vakıflar Dergisi* 8 (1969), 287-290.
- 33 Mezar taşlarındaki aslan motifi Hz. Ali ile ilişkili ele alınmış, özellikle Bektaşilerin yoğun yaşadığı Tokat bölgesinde bu mezar taşlarının olduğu dile getirilmiştir. Bk. Karamağaralı, "Anadolu'da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında," 248; Güldegül Parlar, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Öğeler* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 123.
- 34 Esin, "SİN (Bosna-Hersek'de Bogomillere Atfedilen, XIII-XVI. Asırlardan Lahidler ile Anadoludaki XII-XIV. Yüzyıllardan Müşahhas Tasvirli Türk Mezar Taşları Arasında Bir Mukayese)," 116.
- 35 Aslanın başta Hz. Ali olmak üzere mezar taşlarında kullanıldığı yönede açıklamalarda eksik bırakılan hususlar vardır. Örneğin mezar taşlarının tarikat üyeleri ile olan bağlantısı hangi tarikatlarda yaygınlık kazanıldığı (Bektaşilik ön plana çıkarılsa da mezar taşlarının ürettiği dönem ile Bektaşiliğin kuruluş ve oluşum devri örtüşmemektedir), bu dönemde kullanılan bir figürün niçin daha sonra tarikat mezarlarında kullanılmadığı gibi birçok soru cevapsiz kalmaktadır.
- 36 Evrensel kültürde tavşan tutkununun ve doğurganlığın sembolü olup genellikle olumlu anlamlar yüklenmiş, bunun yanında kurban hayvanı, tanrı, tabu, totem, kutsal canlı, töz, yardımcı ruh vb. olarak da kabul edilmiştir.

Tanrı, tabu, kutsal, töz ya da av hayvanı olan tavşan, aynı zamanda yer altı ruhları veya öte dünya yaşamı doğrultusunda karşımıza çıkan bir canlıdır. Örneğin Asya'da kimi toplumlarda siyah tavşan yer altına ait sayılmıştır.<sup>37</sup>Orta Çağ İslam dünyasında bazı sanat eserlerinde ise rengi fark etmeksizin cennet-gökyüzü ve eskatoloji bağlamında kullanılmıştır.<sup>38</sup> Yine aynı dönemde özellikle yazılı gelenekte uyuyan tavşan, ölüm ve cahilliğin sembolü olarak görülmüştür.<sup>39</sup> Tavşanın uğursuz sayılması ve ölüm habercisi olarak görülmesi günümüzde bile devam etmektedir. Örneğin Tahtacılar da yolda yürürken tavşan görülmesi ölüme yorulmaktadır.<sup>40</sup> Tavşanın ölümle ilişkilendirildiği diğer alan ise takvimdir. "On İki Hayvanlı Takvim"de özellikle tavşan yılında ölümlerin bol olacağı ve bu yılın güçlük, zorluk, soğuk ve kayıpları temsil ettiği dile getirilmektedir.<sup>41</sup> Tavşanın farklı olgular bağlamında ölümle doğrudan ilişkilendirilmesinin yanı sıra kimi araştırmacılar da tavşanı ay, karanlık, yenilen zıt prensip olarak değerlendirilmiştir.<sup>42</sup> Mezar taşlarındaki tavşan figürleri ise Alplik/ongun ve ölen kişinin ruhunun sembolü olarak görülmüştür.<sup>43</sup>

Bk. Armutak, "Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi," 419; Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 178-179; Baldick, *Hayvan ve Şaman Orta Asya'nın Antik Dinleri*, 33, 84; Kalafat ve Güven, "Altay Türk Halk İnançlarından Anadolu'ya Dair Bazı Tespitler," 68-69; Jean-Paul Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. Aykut Kazancıgil (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2002), 136, 218; Pervin Ergun, "Alevilik-Bektaşilikteki Tavşan İnançının Mitolojik Kökleri Üzerine," *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Dergisi* 60 (2011), 281-312; Tuğçe Gülhan, "Başlangıcından XIV. Yüzyıla Kadar Türk Sikkelerinde Hayvan Figürleri," (Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015), 83.

37 Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 178. Altay destanlarında tavşan, yer-su ruhundan çok Erlik'in hizmetlisi olarak görülür ve olumsuz bir canlı konumundadır. Bk. Fatma Zehra Uğurcan, "Altay Destanları Üzerine Bir İnceleme-Yaratılış, Yaşam, Öte Dünya,-" (Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2016), 57, 91.

38 Orta Çağ'da İslam dünyasında iyi şans, talih ve yaşamsal olarak nitelenen bu canlı âdet olması sebebiyle cinleri ve kötü ruhları uzak tutan bir özelliğe de bürünmüştür. Bu sebeple tavşan eti ya da ayağı taşıyan kişilere cinlerin ve kötü ruhların musallat olmayacağı inancı gelişmiştir. Böylesine anlamlar yüklenen tavşan Umeyid, Fâtîmî, Eyyübî, Abbasi, Memlük, İran, Karahanlı ve doğal olarak Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan bir motif olmuştur. Bk. Gülhan, "Başlangıcından XIV. Yüzyıla Kadar Türk Sikkelerinde Hayvan Figürleri," 141-143; Abbas Daneshvari, *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah* (Oxford: Oxford Üniversitesi, 1986), 11-28; Ahmed Awaad, "Symbolism in Fatimid Pottery Decorative Arts," *حولية الاتحاد العام للآثار بين* 287-286, (2013) 16/16 "العرب" دراسات في آثار الوطن العربي", erişim 11 Haziran 2024, [https://journals.ekb.eg/article\\_32599.html](https://journals.ekb.eg/article_32599.html); Mohamed N. El Barbary, Ehab Ali, Aisha Al Tohamy, "Shiite Connotations On Islamic Artifacts From The Fatimid Period (358-567 A.H/ 969-1171 A.D.)," *Preserved in The Museum of Islamic Art in Cairo International Journal of Heritage, Tourism And Hospitality* 11/3/2 (2017), 127; Najmeh Nouri ve Sayed Hashem Hosseyni, "Mısır Fatımiler Dönemi'nde Hayvan Motifli Lüster Kapları ve İran Orta Çağı Çömlekçilik Ürünleri Üzerine Bir Araştırma," *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* 23 (2018), 220.

39 Mevlana'ya göre ise tavşan, bilgelik ve bilginin sembolüdür. Bk. Daneshvari, *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah*, 11-28.

40 Cem Meriç, "Bayramiç Yöresi Tahtacı Türkmenlerinde Ölüm Etrafında Oluşan İnanış ve Ritüeller," *Kültür Araştırmaları Dergisi* 1/1(2018), 72; Suna Tuba Türkdoğan, "Alevi İnançlarında Hayvan Mitolojisi ve Tabusu" (Yüksek Lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 2019), 68-69.

41 Nergis Biray, "12 Hayvanlı Türk Takvimi -Zamana ve İnsana Hükmetmek-," *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 15/39 (2009), 676-679; Mustafa Balcı, "Bilinmeyen Bir 12 Hayvanlı Takvim Risalesi: Takvîm-i Tatar Ma'a-Acem," *Türkbilgi* 20 (2010), 92.

42 Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, 57; Emine Kırıkçı, "12. ve 13. Yüzyılların Anadolu Türk Süsleme Sanatında Güneş, Ay ve Yıldız Simgelerinin Değerlendirilmesi," (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004), 59.

43 Hamza Gündoğdu, "Afyon'da Yeni Bulunmuş Figürlü Bir Mezartaşı Hakkında," *Sanat Tarihi Yıllığı* XII

### 3. Benzer Figürlerin Kullanıldığı Aynı Dönem Mezar Taşları

Eskişehir Arkeoloji Müzesinde yer alan söz konusu eser üzerindeki figürlerin değerlendirmesini daha iyi yapabilmek için bu eserle çağdaş sayılabilecek diğer mezar taşlarına değinmek faydalı olacaktır.<sup>44</sup> Bilindiği gibi 13. ve 14. yüzyılda üretilmiş çok sayıda figürlü sanduka ve mezar taşı mevcuttur. Yine 15. yüzyılda az sayıda da olsa mezar taşlarında figür kullanımı devam etmiştir. Afyonkarahisar, Kırşehir, Tokat, Malatya, Kırşehir ve Konya'da yer alan bu eserler figür kullanımının özellikle Orta Anadolu'da yaygın olduğunu göstermektedir.<sup>45</sup> Günümüze ulaşan ve çeşitli yayınlardan varlığı tespit edilen örnekler içerisinde yer alan mezar taşlarında figürler genellikle yan cephelerde veya şahidelerde konumlandırılmıştır. Her örnekte farklı figürlerin ve kompozisyonların tercih edildiğini hatırlamak da yerinde olacaktır.<sup>46</sup> Daha geniş bir araştırmayı hak eden bu figürlü mezar taşlarındaki her bir sahne ya da figürü irdelemenin son derece güç olduğu muhakkaktır. Fakat genel olarak figürlü mezar taşlarında yer alan hayvanlarla ilgili sahnelerde iki tür betimleme anlayışının hâkim olduğu görülmektedir: *mücadele ve hareket hâlindeki hayvanlar*. Mücadele sahnelerinde aslanların geyik ya da dağ keçilerine; yırtıcı kuşların ise tavşanlara saldırısı söz konusudur. Diğer sahnelerde ise aslan, geyik, dağ keçisi ve tavşanın koşar veya hareket eder bir biçimde yer yer başları arkaya dönük şekilde; aslanların ise genellikle birbirine dönük bir çift şeklinde verildiği görülmektedir. Aslanların arası ya boş tutulmuş ya da bitkisel ve geometrik motiflerle bezenmiştir (G. 7, G. 8, G. 9, G. 10).

(1983), 73.

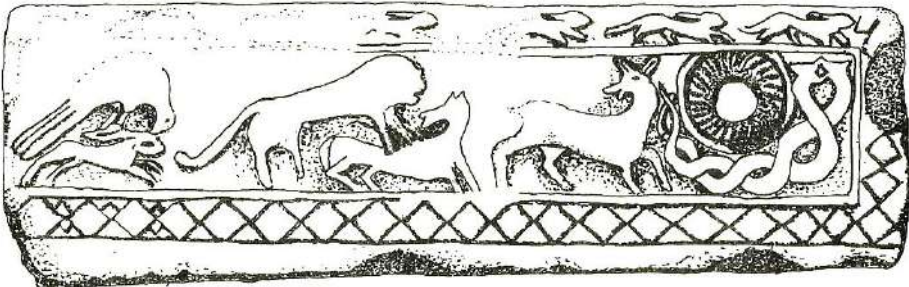
- 44 Söz konusu eserle çağdaş sayılabilecek figüratif bezemelerin yer aldığı türbe ve kümbetler de mevcuttur. Erzurum Emir Saltuk Kümbeti (12. yüzyıl), Eskişehir/Seyitgazi Himmet Baba/Kümbet Dede Kümbeti, Kayseri Döner Kümbet (13. yüzyıl), Patnos Anonim Türbe (14. yüzyıl sonu 15. yüzyıl başı), Sivrihisar Alemşah Kümbeti (14. yüzyıl) ve Niğde Hüdevend Hatun Türbesi (14. yüzyıl) ilk akla gelenlerdir. Konunun dağıl-maması ve türbe ile kümbetlerdeki figürler hakkında farklı yaklaşımlar olduğu için çalışma boyunca sadece mezar taşlarına odaklanılmıştır.
- 45 Seyirci ve Topbaş, *Afyonkarahisar Yöresi Türkmen Mezar Taşları*, 15-30; Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, 2-21; Mehmet Önder, "Konya Mezar Taşlarında Şekil ve Süsleme," *Türk Etnografya Dergisi* XII (1970), 5-16; A. Süheyl Ünver, "XIV. Üncü Asırda Anadolu'da Selçuklular'ın An'anesine Bağlı Mezar Taşları Üzerine," *Vakıflar Dergisi* 12(1978), 16-17; Emre Yiğit, "Selçuklu Sanatında Burç-Gezegen Motiflerinin Plastik Değerler Açısından İncelenmesi" (Yüksek Lisans tezi, Giresun Üniversitesi, 2019), 63-67.
- 46 Öney, "Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları," 287-290; Seyirci ve Topbaş, *Afyonkarahisar Yöresi Türkmen Mezar Taşları*, 17-28; Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, 196; Kırıkçı, "12. ve 13. Yüzyılların Anadolu Türk Süsleme Sanatında Güneş, Ay ve Yıldız Sembollerinin Değerlendirilmesi," 59-60; Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 233-239; Yiğit, "Selçuklu Sanatında Burç-Gezegen Motiflerinin Plastik Değerler Açısından İncelenmesi," 63-67; Semavi Eyice, "Kırşehir'de H. 709 (=1310) Tarihli Tasvirli Bir Türk Mezar Taşı," *Reşit Rahmeti Arat İçin* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1966), 208-243; Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 46.



G. 7: 13.-14. yüzyıla ait mezar taşı, Afyonkarahisar Müzesi, Env. No 1555 (Bozer ve Çeken, *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri 1*, 77)



G. 8: 1425 tarihli mezar taşı, Tokat (Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü," 234)



G. 9: Sanduka mezar taşı, Afyonkarahisar, 13.-14. yüzyıl (Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü", 252)





**G. 10:** 14. Yüzyıla ait mezar taşı, Tokat (Tuncer, “Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü,” 244)

İlginç bir husus ise hayvan figürlerinin Balkanlar’da hemen hemen aynı dönemlerde üretilmiş ve Bogomiller’e ait olduğu söylenen lahit formu mezarlarda da olmasıdır. Söz konusu eserlerde at üstünde insanlar, insanların avlanmaları veya canlıların avlanmaları gösterilmiştir. Yine bunun dışında tıpkı Anadolu’daki gibi üçlü geyik ya da yaban keçisi dizilimi yapılmıştır.<sup>47</sup> Avlanma sahnelerinde ya insanların özellikle bir geyik ya da yaban keçisini avlaması, yine bu avlanma esnasında aslan ve yırtıcı kuşların da avcı olarak sahneye eklenmesi veya doğrudan geyik ya da yaban keçisine saldıran aslan ile yırtıcı kuşların varlığı ilgi çekicidir (**G. 11**, **G. 12**).<sup>48</sup> Kimi araştırmacılar tarafından bunlar Balkan ve Anadolu’daki kültürel alışverişin birer örneği olarak yorumlansa<sup>49</sup> da Balkanlar’daki eserlerde yer alan figürler farklı semboliz-

47 Günümüzde Bosna Hersek-Sırbistan sınırları içinde kalan ve sayısı binlerle ifade edilen bu mezar yapıları, 12-16. yüzyıl arasına tarihlenmektedir. Bk. Esin, “SİN (Bosna-Hersek’de Bogomillere Atfedilen, XIII-XVI. Asırlardan Lahidler ile Anadoludaki XII-XIV. Yüzyıllardan Müşahhas Tasvirli Türk Mezar Taşları Arasında Bir Mukayese),” 107-137; Oto Bihalji-Merin, Alojz Benac ve Tošo Dabac, *Steine Der Bogomile* (Viyana ve Münih: Verlag Anton Schroll and Co., 1964), 14, 19.

48 Bihalji-Merin, Benac ve Dabac, *Steine Der Bogomile*, 7, 21, 33, 53, 76.

49 Anadolu ve Balkanlar’da yer alan ve neredeyse çağdaş olan bu mezar yapıları arasındaki etkileşimin tam olarak nasıl gerçekleştiği açıklanmamıştır. Anadolu’daki mezarların üzerindeki figürlerin sembolizmi aktarılırken Balkanlar’daki örneklerle değinilmemiştir. Bk. Esin, “SİN (Bosna-Hersek’de Bogomillere Atfedilen, XIII-XVI. Asırlardan Lahidler ile Anadoludaki XII-XIV. Yüzyıllardan Müşahhas Tasvirli Türk Mezar Taşları Arasında Bir Mukayese ),”107-138.

me sahiptir. Örneğin geyik bir av hayvanından ziyade *Mezmurlar*'daki atf sebebiyle (42:1) Mesih'i arayan takipçileri, güneşi veya yakalanan Bogomiller'i simgelemektedir.<sup>50</sup> Doğal olarak aslan ve yırtıcı kuşları da Bogomiller ve Hristiyanlık üzerinden değerlendirmek doğru olacaktır. Bunlar ya avlanmaya ya da Bogomiller'e gönderme yapmaktadır.



**G. 11 ve G. 12:** Bogomiller'e ait iki mezar taşı örneği (Karadzova, “За някои символи върху богомилските надгробия (стечки) в Босна и Херцеговина и Велзевуловото коло на поп Йеремија (On some Symbols found on Bogomil Tombstones in Bosnia and Herzegovina (Stećci) and the Beelzebub Kolo of Priest Jeremiah)”, (sayfa numarası yok)

Eskişehir Arkeoloji Müzesindeki mezar taşındaki figürlerin benzerleri çağdaşı olan mimari ve el sanatları eserlerinde de bulunmaktadır. Bunlar içerisinde neredeyse benzer kompozisyon şemasına sahip olanlara baktığımızda karşılıklı aslan kullanımının oldukça yaygın olduğu görülmektedir.<sup>51</sup> Geyikler başlı başına ya da aslan tarafından saldırıya uğrarken betimlenmiştir. Aynı durum tavşanlar için de geçerlidir.<sup>52</sup> Anadolu'yu ve çağları aşan bu figürlerin ve kompozisyon şemalarının zenginliği bunların ne kadar beğenildiğini de gözler önüne sermektedir.

#### 4. Sanduka Mezar Taşı ve İkonografisi

Çalışma kapsamında ele alınan ve 1311 yılına tarihlenen sanduka mezar taşındaki figürler sadece yan cephede yer almaktadır (G. 1, G. 2). Bu durum daha önce belirtildiği gibi mezar ziyaret edenin bu bezemeyi görebilmesi amacını taşıdığını güçlen-

50 Darinka Karadzova, “За някои символи върху богомилските надгробия (стечки) в Босна и Херцеговина и Велзевуловото коло на поп Йеремија (On Some Symbols Found on Bogomil Tombstones in Bosnia and Herzegovina (Stećci) and the Beelzebub Kolo of Priest Jeremiah)”, *Слав е-списание в областта на хуманитаристиката X-XXI* 19 (e-journal in the field of humanities dedicated to Bulgarian studies spanning 10-th through 21-st century) (2021), erişim 11 Haziran 2024, [http://www.abcdar.com/magazine\\_XIX.php](http://www.abcdar.com/magazine_XIX.php)

51 Anadolu'da 12. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar devam eden süreçte aslanların mimariden el sanatlarına kadar birçok alanda bir bezeme ögesi olarak kullanıldığı bilinen bir gerçektir. Tek olarak, başka bir canlıya saldırı anında veya karşılıklı konumlandırılmışlardır. Camiden, hanlara, kümbetlerden çeşme ve medreselere kadar oldukça farklı yapılarda bunları görmek mümkündür. Maden, ahşap ve çini gibi el sanatları örneklerinde de aynı durum söz konusudur. İlginç bir biçimde karşılıklı konumlandırılmış çifte aslan kullanımı Bizans ve İslam dünyasında da vardır. Bk. Tuncer, “Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü,” 156-411.

52 Aslan gibi geyik ve tavşan da mimariden el sanatlarına kadar birçok alanda kullanılmaktadır lâkin aslan kadar yaygın değildir.

dirmektedir. Böylelikle sandukayı gören kişinin sadece yazı değil figürler üzerinden de bir okuma yapması amaçlanmıştır. Daha doğrusu bu figürler üzerinden izleyiciye bir *görsel metin* sunulmuştur.

İlk bakışta aslanlar ve bunların arasında yer alan geyik bir av sahnesi izlenimi vermektedir.<sup>53</sup> Doğal olarak bazı araştırmacılar bu sahneleri bir av sahnesi veya mezar sahibinin hayattayken av ile uğraştığı ve bunun yansıması olarak görmüştür.<sup>54</sup> Gerçekten mezar üzerindeki bu betimleme böyle nitelendirilebilir mi? Öncelikle Orta Çağ'da Anadolu'sunda hayvan mücadele ve avlanma sahnelerinin yaygın bir biçimde kullanıldığı (mezarlar dışında da) ve aslında dönemsel bir beğenin ürünü olduğu unutulmamalıdır.<sup>55</sup> Bu yönüyle mezardaki figürler dönemin revaçta olan unsurları olarak okunabilir. Fakat hem sahnenin avdan ziyade iki aslan arasında kalmış ve türkmüş bir geyik içermesi -ki hayvan mücadele sahnelerinde doğrudan bir mücadele/saldırı anı kullanılmaktadır- hem de köşede yer alan tavşan kompozisyonu “av sahnesi” ve “ölen kişinin dünyevi bir özelliğini yansıttığı” yaklaşımını sorunlu hâle getirmektedir. Nitekim av sahnelerindeki her bir figürün bir arada buldukları diğer figürlerin sembolizmi ile birleşerek bütüncül bir anlam kazandığı bilinmektedir.<sup>56</sup> Yine kimi araştırmacıların sandukaların üzerinde yer alan bu gibi sahnelerin Şamanist don değiştirme ve ruhlarla mücadele inancının mezarlara sirayet etmiş hâli olduğunu, Şamanizm'in bu görseller üzerinden Anadolu'da devam ettirilmeye çalışıldığını ve bunların doğrudan ölüm kültü ile ilişkili olduklarını belirtmeleri söz konusu bu sandukadaki figürleri farklı bir perspektiften yorumlama imkânı sunmaktadır.<sup>57</sup>

Sandukaların sarkofaj gibi ölünün bedeninin veya kemiklerinin konulduğu bir kap değil, sembolik olarak mevtayı anmak, ebedileştirmek ve yüceltmek için yapılan ve mezarının üzerine konulan sandık formulu lahitler olduğu bilinmektedir.<sup>58</sup> Bu sebeple

53 Eldeki veriler Anadolu'da aslan ve geyik mücadele sahnesinin Selçukludan daha önce var olduğunu göstermektedir. Örneğin 976-1001 yılları arasında inşa edilmiş olan Erzurum'daki Hahuli (Hano) Manastırı Kilisesi'nin güney cephesinde yer alan taç kapının etrafında aslan geyik mücadelesi tasviri vardır. Bk. Mine Kadioğlu ve Bülent İşler, *Gürcü Sanatının Ortaçağı* (Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2010), 138.

54 Gündoğdu, “Afyon'da Yeni Bulunmuş Figürlü Bir Mezartaşı Hakkında,” 76; Tuncer, “Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü,” 224.

55 Aslan ve geyik avı hem Bizans hem de Selçukluda oldukça sık kullanılmıştır. 12. ve 13. yüzyıllarda yaygın görülen avcı ve geyik tasvirleri seküler beğeni dışında hem Bizans hem Selçuklularda ilahi görüyle ilişkilidir. Bk. Yurdağül Özdemir, “Anadolu'da Bizans-Selçuklu Kültürel Etkileşiminin Sanata Yansımaları” (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2020), 366-369; Nergis Ataç, “Onikinci ve Onüçüncü Yüzyıllarda Anadolu'da Bizans-Selçuklu Kültürel İlişkileri ve Yerel (Yerleşik) Sanat” (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi 2021), 192-193.

56 Çoruhlu, *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi, (Proto-Türk Devrinden, M.S. 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme)*, 182.

57 Babür Mehmet Akarsu ve Seda Akarsu, “Afyonkarahisar Figürlü Türkmen Mezar Taşlarında Dini Motifler,” *18. Türk Tarih Kongresi/18th Turkish Congress of History, Kongreye Sunulan Bildiriler*, I. cilt, haz. Semiha Nurdan ve Muhammed Özler (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2018), 42-44.

58 Alper Altın, “Taşkın Paşa (Damsa) Külliyesi İçerisinde Yer Alan Hızır Bey Türbesindeki Sandukalar,” *SUTAD* 45 (2019), 386.

özellikle Anadolu Selçuklarında bunların üretiminde estetik kaygıların ağır bastığı, yoğun ya da az da olsa mutlaka bezendiği ve bu bezemelerde hem dünyevi olana hem de ölüm kültlerine yani inançlarına atıflar yapan motiflere ve yazılara yer verildiğini söylemek doğru olacaktır. Diğer önemli bir husus ise özellikle belli bir coğrafyada yoğun bir biçimde üretilen bu sandukalardaki motiflerin zenginliğidir. Asya içlerinden getirilen ve ortak belleklerde korunan motifler doğrudan veya İslam dini ve çağdaş kültürlerle harmanlanarak sandukalara yansıtılmıştır. Bu da dönemin sanatsal üretimlerinin nasıl bir ortamda ortaya çıkarıldığını sunmaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri olan bu eserin üzerindeki söz konusu betileri çözümlerken bu durumu göz ardı etmemek gerekmektedir.

Sanduka üzerindeki geyiğin öncül ve çağdaş mitlerde ve inançlarda ölüm kültürü ile olan ilişkisi göz önüne alınca bu figürü yaşam-ölüm-öte dünya bağlamında bir ruh simgesi olarak okumak doğru gözükmektedir. Av sahnelerinde avlanan hayvan (geyik de bunlardan biridir) yer altı ruhunun kendisi veya elçisi olabilmekte ve yer altı tanrısına ve onun elinde ölüme işaret etmektedir.<sup>59</sup> Bütün bu bilgilere ek olarak mücadele sahnelerinde geyiğin genellikle olumsuz (kötülüğe, düşmana, karanlığa) gönderme yaptığı gözden kaçırılmamalıdır.<sup>60</sup>Fakat İslamiyet’i kabul eden bazı Türk topluluklarında bir insanın öldüğünü belirtmek için “geyik oldu” tabirinin kullanılması ve ruhun genellikle ürkek hayvanlarla ilişkilendirilmesi<sup>61</sup> geyiğin ölüm ve ruh ile doğrudan ilişkili olduğunu gözler önüne sermektedir. Doğal olarak mezar taşında yer alan geyik, ölüm ve insan ervahın somutlaşmış hâlidir.

Geyiği aralarına almış aslanlar da ölümle ilişkilidir. Aslanın hem koruyucu hem yol gösterici hem de ışık sembolü olduğu ve Anadolu mezar yapılarında bu bağlamda kullanıldığı göz önüne alınca aslanlar; geyiği yani ruhu koruyan, ruha eşlik eden ve yol gösteren varlıklar olarak sahnede yer almıştır. Buna bir de aslanın gökyüzü, gök kapısı ve cennet ile olan bağlantısı eklenince<sup>62</sup> hem ona yol gösteren hem de gideceği yeri işaret eden varlıklar olarak değerlendirmek doğru gözükmektedir. Zaten aslanların çifte olarak ve geyiği iki yandan kuşatacak biçimde yapılması bunu olanaklı kılmaktadır. Böylece bir av sahnesinden ziyade farklı bir kurguyu sunmaktadır. Yine sahnenin köşesinde yer alan tavşan da bu durumu güçlendirmektedir. Tavşanın mezar ya da ölüm kültürü ile ilişkisi henüz tam olarak aydınlatılmamıştır. Fakat erken anlatılarda koyu renk tavşanın yer ile ilişkisi ve takvim hayvanı olan tavşanın ölüm habercisi olarak da kabul görmesi (Anadolu’da bu inanç devam etmektedir), İslam’la

59 Çoruhlu, *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatı’nda Hayvan Sembolizmi (Proto-Türk Devrinden, M.S. 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme)*, 175.

60 Çoruhlu, “Türk Sanatı’nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi,” 36.

61 Jean-Paul Roux, *Altay Türklerinde Ölüm* (İstanbul: Kocabalı Yayınevi, 1999), 144, 158.

62 Ali Uzay Peker, “Anadolu Selçukluları’nın Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1996), 35.

birlikte uyuyan tavşanın ölümü, yıldız ve asma yapraklarıyla bir arada verilen tavşanın göksel cenneti ve eskatolojiyi işaret ettiği unutulmamalıdır.<sup>63</sup> Bu durumda tavşan, alplik/ongun sembolü olmak dışında ölümün habercisi veya öte dünya bağlamında da değerlendirilebilir.

Figürleri daha iyi değerlendirmek ve çözümlemesinin yapabilmek için sahneye de değinmek gerekmektedir. Sahnede iki aslan arasında kalmış ve ürkmüş bir geyik bir sonu yani ölümü işaret etmektedir. Bu da Türk topluluklarında erken dönemlerden itibaren ölüm sebebinin görünür olan şeyde değil görünürün ardındakinde (ölümü isteyen gücü) aranması gerektiği inancının bir yansımasıdır.<sup>64</sup> Bu yönüyle mezar taşındaki sahnenin kendisi bile kurgulanış biçimiyle ölümü imlemektedir. Bütün figürler bir arada değerlendirildiğinde ise bunların gelişi güzel seçilmediği, dönemsel beğenin dışında ölüm kültürü ile ilişkili oldukları ve mezar sahibinin yaşamı dışında ruhuna, ölüme ve ölüm sonrası sürece gönderme yaptıkları anlaşılmaktadır. Figürler üzerinden ölen kişinin ruhu geyik üzerinden simgeleştirilmiş, onun koruyucu ruhlar ya da koruyucular üzerinden göğe yolculuğu ya da bunun temennisi dile getirilmiştir. Köşede yer alan tavşan ise sahneden çıkacak biçimde verilerek artık görevini tamamlamış; ölümü haber vermiştir.

Söz konusu bu figürler ölüm kültürü merkezli olmasına rağmen İslam dinine mensup (ölen kişinin isminden dolayı bunu söylemek yanlış olmaz) bir kişinin mezar taşında oluşuyla da öncül ve çağdaş inançların yansımasıdır. Belki bu da bize figürlerin bu özelliği ile mezarı yaptıranların geçmişten gelen inançlar ile İslam inançlarını harmanladığı ya da sentezlediğini göstermektedir.

## Sonuç

Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi'nde yer alan sanduka mezar taşı üzerindeki figürler Orta Çağ'da Anadolu'daki kültür, sanat ve inanç ortamını yansıtmaları bakımından oldukça önemli bir örnektir. Figür eser bağlamında ele alındığında genel sembolizmin dışında ölüm odaklı bir durum söz konusudur. Bu bakış açısıyla değerlendirilen eserde başta kompozisyon kurgusu, kullanılan figürler ve bunların yerleştirilme biçimleri bir av veya mücadele sahnesinden çok ölümü işaret etmektedir. Özellikle iki aslan arasında kalan geyik doğrudan ölüme, ruha ve "geyik olan" yani ölen kişinin kendisine gönderme yapmaktadır. Işığın simgesi olan aslanlar ruhun yolunu aydınlatan, onu koruyan ve ona yol gösterenler hatta onu aralarına alarak ruhu çepeçevre saranlar olarak geyiğe saldırmadan fakat ona hamle edecek biçimde konumlandırılmışlardır. Çerçveden çıkmak üzere koşar vaziyette verilen tavşan ise ölüm, uğursuz olanın habercisi (ki ölüm de uğursuzdur) veya ölümün kendisi olarak sahneye eklenmiştir.

63 İlginç bir biçimde Mısır Kıpti inancında tavşan ruhun simgesi olarak görülmektedir. Bk. Hussein, "Symbolism in Fatimid Pottery Decorative Arts," 286-287.

64 Roux, *Altay Türklerinde Ölüm*, 80.

Mezar taşları içerisinde ünük olan bu sahneye rağmen aslan, geyik ve tavşanın çağdaş ya da ardıl mezar taşları ve türbe ile kümbetlerdeki varlığı söz konusu figürlerin ölüm ile ilişkisini de gözler önüne sermektedir. Burada sorulacak önemli bir soru “mezar yapılarındaki figür kullanımının neden belli bir dönemde ve coğrafyada olduğu”dur.

Bilindiği gibi Orta Çağ’da Anadolu İnan-Sasani çevresi, Anadolu’nun yerli kültürleri ve Orta Asya gibi üç farklı kaynaktan beslenmektedir.<sup>65</sup> Özellikle Anadolu Selçuklu Devleti’nin hakimiyeti altındaki İç Anadolu ve çevresi bu zengin sanatsal ve mimari üretimin doğrudan uygulanabildiği bir alan olmuştur. Doğal olarak farklı beğenilerin karşılaşma ve sentezlenme alanı olan bu coğrafyada bu tür mezar taşlarının ortaya çıkması yadırganacak bir durum değildir. Bazı araştırmacılar mezar taşlarındaki bu sahnelerin unutulmuş ve asırlar sonra tekrar ortaya çıkan unsurlar olduğunu söylese<sup>66</sup> de aslan ve geyiğin kültürler üstü birer imge olduğu ve Anadolu’da süreklilik arz ettiği unutulmamalıdır.<sup>67</sup> bunların kültürel ve sanatsal etkileşim neticesinde ortaya çıktıklarının da gözden kaçırılmamalıdır. Özellikle Moğol istilasından sonra mimaride ve el sanatlarında yaygınlaşan ve zenginleşen figür kullanımının bir nevi imge göçünün neticesinde böylesine zengin bezemelerin bulunduğu mezar taşları üretilebilmiştir.<sup>68</sup> Fakat kimi araştırmacıların da dediği gibi 14. yüzyılı takriben İslam Orta Çağı’nın bitişi, daha doğrusu kültürel paradigma değişimi<sup>69</sup> ile birlikte mezar taşlarındaki figür kullanımı azalmış ve bitmiştir.

**Teşekkür:** Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi uzmanlarına, Doç. Dr. Yusuf Acioğlu ve Doç. Dr. Harun Tuncer’e katkı ve yardımları için teşekkür ederim.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Bu çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Biriminin desteklediği SBA-2023-4251 kodlu “Eskişehir Arkeoloji Müzesi’nde Yer Alan Ortaçağ İslami Döneme Ait Figürlü Sandukalar” adlı araştırma projesi sonucunda kaleme alınmıştır.

**Acknowledgement:** Thanks for the experts of Eskişehir Eti Archaeological Museum, Assoc. Prof. Dr. Yusuf Acioğlu and Assoc. Prof. Dr. Harun Tuncer for contribution and help.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** This study was written as a result of the research project titled “Figured Coffins from the Medieval Islamic Period in Eskişehir Archeology Museum”, coded SBA-2023-4251, supported by Çanakkale Onsekiz Mart University Scientific Research Projects Coordination Unit.

65 Mülayim, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, 145.

66 Gündoğdu, “Afyon’da Yeni Bulunmuş Figürlü Bir Mezartaşı Hakkında”, 76.

67 Sir Gavaz, “MÖ 2. Bin Yıl Bazı Gelenek ve Halk Motiflerinin Günümüze Yansıyan Örnekleri”, 79-91.

68 Turgay Yazar, “Ortaçağ Anadolu Türk Mimari Bezemesinde Vakvak Üslubu,” *Bilgi* 42 (2007), 10; Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, ed. Emre Yalçın (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010), 253.

69 Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 429.

## Kaynakça/References

- Akarsu, Babür Mehmet ve Seda Akarsu. "Afyonkarahisar Figürlü Türkmen Mezar Taşlarında Dini Motifler." *18. Türk Tarih Kongresi/18th Turkish Congress of History, Kongreye Sunulan Bildiriler I. Cilt*. Haz. Semiha Nurdan ve Muhammed Özler. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2018, 31-54.
- Albayrak, Yusuf. "Anadolu'da Artemis Kültü." Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2008.
- Alsan, Şenay Sayın ve Sinem Akın. "Türk Kültür ve Sanatında Geyik Sembolizmi." *Ulakbilge* 45 (2020): 215-226.
- Altın, Alper. "Taşkın Paşa (Damsa) Külliyesi İçerisinde Yer Alan Hızır Bey Türbesindeki Sandukalar." *SUTAD* 45 (2019): 383-408.
- Armutak, Altan. "Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi." *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi* 28/2(2002): 411-427.
- Ataç, Nergis. "Onikinci ve Onüçüncü Yüzyıllarda Anadolu'da Bizans-Selçuklu Kültürel İlişkileri ve Yerel (Yerleşik) Sanat." Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2021.
- Baldick, Julian. *Hayvan ve Şaman Orta Asya'nın Antik Dinleri*. Çev. Nevin Şahin. İstanbul: Hill Yayınları, 2010.
- Balcı, Mustafa. "Bilinmeyen Bir 12 Hayvanlı Takvim Risalesi: Takvîm-i Tatar Ma'a-Acem." *Türkbilgi* 20 (2010): 85-96.
- Barıştan, H. Örcün. "Konya İnce Minaresi'ndeki 15-16. Yüzyıl Sembolik Lahitlerden Örnekler." *XII. Türk Tarih Kongresi III*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999, 1073-1077.
- Başkan, Seyfi. *Karamanoğulları Dönemi Konya Mezartaşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Bihalji-Merin, Oto, Alojz Benac ve Tošo Dabac. *Steine Der Bogomile*. Viyana ve Münih: Verlag Anton Schroll and Co., 1964.
- Biray, Nergis. "12 Hayvanlı Türk Takvimi -Zamana ve İnsana Hükmetmek-." *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 15/39 (2009): 671-682.
- Bozer, Rüstem ve Muarrem Çeken. *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri 1-2*. Ankara: Selçuklu Belediyesi Yayınları, 2016.
- Bölükbaş, Eli ve Sema Etikan. "Aksaray Müzesinde Sergilenen Sandukalı Mezar Taşları ve Süsleme Özellikleri." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 13/75 (2020): 230-246.
- Çaycı, Ahmet. *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Çetinaslan, Mustafa, Hüseyin Muşmal ve İbrahim Kunt. "Beşşehir Yöresinde XV-XVI. Yüzyıla Tarihlenen Sanduka Örnekleri." *İSTEM* 22 (2013): 95-116.
- Çirkin, Sergen. *Güney Sibiryaya Arkeolojisi ve Şamanizm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Çoruhlu, Yaşar. "Türk Sanatı'nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi." *Toplumsal Tarih* 18 (1995): 33-42.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalca Yayınevi, 2010.
- Çoruhlu, Yaşar. *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi, (Proto-Türk Devrinden, M.S. 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme)*. Konya: Kömen Yayınları, 2014.
- Dalkesen, Nilgün. "Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Kültüründe Geyik Kültü." *Milli Folklor* 27/106 (2015): 58-69.

- Daneshvari, Abbas. *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah*. Oxford: Oxford Üniversitesi, 1986.
- Demir, Erkan. "Türkülerde Geyik." *Geyik Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir. İstanbul: Kitabevi, 2013, 141-175.
- Demiriz, Yıldız. "Konya Müzesinde Özel Durumdaki Bir Kabartma Hakkında." *Sanat Tarihi Yıllığı* 3 (1970): 221-230.
- Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim. "Zümer Suresi-53. Ayet Tefsiri." Erişim 11 Haziran 2024, <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Zümer-suresi/4111/53-ayet-tefsiri>
- El Barbary, Mohamed N., Ehab Ali, Aisha Al Tohamy. "Shiite Connotations on Islamic Artifacts From The Fatimid Period (358-567 A.H/ 969-1171 A.D)." *Preserved in The Museum Of Islamic Art in Cairo International Journal of Heritage, Tourism And Hospitality* 11/3/2 (2017): 121-137.
- Ergun, Pervin. "Alevilik-Bektaşilikteki Tavşan İnancının Mitolojik Kökleri Üzerine." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Dergisi* 60 (2011): 281-312.
- Esin, Emel. "SİN (Bosna-Hersek'de Bogomillere Atfedilen, XIII-XVI. Asırlardan Lahidler ile Anadolu'daki XII-XIV. Yüzyıllardan Müşahhas Tasvirli Türk Mezar Taşları Arasında Bir Mukayese)." *Orientalni Institutu Sarajevu* 30 (1980):107-138.
- Eyice, Semavi. "Kırşehir'de H. 709 (=1310) Tarihli Tasvirli Bir Türk Mezar Taşı." *Reşit Rahmeti Arat İçin*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1966, 208-243.
- Gülhan, Tuğçe. "Başlangıcından XIV. Yüzyıla Kadar Türk Sikkelerinde Hayvan Figürleri." Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015.
- Gönülal, Özand. "Seyitgazi Müzesindeki Mezar Taşları." *Eskişehir II. Selçuklu Eserleri Semineri Bildirileri 23-24 Temmuz 1990*. Eskişehir: Eskişehir Valiliği Yayınları, 1990, 57-61.
- Gündoğdu, Hamza. "Afyon'da Yeni Bulunmuş Figürlü Bir Mezartaşı Hakkında." *Sanat Tarihi Yıllığı* XII (1983): 61-93.
- Gündoğdu, Hamza. "Tokat'tan Bir Kaç Figürlü Kabartma Hakkında." *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 13 (2004): 65-93.
- Hoppál, Mihály. *Avrasya'da Şamanlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Hussein, Ahmed Awaad. "Symbolism in Fatimid Pottery Decorative Arts." *حولية الاتحاد العام للآثار بين* 292-278 :(2013) 16/6 "العرب"دراسات في آثار الوطن العربي". Erişim 11 Haziran 2024, [https://journals.ekb.eg/article\\_32599.html](https://journals.ekb.eg/article_32599.html)
- İnayet, Alimcan. "Uygur Kültüründe Geyik." *Geyik Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir. İstanbul: Kitabevi, 2013, 44-54.
- Kadiroğlu, Mine ve Bülent İşler. *Gürcü Sanatının Ortaçağı*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2010.
- Kalafat, Yaşar ve İbrahim Mustafa Vuşlat Noyan Güven. "Altay Türk Halk İnancılarından Anadolu'ya Dair Bazı Tespitler." *Ariş* VI (2011): 60-75.
- Kalla, Gábor. "Date Palms, Deer/Gazelles And Birds in Ancient Mesopotamia And Early Byzantine Syria. A Christian Iconographic Scheme And Its Sources in The Ancient Orient." *Across Themediterranean Diterranean-Along The Nile Studies in Egyptology, Nubiology And Late Antiquity Dedicated to László Török on The Occasion of His 75th Birthday*. 2. Cilt. Ed. By Tamás A. Bács, Ádam Bollók ve Tivadar Vida. Budapeşte: Güzel Sanatlar Müzesi, 2018, 863-899.
- Karadavut, Zekeriya ve Ünsal Yılmaz Yeşildal. "Anadolu-Türk Folklorunda Geyik." *Milli Folklor* 19/76 (2007): 102-112.



- Karadzhoва, Darinka. “За някои символи върху богомилските надгробия (стечки) в Босна и Херцеговина и Велзевуловото коло на поп Йеремия (On Some Symbols Found on Bogomil Tombstones in Bosnia and Herzegovina (Stećci) and the Beelzebub Kolo of Priest Jeremiah),” *Сълав е-списание в областта на хуманитаристиката X-XXI 19 (e-journal in the field of humanities dedicated to Bulgarian studies spanning 10-th through 21-st century)* (2021), erişim 11 Haziran 2024, [http://www.abcdar.com/magazine\\_XIX.php](http://www.abcdar.com/magazine_XIX.php)
- Karamağaralı, Beyhan. “Sivas ve Tokat'taki Figürlü Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında.” *Selçuklu Araştırmaları Dergisi II* (1970): 75-109.
- Karamağaralı, Beyhan. “Anadolu'da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında.” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (1973): 247-276.
- Karamağaralı, Beyhan. *Ahlat Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Karayel, Salih Emre ve Ali Albayrak. “Alevi-Bektâşî İnanç Sisteminde Hayvanlarla İlgili Mitolojik Unsurlar.” *Turkish Academic Research Review* 5/3 (2020): 438-455.
- Kawami, Trudy S. “Deer in Art, Life And Death in Northwestern Iran.” *Iranica Antiqua* 40 (2005): 107-131.
- Kazhdan, Alexander A. ‘Deer’. *Oxford Dictionary of Byzantium*. C. I. New York: Oxford Üniversitesi, 1991, 598-599.
- Kırıkçı, Emine. “12. ve 13. Yüzyılların Anadolu Türk Süsleme Sanatında Güneş, Ay ve Yıldız Simgelerinin Değerlendirilmesi.” Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004.
- Kıymet, Kurtuluş. “Anadolu'da MÖ 2. Binde Üretilen Çivi Yazılı ve Hiyeroglifli Madeni Eserler.” *OANNES-Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi* 3/1 (2021): 189-233.
- Kuban, Doğan. *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Kuban, Doğan. *Battıya Göçün Sanatsal Evreleri*. Ed. Emre Yalçın. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010.
- Mandaloğlu, Mehmet. “Türk Mitolojisinden Anadolu'ya Taşınan Kültür: Geyik Motifi.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6/27 (2013): 382-391.
- Meriç, Cem. “Bayramiç Yöresi Tahtacı Türkmenlerinde Ölüm Etrafında Oluşan İnanış ve Ritüeller.” *Kültür Araştırmaları Dergisi* 1/1 (2018): 70-80.
- Mülayim, Selçuk. *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.
- Nouri, Najmeh ve Sayed Hashem Hosseyini. “Mısır Fatimiler Dönemi'nde Hayvan Motifli Lüster Kapları ve İran Orta Çağı Çömlekçilik Ürünleri Üzerine Bir Araştırma.” *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* 23 (2018): 211-225.
- Oğuz, Burhan. *Mezartaşında Simgelenen İnançlar*. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, 1983.
- Otto-Dorn, Katharina. “Türkische Grabsteine Mit Figurenreliefs Aus Kleinasien.” *Ars Orientalis* 3 (1959): 63-76.
- Otto-Dorn, Katharina. “Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia.” *Kunst Des Orients* 12 ½ (1978-79): 103-149.
- Ögel, Bahattin. *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. II. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2006.
- Ögel, Bahattin. “Türk Mitolojisinde Geyik.” *Geyik Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir. İstanbul: Kiatbevi, 2013, 27-43.
- Önder, Mehmet. “Konya Mezar Taşlarında Şekil ve Süsleme.” *Türk Etnoğrafya Dergisi* XII (1970): 5-16.

- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü." *Anadolu* 13 (1969): 1-41.
- Öney, Gönül. "Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları." *Vakıflar Dergisi* 8 (1969): 283-291.
- Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978.
- Özdemir, Yurdağül. "Anadolu'da Bizans-Selçuklu Kültürel Etkileşiminin Sanata Yansımaları." Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2020.
- Parlar, Güldegül. *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Peker, Ali Uzay. "Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması." Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1996.
- Pektaş, Kadir. "Denizli - İlbadi Mezarlığı'ndaki Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mezar Taşları Üzerine." *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2009, 545-551.
- Perçem, Ersan. "Bursa Türk İslam Eserleri Müzesindeki XV. Yüzyıla Ait Mezar Taşlarında Bezeme Üslubu." Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Roux, Jeab-Paul. *Altay Türklerinde Ölüm*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999.
- Roux, Jean-Paul. *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. Çev. Aykut Kazancıgil. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.
- Seyirci, Musa ve Ahmet Topbaş. *Afyonkarahisar Yöresi Türkmen Mezar Taşları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983.
- Sir Gavaz, Özlem. "MÖ 2. Bin Yıl Bazı Gelenek ve Halk Motiflerinin Günümüze Yansıyan Örnekleri." *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* 19 (2016): 79-91
- Şahin, Mustafa Kemal ve Seringül Varis. "Eskişehir/Seyitgazi Kümbet Köyünde Bulunan Himmet Baba/Kümbet Dede Kümbeti Üzerine Yeni Düşünceler." *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri Kitabı (02-05 Kasım 2016)*. 2. Cilt. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017, 622-652.
- Tanyu, Hikmet. *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Kümbetleri I: Selçuklu Dönemi*. Ankara: Güven Matbaası, 1986.
- Tuncer, Akın. "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012.
- Türkdoğan, Suna Tuba. "Alevi İnançlarında Hayvan Mitolojisi ve Tabusu." Yüksek Lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 2019.
- Uğurcan, Fatma Zehra. "Altay Destanları Üzerine Bir İnceleme -Yaratılış, Yaşam, Öte Dünya." Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2016.
- Uzun, Nihal. "Başlangıcından M.Ö. II. Bin Yıl Sonuna Kadar Anadolu'da Geyik Tasvirleri." Yüksek Lisans tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, 2019.
- Ünver, A. Süheyl. "XIV. Üncü Asırda Anadolu'da Selçukluların Anınesine Bağlı Mezar Taşları Üzerine." *Vakıflar Dergisi* 12 (1978):15-26.
- Yazar, Turgay. "Ortaçağ Anadolu Türk Mimari Bezemesinde Vakvak Üslubu." *Bilgi* 42 (2007): 1-33.
- Yetkin, Şerare. "Yeni Bulunmuş Figürlü Mezar Taşları." *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* I (1970): 149-156.
- Yiğit, Emre. "Selçuklu Sanatında Burç-Gezegen Motiflerinin Plastik Değerler Açısından



## Konya Alâeddin Camii Selçuklu Dönemi Kitabelerinin Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi\*

### Analysis of Konya Alaeddin Mosque Seljuk Period Inscriptions in Terms of Calligraphy

Betül ERIKOĞLU\*\*

#### Öz

Alâeddin Camii, Anadolu Selçuklu Devleti'nin başkenti olan Konya'nın merkezindeki Alâeddin Tepesi üzerinde bulunmaktadır. Bu dönemin önemli yapılarından biri olan Alâeddin Camii'nin inşasından sonra tamamlanmasına kadar geçirdiği süreç oldukça uzundur. Caminin inşasına Sultan I. Mesud tarafından başlanmıştır. Sultan I. Mesud'dan sonra gelen sultanlar da camiye süreç içinde ilaveler yapmışlardır. II. Kılıçarslan'ın torunu I. İzzeddin Keykâvus, caminin şimdiki orta bölümü ile batı kanadının yapımını emretmiş fakat inşası bitmeden vefat edince caminin noksan kısımları kardeşi I. Alâeddin Keykubad tarafından tamamlanmıştır. Yapı üzerinde Selçuklu Dönemi'ne ait çeşitli kitabeler bulunmaktadır. Bu çalışmada caminin batı duvarında iki, kuzey duvarında dört olmak üzere altı inşa kitabesi, minber ve mihrap kitabeleri, mütevellî ve usta kitabesi, çini kitabe, Fetih suresi ile kelime-i tevhidin yazılı olduğu kitabeler hat sanatı bakımından değerlendirilmiştir. Mermer, ahşap, çini gibi çeşitli malzemeler kullanılarak yazılan bu kitabeler, metnin tasarım kurgusu, harflerin yazılış şekilleri, ebatları, yönleri, kullanılan işaretler gibi hususlarla Selçuklu Dönemi'nin yazı üslubu hakkında malumat vermesi bakımından önem arz etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Konya, Alâeddin Camii, İnşa Kitabesi, Selçuklu Sülüsü, Hat Sanatı

#### Abstract

Alaeddin Mosque is located on Alaeddin Hill in the center of Konya, the capital of the Anatolian Seljuk State. The stages of Alaeddin Mosque, one of the important structures of this period, from its construction to its completion are quite long. The construction of the mosque was started by Mesud I. The sultans who came after Mesud I also made additions to the mosque in the process. Kilijarslan II's grandson Kaykaus I ordered the construction of the current middle part and the western wing of the mosque, but when he passed away, the remaining parts of the mosque were completed by his brother Ala al-Din Kayqubad I. There are various inscriptions from the Seljuk period on the building. In this study six construction inscriptions, two on the western wall of the mosque and four on the northern wall, pulpit and mihrab inscriptions, trustee and master inscriptions, tile inscriptions, inscriptions containing the Surah al-Fath and the word Tawhid were evaluated in terms of calligraphy. These inscriptions, written using various materials such as marble, wood and tile, are important in terms of giving an idea about the writing style of the Seljuk Period, such as the design of the text, the way the letters are written, their sizes, directions and the signs used.

**Keywords:** Konya, Alaeddin Mosque, Construction Inscription, Seljuk Thuluth, Calligraphy

\* Bu çalışma, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalında Prof. Dr. Fevzi Günüş danışmanlığında, Betül Erikoğlu tarafından 2009 yılında tamamlanan "Konya'da Selçuklu Dönemi Yapı Kitâbelerinin (İnşa-Tamir) Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Betül Erikoğlu (Öğr. Gör.), Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye, e-posta: berikoglu84@gmail.com ORCID: 0000-0003-1584-7098

**Atf:** Erikoğlu, Betül. "Konya Alâeddin Camii Selçuklu Dönemi Kitabelerinin Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi." *Art-Sanat*, 22(2024): 361-404. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1483489>



### Extended Summary

In this study, the Seljuk period inscriptions of Alaeddin Mosque are discussed in terms of calligraphy. At the same time, it is aimed to determine the period characteristics of the inscriptions and contribute to the historical course of the writing. Alaeddin Mosque is located on the north-eastern slope of Alaeddin Hill in the center of Konya. The mosque is both the largest of the Seljuk structures in Konya and the oldest mosque in the Seljuk capital.

The inscriptions from the Seljuk period in Konya Alaeddin Mosque are the pulpit and mihrab inscriptions and the inscriptions on the north and west walls. In this article, six construction inscriptions, two on the western wall of the mosque and four on the northern wall, the trustee and master inscription, the tile inscription, the Seljuk period inscriptions in which the Surah al-Fath and the word tawhid are written were evaluated in chronological order.

**Pulpit inscriptions:** The ebony pulpit located to the right of the mihrab is one of the most beautiful examples of Turkish woodworking. There are inscriptions written in Kufic and Thuluth calligraphy on its door, transom, balcony, and right and left wings.

There is an eight-line master's inscription on the pulpit balcony. All letters in the master's inscription, which consists of eight lines, are without dots. There is a dispute in the sources regarding the name of the master written in the second line of this inscription. The words in dispute are second from the top. In order for the word written here to be "Mengum", there must be another tooth for "nun" after the first letter "mim". The part that comes after the beginning "mim" in the inscription is a part of "mim". Again, the letters "ya and mim" coming after the letter "kaf (kef)" - where the beginning of the letter considered as "mim" does not resemble "mim" - should have been written combined. The beginning of the letter considered as "mim" after "ya" in the inscription is downwards. Therefore, it resembles the letters "ba and nun" that form the word "thousand". It can be said that the name written here is more similar to "Mekki bin Birtî", based on the evaluations made according to the letter shapes.

**Kaykaus Inscription-2:** This inscription is located to the right of the crown gate on the northern façade of Alaeddin Mosque. The date of the Arabic inscription engraved in jali thuluth script on marble is 616 [1219-1220]. The spars of the "kaf (kef)" letters in the inscription are curved upwards. The date record in the last line is arranged tightly. The lower ends of the letters "alif (elif)", which taper downwards and end, are also curved to the left. Zulfahs are thick and have blunt ends.

The broken part in the second line is İbrahim Hakkı Konyalı "el-ğâlib Alâü'd-dunyâ"; Mehmet Önder, M. Zeki Oral and Remzi Duran completed it as "el-ğâlib 'İzzü'd-dünyâ". It is a matter of dispute which sultan's name was written in this

inscription. Konyalı, finds the possibility that these broken parts could have been done to be meaningless intentionally. However, the same letters that are broken in this inscription are also broken in the inscription on the western wall of the mosque. When we look at the structure of the letter “ayn (ayın)” in the second line of Kaykaus Inscription-3 on the western wall, it can be said that the next word is “İzzü’ d-dünya”. Because the letter “ayn (ayın)” here is used as “ayn-ı sâdî”, which allows the letter following it to be written horizontally or diagonally downwards. It is seen that the broken piece after the letter “ayn (ayın)” is in a diagonal direction downwards, not upwards, as is written in the letter “lam” after the letter “ayn (ayın)” in the word “Alâü’ d-dünyâ”. Since the letter “ze” can also be written diagonally, it can easily be said that this word is “İzzü’ d-dünya”. If there is an intention in these engraved places, it is possible that the broken place in Kaykaus Inscription-2, which we are now evaluating, is also “İzzü’ d-dünya”.

Konyalı, recorded the first word of the third line as “Keykubad (Kayqubad)”, and Oral and Duran recorded it as “Keykâvus (Kaykaus)”. Oral stated that the word “Keykâvus” was dug out and “Keykubad” was written instead. Duran also states that “Keykâvus” was originally written here, but after Keykâvus left the capital, during the time of Keykubad I or later, the opponents of Keykâvus I distorted the second letter “kaf (kef)” in the name “Keykâvus”, the eye of the letter “waw (vav)” and the entire letter “sin” to make it appear. He completed this place as “Keykâvus”, considering the possibility that it could have been transformed into a modern building. It may be possible that the word “Keykâvus” was broken here and “Keykubad” was written instead. Because in the word “Keykubad” there is no letter “ba” that should be found after the letter “qaf (kaf)”. Additionally, there is a lot of clarity between the word “Keykubad” and the word “ibn-i” that comes after it. If “Keykâvus” is written instead of “Keykubad”, this unnecessary gap will be closed.

Kaykaus Inscription-3: This inscription is located in the niche framed by a round arch on the left on the western wall of the mosque. There is no date record in the Arabic inscription engraved in jali thuluth script on marble. The titles mentioned in the inscription belong to the time of Kaykaus I in terms of arrangement and are similar to the other inscription on the northern façade. For this reason, it is more appropriate that the inscription belongs to Kaykaus I rather than Kayqubad I. The inscription probably dates to 616 [1219-1220], when the additional construction of the mosque began. The serenade of the letters “kaf (kef)” are written curved. The letters “alif (elif)” end by tapering downwards. The lower ends are also curved to the left. Zulfahs are thick and have blunt ends. The broken part at the beginning of the second line, Oral and Duran “İzzü’ d-dünyâ”; Konyalı completed it as “Alâü’ d-dünyâ”. The letter “ayn (ayın)” at the beginning of this line is written as “ayn-ı sâdî”. In other words, it is suitable for combining with the letter “ze” in the word “İzzü’ d-dünya”. As Konyalı stated, if this

broken place was “Alâü’ d-dünyâ”, it would have to be in the form of “ayn-ı na’lî”, which allows the letter following the initial letter “ayn (ayın)” to be written upwards. Thus, the letter “lam-alif” written upwards after the letter “ayn (ayın)” at the beginning of the word “Alâü’ d-dünyâ” could be combined with “ayn (ayın)”. In the light of these explanations, the broken place can be completed as “İzzü’ d-dünyâ”. The broken part in the middle of the third line is Oral and Duran “Keykâvus”; Konyalı completed it as “Keykubad”. There is a letter “kaf (kef) or ya” at the beginning of this word. When the broken part after the letter “ya” is compared to other inscriptions that say “Keykubad”, it is seen that it does not resemble the word “Keykubad” in shape. If you pay attention, the letter “ya” was interrupted here and then the lower part of the letter “kaf (kef)” began to be written. The letter “ya” in the word “Keykubad” in the third line of Kayqubad Inscription-3 forms the head of the letter “qaf (kaf)” without any interruption. Moreover, in Kaykaus Inscription-3, which we are now evaluating, the letter “sin” at the end of the word “Keykâvus”, if examined carefully, does not resemble the letter “dal” as stated by Konyalı. The broken part here looks more like the bowl of the letter “sin”. The difference is better understood when compared to the word “Keykubad” in Kayqubad Inscription-3.

The Seljuk period inscriptions of the Alaeddin Mosque, one of the most important buildings in Konya, the design of the phrase, the way the letters are written, their sizes, directions, the movements used, and so on. It is important in terms of explaining the writing style of the period with points such as signs.

Vertical letters and seren kef are among the letters that best reveal the Seljuk writing style. The ends of the vertical letters written from top to bottom are tapered, and the ends of the letters “alif (elif)” are written curved to the left. Zulfahs are thick and have blunt ends. The serenade of the letters “kaf (kef)” are written curved and sometimes wavy.

The variety of letter shapes used can help understand broken or deformed letters in the word. As a matter of fact, in Keykaus Inscription-2 and Keykaus Inscription-3, predictions were made based on the shapes of the intact letters on the same broken words.

As a result of these evaluations, it is seen that calligraphy is important in aesthetically evaluating the writing style of the period and in determining the structure of letter shapes and expressions in broken or deformed parts of the inscription.

## Giriş

Konya, Türkler tarafından ilk kez 1068’de fethedilmiştir. Türklerin Anadolu’ya yerleşmeleri ise 1071 Malazgirt Savaşı’ndan sonra olmuştur. 1075 yılında İznik Süleyman Şah tarafından fethedilmiş böylece Anadolu Selçuklu Devleti kurulmuştur.<sup>1</sup> I. Haçlı Seferi esnasında Selçuklular başkent İznik’i Bizans’a teslim edince Konya’nın başkent olmasına karar verilmiştir.<sup>2</sup> I. Mesud, Anadolu’nun yurt oluşuna katkıları olan önemli bir sultandır. Nitekim Konya, I. Mesud tarafından imara erişmiş, I. Mesud’un oğlu II. Kılıçarslan devrinde de ekonomik ve kültürel açıdan gelişmiştir. Yapımına Sultan Mesud zamanında başlanan Alâeddin Camii, Sultan Alâeddin Keykubad’a atfedilmiştir.<sup>3</sup> Bu çalışmada, Alâeddin Camii’nde bulunan Selçuklu Dönemi kitabeleri hat sanatı bakımından ele alınmıştır. Aynı zamanda kitabelerin dönem özellikleri tespit edilip yazının tarihî seyrine katkıda bulunulması hedeflenmiştir.

### 1. Konya Alâeddin Camii

Alâeddin Camii, Konya’nın merkezindeki Alâeddin Tepesi’nin kuzey-doğu yamaçında yer almaktadır. Cami hem Konya’daki Selçuklu yapılarının en büyüğü hem de Selçuklu başkentinin en eski camisidir.

Konya’nın Selçuklu Devleti’nin başkenti olmasıyla ihtiyaç duyulan “Ulu Camii”, Sultan I. Mesud tarafından “Ehmedek” adıyla da bilinen iç kaleye yaptırılmıştır. Zaman içerisinde diğer sultanlar tarafından camiye ilaveler yaptırılmıştır. Caminin tek bir sultan dönemine ait olmadığı yapı üzerindeki kitabe sayısından anlaşılmaktadır. İnşasından sonra tamamlanmasına kadar geçen süreç uzun olduğundan yapımında dört sultanın emeği bulunmaktadır. Caminin iki farklı merhalede yapıldığı, mevcut kitabeler ile belge ve incelemelerdeki bulgulardan anlaşılmaktadır. Kitabe ve bulgulara göre caminin doğu tarafındaki çok sütunlu büyük mekân, Sultan I. Mesud tarafından inşa edilmiştir. Sultan Mesud, caminin bitmek üzere olduğu süreçte vefat edince oğlu II. Kılıçarslan tarafından eksikleri tamamlanarak ibadete açılmış olmalıdır. Hatta kendi ismini hakkettirdiği minberi de II. Kılıçarslan koydurmuş olmalıdır. Minberde yazılı olan Recep 550 [1155] tarihi Sultan I. Mesud’un vefatı ve yerine II. Kılıçarslan’ın tahta çıktığı yıldır. Kılıçarslan muhtemelen sultan olur olmaz cami ile ilgilenmiş, ardından kendi adıyla anılan köşkü ve saltanat yıllarının sonlarına doğru da caminin batısına türbesini yaptırmıştır. Daha sonra II. Kılıçarslan’ın torunu I. İzzeddin Keykâvus (1211-1220) kendi adına bir türbe, caminin orta bölümü ile batı kanadının yapımını Mütevelli Atabeki Ayas’a emretmiştir. I. İzzeddin Keykâvus caminin inşası bitmeden vefat edince noksan kısımlar I. Alâeddin Keykubad (1220-1237) tarafından

1 Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye* (İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu, 1971), 45.

2 Tuncer Baykara, “Konya,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 26 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002), 183.

3 Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 194-195, 233-234.

tamamlanarak ibadete açılmıştır.<sup>4</sup> Alâeddin Camii, tarihî önemi, konumu, plan şeması, yapım tekniği ve kullanılan malzemeler gibi hususlarla önemli bir yere sahiptir.<sup>5</sup>



G. 1: Konya Alâeddin Camii'nin genel görünüşü (B. Erikoğlu, 2024)

## 2. Hüsn-i Hat Sanatı ve Anadolu Selçuklu Dönemi'nin Yazı Hususiyetleri

Arap yazısından doğan ve güzel yazı anlamına gelen “hüsn-i hat”, güzel sanatların müstesna dallarından biridir. İslam dinini kabul eden çoğu kavmin benimsediği Arap hattı zamanla İslam hattı vasfını kazanmıştır.<sup>6</sup> Hz. Peygamber zamanında yazının gelişmesi ve yayılması sağlanmış, okuma ve yazmayı öğrenmenin lüzumu üzerinde durularak yazı öğrenimi teşvik edilmiştir.<sup>7</sup>

Yazının dil bilgisi çağının başladığı, harf ve kelimelerin ölçülerinin belirlendiği dönem Emeviler Dönemi'dir.<sup>8</sup> Abbasiler Dönemi'nde de bu faaliyetler devam etmiş, devrin ünlü hattatı İbn Mukle'nin (öl. 328/940) nizam ve ahengini kurallara bağladığı “mensub” yani “nisbetli” yazı şekillenmiştir. 11. yüzyılın ilk dönemlerinde “muhakkak”, “reyhani” ve “nesih” yazıları doğmuştur. Devrin diğer ünlü hattatı İbnü'l-Bevvâb (öl. 413/1022), İbn Mukle yolunu değiştirmiş ve bu üslup 13. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. 13. yüzyılda Yâkut el-Müsta'sımî (öl. 698/1298) “aklâm-ı sitte” adı verilen sülüs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevki' ve rikaa yazılarına yön vermiştir.<sup>9</sup>

4 Yaşar Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri* (Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2009), 106-107.

5 Burak Sevindi, “Konya ve Çevresinde Yer Alan Vakıf Kayıtlarında Ulu Cami Olarak Geçen Camiler” (Yüksek lisans tezi, Konya Teknik Üniversitesi, 2020), 279, 303.

6 M. Uğur Derman, “Hat,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 16 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 427.

7 Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2003), 42.

8 Fevzi Günüç, “XV.-XX. Yüzyıl Osmanlı Dinî Mimârisinde Celi Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri” (Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 1991), 10.

9 Derman, “Hat,” 428.



Özellikle mushaf kitabetinde kullanıldığı bölgelere göre farklılıklar gösteren kûfi hattı, Kuzey Afrika ülkelerinde bilhassa Endülüs ve Mağrib’de Mağribî, İran ve doğusunda ise “Maşrik kûfisi” adı ile aklâm-ı sitte’nin doğuşuna kadar kullanılmaya devam etmiştir. Daha çok eserlerde görülen iri kûfi, bazı süsleme unsurlarıyla birlikte tezyinî bir nitelik kazanmıştır. Tezyinî kûfi yazının çiçekli, yapraklı, örgülü olarak bilinen şekilleri genellikle kitap başlıkları ve abidelerde görülmektedir.<sup>10</sup> Yazının mimarideki ilk kullanımı, Emeviler Dönemi’nde (661/750) görülmektedir. Halife Abdü’l-Melik’in 687 tarihinde yapımına başladığı Kubbetü’s-Sahra içindeki kûfi kitabe kuşağı ilk örneklerden biridir.<sup>11</sup>

Celi, sözlükte “açık, belli, âşikâr,” anlamlarına gelmektedir.<sup>12</sup> Hat sanatında ıstılah olarak ise “bir yazı cinsinin iri yazılmış şekli”ne denmektedir. Celi, bir yazı çeşidi değil, bir yazı karakteridir.<sup>13</sup> Üçte bir manasına gelen sülüsün celisi levhalarda kullanılmakla birlikte daha ziyade mimari eserlerde vücut bulmuştur. Yapıların cümle kapılarında, kitabelerde, kubbe içlerinde ve duvarlarında çokça uygulanmıştır.<sup>14</sup> Karahanlılar devrinde tezyinî kûfi ve makılı yazı ile birlikte celi sülüs tezyinatlı şekilde tatbik edilmiş, Gazneliler Dönemi’nde de mimari eserlerde tezyinî kûfi kullanılmıştır.<sup>15</sup>

Büyük Selçuklu mimarisi ile ilgili yeterli bilgi bulunmamakla birlikte bu dönemde kullanılan kûfi yazıların celiye göre hem sayı bakımından hem de estetik yönden daha ileri durumda olduğu bilinmektedir.<sup>16</sup> Fakat önceki dönemlere göre bu dönemde celi sülüsün mimaride daha fazla tercih edildiği ifade edilebilir.<sup>17</sup> Büyük Selçuklu Dönemi celi yazıları, genel olarak zemini helezoni ve kıvrıklal motif ile bunlar arasına yerleştirilmiş rumilerden oluşmaktadır. Dik harflerin yer yer gruplanması ve düz hatlarla yazılması, harflerin ya çok cılız ya da çok şişkin yapılması, zülfeli harflerin “zülfе” denilen tamamlayıcı unsurlarının henüz görülmemesi bu dönemin genel özelliklerindedir.<sup>18</sup>

Tüfekçioğlu, Anadolu Selçuklu Dönemi yapılarındaki celi sülüs yazı kullanımının tezyinî kûfi ve diğer yazı türlerine göre daha fazla olduğunu belirtmiştir.<sup>19</sup> Günüç,

10 Derman, “Hat,” 428.

11 Recep Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı” (Doktora tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 1999), 2.

12 İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, c.1 (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2011), 474.

13 Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 105.

14 Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 21, 106.

15 Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Râkım Efendi* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003), 74.

16 Fevzi Günüç, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Celi Sülüs Hattı,” *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri Kitabı* (Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1996), 186.

17 Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 13.

18 Günüç, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Celi Sülüs Hattı,” 186.

19 Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, 15.

Anadolu Selçuklularının celi yazıyı mimari eserlerinde Büyük Selçuklulara göre daha fazla kullandıklarını belirterek Selçuklu celisini iki kısma ayırmıştır. “Birincisi nebati örgü ile iç içe olan şekli, diğeri de düz bir zemine çoğu kez girift olarak yazılanıdır. Zemin tezyinatı dönem sonlarına doğru azalsa da, celi yazıdaki gelişme henüz tam olarak sağlanamadığı için, zemini müzeyyen celi yazılar tamamen terkedilmemiştir.”<sup>20</sup> Zeminde nebati ve helezoni motif kullanılan celi yazıların, Büyük Selçuklu, Beylik ve Erken Osmanlı Dönemi’nde örnekleri görülmüştür.<sup>21</sup>

Alparslan, Selçuk celi sülüsünü, üç çeşide ayırmıştır: “Girift”, “cılız” ve “küt” olarak zikrettiği çeşitlerin ortak noktaları şu şekildedir: Amudi harflerin üst tarafları kalın, alt tarafları ise üste oranla daha incedir. Zülfeli harflerin zülfeleri<sup>22</sup> küt olup ayrıca bunların üst kısımları bir hayli düzdür. “*Cim ve ayın*” gibi dairevi harfler başka harflere oranla daha küçüktür. Dikey harfler birbirine oldukça yakın şekilde sıralanmaktadır.<sup>23</sup> Günüş, buna ilave olarak “*kef*” harflerinin bir parçası olan “*seren*”in düz yerine kavisli yapılmasının bu dönemin karakteristik özelliklerinden biri olduğunu belirtmiştir.<sup>24</sup>

### 3. Konya Alâeddin Camii Selçuklu Dönemi Kitabeleri

Konya Alâeddin Camii’ndeki Selçuklu Dönemi’ne ait kitabeler, minberde, mihrapta, kuzey ve batı duvarında bulunmaktadır. Bu makalede caminin batı duvarında iki, kuzey duvarında dört olmak üzere altı inşa kitabesi, minber ve mihrap kitabeleri, mütevellî ve usta kitabesi, çini kitabe, *Fetih suresi* ile *kelime-i tevhid*in yazılı olduğu Selçuklu Dönemi kitabeleri kronolojik sıraya göre değerlendirilmiştir. Bu kitabeler aşağıdaki sıraya göre tertip edilmiştir:

**Tablo 1:** Konya Alâeddin Camii’nde bulunan Selçuklu devri kitabeleri (Hazırlayan: Betül Erikoğlu, 2024)

Kitabeler	Tarih	Bulunduğu Yer
Minber Kitabeleri	Recep 550 [1155] <sup>25</sup>	Cami içi
Keykâvus Kitabesi-1 Kelime-i Tevhid Kitabesi	616 [1219-1220]	Kuzey cephe duvarı
Keykâvus Kitabesi-2	616 [1219-1220]	Kuzey cephe duvarı
Keykâvus Kitabesi-3	Tarihsiz, muhtemelen 616 [1219-1220]	Batı cephe duvarı

20 Günüş, “Anadolu Selçuklu Mîmârisinde Celi Sülüs Hattı,” 186.

21 Günüş, “Anadolu Selçuklu Mîmârisinde Celi Sülüs Hattı,” 190-191.

22 Zülfe: Elif ve lâm gibi harflerin üst sağ taraftaki saçığın adı.

23 Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 107.

24 Günüş, “Anadolu Selçuklu Mîmârisinde Celi Sülüs Hattı,” 188.

25 Bu tarih, minber şerefesinde bulunan kitabe üzerinde yer almaktadır.

Çini Kitabe	617 [1220-1221]	Kuzey cephe duvarı
Keykubad Kitabesi-1 Taç Kapı Kitabesi	617 [1220-1221]	Kuzey cephe duvarı
Keykubad Kitabesi-2	Tarihsiz, muhtemelen 617 [1220-1221]	Kuzey cephe duvarı
Keykubad Kitabesi-3	Tarihsiz, muhtemelen 617 [1220-1221]	Batı cephe duvarı
Mihrap Kitabesi	Tarihsiz	Cami içi
Mütevelli ve Usta Kitabesi	Tarihsiz	Kuzey cephe duvarı

### 3.1. Minber Kitabeleri

Mihrabın sağında bulunan abanoz<sup>26</sup> minber, Türk ağaç işçiliğinin en güzel örneklerinden biridir. Kapısında, aynalık kısmında, şerefesinde, sağ ve sol kanatlarında kûfi ve sülüs hattı ile yazılmış yazılar yer almaktadır.

Minber aynalığı ve yan kanatlarda bulunan kitabeler, yuvarlak satırlı derin oyma tekniği ile yapılmıştır.<sup>27</sup> Minberin kapısı üzerinde kûfi yazı çeşidi ile tek satır hâlinde yazılmış olan kitabe (G. 2), camideki en eski kitabe olma vasfını taşımaktadır. Bu kitabe, I. Kılıçarslan oğlu I. Mesud zamanına aittir.<sup>28</sup>



G. 2: Minber kapısı üzerinde I. Mesud zamanına ait olan kûfi kitabe (B. Erikoğlu, 2024)

#### Kitabe Metni:<sup>29</sup>

عز الدنيا و الدين ابو الفتح مسعود بن قلع ارسلان ناصر امير المؤمنين

#### Okunuşu:<sup>30</sup>

“ ‘İzzu’ d-dünyâ ve’ d-dîn ’Ebû’ l-feth Mes’ud ibn-i Kılıcarslan Nâşıru ’Emîri’ l-Mü’ minîn.”

26 İbrahim Hakkı Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi* (Konya: Büyükşehir Belediyesi, 1997), 309.

27 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 160.

28 M. Zeki Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” *Yıllık Araştırmalar Dergisi* 1 (1957), 52.

29 Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 52; Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 309.

30 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 36.

**Anlamı:**

“Din ve dünyanın Şerefi, fetih babası, ‘Mü’minlerin Emirinin Yardımcısı’ Kılıcarslan oğlu Mesud.”<sup>31</sup>

**Değerlendirme:** Metin, yazı alanının alt kısmına kûfi yazı çeşidi ile tek satır hâlinde yazılmıştır. “*Elif, lâm*” gibi dikey harflerin üst kısımda örgü şeklinde tasarlandığı bu yazı, tezyinî ve örgülü kûfinin en güzel örneklerinden biridir.

Minberde bulunan bir diğer kitabe (**G. 3**), kapının aynalık kısmında yer almaktadır. Kitabe metni, *Mümin* suresi 16. ayetin son kısmından oluşmaktadır.



**G. 3:** Minberin aynalık kısmında *Mümin* suresi 16. ayetin yazılı olduğu kûfi kitabe (Erikoğlu, 2024)

**Kitabe Metni:**<sup>32</sup>

لمن الملك اليوم لله الواحد القهار

**Okunuşu:**

“Li-meni’l-mülkü’l-yevm lillâhi’l-vâhidi’l-ğahhâr.”

**Anlamı:**

“Elbette tek ve mutlak hükümran olan Allah’ındır!”<sup>33</sup>

**Değerlendirme:** Ayet, zemini tezyinatlı alan içine kûfi yazı çeşidi ile yazılmıştır. Zamanın getirdiği yıpranma payı, zeminin tezyinatlı ve yazı ile zeminin aynı renkte olması sebebiyle harfler zor seçilmektedir.

31 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 37.

32 Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 52; Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 154.

33 “Mü’min Suresi-16. Ayet Tefsiri,” Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim, erişim 27 Haziran 2024, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Mü’min-suresi/4149/16-18-ayet-tefsiri>

Minberdeki bir diğer yazı (G. 4), kapı sövelerini üç taraftan çevreleyen sülüs kitabedir. Metin, sağ alttan başlayarak yukarı doğru yazılmış, yukarıdan ufki şekilde devam etmiş, sol taraftan da aşağı doğru yazılarak tamamlanmıştır.



G. 4: Minberin kapı sövelerinde bulunan sülüs yazı (B. Erikoğlu, 2024)

#### Kitabe metni:<sup>34</sup>

السلطان المعظم شاهنشاه الاعظم سيد سلاطين العرب والعجم مالك رقاب الامم عز الدنيا والدين ركن الاسلام  
والمسلمين فخر الملوك والسلاطين / نصير الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين غياث المجاهدين حافظ بلادالله  
ناصر عبدالله معين / خليفة الله سلطان بلاد الروم والارمن والافرنج والشام ابو الفتح قلعج ارسلان بن مسعود بن قلعج  
ارسلان ناصر امير المؤمنين ادام الله سلطانه و خلد ملكه و ضاعف اقتداره

34 Metnin son kelimesini Oral, اقتداره, (iktidârahu) Konyalı, اقباله (ikbâlehu) şeklinde okumuşlardır. Bk. Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 52; Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 309.

**Okunuşu:**<sup>35</sup>

“ 'Es-Sultānu'l-mu'azzam şāhinşāhu'l-a'zam seyyidü selātini'l-'Arab ve'l-'Acem mālīkū riqābi'l-ümem 'İzzü'd-dünyā ve'd-dīn ruknü'l-'İslām ve'l-müslimīn faḫru'l-mülük ve's-selātin naşīru'l-Haḫki bi'l-berāhīn kātīlü'l-keferati ve'l-müşrikīn ğıyāşü'l-mücāhidīn ḫāfiẓü bilādillāh nāşīru 'ibādillāh mu'īnu ḫalīfetillāh sultānu bilādi'r-Rūm ve'l-'Ermen ve'l-'Efrenc ve'ş-Şām 'Ebū'l-feth Kılıcarslān ibn-ü Mes'ūd ibn-i Kılıcarslān Nāşīru 'Emīri'l-Mü'minīn 'edāmellāhu sultānehū ve ḫallede mülkehū ve za'afe iktidārahū”

**Anlamı:**

“Büyük Sultan, yüce şahin şah, Arap ve Acem sultanlarının efendisi, ümmetin fertlerinin sahibi, din ve dünyanın İzzeti, Müslümanların ve İslam'ın destekçisi, meliklerin ve sultanların övünç kaynağı, delillerle Hakk'ın yardımcısı, inkârcıları ve şirk koşanları öldüren, Allah yolunda çalışanların yardımcısı, Allah'ın mülkünün koruyucusu, Allah'ın kullarının yardımcısı, Allah'ın halifesinin yardımcısı, Rum, Ermeni, Avrupa ve Şam'ın sultanı, fetih sahibi, 'Müminlerin Emirinin Yardımcısı', Kılıcarslan oğlu Mesud oğlu Kılıcarslan -Allah saltanatını devam ettirsin, mülkünü sonsuz kılsın ve mutluluğunu kat kat artırsın.-”<sup>36</sup>

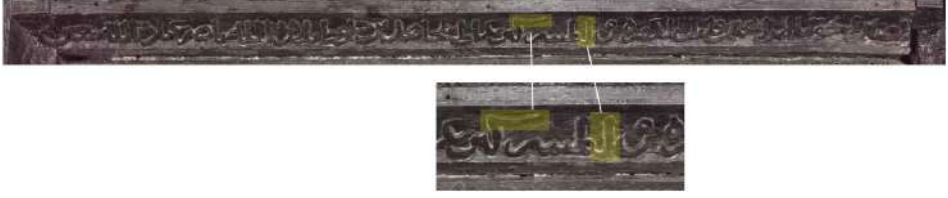
**Değerlendirme:** Karamağaralı, caminin ilk yapısının I. Mesud zamanında yapıldığını hem minberde adının geçmesi hem de Receb 550 [1155] tarihi yazılı olan sanatkar kitabesi ile sabit olduğunu, aynı minberin kapı sövelerindeki II. Kılıcarslan kitabesinin de cami veya minberin nihai işlerinin II. Kılıcarslan zamanında tamamlandığına işaret ettiğini belirtmiştir. Ayrıca kapı sövelerindeki yazının, buradaki tezyinatın sonradan kazınarak yazıldığı izlenimini verdiğini ifade etmiştir.<sup>37</sup> Yazı, “hafif iç bükey olarak oyulmuş dört santimetre genişlikteki dış bordüre kabartma olarak”<sup>38</sup> sülüs ile yazılmıştır. Kitabedeki harflerin her ne kadar dört santimetrelik kısa bir alana yazılsa da Selçuklu yazı üslubunu yansıttıkları görülmektedir. “*Elif*” harfleri aşağı doru incelerek son bulmuş, alt kısımları sola doğru kıvrık yazılmıştır. Zülfeler kalın ve uçları küttür. “*Kef*” serenleri kavislidir.

35 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 37.

36 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 37-38.

37 Halük Karamağaralı, “Konya Ulu Câmii,” *Röleve ve Restorasyon Dergisi* 4 (1982), 123.

38 Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 151.



G. 5: Minberin kapı sövelerinde bulunan kitabenin üst kısmındaki “elif ve kef” harfi  
(B. Erikoğlu, 2024)

Minberin mihraba bakan yönünde iki satırlık kûfi yazı yer almaktadır (G. 6). Âyetü'l-Kürsî'nin yazılı olduğu kitabede satırların yönü şerefeye doğrudur.



G. 6: Minberin mihraba bakan yönünde Âyetü'l-Kürsî'nin yazılı olduğu iki satırlık kûfi yazı  
(B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe metni:

Üstteki satır

بسم الله الرحمن الرحيم الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض

Alttaki satır

من ذا الذي يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين ايديهم و ما خلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه الا بما شاء وسع كرسيه  
السموات و الارض

### Okunuşu:

“Bismillāhirrahmānirrahīm Allāhu lā ilāhe illā huve'l-ḥayyu'l-ḳayyūm(u) lā te'ḥuzuhu sinetun velā nevm(un) lehu mā fi's-semāvāti vemā fi'l-arz(i) men zellezī yeşfe'u indehu illā bi-iznih(i) ya'lemu mā beyne eydihim vemā ḫalfehum velā yuḫīṭüne bişey-in min 'ilmihī illā bimā şā(e) vesī'a kursiyyuhu's-semāvāti ve'l-arz(a)...”

### Anlamı:

“Allah, O'ndan başka tanrı yoktur; diridir, her şeyin varlığı O'na bağlı ve dayalıdır. Ne uykusu gelir ne de uyur. Göklerde ve yerde ne varsa hepsi O'nundur. O'nun izni olmadıkça katında hiçbir kimse şefaata edemez. Onların önlerinde ve arkalarında olanları O bilir. O'nun ilminden hiçbir şeyi –dilediği müstesna- kimse bilgisi içine sığdıramaz. O'nun kürsüsü gökleri ve yeri içine almıştır...”<sup>39</sup>

Minberin batıya bakan yönünde *Âl-i İmrân* suresi 17, 18 ve 19. ayetlerin yazılı olduğu olduğu iki satırlık kûfi yazı yer almaktadır (G. 7). Kitabe metninin yönü şerefeden minber kapısına doğrudur.



G. 7: Minberin batıya bakan yönünde *Âl-i İmrân* suresi 17, 18 ve 19. ayetlerin yazılı olduğu olduğu iki satırlık kûfi yazı (B. Erikoğlu, 2024)

39 “Bakara Suresi - 255. Ayet Tefsiri,” Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim, erişim 27 Haziran 2024, <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/262/255-ayet-tefsiri>



### Kitabe metni:

Üstteki satır:

الصابرين و الصادقين و القانتين و المنفقين و المستغفرين بالاسحار شهدالله انه لاله الا هو و الملنكة و اولوا العلم

Alttaki satır:

قائما بالقسط لاله الا هو العزيز الحكيم ان الدين عندالله الاسلام وما اختلف الذين اتوا الكتاب الامن بعد ماجاءهم العلم بغياً بينهم و من يكفر

### Okunuğu:

(17. ayet) “Eş-şâbirîne ve’ş-şâdikîne ve’l-kânitîne ve’l-munfiķîne ve’l-mustagfirîne bi’l-esħâr(i). (18. ayet) Şehidallâhu ennehû lâ ilâhe illâ huve, ve’l-melâiketü ve ulû’l-’ilm-i ķâimen bi’l-kıst(i), lâ ilâhe illâ huve’l-‘azîzu’l-ħakîm(u). (19. ayet) İinne’d-dîne ‘indâllâhi’l-islâm(u), ve mâħtelefellezîne ütû’l-kitâbe illâ min ba’di mâ câchumu’l-’ilmü bağyen beynehum, ve men yekfur...”

### Anlamı:

“Sabredenler, doğruluktan şaşmayanlar, huzurda boyun bükenler, hayır yolunda harcama yapanlar ve seher vakitlerinde Allah’tan bağışlanma dileyenler (içindir).<sup>40</sup> Allah, hak ve adaleti ayakta tutarak, kendinden başka tanrı olmadığını bildirdi; melekler ve ilim sahipleri de bunu ikrar ettiler. (Evet) O’ndan başka tanrı yoktur; O mutlak güç ve hikmet sahibidir.<sup>41</sup> Kuşkusuz Allah katında din İslâm’dır. Kitap verilenler, ancak kendilerine ilim geldikten sonradır ki, aralarındaki hak tanımazlık yüzünden ayrılığa düştüler. Allah’ın ayetlerini inkar edenler...”<sup>42</sup>

**Değerlendirme:** Minberin sağ ve sol kanatlarında bulunan kûfi yazılar kabartma olarak hakkedilmiştir. Zeminde rumi motifleri ile yapılmış tezyinat bulunmaktadır. Bu kanatlarda bulunan kûfi yazılar yazı alanı ölçüsünde tasarlandığından minberin kapısı üzerindeki kûfi yazılar gibi örgülü değildir (G. 6, G. 7, G. 8). Minber şerefesinde sekiz satırlık usta kitabesi bulunmaktadır (G. 9).

40 “Âl-i İmrân Suresi – 17. Ayet Tefsiri,” Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim, erişim 27 Haziran 2024, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%82l-i-%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/309/16-17-ayet-tefsiri>

41 “Âl-i İmrân Suresi – 18. Ayet Tefsiri,” Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim, erişim 27 Haziran 2024, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%82l-i-%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/311/18-ayet-tefsiri>

42 “Âl-i İmrân Suresi – 19. Ayet Tefsiri,” Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim, erişim 27 Haziran 2024, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%82l-i-%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/312/19-ayet-tefsiri>



G. 8: Minberin mihraba bakan yönünde bulunan kûfi yazı detayı (B. Erikoğlu, 2024)



G. 9: Minber şerefesinde bulunan usta kitabesi (Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 167)

**Kitabe metni:**<sup>43</sup>

1- عمل استاد

2- .....

3- الحاجى الا

4- خلاطى

5- وفرغ منه

6- فى رجب سنه

7- خمسين و خمس

8- مائه

1- “ ‘Amile üstâd 2-..... 3- ‘el-Ĥâcî ‘el-’A 4- ĥlâṭî 5- ve feraġa minhü 6- fî recebe senete 7- ĥamsîne ve ĥamse 8- mie”

**Anlamı:**

“Ahlat’lı usta Hacı ..... yaptı. 550 [1155] senesi recep ayında bitirdi.”

**Değerlendirme:** Sekiz satırdan oluşan usta kitabesindeki bütün harfler noktasızdır. Kaynaklarda bu kitabenin ikinci satırında yazılı olan usta adı ile ilgili ihtilaf mevzu-bahistir. Oral, eski Türk isimleri arasında Mengü, Mengütimur, Mengüberti ve Mengümberti gibi isimlerin bulunduğuna istinaden bu kelimeyi “*Mengüm Bertî*” şeklinde okumuştur.<sup>44</sup> Konyalı, Ahlatlı olan ustanın hem Ahlatlı hem Mekkeli olamayacağından bu kelimeyi “*Mekki*” gibi okuyanlara karşı “*Mengi birtî*” olarak okumayı uygun bulmuştur.<sup>45</sup> Erdemir de kitabında isme dair ihtilaflardan detaylı şekilde bahsederek usta ismini “*Mengüm Bertî veya Mekki bin Birtî*” şeklinde alternatifli yazmıştır.<sup>46</sup>

Minber, cam korkulukla korunduğundan yakından fotoğrafını çekmek imkânı elde edilememiştir. Erdemir’in kitabındaki bahsedilen ihtilafli kelimeler üstten ikinci sıradadır. Burada yazan kelimenin “*Mengüm*” olabilmesi için ilk harf olan “*mim*”den sonra “*nun*” için bir diğ daha bulunması gerekmektedir. Kitabede “*mim*” başından sonra gelen kısım “*mim*”e ait bir parçadır. Yine “*kef*” harfinden sonra gelen “*ya ve mim*” harfinin -ki buradaki “*mim*” olarak düşünölen harfin baş kısmı “*mim*”e benzememektedir- birleşik yazılması gerekmektedir. Kitabede “*ya*”dan sonraki “*mim*” olarak düşünölen harfin baş kısmı aşağı doğrudur. Dolayısıyla “*bin*” kelimesini oluşturan “*ba ve nun*” harflerine benzemektedir. Burada yazan ismin harf şekillerine göre yapı-

43 Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 311; Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 53.

44 Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 53.

45 Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 311.

46 Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 167.

lan değerlendirmelere istinaden “*Mekki bin Birtı*”ye daha çok benzediği söylenbilir.



**G. 10:** Minber Şerefesindeki usta kitabesinin ikinci satırı  
(Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 167)

“*Bin*” kelimesinin yukarıdaki usta kitabesindeki “*bin*” kelimesine benzer Őekildeki kullanımını caminin kuzey ve batı cephelerinde bulunan kitabelerde görmek mümkündür. AŞağıda Keykvus Kitabesi-1’in üçüncü satırında bulunan “*bin*” kelimesi görülmektedir (**G. 12**).



**G. 11:** Keykvus Kitabesi-1’in (**G. 12**) nc satırında bulunan “*bin*” kelimesi  
(B. Erikoğlu, 2024)

### 3.2. Keykvus Kitabesi-1

Bu kitabe, Alâeddin Camii’nin kuzey cephe duvarında zikzaklı kemerle erve-  
lenmiŐ kısmın içinde bulunmaktadır (**G. 12**). Mermer zerine celi sülüs yazı ile hak-  
kedilen Arapça kitabenin tarih kaydı, 616 [1219-1220]’dir.



G. 12: Kuzey cephe duvarında zikzaklı kemerle çerçelenmiş kısmın içinde bulunan Keykâvus Kitabesi-1 (B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe Metni:

- 1- بسم الله الرحمن الرحيم امر بعمارة
- 2- هذا الجامع السلطان الغالب عز الدنيا والد
- 3- ين سلطان البر و البحرين ابو الفتح كيكافوس بن كيوخسرو
- 4- بن قلع ارسلان برهان امير المؤمنين في شهر سنة ستة عشر و ستمائه
- 5- بتولي العبد المحتاج الي رحمة الله اياس الاتابكي

### Okunuşu:<sup>47</sup>

- 1- “Bismillâhirrahmânirrahîm. ’Emera bi’imârati
- 2- hâze’l-câmi’i ’es-Sultânü’l-gâlib ‘Îzzu’d-dünyâ ve’d-d
- 3- in sultânü’l-berri ve’l-bahreyni ’Ebü’l-feth Keykâvus ibn-ü Keyhüşrev
- 4- ibn-i Kılıcarslân Burhânu ’Emîri’l-Mü’minîn fî şuhûri seneti sitte ‘aşera ve sittimie
- 5- bi-tevellî’l-’abdi’l-muhtâc ’ilâ rahmetillâh ’Ayâs ’el-’Atâbekî”

47 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 31.

### Anlamı:

“Bağışlayan ve esirgeyen Allah’ın adıyla. Bu caminin yapımını, galip Sultan, din ve dünyanın İzzeti, kara ve iki denizin sultanı, fetih sahibi, ‘Müminlerin Emirinin Burhanı’, Kılıcarslan oğlu Keyhüsrev, Allah’ın rahmetine muhtaç kul Atabeki Ayas nezaretinde, 616 [1219-20] senesi içerisinde emretti.”<sup>48</sup>

**Değerlendirme:** Beş satırdan oluşan kitabede satırlar cetvelle ayrılmamıştır. Satır araları ve yazı çerçeve arasında boşluk bulunmamaktadır. Birinci satırda bulunan bismelenin oku üstüne boşluk doldurmak maksadı ile rumi motifi işlenmiştir. Üçüncü satırdaki “*Keykâvus*” (كیکلوس) ve “*Keyhüsrev*” (کیخسرو) ile son satırda bulunan “*Atabeki*” (اتابکی) kelimelerindeki “*kef*” harflerinin serenleri kavisli yazılmıştır (G. 13). “*Elif*” harfleri, aşağı doğru incelerken son bulmuş, alt uç kısımları da sola doğru kıvrık yazılmıştır. Zülfeler kalın ve uçları küttür (G. 14).



G. 13: Keykâvus Kitabesi-1’in üçüncü ve beşinci satırında bulunan “*kef*” serenleri (B. Erikoğlu, 2024)



G. 14: Keykâvus Kitabesi-1’in ilk satırındaki “*elif*” harfinin alt kısmı ile üst tarafındaki zülfesi (B. Erikoğlu, 2024)

Dördüncü satırda bulunan “*Arslan*” (ارسلان) kelimesinin başındaki “*elif ve ra*” harfi, “*şühûr*” (شهور) kelimesindeki “*vav ve ra*” harfi, beşinci satırda “*ilâ rahmeti*” (إلى رحمة) kelimesindeki “*ya ve ra*” harfi bitişik yazılmıştır. Okutma işareti olarak “*üstün, esre, şedde, cezm ve ötre*”; tezyin işareti olarak üçüncü satırda “*sultan*” (سلطان) kelimesindeki “*sin*” harfi hariç, kitabede bulunan bütün “*sin*” harflerinin üzerinde “*tirfil*” kullanılmıştır. Üstün işaretleri, farklı meyillerde yazılmıştır. Kitabedeki aynı olan bazı harfler ile hareke ve tezyin işaretleri, umumiyetle muhtelif büyüklüklerde dir.

48 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 31.

Duran, beşinci satırda bulunan “*Ayas*” kelimesinin Alâeddin Camii’nin diğer kitabelerinde “*Ayaz*” şeklinde geçtiğini, bu durumun da kitabelerin farklı kişilerin elinden çıkmış olduğunu gösterdiğini belirtmektedir.<sup>49</sup>

### 3.3. Kelime-i Tevhid Kitabesi

Bu kitabe (G. 15), Alâeddin Camii’nin kuzey cephe duvarında zikzaklı kemerle çerçevelenmiş kısmın içindeki Keykâvus kitabesi-1 (G. 12) üzerinde bulunmaktadır. Yazı, mermer üzerine hakkedilmiştir.



G. 15: Keykâvus kitabesi-1’in üzerinde yer alan kelime-i tevhid kitabesi (B. Erikoğlu, 2024)

#### Kitabe Metni:

لا اله الا الله محمد رسول الله

#### Okunuşu:

“Lâ ilâhe illallah Muḥammedün Resûlullah”

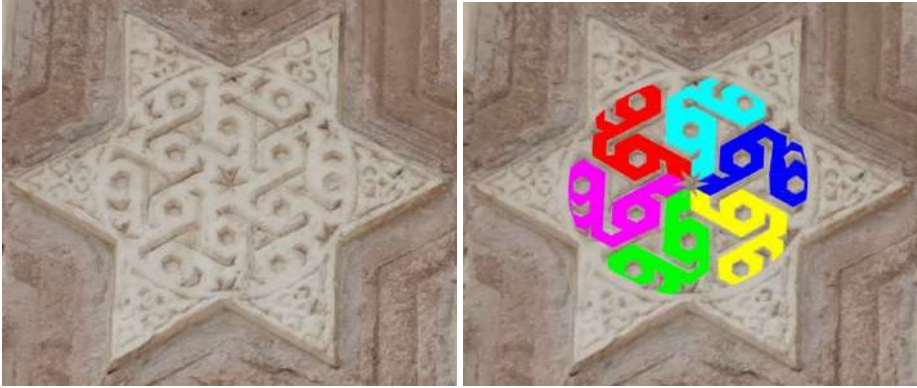
#### Anlamı:

“Allah’tan başka ilah yoktur. Muhammed Allah’ın elçisidir.”

**Değerlendirme:** Celî sülüs ile yazılan kelime-i tevhid, altıgen bir pano içinde yer alan altıgen şeklindeki altı küçük kabartma yüzeyine altı ayrı kelime hâlinde oyulmak suretiyle hakkedilmiştir. Kitabede yazılarla birlikte rumi motifleri de yer almaktadır. Üstte yer alan “*Lâ ilâhe illallah*” ibaresinde rumi motifleri daha fazladır. Sağdaki “*Lâ*

49 Remzi Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta’mir)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001), 37.

*ilâhe*” ibaresindeki “*lam-elif*” ile “*Muhammed*” adındaki “*dal*” harfinin uç kısmı rumi motifi ile tamamlanmıştır. “*Elif*” harfleri aşağı doğru incelererek son bulmuştur. Zülfeler kalın ve uçları küttür. Erdemir, kitabenin orta kısmında yer alan altı kollu yıldız içerisine “*Muhammed*” isminin altı kere tekrarlanarak yazıldığını belirtmiştir.<sup>50</sup> Kûfi yazı çeşidi ile yazılan “*Muhammed*” ismindeki “*ha*” (ح) harfi dairenin dışındaki yıldızın, “*dal*” harfi ise orta kısımdaki yıldızın parçasını oluşturmaktadır.



G. 16: Kelime-i tevhid kitabesinin orta kısmında yer alan “*Muhammed*” ismi (B. Erikoğlu, 2024)  
(Sağdaki çizim: B. Erikoğlu, 2024)

### 3.4. Keykâvus Kitabesi-2

Bu kitabe (G. 17), Alâeddin Camii’nin kuzey cephesindeki taç kapının sağında bulunmaktadır. Mermer üzerine celi sülüs yazı ile hakkedilen Arapça kitabenin tarih kaydı, 616 [1219-1220]’dir.



G. 17: Kuzey cephedeki taç kapının sağında bulunan Keykâvus Kitabesi-2 (B. Erikoğlu, 2024)

<sup>50</sup> Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 114.



**Kitabe Metni:**


- 1- امر بنا هذا المسجد والتربة المطهرة
- 2- السلطان الغالب عز الدنيا والدين ابو الفتح
- 3- كيقباد ابن السلطان الشهيد كيخسرو بن قلع ارسلان
- 4- ناصر امير المومنين بتولي العبد اياز الاتابكي من سنة ستة عشر وستمايه

**Okunuşu:**<sup>51</sup>

- 1- “Emera bi-binā’i hāzā’l-mescidi ve’t-türbetü’l-muṭahherati
- 2- ’es-Sultānu’l-ġālibu ’İzzü’d-dünyā ve’d-dīn ’Ebū’l-fetḥ
- 3- Keyḫubād ibn-i’s-Sultāni’ş-şehīd Keyḫusrev ibn-i Kılıcarslān
- 4- Nāşıru ’Emīri’l-Mü’minīn bi-tevellī’l-’abdi ’Ayāz ’el-’Atābekī min seneti sitte ‘aşera ve sittimie”

**Anlamı:**

“Bu mescit ve temiz türbenin yapılmasını galip Sultan, din ve dünyanın İzzeti, fetih sahibi, ‘Müminlerin Emirinin Yardımcısı’, Kılıcarslan oğlu şehit Keyhüsrev oğlu Keykubad, Mütevellî, kul Atabeki Ayaz’a 616 [1219-1220] senesinde emretti.”<sup>52</sup>

**Değerlendirme:** Kitabe, üç cetvelle dört satıra ayrılmıştır. Yazı ve çerçeve arasında boşluk bulunmamaktadır. Birinci satırda bulunan “hāzā” kelimesinin sonundaki “elif” harfi yazılmamıştır. Aynı satırın sonundaki “el- muṭahherati” (المطهرة) kelimesi seyrek, ikinci satırda bulunan “el-ġālibu” (الغالب) kelimesindeki “ğayın” harfi “” rumi motifine benzer şekilde hakkedilmiştir. İkinci satırın sonundaki “ha” (ح) harfi çanağının alt kısmı, uygun boşluk olmaması sebebiyle yazılmamıştır. Kitabedeki “kef” harflerinin serenleri yukarı doğru kavisli şekildedir. Üçüncü satırda bulunan “arşlan” (ارسلان) kelimesindeki “elif ve ra” harfi bitişiktir. Son satırda bulunan tarih kaydı sıkışık tertip edilmiştir. Aşağı doğru incelerken son bulan “elif” harflerinin alt uç kısımları da sola doğru kıvrıktır. Zülfeler kalın ve uçları küttür. Okutma işareti olarak “üstün, esre, ötre, cezme, şedde ve hemze”; tezyin işareti olarak da “tirfil” kullanılmıştır. Üstün işaretleri, farklı meyillerde yazılmıştır. Bazı harf aralıkları dar olduğu için noktalarda yer yer tasarrufa gidilmiştir.

İkinci satırdaki kırık kısmı, Konyalı “el-ġālib Alāü’d-dünyâ” (الغالب علا الدنيا); Önder, Oral ve Duran ise “el- ġālib ’İzzü’d-dünyâ” (الغالب عز الدنيا) şeklinde tamamlamış-

51 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 32.

52 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 32.

lardır.<sup>53</sup> Bu kitabede hangi sultanın isminin yazılmış olduğu ihtilâf konusudur. Konyalı, bu kırılmış kısımların kasıtlı yapılmış olabileceği ihtimalini manasız bulmaktadır. Fakat bu kitabede kırılmış olan harflerin aynısı, caminin batı duvarındaki Keykâvus Kitabesi-3'te de kırıktır (**G. 21**). Batı duvarındaki Keykâvus Kitabesi-3'ün ikinci satırında bulunan “ayın” harfinin yapısına bakıldığında bundan sonra gelecek olan kelimenin “İzzü'd-dünyâ” (عز الدنيا) olduğu söylenebilir. Çünkü buradaki “ayın” harfi, ardından gelen harfin ufki ya da aşağı doğru diyagonal yönde yazılmasını sağlayan “ayn-ı sâdi”<sup>54</sup> şeklinde kullanılmıştır. “Aydın” harfinden sonra gelen kırık parçanın da “Alâü'd-dünyâ” kelimesindeki “ayın” harfinden sonra gelen “lam” harfinin yazıldığı gibi yukarı doğru değil de aşağı doğru diyagonal yönde olduğu görülmektedir. “Ze” (ز) harfi, diyagonal yönde de yazılabildiğinden bu kelimenin “İzzü'd-dünyâ” olduğu rahatlıkla söylenebilir.



**G. 18:** Keykâvus Kitabesi-3'ün (**G. 21**) bir ve ikinci satırındaki kırık kısımlar (B. Erikoğlu, 2024)

Eğer bu kitabedeki (**G. 21**) kazınmış yerlerde bir kasıt söz konusu ise Keykâvus Kitabesi-2'deki (**G. 17**) kırık yerin de “İzzü'd-dünyâ” (عز الدنيا) olması muhtemeldir. Bu kitabenin tarihiyle aynı olan Keykâvus Kitabesi-1'de (**G. 12**) sadece camiden, bu kitabede (**G. 17**) ise mescit ve türbeden söz edilmektedir. Duran, I. Keykâvus'un camiden sonra bir mescit ve türbenin de yapılmasını istediğini belirttikten sonra kitabedeki yazı üslubu ve harflerin durumlarını dikkate alarak bu kırık yeri yukarıda belirtildiği gibi “el-ğâlib İzzü'd-d” (الغالب عز الد) şeklinde tamamlamıştır.<sup>55</sup> Net olma-

53 Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 301; Mehmet Önder, *Mevlâna Şehri Konya* (Konya: Konya Valiliği, 1962), 82; Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 59; Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri (İnşa ve Ta’mir)*, 39.

54 “Ayn-ı sâdi”, ters sad’a benzer, başta kullanılır. Mahmud Bedreddin Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli III* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1989), 350-351.

55 Daha fazla bilgi için bk. Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri (İnşa ve Ta’mir)*, 38.

makla birlikte bu kırık yerin altındaki kalıntılar “*İzzü'd-dünyâ*” (عز الدنيا) kelimesine benzemektedir.



G. 19: Keykâvus Kitabesi-2'nin (G. 17) ikinci satırındaki kırık kısım (B. Erikoğlu, 2024)

Üçüncü satırın ilk kelimesini Konyalı “*Keykubad*” (كيقباد), Oral ve Duran ise “*Keykâvus*” (كيكاولس) şeklinde kaydetmişlerdir<sup>56</sup> (G. 17). Oral, “*Keykâvus*” kelimesinin kazılıp yerine “*Keykubad*”'ın yazıldığını belirtmiştir. Duran da burada aslen “*Keykâvus*” yazılmış olduğunu fakat Keykâvus payitahttan ayrıldıktan sonra I. Keykubad zamanında veya daha sonra I. Keykâvus muhaliflerince “*Keykâvus*” ismindeki ikinci “*kef*” harfinin, “*vav*” harfinin gözünün ve “*sin*” harfinin tamamının tahrif edilerek bu hâle getirilmiş olabileceği ihtimali üzerinde durarak burayı “*Keykâvus*” şeklinde tamamlamıştır.<sup>57</sup> Burada “*Keykâvus*” kelimesinin kırılıp yerine “*Keykubad*” yazılmış olması mümkün olabilir. Çünkü “*Keykubad*” kelimesinde “*kaf*” (ق) harfinden sonra bulunması gereken “*ba*” harfi yoktur. Ayrıca “*Keykubad*” kelimesiyle ondan sonra gelen “*ibn-i*” kelimesi arasında fazla açıklık mevcuttur. “*Keykubad*” yerine “*Keykâvus*” yazılırsa bu füzuli açıklık kapanmış olacaktır.



G. 20: Keykâvus Kitabesi-2'nin (G. 17) üçüncü satırındaki ilk kelime (B. Erikoğlu, 2024)

### 3.5. Keykâvus Kitabesi-3

Bu kitabe, caminin batı duvarında solda yuvarlak kemerle çerçevelenmiş niş içerisinde yer almaktadır (G. 21). Mermer üzerine celi sülüs yazı ile hakkedilen Arapça kitabede herhangi bir tarih kaydı bulunmamaktadır. Kitabede geçen elkab ve ünvanlar tertip bakımından I. Keykâvus'un zamanına ait olup kuzey cephede yer alan diğer kitabeye (G. 12) benzemektedir. Bu sebeple, kitabenin I. Keykubad'dan ziyade I. Keykâvus'a ait olması daha uygundur. Kitabe muhtemelen caminin ilave inşasının başladığı 616 [1219-1220] yılına aittir.<sup>58</sup>

56 Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 301; Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 59; Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta'mir)*, 39.

57 Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 59; Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta'mir)*, 38-39.

58 Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta'mir)*, 40.



G. 21: Batı cephenin solunda yuvarlak kemerle çerçevelenmiş niş içerisinde yer alan Keykâvus Kitabesi-3 (B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe Metni:

- 1- السلطان الغالب
- 2- عز الدنيا والدين
- 3- ابو الفتح كيكافوس بن كيخسرو
- 4- برهان امير المومنين

### Okunuşu:

- 1- ‘Es-Sulṭānu’l-gālib
- 2- ‘İzzu’d-dünyā ve’d-dīn
- 3- ‘Ebū’l-feth Keykavus ibn-i Keyḥusrev
- 4- Burhānu ‘Emīri’l-Mü’minīn”

### Anlamı:

“Galip Sultan, din ve dünyanın İzzeti, fetih sahibi, ‘Müminlerin Emirinin Burhanı’ Keyhüsrev oğlu Keykâvus.”

**Değerlendirme:** Dört satırdan oluşan kitabe cetvelle ayrılmamıştır. Satır araları ile yazı çerçeve arasında boşluk bulunmamaktadır. “*Kef*” harflerinin serenleri kavislidir. Üçüncü satırda bulunan “*Keyhüsrev*” (كَيْخُسْرُو) kelimesindeki “*ra*” harfinin son kısmı uygun boşluk olmaması sebebiyle yazılmamıştır. “*Elif*” harfleri aşağı doğru incelenerek son bulmuştur. Alt uç kısımları da sola doğru kıvrıktır. Zülfeler kalın ve uçları küttür. Okutma işareti olarak “*üstün, esre, ötre, cezm ve şedde*”, tezyin işareti olarak da birinci satırın sonundaki “*bâ*” harfinin üstünde “*tirfil*” kullanılmıştır. Noktaların hemen hepsi konulmuştur. Üçüncü satırın başındaki “*Ebû...*” (...أَبُو) nun üstüne, dördüncü satırda “*el-mü’minîn*” (المؤمنين) kelimesindeki “*elif ve lam*” harfinin arasına ve “*nun*” harfinin sonuna rumi motifi işlenmiştir.

Birinci satırın son kısmı kırıktır. Caminin kuzey cephesinde bulunan Sultan İzzeddin Keykâvus’a ait kitabede (G. 12) “*Sultânü’l-ğâlib*” ünvanı kullanıldığı için burayı da aynı şekilde tamamlamak uygun olabilir.

İkinci satırın baş kısmındaki kırık olan kısmı, Oral ve Duran “*İzzü’ d-dünyâ*”; Konyalı ise “*Alâü’ d-dünyâ*” şeklinde tamamlamıştır<sup>59</sup> (G. 21). Bu satırın başında bulunan “*ayın*” harfi “*ayn-ı sâdî*” şeklinde yazılmıştır. Yani “*İzzü’ d-dünyâ*” kelimesinde bulunan “*ze*” harfiyle birleşmeye uygun şekildedir. Konyalı’nın belirttiği gibi bu kırık yerin “*Alâü’ d-dünyâ*” olması için başta bulunan “*ayın*” harfinin, ardından gelen harfin yukarı doğru yazılmasını sağlayan “*ayn-ı na’lî*”<sup>60</sup> şeklinde olması gerekmektedir. Böylece “*Alâü’ d-dünyâ*” kelimesinin başındaki “*ayın*” harfinden sonra yukarı doğru yazılan “*lam-elif*” harfi “*ayın*”la birleşebilirdi. Bu izahlar ışığında kırık yer, “*Alâü’ d-dünyâ*” değil de “*İzzü’ d-dünyâ*” şeklinde tamamlanabilir.



G. 22: Keykâvus Kitabesi-3’ün ikinci satırındaki baş kısmında bulunan kırık kısım (B. Erikoğlu, 2024)

Üçüncü satırın ortasındaki kırık olan kısmı Oral ve Duran “*Keykâvus*”; Konyalı ise “*Keykubad*” şeklinde tamamlamıştır<sup>61</sup> (G. 21). Bu kelimenin başında “*kef ve ya*”

59 Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 60; Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta’mir)*, 40; Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 304.

60 “*Ayn-ı na’lî*”, (nal) şeklinde olur, karnı ve küpü olmaz, daima başta yazılır. Bk. Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli III*, 350.

61 Oral, “Konya’da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri,” 60; Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve*

harfleri bulunmaktadır. “Ya” harfinden sonra gelen kırık kısım, “*Keykubad*” yazan diğer kitabelerle karşılaştırıldığında şekil olarak “*Keykubad*” kelimesine benzemediği görülmektedir. Dikkat edilirse “*ya*” harfi burada kesintiye uğramış sonrasında “*kef*” harfinin alt kısmı yazılmaya başlanmıştır. Keykubad Kitabesi-3’ün üçüncü satırındaki “*Keykubad*” kelimesinde bulunan “*ya*” harfi ise hiç kesintiye uğramadan “*kaf*” (ق) harfinin başını oluşturmuştur (G. 30). Ayrıca Keykâvus Kitabesi-3’te “*Keykâvus*” kelimesinin sonundaki “*sin*” harfi, iyi incelenirse Konyalı’nın belirttiği gibi “*dal*” harfine benzememektedir. Burada bulunan kırık kısım daha çok “*sin*” harfinin çanağına benzemektedir. Keykubad Kitabesi-3’teki “*Keykubad*” kelimesiyle karşılaştırıldığında aradaki fark daha iyi anlaşılmaktadır (G. 30).



G. 23: Keykâvus Kitabesi-3’ün üçüncü satırda bulunan kırık kısım (B. Erikoğlu, 2024)



G. 24: Keykubad Kitabesi-3’ün üçüncü satırındaki “*Keykubad*” kelimesi (B. Erikoğlu, 2024)

### 3.6. Çini Kitabe

Bu daire kitabe, caminin kuzeybatı giriş kapısı üzerinde bulunmaktadır (G. 25). Kitabenin lacivert zemin üstüne beyaz harflerle kabartma olarak işlenen dış dairesinde I. Keykubad’ın elkab ve ünvanı, hafif oyma olan iç dairede Kerîmüddin Erdîşah’ın adı ile tarih yazılıdır.<sup>62</sup> Erdemir, sıraltı tekniğinin uygulandığı kitabenin dış dairesindeki

<sup>62</sup> *Ta'mir*, 40; Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 304.

<sup>62</sup> “Burada adı geçen sanatkârın, yapının çini ustası olduğu konusunda araştırmacılar genellikle fikir birliği ederken kitabenin çini üzerine uygulanmasını gerekçe göstermişlerdir. Bunun yanında bu ustanın sadece II. Kılıçarslan Türbesi ile sandukaların çinilerini yaptığını, camideki çinileri yapan ustanın Sırcalı Medrese’nin çini ustası Muhammed bin Osman el benna el Tusi olduğunu iddia edenler bulunmakta, gerekçe olarak da kabartma yazılarının ortak kullanımı gösterilmektedir. Hatta bu sanatkârın yapının mimarı olduğu da ileri

kabartılan beyaz harflerin muhtemelen kalıpla elde edildiğini, iç dairedeki yazının ise açık zemin üzerine koyu olarak daha küçük ve elle yazıldığını belirtmektedir.<sup>63</sup> Aşağıda bulunan sol taraftaki görsel 2008, sağ taraftaki görsel ise 2024 yılında çekilen fotoğraflardır. Kitabede tahrip olan kısımların tamir olduğu görülmektedir.



G. 25: Solda, 2008 yılında çekilmiş çini kitabenin fotoğrafı (B. Erikoğlu, 2008), Sağda, çini kitabenin yakın zamanda çekilmiş fotoğrafı (B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe Metni:

Dış daire:

السلطان المعظم علا الدنيا والدين

İç daire:

عمل كريم الدين اردشاه در شهر سنة سبع عشر و ستمايه از هجرت بيغمبر عليه السلم

Okunuşu:<sup>64</sup>

Dış daire:

“ 'Es-sulṭānu' l-mu'azzam 'Alāu' d-dünyā ve' d-dīn”

İç daire:

“ 'Amile Kerīmüddīn 'Erdiṣāh der şuhūri seneti seb'ate 'aşera ve sittimie ez hicret-i peygamber 'aleyhi's-selām”

sürülmektedir. Diğer taraftan kitabenin yerinin burası olmadığı, zaten bu kapının sonradan açıldığı, mihrap ve çinili kubbenin bulunduğu içerideki bir yerden alınarak buraya konulduğu da söylenmektedir.” Detaylı bilgi için bk. Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 122.

63 Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 122.

64 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 34.

### Anlamı:

“Büyük Sultan, din ve dünyanın yücesi. (Bu eseri) Peygamber (a.s.) in hicretinden sonra 617 [1220-1221] senesi içinde Kerimüddin Erdişah yaptı.”<sup>65</sup>

**Değerlendirme:** Lacivert zemin üzerine beyaz olarak yazılan dış dairedeki bazı harf aralarında rumi motifi bulunmaktadır. “*Elif*” harfleri aşağı doğru incelererek son bulmuştur. Zülfeler kalın ve uçları küttür. Noktalar yuvarlak şekildedir. Açık renk zemin üzerine koyu renk ile yazılan iç dairedeki harfler iptidai durumdadır.

### 3.7. Keykubad Kitabesi-1

Bu kitabe, caminin kuzey cephesindeki taş kapı kemerinin altında bulunmaktadır (G. 26). Mermer üzerine celi sülüs yazı ile hakkedilen Arapça kitabenin tarih kaydı 617 [1220-1221]’dir.



G. 26: Kuzey cephedeki taş kapı kemerinin altında bulunan Keykubad Kitabesi-1  
(B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe Metni:

- 1- بسم الله والسلام على رسول الله تم هذا بيت الله السلطان المعظم علا الدنيا
- 2- والدين ابو الفتح كيقباد ابن السلطان السعيد الشهيد كيوخسرو بن قلع ارسلان بن مسعود
- 3- ناصر امير المومنين علي يد العبد الفقير المحتاج الي رحمة الله اياز متولى الاتابكي سنة سبع عشر وستمايه

### Okunuşu:<sup>66</sup>

- 1- “Bismillāhi ve’s-selāmu ‘alā rasūlillāh Temme hāzā beytellāhi’s-Sultānu’l-mu‘azzam ‘Alāu’d-dünyā.
- 2- ve’d-dīn ’Ebū’l-feth Keyḡubād ibn-i’s-Sultāni’s-sa’īdi’s-şehīd Keyḡusrev ibn-i Ḳılıcarslān ibn-i Mes’ūd
- 3- Nāşıru ’Emīri’l-Mü’minīn ‘alā yedi’l-’abdi’l-faḡīri’l-muḡtāc ’ilā raḡmetillāh ’Ayāz Mütevellī ’el-’Atābekī senete seb’a ‘aşera ve sittimie”

65 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 34.

66 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 33.



### Anlamı:

“Allah’ın adıyla. Selam Allah’ın elçisi üzerine olsun. Bu Allah’ın evini büyük Sultan, Din ve dünyanın Yücesi, fetih sahibi, Mesud oğlu Kılıcarslan oğlu bahtiyar, şehit Sultan Keyhüsrev oğlu ‘Müminlerin Emirinin Yardımcısı’ Keykubad, Allah’ın rahmetine muhtaç, fakir kul, Mütevellî Atabeki Ayaz aracılığı ile (kontrolünde) 617 [1220-1221] senesinde tamamlattı.”<sup>67</sup>

**Değerlendirme:** Kitabe, üç uzun satırdan oluşmaktadır. Birinci satırda üç, üçüncü satırda bir tane olmak üzere dört “*lâfzatullah*” bulunmaktadır. Birinci satırdakilerin “*he*” harfi kapalı, üçüncü satırdakinin “*he*” harfi açık yazılmıştır. Birinci satırdaki “*alâ*” (على) kelimesindeki “*ya*” harfi, “*rasul*” (رسول) kelimesindeki “*lam*” harfi; ikinci satırdaki “*Keykubad*” (كيقباد) kelimesindeki “*dal*” harfi, “*es-sultan*” (السلطان) kelimesindeki “*nun*” harfi, “*eş-şehîd*” (الشهيد) kelimesindeki “*dal*” harfi büyüktür. Birinci satırda bulunan “*hâzâ*” (هذا) kelimesindeki “*he*” harfi keşidelidir. İkinci satırda “*Arslan*” (ارسلان) kelimesindeki “*elif ve ra*” harfi bitişiktir. Aynı satırda “*Mesud*” (مسعود) kelimesindeki “*sin*” harfinin altına konulan üç nokta, “*sin*” harfinin “*şın*” harfinden ayırıcı noktalarıdır. Üçüncü satırda “*el-Atabeki*” (الاتابكي) kelimesindeki “*lam-elif*” makasa benzer şekilde “*la*”, onun dışındaki “*lam-elif*” harfleri mürsele şeklinde “*la*” yazılmıştır. Aynı kelimedeki “*kef*” harfinin sereni ise eklenmemiştir. Kitabedeki “*sin*” harflerinin hepsi dişli yazıldığı hâlde tarih ibaresinde yer alan “*sene سبع*” kelimelerinin “*sin*” harfleri dişsizdir. İkinci satırda bulunan iki “*kef*” harfinin sereni yukarı doğru kavislidir. “*Elif*” harfleri aşağı doğru incelererek son bulmuştur. Alt uç kısımları sola doğru kıvrıktır. Zülfeler kalın ve uçları küttür. Okutma işareti olarak “*üstün, esre, ötre, cezm, şedde ve çeker*”, ikinci satırda “*el-feth*” (الفتح) kelimesindeki “*ha*” (ح) harfinin çanağında “*hemze*”; tezyin işareti olarak da “*tirfil*” kullanılmıştır.

### 3.8. Taç Kapı Kitabesi

Bu kitabe, kuzey cephede yer alan taç kapının üç tarafını çevreleyecek şekilde mermer üzerine kabartma olarak hakkedilmiştir (G. 27).

67 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 33.



G. 27: Kuzey cephede yer alan Taç Kapı Kitabesi (B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe Metni:

بسم الله الرحمن الرحيم / انا فتحنا لك فتحا مبينا / ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تاخر ويتم نعمته عليك ويهديك  
صراطا مستقيما / وينصرك الله نصرا عزيزا / هو الذي انزل السكينة في قلوب المؤمنين ليزدادوا الايمانا مع ايمانهم والله  
جنود السموات والارض وكان الله عليما حكيما

### Okunuğu:

“Bismillâhırrahmânırrahîm / İnnâ fetahnâ leke fetħan mubînâ(n) / Liyağfira lekâ(A)llâhu mâ teğaddeme min zenbike vemâ teaħħara ve yutimme ni‘metehu aleyke ve yehdiyeke şırâtan mustekîmâ(n) / Ve yenşurakâ(A)llâhu naşran azîzâ(n) / Huve-llezi enzele-ssekînete fi kulûbi-l-mu‘minîne liyezdâdü îmânen mea îmânihim veli(A)llâhi cunûdu-ssemâvâti ve ‘l-arz(i) ve kâna(A)llâhu alîmen ħakîmâ(n).”

### Anlamı:

“Rahman ve rahîm olan Allah’ın adıyla / Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik / Tâ ki Allah, senin geçmiş ve gelecek günahlarını bağışlasın, sana olan nimetini tamamlasın, seni doğru yola iletsin ve Allah sana, şanlı bir zaferle yardım etsin / O, inananların imanlarını kat kat artırmaları için kalplerine huzur ve güven indirendir. Göklerin ve yerin orduları Allah’ındır. Allah, hakkıyla bilendir, hüküm ve hikmet sahibidir.”<sup>68</sup>

**Değerlendirme:** Fetih suresinin ilk dört ayeti kelime kelime 42 mukarnas hücre içine yazılmıştır. Besmele, ayetin başladığı kısmın sağ tarafına oyulmak suretiyle hakkedilmiştir. Ayetteki harfler incelendiğinde diğer kitabelerdeki gibi “*elif*” harflerinin aşığı doğru incelenerek son bulduğu zülfelerin ise kalın ve uçlarının küt olduğu görölmektedir. “*Kef*” harflerinin serenleri yukarı doğru ucu sivri şekilde yazılmıştır. Noktalar yuvarlak şekildedir.

### 3.9. Keykubad Kitabesi-2

Bu kitabe, caminin kuzey cephesinin doğu ucundaki sekiz kollu yıldız çerçeve içe-risinde bulunmaktadır (**G. 28**). Mermer üzerine celi sülüs yazı ile hakkedilen Arapça kitabede tarih kaydı yoktur. Kitabeye göre, I. Keykubad caminin tamamlanmasını emretmiştir. Bundan da cami inşaatının bir ara durduğunu ve daha sonra I. Alâeddin Keykubad’ın tamamlanmasını emrettiği anlaşılmaktadır. Nitekim 616 [1219-1220] yılında caminin inşasının I. İzzeddin Keykâvus tarafından başlatıldığı ve onun ölü-mü üzerine 617 [1220-1221] yılında I. Alâeddin Keykubad tarafından tamamlatıldığı bilinmektedir.<sup>69</sup>

68 “Fetih Suresi – 1-4. Ayet Tefsiri,” Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim, erişim 27 Haziran 2024, <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Fetih-suresi/4584/1-7-ayet-tefsiri>

69 Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri (İnşa ve Ta‘mir)*, 43.



G. 28: Kuzey cephenin doğu ucundaki sekiz kollu yıldız çerçeve içerisinde bulunan Keykubad Kitabesi-2 (B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe Metni:

- 1- امر بتمام هذاالجامع المبارك
- 2- السلطان المعظم علاالدنيا والدين
- 3- ابوالفتح كيقباد ابن السلطان الشهيد
- 4- كيخسرو بن قلج ارسلان برهان اميرالمؤمنين

### Okunuşu:

- 1- “Emera bi-temāmi hāze’l-cāmi’i’l-mübāarak
- 2- ’es-Sulṭānu’l-mu’azzam ‘Alāü’d-dünyā ve’d-dīn
- 3- ’Ebū’l-feth Keykubād ibn-i’s-Sulṭāni’ş-şehīd
- 4- Keyhüsrev ibn-i Kılıcarslān Burhānu ’Emīri’l-Mü’minīn”

### Anlamı:

“Bu mübarek caminin tamamlanmasını büyük Sultan, din ve dünyanın Yücesi, fetih sahibi, ‘Müminlerin Emirinin Burhanı’, Kılıcarslan oğlu şehid Keyhüsrev oğlu Keykubad emretti.”<sup>70</sup>

70 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 30.

**Değerlendirme:** Kitabeye, üç cetvelle dört satıra ayrılmıştır. Birinci satırın sonundaki “*el- mübârek*” (المبارك) kelimesinde “*boru kef*” kullanılmıştır. İkinci satırın sonundaki “*nun*” harfinin yarısı yeterli boşluk kalmadığından yazılmamıştır. Dördüncü satırdaki “*bin*” (بن) kelimesinin baş kısmı, “*Keyhüsrev*” (كیخسرو) kelimesinin “*ra*” harfine bitişik, “*nun*” harfi de “*nun-ı rai*” şeklinde, aynı satırda “*Arslan*” (ارسلان) kelimesinin “*elif ve ra*” harfi bitişik, “*burhân*” (برهان) kelimesindeki “*nun*” harfi ideal ölçüsünden büyük yazılmıştır (**G. 28**).



**G. 29:** Keykubad Kitabesi-2'nin dördüncü satırındaki “*burhân*” kelimesinde bulunan “*nun*” harfi (B. Erikoğlu, 2024)

Son satırın sonundaki “*nun*” harfinin yarısı yeterli boşluk bulunmadığından yazılmamıştır. Üçüncü satırda “*Keykubad*” (كیقباد) ile dördüncü satırdaki “*Keyhüsrev*” (كیخسرو) kelimelerinde bulunan “*kef*” harflerinin serenleri yukarı doğru sivridir. Amudi harfler aşağı doğru incelemek son bulmuştur. “*Elif*” harflerinin alt uç kısımları sola doğru kıvrıktır. Zülfeler kalın ve uçları küttür. Okutma işareti olarak “*üstün, esre, ötre, çeker, şedde ve cezm*”, tezyin işareti olarak da “*tirfil*” kullanılmıştır.

### 3.10. Keykubad Kitabesi-3

Bu kitabe, caminin batı duvarındaki sivri kemerli bir nişin içerisinde bulunmaktadır (**G. 30**). Mermer üzerine celi sülüs yazı ile hakkedilen Arapça kitabede herhangi bir tarih kaydı bulunmamaktadır. Karamağaralı, I. İzzeddin Keykâvus tarafından 616 [1219-1220]'da caminin kubbeli mekânının ve hünkâr mahfelini de ihtiva eden batıdaki kanadının yapımının istendiğini, onun vefatı üzerine de inşaatın I. Alâeddin Keykubad tarafından 617 [1220-1221]'de tamamlattırıldığını belirtmiştir.<sup>71</sup>

71 Karamağaralı, “Konya Ulu Câmii,” 122.



G. 30: Batı cephedeki sivri kemerli bir niş içinde bulunan Keykubad Kitabesi-3  
(B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe Metni:

- 1- السلطان المعظم
- 2- علا الدنيا والدين ابو الفتح
- 3- كيقباد بن كيخسرو بن قلع ارسلان

### Okunuşu:<sup>72</sup>

- 1- “ ’Es-Sulṭānu’l-mu‘azzam
- 2- ‘Alāu’d-dünyā ve’d-dīn ’Ebū’l-feth
- 3-Keyḡubād ibn-i Keyḡusrev ibn-i Ḳılıcarslān”

### Anlamı:

“Büyük Sultan, din ve dünyanın Yücesi, fetih sahibi, Kılıcarslan oğlu Keyhüsrev oğlu Keykubad.”<sup>73</sup>

72 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 35.

73 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 35.

**Değerlendirme:** Kitabe iki cetvelle üç satıra ayrılmıştır. Üçüncü satırdaki ilk “kef” harfinin sereni yukarı doğru sivri şekilde ikinci “kef” harfinin sereni ise dalgalı yazılmıştır. “Keyhüsrev” (كیخسرو) kelimesindeki “vav”, kitabedeki diğer “vav”lara göre küçüktür. “Keyhüsrev”den sonra gelen “bin” (بن) kelimesinin baş kısmı, “Keyhüsrev” (كیخسرو) kelimesindeki “ra” harfine bitişik, “nun” harfi de “nun-ı rai” şeklinde yazılmıştır. “Arslan” (ارسلان) kelimesindeki “elif ve ra” harfi bitişiktir. “Elif” harfleri aşağı doğru incelererek sonlanmıştır. Zülfeler kalın ve uçları küttür. Okutma işareti olarak “üstün, esre, ötre, şedde ve cezm”, tezyin işareti olarak birinci satırda “nun” harfi üzerinde, üçüncü satırda son “sin” harfinin altında “tirfil” kullanılmıştır. Üstün işaretleri, farklı meyillerde yazılmıştır.

### 3.11. Mihrap Kitabesi

Minberin doğusunda bulunan mihrapta herhangi bir tarih kaydı bulunmamaktadır. Mihrap, devrini aşan bir işçilik ile mozaik çinilerle kaplıdır.<sup>74</sup> Erdemir, kuzey duvardaki çini kitabeye istinaden buranın çinilerinin Kerimüddin Erdişah tarafından yapıldığının umumiyetle kabul edildiğini, bunun yanı sıra Sırçalı Medrese’nin çinilerini imal edenin Tuslu Osman oğlu Muhammed olduğunu iddia edenlerin de bulunduğunu belirtmektedir.<sup>75</sup> Çini mihrabın alt kısmı 1307 [1889-1890] tamirinde tamamen yıkılmış yerine 4,40 m eninde mermer bir mihrap yapılmıştır. Tamir sırasında eski mihrabın fotoğrafı veyahut resmi üzerinden iki yanındaki yazılar ve tezyinat çini taklidi sıva ile yaptırılmıştır.<sup>76</sup> 2019-2020 yıllarında orijinal kısmın dışındaki sağ ve sol kısımlar aslına uygun mozaik çini üretilerek restore edilmiştir.<sup>77</sup>

Mihrabı üç taraftan çevreleyen bordür üzerinde celi sülüs ile Âyetü’l-Kürsî olarak bilinen *Bakara* suresi 255. ayet, alınlık kısmında ise kûfi ile “Bismillahirrahmanirrahim El Mülkü Lillah” (Mülk Allah’ındır) yazılıdır. Mihrabın orijinal kısmı, aşağıda kesilmiş olarak gösterilen üst taraftır (**G. 32**).

74 Kazım Küçükköroğlu, “Alâeddin Keykubad I Dönemi Câmilerinde Çini Kullanımı” (Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2003) 60.

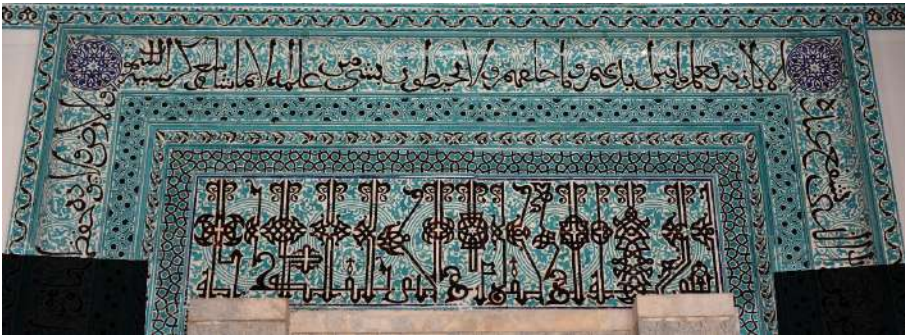
75 Erdemir, *Alâeddin Camii ve Türbeleri*, 148.

76 Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, 307.

77 Bu çiniler, Öğr. Gör. Dr. Kazım Küçükköroğlu öncülüğünde mihrabın aslına uygun çizimleri hazırlanarak çini atölyesinde üretilmiştir.



G. 31: Alâeddin Camii Mihrabı (B. Erikoğlu, 2024)



G. 32: Mihrabın orijinal kısmı (B. Erikoğlu, 2024)

**Kitabe metni:**

Mihrabın sağında aşağıdan yukarı doğru:



بسم الله الرحمن الرحيم الله لا اله الا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما فى السموات و ما فى الارض  
من ذا الذى يشفع عنده

Üstte ufki şekilde

لا بأذنه يعلم ما بين ايديهم و ما خلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه الا بما شاء وسع كرسيه السموات

Sol tarafta yukarıdan aşağı doğru:

والارض ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظيم صدق الله العظيم و بلغ رسوله النبى الكريم

**Okunuşu:**

“Bismillāhirrahmānirrahīm Allāhu lā ilāhe illā huve’l-ḥayyu’l-ḳayyūm(u) lā te’ḥuzuhu sinetun velā nevm(un) lehu mā fi’r-semāvāti vemā fi’l-arz(i) men zellezī yeşfe’u indehu illā bi-iznih(i) ya’lemu mā beyne eydihim vemā ḫalfehum velā yuḥīṭūne bişey-in min ‘ilmihī illā bimā şā(e) vesī’a kursiyuhu’s-semāvāti ve’l-arz(a) velā yeūduhu ḫıfzuhumā ve huve’l-‘aliyyu’l-aẓīm(u). Şadeḳa’llahu’l-aẓīm ve belleġa rasūlūhū’n-nebiyyū’l-kerīm”

**Anlamı:**

“Allah, O’ndan başka tanrı yoktur; diridir, her şeyin varlığı O’na bağlı ve dayalıdır. Ne uykusu gelir ne de uyur. Göklerde ve yerde ne varsa hepsi O’nundur. O’nun izni olmadıkça katında hiçbir kimse şefaata edemez. Onların önlerinde ve arkalarında olanları O bilir. O’nun ilminden hiçbir şeyi -dilediği müstesna- kimse bilgisi içine sığdıramaz. O’nun kürsüsü gökleri ve yeri içine almıştır. Onları korumak kendisine zor gelmez. O yücedir, mutlak büyüktür.<sup>78</sup> Yüce Allah doğru söyledi ve onun şerefli peygamberi doğru tebliğ etti.”

**Değerlendirme:** Orijinal kısımda bulunan yazılar değerlendirildiğinde mihrabın alınlık kısmındaki zemini tezyinatlı alan üzerinde yer alan kûfi yazının dikine olarak yaklaşık dörtte bir bölümü ihtiva ettiği görülmektedir. Dörtte üç kısmı da Besmele ve El Mülkü Lillah yazısında bulunan harflerin, tezyinî ve örgülü kûfi denilen tarzda kompozite edildiği bölümden oluşmaktadır.

Besmele ve El Mülkü Lillah yazısındaki dik harflerden meydana gelen düğümler ile harflerin uçlarındaki rumi motifleri erken dönem Selçuklu yazı üslubunun bir örneğidir.<sup>79</sup>

78 “Bakara Suresi - 255. Ayet Tefsiri,” Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim, erişim 27 Haziran 2024, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/262/255-ayet-tefsiri>

79 Özgür Çetintaş ve N. Rengin Oyman, “Hat Sanatında Bir Yazı Türü Olarak Selçuklu Sülüsü (Dini Mimari Eserler Örneğinde Bir Değerlendirme),” *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6(2) (2017), 463.

Mihrabın etrafını çevreleyen celi sülüs yazının zemininde de tezyinat bulunmaktadır. “*Elif*” harfleri aşağı doğru incelerken son bulmuş, alt kısımları ise sola doğru kıvrık yazılmıştır. Noktalar yuvarlak şekildedir. Zülfeli harflerin zülfeleri rumiye benzetilmiştir. “*Kursiyyu*” kelimesindeki “*kef*” harfinin sereni yukarı doğru kavisli yazılmış, uç kısmına ise rumi motifi işlenmiştir.

Hat sanatında sonda bulunan “*elif*” harfine zülfe konulmamasına rağmen sağ üst kısımda yer alan “*bi-iznih*” kelimesindeki “*ba*” harfinden sonra gelen “*elif*” harfine zülfe yazılmış olması dikkat çekmektedir.



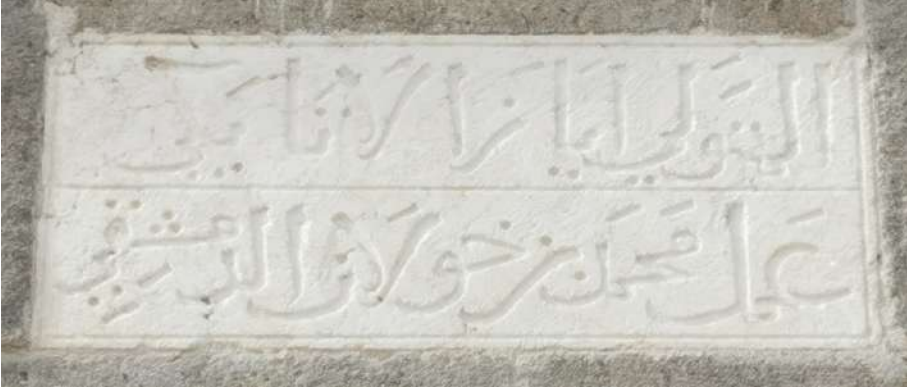
G. 33: Mihrabın üst kısmında bulunan “*bi-iznih*” kelimesindeki “*ba*” harfi (B. Erikoğlu, 2024)

Kağnıcı, harflerin kalından başlayıp incelerken bitmesi, uçlarının sola doğru kıvrık olması, zülfelerin rumi motifine yakın yapılması, dikey harflerin bir araya gelecek şekilde yazılmaları ile mihrap yazısının Selçuklu sülüsünün belirgin özelliklerini taşıdığını belirtir.<sup>80</sup>

### 3.12. Mütevellî ve Usta Kitabesi

Celi sülüs ile yazılan bu kitabe (G. 34), caminin kuzey cephesindeki sekiz köşeli yıldızla çerçevelenmiş kitabenin sağında yer almaktadır. Mermer üzerine oyularak hakkedilen kitabede tarih kaydı bulunmamaktadır.

80 Nihat Kağnıcı, “Konya Alâeddin Camii Mihrap Yüzeyindeki Selçuklu Sülüsü Yazıların Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi,” *Konya Sanat Dergisi* 3 (2020), 92.



G. 34: Kuzey cephedeki sekiz köşeli yıldızla çerçevenilmiş kitabenin sağında bulunan Mütevellî ve Usta Kitabesi (B. Erikoğlu, 2024)

### Kitabe Metni:

المتولى اياز الاتابكى

عمل محمد بن خولان الدمشقى

### Okunuşu:<sup>81</sup>

“ ’El-mütevellî ’Ayâz ’el-’Atâbekî

‘Amile Muḥammed ibn-ü Ḥavlân ‘ed-Dımaşkı’

### Anlamı:

“Mütevellî Atabeki Ayaz’dır. Dımaşk (Şam) lı Havlan oğlu Mehmet yaptı.”<sup>82</sup>

**Değerlendirme:** İki satırdan oluşan kitabedeki harfler kabartılarak değil oyulmak suretiyle hakkedilmiştir. “*Elif*” harfleri aşığı doğru incelemek son bulmuştur. Zül-feler kalın ve uçları küttür. Birinci satırın sonundaki “*kef*” harfinin sereni kavisli yazılmıştır. Okutma işareti olarak “*üstün ve esre*” kullanılmıştır. Noktalar yuvarlak şekildedir. Her iki satırda alt alta denk gelen “*lam-elif*” harfleri makasa benzer şekilde “*لا*” yazılmıştır.

81 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 30-31.

82 Gün, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı,” 31; Mütevellî Atabeki Ayaz, I. Keykâvus ve I. Alâeddin Keykubad’ın lalaları, Mimar Muhammed bin Havlanu’d-Dımaşkı ise mimarıdır. Karamağaralı, “Konya Ulu Câmii,” 122.

## Sonuç

Konya'daki önemli yapılardan biri olan Alâeddin Camii'nin Selçuklu Dönemi kitabeleri, metnin tasarım kurgusu, harflerin yazılış şekilleri, ebatları, yönleri, kullanılan hareke vs. işaretler gibi hususlarla dönemin yazı üslubunu anlatması bakımından önem arz etmektedir.

Bu makalede minber kitabeleri, Keykâvus kitabesi-1, kelime-i tevhid kitabesi, Keykâvus kitabesi-2, Keykâvus kitabesi-3, çini kitabe, Keykubad kitabesi-1, taç kapı kitabesi, Keykubad kitabesi-2, Keykubad kitabesi-3, mihrap kitabesi ile mütevellî ve usta kitabesi kronolojik sıraya göre hat sanatı bakımından değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Minber ve mihrap kitabeleri dışındaki kitabeler, caminin kuzey ve batı duvarında bulunmaktadır. Kitabelerin yazıldığı malzemeler mermer, ahşap ve çinidir. Minber kitabeleri ahşap üzerine kabartma; Keykâvus ve Keykubad kitabeleri ile taç kapı kitabesi mermer üzerine kabartma; kelime-i tevhid kitabesi, mütevellî ve usta kitabesi ile taç kapıda yazılı olan besmele mermer üzerine oyulmak suretiyle hakkedilmiştir. Ayrıca kuzey duvarında bulunan çini kitabe de kabartmadır. Minberde *Ayetü'l-Kürsi* ile *Âl-i İmrân* suresi 17, 18 ve 19. ayetler; mihrapta *Ayetü'l-Kürsi*; kuzey duvarındaki taç kapıda ise *Fetih* suresinin ilk dört ayeti yazılıdır. Bütün kitabeler celi sülüs ile yazılmıştır. Minber ve mihrapta hem celi sülüs hem de kûfî yazı kullanılmıştır. Mihrabın alınlık kısmında ve minber kapısı üzerindeki kûfî yazılar, tezyinî ve örgülü kûfinin en güzel örneklerinden biridir. Minberde bulunan kûfî yazılar ile mihrap kitabelerinin hepsinin, kelime-i tevhid kitabesinin ise bir kısmının zemini tezyinatlıdır.

Minber şerefesindeki usta kitabesinin ikinci satırında yazılı olan usta ismiyle ilgili kaynaklarda ihtilaf mevzubahistir. "*Mengüm Berti veya Mekki bin Birtî*" olarak iki farklı şekilde okunan ismin, harf şekillerine göre yapılan değerlendirmelere istinaden "*Mekki bin Birtî*"ye daha çok benzediği söylenebilir.

Kitabelerdeki harflerin ebatlarının yazıldıkları boşluklara göre değiştiği görülmektedir. Mesela iki "*dal*" harfinden biri uygun boşluk varsa ideal boyutta, yoksa küçük yazılmıştır. Bu da harflerin bu dönemde değişmez ölçülere sahip olmadığını göstermektedir. Dikey harfler ile serenli kef, Selçuklu yazı üslubunu en iyi şekilde ortaya koyan harflerin başında gelmektedir. Yukarıdan aşağı doğru yazılan dikey harflerin ucu incelenerek son bulmuş, "*elif*" harflerinin uç kısımları sola doğru kıvrık yazılmıştır. Zülfeler kalın ve uçları küttür. Yalnızca mihraptaki celi sülüs yazıda bulunan zülfeli harflerin zülfeleri rumiye benzer şekildedir. "*Kef*" harflerinin serenleri ise kavisli ve bazen dalgalı yazılmıştır.

Kullanılan harf şekillerinin çeşitliliği, kelime içerisinde kırık ya da deforme olmuş harflerin anlaşılmasına yardımcı olabilmektedir. Nitekim Keykâvus Kitabesi-2

ile Keykâvus Kitabesi-3'te kırık olan aynı kelimeler üzerinde, sağlam olan harflerin şekillerine göre tahminde bulunulmuştur. Keykâvus Kitabesi-3'ün ikinci satırında bulunan kırık kelimedeki sağlam olan “ayın” harfi, ardından gelen harfin ufki ya da aşağı doğru diyagonal yönde yazılmasını sağlayan “*ayn-ı sâdi*” şeklinde kullanılmıştır. “*Ayin*” harfinden sonra gelen kırık parçanın da “*Alâü'd-dünyâ*” kelimesindeki “*ayın*” harfinden sonra gelen “*lam*” harfinin yazıldığı gibi yukarı doğru değil de aşağı doğru diyagonal yönde olduğu görülmektedir. “*Ze*” (ز) harfi, diyagonal yönde de yazılabilirdiğinden bu kelimenin “*Alâü'd-dünyâ*” değil de “*İzzü'd-dünyâ*” olduğu söylenebilir. Keykâvus Kitabesi-2'deki kırık yerin de “*İzzü'd-dünyâ*” (عز الدنيا) olması muhtemeldir.

Benzer bir husus Keykâvus Kitabesi-2'de de bulunmaktadır. Bu kitabedeki üçüncü satırın başında hangi sultanın adının yazdığı ihtilaf konusudur. Burada “*Keykâvus*” kelimesinin kırılıp yerine “*Keykubad*” yazılması mümkündür çünkü “*Keykubad*” kelimesinde “*kaf*” (ك) harfinden sonra bulunması gereken “*ba*” harfi yoktur. Ayrıca “*Keykubad*” kelimesiyle ondan sonra gelen “*ibn-i*” kelimesi arasında fazla açıklık mevcuttur. “*Keykubad*” yerine “*Keykâvus*” yazılırsa bu fuzuli açıklık kapanmış olacaktır.

Bu değerlendirmeler neticesinde hat sanatının, dönemin yazı üslubunu estetik bakımdan değerlendirme ve harf şekillerinin yapısının kitabedeki kırık ya da deforme olmuş kısımlardaki ifadelerin tespiti hususunda önem arz ettiği görülmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Alparslan, Ali. *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. 1. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2011.
- Baykara, Tuncer. “Konya.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 26. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002, 182-187.
- Berk, Süleyman. *Hattat Mustafa Râkım Efendi*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003.
- Çetintaş, Özgür ve N. Rengin Oyman. “Hat Sanatında Bir Yazı Türü Olarak Selçuklu Sülüsü (Dini Mimari Eserler Örneğinde Bir Değerlendirme).” *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6 (2) (2017): 444-476.
- Derman, M. Uğur. “Hat.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 16. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, 427-437.
- Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim. “Âl-i İmrân Suresi–17. Ayet Tefsiri.” Erişim 27 Haziran 2024. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%821-i-%20%C4%B0mr%3%A2n-suresi/309/16-17-ayet-tefsiri>

- Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim. "Âl-i İmrân Suresi-18. Ayet Tefsiri." Erişim 27 Haziran 2024. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%821-i-%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/311/18-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim. "Âl-i İmrân Suresi-19. Ayet Tefsiri." Erişim 27 Haziran 2024. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%821-i-%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/312/19-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim. "Bakara Suresi-255. Ayet Tefsiri." Erişim 27 Haziran 2024. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/262/255-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim. "Fetih Suresi-1-4. Ayet Tefsiri." Erişim 27 Haziran 2024. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Fetih-suresi/4584/1-7-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim. "Mü'min Suresi-16. Ayet Tefsiri." Erişim 27 Haziran 2024. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Mu'min-suresi/4149/16-18-ayet-tefsiri>
- Duran, Remzi. *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta'mir)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001.
- Erdemir, Yaşar. *Alâeddin Camii ve Türbeleri*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2009.
- Gün, Recep. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı." Doktora tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 1999.
- Günüş, Fevzi. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Celî Sülüs Hattı." *V. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri Kitabı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1996, 185-198.
- Günüş, Fevzi. "XV.-XX. Yüzyıl Osmanlı Dinî Mimarisinde Celî Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri." Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 1991.
- Kağnıcı, Nihat. "Konya Alâeddin Camii Mihrap Yüzeyindeki Selçuklu Sülüsü Yazıların Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi." *Konya Sanat Dergisi* 3 (2020): 79-94.
- Karamağaralı, Halûk. "Konya Ulu Câmii." *Röleve ve Restorasyon Dergisi* 4 (1982): 121-133.
- Konyalı, İbrahim Hakkı. *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*. Konya: Büyükşehir Belediyesi, 1997.
- Küçükköroğlu, Kazım. "Alâeddin Keykubad I Dönemi Câmilerinde Çini Kullanımı." Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2003.
- Oral, M. Zeki. "Konya'da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri." *Yıllık Araştırmalar Dergisi* 1 (1957): 45-74.
- Önder, Mehmet. *Mevlâna Şehri Konya*. Konya: Konya Valiliği, 1962.
- Serin, Muhittin. *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2003.
- Sevindi, Burak. "Konya ve Çevresinde Yer Alan Vakıf Kayıtlarında Ulu Cami Olarak Geçen Camiler." Yüksek lisans tezi, Konya Teknik Üniversitesi, 2020.
- Turan, Osman. *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu, 1971.
- Tüfekçioğlu, Abdülhamit. *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Yazır, Mahmud Bedreddin. *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli III*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1989.



# Art-Sanat

Başvuru: 15.05.2024  
Revizyon Talebi: 15.06.2024  
Son Revizyon: 01.07.2024  
Kabul: 24.07.2024

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Kitâbe-Hat / Inscription-Calligraph

## Konya Karatay Medresesi Dügümlü Kûfi Kuşak Yazısının Hat Sanatı ve Dügüm Özellikleri Bakımından İncelenmesi\*

Analysis of Konya Karatay Madrasah Knotted Kufic Sash Script in terms of Calligraphy and Knot Properties

Berrin YAPAR ÜNAL\*\* , Emine Pınar DOĞU\*\*\* , Mehmet İŞCAN\*\*\*\*

### Öz

Konya Karatay Medresesi, Anadolu Selçuklu Dönemi yapıları arasında çinileri, geometrik süslemeleri ve kitâbelerindeki yazı çeşitliliği bakımından önemli bir yere sahiptir. Medresenin kubbe kasnağındaki mozaik çini tekniğiyle yapılan düğümlü kûfi kuşak yazısı, içerdiği zengin düğüm çeşitliliğiyle benzerleri arasında eşsiz bir örnektir. Geometrik esaslara tabi olarak yazılan kûfinin bir çeşidi olan düğümlü kûfi hattının özelliği, harflerin dikey uzantılarının bir ip gibi dairesel yahut köşeli hatlarla kıvrılarak düğümler oluşturmalarıdır. Yazı üzerinde yer alan düğüm, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi eserlerinde bir süsleme unsuru olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Bu çalışmada Konya Karatay Medresesi'nin kubbe kasnağında yer alan düğümlü kûfi hatla yazılmış kuşak yazısının çekilen fotoğrafları üzerinden sayısal ortamda vektörel çizimleri yapılmıştır. Kitâbenin metin okumaları, yazı karakteri, harfleri, düğüm ve zülfe analizleri yapılarak yazı kuşağında kullanılan harfler, düğümler ve zülfeler tek tek ayrıştırılarak tablolar hâline getirilip incelenmiştir.

Bu çalışma ile Konya Karatay Medresesi'ndeki kuşak yazısının kompozisyon şekli, harfleri, düğüm ve zülfeleri, belgelenmeye çalışılmıştır. Kuşak yazısındaki düğümlü kûfi harflerin temel şekilleriyle yeni metinlerin yazılabilmesiyle hat sanatına fayda sağlanması umulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Karatay Medresesi, Dügümlü Kûfi, Dügüm, Anadolu Selçuklu Dönemi, Hat Sanatı

### Abstract

Konya Karatay Madrasah has an important place among the Anatolian Seljuk period buildings in terms of its tiles, geometric decorations and the variety of inscriptions. The knotted kufic sash script made with mosaic tile technique on the dome pulley of the madrasah is a unique example among its counterparts with its rich variety of knots. The characteristic of the knotted kufic calligraphy, which is a type of kufic written subject to geometric principles, is that the

\* Bu makale, 2022 yılı Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında kabul edilen ve "12-14. Yüzyıllar Arasında Anadolu Türk Mimarisinde Dügümlü Kûfi Yazılar ve Font Oluşturma Analizleri" isimli otuz altı (36) ay süreli projenin araştırma bilgilerini kapsayarak oluşturulmuştur.

\*\* Sorumlu Yazar: Berrin Yapar Ünal (Dr. Öğr. Üyesi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye, e-posta: berrin.yapar.unal@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0002-7650-2053

\*\*\* Emine Pınar Doğu (Dr. Öğr. Üyesi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye, e-posta: emine.pinar.dogu@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0001-7918-7725

\*\*\*\* Mehmet İşcan (Arş. Gör), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye, e-posta: mehmet.iscan@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0001-8013-4559

**Atf:** Yapar Ünal, Berrin, Doğu, Emine Pınar, İşcan, Mehmet. "Konya Karatay Medresesi Dügümlü Kûfi Kuşak Yazısının Hat Sanatı ve Dügüm Özellikleri Bakımından İncelenmesi." *Art-Sanat*, 22(2024): 405-434. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1484515>



vertical extensions of the letters form knots by twisting them with circular or angular lines like a rope. The knot on the script was frequently used as an element of ornamentation in Anatolian Seljuk and Principalities period works.

In this study, the photographs of the sash script written in knotted kufic calligraphy on the dome pulley of Konya Karatay Madrasah were digitally sorted side by side and vector drawings were made in digital environment. The inscription's text readings, typeface, letters, knots and nodes were analyzed, and the letters, knots and nodes used in the writing sash were separated one by one and turned into tables and analyzed.

This study aims to document the composition, letters, knots and zulfas of the sash script in Konya Karatay Madrasah. It is hoped to benefit the art of calligraphy by writing new texts with the basic forms of the knotted kufic letters in the sash script.

**Keywords:** Karatay Madrasah, Knotted Kufic Calligraphy, Knot, Anatolian Seljuk Period, Calligraphy Art

### ***Extended Summary***

Konya Karatay Madrasah was built by Emir Celaleddin Karatay in 649 [1251] during the reign of Sultan Izz al-Din Kaykaus II as it is understood from the construction inscription on the crown gate. The architect of the madrasah, which is a monumental structure with its crown gate, domed rooms next to the large iwan and the dome covering the central courtyard, is unknown. The interior decoration of the walls covered with mosaic tile ornaments and the dome make it stand out among the Anatolian Seljuk period buildings. The most magnificent part of the madrasah is the domed central space, including the large iwan. The eye-catching tiles using turquoise, dark blue and eggplant purple colors were made in mosaic technique. The madrasah is also an important building in terms of calligraphy with the variety of inscriptions. It is impressive to see a combination of inscriptions in jali thuluth as well as inscriptions in ma'kili, braided and knotted kufic calligraphy, especially in kufic calligraphy. Among these inscriptions, the knotted kufic inscription on the skirt of the dome pulley of the building is a remarkable example with its design, letters and knots.

There are general studies examining the architectural features and inscriptions of Konya Karatay Madrasah. However, there is no study that examines the structure of the letters and nodes in detail by making drawings of the sash inscription on the dome pulley and that will enable the application of this typeface, which was used in the 13th century, today. For this reason, this study focuses only on the knotted kufic sash inscription on the skirt of the dome pulley of the Karatay Madrasah in Konya.

The knotted kufic calligraphy, which is the subject of the study, is one of the varieties of kufic calligraphy in architecture and created by drawing with drawing tools. Knotted kûfi is formed by twisting the vertical, diagonal and horizontal extensions of the letters on the line with circular or angular lines like a rope and forming knots within the letter. The spaces outside the text of knotted kufic inscriptions are often decorated with floral or rûmî motifs.



When the history of knotted kufic is researched, it is widely believed that it developed in the Eastern Iranian region and developed as it spread westward. This type of writing, which was mostly used in architecture, intensified after the 11th century and was applied with materials such as stone, brick, plaster and tile mosaic. Kufic calligraphy is frequently seen in the inscriptions found in Anatolian Seljuk and Principalities period buildings. In addition to intense geometric ornamentation, kufic calligraphy with geometric principles is among the characteristics of the period. In some buildings of this period, an inscription showing similarities with the knotted kufic calligraphy in the Karatay Madrasah sash script was identified. Of these, the mihrab inscription of the Konya Alâeddin Mosque is identical in terms of design layout, lettering, knot, zulfa and decoration features on the inscription background. Another building with a font similar to the sash inscription of the Konya Karatay Madrasah is the Afyon Mırsi Mosque. The sash inscription of the madrasah and the mihrab inscription of Afyon Mırsi Mosque have the same font and features. However, since the letters in the inscription of the Mırsi Mosque do not contain a meaningful text and the letters at the beginning and end are cut and placed, they cannot be read and it is not possible to trace a text. These two examples, which are similar to the sash inscription of the Karatay Madrasah in terms of type and ornamentation, do not have as wide a variety of letters and knots as the Karatay Madrasah sash inscription because they are shorter in terms of the area where they were written. In addition, the Kayseri Gülük Mosque mihrab inscription is also written in knotted kufic calligraphy. It is a beautiful work in terms of writing. When this work is compared with the Karatay Madrasah sash script, although it shows similar characteristics in terms of design layout, color and technique, it differs in terms of letters, knots, zulfa and background ornaments.

The kufic script types, which were among the preferred inscriptions in the works of the Anatolian Seljuk and Principalities Period, were replaced by the developing jali thuluth calligraphy after this period. Jali thuluth calligraphy started to be preferred in the inscriptions in the buildings. For this reason, the sash inscription of Konya Karatay Madrasah attracted attention with its unique character in the knotted kufic calligraphy in the following periods.

The knotted kufic sash inscription on the dome pulley of the Konya Karatay Madrasah is unique among its counterparts with its rich variety of knots. As is the case throughout the madrasah, the sash script is also composed of tiles. The letters of the sash lettering made with glaze engraving technique are eggplant purple, and the ornaments on the ground are decorated with turquoise colored rûmî composition. The dome diameter of the madrasah is 12 meters and the length of the inscription sash on the pulley of the dome is approximately 37.5 meters and its height is 91 cm. The text of the sash consists of the Basmala and the 255th and 256th verses of Surat al-Baqarah.

In this study, qualitative research method and document analysis were used. First of all, the length and height of the sash was determined and then photographs were taken. The images taken were arranged together with the text readings and sorted side by side with the Adobe Photoshop program. Vector drawings were made in Adobe Illustrator program and transferred to digital media. The drawings were dimensioned in 1/10 ratio of 37.5 x 9.1 cm with a letter thickness of 2.2 mm.

The design scheme of the sash script consists of three parts, the letters in the bottom line, the knots in the middle, and the zulfas at the top. The compositional shape consists of a horizontal, vertical and partly diagonal structure. Vertical lines were created by making connections to the letters other than the vertical letters, and a block image was created by balancing the gaps with the knots made to each letter. The ground of the text is also decorated with turquoise-colored ornaments in the form of a rûmî composition on sixty circular spirals lined up side by side.

The individual, initial, middle and final forms of the letters in the sash script were identified one by one, and an alphabet table was created from the selected letters. Letters that are not in the text are left blank in the table. Kufic calligraphy inscriptions generally do not use periods. There is also no dot in the dotted letters in the sash inscription in the Karatay Madrasah.

In the Arabic alphabet, letters such as alif, ʔa, ʔa, kaf, lām and lāmālif are composed of verticals. For this reason, their vertical parts are very suitable for making knots, and knots are most common in these letters in the kufic calligraphy. In addition, the letters cim, ʔa, ʔa, ʔā, dal, and zal in the kufic calligraphy have structures suitable for creating vertical or diagonal extensions. Therefore, extensions can be made to form nodes. The letters ba, ta, ʔa, ra, za, mim, nun, wāw, qāf, ya do not have a vertical or diagonal structure. However, in the Karatay Madrasah sash script, vertical/diagonal extensions were also made in these letters. The ends of these letters are mostly made to form an inverted rumi crest facing downwards.

In the sash script, there are letters that can be perceived as knots as they are composed entirely of knots. Among these letters, knots in letters composed of verticals such as alif and lāmālif can be seen in every writing type of the kufic calligraphy. However, it is surprising that the letters sad and dat, which have a horizontal structure, are made in a form consisting of dense knots on two verticals. At the same time, these knots, which represent the letters sad/dat, also represented the letter lāmālif in the text. It was also determined that the same knots were also used in the writing of the word Allah for non-spelling ornamental purposes, and it was determined that these knots were used for multiple purposes in different places.

It has been determined that the knots in the Karatay Madrasah sash script are independent of the letter on which they are located, and that the same knot can also be lo-

cated on different letters. It was found that 93 different knots were made in sash script. Some of these knots also represent letters. In the design layout of the sash script, the knots are located on the vertical and diagonal extensions emerging from the letters. There are examples on a single vertical, on double verticals side by side, on a single diagonal extension, between two verticals with a distance between them, and on diagonal lines. The knots selected from the sash script were evaluated by categorizing and coloring them according to the stage of construction. It was also determined that the knots in the sash script of the madrasah contain various forms. They were analyzed by dividing them into groups as circle, cross, star and knots in the middle of two verticals with a distance between them. In order to ensure the repetition of vertical knots in the design construct of the sash script, it was seen that there were knots that did not have the quality of letters, but were made only to fill the gaps in the writing of the verse, and examples were given.

In the Karatay Madrasah sash script, which is a unique example with its variety of knots, almost all knots are different. In the analysis of the knots, it was determined that a simple knot was developed and elaborated and transformed into different knots, and two different examples are given in the knot development table. This study also intends to make a methodological contribution to the new knot studies to be created by examining the knot systems detailed from lean movements.

In calligraphy, the hooked part at the end of the letters is called zulfa. The upper end of the vertical or diagonal extensions of the letters in the Karatay Madrasah sash script, i.e. the zulfa, was made in different ways. Symmetrical zulfas on two verticals side by side, zulfas where two verticals meet at the top, zulfas used in right and left directions on a single vertical, and diagonal zulfas are listed as follows. The main characteristic of the zulfas in the sash script is that they are composed of rûmî motifs and end with crests in different shapes. The zulfas found in the sash script of the madrasah were evaluated by dividing them into A-B-C-D groups.

As a result of all these studies and analyses, a measured and regular font was created with the typographic arrangement made with the basic shapes of the knotted kufic letters in Konya Karatay Madrasah. In the light of all the data, a new design proposal was created and presented. Yunus Emre, one of the greatest poets of Anatolia, who was born during the construction years of the Karatay Madrasah, selected the couplet “Sevelim sevilelim, bu dünya kimseye kalmaz (Let’s love and be loved, no one is eternal on this world)” and prepared a plate in lines. With this study, the 13th century Karatay Madrasah knotted kufic font has been brought to the present day and a source has been created for the designs to be made with this type of writing in calligraphy. It is our hope that today’s calligraphers will produce new works by making use of this data.

## Giriş

Konya Karatay Medresesi kitâbelerindeki yazı çeşitliliğiyle hat sanatı bakımından önemli bir yapıdır. Yapıdaki celi sülüs kitâbelerin yanı sıra özellikle kûfi hattının ma'kili, örgülü ve düğümlü kûfi kitâbelerini bir arada görmek etkileyicidir. Bu kitâbeler arasından yapının kubbe kasnağının etek kısmında bulunan düğümlü kûfi hattıyla yazılı kitâbesi tasarım kurgusu, harf ve düğümleriyle dikkat çekici bir örnek olmaktadır.

Konya Karatay Medresesi'nin mimarî özelliklerini inceleyen genel çalışmalar mevcuttur. Karatay Medresesinde bulunan kitâbelerin çözümlenmesi bakımından Mehmet Eminoglu'nun "*Konya Karatay Medresesi Yazı İncileri*" kitabı önemli bir kaynaktır. Kubbe kasnağındaki kuşak yazısının çizimlerini yaparak harflerin, düğümlerin ve zülfelerin yapısını detaylı bir şekilde inceleyip 13. yüzyılda kullanılmış bu yazı karakterinin günümüzde de uygulanması adına yapılan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu sebeple bu çalışmada Konya Karatay Medresesi'nin kitâbelerinden sadece kubbe kasnağının etek kısmındaki düğümlü kûfi hattı ile yazılı kuşak yazısına odaklanılmıştır.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi yapılarında bulunan kitâbelerde kûfi hatına sıkça rastlanmaktadır. Yoğun geometrik bezemelerin yanında yine geometrik esaslara sahip kûfi hattının yer alması dönemin özellikleri arasındadır. Bu dönemdeki bazı yapılarda Karatay Medresesi kuşak yazısındaki düğümlü kûfi hattıyla benzerlikler gösteren kitâbeler tespit edilmiştir. Bunlardan Konya Alâeddin Camii mihrap kitâbesi harf, düğüm ve bezeme açısından özdeş özellikler arz etmektedir. Afyon Mısıri Camii'nin mihrap kitâbesi de aynı yazı tipi ve özellikleri göstermektedir fakat kitâbe metin olarak kesintiler içermekte ve anlamlı bir ibare oluşturmamaktadır. Karatay Medresesi'nin kuşak yazısı ile yazı çeşidi, düğüm ve bezeme özellikleri bakımından benzer olan bu iki örnek, yazıldığı alan itibarıyla kısa oldukları için yazı tipi hakkında Karatay Medresesi kuşak yazısı kadar geniş çeşitlilikte harf ve düğüm örneklerine sahip değildir. Kayseri Gülük Camii mihrap kitabesi de düğümlü kûfi hattıyla yazılıdır. Ancak harf, düğüm ve bezeme olarak Karatay Medresesi kuşak yazısı ile aralarında farklılıklar mevcuttur.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi ile doküman analizi yapılmıştır. Öncelikle kuşak yazısının uzunluğu, yüksekliği tespit edilip ardından fotoğraf çekimi gerçekleştirilmiştir. Çekilen görseller metin okumalarıyla birlikte düzenlenip Adobe Photoshop programıyla sıralanmıştır. Fotoğraflar üzerinden Adobe Illustrator programında vektörel çizimler yapılarak belgeleme çalışmaları oluşturulmuştur. Çizimler üzerinden yapılan analizlerle harfler, düğümler ve zülfeler ayrıştırılarak tablolar hâline getirilerek incelenmiştir. Kuşak yazısındaki harflerin müstakil, başta, ortada ve sondaki şekilleri tek tek tespit edilip seçili harflerden bir elifbâ tablosu oluşturulmuştur. Metinde olmayan harfler tabloda boş bırakılmıştır. Düğümler tek, iki, üç ve dört aşamalı düğüm-

ler başlığında renklendirilerek örneklerle incelenmiştir. Belirlenen düğüm formları tablo hâlinde değerlendirilmiştir. Kuşak yazısındaki düğümlerin bir gelişim sistemi dâhilinde detaylandırıldığı tespit edilmiş ve bu gelişim, tablolarla örneklendirilmiştir. Zülfeler ayrı bir başlık hâlinde yapı ve bezeme özelliklerine göre gruplara ayrılarak tablolaştırılmıştır. Yapılan incelemeler ve elde edilen veriler sonucunda Karatay Medresesi düğümlü kûfi kuşak yazısından ilham alınarak yeni bir tasarım önerisi sunulmuştur.

## 1. Dügümlü Kûfi Hattı

Her uygarlığın dayandığı bir yazı dili vardır. Geniş bir coğrafyaya sahip İslâm uygarlığının yazı dili de Arap yazısıdır. Ârâmî asıllı Nabatî yazının devamı olan Arap yazısı, İslâmiyet'in yayılmasıyla bir asır içerisinde büyük ilerleme göstermiş hem imlâ hem de şekil yönünden gelişmiştir. Bu yazı İslâm öncesi dönemde “cezmi” olarak adlandırılmış, İslâm'ın doğuşundan sonra yazıldığı bölgelere göre “Mekkî, Medenî, Basri” gibi farklı isimler almış Kûfe şehrinde geçirdiği büyük gelişimden sonra Kûfi ismiyle anılmıştır. Günümüzde de hâlâ bu isimle bilinmektedir. Geometrik esaslara bağlı kalınarak yazılan kûfi hattının çeşitleri mevcuttur. Kûfi hattının tarih içerisinde ve yazıldığı bölgelerdeki tarzlarını tanımlamak için “Fâtımî kûfisi”, “Eyyübî kûfisi”, “Endülüs kûfisi”, “Kayrevan kûfisi” gibi isimler almasının yanı sıra şeklindeki gelişme ve farklılıklara göre basit kûfi, çiçekli kûfi, örgülü, düğümlü, satrancî yahut ma'kılî gibi çeşitleri oluşmuştur. *Kur'ân-ı Kerîm*'in yazımında kamış kalemle yazılan kûfi hattı tercih edilmiştir. Mimari yapılarıdaki yazılarda ise çoğunlukla cetvel, pergel gibi çizim âletleriyle çizilerek meydana getirilen kûfi hattı çeşitleri kullanılmıştır.<sup>1</sup>

Çalışmanın konusunu oluşturan kûfi hattının bir çeşidi olan “düğümlü kûfi hattı”, çizim aletleriyle çizilerek meydana getirilmektedir. Bu hattın belirgin özelliği harflerin bünyesinde olan düğümlerdir. “Düğüm”, kelime anlamıyla iplik, ip halat gibi bükülebilir şeyleri kıvrıp kendi üzerinden veya birbirine dolayarak yapılan boğum demektir. Mecazen anlaşılabilen, çözülemeyen içinden çıkılamayan karışık durumu ifade etmektedir. Edebi eserlerde ise çapraşık olguların çözülmeye önce toplandığı en büyük merak unsurudur.<sup>2</sup> Yazı üzerinde yer alan düğüm motifi eski çağlardan itibaren birçok uygarlık tarafından farklı şekillerle sanat eserlerinde yer bulmuştur. Dekoratif bir unsur olmasının yanı sıra sembolik bir ifade aracı olarak bir şeye bağlılığı anlatırken diğer taraftan bir bilinmezliğe ve probleme de işaret etmektedir. Bu sebeple düğüm şeklinin düşünceye ve zihne hitap ettiği düşünülmektedir.<sup>3</sup>

1 Yusuf Zennün ve Muhittin Serin, “Kûfi,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 26 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002), 342- 345; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2003), 68-69.

2 “Düğüm,” *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, erişim 22 Haziran 2024, <https://sozluk.gov.tr/>.

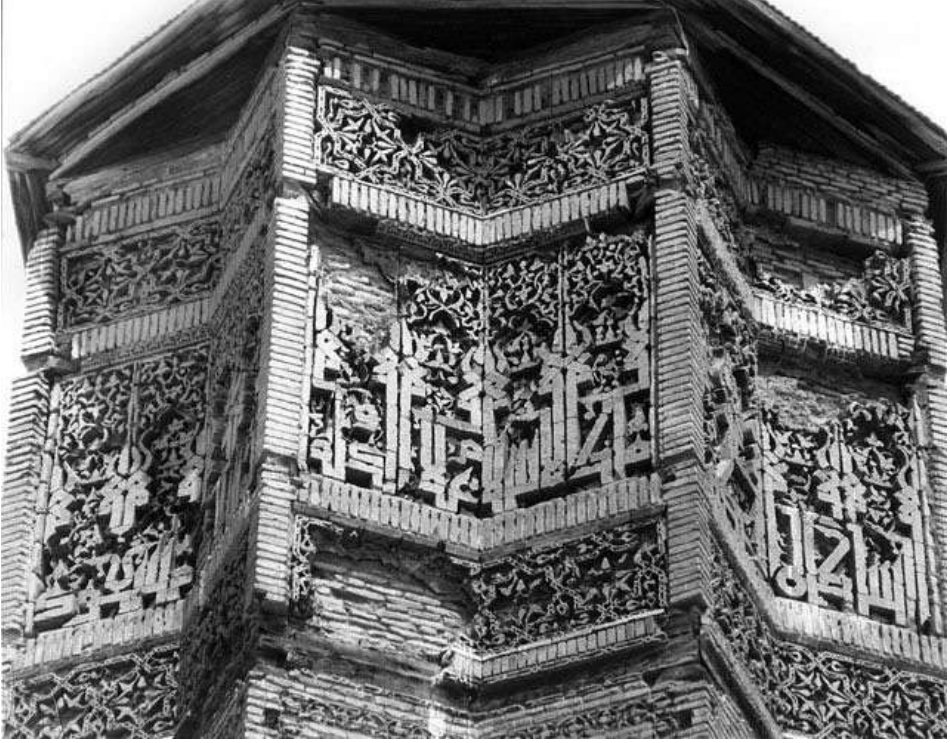
3 Alev Çakmakçoğlu Kuru, “Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi,” *Erdem* 51 (2008), 38, erişim 10 Nisan 2024, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/670796>.

Düğümlü kûfi, satır üzerindeki harflerin dikey, diyagonal ve yatay uzantılarının bir ip gibi dairesel yahut köşeli hatlarla kıvrılarak harf bünyesinde düğümler meydana getirmesiyle oluşmaktadır. Düğümlü kûfi kitâbelerin yazı dışında kalan boşluklarına çoğunlukla bitkisel yahut rûmî desenlerle bezemeler yapılmaktadır. Genellikle kaynaklarda örgülü kûfi ile düğümlü kûfi karıştırılmaktadır. Örgülü kûfide satırdaki yazının üst kısmında dikey harflerden yararlanılarak tekrar eden hareketlerden oluşan bir örgü sistemi vardır. Düğüm örgü motifinin sadece bir elemanıdır ve onun aynı şekilde çoğaltılarak yapılan tekrarına örgü denilmektedir. Fakat düğümlü kûfide her bir düğüm farklılık arz etmektedir. Örgülü kûfide örgü her zaman yazının üst kısmında tekrarlarla; düğümlü kûfideki düğümler sadece dikey harflerde değil yatay ve diyagonal harflerde farklı biçimlerle yer almaktadır.

Düğümlü kûfinin tarihi araştırıldığında Doğu İran coğrafyasında geliştiği ve batıya doğru yayılırken gelişme gösterdiği görüşü yaygındır. Daha çok mimaride kullanılan bu yazı türünün 11. yüzyıldan sonra yoğunlaşarak taş, tuğla alçı ve çini mozaik gibi malzemelerle uygulamaları yapıldığı görülmektedir. İran'da özellikle tuğla malzeme kullanılarak yapılan çok sayıda örneği bulunmaktadır.<sup>4</sup> Erken dönem örneklerinden 407-411[1016-1020] arasına tarihlenen Doğu Radkan Kümbeti'nde yer alan yazı kuşağındaki harflerde ve harflerden kalan boşluklarda bağımsız düğümler görülmektedir. 410-411[1019-1020] tarihli İran'da bulunan Ribat-ı Mahi'de kûfi yazı kuşağındaki dikey harflerde yer yer düğümler vardır. Afganistan Gazne'de Sultan III Mesut kulesinin 492-509 [1098-1115] tarihli dikdörtgen çerçevelerle ayrılan kûfi kitâbesindeki dikey harfler üzerinde tekrarlar hâlinde aynı düğüm görülmektedir (**G. 1**). Damgan'da 418 [1027] tarihli Pir-i Alemdar Türbesi'nin külah altındaki ince kûfi kuşak yazısında görülen naif düğümler, türbenin içerisindeki geniş kûfi kuşak yazısında görülen gelişmiş kompozisyon, düğüm ve zülfe örnekleriyle yer almaktadır (**G. 2**). 582 [1186-1187] tarihli Özkent Türbeleri'nden Güney Türbe'nin cephesindeki düğümlü kûfi yazı şeridi güzel bir örnektir. Afganistan'ın Bust şehrinde bulunan Bust Kalesi'ndeki 12 yüzyıla tarihlenen kemerin üzerindeki düğümlü kûfinin kitâbesi erken örneklerden biridir.

Anadolu'da 12 ve 14. yüzyıllar arası, Selçuklu Devleti ve Beylikler Dönemi'nin hüküm sürdüğü zaman dilimini kapsamaktadır. Bu dönemde mimari yapılardaki kitâbelerde çoğunlukla kûfi yazı çeşitleri ve gelişimini sürdürmekte olan sülüs hattı görülmektedir. Ma'kılı, çiçekli, örgülü, düğümlü ve basit kûfi gibi yazının tüm çeşitlerinin görüldüğü bu dönemden sonra kûfi hattı yerini daha çok gelişen celi sülüs hattının hâkimiyetine bırakmıştır. Kûfi yazı 16 ve 20. yüzyıllarda bazı önemli yapılarda hâkim yazı olarak tekrar görülse de devamlılık arz etmemiştir.

4 Ömür Bakırer, "Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme," *Sanat Tarihi Dergisi* 1 (1982), 6.



G. 1: Sultan III. Mesut Kulesi ( <https://www.archnet.org/sites/3925>)



G. 2: Pir-i Alemdar Türbesi,  
(<https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/pir-i-alemdar-turbesi>)

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi eserlerinde çeşitli düğümlü kúff yazı örnekleri tespit edilmiştir. Anadolu'da Türk camilerinin ilki olan Diyarbakır Ulu Camii'nde

(G. 3), Diyarbakır Surları'ndaki burç kitâbelerinde, Silvan Ulu Camii mihrabında, Silvan Surları'nda (G. 4), Zembilfroş Burcu'nda, Malatya Ulu Camii'nde, Sivas Ulu Camii minaresinde, bu yazı çeşidinin en iyi ve özgün örneklerine Konya Karatay Medresesi kubbe kasnağındaki kuşak yazısında ve aynı tarzda yazılmış Konya Alâaddin Camii mihrap kitâbesinde (G. 5), Afyon Mısri Camii mihrap kitâbesinde ve Kayseri Güllük Camii mihrap kitâbesinde rastlanmaktadır (G. 6).



G. 3: Diyarbakır Ulu Camii, Sultan Melikşah'a ait kitâbe, 484 [1091] (B. Yapar Ünal, 2023)



G. 4: Silvan Surları (B. Yapar Ünal, 2023)





G. 5: Konya Alâaddin Camii Mihrap Kitâbesi (B. Yapar Ünal, 2023)



G. 6: Kayseri Güllük Camii Mihrap Kitâbesi (B. Yapar Ünal, 2024)

## 2. Konya Karatay Medresesi

Konya'nın Karatay ilçesinde bulunan Karatay Medresesi, taç kapısındaki inşa kitâbesinden anlaşıldığı üzere Sultan II. İzzeddin Keykâvus hükümdarlığı döneminde 649/1251 tarihinde Emir Celâlettin Karatay tarafından yaptırılmıştır. Taç kapısı, büyük eyvanın yanında kubbeli odaları ve merkezi avlusunu örten kubbesi ile âbidevi bir yapı olan medresenin mimarı bilinmemektedir. İç dekorasyonundaki mozaik çini süslemelerle kaplı duvarları ve kubbesi, onu Anadolu Selçuklu Dönemi yapıları arasında ön plana çıkarmaktadır. Medrese 1954 yılında geçirdiği onarım sonrasında Karatay Çini Eserler Müzesi olarak kullanılmaktadır.<sup>5</sup>

5 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003) 137; Selçuk Mülayim, "Karatay Medresesi,"

Medresenin doğu cephesinde yer alan büyük taç kapısı gri ve beyaz mermerden geometrik örgülü süslemesi, mukarnaslı kavsara, burmalı sütunceleri ve bezemelerinin yanında üç farklı alanda yer alan kitâbeleriyle dikkat çekmektedir. Celî sülüs ile tek satır Arapça yazılmış inşa kitâbesi, sağ ve sol kemer ayaklarının üstünde Neml Süresi'nin 19. âyetinin bir bölümünün yazılı olduğu duâ kitâbesi ve giriş kapısının etrafındaki formlar içerisinde 37 adet hadis kitâbesi vardır.<sup>6</sup>

Karatay Medresesi'nin en ihtişamlı kısmı büyük eyvanı da kapsayan kubbeli orta mekânıdır. Turkuaz, lacivert ve patlıcan moru renklerin kullanıldığı göz alıcı çinileri mozaik tekniğinde yapılmıştır. Bu alan hat sanatından farklı yazı örneklerinin uygulandığı kitâbeleriyle de dikkat çekmektedir. Pencere alınlıklarında sülüs ayet-i kerimeler, kubbeye geçiş üçgen pandantif alanlarında makûlî kûfi hattıyla kutsal isimlerden kompozisyonlar yer almaktadır. Kubbede iki kuşak yazısı mevcuttur. Beyaz alçı zemin üzerine turkuaz ve patlıcan moru renkli çinilerle yapılan kitâbelerden birincisi kubbe açıklığının altına, diğeri kubbe eteğine yerleştirilmiştir.<sup>7</sup> Kubbe açıklığında olan kuşak yazısında örgülü kûfi hattıyla “lâ ikrâhe fi'd-dîn (Dinde zorlama yoktur)” ayet-i kerîmesi yazılıdır.<sup>8</sup> Bu kitabe tasarımında ayet metni satırda yer alırken harflerin dikey uzantıları üstte aynı düğümün birbirine bağlanarak tekrarıyla bir örgü sistemi oluşturmuş ve uçta tek bir zülfenin tekrarıyla sonlanmıştır.

### 3. Karatay Medresesi Kubbe Kasnağındaki Kuşak Yazısı<sup>9</sup>

Konya Karatay Medresesi kubbe kasnağındaki düğümlü kûfi hatlı kuşak yazısı zengin düğüm çeşitliliğiyle benzerleri arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Medresenin genelinde olduğu gibi kuşak yazısı da çinilerden oluşmaktadır. Sır kazıma tekniğiyle yapılan kuşak yazısının harfleri patlıcan moru, zeminindeki süslemeler turkuaz renkli rûmî kompozisyonla bezelidir. (G. 7, G. 8)

*TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 24 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001), 475.

- 6 Ahmet Gedik, Karatay Medresesi Taçkapısı'ndaki Celî Yazıların Hat San'atı Bakımından Değerlendirilmesi," *İstem* 3 (2004), 172-180.
- 7 Mehmet Eminoğlu, *Konya Karatay Medresesi Yazı İncileri* (Konya: Bahçivanlar Basım, 2012), 79; Seyyide Yılmaz Çelik, "13. Yüzyıl Anadolu Türk Mimarisinde Çini Malzemeli Kûfi Kitâbeler" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019), 59-60.
- 8 Kubbe açıklığında yer alan kitâbenin detaylı okunuşu için bk. Mehmet Eminoğlu, *Konya Karatay Medresesi Yazı İncileri*, 91-99.
- 9 Bu çalışma T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğünün 03.07.2024 tarih ve 663702 sayılı yazısı ve Konya Müze Müdürlüğünün 11.07.2024 tarih ve 5387212 sayılı yazısında belirtilen izinler doğrultusunda hazırlanmıştır.



G. 7: Konya Karatay Medresesi İçi (B. Yapar Ünal, 2023)



G. 8: Konya Karatay Medresesi kubbe kasağındaki yazı kuşağı (B. Yapar Ünal, 2023)

Medresenin kubbe çapı 12 metredir ve kubbenin kasnak kısmında bulunan yazı kuşağının uzunluğu yaklaşık 37,5 metre olarak hesaplanmaktadır. Karatay Medresesi'nin Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivinden alınan 1/50 kesit çiziminde kuşak yazısının yüksekliği 91 cm olarak verilmiştir (G. 9).

Kuşak yazısının metni Besmele, Âyetü'l-kürsî yani Bakara Suresi 255 ve devamında 256. ayetinden oluşmaktadır. Bakara Suresi 256. ayetin sonunda yer alan “semîun alîm” kısmı yazılmamıştır. Kuşak yazısının transkripsiyon ve tercümesi şu şekildedir:

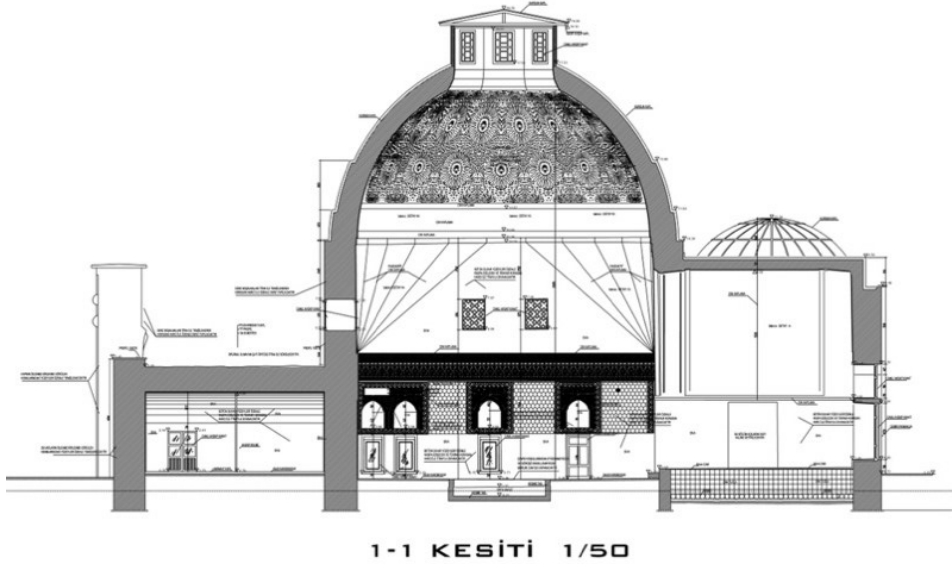
### Kuşak yazısı:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ  
 لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ  
 الْوُثْقَى لَا انْفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ

### Yazının Türkçesi:

Bismillahirrahmânirrahîm. Allah, O'ndan başka tanrı yoktur; diridir, her şeyin varlığı O'na bağlı ve dayalıdır. Ne uykusu gelir ne de uyur. Göklerde ve yerde ne varsa hepsi O'nundur. O'nun izni olmadıkça katında hiçbir kimse şefaata edemez. Onların önlerinde ver arkalarında olanları O bilir. O'nun ilminden hiçbir şeyi -dilediği müstesna- kimse bilgisine içine sığdıramaz. O'nun kürsüsü gökleri ve yeri içine almıştır. Onları korumak kendisine zor gelmez. O yücedir, mutlak büyüktür. Dinde zorlama yoktur. Doğru eğriden açıkça ayrılmıştır. Artık kim sahte tanrıları reddeder de Allah'a inanırsa kopmayan sağlam bir kulpa yapışmıştır. Allah her şeyi iştir ve bilir.<sup>10</sup>

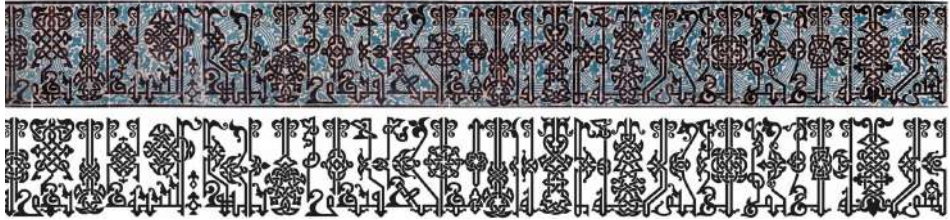
10 “Bakara Suresi 255-256. âyet Tefsiri,” Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim, erişim 10 Nisan 2024, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/262/255-ayet-tefsiri>



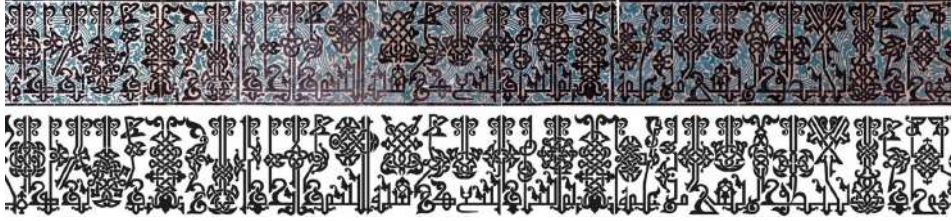
G. 9: Karatay Medresesi 1/50 Kesiti (Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 2022)

Kuşak yazısının tasarım düzeninde harfler satır üzerinde yatay olarak devam ederken dikey, diyagonal ve yatay uzantıları dairesel yahut köşeli hatlarla kıvrılarak düğümler yapmakta ve çeşitli zülfelerle yukarıda sonlanmaktadır. Yazının zemininde turkuaz renkli altmış tane yan yana sıralanan daire helezon üzerinde rûmî kompozisyon şeklinde bezemeler vardır. Helezonlar dört sıra hâlinindedir ve en büyüğü 65 cm kadardır. Yazıdan kalan boşluklara rûmî süslemeler yapılmıştır.

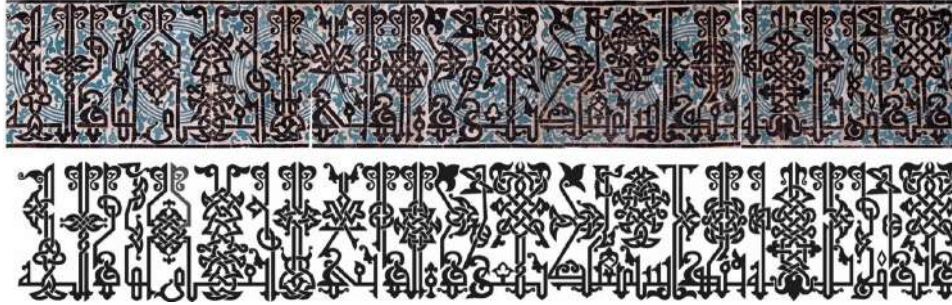
Konya Karatay Medresesi'nin kubbe kasnağında yer alan düğümlü kûfi hattıyla yazılmış kuşak yazısının çekilen fotoğrafları öncelikle Adobe Photoshop programıyla yan yana sıralanmıştır. Adobe Illustrator programında vektörel çizimleri yapılarak sayısal ortama aktarılmıştır. Çizimler 1/10 oranında 37,5 x 9,1 cm ölçülerinde, harf kalınlığı 2,2 mm olarak ölçülandırılmıştır. (G. 10, G. 11, G. 12)



G. 10: Kuşak yazısının besmele ile başlayan kısmı ve çizimi (B. Yapar Ünal, 2023)



G. 11: Kuşak yazısının orta kısmından bir kesit (B. Yapar Ünal, 2023)



G. 12: Kuşak yazısının sonun kısmı ve çizimi (B. Yapar Ünal, 2023)

Karatay Medresesi kuşak yazısı, üç bölümde ele alınarak incelenmiştir. Kompozisyonun altında satır üzerinde yer alan harfler, orta hatta düğümler ve en üstte harflerin uzantılarının bitişiinde zülfeler şeklinde başlıklara ayrılmıştır.

### 3.1 Harfler

Kuşak yazısının tasarım düzeninde harflerin satırda duruşlarının çözümlenebilmesi için ayetten seçilen bir kesitteki harf dışı düğümler silinmiştir. Bu hâliyle sadece kuşak yazısındaki ayette geçen harfler görülmekte ve düğümler çoğunlukla dikey harflerde yer almaktadır (G. 13).



G. 13: Kuşak Yazısı (B. Yapar Ünal, 2023)







Kûfi hatlı kitâbelerde genellikle nokta kullanılmamaktadır. Karatay Medresesi'ndeki kuşak yazısında bulunan noktalı harflerde de nokta yoktur. Arap elifbâsında harfler tek bir şekilde ifade edilmez. Bir harf, müstakil şeklinin dışında, harflerin bağlantılı olması sebebiyle kelimenin başında, ortasında ve sonunda farklı şekiller almaktadır. Bağlantılı olan harflerden başka ayrık harfler olarak isimlendirilen altı harf (elif, dal, zal, ra, za, vav) kendinden sonra gelen harflerle bağlanmazlar. Buna göre bu harflerin biri müstakil, biri de sonda olmak üzere iki şekli vardır. Karatay Medresesi'nin kuşak yazısındaki harflerin belirlenebilmesi için harfler tek tek ayrıştırılarak bir tablo

oluşturulmuştur. Tabloda kuşak yazısındaki harflerden seçili birer örnek yer almıştır. Bağlantısı olmayan ayırık harfler yatay çizgi ile kapatılmıştır. Metinde örneği olmayan harflerin alanları boş bırakılmıştır (**Tablo. 1**).

**Tablo. 1:** Karatay Medresesi'nin kuşak yazısı elifbâ tablosu (Berrin Yapar Ünal, 2023)

Karatay Medresesi Düğümlü Küfi Kuşak Yazısının Seçili Harflerinden Oluşan Elifbâ Tablosu										
Harf	Müstakil	Başta	Ortada	Sonda		Müstakil	Başta	Ortada	Sonda	
ا	Elif			—	—	ا				
ح	Çim					ح		—	—	
ح	Ha					ح		—	—	
ح	Ha					ح		—	—	
ر	Ra					ر				
ز	Za		—	—		ز				
س	Sad					س				
د	Dat					د				
ع	Avn					ع				
ع	Gavh					ع				
ك	Kef					ك				
م	Mim					م				
ه	He					ه		—	—	
ل	Lâmelir					ل				

Arap elifbâsında elif, ta, za, kef, lâm ve lâmelif gibi harflerin bünyesi dikeylerden oluşmaktadır. Bu sebeple bu harflerin dikey kısımları düğüm yapmak için çok uygundur ve kûfi hattında en çok bu harflerde düğümler görülmektedir. Bunun yanı sıra cim, ha, hâ, dal, zal harfleri, bünyesinde dikey ya da diyagonal uzantılar oluşturmak için uygun yapılara sahiptir. Bu sebeple uzantılar yapılarak düğümler oluşturulabilir. Ba, ta, sa, ra, za, mim, nun, vav, kâf, ya harflerinin bünyesinde dikey ya da diyagonal bir yapı yoktur. Ancak Karatay Medresesi kuşak yazısında bu harflerde de dikey/diyagonal uzantılar yapılmıştır. Bu harflerin bitiş kısmı çoğunlukla aşağıya bakan ters yönlü bir rûmî tepelik oluşturacak şekildedir. Rûmî tepelikten uzanan kısımlarda düğümler vardır. Kuşak yazısından bu harfler için birer örnek verilmiştir. Siyah olan kısımlar harfin bünyesi; gri olan kısımlar ise düğüm yapılabilmesine olanak sağlayan rûmî tepelik uzantısından geliştirilen düğümlü kısımlardır (G. 14).

Bünyesinde dikey/diyagonal uzantıları olmayan harflerde düğüm örnekleri					
ب ت ث	ز ر	م	ن	و	ي
Ba, Ta, Sa	Ra, Za	Mim	Nun	Vav	Ya
					

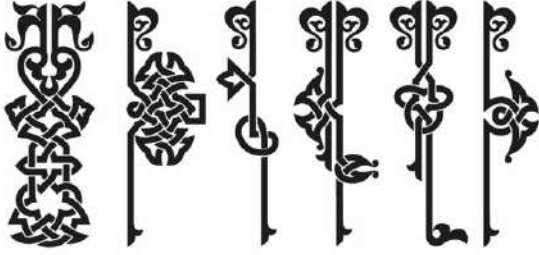
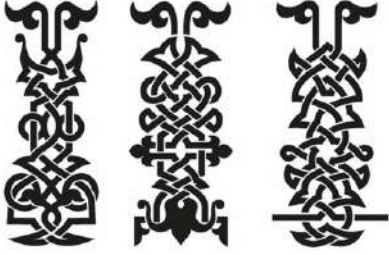

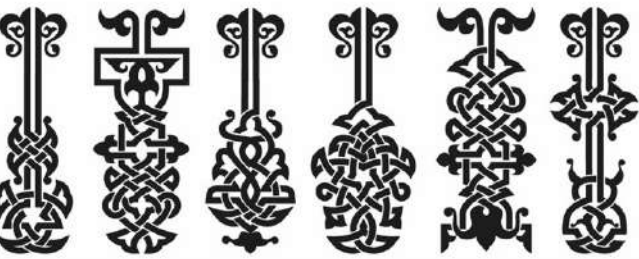
G. 14: Karatay Medresesi kuşak yazısında, bünyesinde dikey/diyagonal uzantıları olmayan harflerden örnekler (B. Yapar Ünal, 2023)

### 3.1.1. Kuşak Yazısında Tamamı Düğümden Oluşan Harfler

Kuşak yazısındaki bazı harflerin yapıları tamamen düğümden oluşmaktadır. Bunlar, “elif, sad, dat, he ve lamelif” harfleridir. Bu harflerden dikey yapıdan oluşan “elif” harfi, kuşak yazısında tamamı düğüm hâlinde, bazen yan yana iki dikey harfin düğümlenmesiyle yapılmıştır. “Sad /Dat” harfleri Arap elifbâsında biçim olarak aynı yapıyı kullanan sadece üstüne gelen bir noktayla farklılaşan harflerendir. Kuşak yazısındaki harflerde hiç nokta kullanılmadığı için metin takibiyle kuşak yazısına bakıldığında metinde iki tane müstakil “dat” harfi ve bir tane ortada “sad” harfinin olduğu tespit edilmiştir. Kûfi hattının çeşitlerinde yatay biçimli bir yapıya sahip olan “sad ve dat” harfleri, kuşak yazısında dikey bir harf gibi tasarlanmış ve tamamı düğümden oluşturulmuştur. Harflerin bu yapısı oldukça ilginç bir örnektir. Kuşak yazısında “he” harfi iç içe geçmiş iki kapalı form şeklinde ve yatay çizginin ortasındaki boşluktan geçen kapalı form şeklinde tasarlanmıştır. “Lamelif” harfi, kûfi hattında iki dikeyden oluştuğu için düğüm yapılmaya en uygun harflerden biridir. Metin içerisindeki her bir



“lamelif” harfî farklı şekillerde tasarlanarak kuşak yazısında muhteşem düğümlerle yer almıştır (G. 15).

E l i f	
S a d D a t	
H e	
L â m e l i f	

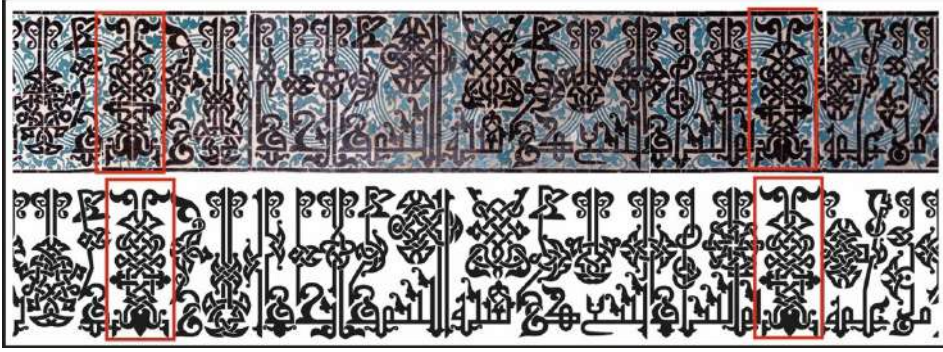
G. 15: Kuşak yazısında tamamı düğümden oluşan harfler (B. Yapar Ünal, 2023)

### 3.1.2. Lamelif ve Dat Harflerinde Aynı Dügümün Kullanılması

Kuşak yazısında “lamelif” ve “dat” harflerinin aynı düğümlerle ifade edildiği tespit edilmiştir. Ayetin okunuşuna göre “illâ” da geçen “lamelif” ve “vel’ard”da geçen “dat” harfî aynı düğümlerle gösterilmiş ve aşağıda ayetin Arapça yazılışında bu harfler kırmızı renkle belirtilmiştir (G. 16).

“...min ilmihi illâ bima şae vesia kürsiyyühüssemâvâti vel’ard...”

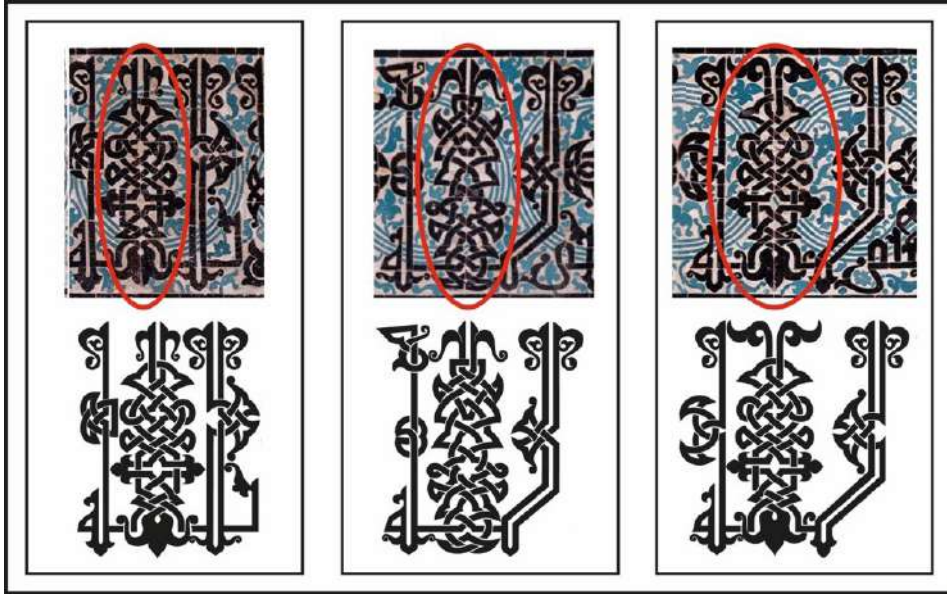
مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ



G. 16: Lamelif ve Dat harflerinde aynı düğümün kullanılması (B. Yapar Ünal, 2023)

### 3.1.3. Allah Lafzının Kuşak Yazısındaki Tasarımları

Ayette dört yerde Allah lafzı geçmektedir. Bunlardan üçünde, iki “lam” harfinin ortasındaki alana süsleme amaçlı düğümler yapılmıştır. Allah lafzında kendinden sonraki harflerle bağlanmayan “elif” harfinin de “lam” harfi ile bağlantılı yapıldığı görülmektedir (G. 17).



G. 17: Allah Lafzının Kuşak Yazısındaki Örnekleri (B. Yapar Ünal, 2023)

### 3.2. Düğümler

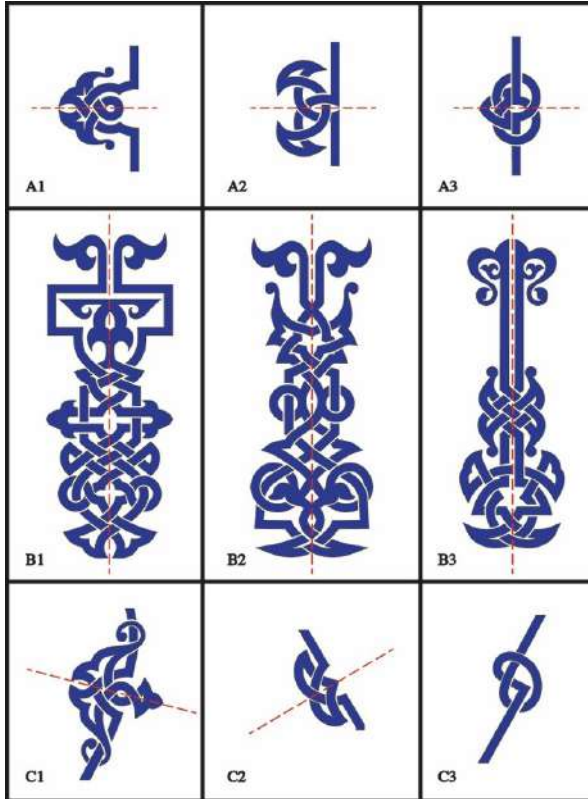
Konya Karatay Medresesi kuşak yazısında 93 tane farklı düğüm yapıldığı tespit edilmiştir. Kuşak yazısındaki tasarım düzeninde düğümler, harflerin dikey yapılarında ve harflerden çıkan dikey ve diyagonal uzantılarda yer almaktadır. Tek bir dikey üzerinde, yan yana çift dikey üzerinde, tek diyagonal uzantı üzerinde, aralarında mesafe

olan iki dikey arasında, çapraz çizgiler üzerinde yapılmış örnekleri vardır. Tek dikey üzerinde sağ ya da sol yönlü veyahut simetrik örnekleri görülmektedir. Kuşak yazısından seçilen düğümler, yapılış aşamasına göre kategorilere ayrılıp renklendirilerek değerlendirilmiştir.

### 3.2.1. Kuşak Yazısındaki Dügümlerin Aşamalarının İncelenmesi

#### 3.2.1.1. Tek Aşamalı Dügümler

Tek aşamalı düğümler üç kategoride incelenmektedir. Yatay, dikey ve diyagonal hatta olan simetrik örneklerdir. Genellikle dikeyde, yatayda ve diyagonal yönde  $\frac{1}{2}$  olarak tasarlanmıştır. Bu örnekler bir hat üzerinde hiçbir kesilme ya da kopma olmadan yapılmıştır (G. 18).

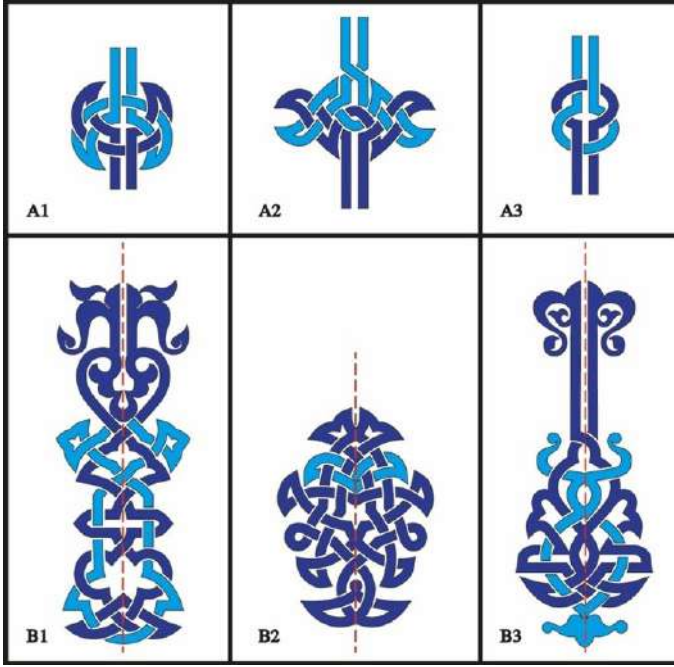


G. 18: Kuşak yazısındaki seçili tek aşamalı düğüm örnekleri (B. Yapar Ünal, 2023)

#### 3.2.1.2. İki Aşamalı Dügümler

İki aşamalı düğümleri yatay ve dikey hatta  $\frac{1}{2}$  simetrik düğümler olarak iki kategoride incelenmektedir. Dügümlerdeki aşamalar farklı renklerle gösterilmiştir. A1, A2, A3 örnekleri yatay hatta simetrik iki biçimin birbiri içine geçerek kilit oluşturduğu

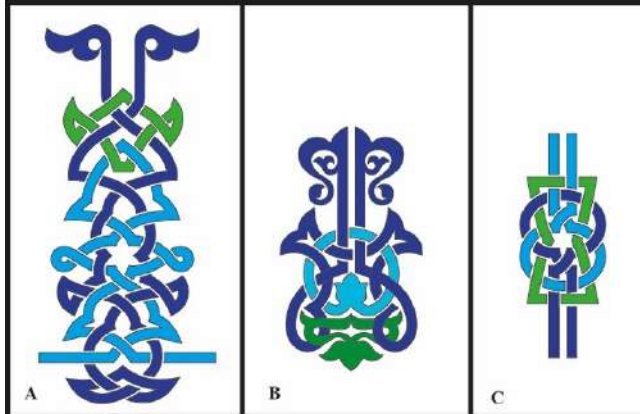
tasarımlardır. B1, B2, B3 örnekleri dikey hatta simetrik iki aşamadan oluşan düğümlerdir. Turkuaz renkle gösterilen aşama, aynı zamanda kapalı bir formdur (G. 19).



G. 19: Kuşak yazısındaki seçili iki aşamalı düğüm örnekleri (B. Yapar Ünal, 2023)

### 3.2.1.3. Üç Aşamalı Düğümler

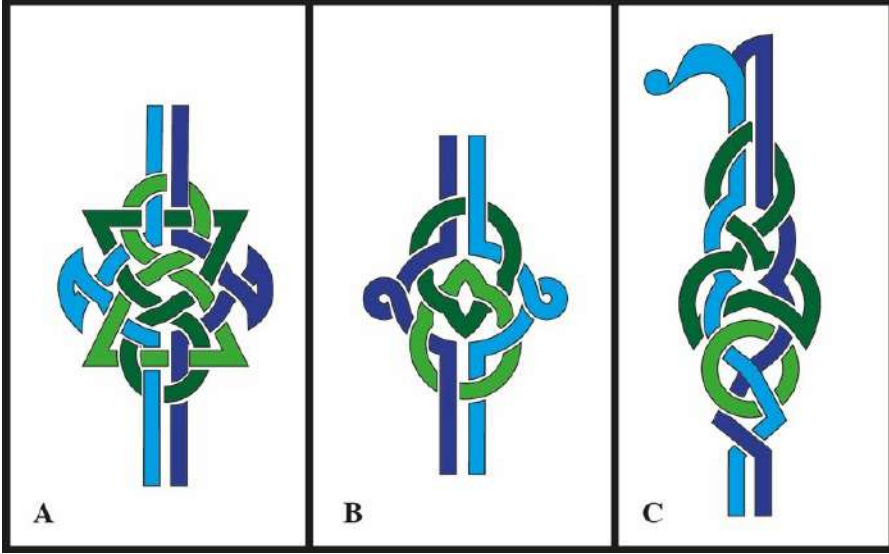
Üç aşamalı düğümler dikey ve yatay hatta  $\frac{1}{2}$  simetrik örneklerdir. Düğümlerdeki aşamalar üç farklı renk ile gösterilmiştir. A1, A2 örnekleri dikey hatta simetrik A3 ise iki biçimin birbiri içine geçerek kilit oluşturduğu tasarımlardandır. Üç aşamalı düğümlerin içerisinde iki kapalı form vardır (G. 20).



G. 20: Kuşak yazısındaki seçili üç aşamalı düğüm örnekleri (B. Yapar Ünal, 2023)

### 3.2.1.4. Dört Aşamalı Dügümler

Dört aşamalı düğümlerde hem A ve B örneklerindeki gibi  $\frac{1}{2}$  simetrik iki biçimin birbiri içine geçerek kilit oluşturduğu tasarımlar hem de C örneğindeki gibi  $\frac{1}{2}$  dikey simetrik düğüm tasarımları vardır. Dört aşamalı düğümler iki kapalı form içermektedir. Aşamalar dört farklı renk ile gösterilmiştir (G. 21).



G. 21: Kuşak yazısındaki seçili dört aşamalı düğüm örnekleri (B. Yapar Ünal, 2023)

### 3.2.2. Dügümlerde Formlar

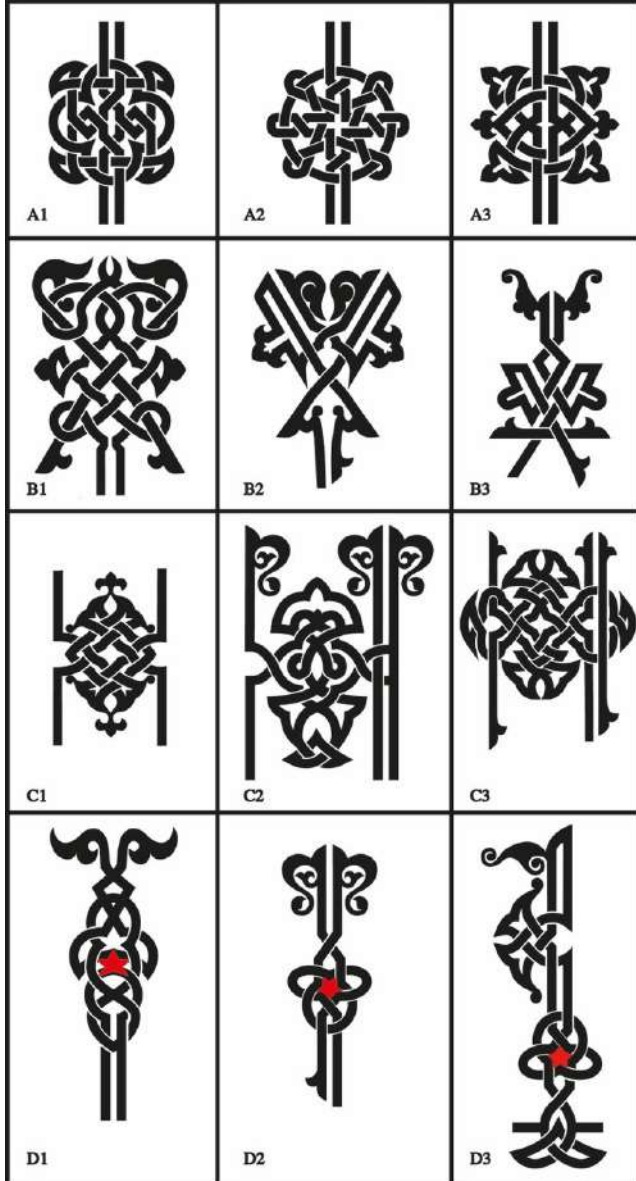
Medresenin kuşak yazısındaki düğümlerde daire, çapraz, yıldız ve aralarında mesafe olan iki dikey ortasında yapılan düğümler görülmektedir. A1, A2, A3 örnekleriyle verilen dairesel form oluşturan düğümler iki dikey üzerinde  $\frac{1}{4}$  simetrik olarak tasarlanmıştır. Bu düğümler genellikle bir kapalı form içermektedir. B1, B2, B3 düğümleri, birbirleriyle merkezde kesişen diyagonal çizgileri temel alan X formlu düğümlerdir. Bu örnekler dikey simetriktir. Genellikle  $\frac{1}{2}$  olarak tasarlanmıştır. Kuşak yazısında aralarında mesafe olan iki dikey ortasında yapılan düğümler C1, C2, C3 düğümleriyle gösterilmektedir. Bu düğümler  $\frac{1}{2}$  ya da  $\frac{1}{4}$  şeklinde tasarlanmıştır. Merkezinde beş kollu yıldız oluşan düğümler  $\frac{1}{2}$  simetrik şekilde iki dikey üzerinde yer almaktadır. D1, D2, D3 düğümlerinin yıldız alanları kırmızı renkle belirtilmiştir (G. 22).

### 3.2.3. Kuşak Yazısında Boşluk Doldurma Amaçlı Yapılan Dügümler

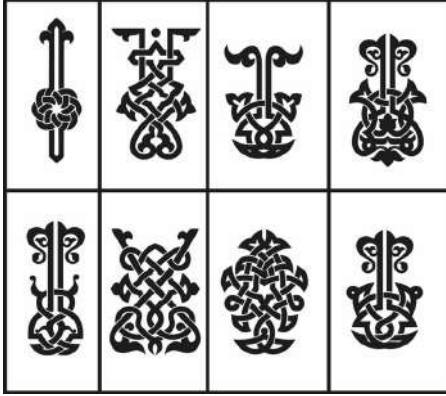
Kuşak yazısının tasarım kurgusunda dikey düğümlerin tekrarını sağlamak amacıyla harf niteliği taşımayan sadece ayetin yazımından oluşan boşlukları doldurmak amacıyla yapılan düğümler vardır. Bu düğümler çoğunlukla iki dikey üzerinde hiçbir kesilme ya da kopma olmadan yapılmış ve  $\frac{1}{2}$  olarak tasarlanmıştır (G. 23, G. 24).

### 3.2.4. Düğümlerin Gelişim Sistemi

Düğüm çeşitliliğiyle eşsiz bir örnek olan Karatay Medresesi kuşak yazısında neredeyse düğümlerin hepsi farklıdır. Düğümler üzerinde yapılan incelemede bir düğümün geliştirilerek birçok farklı şekle dönüştürüldüğü görülmüştür. Düğümler sade bir yapıdan aşamalı olarak detaylandırılmış ve hatta simetrik bir yapıya dönüştürülmüştür. Kuşak yazısındaki düğümlerden seçilen A düğümü on, B düğümü sekiz aşamada ufak değişikliklerle gelişim tablosunda örneklenmiştir. (G.25)



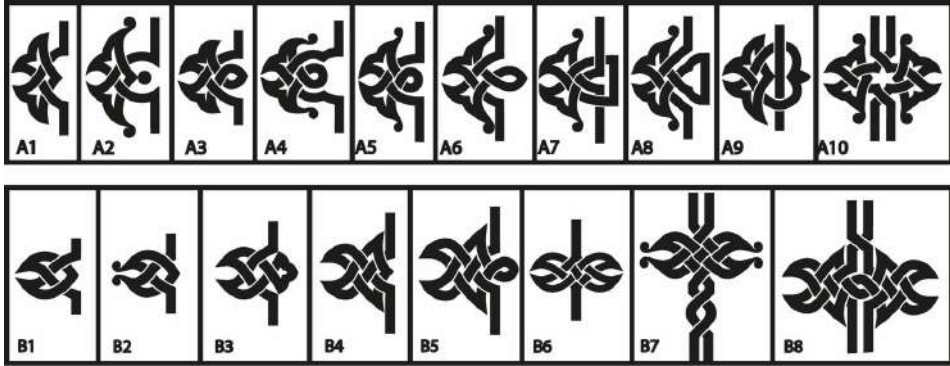
G. 22: Kuşak yazısındaki düğümlerin form örnekleri (B. Yapar Ünal, 2023)



G. 23: Kuşak yazısındaki bağımsız düğüm örnekleri  
(B. Yapar Ünal, 2023)



G. 24: Kuşak yazısından bir kesit  
(B. Yapar Ünal, 2023)



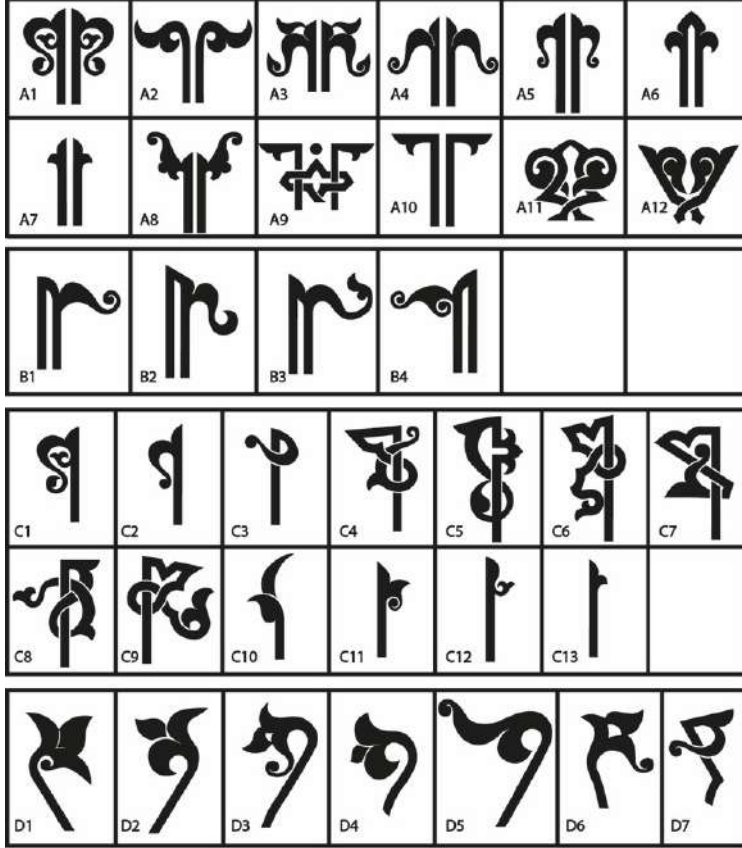
G. 25: Kuşak yazısındaki seçili düğümlerin gelişim tablosu (B. Yapar Ünal, 2023)

### 3.3. Zülfeler

Hat sanatında harflerin ucundaki çengel kısma “zülfе” denmektedir. Karatay Medresesi kuşak yazısındaki harflerin dikey ya da diyagonal uzantılarının yukarıdaki bitiş kısmı, yani zülfesi, farklı şekillerde yapılmıştır. Bu şekiller yan yana iki dikey üzerinde simetrik zülfeler, iki dikeyin tepede birleştiği zülfeler, tek dikey üzerinde sağ ve sol yönlü kullanılan zülfeler ve diyagonal zülfeler olarak sıralanabilir. Kuşak yazısındaki zülfelerin temel özelliği rûmî motiflerden oluşması ve farklı şekillerde tepeliklerle sonlanmasıdır.

Medresenin kuşak yazısında bulunan zülfeler A-B-C-D gruplarına ayrılarak değerlendirilmiştir. A grubunda incelenen zülfeler yan yana iki simetrik dikey üzerinde yer alanlardır. Bunlardan on iki farklı zülfе örneği tespit edilmiştir. A1 zülfesi, kuşak yazısında başlıca kullanılan zülfе biçimidir. B grubunda yer alan zülfeler yine iki dikey üzerinde yer almaktadır fakat bunlarda dikeyler tepeden bağlantılıdır ve sağ ya da sol yönlü bir rûmî motif ile yapılmıştır. C grubundaki zülfeler, tek dikey üzerinde sağ ya

da sol yönlü kullanımları tespit edilen zülfelerdir. Bu örneklerden on üç farklı zülfe tespit edilmiştir. C grubunda verilen bu zülfelerden C1 zülfe kuşak yazısında daha çok kullanılmıştır. D grubunda diyagonal yapılar üzerinde yer alan yedi farklı zülfe görülmüştür. Bunlar serbest bir yapıda olup rûmî motifiyle sonlanmaktadır (G. 26).

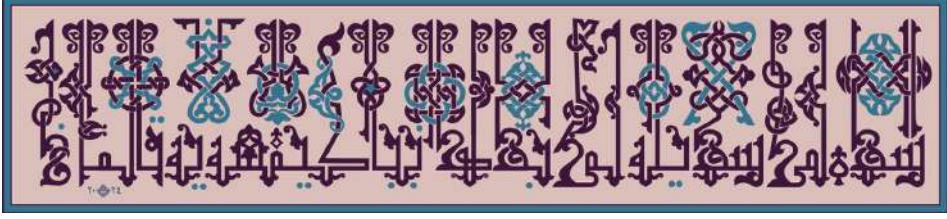


G. 26: Kuşak yazısındaki zülfe örnekleri (B. Yapar Ünal, 2023)

#### 4. Karatay Medresesi Dügümlü Kûfi Kuşak Yazısından Yeni Bir Tasarım Oluşturulması

Bu çalışma ile Konya Karatay Medresesi'ndeki düğümlü kûfi harflerin temel şekilleri belirlenmiş, yapılan çizimlerle oluşturulan veriler doğrultusunda hat sanatında Karatay Medresesi düğümlü kûfi hattıyla yeni metinlerin yazılabilmesi için bir adım atılmıştır. Karatay Medresesi'nin yapım yıllarında doğan Anadolu'nun en büyük şairlerinden Yunus Emre'nin "Sevelim sevelelim, bu dünya kimseye kalmaz" beyti seçilerek satır hâlinde bir levha hazırlanmıştır. Eser, Karatay Medresesi kuşak yazısındaki turkuaz ve patlıcan moru renkleri kullanılarak renklendirilmiştir. Bu eserle Karatay Medresesi'nin düğümlü kûfi hattı kullanılarak yeni bir eser oluşturulmuştur (G. 27).





G. 27: Kuşak yazısındaki harflerle “Sevelim sevelelim, bu dünya kimseye kalmaz” beytinin yazılması (B. Yapar Ünal, 2023)

### Değerlendirme

Hat sanatı açısından Konya Karatay Medresesi kubbe kasnağında bulunan kuşak yazısı, tasarım düzeni, detaylı harf yapıları ve çok sayıda düğüm kullanımı bakımından Anadolu Türk mimarisinde kûfi yazı çeşitlerinde düğümlü kûfi hattının en önemli temsilcisidir. Kendinden önceki dönemlerde düğümlü kûfi hattıyla yazılmış örneklerle karşılaştırıldığında düzenli tasarım kurgusu, detaylı harf yapıları, düğüm çeşitliliğiyle farklı bir örnek olarak ortaya çıkmaktadır.

Konya Karatay Medresesi ile aynı dönemde ve yakın konumlarda olan Konya Alâeddin Camii düğümlü kûfi hattıyla yazılı mihrap kitâbesinin tasarım düzeni, harf, düğüm, zülfe ve yazı zeminindeki bezeme özellikleri bakımından özdeş olduğu görülmektedir. İki kitâbenin bariz benzerlikler içermeleri aynı hattat tarafından yazıldığı düşüncesini doğurmaktadır. Konya Karatay Medresesi kuşak yazısına benzer yazı tipi içeren bir diğer yapı Afyon Mısri Camii'dir. Medresenin kuşak yazısı ile Afyon Mısri Camii'nin mihrap kitâbesi aynı yazı tipi ve özellikleri taşımaktadır. Fakat Mısri Camii'nin kitâbesindeki harfler anlamlı bir metin içermediği, baş ve sondaki harfler kesilerek yerleştirildiği için okunamamakta ve bir metin takibi yapmak mümkün olmamaktadır. Karşılaştırma yapılan bu iki yapının kitâbelerinde bulunan tüm harf ve düğümleri kapsayan hususiyetiyle Karatay Medresesi, ön plana çıkmaktadır. Bunlardan başka Kayseri Gülük Camii mihrap kitâbesi de düğümlü kûfi hattıyla yazılmıştır. Yazı bakımından güzel bir eserdir. Bu eser Karatay Medresesi kuşak yazısı ile karşılaştırıldığında tasarım düzeni, renk, teknik bakımdan benzer özellikler göstermesine rağmen harf, düğüm, zülfe ve zemin bezemeleri açısından farklılık içermektedir.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi eserlerinde tercih edilen yazılar arasında olan kûfi yazı çeşitleri bu dönemden sonra yerini gelişen celi sülüs hattına bırakmıştır. Yapılardaki kitabelerde celi sülüs hattı tercih edilmeye başlanmıştır. Bu sebeple Konya Karatay Medresesi kuşak yazısı kendinden sonraki dönemler de düğümlü kûfi hattındaki özgün karakteriyle ilgi çekmiştir.

Karatay Medresesi kuşak yazısındaki tasarım düzeninin üç bölümden oluştuğu, bunların, alt satırda harfler, ortada düğümler ve en üstte zülfeler şeklinde sıralandığı görülmüştür. Kuşak yazısındaki kompozisyon şekli yatay, dikey ve kısmen diyago-

nal bir yapıdan oluşmaktadır. Arap elifbâsında dikey harfler (elif, ta, za, kef, lâm ve lâmelif), kûfi harf yapısında, bünyesinde dikey uzantılar oluşturmak için uygun yapılar içeren harfler (cim, ha, hâ, dal, zal harfleri) ve dikey/diyagonal yapısı olmayan (ba, ta, sa, ra, za, mim, nun, vav, kâf, ya) harfler vardır. Kuşak yazısında dikey harfler dışındaki harflere de bağlantılar yapılarak dikey hatlar oluşturulmuştur. Bu şekilde her bir harfe düğüm yapılması sağlanmış, boşluklar dengelenerek blok bir görüntü oluşturulmuştur. Kuşak yazısındaki harflerin tasnifiyle seçili harflerden bir elifbâ tablosu hazırlanırken metinde örneği olmayan harfler boş bırakılmıştır. Bu harflerin, var olan harflerin yapısından yola çıkılarak tamamlanması daha sonra yapılacak çalışmaların konusunu oluşturmaktadır.

Kuşak yazısında tamamen düğümünden oluşan, bu hâliyle düğüm olarak algılanabilen harfler kullanılmıştır. Bu harflerden “elif, lamelif” gibi dikeylerden oluşan harflerde düğümler yapılması kûfi hattının her yazı çeşidinde görülebilmektedir ancak yatay biçimli yapıya sahip “sad, dat” harflerinin iki dikey üzerine yüklü düğümlerden oluşan bir biçimde yapılması şaşırtıcıdır. “Sad, dat” harflerini ifade eden bu düğümler aynı zamanda metin içerisinde “lamelif” harfini de temsil etmektedir. Yine aynı düğümler Allah lafzının yazılışında imla dışı süsleme amaçlı da yer almıştır. Bu düğümlerin farklı yerlerde çok amaçlı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yapılan incelemelerde Karatay Medresesi kuşak yazısındaki düğümlerin üzerinde bulunduğu harften bağımsız bir yapıda olduğu aynı düğümün farklı harfler üzerinde de yer alabileceği saptanmıştır. Doksan üç farklı düğüm yapıldığı tespit edilmiştir. Bunlardan bazıları harfleri de temsil etmektedir. Kuşak yazısındaki düğümler aşamalarına ve formlarına göre incelenmiştir. Aşamalarına göre tek, iki, üç ve dört aşamalı olarak dikey, yatay ve diyagonal hatta örnekler verilmiştir. Formlarına göre daire, çapraz, mesafe olan iki dikey ortasında ve ortasında yıldız oluşturan düğümler olarak örneklendirilmiştir.

En önemli özelliği çok sayıdaki muhteşem düğümleri olan Karatay Medresesi kuşak yazısının düğümlerinin oluşumunda sade bir yapıdan detaylandırılarak geliştirildiği aşamalı olarak düğüm gelişim tablosunda gösterilmiştir. Rûmî motifinden yapılan zülfeler, çeşitli biçimlerle dikey ve diyagonal olarak kuşak yazısında yer almıştır. Simetrik iki dikey üzerinde, iki dikeyin tepede birleştiği, tek dikey üzerinde sağ ve sol yönlü kullanılabilen, diyagonal yapı üzerinde farklı şekillerle uygulanmıştır. Yapılan tüm bu çalışma ve analizlerin sonucunda Karatay Medresesi düğümlü kûfi hattıyla bir kompozisyon yapılarak yeni bir eser üretilmiştir.

## Sonuç

Bu çalışmada hat sanatında düğümlü kûfi yazı çeşidinin Anadolu’daki en önemli temsilcisi olan Konya Karatay Medresesi kuşak yazısına odaklanılmıştır. Kuşak

yazısının çizimleri yapılarak harfleri, düğümleri ve zülfeleri belirlenmiştir. Kuşak yazısının tasarım kurgusu, harf, düğüm ve zülfelerin formları, kullanım şekilleri, kompozisyondaki yeri değerlendirilmiş örneklerle belgelenmiştir. Kuşak yazısındaki harfler analiz edilip seçili harflerden elifbâ tablosu oluşturulmuştur. Kuşak yazısının ayet metninde yer almadığından elifbâ tablosunda boş bırakılan harfler için yeni bir çalışma yapılması planlanmaktadır. Mevcut harfler örnek alınıp elifbâ tablosunun tamamlanması hedeflenmektedir.

Karatay Medresesi düğümlü kûfi kuşak yazısındaki düğümlerin aslında üzerindeki harflerden bağımsız bir karakter gösterdiği ve yeni yapılacak tasarımlarda harfler üzerinde değiştirilerek yer alabileceği belirlenmiştir. Düğümlerin sade bir yapıdan detaylanarak geliştirildiği saptanmış, iki farklı örnekle aşamalı olarak gösterilmiştir. Yalın hareketlerden detaylanan düğüm sistemleri incelenerek yeni oluşturulacak düğüm çalışmalarına yöntemsel katkı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmayla 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu eserlerinden Konya Karatay Medresesi'ndeki düğümlü kûfi kuşak yazısı, hat sanatı ve süsleme özellikleri bakımından incelenerek bir kaynak oluşturulmaya çalışılmıştır.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Bu makale, Mimar Sinan Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projesi, Proje Kodu: 2022/22, A Türü proje kapsamında finansal destek almıştır.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** This article received financial supported by Mimar Sinan Fine Arts University, Scientific Projects (BAP), Project Code: 2022/22, Type A project.

---

## Kaynakça/References

- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.
- Bakırer, Ömür. "Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme." *Sanat Tarihi Dergisi* 1 (1982): 1-20.
- Çakmakoglu, Kuru Alev. "Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi." *Erdem* 51 (2008): 23-52. Erişim 10 Nisan 2024. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/670796>.
- Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim. "Bakara Suresi 255-256. Ayet Tefsiri." Erişim 10 Nisan 2024. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/262/255-ayet-tefsiri>
- "Düğüm." *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Erişim 22 Haziran 2024. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Eminoğlu, Mehmet. *Konya Karatay Medresesi Yazı İncileri*. Konya: Bahçivanlar Basım, 2012.
- Gazneli Mimarisi. "Sultan III. Mesut Kulesi." Erişim 22 Mart 2024. <https://www.archnet.org/sites/3925>
- Gedik, Ahmet. "Karatay Medresesi Taçkapısı'ndaki Celi Yazıların Hat San'atı Bakımından

Değerlendirilmesi.” *İstem* 3 (2004): 165-189.

Karatay Medresesi Röleve Kesiti. “Karatay Medresesi 1/50 Kesiti.” Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 2022.

Mülayim, Selçuk. “Karatay Medresesi.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 475-476.

Selçuklu Mimarisi, “Pir-i Alemdar Türbesi.” Erişim 22 Mart 2024. <https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/pir-i-alemdar-turbesi>

Serin, Muhittin. *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2003.

Yılmaz Çelik, Seyyide. “13. Yüzyıl Anadolu Türk Mimarisinde Çini Malzemeli Kûfi Kitâbeler.” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019.

Zennûn, Yusuf ve Muhittin Serin. “Kûfi.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 26. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002, 342-345.



# Art-Sanat

Başvuru: 11.05.2024  
Revizyon Talebi: 06.06.2024  
Son Revizyon: 24.06.2024  
Kabul: 24.07.2024

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Minyatür / Miniature

## Reproduction of Warqa wa Gulshah Miniatures in a Basic Design Workshop\*

Varka ve Gülşah Minyatürlerinin Temel Tasarım Atölyesinde Yeniden Üretimi

Sara ÇEBİ\*\*

### Abstract

This research examines a study where 10 first-year students from the Painting Department at Trabzon University's Faculty of Fine Arts and Design collaborated during the 2023-2024 academic year to create 10 artworks as part of their basic art workshop course. The students were introduced to the story and history of the *Warqa wa Gulshah* epic written by Ayyukî in the 11th century, which is part of the Republic of Turkey Presidency of the National Palaces Administration Manuscript and Printed Works Collection, inventory number 841. They studied the miniatures alongside the narrative, then learned about artistic reproduction and reevaluated selected miniatures from the epic using basic art elements and Gestalt theory. Analyzing their reproduced works with contemporary integration and comparing chosen miniatures provided a robust platform for thorough examination and analysis of artworks. The study aimed to cultivate students' interest in art history and enhance their skills in comprehensive artwork analysis. Beginning with analyzing the *Warqa wa Gulshah* miniatures, it proceeded to examine students' works using basic art elements and Gestalt theory principles. Applications inspired by these miniatures helped students understand artwork structures and assess aesthetic merits, focusing on integrating visual elements into compositions.

**Keywords:** Miniature, Seljuk Art, *Warqa wa Gulshah* Epic, Reproduction, Basic Design, Gestalt Theory

### Öz

Bu araştırma, Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü'nde 2023-2024 eğitim öğretim yılında birinci sınıf öğrencisi olan 10 öğrencinin, temel sanat atölyesi dersi kapsamında bir araya gelerek 10 eser ortaya koyduğu bir çalışmayı incelemektedir. Öğrencilere, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar İdaresi Yazma ve Matbu Eserler Koleksiyonu'na ait 841 envanter numarasıyla kayıtlı Ayyukî tarafından 11. yüzyılda yazılmış *Varka ve Gülşah* mesnevisinin hikâyesi ve tarihi tanıtılmıştır. Öğrenciler, bu hikâye ile birlikte minyatürleri incelemiş, ardından sanatsal yeniden üretim kavramını öğrenmiş ve mesneviden seçtikleri minyatürleri temel sanat unsurları ve Gestalt kuramıyla yeniden değerlendirmişlerdir. Çağdaş olaylarla bütünleştirerek çoğalttıkları eserlerini analiz etmiş ve seçtikleri minyatürleri karşılaştırmışlardır. Bu yöntem, öğrencilere eserleri detaylı olarak inceleme ve analiz etme için sağlam bir platform sunmuştur. Çalışma, öğrencilerin sanat tarihine olan ilgilerini geliştirmeyi ve kapsamlı bir sanat eseri analizi becerisi kazanmalarını amaçlamıştır. *Varka ve Gülşah* minyatürlerini incelemekle başlayan çalışma, öğrencilerin eserlerini temel sanat unsurları ve Gestalt kuramı prensipleri doğrultusunda incelemiştir. Bu minyatürlerden ilham alan uygulamalar, öğrencilerin sanat eserlerinin yapısını anlamalarına ve estetik değerlerini değerlendirmelerine yardımcı olmuş, görsel unsurların kompozisyonlara entegrasyonuna odaklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minyatür, Selçuklu Sanatı, Varka ve Gülşah Mesnevi, Yeniden Üretim, Temel Tasarım, Gestalt Kuramı

\* The article has been prepared under national and international research and publication ethics. The student works used in the study comply with the ethical rules according to the decision numbered 2024-5/3.21 dated 31.05.2024 by the Trabzon University Social Sciences and Humanities Scientific Research and Publication Ethics Committee. Additionally, the necessary permission for the use of 10 miniature artworks (3b, 13b, 17b, 20a, 21b, 33b, 37b, 42a, 46a, and 68a) from the manuscript registered with inventory number H.841 in the Collection of Manuscripts and Printed Works of the National Palaces Administration of the Presidency of the Republic of Turkey was obtained on 04.06.2024.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Sara Çebi (Asst. Prof.), Trabzon University, Faculty of Fine Arts and Design, Painting, Trabzon, Turkey, e-mail: saracebi@trabzon.edu.tr ORCID: 0000-0002-3566-0717

**Atf:** Çebi, Sare. "Reproduction of Warqa wa Gulshah Miniatures in a Basic Design Workshop." *Art-Sanat*, 22(2024): 435-466. <http://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1482465>



### Genişletilmiş Özet

Tasarım, geçmişten günümüze sanat eserleri ile kültürel mirasa olan ilgiyi ve etkiyi yansıtan önemli bir disiplindir. Günümüzde, tasarımcılar, geçmişin sanat eserlerinden ilham alarak yeni ve yenilikçi tasarımlar ortaya koymaktadır. Tasarım eylemi, belirli bir sonuca ulaşmak için tanımlanan bir süreçtir ve aynı zamanda yaratıcı, yenilikçi, katılımcı ve eleştirel bir yaklaşımı hedeflemektedir. Tasarım eğitimi, öğrencilere problem çözme tekniklerini öğretmeyi ve çok yönlü düşünme becerilerini geliştirmeyi amaçlayan teorik bir çerçeveye dayanmaktadır. Sanat eğitimi, diğer disiplinlerden belirgin bir şekilde ayrılmış ve özgün bir pedagojik yaklaşım geliştirmiştir. Bu da tasarım atölyelerinin öğrenci ile öğretmen arasındaki diyalog ve değerlendirme türlerine odaklanmasını sağlamıştır. Öğrenciler, sanat atölyelerinde belirsizlikle ve öğrenme süreciyle karşılaşırken çevre ile kurdukları kavramsal ilişkiyi farklı seviyelere taşımak ve yeni eğitim ortamının gereksinimlerini karşılayacak şekilde dönüştürmek için çaba gösterirler. Sanat eğitimi, soyut düşünme ve kavram üretme üzerine odaklanan tasarım dersleri tarafından oluşturulmakta ve yaratıcılığın gelişimine olanak tanımaktadır. Ayrıca, sanat dersleri, problem çözme ve öğrencilere değerlendirme yapma sürecinde de önemli bir rol oynamaktadır. Atölyeler, öğrencilere tasarım hakkında öğrenme ve tasarım eylemi hakkında bilgi edinme fırsatı sunmaktadır. Sanat eğitim süreci ilerledikçe, öğrenciler tasarım süreci ve entelektüel hareketlerle ilgili yöntemleri öğrenmeye çalışmaktadır. Temel sanat eğitimi, öğrencilere sanatın temel prensiplerini, tekniklerini ve kavramlarını öğreten kapsamlı bir eğitim programıdır. Bu program, resim, heykel, grafik tasarım, fotoğrafçılık, seramik ve tekstil sanatları gibi çeşitli sanat disiplinlerini ihtiva etmektedir. Ayrıca, temel sanat eğitimi, sanat tarihini, sanat teorisini, felsefeyi, estetik kavramları ile beraber sanat eleştirisini de kapsamaktadır. Bu eğitim, öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini, problem çözme yeteneklerini ve özgüvenlerini geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Temel sanat eğitimi, öğrencilere sanatın farklı yönlerini tanıtarak onların sanatsal ifadelerini ve yeteneklerini genişletmeyi amaçlamaktadır.

Bu makale, Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi'nde 2023-2024 eğitim öğretim yılında Resim Bölümü'nde verilen temel sanat eğitimi dersinde, Selçuklu Dönemi eseri olan *Varka ve Gülşah* mesnevisinin minyatürlerinin kulanımını ele almaktadır. Bu minyatürler, öğrencilere temel tasarım öğelerini anlamaları ve Gestalt kuramlarını uygulamaları için zengin bir kaynak sunmaktadır. Öğrenciler, bu tarihî eserleri analiz ederek ve yeniden üreterek hem Selçuklu sanatının estetik değerlerini hem de kendi yaratıcılıklarını geliştirme fırsatı bulmuşlardır. Öğrencilerin çalışmaları genel olarak çeşitli tarzları ve teknikleri içermektedir. Çalışmalar detaylara ve gerçekçi dokulara önem vererek doğanın güzelliklerini yakalamış, soyut düşünce ve duygulara yönlendirmiştir. Aynı zamanda hikâyeye anlatımı ve karakter gelişimi açısından da dikkat çekmiştir. Öğrencilerin çalışmalarındaki çeşitlilik, sanatın farklı

yönlerini anlamalarına ve kişisel tarzlarını geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Her bir öğrencinin kendine özgü bir yaklaşımı ve ifade tarzı olduğu gözlemlenmiştir. Genel olarak, öğrencilerin çalışmaları yaratıcı ve çeşitli bir perspektif sunmaktadır.

Selçuklu Dönemi resim sanatı, İslam Öncesi Dönem ile Orta Asya'ya özgü sanat formlarıyla ilişkilidir. Selçuklu okulu, İran'da Selçukluların hâkimiyet döneminde ortaya çıkan bir resim akımının parçasıdır ve aynı zamanda insan figürleri ile çiçekler gibi unsurların sıkça kullanımı ile bilinmektedir. Renklerin yoğun ve dikkat çekici kullanımı, özellikle kırmızının hâkimiyeti, bu sanat akımının en belirgin özelliklerindedir. Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi gibi önemli sanatçılar, *Varka ve Gülşah* gibi klasik eserleri resmetmişlerdir. Hoyî'nin eserleri, Anadolu Selçuklu Dönemi'nin özelliklerini taşıyan canlı renkleri ve detaylı işçilikleriyle dikkat çekmektedir. Ayyukî, 11. yüzyılın başlarında yaşamıştır ve ünü, aşk temasını ele aldığı *Varka ve Gülşah* adlı mesnevisiyle duyulmuştur. *Varka ve Gülşah*, Farsça bir aşk mesnevisi olup yaklaşık iki bin beyitten meydana gelmiştir. Bu eser, Fars edebiyatındaki ilk hikâye manzumelerinden biridir ve 10. yüzyılın sonları ile 11. yüzyılın başları arasında yazılmıştır. Hikâye Arapça kaynaklardan esinlenmiş olup Ferhad ve Şirin gibi aşk hikâyelerine de benzemektedir. Eserde, aşık ve sevgilinin hikâyesi basit ve sade bir dille anlatılmıştır.

Trabzon Üniversitesinde gerçekleştirilen eğitim sürecinde, birinci sınıf resim bölümü öğrencileri, Selçuklu Dönemi minyatürlerini inceleyerek ve yeniden üreterek sanatsal becerilerini geliştirme fırsatı bulmuşlardır. Öğrencilere ders kapsamında, *Varka ve Gülşah* mesnevisinin hikâyesi ile tarihi anlatılmış ve minyatürler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Daha sonra, yeniden üretim kavramı örneklerle açıklanmış ve öğrenciler bu minyatürlerden ilham alarak kendi eserlerini oluşturmuşlardır. Bu süreçte, öğrenciler temel sanat öğeleri (nokta, çizgi, renk, biçim, yön, ölçü, aralık ve doku) ve Gestalt kuramlarını (yakınlık, tamamlama, benzerlik, süreklilik ve şekil-zemin) aktif bir şekilde kullanarak minyatürleri yeniden ele almışlardır. Bu süreçte öğrenciler, günümüz olaylarıyla harmanlayarak yeniden ürettikleri eserleri analiz etmişlerdir. Öğrencilerin ortaya koymuş oldukları eserleri yan yana koymak suretiyle yapılan analizlerde, minyatürlerin sağladığı görsel öğelerin kullanımı ve kompozisyon üzerindeki etkisi derinlemesine incelenmiştir. Öğrencilerin yapmış oldukları çalışmalar, çeşitli tarzları ve teknikleri içermesiyle dikkat çekmektedir. Her öğrenci, sanatın farklı yönlerini anlamak ve kişisel tarzını geliştirmek için farklı yaklaşımlar benimsemiştir. Bu çalışmalar hem teknik hem de estetik açıdan zengin bir çeşitlilik sunmaktadır. Her bir öğrencinin kendine özgü yaklaşımı ve ifade tarzı olduğu gözlemlenmiş olup bu da çalışmaların bireysel yaratıcılığı ve özgünlüğünü vurgulamaktadır. Genel olarak, öğrencilerin eserleri, yaratıcı bir perspektif sunmakla kalmayıp sanatın çok yönlü doğasını da sergilemektedir. Bu çeşitlilik, öğrencilerin sanatsal ifadelerini genişletirken, onların özgüvenlerini ve problem çözme yeteneklerini geliştirmelerine de katkı sağlamıştır.

Her bir çalışma, öğrencilerin Selçuklu Dönemi minyatürlerinden ilham alarak yarattığı yeni eserleri tanımlamaktadır. Temel bileşenler, kullanılan renk paleti, kompozisyon elemanları ve semboller gibi detaylar her çalışmada belirtilmiştir. Bu açıklamalar, öğrencilerin sanatsal süreçlerini ve tercihlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Öğrencilerin sanatsal tercihleri ve yaratıcı yaklaşımları, eserlerin özgünlüğünü vurgulamaktadır. Minyatürlerin temel unsurlarını ve kompozisyonlarını anlamak için farklı yaklaşımlar kullanılmıştır: Çalışmalarda kullanılan semboller ve figürler, zengin anlam katmanları sunmaktadır. Örneğin, nar ağacının dalları bereketi ve yaşamın devamlılığını simgelerken farklı renklerdeki atlar tutku, güç, cesaret, dinginlik ve sakinliği temsil etmektedir. Kuşlar özgürlüğü, ruhsal yükselişi ve huzuru; yeşil ağaç figürü doğayla olan bağlantıyı, büyümeyi ve yenilenmeyi simgelemektedir. Ayrıca, çadır ve cenaze töreni gibi sahneler, soyutlama ve semboller aracılığıyla yeniden yorumlanarak derin anlamlar kazanmıştır. Öğrenciler, geometrik şekiller ve soyut figürlerle minyatürlerden ilham alarak yeni kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Bu çalışmalarda, renk paletlerinin genişliği dikkat çekmektedir. Lacivert, kırmızı, pembe, sarı, turuncu, yeşil, mavi ve altın gibi renkler, eserlerde canlılık ve dinamizm sağlamıştır. Renklerin sembolik anlamları da çalışmalarda önemli bir rol oynamıştır. Kırmızı genellikle tutku ve enerjiyi; mavi dinginlik ve derinliği; yeşil doğayı ve yaşamı; sarı neşe ve iyimserliği temsil etmektedir. Bu sembolik renkler, eserlerdeki duygusal ve tematik katmanları zenginleştirmiştir. Gestalt prensipleri, öğrenci çalışmalarında önemli bir rol oynamaktadır. Şekil-zemin ilişkisi kullanılarak kompozisyonlara derinlik ve bütünlük kazandırılmıştır. Özellikle üst üste binme ve çevre kapanması teknikleri, figürler ve unsurlar arasında görsel bir ilişki kurarak eserin anlatmak istediği duygusal ve sembolik mesajları güçlendirmiştir. Öğrenci çalışmalarında doku, kompozisyona derinlik ve gerçekçilik katmak için önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Lacivert boya (lapis lazuli) gibi değerli malzemeler zemin kaplamasında tercih edilmiştir. Mat dokular, izleyicinin eseri daha yakından hissetmesine olanak tanımaktadır. Fırça darbeleriyle zemine doku hissi verilmiş ve bu şekilde şekil-zemin ilişkisi vurgulanmıştır. Çalışmalarda hem yatay hem de dikey yönlerin baskın olduğu görülmektedir. Dikey yönlerin baskın olduğu eserlerde, figürler ve diğer unsurlar yukarı doğru hareket hissi verirken yatay yönlerin baskın olduğu çalışmalarda denge ve düzen hissi ön plandadır. Simetri, öğrenci çalışmalarında sıkça kullanılan bir öğedir. Kompozisyonlarda simetrik düzenlemeler, denge ve uyum hissi yaratmaktadır. Simetrik biçimlerin kullanımı, eserlere estetik bir bütünlük kazandırırken, izleyicinin dikkatini merkezi noktalara çekmektedir.

Trabzon Üniversitesi öğrencilerinin aldığı temel sanat eğitimi dersleri, Selçuklu sanatını analiz etmek ve çağdaş sanatın temel kavramlarına değinmek açısından önemli bir katkı sağlamıştır. Bu dersler, öğrencilere sanatın evrensel dilini kullanma ve anlama becerilerini geliştirme fırsatı sunmuştur. Ayrıca, kültürel mirasın ve sanatın evrenselliğinin önemini vurgulamış ve öğrencilere benzersiz bir bakış açısı kazan-



dırmıştır. Bu makale, öğrencilerin sanat yoluyla öğrenmeyi temel alan bir öğretme/ öğrenme modeliyle yeni bir yaklaşım getirdiğini ve bu yaklaşımın Selçuklu sanatını uluslararası alanda tanıtmak için önemli bir araç olduğunu belirtmektedir.

Öğrencilerin yeniden kompozisyon yapma ve değerlendirme süreçlerinde minyatürler temel bir kaynak olarak kullanılmış olup eserlerinde özgünlük ve yaratıcılık ön planda tutulmuştur. Minyatürlerden esinlenerek ortaya koydukları yeni eserlerle, sanatın evrensel dili aracılığıyla toplumsal bağlar kurulmuş ve kültürel mirasa olan katkılar açıkça ortaya konmuştur. Bu süreç, öğrencilerin estetik değerlendirme becerilerini geliştirmelerine yardımcı olmuş ve yeniden üretim yöntemi, ikili karşıtlıkları kullanarak anlamı sorgulamanın önemli bir aracı olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşım, öğrencilerin sanatı anlama ve ifade etme yeteneklerini geliştirirken kültürel mirasın ve sanatın evrensel niteliğini vurgulamaktadır.

Yeniden üretim, metin malzemelerine dayanarak geliştirilen bir taktiktir ve ege-men anlamın var olmadığını savunmaktadır. Bu süreç, kültürel ürünlerin ve sanat eserlerinin mekanik yeniden üretimin etkisi altında nasıl değiştiğini ve yayıldığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda, yeniden üretim, orijinal eserlerin otantikliğini ve eşsizliğini sorgularken aynı zamanda sanatın ve kültürün demokratikleşmesine katkıda bulunmaktadır. Mekanik yeniden üretim, sanat eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırarak onların erişilebilirliğini artırmaktadır. Ancak bu durum, eserin orijinal bağlamından koparılmasına ve anlamının dönüşmesine de sebep olabilir. Bu dinamik, kültürel ürünlerin sürekli bir dönüşüm ve yeniden yorumlama sürecine tabi olduğunu ve tek bir doğru veya egemen anlamın var olamayacağını göstermektedir. Bu sebeple yeniden üretim süreci hem sanatın hem de kültürel ürünlerin evrimine ve yayılımına dair önemli içgörüler sunmaktadır. Yeniden üretim, bilgiyi tersine çevirme amacıyla kullanılmakta ve anlamı sorgulamanın bir aracı olmaktadır. Bu makale, resim eğitiminde yeniden üretimin önemini vurgulamakta ve Trabzon Üniversitesinde gerçekleştirilen “Temel Sanat Selçuklu” atölyesinde yapılan çalışmalara odaklanmaktadır. Bu çalışmalar, Selçuklu sanatını bir araç olarak kullanmakta, yeniden üretim yöntemini benimseyerek çizgi, biçim, yönelim, doku, renk ve Gestalt kuramı gibi konuları sorgulamaktadır. Öğrenciler, verilen ikili karşıtlıklar aracılığıyla benzersiz sonuçlar ortaya koymuştur. Tasarım aracı olarak Selçuklu sanatı kullanılarak *Varka ve Gülşah* minyatürleri soyut terimlerde yaratıcı eserler olarak yeniden tasarlanmıştır. Her bir öğrencinin eseri, benzersiz bir hikâye anlatımını ve sanatsal ifadeyi temsil etmektedir. Bu temsil aynı zamanda sanat eğitiminin Temel Sanat Dersi için özel olarak uygulanan yeni bir bakış açısı sunabileceğini göstermektedir. Verilen problemler aracılığıyla üretilen eserlerin çeşitliliği, öğrencilerin entelektüel becerilerini geliştirdiğini ve kendilerini daha rahat ifade edebileceklerini göstermektedir. Öğrencilerin bu temel sanat eğitimi dersleri, sadece Selçuklu Dönemi sanatına değil, aynı zamanda çağdaş sanatın temel kavramlarına da değerli bir katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, sanatı tasarım sürecinde bir araç olarak görmek ve ondan yararlanmak, sanat eğitimi açısından büyük önem taşımaktadır. Temel Sanat Dersleri, sanat yoluyla öğrenmeyi temel alan öğretme/öğrenme modeli sayesinde öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini, estetik duyarlılıklarını ve teknik yeteneklerini geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Bu yaklaşım, sadece bireysel yaratıcılığı teşvik etmekle kalmaz, aynı zamanda öğrencilere benzersiz ve yerel değerlere yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu yeni eğitim modeli, Selçuklu sanatının derinlemesine analiz edilmesi ve uluslararası alanda tanıtımının yapılması açısından da büyük önem taşımaktadır. Selçuklu sanatının estetik ve kültürel mirasını günümüz sanat pratiğine entegre etmek hem tarihsel farkındalığı arttırmakta hem de bu mirası çağdaş sanatla buluşturarak yeni ve ilham verici perspektifler sunmaktadır. Böylelikle, sanat eğitimi yalnızca geçmişin bir yansıması olmaktan çıkmakta aynı zamanda da geleceğin sanatsal ve kültürel biçimlerini şekillendiren dinamik bir süreç hâline gelmektedir.

## Introduction

During the 11th and 12th centuries, the Seljuks, a Turkmen tribe, inhabited the Khorasan deserts, resided along the Caspian Sea's shores, and expanded beyond the Jeyhun River. They exerted their influence and dominance over Nishapur and the entire Khurasan, gradually expanding their dominion as far as Baghdad. Consequently, the Seljuks established their dominion over regions including Iran, Iraq, Anatolia, and Syria. The era of Seljuk painting is characterized by its connections to pre-Islamic, predominantly Sasanian, art forms, as well as those unique to Central Asia.<sup>1</sup> The Seljuk school is a part of a painting movement that emerged during the Seljuk rule in Iran. In this school, human figures and flowers are commonly used, backgrounds are painted, and colors are often red. The intensive use of Islamic motifs is also notable. One of the prominent artists of this period is Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, who illustrated the book *Warqa wa Gulshah*.<sup>2</sup> The Seljuk style is distinguished by its integration of Sassanian and Far Eastern influences, setting it apart from the Abbasid school. Typically, figures in this style are portrayed with disproportionately large heads, often surrounded by halos, and their arms are usually enveloped in garments.<sup>3</sup>

The book *Warqa wa Gulshah* is one of the significant miniature works of the Seljuk period. These pieces are distinguished by their intricate details, vivid colors, and fine artisanship. Today, reevaluating these esteemed works through a contemporary lens and reinterpreting them with a modern design sensibility offers a significant chance for students to cultivate their creativity and appreciation for aesthetics.<sup>4</sup>

Design is an important discipline that reflects the interest in and impact of art and cultural heritage from the past to the present. Today, designers create new and innovative designs by drawing inspiration from artworks of the past. Seljuk miniature art has also been an important source of inspiration for designers.<sup>5</sup>

1 Andrew CS Peacock, *Early Seljuq History: A New Interpretation* (London: Routledge Publishing, 2013), 12.

2 The identity of the artist who illustrated the miniatures of the Persian epic *Warqa wa Gulshah* by Ayyuki and the commissioner of the work remains uncertain. However, it is known that a Turk named Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, who lived in Hoy, Azerbaijan in the mid-11th century was involved. The pre-Ottoman binding of the work and the typical Anatolian Seljuk Nesih script (Nesih script is a style or script of writing that is frequently used in official and religious documents in the Ottoman Empire and the Islamic world, characterized by its neat, symmetrical, and aesthetic appearance. This style has been widely employed, especially in official and religious documents, in the Ottoman Empire). indicate that it is an Anatolian Seljuk work. Similarities to Uyghur-style miniatures can also be found in Seljuk manuscripts and ceramics. The mention of Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi's name in the endowment deed of the Karatay Madrasa in Konya, dated 651 (1253), carrying the title "eş-şeyh" which suggests he was elderly at that time, indicates that he may be the same person as Sheikh Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi (Kemal Özerin, "Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min el-Hoyi Hakkında," *Belleten Dergisi* 34 (1970), 219.

3 Yahya Abdullahi and Rashid Embi Mohamed, "Evolution of Abstract Vegetal Ornaments in Islamic Architecture," *Archmet-IJAR: International Journal of Architectural Research* 9 (2015), 31.

4 Ahmed Ateş, "Varka ve Gülşah Mesnevisinin Kaynakları," *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi* 2 (2012), 19-20.

5 Serap Durmuş Öztürk, Asu Beşgen and Nilgün Kuloğlu, "Rethinking Basic Design Education: Deconstruction of Anatolian Carpets." *Art-Sanat* 9 (2018), 463.

The act of design is a defined process aimed at achieving a specific outcome, emphasizing a creative, innovative, participatory, and critical approach.<sup>6</sup> Design education rests on a theoretical foundation that focuses on imparting problem-solving methods to students and fostering their ability to think in multiple dimensions. Art education has uniquely distinguished itself from other fields by establishing a unique teaching methodology. This methodology emphasizes the types of dialogue and evaluation that occur between students and instructors in design workshops.<sup>7</sup> Students strive to elevate their conceptual relationship with their environment and transform it to meet the requirements of the new educational environment as they encounter uncertainty and the learning process in art workshops. Art education is shaped by design courses focusing on abstract thinking and concept generation, facilitating the development of creativity. Moreover, art courses are instrumental in facilitating problem-solving and steering students through evaluative procedures. Workshops provide a platform for students to explore design concepts and participate actively in the design journey. As the journey of art education advances, students strive to master techniques associated with the design process and various intellectual trends.<sup>8</sup>

Basic design education is an instructional program that teaches students the fundamental principles, techniques, and concepts of art. This form of education spans a range of artistic disciplines such as painting, sculpture, graphic design, photography, ceramics, textile arts, and more. Fundamental design education also covers elements of art history, theory, philosophy, aesthetics, and criticism. Additionally, it helps students develop creative thinking skills, problem-solving abilities, and self-confidence.<sup>9</sup>

The value of basic design education in fine arts faculties is highly significant because it provides students with the opportunity to explore and express the depths of art. Through such educational experiences, students uncover their artistic talents by delving into diverse art forms. Furthermore, their study of art history and theory enriches their comprehension of the art world's evolution and current state. Basic design education in fine arts faculties also teaches students about the personal and societal importance of art.<sup>10</sup> Art plays many roles in expressing people's emotions, sharing thoughts and ideals, addressing societal issues, and preserving cultural heritage. Basic design education not only fosters personal growth but also professional advancement,

---

6 Donald A. Schön, *The Design Studio: An Exploration of Its Traditions and Potentials* (London: Riba Publications Limited, 1985), 61.

7 Donald A. Schön, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (London: Basic Books, 1991), 88.

8 Donald A. Schön, "Toward a Marriage of Artistry & Applied Science in the Architectural Design Studio," *Journal of Architectural Education* 4 (1988), 4.

9 Christian Gilles Boucharenc and Takanao Saiki, "International Comparative Research on Basic Design," *Design Research Association* 29 (2002), 20.

10 Alex W. White, *The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page Architecture and Type* (New York: Skyhorse Publishing, Inc., 2011), 3.

offering students a chance to delve into and grasp the diverse dimensions of art. This education significantly contributes to enhancing students' creative thinking skills, understanding of artistic expression, and acquiring the ability to evaluate art.<sup>11</sup>

The purpose of this article is to embark on a journey into the depths of Seljuk period painting, to unveil the unique aesthetic and historical values of the *Warqa wa Gulshah* manuscript, and to convey the mystical and visual narratives these works have carried from the past to the present. By examining how design education nurtures individual creativity, how art integrates into the social fabric, and its contributions to cultural heritage, this study tries to increase interest in art history and shed light on the process of building the future by tracing the marks of the past. Emphasizing the fact that art enriches humanity's common heritage through its universal language, the article combines aesthetic sensitivity and historical depth to reveal the unique power and societal impact of art. The study of important works such as *Warqa wa Gulshah* offers valuable insights into the art of the Seljuk period, while also shedding light on the core principles that underpin modern art. This analysis bridges historical artistry with contemporary artistic concepts, enriching our comprehension of art's evolution. In pursuit of this fundamental aim the following questions have been explored:

- What are the characteristic features of Seljuk period painting art and which periods influence these features?
- Why is the book of *Warqa wa Gulshah* considered valuable as significant miniature works of the Seljuk period, and what features make them stand out?
- What skills does design education aim to impart to students, and how does it contribute to the development of these skills?
- What subjects do art education and design studios focus on for students, and what pedagogical approach do they adopt?
- What challenges may students encounter during the process of art education, and what can be said about overcoming these challenges?

During this educational journey, students gain a deeper understanding of art theories and refine their artistic abilities. They are motivated to express their creative processes verbally and in writing. This approach to articulation has empowered them to effectively communicate their ideas. Moreover, try to create a profile of students who can manage individual and group work, enhance their discussion and practical skills, think quickly, and generate original and creative projects. Encouraging learners and teachers to understand each other has promoted expressing their talents and gai-

---

11 James Jerome Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1966), 4.

ning a broader perspective. Design education is inevitable for enhancing individuals' abilities to think, define, relate, apply, and perform tasks in a changing environment.

This article incorporates quotations from various academic sources to provide a detailed analysis of miniature art and examines the works of significant artists in the field. Additionally, it presents diverse perspectives on the tradition's influence on contemporary art and interpretations of miniature art. In this context, Hüsna Kılıç in her master's thesis titled "16-18. Yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi ve Çağdaş Yorumları" conducts an extensive analysis of Ottoman miniatures. After establishing the purpose and significance of the subject matter, Kılıç selects and examines miniatures through necessary source reviews. She systematically abstracts and stylizes the chosen miniatures, followed by interpreting them in a contemporary context based on design elements and principles.<sup>12</sup> Meanwhile, Mustafa Cevat Atalay, in his article "Türk Minyatür Sanatının Tasarım Öğelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması" underscores the meticulous and detailed nature of miniature art, emphasizing its role in illustrating subjects in books. He scrutinizes the presence of miniature art in contemporary Turkish painting by analyzing the works of artists such as Ergin İnan, Erol Akyavaş, and Devrim Erbil, who draw inspiration from their birthplaces and cultural backgrounds, reflecting the influence of miniature art on modern Turkish painting.<sup>13</sup> Emre Şen, in his article "Zamanın Ötesinde Geleneksellik ve Çağdaşlık Üzerine" explores the wide-ranging scope of tradition, cautioning against narrow interpretations and advocating for a more nuanced evaluation of its structural characteristics. Through the examination of works by Turkish artists and foreign counterparts like Judy Chicago and Takashi Murakami, Şen delves into the multifaceted aspects of tradition, emphasizing its significance in contemporary art.<sup>14</sup> Ebru Kızılırmak's book "Minyatürleri ve Açıklamalarıyla Varka ve Gülşah:(Ayyûkî)" presents her unique approach to miniature art and showcases her works, reflecting her interpretation and aesthetic understanding based on the tradition and techniques of miniature art. By providing explanations alongside the artworks, the book offers insights into Kızılırmak's innovative approach and the themes she explores.<sup>15</sup> Gülşah Köseoğlu's master's thesis "Varka ve Gülşah mesnevisi minyatürlerinde renk biçim ve kompozisyon" examines the evolution of miniature art within Traditional Turkish Islamic Arts and its influence on painting over time. By analyzing the miniatures of the *Warga wa Gulshah* epic were from the 13th century, Köseoğlu sheds light on the

12 Hüsna Kılıç, "16-18. yy. Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi ve Çağdaş Yorumları" (Master's Thesis, Selcuk University, 2015), 79

13 Mustafa Cevat Atalay, "Türk Minyatür Sanatının Tasarım Öğelerinin Türk Resminde Varlık Bulması." *Akdeniz Sanat Dergisi* 5 (2012), 79.

14 Emre Şen, "Zamanın Ötesinde Geleneksellik ve Çağdaşlık Üzerine." *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 12 (2023), 867.

15 Ebru Kızılırmak, *Minyatürleri ve Açıklamalarıyla Varka ve Gülşah: Ayyûkî* (İlke Publishing House, 2021), 61.

material, technical, stylistic, and sociocultural aspects of the era. The thesis delves into the figurative, color, and motif analyses of miniatures, as well as their abstract and symbolic messages, offering inspiration to artists and researchers in traditional arts.<sup>16</sup>

The distinguishing feature of this article is its exploration of the *Warga wa Gulshah* miniatures not only in terms of their aesthetic and historical value but also through the lens of design education, examining their societal and cultural contexts. This study not only educates students in the universal language of art but also motivates them to follow the legacy of history and contribute to shaping the future. Drawing inspiration from Walter Benjamin's philosophy, the article emphasizes art's social influence and aesthetic awareness. Conducted at the Trabzon University Faculty of Fine Arts and Design, the study provides students with the opportunity to create ten artworks in a basic art workshop. Students analyze selected miniatures according to basic art elements and Gestalt theory, reinterpreting them by incorporating contemporary events. This process not only enhances students' deep interest in art history but also improves their skills in detailed artwork analysis. The modern art workshops' reproduction of the *Warga wa Gulshah* miniatures distinguishes this study. It enhances the comprehension of Seljuk-era art and illuminates the core principles of contemporary art, thereby allowing students to more fully understand the universal language of art.

### 1. Methodology

This research encompasses a collaborative project where 10 first-year students from the Painting Department at Trabzon University's Faculty of Fine Arts and Design joined forces during the 2023-2024 academic year. Together, they produced 10 unique artworks as part of their basic art workshop course, fostering a creative and educational synergy. At this stage, the story and history of the *Warga wa Gulshah* epic was told to the students, and the miniatures of these works were examined. Then, the concept of artistic reproduction was explained to the students with examples. The epic, consisting of a total of 71 works, was presented in 10-piece subgroups, each consisting of unique and different works, for each student. This allowed each student to have the opportunity to work with 7 different miniature works from which they could choose. The miniature chosen by the student was re-examined in line with the basic design elements (point, line, shape, direction, color and texture) and Gestalt theory (proximity, closure, similarity, continuity, and figure-ground). Throughout this process, the students examined 10 miniature artworks (catalogued as numbers 3b, 13b, 17b, 20a, 21b, 33b, 37b, 42a, 46a, and 68a) from the manuscript with inventory number 841, part of the Collection of Manuscript and Printed Works of the Presidency of the Republic of Turkey's Directorate of National Palaces. They integrated these

---

16 Gülşah Köseoğlu, "Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürlerinde Renk Biçim ve Kompozisyon." (Master's Thesis, Necmettin Erbakan University, 2019), 112.

miniatures with contemporary events. The analytical comparison was performed by juxtaposing the miniatures selected by the students. This method provided a suitable platform for students to examine and analyze the works in detail. Throughout this process, the method of the study was meticulously explained using academic language, aiming for students to deepen their interest in art history and develop their ability to analyze artworks in detail. The miniatures of the *Warga wa Gulshah* epic serve as a fundamental source for students to reinterpret and evaluate compositions. In this section, works referred to as “ Student Artwork 1” “ Student Artwork 2” etc., are examined to analyze the relationship between miniatures and their reinterpretations. Initially, the analysis of the original miniatures is followed by explanations of the students’ applications, focusing on fundamental design elements such as line, form, texture, direction, and color, as well as which principles of Gestalt theory should be emphasized. The projects undertaken by the students, drawing inspiration from these miniatures, enabled them to comprehend the composition of the artworks and evaluate their artistic merit. Throughout this process, a detailed analysis is conducted on how the visual elements provided by the miniatures are utilized in students’ works and their impact on composition.

## 2. *Warga wa Gulshah*

Ayyuki, the poet credited with authoring *Warga wa Gulshah*, resided in the early 11th century. Regrettably, comprehensive details about his life remain elusive. He devoted his epic to Sultan Mahmud, addressing him as “Ebu’l-Kasım” and bestowing upon him the honorific “Gazi Sultan.” Ahmed Ataş notes that Ayyuki composed *Warga wa Gulshah*, in the springtime, offering it as a festive gift to Sultan Mahmud. Ayyuki’s fame began with his epic, *Warga wa Gulshah*, which revolves around the theme of love. In *Warqa wa Gulshah*, Ayyuki contemplates the shortcomings of his romantic endeavors and voices grievances regarding the moral decay prevalent in his era. The work *Warga wa Gulshah*, is a Persian romantic epic, encompassing roughly two thousand couplets. It is recognized as one of the initial narrative poems within Persian literature, crafted during the transition from the 10th to the early 11th century. Ayyuki drew inspiration from Arabic tales for the story of *Warga wa Gulshah*, likening its source to the tale of Layla and Majnun. The narrative bears a resemblance to the famous ancient love story of Farhad and Shirin, as indicated by Ayyuki himself, who claimed his work to be based on the Farhad and Shirin tale. *Warga wa Gulshah*, narrates the story of lovers with a simple and unadorned style. It is considered one of the oldest epic compositions in Persian literature, initially introduced as a “lost Epic” when Ahmed Atash discovered a manuscript copy in the Istanbul library.<sup>17</sup>

---

17 Zehra Öztürk, “Osmanlı Döneminde Kiraat Meclislerinde Okunan Halk Kitapları,” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 9 (2007), 401.



The creator of the work, Nakkaş Abdu'l-Mu'min Hoyi, originates from the storied city of Hoy. Situated within the current boundaries of Iran, Hoy has historically been associated with Azerbaijan. This city has been the cradle for numerous prominent individuals, among them Nakkaş Abdu'l-Mu'min İbn Muhammed El-Hoyi. He was among those who migrated from this city to Anatolia during the Anatolian Seljuk period. *Warga wa Gulshah*, epic was formalized by Nakkaş Abdu'l-Mu'min İbn Muhammed El-Hoyi. The historical origins of the work date back to the first half of the twelfth century. The Turkish origin of the Nakkaş and the presence of Seljuk period characteristics in the work indicate its Anatolian Seljuk feature. While the exact date of the first manuscript is unknown, the text indicates that it was penned by Nakkaş Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi. Some sources also mention Muhammed El-Hoyi as the calligrapher of the work.<sup>18</sup>

The epic's narrative centers on *Warga wa Gulshah*, who share a deep love. They are the offspring of the chieftains of the Beni Sheybe tribe, Hilal and Hümam. Tragically, Gulshah is abducted by Rebi' İbni Adnan, the chieftain of a rival tribe. Warga fights to rescue Gulshah and eventually succeeds. However, Gulshah's family hesitates to give her to Warga. After enduring long struggles, Warga finds Gulshah and they both die together.<sup>19</sup>

### 3. Reproduction in Art

Art is perpetually in pursuit of innovation to adapt to the shifting dynamics of time and society. The value of creativity has been further enhanced by Jacques Derrida's philosophy of reproduction, which is articulated through the concept of "difference". Reproduction is essentially a tactic developed based on textual materials, advocating the absence of dominant meanings. This process highlights how cultural products and artworks have changed and spread under the influence of mechanical reproduction.<sup>20</sup>

Walter Benjamin's theory of reproduction sheds light on the loss of authenticity and uniqueness in artworks due to mechanical reproduction methods. He argues that when artworks are removed from their original contexts, they lose their "aura" the unique presence and authenticity that define them.<sup>21</sup> This process leads to the commercialization of artworks and their transformation into consumer objects. However, this change also brings forth a new creative potential in the fields of art and architecture. Reproduction artists have developed original and unconventional design

---

18 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si* (İstanbul: Kabalcı Publishing, 1998), 74.

19 Gabrielle van den Berg, "Early Persian Verse Romances in Mutaqârib: Form, Structure, Contents," *Iranian Studies* 56 (2023), 655.

20 Jacques Derrida, *Deconstruction in A Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida, With A New Introduction*. (New York: Fordham University Press, 2020), 33.

21 Walter Benjamin, *The Work of Art in The Age of Its Technological Reproducibility, And Other Writings on Media* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 95.

methods to explore the new opportunities brought about by this changing paradigm. This enriches the complexity and diversity of modern artworks, inviting viewers and users to engage in deeper thought and different experiences.<sup>22</sup> Benjamin's concept of reproduction provides an important tool for understanding the cultural changes of modern society. This concept is crucial for comprehending modern processes such as the commercialization of art and the rise of the cultural industry. Reproduction and the evolution of art are powerful concepts used together to understand the complex structure of modern society.<sup>23</sup>

In this context, Pablo Picasso's "Las Meninas" (**F. 1**) exemplifies the reinterpretation of the renowned work by Spanish artist Diego Velázquez, also titled "Las Meninas" 1656. Velázquez's creation stands as a pivotal piece of Spanish Baroque art and a significant achievement in his body of work. Picasso, one of the most influential and innovative artists of the 20th century, made references to other artists' works in many of his pieces, and "Las Meninas" is one of those references. Picasso reinterpreted Velázquez's original painting (**F. 2**) in his own modernist and cubist style. Picasso's interpretation of "Las Meninas" was created in 1957. While preserving the essence of Velázquez's painting, Picasso's characteristic cubist style is also evident. By fragmenting and rearranging the figures from Velázquez's painting, Picasso alters perspective and perception. Alongside iconic figures, Picasso's portrait is also present in the painting. This reinterpretation is not merely a copy of Velázquez's painting but an artwork that interacts with it, reinterpreting it within a contemporary context. Picasso's painting "Las Meninas" conveys a profound message about the dialogue between different periods in art history and the ongoing evolution of art.<sup>24 25</sup>

---

22 Peter Brunette and David Wills, *Deconstruction, and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* (Cambridge University Press, 1994), 31.

23 Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (London: Routledge Publishing, 2018), 226.

24 John Berger, *The Success and Failure of Picasso* (New York: Vintage 10 Publishing, 1993), 159.

25 Joel Snyder and Ted Cohen, "Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost," *Critical Inquiry* 7 (1980): 429.



**F. 1:** Diego Velázquez, “Las Meninas”, Oil on canvas, 318 x 276 cm, 1656, Museo del Prado. (Nayden Nikolov, “Interpretación Social-Psicológica de la Obra de Diego Velázquez Las Meninas,” 15)

**F. 2:** Pablo Picasso, “Las Meninas”, Oil on canvas, 194 x 269 cm, 1957, Pablo Picasso Bağışı, 1968. (Oana Serban, “Portraying the unrepresentable: The methodical eye of the early modern meta-painting,” 45)

In Francis Bacon’s “Pope X” (**F. 3**), the focus is on the Pope’s deformity, reproduction, and spiritual transformation, distinguishing it from other works with its coherent structure. Velázquez’s portrayal of the spiritual figure with tranquility is rendered indistinct and enigmatic in Bacon’s rendition (**F. 4**). The spiritual figure transforms into a screaming monster, colors change, and it is framed with a cage, pushed behind curtains. Bacon, as noted by Deleuze, depicts force. This force is related to factors like gravity and pressure, which likely contribute to the deformation of Bacon’s figures. As Deleuze expresses, reproduction is not merely redrawing a picture but the pictorial reproduction of nature, and in this context, inter-pictoriality is significant. Bacon’s choice of painting and the modifications he introduced signify a substantial shift in content, revealing that the original is not hidden behind it.<sup>26</sup>

26 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The logic of sensation* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2003), 53.



F. 3: Diego Velazquez, “Papa X”, Oil on canvas, 141x119cm, 1650. Doria Pamphilij Gallery. (İsmail Tetikçi, “Resim Sanatında Kopya, Taklit ve Esinlenme,” 2278)

F. 4: Francis Bacon, “Study after Velazquez’s portrait of Pope Innocent X”, Oil on canvas, 52.1x117.8cm, 1953, Des Moines Sanat Merkezi (İsmail Tetikçi, “Resim Sanatında Kopya, Taklit ve Esinlenme,” 2278)

Eugène Delacroix’s renowned work “The Liberty Leading the People” (F. 5) is historically celebrated as a symbolic depiction of the French Revolution. The painting powerfully captures the essence of the revolutionary fervor, the people’s resistance, and their pursuit of freedom. As a contemporary artist, Zeki Faik İzer chose a different approach when reproducing Delacroix’s work (F. 6). His work titled “On the Path of Revolution” was created in 1933 using the oil on canvas technique. İzer adopts a more colorful approach compared to his earlier piece “Freedom Guiding the People.” In the painting, there is a central female figure representing not Freedom anymore but the Republic, positioned atop a sturdy podium inscribed with “1923” and bearing the Turkish flag. In the painting, the pivotal role is assigned to a concrete leader, Mustafa Kemal Atatürk, who directs the path toward revolution. Rather than portraying figures from various social strata, İzer portrays a soldier brandishing a bayonet to the left of the Republic figure, and to the right of Mustafa Kemal, he includes men and women attired in contemporary fashion. In this painting, the tension between the bourgeoisie and the working class, which previously challenged aristocracy, is now replaced by a struggle characterized as progressive versus regressive. Dissenting and oppressed figures have been replaced by bearded figures trembling with fear.<sup>27</sup>

27 Gül İrepoğlu, *Zeki Faik İzer* (İstanbul: Yapı Kredi Publishing, 2005), 53.



F. 5: Eugene Delacroix “Liberty Leading the People”, Oil on canvas, 260 x 325 cm, 1830, Louvre Museum. (Gilles Neret, *Delacroix*, 55)

F. 6: Zeki Faik İzer, “On the Path of Revolution”, Oil on canvas, 176 x 237 cm, 1933 (MSGU İstanbul Museum of Painting and Sculpture, <https://artdogistanbul.com/demokrasiye-isik-tutan-resim/>)

#### 4. Analysis of the Student Works

On folio 3b of the manuscript (F. 7), beneath a Persian title, the text appears in red ink. The artwork is presented on a canvas partitioned into rectangles, showcasing four adjacent shops delineated by arches. Within the foremost arch, an image of a jeweler is seated cross-legged, with various elements bisecting the scene. The second arch features a depiction of a grocer; on the left side, they measure with a scale, while on the right side, there are four long cruses in different colors. In the third arch, beneath meat pieces, a butcher slaughters a sheep and is portrayed as semi-naked. In the last arch, a baker figure, with a bare upper body, places bread in the tandoor leaning into the tandoor and arranging the baked bread neatly.<sup>28</sup>

“Student Artwork 1”, inspired by miniature No. 3b (F. 8), a new artwork has been crafted. In this piece, figures are abstractly rendered using geometric shapes and portrayed with dynamic expression. The composition is predominantly characterized by vertical orientations. The color palette is quite extensive, including navy blue, pink, red, burgundy, green, light green, yellow, orange, blue, lilac, flesh color, brown, black, white, and gold. The rectangular composition’s ground is covered with navy blue paint (lapis lazuli), making navy blue the dominant color in the composition. Halos on the heads of the figures, arches, and columns are painted in gold to make them strike. To balance the dominance of the navy-blue ground, warm colors like orange and red are regularly present in the composition, providing a warm-cold color contrast. The arch vaults are adorned in pink, with a deliberate emphasis on color tones to enhance value. Covering the arches, flat veins are meticulously arranged in yellow, red, blue, and green, lending a rhythmic visual cadence. Navy blue brushstrokes grace the gro-

28 Emel Esin, *Orta Asya’dan Osmanlıya: Türk Sanatında İkonografik Motifler* (İstanbul: Kabalıcı Publishing, 2004), 132.

und, imparting texture, while the interplay between shape and ground is strategically employed to imbue the composition with depth.



**F. 7:** Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, “Market Scene from the Beni Shaybah Tribe”, 18.5 x 5.5 cm, 13th century, Folio No: 841, 3b (Topkapı Palace Library, Istanbul)

**F. 8:** Student Artwork 1, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

In the miniature, the central plant and animal motif is intricately illustrated on a solitary branch. Two spirals adorn the branch, and at the extremities of the leaves, the heads of a dog and a fox emerge, adding to the detailed narrative of the piece. On the left side of the composition (**F. 9**), an armored and armed figure carries a globe while riding a chestnut horse, and the second figure is also mounted on a chestnut horse, holding a sword. On the right side of the central motif, a cavalryman is depicted on a bay horse, and behind him is a soldier carrying a globe on a mule. Among the colors used in the miniature are red, blue, green, black, white, pink, purple, orange, yellow, and brown. The ground is painted blue and enlivened with purple lines. The figures are placed between arches and warm colors are preferred on the cool blue ground to create a warm-cool contrast. The artist has achieved harmony in the distribution of colors and has used some colors multiple times to create harmony in the composition. Symbolic dog and fox motifs make a distinction between the soldiers on both sides.<sup>29</sup>

“Student Artwork 2”, reproduction, the base of the rectangular composition is imbued with color. Abstract representations of two horses are positioned on this ground, while symmetrical shapes are arranged in pairs, extending from right to left and from left to the center, creating a harmonious balance within the artwork. In the work (**F. 10**), the dominance of angular lines and shapes is observed, and the effect of linearity creates a soft texture. The color palette consists of red, blue, white, and yellow, and considering the symbolic meanings of the colors used, red generally represents passion, power, and energy, while blue express calmness, tranquility, and depth. White symbolizes purity and cleanliness, while yellow represents joy and optimism. Purple is generally associated with luxury, mystery, and spirituality and has been extensively used in the Gestalt theory’s figure-ground relationship by using it in the ground.

<sup>29</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Illinois: University of Illinois Press, 2023), 166.



**F. 9:** Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, “Rebi’s Continuation of Battle with the Soldiers of Beni Shaybah and Challenging Warqa”, 20,5 x 8,5 cm, 13th century, Folio No: 841,13b (Topkapı Palace Library, Istanbul)

**F. 10:** Student Artwork 2, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

In the depiction, Warqa and Rebi Ibn Adnan are illustrated charging towards one another at full gallop (**F. 11**). Adjacent to the two characters, bird motifs are represented, symbolizing their spirits. The composition is brought into symmetrical harmony by the distinct tree motifs positioned to the right and left. The artist placed the doves behind the figures to reflect their spiritual sense. Although the birds’ wings are depicted as closed despite being in the void, indicating a preference for abstract meaning over concrete imagery.<sup>30</sup>

“Student Artwork 3”, scene is centrally positioned within the composition, employing a horizontal layout and collage technique to guide the viewer’s focus directly to the center of the piece (**F. 12**). Soft drawings and shapes give a light texture to the work. The branches of pomegranate trees used on the right and left of the composition represent abundance, fertility, and the continuity of life, while the different green tree figure in the middle symbolizes the souls of the two figures. The red horse generally represents passion, power, and courage, while the light blue horse expresses calmness and serenity. Birds painted in blue usually symbolize freedom, spiritual ascent, and peace. The figure of the green tree represents the bond with nature, as well as growth and rejuvenation. The golden inscriptions on the ground, applied by Gestalt’s figure-ground principle, enhance the pattern. The symmetry of the work embodies balance, harmony, and order, maintaining the artwork’s coherence.

30 Mousavi Lor, Ashraf Sadat and Soheila Namaz Alizadeh, “Seljuk Portraiture; Continuation of Manichaean Visual Culture,” *Cultural History Studies; Journal of the Iranian History Association* 13 (2013), 105.



**F. 11:** Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, “The Struggle Between Warqa and Rebi”, 17.7 x 3.8 cm, 13th century, Folio No: 841, 17b (Topkapı Palace Library, Istanbul)

**F. 12:** Student Artwork 3, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

In the miniature, the figures of Rebi, Warqa wa Gulshah are portrayed in a rectangular layout upon a flat surface (**F. 13**). The trio is mounted on three horses, and the composition also features a rabbit and four birds in various sections. Gulshah is on the left side, Warqa is in the middle, and Rebi İbni Adnan is on the right side. While a fighting scene is depicted between Rebi and Warqa, Gulshah is watching this scene on horseback. In the miniature, the rabbit in front of Rebi’s horse symbolizes luck in favor of Rebi. The manes of the horse in the middle are carefully braided and tied, indicating that the horse is well taken care of. Warqa ‘s horse’s bridle is depicted with a texture resembling parchment, emphasizing his wild and strong.<sup>31</sup>

“Student Artwork 4” (**F. 14**), Symmetry is accentuated in the artwork, with careful consideration given to the placement of the horses. The abstraction of the horses, birds, and additional symbols faithfully reflects the original miniature, particularly through the orientation of the horses facing one another toward the center, signifying the battle. Circular shapes and lines are prominent, adding dynamism to the artwork. The turquoise color used on the ground represents peace and tranquility while enhancing liveliness in the scene. The depiction of horses in brown symbolizes naturalness and strength, while the white of the birds represents purity and innocence. The use of warm colors like red and orange for the soldiers emphasizes the intensity of the battle and movement. The contrast with the ground adds depth and contrast to the artwork. The composition is oriented horizontally, which amplifies the sense of equilibrium and structure. The artwork’s matte texture accentuates its realism and authenticity. Furthermore, the interplay between shape and background, as informed by Gestalt principles, endows the piece with depth and unity.

31 Abbas Daneshvari, *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshāh* (London: Oxford University Press, 1986), 50.





**F. 13:** Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, “Gulshah Watching the Struggle Between Warqa and Rebi”, 20.2 x 9.1cm, 13th century, Folio No: 841, 20 a (Topkapı Palace Library, Istanbul)

**F. 14:** Student Artwork 4, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

In this miniature (**F. 15**), the depiction showcases Warqa wa Gulshah armed, even while held captive by Rebi. The illuminator has enhanced the visual appeal by weaving motifs of partridges or quails into the foundational pattern. The artist often infuses animal symbols with symbolic significance. The quail shape placed among the figures indicates Rebi hunting Warqa. However, it resembles more to a quail believed to have larger and different features. In ancient Uyghur texts, the quail is described as a medicinal herb. According to a legend in Anatolia, a prophet fleeing from infidels was revealed by a quail, hence called as the “hennaed quail” with the blood of the prophet. According to this belief, the quail might have been used to represent Rebi.<sup>32</sup>

“Student Artwork 5” (**F. 16**), The composition’s emphasis on horizontal and vertical lines ensures its presentation on a horizontal plane. The five horse figures are symmetrically arranged, with the central horse, rendered in red as in the original miniature, occupying a position of prominence. This is because red is a potent color that symbolizes excitement. The color palette used in the work is quite diverse; tones such as red, blue, green, light green, pink, navy blue, purple, and skin color were skillfully used to add depth to the composition. In the preferred matte texture of the work, the spatial enclosure around the horses ensured the prominence and prominence of the figures. Additionally, the purple color used on the ground increased the distinction between shapes, allowing the elements to stand out more prominently. Thus, the carefully selected combination of figures and colors added dynamism and liveliness to the composition. In this work, inspired by the 22nd miniature of the *Warqa wa Gulshah* epic, a new work of art has been created.

<sup>32</sup> Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC’si*, 49.



F. 15: Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, “Rebi Leading Captive Warqa Away”, 19.2 x 7.3 cm, 13th century, Folio No: 841, 21b (Topkapı Palace Library, Istanbul)

F. 16: Student Artwork 5, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

In the illumination (F. 17), the artist, conforming to the rectangular layout, has positioned an oversized tree figure centrally, a departure from earlier designs. Figures of pigeons adorn the tree, which is flanked by symmetrically arranged plants on both the right and left sides. Almost hidden at the base of the tree is a fox figure, while on the right side of the tree, Warqa wa Gulshah are discernible from their clothing. Warqa is depicted with a turban on his head and boots on his feet, while Gulshah is shown wearing a diadem, an open-necked dress, wide-legged pants, and sandals. Their facial and hair shapes are similar. Among the colors used in the miniature are light green, dark green, red, blue, pink, yellow, black, and gold. There is no decorative element in the composition. While the pigeon figure represents unity, the fox, rooster, and hen figures are symbolically placed. The rooster figure represents courage and warriors, symbolizing Warqa, while the hen figure opposite represents Gulshah.<sup>33</sup>

“Student Artwork 6” (F. 18), he has masterfully fused enthralling symmetry with balance and aesthetic appeal. The splendid tree, central to the composition, commands attention with its bright and bold hues, harmoniously complementing the figures of Warqa wa Gulshah positioned alongside. Opposite these figures, the two bird figures on the left present a striking image to the viewer with their sharp lines and abstract style. The gaze of the birds is directed towards the tree in the center, emphasizing their connection to the central figures. At the bottom of the composition, the use of colors such as green, red, blue, and flesh tones along with the yellow color of the ground provides a rich visual experience. While yellow adds energy and vitality with its brightness, green and blue reflect the tranquility of nature. Red evokes passion and emotion, while the flesh tone provides a sense of naturalness and balance. The harmonious blend of these colors deepens and intensifies the artwork’s impact, and the matte texture beckons the viewer to touch it, almost as if inviting an inner experience. The aesthetic structure of the composition is supported by Gestalt principles. Symmetry, regularity, and a sense of balance give the viewer a feeling of peace and harmony. The artwork’s vertical layout conveys a feeling of ascending motion and vitality, cap-

33 Carole Hillenbrand, “Ravandi, the Seljuk Court at Konya and the Persinisation of Anatolian Cities,” *Spesial Issue Les Seldjoukides d’Anatolie* (2005), 25.

tivating the viewer’s attention. Furthermore, the piece’s matte texture invites tactile exploration, enriching the sensory experience and amplifying the artwork’s effect.



**F. 17:** Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, “Farewell of Warqa wa Gulshah”, 18 x 13.5 cm, 13th century, Folio No: 841, 33b (Topkapı Palace Library, Istanbul)

**F. 18:** Student Artwork 6, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

The illustration presents a duel between Warqa and an Aden soldier in the background. On the right, Warqa is depicted fully armed on a yellow horse, donning a braided helmet. His armor extends from his chest to his waist, with a shield affixed to his back, poised to strike with his javelin. Opposite him, an unarmored soldier is perched atop a brown horse, equipped with a helmet, wielding a spear, and bearing a shield on his back. The miniature utilizes shades of purple close to pink, yellow, gold, brown, green, black, white, and blue. The purple background stands out by contrasting with the yellow color. The depiction is adorned with arabesque and rumi motifs, covering the entire ground with ornamentation (**F. 19**). The story narrates the heroic deeds of Warqa. Initially challenging and defeating soldiers one by one, he eventually triumphs over a numerically superior enemy force, as reflected in the narrative. Before heading to Yemen, the rooster figure, symbolically associated with Warqa by the artist, merges with the brave warrior Warqa as he valiantly engages in battle.<sup>34</sup>

“Student Artwork 7”, she chose to represent the two horses geometrically. Faithful to the original miniature, one horse was painted brown and the other yellow. To convey balance, the student emphasized symmetry and opted for rounded, gentle lines in their artwork, giving it a soft, matte texture. The two horse figures create a balance by focusing on the center, while the blue and decorative shapes between them divide the composition into two. In this soft composition, the dominance of warm colors is particularly evident, especially manifesting itself on the pink background in adherence to the original artwork. Skillfully using Gestalt’s figure-ground relationship, the student

34 Peter Waley and Norah M. Titley, “An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna Dated 707/1307-8,” *The British Library Journal* 1 (1975), 42.

highlighted the primary colors to emphasize the dynamism of the shapes. The artwork showcases the use of colors like pink, green, blue, yellow, and brown. Pink represents emotionality and delicacy, while green is associated with nature and symbolizes life. Blue imparts a sense of calmness and tranquility, while yellow expresses energy and joy. Brown is associated with naturalness and reliability. Inspired by the miniature, the student recreated the artwork, infusing it with their interpretation while preserving the original's essence and aesthetic. This approach resulted in a new creation that echoes the miniature's spirit and visual appeal. (F. 20).



**F. 19:** Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, "Warqa 's One-on-One Combat with the Aden Soldier", 17.7 x 7.5 cm, 13th century, Folio No: 841, 37b (Topkapı Palace Library, Istanbul)

**F. 20:** Student Artwork 7, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

In the miniature, within the illustrated tent, both Gulshah's mother and the elderly woman dispatched by the Shah are depicted. The mother, her head covered, appears to be speaking into the air. Opposite her stands the elderly woman, her head adorned with a long white veil, with fabrics visible within the bundles. The scene is framed by plants positioned on either side of the tent. The boots on the feet of the elderly woman may not be appropriate for the depiction, as the figure originally wears narrow-legged pants, and the boots were added later (F. 21). Gulshah's mother is depicted as young, perhaps as a deliberate choice by the artist. Depicting the mother with her head covered, despite the closed environment, could be a sign of distrust towards intermediaries.<sup>35</sup>

"Student Artwork 8", the tent is abstracted and positioned at the center of the horizontal composition. This composition exudes a dynamic effect, courtesy of geometric and angular shapes. The triangles and rectangles in the tent's red section mirror the abstracted forms of the figures. These elements, along with others, direct the viewer's gaze upward through their vertical orientation, infusing the composition with a sense of movement (F. 22). This abstraction, painted with orange and yellow colors, emphasizes the excitement and impact of the conversation between the figures. The pink and green colors at the end of the tent represent nature and life, creating a sense of balance and harmony with the contrasting colors used together. The student designed the green and pink shapes abstractly representing roses and noted that the dots next to

35 Kâzım Köktekin, *Yüsuf-ı Meddâh Varka ve Gülşah* (Ankara: Turkish Language Association Publishing, 2007), 122.

them give the impression of someone trying to discover what is happening inside the tent. The flesh-colored font in the background is used to highlight the figures in the foreground. The blue color in the middle symbolizes harmony and tranquility, while adding dynamism to the composition through contrast with the other warm colors. The Gestalt principle of figure-ground relationship enhances the depth of the composition, offering the viewer a more compelling experience. Additionally, the matte texture allows the viewer to feel the artwork by touch, enabling them to experience the impact of the artwork more closely.



**F. 21:** Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, “The Shah of Sham Sending an Old Woman as an Intermediary to Gulshah’s Mother”, 17.5 x 8 cm, 13th century, Folio No: 841, 42a (Topkapı Palace Library, Istanbul)

**F. 22:** Student Artwork 8, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

In the miniature, a mound draped with a white cloth is situated at the tent’s center. Outside the tent, to the right, stands Hilal, and to the left, his wife. A harmonious blend of warm and cool colors is achieved through the use of red, blue, orange, green, light green, yellow, black, white, and gold tones. The ground is adorned in blue, and the top is also in blue, divided by Rumi spiral motifs selected to accentuate the nocturnal theme (**F. 23**). There are two symmetrically placed duck motifs on the tent, and an arabesque motif on the top of the tent. During Gulshah’s marriage to the Shah, it is narrated that Warqa was away, and upon Gulshah’s marriage and departure, he returned. Upon Warqa’s return, Hilal and his wife fabricate a lie that Gulshah has died, and the artist depicts this scene by creating a funeral-like image with the white cloth inside the tent. In the darkness of the night, Hilal and his wife wear mourning clothes for Gulshah’s death and chant fake laments. The deliberate choice of blue by the artist on the ground is to reflect mourning expressions associated with funerals and funeral homes in the Middle Ages.<sup>36</sup>

“Student Artwork 9”, a novel composition inspired by Gulshah’s feigned funeral ceremony has been crafted. This abstracted composition features the tent centrally placed, with figures to its right and left rendered in formal and rectangular lines. Such an approach suggests a prominent, distinct texture throughout the piece. Symmetry is

36 Alireza Dastmalchi, “A Comparative Study of Shirin and Layla in Khamsa of Nizami Ganjavi,” *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding* 10 (2023), 697.

again a prominent feature in the design. The tent painted white in the center represents Gulshah's innocence and purity. Red signifies passion or danger, orange represents energy or enthusiasm, green symbolizes hope or nature, and black denotes darkness or death on the opposite side (F. 24). Yellow color is used around the composition contrasting with blue to try to provide balance. The dominant blue color in Gestalt's figure-ground expression represents the night and the funeral, while allowing other shapes to stand out, creating a sense of depth. This way, the rules of perspective are adhered to.



F. 23: Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, "Gulshah's Parents Set Up a Fake Funeral Tent", 17.6 x 7.1 cm, 13th century, Folio No: 841, 46a (Topkapı Palace Library, Istanbul)

F. 24: Student Artwork 9, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

In the miniature (F. 25), the tomb of Warqa wa Gulshah is situated in the center, while on the right, the Shah of Damascus is depicted in a speaking position with a standard-bearer carrying the standard behind him. On the left, two male figures are portrayed in motion and conversing. The ground is painted red, while the floor of the tomb is colored blue, creating a contrast between warm and cool colors. Among the decorative elements, the motif in the Samarra style adorns the arch and roof of the tomb. The depiction of Warqa wa Gulshah, who have passed away, and the Shah's act of interring them together in a tomb, highlights their pure and untainted love. The pyramid-shaped lower part of the tomb and its conical roof with an inner dome are inspired by Anatolian Seljuk art. The practice of burying spouses or lovers together can be understood from the skeletons found in the mounds of Turkic societies.<sup>37</sup>

"Student Artwork 10", the figures, tomb, and other elements are reinterpreted using a horizontal layout and geometric shapes. This contemporary rendition skillfully merges sharp angles and smooth curves to achieve a harmonious contrast. The harmonious coexistence of geometric shapes demonstrates the dynamic and attractive visual structure of the artwork. While the texture of the work exhibits striking hardness and clarity, the color palette used also contributes to the emotional and symbolic depth of the piece. Red represents internal passion and dramatization, while blue offers the viewer a sense of calming tranquility and depth. Green symbolizes the vitality

37 Maryam Aliabadi, Arezoo Paydarfard and Zeinab Niknasab, "A Study of the Illustrated Version of Warqa and Gulshah Belonging to the Seljuk School of Painting," *Journal of Islamic Archaeology Studies* (2021), 209.

of nature and hope, while black and white reflect contrast and balance, ensuring the dynamic equilibrium of the composition. Alongside the selection and use of colors, Gestalt principles are also adeptly applied. Particularly, the use of techniques like overlapping and closure augments the sense of depth, producing an enthralling effect that captivates the viewer. Through this approach, a visual connection is forged between the figures and elements, reinforcing the artwork’s emotional and symbolic resonance. This reinterpretation stands out as a modern interpretation of traditional motifs, offering the audience a contemporary artistic experience (F. 26)























F. 25: Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El-Hoyi, “The King ‘s Construction of a Tomb for Warqa wa Gulshah”, 17.7 x 7.5 cm, 13th century, Folio No: 841, 68a (Topkapı Palace Library, Istanbul)

F. 26: Student Artwork 10, Mixed Technique on Paper, 35x50 cm, 2024 (Personal archive)

All student works presented have been meticulously evaluated, and the results are summarized in Table 1. In this table, original miniatures are juxtaposed with reproductions created by students, along with brief information about each piece. This allows for a deeper understanding of both the original miniatures and the students’ creative processes and technical skills. Table 1 showcases the overall success of this study and highlights students’ artistic development.

**Table 1:** List of Students Art Works (prepared by author, 2024)

#	Original Miniature Number	Original Miniature	Student’s work number	Student Artwork	The Technique of Student Artwork
1	F. 7		F. 8		Mixed Technique on Paper
2	F. 9		F. 10		Mixed Technique on Paper

3	F. 11		F. 12		Mixed Technique on Paper
4	F. 13		F. 14		Mixed Technique on Paper
5	F. 15		F. 16		Mixed Technique on Paper
6	F. 17		F. 18		Mixed Technique on Paper
7	F. 19		F. 20		Mixed Technique on Paper
8	F. 21		F. 22		Mixed Technique on Paper
9	F. 23		F. 24		Mixed Technique on Paper
10	F. 25		F. 26		Mixed Technique on Paper

The works include comprehensive accounts of practical projects executed by students at Trabzon University’s Faculty of Fine Arts and Design, integral to their foundational design education. Each creation draws inspiration from Seljuk miniature art,



with initial sections detailing the essential aspects such as color schemes, compositional elements, and employed symbols. Following this, the distinctive attributes of each work and the students' artistic inclinations are explored. Students employ various approaches to understand the basic elements and compositions of miniatures. For instance, while some students prefer abstraction, others depict figures more realistically. The symbolic meanings of colors also play a significant role, enhancing the emotional and symbolic depth of the works. Furthermore, Gestalt principles, particularly the figure-ground relationship, are widely utilized, strengthening the perception of depth and unity in the compositions. The summary at the end of each piece underscores the enhancement of students' capacity to articulate their artistic tastes and creative flair. This progress is attributed to the significant impact of their foundational design education courses. Such an evaluation underscores the pivotal role these courses play in fostering students' comprehension and articulation of art, thereby establishing a robust groundwork for their evolution as future artists.

### Conclusions

Reproduction serves to subvert established knowledge and interrogate meaning through the use of binary oppositions. These oppositions prompt a reevaluation of concepts that simultaneously contradict and corroborate each other, thus forming essential instruments for the method of reproduction. The article reviews the Basic Design Education Course as a manifestation of reproduction in the realm of painting instruction, centering on select artworks produced in the "Basic Design Seljuk" workshop at Trabzon University. By using Seljuk art as a tool and embracing the reproduction method as a methodology, this article questions topics such as line, form, orientation, texture, color, and Gestalt theory. Through given binary oppositions, students can produce unique results. Using Seljuk art as a design tool, *Warqa wa Gulshah* miniatures have been redesigned as creative works in abstract terms, and each student's work represents a unique storytelling and artistic expression. This portrayal also reveals how art education, particularly within the Basic Design Course, can provide fresh insights. The variety of creations stemming from assigned tasks indicates that students are honing their intellectual abilities and gaining confidence in self-expression. This process allows students to develop their aesthetic perceptions while understanding the importance of cultural heritage and the universal language of art. These basic design education courses at Trabzon University not only contribute to Seljuk period art but also provide a valuable contribution to the fundamental concepts of contemporary art. In conclusion, viewing art as a tool in the design process and leveraging it is important for art education. Basic Design Courses can provide a unique perspective on local values through a teaching/learning model based on learning through art. This innovative methodology is also crucial for the analysis of Seljuk art and its global presentation. The courses provide students with the chance to enhance

their expressive and interpretative skills using the universal language of art, all the while underscoring the significance of cultural heritage and the global nature of art.

---

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

**Acknowledgement:** The author of this article would like to thank the first-year students of Trabzon University Faculty of Fine Arts and Design, Department of Painting for their outstanding performance and contributions in the Basic Art Course in the 2023-2024 academic year.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Bu makalenin yazarı, 2023-2024 akademik yılında Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü birinci sınıf öğrencilerine, Temel Sanat Dersi'nde göstermiş oldukları üstün performans ve derse katkılarından dolayı teşekkürlerini sunmaktadır.

---

## References/Kaynakça

- Abdullahi, Yahya and Mohamed Rashid Embi. "Evolution Of Abstract Vegetal Ornaments in Islamic Architecture." *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research* 9/1 (2015): 31-49.
- Aliabadi, Maryam, Arezoo Paydarfard and Zeinab Niknasab. "A Study of the Illustrated Version of Varqa and Gulshah Belonging to the Seljuk School of Painting." *Journal of Islamic Archaeology Studies* (2021): 209-231
- Atalay, Mustafa Cevat. "Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ögelerinin Türk Resminde Varlık Bulması." *Akdeniz Sanat Dergisi* 5 (2012): 79-90.
- Ateş, Ahmed. "Varaka ve Gülşah Mesnevisinin Kaynakları". *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi* 2/1-2 (1946): 18-32.
- Ateş, Ahmed. "Farsça eski bir Varka ve Gülşah mesnevisi." *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi* 5/5 (1953): 34-50.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. London: Harvard University Press, 2008.
- Berger, John. *The Success and Failure of Picasso*. New York: Vintage 104 Publishing, 1993.
- Boucharenc, Christian Gilles and Takanao Saiki. "International Comparative Research on Basic Design." *Japan: Design Research Association* 29/2 (2002): 20-27.
- Brunette, Peter and David Wills. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. London: Cambridge University Press, 1994.
- Çoruhlu, Yaşar. *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabalıcı Publishing, 1998.
- Daneshvari, Abbas. *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshāh*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Dastmalchi, Alireza. "A Comparative Study of Shirin and Layla in Khamsa of Nizami Ganjavi." *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding* 10-4 (2023): 697-706.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

- Derrida, Jacques. *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida, with a New Introduction*. New York: Fordham University Press, 2020.
- Durmuş Öztürk, Serap, Asu Beşgen and Nilgün Kuloğlu. "Rethinking Basic Design Education: Deconstruction of Anatolian Carpets." *Art-Sanat* 9 (2018): 463-478, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/783748>
- Esin, Emel. *Orta Asya'dan Osmanlıya: Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Publishing, 2004.
- Frye, Richard Nelson. *The Cambridge History of Iran: The Period from the Arab Invasion to the Saljuqs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Gibson, James Jerome. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: Gerorge Allen and Unwin Ltd., 1966.
- Hillenbrand, Carole. "Ravandi, the Seljuk Court at Konya and the Persinisation of Anatolian Cities." *Special Issue Les Seldjoukides d'Anatolie* (2005): 25-26.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press, 2023.
- Itten, Johannes. *Design of Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New Jersey: John Wiley and Sons Publishing, 1975.
- İrepoğlu, Gül. *Zeki Faik İzer*. İstanbul: Yapı Kredi Publishing, 2005.
- Kılıç, Hüсна. "16-18. Yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi ve Çağdaş Yorumları." Master's Thesis, Selcuk University, 2015.
- Kızılırmak, Ebru. *Minyatürleri ve Açıklamalarıyla Varka ve Gülşah: Ayyüki*. İstanbul: İlke Publishing, 2021.
- Köktekin, Kâzım. *Yüsuf-ı Meddâh Varka ve Gülşah*. Ankara: Turkish Language Association Publishing, 2007.
- Köseoğlu, Gülşah. "Varka ve Gülşâh Mesnevisi Minyatürlerinde Renk Biçim ve Kompozisyon." Master's thesis, Necmettin Erbakan University, 2019.
- Mousavi Lor, Ashraf Sadat and Soheila Namaz Alizadeh. "Seljuk Portraiture: Continuation of Manichean Visual Culture." *Cultural History Studies: Journal of the Iranian History Association* 13 (2013): 105-85.
- Neret, Gilles. *Delacroix*. Germany: Taschen Publishing, 1993.
- Nikolov, Nayden. "Interpretación Social-Psicológica de la Obra de Diego Velazquez Las Meninas." *Anuario de la Universidad de Sofia San Clemente de Ojrida* 91 (1998): 3-26.
- Özgerin, Kemal. "Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min el-Hoyî Hakkında." *Belleten* 34 (1970): 219-230.
- Öztürk, Zehra. "Osmanlı Döneminde Kıraat Meclislerinde Okunan Halk Kitapları." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 9 (2007): 401-446.
- Peacock, Andrew Charels Spencer. *Early Seljuq History: A New Interpretation*. London: Routledge Publishing, 2013.
- Schön, Donald Alan. *The Design Studio: An Exploration of Its Traditions and Potentials*. London: Riba Publications Limited, 1985.
- Schön, Donald Alan. "Toward a Marraige of Artistry and Applied Science in the Architectural Design Studio." *Journal of Architectural Education* 41 (1988): 4-10.

- Schön, Donald Alan. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. London: Basic Books, 1991.
- Serban, Oana. "Portraying the Unrepresentable: The Methodical Eye of the Early Modern Meta-painting." *Analele Universitatii Bucuresti: Filosofie* 2 (2013): 39-53.
- Snyder, Joel and Ted Cohen. "Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost." *Critical Inquiry* 7-2 (1980): 429-447.
- Şen, Emre. "Zamanın Ötesinde Geleneksellik ve Çağdaşlık Üzerine." *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 12 (2023): 867-887.
- Tetikçi, İsmail. "Resim Sanatında Kopya, Taklit ve Esinlenme." *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 6 (2017): 2273-2290, DOI: 10.7816/idil-06-36-09.
- Van den Berg, Gabrielle. "Early Persian Verse Romances in Mutaqārib: Form, Structure, Contents." *Iranian Studies* 56-4 (2023): 655-670.
- Waley, Peter and Norah Milam Titley. "An Illustrated Persian Text of Kalīla and Dimna Dated 707/1307-8." *The British Library Journal* 1-1 (1975): 42-61.
- White, Alex. *The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page Architecture, And Type*. New York: Skyhorse Publishing, 2011.



## Testi: Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Örneklerine Kavramsal ve Tipolojik Bir Yaklaşım

### Jug: A Conceptual and Typological Approach to Examples of the Anatolian Seljuk and Principalities Period

Sevcan ÖLÇER\*

#### Öz

Anadolu'da Neolitik Dönem'den günümüze kadar üretilen sırlı ve sırsız seramiklerin kendinden önce veya sonra gelen dönemlerle sıkı bir ilişkisi vardır. Anadolu Selçuklu Dönemi seramikleri, bağlı bulunduğu kültür ve sanat ortamında gelişen, Anadolu'nun Orta Çağ Dönemi'nin şekillenmesine yön veren ve izlerini Beylikler Dönemi'nde devam ettiren oldukça önemli eserlerdir. Bu çalışmada seramik sanatında terminolojiye yönelik yaşanan problemler sebebiyle formlar üzerinde bir değerlendirme gerçekleştirilmiştir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi ile sınırlandırılan araştırmada, sayısız formda üretilen seramikler arasında yer alan ancak genellikle çalışılmayan ve yalnızca bir grubu oluşturan testilerin form olarak açılımını doğru yapmak ve bir tipoloji oluşturmak amaçlanmıştır. Testi tipolojisini oluşturabilmek için öncelikle testi kavramı üzerinde durulmuş, tespit edilen kavramsal karmaşa hakkında detaylı açıklamalar yapılmıştır. Testi, ibrik ve sürahi ile ilgili yayınlardaki tutarsızlıklara dikkat çekilmiş, ardından tipoloji oluşturularak Selçuklu ve Beylikler Dönemi testi formları hakkında bilgi verilmiştir. Bunun için testiler ve özellikle testi olduğu düşünülen eserlerin çizimlerinin yer aldığı çalışmalar referans alınmıştır. Çalışma kapsamında ortaya çıkan altı farklı testi grubu, form özellikleri ve bezemeleri açısından irdelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Anadolu Selçuklu Dönemi, Beylikler Dönemi, seramik, testi, form tipolojisi, Selçuklu Sanatı

#### Abstract

The glazed and unglazed ceramics produced in Anatolia from the Neolithic period to the present day have a close relationship with the periods that preceded or followed them. The ceramics of the Anatolian Seljuk period are significant works that developed in the cultural and artistic environment to which they are connected, shaped the shaping of the Middle Ages of Anatolia and continued their traces in the Principalities period. In this study, an evaluation was made on the forms due to the problems in terminology in ceramic art. In our research, which is limited to the Anatolian Seljuk and Principalities Periods, it is aimed to make a correct explanation of the jugs, which are among the ceramics produced in countless forms, but are generally not studied and constitute only one group, and to create a typology. In order to create a typology of jugs, firstly the concept of jug was emphasized and detailed information about the conceptual confusion was given. The inconsistencies in the publications on jugs, ewers and carafes were pointed out, and then the typology was created and information was given about the Seljuk and Principalities Period jug forms. For this purpose, the jugs and especially the drawings of the artifacts that we think are jugs are taken as reference. The seven different groups of jugs that emerged within the scope of the study are analyzed in terms of their form characteristics and ornamentation.

**Keywords:** Anatolian Seljuk period, Principalities period, ceramics, jugs, form typology

\* **Sorumlu Yazar:** Sevcan Ölçer (Arş. Gör. Dr.) Hıran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye. E-posta: ssevcanture@gmail.com ORCID: 0000-0001-6351-0954

**Atf:** Ölcer, Sevcan. "Testi: Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Örneklerine Kavramsal ve Tipolojik Bir Yaklaşım." *Art-Sanat*, 22(2024): 467-506. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1434761>



### ***Extended Summary***

In this study, an evaluation was made on the forms due to the problems in terminology in ceramic art. This research, which is limited to the Anatolian Seljuk and Principalities Periods, aims to make a correct explanation of the jugs, which are among the ceramics produced in countless forms, but are generally not studied and constitute only one group, and to create a typology. In order to create a typology of jugs, firstly the concept of jug was emphasized and detailed information about the conceptual confusion was given. The inconsistencies in the publications on jugs, ewers and carafes were pointed out, and then the typology was created and information was given about the Seljuk and Principalities Period jug forms. Various sources were scanned to determine and find the form types used in the works in which we investigated the test forms of the Anatolian Seljuk and Principalities periods. During the research, it was understood that the carafe and ewer forms found in some sources, which were not defined as jugs but were jugs, were considered as jugs. Therefore, first of all, a detailed form evaluation was carried out to clarify the names of these parts.

At the beginning of the study, it was understood that there were problems in the naming and form details of the jugs, which have always had an important place in ceramic art and history, like other ceramic vessels. Elements of the human body are used in the naming of vessel parts (mouth, lips, neck, shoulders, abdomen/body, feet, etc.). However, it is noteworthy that local and foreign researchers generally do not use a common language regarding ceramic forms. When discussing ceramic vessels in terms of form, different names are used for all the details starting from the mouth to the foot, i.e. the base. For this reason, many terms and concepts have emerged in ceramic art. In addition, the common use of some concepts in contemporary ceramic art and handicrafts in the field of ceramics has increased the confusion in naming and form descriptions in these fields. However, in some publications, examples that we know as jugs or mugs are referred to as jugs, while those we know as jugs are referred to as pitchers/ewers or carafes.

When we examine the examples of closed-form vessels and jugs illustrated in books, articles, papers and theses written in the field of Islamic and especially Seljuk period ceramics, one of the problems we encounter is that there are different names for the same type of vessels. The main problem arises when these vessels with various functions are used interchangeably. For example, a similarly shaped jug may be called a jug, ewer or jug in different publications. This leads to serious confusion in form and function. However, due to the differences in the ceramic jargon of archaeology and art history, art historians mostly prioritize function. For this purpose, a study has been prepared to draw attention to the functional confusion as well as to the form types of the jugs, which are the main subject of this study.

When typologizing vessels, many common characteristics must be brought together and arranged in order of priority. The most important criteria for differentiating the main forms are size and proportion, followed by body and rim form, and attachments (handles, lugs, spouts, feet, bases, etc.). Once the vessel repertoire has been divided into main groups, attachments should play a role in the subgroups. Although the main vessel forms can be classified under different names according to their various attachments, the skeleton of the typology should be formed without going beyond this grouping. Accordingly, a jug should be classified according to the characteristics of the main vessel type, even if it is called beak-mouthed or double-handled under the narrow-mouthed pottery group. Vessel forms arranged according to a certain principle are the most important factor in establishing a correct typology.

Although at first glance one might think that there is a great variety in the forms of jugs, ewers and carafes, it can be accepted that they are period-appropriate variations of certain forms whose origins go back to very ancient times. Considering their relationship with water as well as their construction techniques and form details, it is understood that these designations were made according to certain characteristics of the vessels. The main similarity between the jug and the pitcher in terms of function is that water and similar liquids are poured through a protruding spout. The main difference between them is that the liquid is poured from the spout on the jug and from the spout on the ewer.

The most important feature of the jugs is that they are cooked at a low temperature, so they remain porous and sweat by slightly leaking water, thus keeping the water cool. Since the jugs are directly related to water, there is no need to call them water jugs. However, they are sometimes named after honey, molasses, oil and various other liquids. In some publications, jugs are included in closed-form ceramics, as mentioned above, and sometimes they are analyzed under the name of beverage serving vessels. For example, beverage serving vessels consist of large jugs, ewers, bottles and flasks used for transferring liquids. The smaller ones are glasses and mugs. The fact that jugs are not generally included among beverage serving vessels, or that these vessels are called jugs or mashrapa instead of jugs, may be due to their different intended use. The jug has a wider mouth and a beak, making it suitable for use at the table. The jug, on the other hand, is convenient to carry and has a large volume to increase the liquid capacity. In general use, the jug serves to serve individual vessels (cups and mugs). The jug is both hand-carried and can be passed from hand to hand to drink from. The pitcher serves to slow down and control the flow of liquid, whether for cleaning hands and bodies or for serving drinks. In bottles, this controlled flow is realized thanks to the thin long necks. The bottles also have neck collars that prevent slipping from the hand.

The jugs may be of different heights, but when they are typified according to their body forms, their rim diameters and heights are consistent based on certain measurements. Thus, clearer conclusions can be drawn based on their heights and rim diameters under different groups. According to the dimensions given in various publications, the average height of the jugs ranges between 15 cm and 40 cm and the average rim diameter between 4 cm and 10 cm regardless of their base, body, neck and rim forms. These vessels do not have spouts, have variable body and neck forms, and have as many handles as desired. The form details of the jugs found in our study and grouped according to their body forms are given under subheadings. Glazed or unglazed jugs were produced in different forms for various purposes during the Seljuk Period. These are products with various forms, usually with bulging bodies, with or without necks, with narrow or wide rims, of medium height and in sizes that can be carried by hand, with one or two handles, sometimes without handles and spouts. In some regions that have reached the mass production stage, it is possible to further diversify the forms of jugs beyond the detailed characteristics described above.

In order to create a form typology of the Seljuk and Principalities Period jugs, this study is based on the jug drawings in various publications of the period. Forms of the same type, which are defined differently from each other, have been grouped under suggested headings and generalizations have been attempted. The publications reviewed and the drawings and decorative features of the examples in many studies were carefully analyzed and grouped under specific form headings. The jugs, analyzed only according to their body forms, vary according to their rim and base forms. Since creating a typology of the jugs in such a way that the rim and base parts of the jugs are also integrated with the body parts would further complicate the already existing form typology, only the bodies were taken as the basis for the typology. Accordingly, two types of jugs with mold-made and wheel-made bodies were produced. Molded jugs with two-piece bodies have three different body forms. They are grouped as two-piece spherical body jugs, two-piece conical-spherical body jugs and two-piece conical body jugs. Wheel-made jugs have spherical, flattened conical, ovoid and oval bodies.

Most of the two-part globular jugs found in Anatolia were recovered from sites dating to the Seljuk, Principalities and Early Ottoman periods. During the research, it was possible to compare the jugs dated to the Seljuk period of the 12th and 13th centuries with those dated to the 14th-15th centuries of the Principalities period. Thus, it was found that the Seljuk period jugs with the same technique were found frequently, and that the bodies were produced in various forms such as two-part spherical or flattened spherical form, conical at the bottom and spherical at the top, or vice versa. In addition, it was found that the bases were generally in the form of low ring bases and high bases in the form of goblet feet, and the necks were in the form of conical or cylindrical shapes opening from the body to the mouth.



It is understood that the Anatolian Principalities and the Ottomans, the successors of the Seljuks, were the successors of each other in ceramic works as in many other artifacts, but they continuously improved their production within their periods by making innovations. Therefore, considering these changes over time, we can say that the jugs were stable in their main form, i.e. the body form, but managed to create diversity in the form of add-ons, i.e. the base, handle and neck forms.

## Giriş

Seramik sanatı bakımından bugünkü Anadolu'nun maddi ve manevi kültürü eski Orta Asya Kültürü'ne dayanmaktadır. Geleneksel anlayışlar seramik yüzeylere büyük oranda süsleme ve form benzerlikleri olarak yansımaktadır. Ancak seramik üretimlerinin yoğun olarak gerçekleştiği herhangi bir dönem veya yerle ilgili genel bir değerlendirme yaparken veya uygarlıklar arası sosyal etkileşimlerden bahsederken siyasal, endüstriyel ve ticari etkileşimlerin göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Örneğin, Kalkolitik Dönem'in çizgisel motifleri bir sonraki dönemde üretilen seramik yüzeyler üzerinde, Hititler'in gaga ağızlı testi formları devamındaki birçok uygarlıkta, Frig Devri'nin madeni kap formları günümüze dek gelen bazı seramik formlarında görülebilmektedir. Günümüzde de Sille, Avanos, Mihalıççık, Çanakkale gibi bölgelerde geleneksel anlayışta seramik üretimine hâlen devam edilmektedir<sup>1</sup>.

Çalışmaya başlarken seramik sanatı ve tarihi içinde her zaman önemli bir yeri olan *testilerin* diğer seramik kaplar gibi adlandırılmasında ve form detaylarında sorunlar olduğu anlaşılmıştır. Yapılan üretimler genellikle açık ve kapalı formlar olarak iki grupta incelenmektedir. Açık formlar arasında başlıca tabaklar, kapaklı veya kapaksız derin kaplar ile kâseler bulunmaktadır. Kapalı formlar arasında ise genellikle küp, testi, ibrik, sürahi ve şişeler yer almaktadır. Maşrapa, bardak ve fincanlar bazı yayınlarda kapalı, bazı yayınlarda ise açık formda yapılan üretimler içinde ele alınmaktadır<sup>2</sup>.

Kap bölümlerinin isimlendirmesinde insan vücudunun unsurları kullanılmaktadır (ağız, dudak, boyun, omuz, karın, ayak vb.). Yerli ve yabancı araştırmacıların, seramik formlarıyla ilgili ağız, gövde ve kaide (dip) şeklinde genellikle temel biçimleri ayırdıkları izlenmektedir. Ancak seramik kapları form açısından ayrıntılı olarak ele alırken ağız kısmından başlayarak kaideye kadar olan tüm ayrıntıları hakkında farklı adlandırmalar yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple seramik sanatında çok sayıda terim ve kavram ortaya çıkmıştır. Ayrıca, çağdaş seramik sanatı ve el sanatlarında kullanılan bazı kavramların seramik alanında ortaklaşa kullanılması, bu alanlarda yapılan adlandırma ve form açıklamaları konusunda karmaşayı arttırmıştır. Form açıklamaları yapılırken bazı yayınlarda sürahi ya da maşrapa olarak bilinen örnekler testi olarak belirtilmiş, aynı şekilde testi olarak bilinenler de sürahi, ibrik ya da çömlek olarak adlandırılmıştır. Depolama ve servis amacıyla kullanıldıkları ve kapalı formlar arasında incelendiği konusunda ise ortak bir anlayış bulunmaktadır.

1 Hamit Zübeyir Koşay, "Türkiye Halkının Maddi Kültürüne Dair Araştırmalar II. (Kap-Kacak, Ocak v.s.)," *Türk Etnografya Dergisi* 2 (1957), 5.

2 Ayrıntılı bilgi için bk. Nurhan Atasoy ve Julian Raby, *İznik Seramikleri* (Londra: Alexandria Yayınevi, 1989), 37-45.

## 1. Form Kavramı, Testilerde Adlandırma ve Ölçüler

Form, belirli bir hacme sahip, içinde boşluğu olan, bir maddeyi taşımak, depolamak ya da servis etmek amacıyla üretilmiş seramikler için kullanılan terimdir. Bu terim, seramik sanatında kap biçimlerinin ana çizgilerini belirleyen bir unsur olmuştur<sup>3</sup>. Klasik anlamda ise form, cidar denilen veya et kalınlığı olan seramik kaptır. Seramik kaplar işlev olarak genelde aynı ancak tür ya da form olarak birbirlerinden farklıdır<sup>4</sup>. Seramik formlar endüstriyel veya geleneksel yöntemlerle üretilmiş, kurutulmuş ve pişirilmiştir. Neolitik dönemden bugüne dek üretilen bu ürünler form ve işlev olarak temelde çok büyük değişikliğe uğramamıştır.

İslami Dönem ve özellikle Selçuklu Dönemi seramikleri alanında yazılmış kitap, makale, bildiri ve tezlerde çizimi verilen kapalı formdaki kaplar ve testi örnekleri incelendiğinde, karşımıza çıkan ilk sorunlardan biri *aynı tipteki kaplar için farklı adlandırmaların yapılmış olmasıdır*. Asıl problem, çeşitli işlevlere sahip bu kapların birbiri yerine kullanılmasında ortaya çıkmaktadır. Örneğin, benzer forma sahip bir testi, farklı yayınlarda testi, ibrik ya da sürahi olarak adlandırılabilir. Bu da form ve işlevlerde ciddi bir karmaşaya sebep olmaktadır. A. T. Ökse, kaplara işlevsel ya da yöresel adlar yerine, yanlış anlamaları önlemek için, biçimsel adlar verilmesi gerektiğini belirtmektedir. Örneğin erzak küpü yerine küp; su testisi yerine kulplu çömlek; vazo yerine boyunlu çömlek gibi<sup>5</sup>. Ancak arkeoloji ile sanat tarihi seramik jargonundaki farklılıklar sebebiyle sanat tarihçileri çoğunlukla *işlevi ön planda tutmaktadır*. Bu amaçla, ana konu olarak ele alınan testilerin form tiplerini belirlemenin yanı sıra işlevsel anlamdaki karışıklıklara da dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Kap tipolojisi yapılırken birçok ortak özelliğin bir araya getirilmesi ve bunların öncelik sırasına göre dizilmesi gerekmektedir. Ana formların ayırımında en önemli ölçütler boyut ve oran, daha sonra gövde ve ağız biçimi ile eklentilerdir (tutamak, kulp, akıtacak, ayak, kaide vs.)<sup>6</sup>. Kap repertuarı, ana gruplara ayrıldıktan sonra, alt gruplarda eklentiler rol oynamalıdır. Ana kap biçimleri, çeşitli eklentilere göre farklı adlar altında değerlendirilmelerine rağmen bu gruplamanın dışına çıkılmadan tipolojinin iskeleti oluşturulmalıdır. Buna göre bir testi dar ağızlı çömlek grubu altında gaga ağızlı, ya da çift kulplu gibi adlar olsa da ana kap tipinin özelliklerine göre sınıflandırılmalıdır. Belirli bir prensibe göre dizilen kap biçimleri, doğru bir tipolojinin oluşturulmasında en önemli etkidir<sup>7</sup>.

3 Ahmet Cüneyt Er ve Sevim Çizer, "Seramik Sanatında İşlevsel Simge Biçim Kavramı," *Akdeniz Sanat Dergisi* 6 (12) (2013), 75-76.

4 Er ve Çizer, "Seramik Sanatında İşlevsel Simge Biçim Kavramı," 76.

5 Ayşe Tuba Ökse, *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2015), 103.

6 Ökse, *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*, 101.

7 Ökse, *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*, 104-105.

A. T. Ökse'nin seramik kapların formlarını ayırırken kullandığı bu yöntem, birçok araştırmacı tarafından uygulanmaktadır. Ancak Orta Çağ ve sonraki dönem kazılarında ele geçen seramikler, bazı temel kaynakların ve bilindik kalıpların izinde tanımlanmaya devam edilmektedir. O. Watson, E. Grube, J. Carswell, G. Fehervari, J. W. Hayes ve P. Morgan gibi araştırmacılar çeşitli dönemlere ve bölgelere ait seramik eserleri ele aldıkları yayınlarında, testi, ibrik, sürahi, şişe ve maşrapa gibi kapalı formdaki kapları bazı özelliklerine göre adlandırarak çizimlere yer vermişlerdir.

O. Watson, kulplu olan ve emzik veya akıtacağı olan her kaba ibrik, yine en az bir kulpa sahip, ağzı düz dar veya düz geniş olarak sonlanan her kaba testi, hacimleri çeşitli ancak boynu oldukça ince olan her kaba şişe ve kulpsuz, emziksiz, konik ağızlı kaplara vazo demiştir<sup>8</sup>. E. Grube ise akıtacağı ve emziği bulunan her kabı ibrik, boynu oldukça dar olan kapları şişe ve ağzı geniş düz olarak sonlanan her kabı da sürahi olarak tanımlamıştır<sup>9</sup>. J. Carswell, Kütahya seramiklerini ele aldığı çalışmasında emzikli tüm kaplara ibrik, emziksiz ağzı geniş olanlara ve küçük bir akıtacağı bulunanlara testi, ağzı dar olanlara da şişe demiştir<sup>10</sup>. G. Fehervari, ağzı dar veya geniş olarak sonlanan kaplara testi adını vererek tek bir grup altında toplamış, akıtacağı veya emziği olan kapları ibrik ve şişe olarak gruplandırmıştır<sup>11</sup>. J. W. Hayes, Saraçhane Kazıları'ndan ele geçen Geç Roma, Bizans ve Türk Dönemi seramiklerini incelerken testi ve testicik şeklinde bazı gruplar hazırlamış, ayrıca testileri ağız biçimlerine göre adlandırmıştır<sup>12</sup>.

Selçuklu Dönemi kapalı formdaki kaplarını biçim olarak yorumlarken yabancı araştırmacıların yanı sıra yerli araştırmacıların da farklı gruplandırmalar yapmış olduğu dikkati çekmektedir. Testilerle ilgili açıklamalarda bulunan G. Tunçel, emziği olan kapları ayrı tutarak testileri gövde biçimlerine göre form tiplerine ayırmıştır<sup>13</sup>. M.

8 Oliwer Watson, *Ceramics From Islamic Lands; Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection* (Londra: Thames ve Hudson, 2004), 314-316.

9 Ernst Grube, *Islamic Pottery of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection* (Londra: Faber ve Faber, 1976), 63, 167, 171, (sayfa 180 No. 134 ve sayfa 187 No. 127'yi ibrik olarak adlandırmıştır); Ernst Grube, *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery* (Londra: The Nour Foundation, 1994), 170, 187, 190.

10 John Carswell, *Kütahya Tiles and Pottery From the Armenian Cathedral of St. James, Jarusalem*, c. I (Oxford: The Clarendon Yayınları, 1972), 79 (Fig. 16), 80 (Fig. 17), 87 (Fig. 22); c. II, 18 (Fig. 2), 29. (Fig. 11), 30 (Fig. 12), 31 (Fig. 13 a, b, c), 40 (Fig. 20 a) (Kapaklı ve kapaksız, akıtacağı emzik olmadığı sürece tüm kapları testi olarak adlandırmış ve sürahinin tanımını yapmamıştır).

11 Geza Fehervari, *Islamic Pottery a Comprehensive Study Based on the Barlow Collection* (Londra: Faber ve Faber, 1973), 69, 163, 165, 172, 174, (sayfa 193. No. (x4) c: Water Pot (Üç kulplu iki parçalı gövdeli su testisi); Geza Fehervari, *Ceramics of the Islamic World Tareq Rajap Museum (Kuwait)*, (New York: J. B. Tauris ve Co Ltd. Yayınları, 2000), 189-197 (No. 240-254).

12 John William Hayes, *Excavations at Saraçhane in İstanbul, The Pottery 2* (Washington: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1992), Geç Roma-Bizans Seramikleri için bk. 10 (Fig. 3 ve 5), 32 (Fig. 12), 39 (Fig. 14), 42 (Fig. 15), 50 (Fig. 18), 51 (Fig. 19), 58 (Fig. 21); Türk Dönemi Seramikleri için bk. 257 (Fig. 22-23), 269 (Fig. 101), 348 (Fig. 106), 362 (Fig. 120), 363, (Fig. 121).

13 Gül Tunçel "Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler" (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1992); Gül Tunçel, "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Testiler," *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan (10-13 Ekim 2001)* (İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Çeken<sup>14</sup> ve S. Gök Gürhan<sup>15</sup> emziği olan kapları “emzikli testi” olarak adlandırırken; G. Yılmaz<sup>16</sup> ve N. Özkul Fındık<sup>17</sup> emziği olan her kaba “ibrik”, dar veya geniş boyunlu emziksiz kaplara da testi diyerek çeşitli form tipleri belirtmişlerdir. A. T. Ökse ise testileri, dar ağızlı ve boyunlu çömlek biçimli kaplar arsına dâhil ederek, ağız biçimlerine göre adlandırmış, emzikli testilerin de “ibrik, irbik, tıkrı” gibi adlarla anıldığını ifade etmiştir<sup>18</sup>. Testilerin abdest almak için kullanılan metal ibriklerle aynı forma sahip olduklarını düşünen G. Yılmaz, bu kaplara emzikli testi yerine ibrik demenin daha uygun olacağı belirtmektedir<sup>19</sup>. Sonuç olarak testi, ibrik ve sürahilerin form olarak birbirlerinden ayrılmasını sağlayan bazı ana hatları olduğu anlaşılmaktadır<sup>20</sup> (G. 1).

Yayımları, 2002) 545-547; Gül Tunçel, “XII-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri,” *Türkler*, c. 8 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 114-117.

- 14 Muharrem Çeken, “Hasankeyf (1991, 2001-2003) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri” (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2005), 68 (Kat. No. 1-Emzikli Testi), 71 (Kat. No. 8,9,11,12-Testi), 343 (Kat. No. 456-457).
- 15 Sevinç Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri” (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2007), 32-37 (Tablo 9-10); Sevinç Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi’nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği’nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri* (Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayını, 2011), 40, 44-47, 52-54, 62-64.
- 16 Gülgün Yılmaz, “Edirne Zindanalıtı Kurtarma Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri II”, *Türk Arkeoloji ve Etnoğrafya Dergisi* 10 (2010), 53 (Kat. No. 17-18); Gülgün Yılmaz, *Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri Zindanalıtı Buluntuları* (Edirne: Trakya Kalkınma Ajansı Yayını, 2011), 122-152; Gülgün Yılmaz, “Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler,” *XVI. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (18-20 Ekim 2012)*, c. 2 (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, 2014), 864, 869 (Res. 2a, b, c, d); Gülgün Yılmaz, “St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler,” *M. Büyükkolancı’ya Armağan Kitabı* (İstanbul: Ege Yayınları, 2015), 768 (Kat. No.1.2), 771 (Kat. No. 2.11), 772 (Kat. No. 2.12), 773 (Kat. No. 3.3).
- 17 Nurşen Özkul Fındık, “Sırsız Seramiklerden Bir Grup Örnek: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler,” *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 30 (2013), 211, 220; Nurşen Özkul Fındık, “Unglazed Pottery (Impressed) Production in a Medieval City, Hasankeyf,” *14th International Congress of Turkish Art*, ed. Frederich Hitzel (Paris: College de France, 2013), 570; Nurşen Özkul Fındık, “Artuklu-Eyyübi Dönemlerinde Hasankeyf’te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 30 (2) (2013), 55 (Fot. 4 Testi), 56 (Fot. 9 İbrik).
- 18 Ayşe Tuba Ökse, *Önasya Arkeolojisinde Çanak Çömlek* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2012), 99.
- 19 Gülgün Yılmaz, “St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler”, 768, 771-773; Özkul Fındık, “Artuklu Eyyübi Dönemlerinde Hasankeyf’te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri”, 56; Güler Yılmaz, “Hasankeyf Kazılarında 2007-2009 Yıllarında Bulunan Aydınlatma ve Depolama İşlevli Sırlı Seramik Kaplar” (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2011), 48.
- 20 Testiler, İbrikler ve Sürahiler ile bağlantılı diğer kaynaklar hakkında bk. James Allan ve Caroline Roberts, *Syria and Iran Three Studies in Medieval Ceramics* (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1987), 83-98, 146-163, 228 (A. 29), 236 (B2); İsmail Aytaç, “Elazığ Müzesi’ndeki Selçuklu Dönemi Sırsız Seramikleri” (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1989); Lale Bulut, “Samsat Ortaçağ İslami Devir Sırsız ve Tek Renkli Sırlı Seramikleri,” (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 1991); Lale Bulut, “Samsat Kazısı Buluntuları,” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 173-197, 186 (Fot. 14), 187 (Fot. 15), 188 (Fot. 16), 189 (Fot. 17 Küresel kap), 192 (Fot. 21), 193 (Fot. 22 Çok emzikli kap); Belgin Demirsar Arlı, “İznik Çini Fırınları Kazısı 2010 Yılı Çalışmaları,” 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı 23-28 Mayıs 2011, Malatya*, c. 3. (Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 2012), 407 (Res. 12 sürahi); Hasan Uçar, “Edirne Yeni Saray Kazısı Seramikleri” (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2014), 48 (Şek. 10 sürahi), 56 (şek. 15 sürahi), 63 (şek. 19 testi), 82. (şek 32 ibrikler); Beyhan Karamağaralı ve Turgay Yazar, “Anı Kazısı Seramik Buluntuları,” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 122-131 (Çiz. 1-2 Testi ağızları), (Res. 7. Testi); Beate Böhlendorf Arslan, “Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet,” *Istmitt* 58 (2008), 391 Abb 6 (12, 13, 14, 15 Testi), 392 Abb 7 (16, 17, 18, 19 Testi); Aylin Dönmez, “Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi’ndeki

Kapalı formdaki kapların adlarının etimolojik kökenleri incelendiğinde bu adlandırmaların formlarla ilişkili olarak kullanıldığı dikkati çekmektedir. Testi Farsça “Desti” kelimesinden Türkçeye geçmiştir ve “elde taşınan” manasına gelmektedir. Farsça “Dest”, “El” demektir. Testi de el kabı, özellikle de elde taşınan kap olarak bilinmektedir<sup>21</sup>. Testi, “pişmiş topraktan yapılan, ince boyunlu, dar ağızlı ve genellikle kulpu olan bir tür kap”<sup>22</sup>, “kilden veya balçıktan yapılan su kabı, ağzı dar ve uzunca olup alttaki karın kısmı değişik büyüklükte, bir veya iki kulpu olan”<sup>23</sup>, “balçıktan yapıpılıp fırında pişirilen ağzı dar ve uzunca, aşağı kısmı karınlı, muhtelif büyüklükte su kabı”<sup>24</sup> ve “emzikli ya da emziksiz, kulplu, dar boğazlı, geniş gövdeli su kapları için kullanılan isimdir”<sup>25</sup> şeklinde tanımlanmaktadır.

“İbrik” isminin Arapça “berk”, “parlamak” kökünden geldiği ileri sürülmekte ancak genelde Farsça “âbrîz”, “su döken” kelimesinin Arapçalaşmış şekli olduğu kabul edilmektedir<sup>26</sup>. “Sürahi” kelimesinin kökeni de Arapçadan gelmektedir. “Dingin, sakin” anlamına gelen “rahi” kelimesi, su kelimesi ile birleştğinde “akmayan, sakin kalan su” anlamına gelerek bu formda üretilen seramiklerin de sürahi olarak adlandırılmasına uygun düşmektedir. Ancak surahi veya sürahilerin testilerden farklı olarak camdan veya billurdan (duru ve temiz kesme cam) olanlarına dendiği de bilinmektedir<sup>27</sup>.

Yabancı kaynaklarda testi (jug/pitcher), testicik (juglet), ibrik (pitcher/ewer), sürahi (carafe), maşrapa (drinking pitcher/carafe/tankard) ve kavanoz-küp (jar) şeklinde bir ayırım göze çarpmaktadır<sup>28</sup>. Testicik (juglet) olarak ifade edilen örnekler, sürahiler-

Seramikler” (Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2010), 34, 38 (Testi); 73, 153, 208, 212, 216 (Sürahi); Charles Kyrle Wilkinson, *Nişapur: Pottery of the Early Islamic Period* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973), 209, 212, 213, 237, 243, 244, 268, 281, 295, 296, 297-304, 308, 309, 316; Bethany J. Walker, *Reflections of Empire: Archeological and Ethnographic Studies on the Pottery of the Ottoman Levant* (Boston: American Schools of Oriental Research, 2009), 100, 105, 108, 110, 114, 115, 123, 159, 161; Thomas A. Holland, *Excavations Between Abu Simbel and the Sudan Frontier* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1991), 181, 183, 185, 187, 187, 189, 191, 193, 195, 225; Sevcan Türe, “Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler,” (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2014), 112-118, 168, 171, 172, 175, 177, 178; Vesna Bikic, “The Early Turkish Stratum on the Belgrade Fortress,” *Byzas 7: ÇANAK* (İstanbul: Ege Yayınları, 2005), 570; Oluş Arık, “On the Ceramics Found in the Preliminary Phase of the Peçin Excavation”, *Byzas 7: ÇANAK* (İstanbul: Ege Yayınları, 2007), 527 (Fig. 8), 551 (Res. 5; 552, Res. 6); Ruth Smadar Gabrieli, “A Region Apart: Coarse Ware of Medieval and Ottoman Cyprus”, *Byzas 7: ÇANAK* (İstanbul: Ege Yayınları, 2007), 407 (Fig. 5 (3,4)).

21 Francis Steingass, *A Comprehensive Persian-English Dictionary* (Londra: Routledge ve Kegan Paul Limited, 1963), 525; Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü* (İstanbul: Everest Yayınları, 2009), 622; “Testi” *Türkiye Gazetesi Rehber Ansiklopedisi*. c.16. (İstanbul: Türkiye Gazetesi, 1984), s. 242.

22 Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), 235.

23 “Testi,” *Türk Ansiklopedisi*, c. XXXI (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1982), 142.

24 Celal Esad Arseven, “Testi,” *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952), 1978.

25 Mürvet Yıldıztekin, “Kubad-Abad Sarayı Kazılarında Ele Geçen Sırsız Seramik Buluntular (1982-1990)” (Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2006), 21.

26 Nebi Bozkurt ve Selda Ertuğrul, “İbrik,” *TDV İslam Ansiklopedisi*. c. 21 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000), 372.

27 Arseven, “Testi”, 1979.

28 Wilkinson, *Nişapur: Pottery of the Early Islamic Period*, 209-316; Fehervari, *Islamic Pottery a Compre-*

den biraz daha büyük kaplar; testi ifadesi ise daha büyük boyutlu ve hacimli örnekler için kullanılmıştır. Ayrıca çift kulplu ve geniş ağızlı örnekler kavanoz (jar) veya küp olarak belirtilmiştir.

Testi, ibrik ve sürahilerin formlarında, ilk bakışta büyük bir çeşitlilik olduğu düşünülse de aslında kökenleri çok eski dönemlere kadar inen belirli formların, döneme uygun çeşitlemeleri oldukları kabul edilmektedir. Gerek su ile olan ilişkileri gerekse yapım teknikleri ve form detayları göz önüne alındığında bu adlandırmaların kapların bazı özelliklerine göre yapıldığı anlaşılmaktadır. İşlev olarak testi ve ibrik arasındaki temel benzerlik su ve benzeri sıvının dışa çıkıntılı formu olan bir ağızdan boşaltılmasıdır. Aralarındaki temel fark ise sıvının testide ağızdan, ibrikte ise emzikten akıtılması şeklindedir.

Testilerin en büyük özelliği düşük derecede pişirildikleri için gözenekli kalmaları ve hafifçe su sızdırarak terlemeleri, dolayısıyla suyu serin tutmalarıdır. Testilerin doğrudan su ile ilişkisi olduğu için su testisi denmesine ihtiyaç duyulmamakta ancak bazen içlerine konan bal, pekmez, yağ ve çeşitli diğer sıvı maddelere göre isimlendirildikleri anlaşılmaktadır. Testiler bazı yayınlarda, kapalı formda seramikler arasına dâhil edilmekte bazen de içecek sunum kapları adı altında incelenmektedir. Söz gelimi içecek sunum kapları, sıvıyı aktarmak için kullanılan büyük hacimli testiler, sürahiler, şişeler ve mataralardan oluşmaktadır. Küçük hacimli olanlar ise bardaklar ve maşrapalardır<sup>29</sup>. Testilerin içecek sunum kapları arasına genel olarak dâhil edilmemesi ya da bu kaplara testi yerine sürahi ya da maşrapa denmesi kullanım amaçlarının farklı olmasından kaynaklı olabilmektedir. Sürahi daha geniş ağızlı veya gaga ağızlı olduğu için sofrada kullanmaya uygundur. Testi ise taşımaya elverişlidir ve gövdeleri sıvı kapasitesini artırmak için geniş hacimlidir. Sürahi genel kullanımda bireysel kaplara (bardak ve maşrapalara) servise hizmet etmektedir. Testi hem elde taşınmakta hem de elden ele içinden su içilebilmektedir. İbrik ise ister el ve beden temizliğinde olsun ister içecek servisinde olsun sıvının akışını yavaşlatmak ve kontrol altında tutmaya yaramaktadır. Şişelerde bu kontrollü akış ince uzun boyunlar sayesinde gerçekleşmektedir. Şişelerde ayrıca elden kaymayı engelleyen boyun bilezikleri bulunmaktadır.

*hensive Study Based on the Barlow Collection, 177-178.*

29 Robin Happer, *Functional Pottery* (Pensilvanya: Chilton Book Company, 1986), 63.



G. 1: Testi, İbrik ve Sürahi; 1. Testi, Watson, *Ceramics From Islamic Lands*, 96, Cat.Aa.2.; 2. İbrik, Watson, *Ceramics From Islamic Lands*, 316, Cat. L. 13 (LNS 1030 C); 3. Sürahi, Los Angeles County Museum of Art, Envanter No: M.73.5.385. (<https://collections.lacma.org/node/239989> Erişim tarihi: 25.06.2024)

Testilerin form tipleri temel alınan unsurlara göre değişkenlik gösterdiği için birden çok tipoloji ortaya çıkarabilmektedir. Örneğin testileri belirli bir grup altında toplamak için yalnızca ağız biçimlerinden ya da kaide biçimlerinden yola çıkmak eksik ya da yanlış bir yöntem olabilir. Gövde formları dikkate alınarak yapılan bir tipolojide de testi işlevi görmeyen çeşitli kaplar devreye girmektedir. A. T. Ökse, gövde biçimlerine göre yapılan bir tipolojide kapların boyutları ve oranları göz önüne alınmaksızın farklı kap biçimlerinin aynı grup içerisine dâhil edilebileceğini, bu sebeple tipoloji yapılırken olabildiğince çok ortak özelliğin bir araya getirilmesi ve bunların öncelik sırasına göre dizilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Buna göre ana biçimlerin ayrımında en önemli ölçütler boyut ve oran, alt gruplandırmada da gövde biçimi, ağız biçimi ve eklentiler sırasıyla yer almaktadır<sup>30</sup>. Yazar, testileri kapalı formlar arasında incelemiş, genişliklerinin yüksekliklerinden küçük veya genişlik ve yüksekliklerinin birbirlerine eşit, ağız çaplarının gövde çaplarından küçük olduğunu belirtmiştir. Kaplar boyunsuz, kısa boyunlu veya uzun boyunlu olabilmektedir. Ağız çapları şişe ise 17 cm'den küçük, çömlekse yani testi veya ibrikse (Ökse, akıtacaklı ve emzikli kapları testi-ibrik şeklinde çömlek grubu içine dâhil etmiştir.) 17 cm'den büyük ve küpse 40 cm'den büyüktür. Dar, orta veya geniş ağızlı olabilirler. Dar ağızlarda ağız çapı gövde çapının 1/3'ünden büyük; orta ağızlarda ağız çapı gövde çapının 1/2'inden küçük ve geniş ağızlarda ağız çapı gövde çapının 1/2'inden büyüktür<sup>31</sup>. Yüksekliklerin ikinci planda incelenmesi gerektiğini düşünen yazar, yükseklik ölçülerinin tek başına bir sonuç vermediğini, kapların genişlikleriyle karşılaştırıldığında ortalama bir profil sunacağını savunmaktadır. Her seramik grubunun ya da kap biçiminin kendi içinde

30 Kap tipolojisini oluşturan etmenler için bk. Ökse, *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*, 101 (Şek. 8.1), 102 (Şek. 8.2), 104 (Şek. 8.5).

31 Ökse, *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*, 104 (Şek. 8.6).



oluşturulan boyutları, diğer gruplara uyum sağlamadığı takdirde, her grubun kendine uygun bir boyut sınıflandırması yapılabilmektedir<sup>32</sup>. Örneğin, küresel gövdeli konik boyunlu ve düz ağızlı bir testinin boyutlarıyla, ovoid gövdeli, kısa boyunlu ve dar ağızlı bir testinin boyutları birbirleriyle karşılaştırılmamalıdır. Buna göre testiler de farklı yüksekliklerde olabilir ancak gövde formlarına göre tipllemeleri yapıldığında ağız çapları ile yükseklikleri belirli ölçülere dayandırılarak uyumluluk göstermektedir. Böylece farklı gruplar altında yükseklikleri ve ağız çapları esas alınarak daha net sonuçlara ulaşılabilmektedir.

A. T. Ökse'nin hazırladığı tablolardan ve gruplandırmada esas aldığı noktalardan yola çıkarak yapılan ön araştırmalar sonucunda, çeşitli kaynaklarda yer alan testilerin boyut ve oranlarının kendi içlerinde -özellikle de alt başlıklar altında ele alınan bazı gruplar içinde- tutarlılık gösterdiği anlaşılmıştır. Ayrıca boyut ve oranlardaki ayrıntılar ve eklentilerdeki farklılıklar testi, sürahi ve ibrik arasındaki temel farkları da göstermeye yardımcı olmuştur.

C. K. Wilkinson, Nişapur seramiklerini incelediği kitabında yükseklikleri 12-15 cm ve ağız çapları 6-8 cm arasında değişen kapları -gövde biçimlerine değinmeden- sürahi, yükseklikleri 16-24 cm ve ağız çapları 4-10 cm arasında değişen kapları testi olarak nitelendirmiştir. Yazarın çalışmasında ayrıca yükseklikleri 23-28 cm arasında ve ağız çapları 3.5-7.5 cm arasında değişen sürahiler de yer almaktadır<sup>33</sup>. J. W. Hayes, gövde tipllemeleri yapmadan testilerin ortalama yüksekliklerini 15-22 cm arasında, ağız çaplarını 6-8 cm arasında vermiştir<sup>34</sup>. S. Redford, yayınlarında yer alan testilerin yüksekliklerini 25-37 cm arasında ve ağız çaplarını 5-10 cm arasında değişen ölçülerle ifade etmektedir<sup>35</sup>. O. Watson 14-40 cm<sup>36</sup> ve G. Fehervari de 17-25 cm<sup>37</sup> arasında değişen yükseklik değerlerine sahip kapalı formdaki çeşitli kapları testi olarak ele almıştır.

Anadolu ve Anadolu dışındaki birçok bölgede ele geçen Erken İslam Dönemi ve Orta Çağ'a ait çeşitli formdaki testilerin boyutları, Selçuklu ve Erken Osmanlı Dönemleri'nde ele geçen testilerin boyutlarıyla karşılaştırıldığında büyük farklılıklardan söz edilememektedir. Örneğin, gövde formlarına göre gruplandırdığı testileri kendi içinde boyutlandıran S. Gök Gürhan, küresel gövdeli testiler için 22-26.6 cm yükseklik, 8-12 cm ağız çapı; iki parçalı küresel gövdeli testiler için 22-31 cm yük-

32 Ökse, *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*, 105.

33 Wilkinson, *Nişapur: Pottery of the Islamic Period*, 295-300.

34 Hayes, *Excavations at Saraçhane in Istanbul 2*, 257, 362-364.

35 Scott Redford, "Excavations at Gritille (1982-1984) The Medieval Period a Preliminary Report," *Anatolian Studies* 36 (1986), 127 (Fig. 9); Scott Redford, "Medieval Ceramics from Samsat, Turkey," *Archeologie Islamique* 5 (1995), 69-72.

36 Watson, *Ceramics From Islamic Lands; Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection*, 96-97, 108-111, 126-127, 315-316.

37 Fehervari, *Islamic Pottery a Comprehensive Study Based on the Barlow Collection*, 176.

seklik, 5-7 cm ağız çapı; ovoid gövdeli testiler için<sup>38</sup> 22-30 cm yükseklik, 6.2-9 cm ağız çapı; ovoid gövdeli farklı bir grup için 29-46 cm yükseklik ve 10-11.5 cm ağız çapı vermiştir<sup>39</sup>. A. Dönmez, 15.5-19 cm yükseklikte ve ağız çapları 3.5-5 cm arasında değişen kapları testi, yükseklikleri 19.5-24 cm ve ağız çapları 7.7-8.5 cm arasında değişen kapları sürahi olarak ele almış<sup>40</sup>, S. Türe, yükseklikleri 26-30 cm, ağız çapları 8.5-9 cm arasında değişen ve yükseklikleri 20-24 cm olan iki grup testi incelemiştir<sup>41</sup>. Aynı yazar başka bir çalışmasında yükseklikleri 15-18 cm, ağız çapları 6-9.5 cm arasında değişen, yükseklikleri 25-28 cm, ağız çapları 5.5-6.2, yükseklikleri 23-45 cm ve yine yükseklikleri 28-30 cm ile ağız çapları 8-8.6 cm olan dört grup testi incelemiştir<sup>42</sup>, yükseklikleri 17-21 cm ve ağız çapları 8-9.5 cm arasında değişen tüm kapalı formda tek kulplu kapları sürahi olarak nitelendirmiş ve emziği olan kapları ibrik olarak gruplandırmıştır<sup>43</sup>. Ayrıca, G. Yılmaz 5-11 cm, M. Çeken 4.5-7.5 cm ve H. Özdemir 5.5-7 cm arasında değişen ağız çaplarına sahip çeşitli tipteki kapları testi grubu altında değerlendirilmiştir<sup>44</sup>. Verilen ebatlara göre testilerin kaide, gövde, boyun ve ağız formlarına bakılmaksızın ortalama yüksekliklerinin 15 cm ile 40 cm arasında, ortalama ağız çaplarının 4 cm ile 10 cm arasında değişen ölçülere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu kaplarda emzik bulunmamaktadır, gövde ile boyun biçimleri değişkendir ve istenildiği kadar kulpa sahiptir. Bu çalışmada gövde formlarına göre gruplandırılan testilerin form detayları alt başlıklar altında verilmiştir. Testi, sürahi ve ibrikleri boyutsal olarak birbirinden ayıracak ölçüler henüz net değildir. Bu türden kapların her biri benzer yüksekliklere ve çaplara sahiptir. Testi ve sürahilerin ağız çapları ile karın çaplarının birbirine olan oranları farklı tipler oluşturmaktadır. Testilerde boyun ve ağız çapları gövde çaplarına göre genellikle daha küçüktür. Boyunlar gövdelerle olan oranlara göre uzayıp kısalmaktadır. Sürahilerde de bu durum aynen tekrarlanmaktadır. Boyun ve gövde çapının eşit olduğu ünik sürahi örnekleri de mevcuttur. Ayrıca sürahilerde emzik bulunmamakta, yalnızca ağız kısımlarında bazen akıtacak yer almaktadır. İki tür arasında bir ayırım yapmak gerekirse sürahiler, gövdeleri daha az şişkinleştirilmiş, daha küçük ebatlarda üretilmiş, geniş ağızlara ve bazen küçük bir akıtacağına sahip olmalarıyla testilerden ayrılmaktadır. İbrikler ise testi ve sürahilerden farklı olarak genellikle silindirik biçimli uzun veya kısa emzik bölümlerine sahiptir. Bu anlamda

38 S. Gök bu testileri “yumurta gövdeli testiler” olarak sınıflandırmaktadır.

39 Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 132-168, 137-148, 148-155.

40 Dönmez, “Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Seramikler,” 22-70.

41 Türe, “Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler,” 183-187.

42 Sevcan Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2022), 215-236 (Kat. No. TE1-TE22).

43 Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 237-256 (Kat. No. S1-S20; 257-272, Kat. No. İ1-İ16).

44 Yılmaz, “Hasankeyf Kazılarında 2007-2009 Yıllarında Bulunan Aydınlatma ve Depolama İşlevli Sırlı Seramik Kaplar,” 195 (Kat. No. 121-123, 127, 134-135); Çeken, “Hasankeyf (1991, 2001-2003) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri,” 68 (Kat. No.1 ve Kat. No. 8); Hicran Özdemir, “Bitlis Kalesi Sırsız Seramikleri (2004-2008)” (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2011), 119 (Kat. No. 45-48).

emzikli kaplara ibrik denilmeli ve ibrikler kendi içinde ayrı ve özel bir form olarak değerlendirilmelidir. Bu gruptaki kapların ibrik olduğunu net olarak gösteren emzikler, elde veya çarkta ayrıca biçimlendirildikten sonra kapların omuz kısmından çıkmakta ve uca doğru daralarak sonlanmaktadır. İbriklerin gövde formları testi ve sürahilerdeki gibi oldukça değişkendir.

## 2. Selçuklu ve Beylikler Dönemi Testi Formlarından Örnekler

13. yüzyılda Anadolu Selçuklularıyla başlayan ve Cumhuriyet Dönemi'ne kadar devam eden süreç, "Geleneksel Türk Seramik Sanatı" olarak adlandırılmaktadır. Geleneksel Türk Seramik Sanatı İslam düşüncesiyle gelişmiş; Anadolu Selçukluları Dönemi'nden Beylikler Dönemi'ne kadar geleneksel üretim, süsleme ve bezeme teknikleriyle devam etmiştir<sup>45</sup>. Anadolu'nun Orta Çağ Dönemi'nin şekillenmesine yön veren ve izlerini sonraki medeniyetlerde devam ettiren Anadolu Selçuklu Dönemi, kültür ve sanat eserleri bakımından oldukça önemlidir<sup>46</sup>. Selçuklular Anadolu'daki iki yüz yıllık serüveninde yaşadığı birçok gelişmeyle birlikte seramik sanatına getirdiği yenilikler bakımından kendisinden sonra gelen Osmanlı Devleti'nin de öncüsü olmuştur<sup>47</sup>. Selçuklu Dönemi testileri bunu başarırken kendinden önce gelen, Bizans, Roma hatta Antik Yunan Dönemi seramik geleneklerine de bağlı olarak gelişmiştir.

Selçuklu Dönemi'nde farklı amaçlarla çeşitli formlarda sırlı veya sırsız testiler üretilmiştir. Bunlar değişken biçimleri olan, genellikle şişkin gövdeli, boyunlu veya boyunsuz, dar veya geniş ağızlı, orta yükseklikte ve el ile taşınabilecek ebatlarda, tek veya iki kulpu bulunan, bazen kulpsuz üretilen ve emziksiz ürünlerdir. Seri üretim aşamasına gelen bazı bölgelerde testi formlarını yukarıda açıklanan ayrıntılı özellikleri dışında daha fazla çeşitlendirmek mümkündür.

Kapların biçimlendirilmelerinde uygulanan teknikler seramik gruplarının adlandırılmasında rol oynamaktadır<sup>48</sup>. Selçuklu ve Beylikler Dönemi testilerinin üretim teknikleri kalıp ve çark yapımı olarak iki farklı biçimde görülmektedir. Bu sebeple testiler kalıp yapımı ve çark yapımı olarak iki ana başlık altında incelenmiştir. Kap biçimleri gruplarındaki en önemli ölçütlerin başında boyut ve oran, daha sonra gövde biçimleri gelmektedir. Çalışmada, Selçuklu ve Beylikler Dönemi testilerinin form tipolojilerini oluşturabilmek için testilerde geçerli olan bu ölçütler dikkate alınmıştır. Testilerin çeşitli ölçülerinin birbirine oranları testi formlarının ayırımında ve bunların alt tiplerinin oluşturulmasında kullanılmıştır. Bunun için söz konusu dönemlere ait

45 Kemal Uludağ, "Seramik Sanatının Kimlik Sorunu," *Türkiye'de Sanat Dergisi* 33 (1998), 144.

46 Sıdıka Sibel Sevim ve Kadriye Gayin Taymur, "Anadolu Selçuklu Dönemi Su Kapları ve Su Kaplarında Kullanılan Dekor Tekniklerinin İncelenmesi," *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 22 (8) (2020), 171-194.

47 Sevim ve Gayin Taymur, "Anadolu Selçuklu Dönemi Su Kapları ve Su Kaplarında Kullanılan Dekor Tekniklerinin İncelenmesi," 172-173.

48 Ökse, *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*, 94.

çeşitli yayınlardaki testi çizimlerinden yola çıkılmıştır. Birbirinden farklı şekilde tanımlanan aynı tipteki formlar, önerilen başlıklar altında toplanmış ve gövde tiplerine göre genelleme yapılmaya çalışılmıştır.

## 2.1. Kalıp Yapımı İki Parçalı Gövdeli Testiler

Erken örneklerini İran Selçuklularında 11. ve 12. yüzyılda gördüğümüz kalıp yapımı iki parçalı gövdeli testiler, Anadolu'ya 13. yüzyıldan itibaren Selçuklular ve Artuklular tarafından getirilmiştir. Beylikler Dönemi'nde geniş kullanım alanı bulan ve özellikle Güneydoğu ve Batı Anadolu'da bol miktarda üretilmiş olan iki parçalı gövdeye sahip testilerin 14. yüzyıl boyunca ve 15. yüzyıl başlarına dek kullanıldığı düşünülmektedir<sup>49</sup>. Araştırmacılar tarafından genellikle sırsız seramikler içinde prese, baskı ve barbutin, kalıpla kabartma tekniğinde veya süzgeçli testiler olarak ele alınan eserler, Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemleri'nde kullanılmış özel bir gruba oluşturmaktadır. Bu gruptaki testilerin formları tek parça hâlinde üretilen küresel, konik veya ovoid biçimli testilerden gerek bezeme gerekse yapım teknikleri açısından oldukça farklıdır. Kalıpla biçimlendirilen testilerin çarkta biçimlendirilen testilerden önemli bir farkı, boyun yükseklikleri ve çapları farklı olsa da gövde boyutlarının belirli ölçülerde olmasıdır. Böylece belirli miktarda sıvı depolanabilecek kaplar elde edilmiştir<sup>50</sup>. İki parçalı gövdeli testilerin boyun, gövde, kaide ve kulp olarak bölümlere ayrıldığı ve çömlekçi çarkında bir bütün olarak imal edildikleri varsayılırsa üretim aşamasında çok çeşitli yöntemlerin kullanılmış olduğu fark edilmektedir. Kullanılan yöntemler şu şekilde özetlenebilir:

Testilerin kalıpla kabartma/baskı/prese tekniğinde olan örnekleri, öncelikle deri sertliğine gelmiş iki parça hâlinde, formu ve bezemesi yapılmak üzere kalıp içine yerleştirilmektedir<sup>51</sup>. Kalıptan çıkarılan parçalar genellikle küresel formu verecek şekilde ilk önce birbirleriyle, daha sonra çarkta şekillendirilmiş kaide ve boyun parçaları ile birleştirilerek dört aşamada tamamlanmaktadır<sup>52</sup>. Birleştirme yöntemi iki şekilde gerçekleşmektedir. Bunlardan ilki, sağlamlığı arttırmak için gövdelerin birleştiği orta kısmın hamur tabakasıyla kaplandığı<sup>53</sup> ve bu yüzden karın bölgelerinde dışa doğru belirgin bir çıkıntının olduğu örneklerdir<sup>54</sup>. Bu örneklerde birleşme noktalarının silindirik kalın bir profille gizlenerek dekoratif nitelikte vurgulandığı da ifade edilmektedir<sup>55</sup>.

49 Yılmaz, "Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler," 864; Böhlendorf Arslan, "Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet," 391-392.

50 Hasan Uçar ve Aygül Uçar, "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri," *Sanat Tarihi Dergisi* XXVII (1) (2018), 15.

51 Tunçel, "İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Testiler," 549.

52 Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesinin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 48.

53 Tunçel, "Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler (XIII. Yüzyıl Sonuna Kadar)," 356.

54 Tunçel, "XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 115.

55 Tunçel, "XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 115.

İkinci yöntem iki gövde parçası arasına harç tabakası şeklinde hamurun konulduğu ve birleştirme esnasında bu hamurun, dış kısma olan taşıntısını düzeltirken kalın bir profil kuşağı şeklini aldığı örneklerdir. Özenle yapılmış örneklerde ek yeri dışta fazla belli olmamaktadır. Bazı örneklerde ince bir ek şeritle birleşim yeri içten kapatılarak düzgün bir görüntü elde edilmeye çalışılmıştır<sup>56</sup>.

İki parçalı gövdeli testilerin barbutin tekniğinde bezenmiş olanları, yumuşak hamurdan, elle ya da bir alet kullanarak çeşitli bezemeler oluşturulduktan sonra henüz kurumamış olan seramiğin üzerine yapıştırılarak oluşturulmaktadır<sup>57</sup>. Aynı form tipinin kazıma tekniği ile birlikte kullanıldığı örnekler de bulunmaktadır<sup>58</sup>. Bezemeler ince uçlu bir aletle, kalıpla yapılmış ve birleştirilmiş gövde parçalarına veya boyun ve kaide kısımlarına yapılabilmektedir.

İki parçalı gövdeye sahip testiler, alt ve üst gövde formları olarak da çeşitlilik göstermektedir. Genellikle farklı geometrik şekillerde yapılan gövde formları şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. Alt ve üst gövdesi yarım küre/küresel formda olanlar<sup>59</sup>
2. Alt gövdesi konik, üst gövdesi küresel formda olanlar<sup>60</sup>
3. Alt gövdesi küresel, üst gövdesi konik formda olanlar
4. Alt ve üst gövdesi konik formda olanlar

Bu grupların her birinin detayları kendi içlerinde farklılık göstermektedir<sup>61</sup>:

56 Nurşen Özkul Fındık, "Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıpları," *Osmanlı Dünyasında Kültürel Karşılaşmalar ve Sanatsal Yansımaları*, Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu'na Armağan (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2017), 101.

57 Lale Bulut, "Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri," *Sanat Tarihi Dergisi* VIII (1994), 4.

58 Gök Gürhan, "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri," 62; Türe, "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler," 182-183 (Kat. No. 16).

59 Gök Gürhan, "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri," 32-33 (Tablo 9); Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesinin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 53 (Tablo 6), 54 (Tablo 7), 61 (Tablo 8), 62 (Tablo 9), 63 (Tablo 10); Türe, "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler," 182 (Kat. No. 16, 187-196, Kat. No. 18-22); Yılmaz, "Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler," 869 (Res. 2a, b, c, d); Böhlendorf Arslan, "Keramik Production im Byzantinischen und Türkischen Milet," 391 (Abb 6: 13-15), 392 (Abb 7: 16-19), 393 (Abb 8: 20-21); Tunçel, "Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler," lev. 1, şek. 1; lev. 76, res. 45 ve 48; lev. 123, res. 139; Gülriş Kozbe ve Sevinç Gök, "Cizre Kalesi Ortaçağ Barbutin ve Kalıba Baskı Bezemeli Sırsız Seramikleri," *XI. AIECM3 Uluslararası Ortaçağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri*, 19-24 Ekim 2015, c. 1 (Ankara: Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018), 309-318, 315 (Şek. 8-b/c); Yılmaz, "Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler," 869 (Resim 2a, b, c, d); Böhlendorf Arslan, "Keramikproduction im byzantinischen und türkischen Milet," 391 (Abb 6: 13-15), 392 (Abb 7: 16-19), 393 (Abb 8: 20-21).

60 Özkul Fındık, "Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler," 211 (Çiz. 1); Tunçel, "XII-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 116 (Res. 9).

61 Tunçel, "XII-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 115; Türe, "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler," 74.

1. grubu oluşturan küresel gövdeli testilerde gövde kaideden itibaren dışa kavis yaparak açılmakta ve kabın orta hizasından itibaren içe kavis yaparak aynı eksende sonlanmaktadır. Alt ve üst bölümü küresel biçimde olan testiler birleştirildiklerinde tam bir küre formuna yaklaşmaktadır.

2. grubu oluşturan alt kısmı konik, üst kısmı küresel formda olan testilerde gövde kaideden itibaren konik olarak yukarı doğru açılmakta ve kabın ortasından itibaren içe kavis yaparak küresel biçimde sonlanmaktadır.

3. grubu oluşturan alt bölümü küresel, üst bölümü konik formdaki testilerde, gövde kaideden itibaren dışa kavis yaparak açılmakta ve kabın orta hizasında içe kavis yaparak yine konik olarak sonlanmaktadır.

4. grubu oluşturan alt ve üst bölümü konik formda olan testilerde ise gövde kaideden itibaren konik olarak yukarı doğru açılmakta ve kabın ortasından itibaren içe kavis yaparak konik biçimde aynı hizada sonlanmaktadır. Alt ve üst bölümü konik formda olan testilerde gövde kenarları bazen kapların omuz hizasından itibaren içe kavis yaparak sonlanmaktadır. Bunlar aynı zamanda çarkta yapılan konik gövdeli kap grubu içinde değerlendirilmektedir.

Kalıp yapımı iki parçalı gövdelere sahip testilerdeki bu biçimler çark yapımı testi gövdelerinde de aynı şekilde izlenmektedir. İki parçalı gövdeli testilerin kalıpla bir yandan formu verilirken bir yandan da kabartma tekniğinde bezemeleri ortaya çıkarılmaktadır. Kalıpla kabartma tekniğinde en önemli noktayı kalıplar oluşturmaktadır. Kalıbın sınırlı dışbükey yüzeyi üzerine motiflerin uygun biçimde yerleştirilmesi ve oyulması gerekmektedir. Kalıbın içine dökülen sulandırılmış kil, bir süre sonra buharlaşarak suyunu çekmekte ve kalıpta bulunan negatif bezemeler, pozitif olarak ayrılarak net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Yüzeysel oyulmuş kalıplarda konturlar belirsizdir<sup>62</sup>. Genelde testilerin gövdelerinin üst ve alt kısımlarının şekillendirilmesinde kullanılan bu kalıplar çoğunlukla yarı küresel formda ve negatif biçimde kazıma veya oyma bezemelidir. Bazı testilerde alt ve üst gövdelere form verirken tek kalıp kullanılarak alt ve üst gövdenin bezemesi tamamlanmakta, bazı örneklerde alt veya üst gövde parçaları için farklı bezeme repertuarına sahip kalıplar kullanılabilir. Bazen de alt gövde bezemesiz olarak kalıplanmakta veya çarkta tamamlanmaktadır.

Kalıp yüzeylerinde yaygın olarak, iç içe gelişen yatay bordürler hâlinde bezemeler yer almaktadır. Bunlar ince-kalın bordürler şeklinde bezenmiştir. Dipteki dairenin içi bezemesiz bırakılmaktadır. Geniş bırakılan ana bordür, genelde testilerin omzu üstünde, boynun başlangıcı ile omuz arasına denk gelmektedir. Kil şekillendirilip kalıptan çıkarıldıktan sonra, dipte yer alan bezemesiz dairesel alan kesilip çıkarılarak

62 Özkul Fındık, "Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıplar," 99.

buraya boyun eklenmektedir<sup>63</sup>. Kazılardan ele geçen az sayıda kalıp ve daha fazlasını kanıtlayan testi gövdeleri incelendiğinde çeşitli kompozisyonların kullanılmış olduğu görülmektedir. Bu tipteki testilerin, Büyük Selçuklu Dönemi'nde İran'daki metal kaplardan esinlenilerek gelişme gösterdiğini belirten N. Özkul Fındık, figürlü, bitkisel, geometrik ve yazıdan oluşan dört farklı bezeme çeşidinin olduğunu ifade etmektedir. Bunlarda özellikle hayvan figürleri ile palmet ve rumilerden oluşan bitkisel ve yazılı kompozisyonlar yer almaktadır<sup>64</sup>. 12. ve 13. yüzyıllara ait Hama ve Hasankeyf'te bulunmuş aynı teknikteki testiler yazı, geometrik, bitkisel ve hayvan figürlü şeritlerden oluşan bezemelere sahiptir. Anadolu'da Milet, Selçuk, Konya, Akşehir, Mardin, Diyarbakır, Elazığ, Gaziantep, Malatya, Adana, Şanlıurfa, Harran, Adıyaman'da yapılan kazılarda bulunan ve buralardaki müzelerle, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi, Çinili Köşk ve Arkeoloji Müzesi, Ankara Etnografya Müzesinde sergilenen iki parçalı küresel gövdeli testilerde çeşitli bezeme kompozisyonları içeren kuşaklar görülmektedir. Geometrik motiflerin başında, keskin köşeli veya S kıvrımlı zencirek motifli, üçgenler, dairevi kabaralar, iki veya üç hatlı saç örgüsü frizleri, baklava dilimi, Mühr-ü Süleyman, balık pulu ve damla biçimli ters-yüz yerleştirilmiş kabaralar, kalp ve hilal motifleri, daire ve arkad dizisi şeklinde kontur oluşturan profiller gelmektedir<sup>65</sup>. Bu motifler bazen bitkisel motiflerle birlikte veya kendi içlerinde yer değiştirerek kullanılmaktadır. Bitkisel motifler arasında rumi, palmet, rozet biçimli çiçek ve kıvrımlı dallar; hayvan figürleri arasında da kuş, balık, ördek, ceylan ve grifon gibi hayvanlar yer almaktadır<sup>66</sup>. Arapça yazı ve yazı taklitlerini içeren bordürlere de rastlanmaktadır.

Selçuklu Dönemi örneklerine göre, Beylikler Dönemi'nde kalıplar daha özensiz hazırlanmıştır. Bu dönem örneklerinde oyma tekniği azalmış, bezeme yüzeyselleşmiş, hatta tamamen kullanılmaz olmuş, onun yerine kazıma ve enli kazıma tekniğinde motifler kalıp yüzeyine işlenmiştir. Bu kalıplarla yapılan kapların yüzeyinde daha basit bir bezeme görülmektedir<sup>67</sup>. Bordürsüz süslemeye sahip basit dikey ya da diyagonal enli çizgilerden oluşan, gelişigüzel oyma desene sahip kalıplar da kullanılmıştır. İnce bordürler boyunla ya da gövdenin alt bölümüyle birleşim sırasında tahrip olmuştur. Ayasuluk ve Hasankeyf'te bezeme bordürü bozulan kalıp tekniğinde testiler görülmektedir<sup>68</sup>.

Testilerin boyun ve kaide kısımları genelde bezemesiz olarak bırakılmıştır. Bazı eserlerde ağızdan kulp bağlantısına kadar olan kısımda profillerle kademeli yüzeyler oluşturulmuştur. Silindirik biçimli yukarı doğru bombeli olarak genişletilmiş ve ağza

63 Özkul Fındık, "Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıplar," 101.

64 Özkul Fındık, "Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıplar," 104.

65 Tunçel, "XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 116.

66 Tunçel, "XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 116.

67 Özkul Fındık, "Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıplar," 104.

68 Türe, "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler," 187 (Fot. No. 28).

doğru daraltılmış uzun boyunlu birkaç örnekte, boyunların belirli aralıklarla yapılmış yivlerle dilimlenmiş olduğu anlaşılmaktadır<sup>69</sup>. Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda ele geçen aynı teknikteki özel bir testi grubunun kulpları dışında, iki parçalı gövdeli testilerin kulpları genelde sade bırakılmıştır. Gülgün Hatun Hamamı'nda açığa çıkarılan testilerin kavisli kulpları üzerinde stilize kuş heykelticikleri de bulunmaktadır<sup>70</sup>.

İki parçalı gövdeli testilerde, krem, sarı, açık bej ve kiremit kırmızısı renklerinde hamurlar kullanılmıştır. Genelde sırsız ve astarsız olarak imal edilseler de bir kısmı kirli beyaz ya da krem renkte astarla astarlanmıştır. 14. yüzyılın başından itibaren sulandırılmış kil astar ve yıldız astarın bazı örneklerde uygulandığı izlenmektedir<sup>71</sup>. Söz konusu formda ve teknikte üretilen testilerden sırlı örneklere, Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda rastlanmaktadır. Buradaki örneklerde beyaz renkli astar ile yeşilin açık ve koyu tonları kullanılarak sırlama yapılmış, kaide hariç bütün gövde astar ve sırla kaplanmıştır<sup>72</sup>.

### 2.1.1. İki Parçalı Küresel Gövdeli Testiler

Gövde formlarını incelerken konu sınırları içinde elde edilen kaynaklardan çizimler yoluyla hareket edilmiştir (**G. 2**). S. Gök Gürhan, Gülgün Hatun Hamamı'nın üst örtüsünde dolgu malzemesi olarak kullanılan testileri, form, üretim teknikleri ve bezeme özellikleri olarak ayrıntılı şekilde incelemiş, yaptığı çizimlerle bu tipteki testilerin form adlarının belirginleşmesine katkı sağlamıştır. İki parçalı küresel gövdeli testileri tek ve iki/üç kulplu gruplar hâlinde ikiye ayırmıştır. S. Gök Gürhan'ın çalışmasında yer alan tek kulplu testiler, kalıpla kabartma tekniğinde yapılmış ve sırsız, iki/üç kulplu testiler, aynı tekniğin sırlı ve plastik anlamda daha özenle imal edilmiş örneklerini içermektedir<sup>73</sup>. Diğer kaynaklar, kazılarda veya müzelerde bulunan seramikleri ve testi

69 Sevinç Gök Gürhan, "2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi'nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler," *Balat İlyas Bey Külliyesi Tarih, Mimari, Restorasyon*, ed. Baha Tanman ve Leyla Kayhan Elbirlik (İstanbul: Mas Matbaacılık, 2011), 310 (Şek. 8); Sevinç Gök Gürhan, "Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda Bulunan "Baskı Desenli Kuşlu Testiler," *XII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 15-17 Ekim 2008, Bildiriler* (İzmir: Hürriyet Matbaası, 2010), 206-216; Lale Bulut, "Selçuk (Ayasuluk) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri," *Birinci Uluslararası Geçmişten Geleceğe Selçuk Sempozyumu, 4-6 Eylül 1997* (İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998), 352 (Res. 14).

70 Gök Gürhan, "Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda Bulunan "Baskı Desenli Kuşlu Testiler," 211-214 (Res. 5-10).

71 Türe, "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler," 77, 183 (Fot. 25; Kat. No. 18-22).

72 Gök Gürhan, "Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda Bulunan "Baskı Desenli Kuşlu Testiler," 208; Gök Gürhan, *Bir Seramik Defnesinin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 157-164 (Kat. No. 61-67).

73 İki parçalı küresel gövdeli tek kulplu testiler için bk. Gök Gürhan, *Bir Seramik Defnesinin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 148-155 (Kat. No. 51-58); Tunçel, "XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 116 (Res. 10), 117 (Res. 12); Tunçel, "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Testiler," CXXXI res. 1-4, CXXXII res. 5,7-8 CXXXIII res. 9-12; Bulut, "Selçuk (Ayasuluk) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri," 351 (Res. 15-16), 352 (Res. 14); Türe, Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen



çizimlerini içermektedir. Buna göre incelenebilen, iki parçalı küresel gövdeli testiler olarak tek bir gövde formu bulunmaktadır. Yarım küre biçiminde olanlar, küresel gövdeli olanlarla aynı formu ifade ettiği için bu gruptaki testileri tek bir başlık altında toplayarak *İki Parçalı Küresel Gövdeli Testiler* önerisinde bulunulabilir<sup>74</sup>. Söz konusu diğer gövde formları Artuklu, Eyyubi, Selçuklu ve Beylikler Dönemi'nde iki parçalı veya tek parça olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Testilerin boyun formları bazılarında düz, ince-uzun veya dışa doğru hafif konik biçimde genişleyerek açılmakta, bazı örneklerde boyun, gövde ile birleştikten sonra cidarlar dışa doğru hafif açılmakta ve düz bir şekilde yükselerek basit ağız kenarıyla sonlanmaktadır<sup>75</sup>. Bazı örneklerde boyunlar dışbükey bir kıvrımla genişleyerek yükselmekte ve ağza yakın bölümde tekrar hafif bir şekilde daralıp ince basit bir ağızla sonlanmaktadır. Böylece iki ucu, ortasına oranla daha dar olan bir silindir görünümü almaktadır<sup>76</sup>. Bunlar aynı zamanda silindirik boyunlu ve yukarı doğru bombeli olarak genişletilmiş örnekleri de ifade etmektedir. Boyunlar, gövdeyle birleşme noktalarında genellikle silme, yiv ya da profil veren hatlarla hareketlendirilmiştir. Konik boyunların bir kısmı gövdeden ağza doğru, bir kısmı da ağızdan gövdeye doğru genişletilmiş oval bir biçime sahiptir.

Bu bilgilere ve elde edilen çizimlere göre iki parçalı küresel gövdeli testilerin üç farklı ağız formu olduğu tespit edilmiştir. Bunlar:

Seramikler,” 187-195 (Kat. No. 18, 19, 21, 22); Böhlendorf Arslan, “Keramik Production im Byzantinischen und Türkischen Milet,” 391 (Abb 6, No. 13); Özkul Fındık, “Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/ Süzgeçler,” 211 (Çiz. 1); Dönmez, “Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi’ndeki Seramikler,” 39 (Fot. No. 10-11); İki parçalı küresel gövdeli çift kulplu testiler için bk. Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri,” 164 (Kat. No. 67); Tunçel, “XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri,” 114 (Res. 1), 115 (Res. 9); Türe, “Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler,” 190 (Kat. No. 20).

74 Benzer testi formları için bk. Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 80; Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri,” 32-33 (Tablo 9); Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi’nin Öyküsü: Saruhanoğlu Beyliği’nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 53 (Tab. 6), 54 (Tab. 7), 61 (Tab. 8), 62 (Tab. 9), 63 (Tab. 10); Özkul Fındık, “Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler,” 220-223 (Kat. No. 1-15); Tunçel, “Anadolu’da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler,” lev. 1, şek. 1; lev. 76, res. 45 ve 48; lev. 123, res. 139; Kozbe ve Gök, “Cizre Kalesi Ortaçağ Barbutin ve Kalıba Baskı Bezemeli Sırsız Seramikleri,” 315 (Şek. 8-b/c); Türe, “Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler,” 182 (Kat. No. 16), 187-196, (Kat. No. 18-22); Yılmaz, “Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler,” 869 (Res. 2a, b, c, d); Böhlendorf Arslan, “Keramikproduction im byzantinischen und türkischen Milet,” 391 (Abb 6: 13-15), 392 (Abb 7: 16-19), 393 (Abb 8: 20-21); Fay Arrieh Frick, “Possible Sources for Some Motifs of Decoration on Islamic Ceramics,” *Muqarnas* X (1993), 232 (Fig. 1); Stephen McPhillips, “Continuity and Innovation in Syrian Artisanal Traditions of the 9th to 13th Centuries: Ceramic Evidence from the Syrian-French Citadel of Damascus Excavations,” *Bulletin d’études Orientales* 61 (2012), 471 (Fig. 7/2); Stephennie Mulder, “A Survey and Typology of Islamic Molded Ware (9th-13th centuries) Based on the Discovery of A Potter’s Workshop at Medieval Bālis, Syria,” *Journal Of Islamic Archaeology* 1 (2), (2014), 173 (fig. 30).

75 Özkul Fındık, “Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler,” 211-212.

76 Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi’nin Öyküsü: Saruhanoğlu Beyliği’nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 58 (Fot. 39).

1. Gövdeden sonra dışa doğru hafif konik açılıp düz ağız kenarıyla sonlananlar
2. Gövdeden sonra dışa doğru hafif konik açılıp ağza doğru düz şekilde yükselen ve düz ağız kenarıyla sonlananlar
3. Silindirik biçimli yukarı doğru bombeli olarak genişletilmiş ve ağza doğru daraltılmış olanlar. Uzun dilimli boyunlar bu gruba girmektedir<sup>77</sup>.

İki Parçalı Küresel Gövdeli Testilerin en önemli özelliklerinden biri süzgeçlerinin olmasıdır. Testilerin boynuna süzgeç yerleştirme geleneği ise Erken İslam Dönemi seramiklerinde, Abbasi Dönemi'nden itibaren görülmeye başlanmıştır. Yaygın olarak Fâtımilerin ardından, Mısır ve Orta Doğu'da hâkimiyet kuran Eyyûbîlere ait bölgelerde sürdürülmüştür<sup>78</sup>. Testi ve süzgecin her ikisi de henüz deri sertliğindeyken süzgeç boyuna monte edilmekte ve daha sonra birlikte gövdeye eklenmektedir<sup>79</sup>. Bazı kazılarda ele geçen testilerin üretim aşamaları tam olarak bilinemediği için süzgeçlerin gövde ile boyun birleştirildikten sonra ya da önce eklendiği konusunda belirsizlik söz konusudur. Bölgesel ve dönemsel farklılıklara göre boyun parçasının alt, orta veya üst kısmına yerleştirilen süzgeç örnekleri günümüzde mevcuttur. Süzgeçlerin düz veya yukarı doğru bombeli formlarda yapılmış farklı çeşitleri vardır. Birçoğu kırılarak günümüze kadar gelememiş olsa da özenle yapılmış ajur tekniğinde bezemelere sahip<sup>80</sup> ya da Anadolu'da 13. ve 14. yüzyıl sonrasına ait örneklerde olduğu gibi, basit birkaç delikten ibaret süzgeçler<sup>81</sup> de bulunmaktadır. Süzgeçli kapların asıl işlevleri içine çöp, böcek vb. şeylerin girmesini engellemektir. Ayrıca boyun kısmındaki süzgeçlerin üzerine çeşitli bitkiler ya da malzemeler konularak şifa için veya sofrada kullanılmak üzere demleme yapmaya yönelik işlevlerinin olabileceği düşünülmektedir<sup>82</sup>.

İki parçalı küresel gövdeli testilerin kaide formları da kendi içinde çeşitlidir. Konik, silindirik, kadeh ayağı şeklinde, yükseltilmiş içi boş ve düz dipli veya yüksek halka kaideli olabilmektedir. Kaidelerin dip yüzeyi bazen boşaltılmış bazen de dolu

77 Sevinç Gök Gürhan, "XV. Yüzyıl Seramik Sanatında Yeni Formlar Yeni Süslemeler; Manisa Gülgün Hatun Hamamı ve Balat İlyas Bey Külliyesi Kazı Buluntuları," *14th International Congress of Turkish Art*, ed. Frederic Hitzel (Paris: Collage de France, 2013), 366; Gök Gürhan, "2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi'nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler," 310 (Şek. 8); Gök Gürhan, "Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda Bulunan "Baskı Desenli Kuşlu Testiler," 206-216; Bulut, "Selçuk (Ayasuluk) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri," 352 (Res. 14); Özkul Fındık, "Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler," 220-223 (Kat. No. 1-15).

78 Özkul Fındık, "Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler," 212.

79 Watson, *Ceramics From Islamic Lands; Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection*, 132; Yılmaz, "Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler," 864.

80 Özkul Fındık, "Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler," 220-223.

81 Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü: Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 49; Gülgün Yılmaz, "Ayasuluk Tepesi Kazılarında Bulunan Kazıma ve Baskı Dekorlu Sırsız Seramikler," *XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri*, c. 2 (Ankara: Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2017), 213 (şek. 6); Ölçer, "Harran Kazıları İslami Dönem Seramikleri," 202 (Fot. 120).

82 H. Uçar ve A. Uçar, "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri," 18.

bulunmaktadır. Boşaltılanlarda halka şeklinde bir dip meydana gelmektedir. Bunlar aynı zamanda artı hacim sağlamaktadır. İçi boşaltılmamış bulunan kaide yüzeylerinde kenarlara paralel yarım silindirik bir kanalla dip yüzeyinde bir hareketlilik sağlanmaktadır. Bazı örneklerde de etrafı ince bir profille sınırlandırılmış geniş yüzeyli dairevi bir dip görülmektedir<sup>83</sup>. Hiç kaide yapılmadan gövdenin alt bölümünün dip oluşturduğu eserler de mevcuttur. Bu bilgiler doğrultusunda iki parçalı küresel gövdeli testilerin kaide biçimleri dört şekilde karşımıza çıkmaktadır:

1. Kalıpla yapılmış, yükseltilmiş içi boş düz dipler: Daire biçimindeki bu kaideler kalıpla yapılmış ve gövdeye sonradan eklenmiştir. İçleri boşaltılmıştır ve düz bir şekilde yere oturmaktadır<sup>84</sup>.
2. Çarkta yapılmış, konik biçimli, dışbükey kavisli halka kaideler: Dışa doğru yapılan kavisle geniş bir yüzey oluşturulmuş, dik açıyla sonlanan ayak, içte kademe yaparak yükselmiştir<sup>85</sup>. Bu tip kaidelerde gövdeden tabana kavisli kenarlarla genişleme söz konusudur<sup>86</sup>.
3. Çarkta yapılmış, konik biçimli, yüksek halka kaideler: Konik biçiminde yuvarıdan aşağı doğru genişleyerek tabana oturmaktadır. İçi boş bırakılan kaide dipte ve kenarlarda bazen yumuşak bazen de keskin profillidir<sup>87</sup>.
4. Çarkta yapılmış, alçak halka kaideler: Halka biçiminde çeşitli çaplara sahip alçak kaidelerdir<sup>88</sup>.

83 Tunçel, "XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 115.

84 Bk. Türe, "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler," 187 (Kat. No. 18), 189 (Kat. No. 19); Yılmaz, "Ayasuluk Tepesi Kazılarında Bulunan Kazıma ve Baskı Dekorlu Sırsız Seramikler," 214 (Çiz. 3 ve 4); H. Uçar ve A. Uçar, "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri," 21 (Tablo 6/b); Sylvie Yona Waksman, Jacques Burlot, Beate Böhlendorf Arslan ve Joanita Vroom, "Moulded Wares Production in the Early Turkish/Beylik Period in Western Anatolia: A Case Study from Ephesus and Miletus," *Journal of Archaeological Science: Reports* XXX (2015), 5 (Fig. 4 BYZ996). Bu kaide formunun iki parçalı gövde formunda olmayan, sırsız bir testide tekrarlanmış olduğu örnek için ayrıca bk. Arık, "On the Ceramics Found in the Preliminary Phase of the Peçin Excavation," 527 (fig. 8).

85 Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 52.

86 Tunçel, "XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 115; Gök Gürhan, "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri," 33 (Tablo 9); Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 53 (Tablo 6), 57 (Tablo 7), 63 (Tablo 10); Türe, "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler," 190 (Kat. No. 20), 194 (Kat. No. 22); Dönmez, "Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Seramikler," 38 (Çiz. No. 7); Yılmaz, "Ayasuluk Tepesi Kazılarında Bulunan Kazıma ve Baskı Dekorlu Sırsız Seramikler," 212 (Çiz. 1 ve 2); Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 80-81 (Kat. No. TE5, TE8, TE11, TE12).

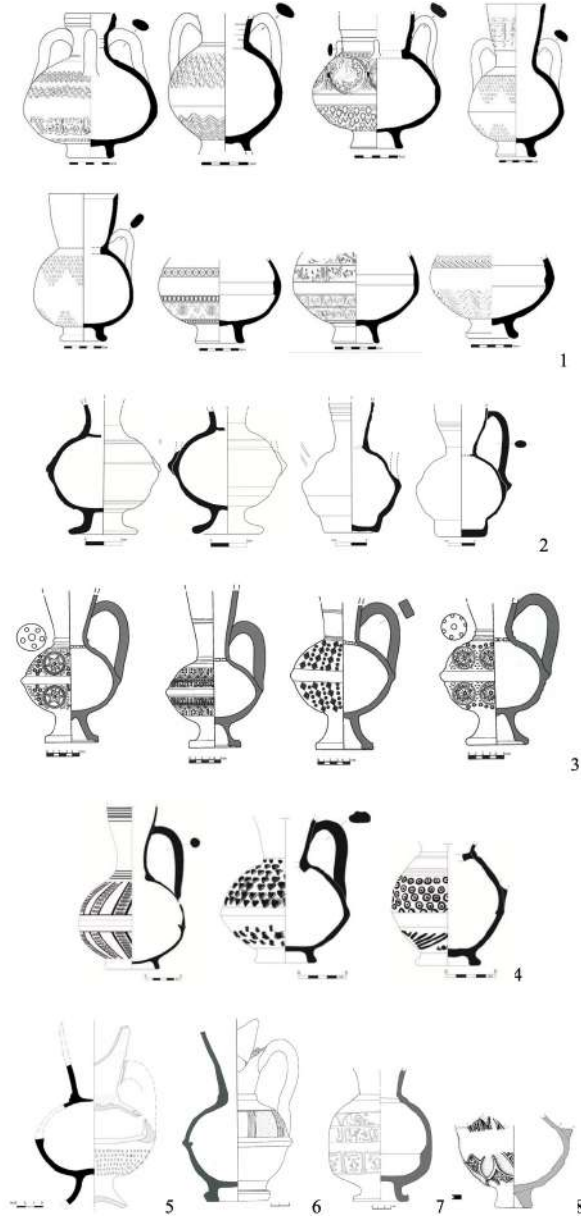
87 Türe, "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler," 182, Kat. No. 16; Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 80-81 (Kat. No. TE2, TE3, TE4, TE9); Böhlendorf Arslan, "Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet," 391 (Abb. 6, No. 13).

88 Böhlendorf Arslan "Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet," 391 (Abb. 6, No. 14); Tunçel, "XII.-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri," 115 (Res. 7), 116 (Res. 8-9), 117 (Res. 12); Tunçel, "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Testiler," CXXXI Res. 1-3, CXXXII Res.

Testilere eklenen kulplar genellikle tek, bazen iki ve üç adet olarak karşımıza çıkmaktadır. Çift kulp, boyun ve gövdenin iki tarafına aynı eksen üzerinde simetrik bir konumla, üç kulp da boyun ve üst gövde yüzeyine eşit aralıklarla tutturulmuştur. Kulplar dikey şerit hâlinde, ince, kavisli ve daire kesitli formlarda üretilmiştir. Dikey şerit kulplar az sayıda örnekte ağız kenarından çıkarak gövdenin orta bölümüne bağlanmış, birçok örnekte de boyunun ortasından başlayarak yine gövde kısmına eklenmiştir<sup>89</sup>. Kulpların gövdeyle birleşme kısmı bazen düzleştirilmiş bazen de mahmuz şeklinde hafif çıkıntılı olarak bırakılmıştır.

5-6, CXXXIII Res. 10-12; Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 80-81 (TE1, TE6); Dönmez, "Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Seramikler," 35 (Çiz. No. 6), 38 (Çiz. No. 7); Waksman, Burlot, Böhlendorf Arslan ve Vroom, "Moulded Wares Production in the Early Turkish/Beylik Period in Western Anatolia: A Case Study from Ephesus and Miletus," 5 (Fig. 4 BYZ995).

89 Boyunun alt kısmından başlayarak gövdeye bağlanan örnek için bk. Gök Gürhan, "2007-2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi'nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler," 310 (fig. 8).

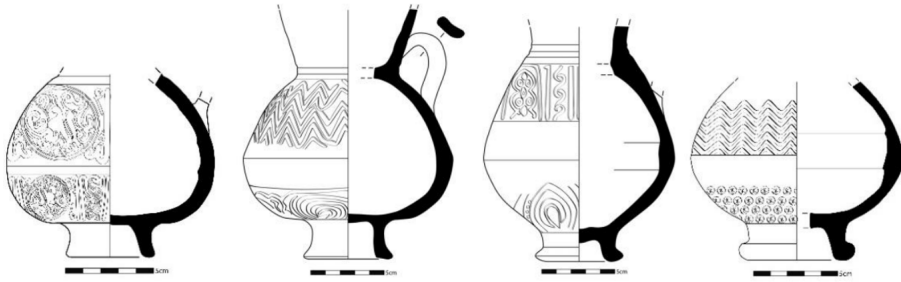


G. 2: İki Parçalı Küresel Gövdeli Testler

1. Ölçer, Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri, 80; 2. Türe, “Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler,” 187, 189, 191 ve 195; 3. Gök Gürhan, Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri, 54; 4. Karasu, “Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri,” 427, 429, 430; 5. Demirsar Arlı, Kaya ve Arlı, “İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Bulunan Süzgeçli Testi Formları,” 188; 6. Uysal, “Konya'daki İnşaat Hafriyatlarında Ele Geçen Sırsız Selçuklu Seramikleri,” 719; 7. Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri,” 185; 8. Böhlendorf Arslan, “Keramikproduktion im Byzantinischen und Turkischen Milet,” 391.

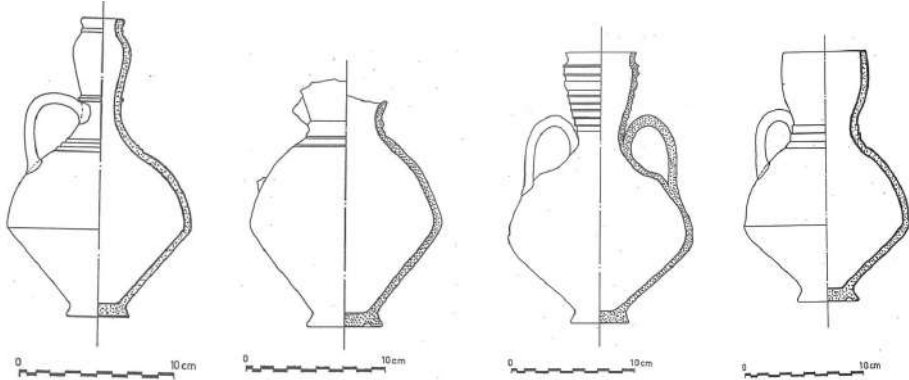
### 2.1.2. İki Parçalı Konik Küresel Gövdeli Testiler

Bu grupta yer alan testiler iki parçalı konik-küresel gövdelidir (G. 3)<sup>90</sup>. Örneklerin alt gövdeleri küresel, üst gövdeleri konik biçimlidir veya alt gövdesi konik, üst gövdesi küresel biçimlidir (G. 4). Bu sebeple tek bir başlık altında, bu form tipi için *İki Parçalı Konik Küresel Gövdeli Testiler* önerisinde bulunulabilir. Küresel veya basık küresel gövdeli testilerdeki gibi gövdeler iki parça hâlinde kalıpla üretilmiş ve sonradan birleştirilmiştir. Gövdelerin birleştiği yerde karın hizasında hafif bir bombeleşme olduğu görülmektedir. Baskı sırasında hamur şeritleri birçok örnekte iç kısımda sıvanmadan, düzensiz bir şekilde bırakılmıştır. Dış kısımlarda bombeleşen yerler iki parçalı gövdeye sahip tüm tiplerde olduğu gibi perdahlanarak düzeltilmiştir. Hazırlanan gövdelere çarkta veya elde şekillendirilen boyun, kaide, kulp ve süzgeç gibi bölümler sonradan eklenmektedir. Testilerin boyunları genellikle konik olarak açılmakta ve gövde ile birleştiği yerde dışa profilli ince bir silme ile belirginleştirilmektedir. Bazı örneklerde silindirik şekilde boğumlu olarak yükselmektedir. Kaideler çarkta yapılmış, konik biçimli ve dışbükey kavislidir. Bunların kaideleri kenarlarda yumuşak profillidir (G. 3). Ayrıca konik biçimli düzleştirilmiş diple sonlanan örnekleri bulunmaktadır (G. 4). Bunların -özellikle iki parçalı üst kısmı küresel, alt kısmı konik gövdeli örneklerin- alt gövdesi bezemesiz kalıplarla veya çarkla biçimlendirilmiştir.



G. 3: İki Parçalı Üst Kısmı Konik, Alt Kısmı Küresel Gövdeli Testiler  
(Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 81)

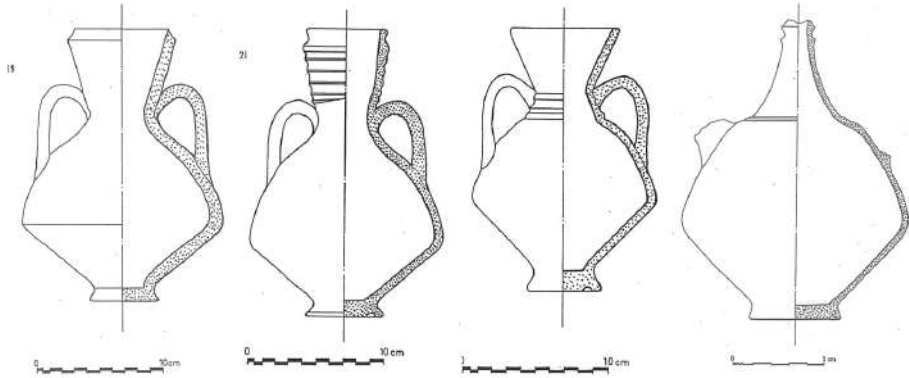
90 Tunçel, "XII-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikler," 116 (Res. 9); benzer testi formları için bk. Mulder, "A Survey and Typology of Islamic Molded Ware (9th-13th centuries) Based on the Discovery of A Potter's Workshop at Medieval Bālis, Syria." 144 (Fig. 1); Tunçel, "Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler," lev. 7 (şek. 13), lev. 21 (şek. 42), lev. 15 (şek. 29).



G. 4: İki Parçalı Üst Kısmı Küresel, Alt Kısmı Konik Gövdeli Testiler (Tunçel, “Anadolu’da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler,” Şek. 8, 11, 15, 17)

### 2.1.3. İki Parçalı Konik Gövdeli Testiler

İki parçalı gövdelere sahip testilerden birçok örnekte gövde kısımlarının konik biçimde tasarlandıkları da izlenmektedir (G. 5). Bunların boyun ve kaide özellikleri ile kulpları yukarıda bahsedilen gövdesi farklı forma sahip iki grupta da benzer özellikler taşımaktadır. Bu sebeple bu grup için *İki Parçalı Konik Gövdeli Testiler* önerisinde bulunulabilir.



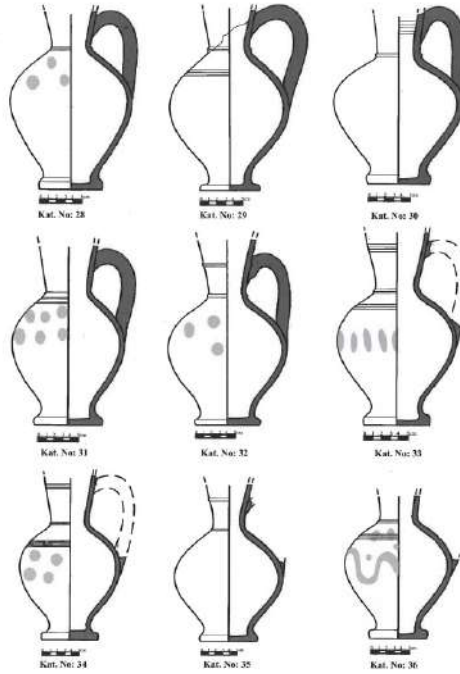
G. 5: İki Parçalı Konik Gövdeli Testiler (Tunçel, “Anadolu’da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler,” şek. 20, 22, 26, 39)

### 2.2. Çark Yapımı Yekpare Gövdeli Testiler

Çark yapımı testiler kalıp yapımı testilerden üretim ve süsleme tekniği olarak farklıdır. Yekpare gövdelere sahip bu örnekler çömlekçi çarkında, yatay eksenle döndürülebilen bir tabla üzerine konulan hamurun içten ve dıştan bastırılmasıyla tek seferde biçimlendirilmektedir.

### 2.2.1. Küresel Gövdeli Testiler

Bu grupta en yoğun toplu buluntu Manisa Gülgün Hatun Hamamı kazılarında ele geçmiştir (G. 6)<sup>91</sup>. Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Dönemi'ne ait kazı çalışmalarında en fazla ele geçen ancak araştırmacıların sırlı seramikleri incelemeyi daha fazla tercih etmelerinden dolayı bu tipteki sırsız testiler genellikle göz ardı edilmişlerdir. Testilerin gövdeleri çarkta tek parça olarak üretilmiştir ve bilindiği üzere *Küresel Gövdeli Testiler* şeklinde form olarak sınıflandırılmaktadır (G. 7)<sup>92</sup>. Testiler, eğer düz dipli olarak üretilmediyse kaidesi, ayrıca boyun ve kulpları gövdelere daha sonradan eklenmektedir. Manisa Gülgün Hatun Hamamı buluntularında kaideler sonradan eklenmiştir ve boyunla gövdenin birleştiği yerde genellikle bir bilezik yer almaktadır<sup>93</sup>. Gövdelerin üst kısmında, süsleme amaçlı yapılmış ikili veya üçlü gruplar şeklinde basit kazıma tekniğinde yivler ve yıldız süsleme mevcuttur. Harran ve Samsat örnekleri ise düz dipli, tek veya çok kulplu, gövdenin üst kısmında ve boyun kısımlarında kazıma tekniğinde paralel yiv bezemelidir.



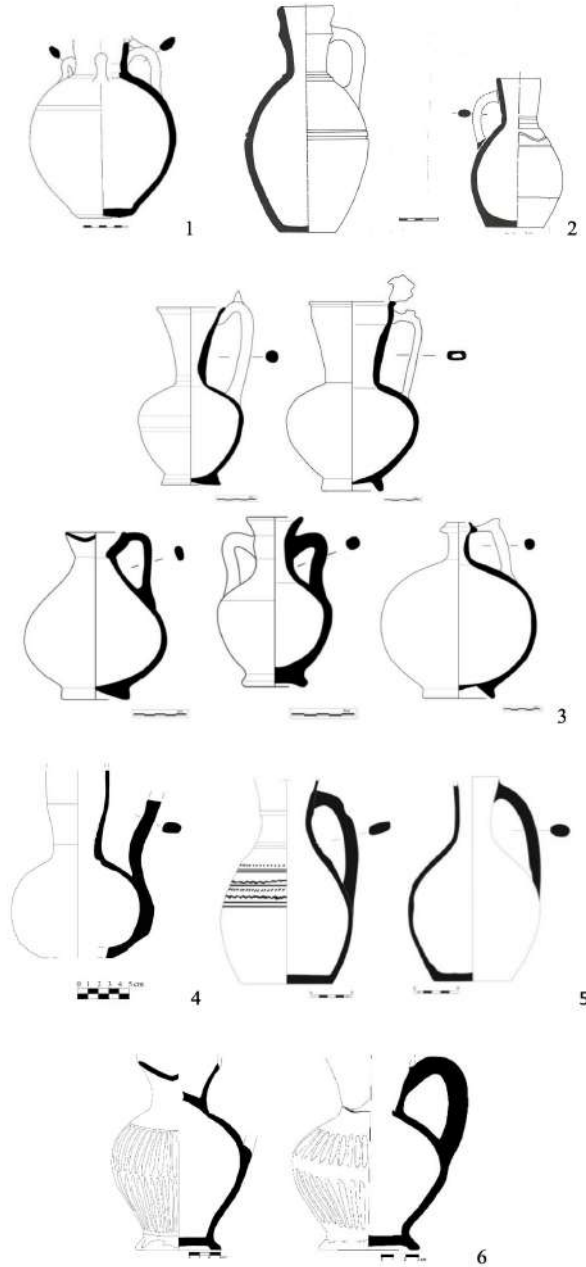
G. 6: Küresel Gövdeli Testiler (Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 46.)

91 Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 41-48.

92 Benzer testi formları için bk. Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 47 (Tab. 5, Kat. No. 49); McPhillips, "Continuity and Innovation in Syrian Artisanal Traditions of the 9 th to 13 th Centuries: Ceramic Evidence from the Syrian-French Citadel of Damascus Excavations," Fig. 1/4.

93 Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 42.





G. 7: Küresel Gövdeli Testiler

1. Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 83; 2. Bulut, “Samsat Ortaçağ İslami Devir Sırsız ve Tek Renkli Sırlı Seramikleri,” şek. 9-10; 3. Yılmaz, “Urmiye Müzesi’nde Bulunan İslam Dönemine Ait Sırlı Seramikler,” 123, 210, 213, 215, 258; 4. Özdeniz, “Gevale Kalesi Kazılarında Bulunan Ortaçağ Seramikleri,” 89; 5. Karasu, “Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri,” 428 ve 430; 6. Demirsar Arlı, Kaya ve Arlı, “İznik Çini Fırınları Kazısı’nda Bulunan Süzgeçli Testi Formları,” 190, 191.

### 2.2.2. Konik Gövdeli Testiler

Bu grupta yer alan örnekler çark yapımı konik gövdeye sahiptir. Dolayısıyla *Konik Gövdeli Testiler* formu önerilebilir (G. 8)<sup>94</sup>. Dipten itibaren dışa doğru konik biçimde açılan kenarlar, gövde veya omuz hizasından itibaren içe kavis yaparak tekrar konik biçimde sonlanmaktadır. Bunlar bazen gövde hizasından içe doğru profil yapmıştır. Örnekler arasında silindirik dar boyunlu ve ağız kısmına doğru hafif konik biçimde açılan boyunlar görülmektedir.

Konik gövdeli testiler genellikle dışa profilli düz bir dipile sonlanmaktadır. Bazen düz bir şekilde yere oturmaktadır. Dipleri ortalama 8-15 cm arasında değişen büyük çaplara sahiptir. Genellikle tek veya çift kulpludur. Elde biçimlendirilen dikey şerit kulplar, boyun kısmının ortasından veya boynun alt kısmından çıkarak yine omuz kısmına bağlanmaktadır.

### 2.2.3. Ovoid/Oval Gövdeli Testiler

Bu grupta yer alan örnekler çark yapımı *ovoid/oval (yumurta) biçimli gövdeye* sahiptir (G. 9, G. 10)<sup>95</sup>. Gövde kenarları kaideden itibaren genişleyerek yükselmekte ve yukarıda şişkinleşerek boyun kısmına doğru tekrar daralmaktadır. Örnekler çoğunlukla silindirik uzun veya kısa boyunlu ve düz diplidir. Ağız kısımları düz veya yatay profilli biçimde sonlanmaktadır. Bazı örnekler yonca biçimli akıtacağa sahiptir. Elde biçimlendirilmiş dikey şerit biçimindeki tek veya çift kulplar, boyun kısmının ortasından çıkarak omuz kısmına bağlanmaktadır.

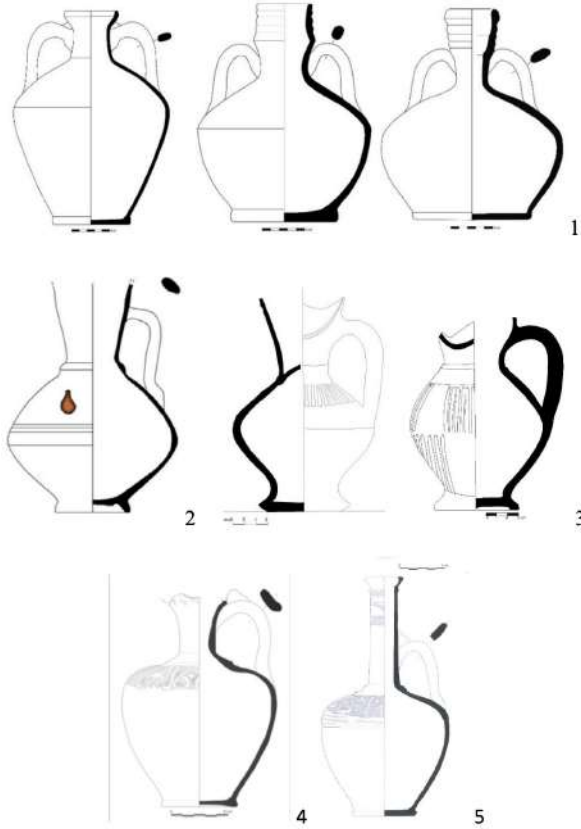
Bu gruptaki ünik örneklerin gövdeleri standart oval şekle göre daha uzunlamasına tasarlanmıştır. Bunların kaideden itibaren oval biçimde açılan kenarları, karın kısmında çok hafif şişkinleşerek boyun kısmına doğru tekrar daralmaktadır<sup>96</sup>. Böylece uzun

94 Benzer testi formları için bk. Henry Schroder Robinson, *Pottery of the Roman Period: Chronology (Athenian Agora)*, (Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 1959), plate 2, F72, F73; John William Hayes, *The Athenian Agora, Volume XXXII: Roman Pottery: Fine-Ware Imports* (Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 2008), Fig. 45/1497 (P 14217).

95 Benzer testi formları için bk. Bulut, "Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri," 353, şek. 46; Gök Gürhan, "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri," 35 (Tablo 10); Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 70-71, 75 (Fot. 61-62); Yehuda Rapuano, "The Hellenistic through Early Islamic Pottery from Ras Abu Ma'aruf (Pisgat Ze'ev East A)", *Atiqot (Israel Antiquities Authority)* 38 (1999), 181 (Fig. 8, şek. 116).

96 Benzer testi formları için bk. Ökse, *Önasya Arkeolojisinde Çanak Çömlek*, 98 (şek. 60); Robinson, *Pottery of the Roman Period: Chronology (Athenian Agora)*, plate 2-F69, Plate 6-G108, Plate 40-P11692; Milwright, "Ceramic From the Recent Excavations near the Eastern Wall of Rafiqa (Raqqa) Syria," *The Journal of the Council for British Research in the Levant* 37 (2005), 204 (Fig. 5/3); Cristina Tonghini ve Julian Henderson, "An Eleventh-century Pottery Production Workshop at al-Raqqa, Preliminary Report," *Levant* XXX (1998), 113-27 (Fig. 123:c); Cristina Tonghini, *Qal'at Ja'bar Pottery, A Study Of a Syrian Fortified Site of the Late 11th-14th Centuries*, (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1998), Fig. 120, şek. b; Nusa Logar, "Die Keramik des Mittelalterlichen Wohnkomplexes in Resafa," *Damascener Mitteilungen* VIII (1995), 417-478 (Fig. 2:1,5; 3:2); Scott Redford, "Medieval Ceramics from Samsat, Turkey", *Archeologie Islamique* 5 (1995), 79, (Fig. 12, şek. FFF); Alexandra Konstantinidou, "The Monasteries of the Wādī al-Natrūn between Alexandria and Fustāṭ: A Long Transition Viewed from the Pottery (Sixth to Tenth Centuries)," *The Late Antique World*

ve geniş silindirik boyun kısmı oluşmaktadır (**G.10/4**). Ağız kenarları dışa profilli bir hatla çıkıntılı ve düz olarak yapılmakta, yatay veya dikey şerit biçiminde çift kulplar boyun kısmının üstünden çıkarak omuz kısmına bağlanmaktadır.



**G. 8:** Konik Gövdeli Testiler

1. Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 82, lev. 3; 2. Yılmaz, “Hasankeyf Kazılarında 2007-2009 Yıllarında Bulunan Aydınlatma ve Depolama İşlevli Sırlı Seramik Kaplar,” 197; 3. Demirsar Arlı, Kaya ve Arlı, “İznik Çini Fırınları Kazısı’nda Bulunan Süzgeçli Testi Formları,” 189, 192; 4. Özkul Fındık, “Artuklu-Eyyubi Dönemlerinde Hasankeyf’te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri,” 55; 5. Özkul Fındık, “Unglazed Pottery (Impressed) Production in a Medieval City, Hasankeyf,” 570.



Kat. No: 73



Kat. No: 74



Kat. No: 75



Kat. No: 76



Kat. No: 77



Kat. No: 78



Kat. No: 79



Kat. No: 80



Kat. No: 81



Kat. No: 82

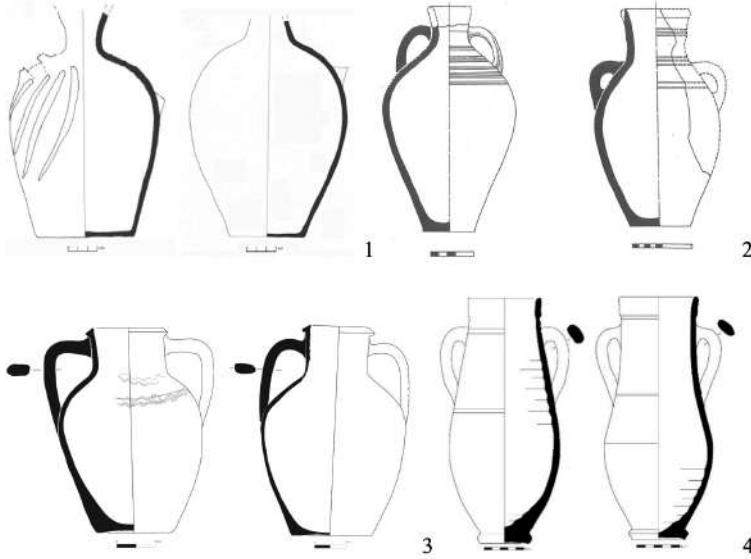


Kat. No: 83



Kat. No: 84

**G. 9:** Ovoid Gövdeli Testiler (Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi'nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 81)



G. 10: Ovoid Gövdeli Testiler

1. Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri,” 203, 205;
2. Bulut, “Samsat Ortaçağ İslami Devir Sırsız ve Tek Renkli Sırlı Seramikleri”, şek. 46-47; 3. Türe, “Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler” 177, 179; 4. Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 84.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi’nde günlük kullanıma yönelik küresel ve ovoid gövdeli testiler genellikle sırsız sade yapılmıştır. Astar boya veya kazıma tekniğinde stilize ve geometrik şekilde tasarımlara sahip örnekleri bulunmaktadır. Gövde formları yukarıda verilen örneklerden daha çeşitli olabilir ancak ileride yapılacak çalışmalarla testi tipolojisi tamamlanabilir.

## Sonuç

Seramikler arkeolojik raporların bir parçası hâline geldiğinde bunları tanımlamanın bir yolu olarak farklı formların adlandırılması gerekmektedir. Ancak bu adlandırmaların çoğunun nereden geldiği hakkında kesin bir bilgi yoktur. Bu çalışma kapalı seramik formları arasında en sık karşılaşılan testilerin yaygın kullanımındaki form tanımlamalarını genellemeye yönelik hazırlanmıştır. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi testi formlarının araştırıldığı eserlerde kullanılan form tiplerini belirlemek ve sınıflandırmak için çeşitli kaynaklar taranmıştır. Araştırma sırasında öncelikle testi olarak tanımlanmayan ancak testi olan, bazı kaynaklarda da sürahi ve ibrik formlarının testi olarak ele alındığı anlaşılmıştır. Dolayısıyla en başta bu eserlerin adlarının netleştirilmesi için detaylı bir form değerlendirmesi gerçekleştirilmiştir. Etimolojik kökenlerine dek inilen ve kavramsal olarak açıklanan testiler çeşitli değerlendirmelerden geçirildikten sonra adlandırılmıştır. Buna göre testilerin, adından da anlaşılacağı

üzere elde taşınmasını kolaylaştıracak bir veya birden fazla kulpa sahip olması gerekmektedir. Farklı malzemeler doldurmak ve farklı mekânlarda kullanılmak için tasarlandıkları düşünülürse form tipleri aslında çok çeşitlidir. Genel olarak hacmi arttırmak için küresel veya ovoid gövdeli, taşımayı ve dökmeyi kolaylaştırmak için kulplu ve akıtacaklı, devrilmeden durması için de kaideli veya düz dipli olarak üretilmişlerdir. Bardak gibi daha küçük bir kaba su doldurmak amacıyla kullanılanlar daha kısa boyunludur ve ağız bölümlerinde basit akıtacakları yer almaktadır. Bu temel özellikler dışında ağız biçimleri çeşitlidir ve farklı sayıda kulpları bulunmaktadır. Sürahilere ve maşrapalara göre boyunları daha dar ve uzun, yükseklikleri ve hacimleri daha fazladır. Sürahilerde ve maşrapalarda genelde tek kulp bulunmakta ancak testilerin servis için kullanılanlarında tek kulp, depolamak için kullanılanlarında en az iki kulp bulunmaktadır. Ayrıca depolama işlevli testilerin boyunları kısa, ağızları geniş olabilmekte veya boyunsuz, dar ağızlı olabilmektedir. Abdest almak veya temizlik için kullanılan örneklerde genellikle ağız kısmında küçük bir akıtacak bulunmaktadır. Daha önce yayımlanan bazı çalışmalarda<sup>97</sup>, testi grubunda bulunan emzikli örnekler ibrik olarak değerlendirilmelidir. Araştırmacılar bunlar arasında ağız ve boyun kısımlarına bakarak farklı form tipleri üretmekten ziyade bu gruptaki örnekleri toptan testi olarak tanımlamıştır. Benzer durum söz konusu testiler içinde emzikli olanlarda aynen görülmektedir. Sürahilerin yanı sıra şişeler de testi olarak ele alınmıştır. Ancak şişeler de dar ve uzun boyun kısımlarıyla hem form hem de işlev olarak testilerden ayrılmaktadır.

Gözden geçirilen çalışmalarda yer alan örneklerin çizimleri ile bezeme özellikleri dikkatle incelenmiş, bunlar gövde biçimlerine göre belirli form başlıkları altında toplanmıştır. Yalnızca gövde formlarına göre gruplandırılan testiler, ağız ve kaide biçimlerine göre elbette çeşitlilik arz etmektedir. Ancak testilerin ağız ve kaide kısımlarının aynı zamanda gövde kısımlarıyla bütünlük sağlayacak şekilde tipolojisini oluşturmak, zaten hâlihazırda olan form tiplerini daha da karmaşık hâle getireceğinden, form adlandırmalarında sadece gövdeler esas alınmıştır. Buna göre kalıp yapımı ve çark yapımı gövdelere sahip iki çeşit testi üretiminin sağlandığı anlaşılmıştır. Kalıp yapımı iki parçalı gövdeli testiler üç farklı gövde formuna sahiptir. Bunlar iki parçalı küresel gövdeli, iki parçalı konik-küresel gövdeli ve iki parçalı konik gövdeli testiler olarak gruplandırılmıştır. Çark yapımı testilerde küresel, konik ve ovoid gövdeler tespit edilmiştir (**Tablo 1**).

97 Çeken, “Hasankeyf (1991, 2001-2003) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri”, 68; Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri”, 32-37; Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesi’nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği’nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 40, 44-47, 52-54, 62-64.

**Tablo 1: Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Testi Formları**

1. Kalıp Yapımı İki Parçalı Gövdeli Testiler	1.1 İki Parçalı Küresel Gövdeli Testiler 1.2. İki Parçalı Konik Küresel Gövdeli Testiler 1.3. İki Parçalı Konik Gövdeli Testiler
2. Çark Yapımı Yekpare Gövdeli Testiler	2.1. Küresel Gövdeli Testiler 2.2. Konik Gövdeli Testiler 2.3. Ovoid/Oval Gövdeli Testiler

Anadolu’da ele geçen iki parçalı küresel gövdeli testilerin birçoğu Selçuklu<sup>98</sup>, Beylikler ve Erken Osmanlı<sup>99</sup> Dönemleri’ne ait yerleşim yerlerinde ortaya çıkmıştır. Araştırma sırasında 12. ve 13. yüzyıl Selçuklu Dönemi’ne ve 14.-15. yüzyıl Beylikler Dönemi’ne tarihlendirilen testileri karşılaştırma fırsatı bulunmuştur. Böylece Selçuklu Dönemi’ne ait aynı teknikteki testilerin daha yoğun olarak ele geçtiğini, gövdelerin iki parçalı küresel veya basık küresel formda, alt kısmı konik-üst kısmı küresel formda veya bunun tam tersi olan çeşitli formlarda üretilmiş olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra kaidelerinin genelde alçak halka kaide ve kadeh ayağı biçiminde yüksek kaide formlarında, boyunlarının ise gövdeden ağza doğru açılan konik veya silindirik biçimde olduğunu anlaşılmıştır. Selçukluların varisi olan Anadolu Beylikleri ve Osmanlıların birçok eserde olduğu gibi seramik eserlerde de birbirlerini takip ettiği ancak yeniliklerde bulunarak kendi dönemleri içinde üretimlerini devamlı olarak geliştirmiş oldukları anlaşılmaktadır. Bu sebeple iki parçalı küresel gövdeli testilerin de zaman içindeki bu değişimlerini göz önünde bulundurarak ana biçimlerinde (gövde formlarında) istikrarlı oldukları ancak, eklentilerde (kaide, kulp ve boyun biçimlerinde) form olarak çeşitlilik yaratmayı başardıkları anlaşılmaktadır.

98 Ali Osman Uysal, “Konya’daki İnşaat Hafriyatlarında Ele Geçen Sırsız Selçuklu Seramikleri,” *Konya Kitabı X, Rüçhan Arık-Oluş Arık’a Armağan-Özel Sayı* (Aralık 2007), ed. Haşim Karpuz ve Osman Eravşar (Konya: Ticaret Odası Yayınları, 2007), Şek. 1-2, Res. 1-2; Oluş Arık, *Hasankeyf, Üç Dünyanın Buluştuğu Kent* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003), 251; Muharrem Çeken, “Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları, Atölyeleri ve Seramikleri,” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Keramik Sanatı*, ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 261; Nurşen Özkuş Fındık, *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)* (Ankara: Çardaş Yayıncılık, 2008), 139 (Levha 40-41); Dönmez, “Bursa Türk İslam Eserleri Müzesindeki Seramikler,” 34, (Kat. No. 6), 37 (Kat. No. 7); Sema Bilici, “Alanya Selçuklu Sarayı Seramikleri,” *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan (10-13 Ekim 2001)*, (İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2002), 153 (Şek. 17); Ölçer, *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*, 215-226.

99 Friedrich Sarre, “Die Keramik Der Islamischen Zeit Von Milet,” *Das Islamische Milet*, ed. Karl Wulzinger, Paul Witte ve Friedrich Sarre (Berlin: De Gruyter, 1935), 78-87; Gül Tunçel, “Sırsız Seramik Sanatı,” *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*, ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 525-526; Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri,” 185-202; *Bir Seramik Definesi’nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği’nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 48-63; Bulut, “Selçuk (Ayasuluk) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri,” 347-348; Türe, “Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler,” 74-78; Böhlendorf Arsan, “Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet,” 391-393.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Allan, James ve Caroline Roberts. *Syria and Iran Three Studies in Medieval Ceramics*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1987.
- Arık, Oluş. *Hasankeyf, Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.
- Arık, Oluş. "On the Ceramics Found in the Preliminary Phase of the Peçin Excavation." *Byzas 7: ÇANAK*. İstanbul: Ege Yayınları, 2007, 523-530.
- Arseven, Celal Esad. "Testi." *Sanat Ansiklopedisi*. IV. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952, 1978-1979.
- Atasoy, Nurhan ve Julian Raby. *İznik Seramikleri*. Londra: Alexandria Yayınevi, 1989.
- Aytaç, İsmail. "Elazığ Müzesi'ndeki Selçuklu Dönemi Sırsız Seramikleri." Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1989.
- Bikic, Vesna. "The Early Turkish Stratum on the Belgrade Fortress." *Byzas 7: ÇANAK*. İstanbul: Ege Yayınları, 2007, 515-522.
- Bilici, Sema. "Alanya Selçuklu Sarayı Seramikleri." *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan (10-13 Ekim 2001)*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2002, 139-154.
- Bozkurt, Nebi ve Selda Ertuğrul. "İbrik." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 21. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, 372-376.
- Böhlendorf Arslan, Beate. "Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet." *Istmitt* 58 (2008): 371-407.
- Bulut, Lale. "Samsat Ortaçağ İslami Devir Sırsız ve Tek Renkli Sırlı Seramikleri." Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 1991.
- Bulut, Lale. "Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri." *Sanat Tarihi Dergisi* VIII (1994): 1-18.
- Bulut, Lale. "Selçuk (Ayasuluk) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri." *Birinci Uluslararası Geçmişten Günümüze Selçuk Sempozyumu, 4-6 Eylül 1997*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, 343-356.
- Bulut, Lale. "Samsat Kazısı Buluntuları." *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007, 173-197.
- Carswell, John. *Kütahya Tiles and Pottery From the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*. Cilt I. Oxford: The Clarendon Yayınları, 1972.
- Çeken, Muharrem. "Hasankeyf (1991, 2001-2003) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri." Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2005.
- Çeken, Muharrem. "Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları, Atölyeleri ve Seramikleri." *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Keramik Sanatı*. Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 245-261.



- Demirsar Arlı, Belgin. “İznik Çini Fırınları Kazısı 2010 Yılı Çalışmaları.” 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı 23-28 Mayıs 2011, Malatya*, Cilt 3. Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 2012, 391-408.
- Demirsar Arlı, V. Belgin, Şennur Kaya ve Hakan Arlı. “İznik Çini Fırınları Kazısı’nda Bulunan Süzgeçli Testi Formları.” *Höyük* 12 (2023):185-200.
- Dönmez, Aylin. “Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi’ndeki Seramikler.” Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, 2010.
- Er, Cüneyt Ahmet ve Sevim Çizer. “Seramik Sanatında İşlevsel Simge Biçim Kavramı.” *Akdeniz Sanat Dergisi* 6 (12) (2013): 74-84.
- Fehervari, Geza. *Islamic Pottery a Comprehensive Study Based on the Barlow Collection*. Londra: Faber ve Faber, 1973.
- Fehervari, Geza. *Ceramics of the Islamic World Tareq Rajap Museum (Kuwait)*. New York: J.B. Tauris ve Co Ltd. Yayınları, 2000.
- Frick, Fay Arrieh. “Possible Sources for Some Motifs of Decoration on Islamic Ceramics.” *Muqarnas* X (1993): 321-240.
- Gabrieli, Ruth Smadar. “A Region Apart: Coarse Ware of Medieval and Ottoman Cyprus.” *Byzas* 7: ÇANAK. İstanbul: Ege Yayınları, 2007, 399-410.
- Gök Gürhan, Sevinç. “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri.” Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2007.
- Gök Gürhan, Sevinç. “Manisa Gülgün Hatun Hamamı’nda Bulunan “Baskı Desenli Kuşlu Testiler,” *XII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 15-17 Ekim 2008, Bildiriler*. İzmir: Hürriyet Matbaası, 2010, 206-216.
- Gök Gürhan, Sevinç. *Bir Seramik Definesi’nin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği’nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*. Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayını, 2011.
- Gök Gürhan, Sevinç. “2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi’nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler.” *Balat İlyas Bey Külliyesi Tarih, Mimari, Restorasyon*. Ed. Baha Tanman ve Leyla Kayhan Elbirlik. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2011, 301-333.
- Gök Gürhan, Sevinç. “XV. Yüzyıl Seramik Sanatında Yeni Formlar Yeni Süslemeler; Manisa Gülgün Hatun Hamamı ve Balat İlyas Bey Külliyesi Kazı Buluntuları.” *14th International Congress of Turkish Art*. Ed. Frederic Hitzel. Paris: Collage de France, 2013, 365-372.
- Grube, Ernst. *Islamic Pottery of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection*. Londra: Faber ve Faber, 1976.
- Grube, Ernst. *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery*. Londra: The Nour Foundation, 1994.
- Happer, Robin. *Functional Pottery*. Pensilvanya: Chilton Book Company, 1986.
- Hayes, John William. *Excavations at Saraçhane in Istanbul*. Cilt 2. Washington: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1992.
- Hayes, John William. *The Athenian Agora, Volume XXXII: Roman Pottery: Fine-Ware Imports*. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 2008.
- Holland, Thomas A. *Excavations Between Abu Simbel and the Sudan Frontier*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1991.

- Karamağaralı Beyhan ve Turgay Yazar. “Ani Kazısı Seramik Buluntuları.” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 123-131.
- Karasu, Yunus Emre. “Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri.” Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 2020.
- Konstantinidou, Alexandra. “The Monasteries of the Wādī al-Naṭrūn between Alexandria and Fuṣṭāṭ: A Long Transition Viewed from the Pottery (Sixth to Tenth Centuries).” *The Late Antique World of Early Islam, Muslims among Christians and Jews in the East Mediterranean*. Ed. Robert G. Hoyland. Princeton: Darwin Yayınları, 2015, 231-257.
- Koşay, Hamit Zübeyir. “Türkiye Halkının Maddi Kültürüne Dair Araştırmalar II. (Kap-Kacak, Ocak v.s.),” *Türk Etnografya Dergisi* 2 (1957): 7-28.
- Kozbe, Gülriz ve Sevinç Gök. “Cizre Kalesi Ortaçağ Barbutin ve Kalıba Baskı Bezemeli Sırsız Seramikleri.” *XI. AIECM3 Uluslararası Ortaçağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri, 19-24 Ekim 2015*. Cilt 1. Ankara: Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018, 309-318.
- Logar, Nusa. “Die Keramik des Mittelalterischen Wohnkomplexes in Resafa”. *Damaszener Mitteilungen* VIII (1995): 417-478.
- McPhillips, Stephen. “Continuity and Innovation in Syrian Artisanal Traditions of the 9 th to 13 th Centuries: Ceramic Evidence from the Syrian-French Citadel of Damascus Excavations.” *Bulletin d’études Orientales* 61 (2012): 447-473.
- Milwright, Marcus. “Ceramic From the Recent Excavations near the Eastern Wall of Rafiqa (Raqqā) Syria.” *The Journal of the Council for British Research in the Levant* 37 (2005): 197-219.
- Mulder, Stephennie. “A Survey and Typhology of Islamic Molded Ware (9th-13th centuries) Based on the Discovery of A Potter’s Workshop at Medieval Bālis, Syria.” *Journal Of Islamic Archaeology* 1 (2) (2014): 143-192.
- Nişanyan, Sevan. *Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Everest Yayınları, 2009.
- Ökse, Ayşe Tuba. *Önasya Arkeolojisinde Çanak Çömlek*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2012.
- Ökse, Ayşe Tuba. *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2015.
- Ölçer, Sevcen. “Harran Kazıları İslami Dönem Seramikleri.” Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2020.
- Ölçer, Sevcen. *Harran Orta Çağ İslami Dönem Seramikleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2022.
- Özdemir, Hicran. “Bitlis Kalesi Sırsız Seramikleri (2004-2008).” Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2011.
- Özdeniz, Hasan Hüseyin. “Gevale Kalesi Kazılarında Bulunan Ortaçağ Seramikleri.” Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2019.
- Özkul Fındık, Nurşen. *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*. Ankara: Çardaş Yayıncılık, 2008.
- Özkul Fındık, Nurşen. “Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler.” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 30 (2013): 209-223.
- Özkul Fındık, Nurşen. “Artuklu-Eyyübi Dönemlerinde Hasankeyf’te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri.” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 3 (2) (2013): 43-59.

- Özkul Fındık, Nurşen. "Unglazed Pottery (Impressed) Production in a Medieval City, Hasankeyf." *14th International Congress of Turkish Art*. Ed. Frederich Hitzel. Paris: Collège de France, 2013, 577-584.
- Özkul Fındık, Nurşen. "Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıpları." *Osmanlı Dünyasında Kültürel Karşılaşmalar ve Sanatsal Yansımaları*, Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu'na Armağan. Haz. Ayşe Pelin Şahin Tekinalp, Mehmet Fatih Müderrisoğlu ve Ünal Araç. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2017, 99-104.
- Rapuano, Yehuda. "The Hellenistic through Early Islamic Pottery from Ras Abu Ma'aruf (Pisgat Ze'ev East A)." *Atiqot (Israel Antiquities Authority)* 38 (1999): 171-203.
- Redford, Scott. "Excavations at Gritille (1982-1984) The Medieval Period a Preliminary Report." *Anatolian Studies* 36 (1986): 103-136.
- Redford, Scott. "Medieval Ceramics from Samsat, Turkey." *Archeologie Islamique* 5 (1995): 55-80.
- Robinson, Henry Schroder. *Pottery of the Roman Period: Chronology (Athenian Agora)*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1959.
- Sarre, Friedrich. "Die Keramik Der Islamischen Zeit Von Milet." *Das Islamische Milet*. Ed. Karl Wulzinger, Paul Wittek ve Friedrich Sarre. Berlin: De Gruyter, 1935, 78-87.
- Sevim, Sıdıka Sibel ve Kadriye Gayin Taymur. "Anadolu Selçuklu Dönemi Su Kapları ve Su Kaplarında Kullanılan Dekor Tekniklerinin İncelenmesi." *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 22 (8) (2020): 171-194.
- Steingass, Francis. *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. Londra: Routledge ve Kegan Paul Limited, 1963.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- "Testi." *Türkiye Gazetesi Rehber Ansiklopedisi*. 16. İstanbul: Türkiye Gazetesi, 1984, 242.
- "Testi." *Türk Ansiklopedisi*. XXXI. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1982, 142.
- Tonghini, Cristina ve Julian Henderson. "An Eleventh-century Pottery Production Workshop at al-Raqqa, Preliminary Report." *Levant* XXX (1998): 113-127.
- Tonghini, Cristina. *Qal'at Ja'bar Pottery, A Study Of a Syrian Orfited Site of the Late 11th-14th Centuries*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1998.
- Tunçel, Gül. "Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler." Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1992.
- Tunçel, Gül. "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Testiler." *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan (10-13 Ekim 2001)*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2002, 545-554.
- Tunçel, Gül. "XII-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri." *Türkler*. 8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 114-117.
- Tunçel, Gül. "Sırsız Seramik Sanatı." *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* 2. Ed. Ali Uzey Peker ve Kenan Bilici. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 525-531.
- Türe, Sevcan. "Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler." Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2014.
- Uçar, Hasan. "Edirne Yeni Saray Kazısı Seramikleri." Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2014.
- Uçar, Hasan ve Aygül Uçar. "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri." *Sanat Tarihi Dergisi* XXVII (1) (2018): 1-33.

- Uludağ, Kemal. “Seramik Sanatının Kimlik Sorunu.” *Türkiye’de Sanat Dergisi* 33 (1998): 36-38.
- Uysal, Ali Osman. “Konya’daki İnşaat Hafriyatlarında Ele Geçen Sırsız Selçuklu Seramikleri.” *Konya Kitabı X, Rüçhan Arık-Oluş Arık’a Armağan*. Ed. Haşim Karpuz ve Osman Eravşar. Konya: Konya Ticaret Odası Yayınları, 2007, 711-724.
- Yıldıztekin, Mürvet. “Kubad-Abad Sarayı Kazılarında Ele Geçen Sırsız Seramik Buluntular (1982-1990).” Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2006.
- Yılmaz, Güler. “Hasankeyf Kazılarında 2007-2009 Yıllarında Bulunan Aydınlatma ve Depolama İşlevli Sırlı Seramik Kaplar.” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2011.
- Yılmaz, Gülgün. “Edirne Zindanaltı Kurtarma Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri II.” *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi* 10 (2010): 39-55.
- Yılmaz, Gülgün. *Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri Zindanaltı Buluntuları*. Edirne: Trakya Kalkınma Ajansı Yayını, 2011.
- Yılmaz, Gülgün. “Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler.” *XVI. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (18-20 Ekim 2012)*. Cilt 2. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, 2014, 863-871.
- Yılmaz, Gülgün. “St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler.” *Mustafa Büyükkolancı’ya Armağan Kitabı*. Ed. Celal Şimşek, Bahadır Duman ve Erim Konakçı. İstanbul: Ege Yayınları, 2015, 767-779.
- Yılmaz, Gülgün. “Ayasuluk Tepesi Kazılarında Bulunan Kazıma ve Baskı Dekorlu Sırsız Seramikler.” *XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri*. Ankara: Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2017, 211-217.
- Waksman, Sylvie Yona, Jacques Burlot, Beate Böhlendorf Arslan ve Joanita Vroom. “Moulded Wares Production in the Early Turkish/Beylik Period in Western Anatolia: A Case Study from Ephesus and Miletus.” *Journal of Archaeological Science: Reports* XXX (2015): 1-11.
- Walker, Bethany J. *Reflections of Empire: Archeological and Ethnographic Studies on the Pottery of the Ottoman Levant*. Boston: American Schools of Oriental Research, 2009.
- Watson, Oliver. *Ceramics From Islamic Lands; Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection*. Londra: Thames ve Hudson, 2004.
- Wilkinson, Charles Kyrle. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1897.



## Bursa Arkeoloji Müzesindeki II. Gıyâseddin Keyhusrev Dönemi Sikkeleri

### Coins of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II Period in Bursa Archeology Museum

Abdül Halim VAROL\*

#### Öz

II. Gıyâseddin Keyhusrev, babası I. Alâeddin Keykubad'ın ölümü üzerine genç yaşta Anadolu Selçuklu Devleti'nin başına geçmiştir. Bu dönemde zirve noktasında olan devlet yaşanan Baba İshak İsyanı ve Köseadağ Savaşı neticesinde yıkılma sürecine girmiştir. Devlet idaresi ve özel yaşantısı ile tartışılan bir isim olmasına rağmen II. Keyhusrev'in bu dönemde gerçekleştirdiği sanat ve özellikle mimari alanındaki faaliyetler dikkat çekmektedir. Bu durum sultanın bastırıldığı sikkelerde de gözlenmektedir. Çalışma kapsamında Bursa Arkeoloji Müzesindeki II. Gıyâseddin Keyhusrev Dönemi'ne ait sikkelerin incelenerek Türk sanatı içerisindeki yeri ve öneminin belirtilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda müze envanterine kayıtlı 99 adet sikke tespit edilmiştir. Genel durumları itibarıyla çoğunluğu günümüze sağlam ulaşan sikkeler darp tekniğiyle üretilmiştir. H 634 [M 1237] ile H 644 [M 1246-1247] tarihleri arasında ait sikkelerin çoğunluğu gümüş malzemeyle üretilmiş ayrıca bakır malzeme de kullanılmıştır. Basım yerleri olarak Sivas, Konya ve Ankara yerleşimleri görülmektedir. Geometrik, figürlü ve bitkisel süsleme unsurları yüzeyi hareketlendirmede tercih edilmiştir. En çok geometrik unsurlar kullanılırken aslan ve güneş-yüzden oluşan kompozisyon Türk sanatı içerisinde önemli bir grup olarak belirlenmektedir. İncelenen eserler süsleme ve yazı düzenlemeleri itibarıyla tarihlendirme ve basım yeri tespiti konusunda önemli bilgiler sunan 4 tipe ayrılmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Anadolu Selçuklu Sanatı, II. Gıyâseddin Keyhusrev, Bursa Arkeoloji Müzesi, aslan ve güneş-yüz, sikke, maden sanatı

#### Abstract

Ghiyath al-Din Kaykhusraw II ascended to the throne of the Anatolian Seljuk State at a young age after the death of his father, Ala al-Din Kaykubad I. During this period, the state, at its peak, entered into a process of collapse due to the Baba Ishak Rebellion and the Battle of Köse Dağ. Despite being a controversial figure in terms of state administration and personal life, Kaykhusraw II stands out for his activities in the field of art, especially architecture, during this period. This situation can also be observed in the coins minted by the Sultan. Within the scope of this study, aims to examine the coins belonging to the period of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II in the Bursa Archaeological Museum and to indicate their place and importance in Turkish art. In this regard, 99 coins registered in the museum inventory were identified. In terms of general condition, the majority of the surviving artifacts that have reached the present day in intact condition were produced using the minting technique. The pieces date between 634 AH (AD 1237) and 644 AH (AD 1246–47). The majority of the pieces were made of silver but copper is also used. The coins were minted in Sivas, Konya and Ankara. Geometric, figurative, and botanical decorative elements were used to enliven the surface. While geometric elements are mostly used, the composition consisting of a lion and a sun-face appears as an important group in Turkish art. The analyzed artifacts are divided into 4 types in terms of ornamentation and writing arrangements, which provide important information on dating and minting location.

**Keywords:** Anatolian Seljuk art, Ghiyath al-Din Kaykhusraw II, Bursa Archaeology Museum, lion and sun-face, coin, metal art

\* **Sorumlu Yazar:** Abdül Halim Varol (Dr. Öğr. Üyesi), Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bartın, Türkiye, e-posta: a.halimvarol@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4146-6603

**Atf:** Varol, Abdul Halim. "Bursa Arkeoloji Müzesindeki II. Gıyâseddin Keyhusrev Dönemi Sikkeleri." *Art-Sanat*, 22(2024): 507-549. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.22.1447056>



### ***Extended Summary***

Ala al-Din Kayqubad I, who was considered the most successful sultan of the Anatolian Seljuk State, appointed his younger son Izz al-Din Kilij Arslan as the heir before his death. However, after his death, his eldest son Ghiyath al-Din Kaykhusraw II, who was the malik of Erzincan, was declared sultan with the efforts of prominent statesmen. In his early years, Kaykhusraw II tended to continue his father's policies and to this end he engaged in diplomatic relations with other states as his father had done. Accordingly, he received the ambassadors of foreign countries who had come to Kayseri during his father's lifetime and sent an envoy to Mongolia. Afterwards, he renewed the treaties of allegiance with the Ayyubid rulers of Damascus and Aleppo, which had been concluded during his father's reign. Soon other Ayyubid kings and Artuqid emirs also became his subjects. Thus, he formed a strong front against the Ayyubid dynasty of Egypt. However, in the same years, he remained under the influence of Sâdeddin Köpek and his negative attitude towards significant statesmen who had served for years caused the state to be in a difficult situation in overcoming the challenges in the following years. During this period, the elimination of experienced statesmen such as Kayırhan, Kemâleddin Kâmyâr, Şemseddin Altun-aba, Hüsâmeddin Kaymerî, and Tâceddin Pervâne paved the way for the emergence of the Baba Ishak rebellion. Ghiyath al-Din Kaykhusraw II, who lost power after the rebellion, suffered a heavy defeat in the Battle of Köse Dağ when the Mongols arrived in Anatolia while he was striving to ensure political unity in Anatolia. The plundering of important cities by the Mongols after the battle caused the Seljuks to lose their sovereignty in Anatolia. While efforts were being made to reestablish sovereignty, the sudden death of the sultan at a young age increased the chaos within the Seljuk State, contributing to its collapse.

Ghiyath al-Din Kaykhusraw II's private life has been the subject of controversy among historians. His marriages, fondness for women, alcohol, and entertainment have been emphasized, focusing on his failures in state governance. It is even suggested that the sultan died as a result of an attack by one of the wild animals he kept. Despite these controversies, architectural works during this period are noteworthy. It is seen that the commercial, religious and social structures built in parallel with the development of the state during the reign of his father Ala al-Din Kay-Qubad I continued uninterrupted during the reign of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II. The Sultan's works in the field of art are also observed through the coins he minted. Particularly, the intensive minting of coins featuring the composition known as the lion and sun-face is an example of this situation.

By our study, 99 coins belonging to the period of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II have been identified in the inventory of the Bursa Archaeology Museum. Excluding

duplicates, a catalogue has been created from 46 pieces. Although there are tarnishes and abrasions on the surfaces of the coins, they have survived to the present day in their general condition. However, it is not possible to say the same for the copper-based coins. The coins were minted between 634 AH (1237 AD) and 644 AH (1246–47 AD). The years 639 and 640 AH are the most common, appearing on half of the works. In 18 works, the date could not be determined. However, 10 of them could be dated according to the caliph's name and order in the front inscription lines. All coins were produced using the minting technique. The coins were produced using silver and copper metals. Silver material was more commonly preferred compared to copper. An example of gold material, which is known to have been used in the coins of this period through publications, is not found in the inventory of the Bursa Archaeology Museum. The average weight of silver coins is 2.84 grams, while copper pieces weigh 3.65 grams on average. The average diameter of silver coins is 22.2 mm, while for copper pieces, it is 22.9 mm. Among the coins, 55 were minted in Sivas, 33 in Konya, and 1 in Ankara. The minting location of 10 coins could not be determined. Kufic calligraphy was used in the inscriptions of 80 coins, while Seljuk cursive script was used in 19 coins.

The ornamentation program of the coins includes geometric, botanical, and figural elements. Among these, the pearl series border, one of the most common geometric decorative elements, is used in almost all coins. Additionally, stars, circles, three dots, reverse S, crescents, and knot motifs are other geometric ornamentation elements. Botanical elements consist of curved branches, rumi, and tulip motifs. The most frequently used curved branch motif is created by extending the last letter of the inscription lines.

The lion and sun-face elements are seen as figural ornamental elements. The composition, typically supported by geometric elements such as stars, circles, and S-curves, repeats itself with minor variations. Religious and astrological approaches play an important role in the composition. The sun cult, adopted by many societies for thousands of years, has created richness in its depictions over time. At times, the composition is depicted in a purely abstract form, while at other times it is represented anthropomorphically or directly in the form of a human figure. The lion, on the other hand, is associated with astrology or depicted as an element of power. The earliest examples of compositions bringing together the two most powerful elements of earth and sky can be found in the Persian and Mesopotamian regions. Influenced by Zoroastrian beliefs, the composition developed in these regions has been shaped within the framework of different symbolic narratives over time. In Turkish art, the composition is found before and after Ghiyath al-Din Kaykhusraw II. There are different views on the symbolic expression in the lion and sun-face composition. The most prominent of these is the symbolism of love, based on the identification of the sun with the woman

and the lion with the man. The other view is related to the astrological symbolism that Ghiyath al-Din Kaykhusraw II was the symbol of rulership. In another view, the composition is interpreted as a representation of the victory won as a result of the Babai Rebellion during the reign of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II. Similarly, the composition has also been associated with the conquest of Samsat and Diyarbakır and the suppression of the Babai Rebellion. These views are interrupted by the composition's depiction of a double lion. The fact that the usage of lion and sun elements to symbolize power and dominance in artistic depictions and societal narratives for thousands of years makes it a valid and reasonable interpretation for the artworks of this period. Additionally, the moustache detail seen in the depiction of the sun-face on the coins of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II suggests that it symbolizes a man. Therefore, it is likely that the sun-face figure symbolizes Sultan Ghiyath al-Din Kaykhusraw II or the Islamic caliph of that period mentioned just above the depiction. This interpretation is supported by the lion or lions standing just in front of the sun-face, representing the army (military power). In addition, when the radial arms of the sun in the sun-face figure in the composition and the points between them are examined, 3 different types are seen. It is understood that the die of type A was used in Konya and Sivas, the die of type B was used only in Sivas, and the die of type C was used only in Konya. Therefore, the types must indicate the place of minting of the coin.

The ornamentation and inscription elements in the coins that constitute our subject have 4 different arrangements. The date of minting is determined in this grouping. The 1st Type belongs to the years 634-636 AH, the 2nd Type to 638-641 AH, the 3rd Type to 641 AH, and the 4th Type to 642-644 AH. While the 1st group has a simpler arrangement, in the 2nd Type, where more than half of the coins are seen, the obverse is decorated with a lion and sun-face composition. The place of printing on the reverse causes the group to be divided into sub-groups. The years 638 AH (1240 AD) and 641 AH (1243 AD), which constitute the date range of the 2nd Type, are significant due to the occurrences of the Baba İshak Rebellion and the Battle of Köse Dağ. The 3rd Type can be considered as a transition between the 2nd and 4th Types. While the obverse repeats the 2nd Type, the reverse is a preparatory frame for the pearl-strung square frame seen in the 4th Type. The 4th Type repeats almost the same layout on the obverse and reverse. The absence of figural decoration and the increased use of religious expressions in the inscriptions on this group's coins are noteworthy. This situation can be associated with the transition of the caliphate from Mustansır-Billâh to Musta'sım-Billâh, and thus, the personal attitude of the new caliph.

The coins from the reign of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II period, which we examined within the scope of our study, are important in terms of representing continuity in Turkish art as well as constituting a distinctive group with examples featuring the lion and sun-face compositions.



## Giriş

II. Gıyâseddin Keyhusrev I. Alâeddin Keykubad'ın ilk oğlu olarak tarihi kesin bilinmemekle birlikte, M 1221-1222'de dünyaya geldiği düşünülmektedir. Erzincan'ın M 1228 yılında fethi ile melik tayin edilen II. Keyhusrev, babasının M 1237'de ölümü üzerine devletin başına geçmiştir<sup>1</sup>. Sultanlığının ilk yıllarında babasının komşu devletlere karşı izlediği başarılı politikayı sürdürmek adına girişimlerde bulunmuştur<sup>2</sup>. Bu ilişkilere bağlı olarak kendinden önceki sultanların döneminde de görüldüğü gibi Musul Atabekleri, Eyyûbîler, Artuklular ve Ermenilerle ortak sikkeler basılmıştır<sup>3</sup>. Saltanatının ilk yıllarında Sâdeddin Köpek'in etkisi altında kalarak devlete yıllarca önemli hizmetlerde bulunmuş Kayırhan, Kemâleddin Kâmyâr, Şemseddin Altun-aba, Hüsâmeddin Kaymerî, Tâceddin Pervâne gibi tecrübeli devlet adamlarını ortadan kaldırmıştır<sup>4</sup>. İlerleyen yıllarda yaşanan Baba İshak İsyanı [M 1240] ve özellikle Köseadağ Savaşı [M 1243] ise devleti zor duruma sokarak yıkılma sürecini başlatmıştır<sup>5</sup>. Savaşın hezimetle sonlanması ve ardından Moğolların önemli şehirleri yağmalaması Anadolu'da Selçukluların hâkimiyetini kaybetmesine sebep olmuştur. Tekrardan hâkimiyetin kurulması için M 1245-1246 yılında Kilikya Ermeni Krallığı üzerine düzenlenen sefer sırasında Alaiye'de bulunan sultan, genç yaşında ani şekilde hayatını kaybetmiştir<sup>6</sup>. Eğlenceye düşkünlüğü bilinen sultanın vahşi hayvanlar beslediği, onlarla oynadığı hatta ölümüne de bu hayvanlardan birinin ısırmasının sebep olduğu ileri sürülmektedir<sup>7</sup>.

Genç yaşta babasından devraldığı ve devletin en parlak yılları olarak adlandırılan dönemde II. Gıyâseddin Keyhusrev gerek devlet yönetimi gerekse özel hayatı ile tartışma konusu olmuştur. Buna rağmen 8-9 yıl süren saltanatında babasının döneminde başlayan yoğun inşâ çalışmalarını devam ettirmesi de onun başarısı olarak değerlendirilebilir. II. Gıyâseddin Keyhusrev'in sanat alanındaki çalışmaları bastırdığı sikkeler aracılığıyla da gözlenmektedir.

II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemi sikkelerinde malzeme olarak altın, gümüş ve bakır madenlerinin kullanıldığı ve bunlardan altın sikkelerin günümüze az sayıda

1 Ali Sevim, "Keykusrev II," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 25 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002), 348.

2 Nejat Kaymaz, *Anadolu Selçuklu Sultanlarından II. Gıyâseddin Keyhüsrev ve Devri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2009), 36-53; Zühal Şen, "Türkiye Selçuklu Sultanı II. Gıyâseddin Keyhusrev'in Karakter İncelemesi," *USAD Bahar* 14 (2021), 258-259.

3 İbrahim Artuk ve Cevriye Artuk, *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslami Sikkeler Kataloğu I* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970), 364-369; Halit Erkiletlioğlu ve Oğuz Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1996), 122-124, 127-129, 134, 140, 143.

4 Erdoğan Merçil, "Türkiye Selçukluları," *Türkler* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 889.

5 Sevim, "Keykusrev II," 348-349; *Anadolu Selçuklu Devleti Tarihi İbni Bibi'nin Farsça Muhtasar Selçuknamesinden*, çev. M. Nuri Gençosman (Ankara: Uzluk Basımevi, 1941), 190-197.

6 Semra Palaz Yıldırım, "II. Gıyâseddin Keyhüsrev Dönemi Mimari Eserleri" (Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, 2017), 26.

7 Sevim, "Keykusrev II," 350; İbn Bibi, *El-Evamirü'l-Ala'ıye Fi'l-Umuri'l-Ala'ıye (Selçukname)*, C.I-II, çev. Mürsel Öztürk (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 517.

ulaştığı bilinmektedir<sup>8</sup>. Bu dönem sikkelerinin en bilinen örneklerini “Şir ü Hurşid” olarak da adlandırılan aslan ve güneş tasvirli sikkeler oluşturmaktadır. Artukluların İran’dan getirdikleri kompozisyon<sup>9</sup>, ilk kez Konya ve Sivas’ta darp edilmeye başlanmış ve küçük farklılıklarla birlikte H 638-641 tarihleri arasında kesintisiz olarak basılmıştır<sup>10</sup>. H 642 tarihinden itibaren basılan sikkelerde ise noktalı ve düz bordür kullanımı görülmektedir. Ayrıca sikkelerin bezenmesinde yıldız, hilal ve yay motiflerine de yer verilmiştir<sup>11</sup>.

Çalışma kapsamında, Bursa Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemine ait 99 adet sikke tespit edilmiştir. Küçük detaylar dışında birbirini tekrar edenler hariç tutularak, 46 sikkeden katalog oluşturulmuştur. Katalog, sikkelere ait bilgileri, fotoğraflarını ve çizimlerini içermektedir. Karşılaştırma ve Değerlendirme bölümünde, incelenen sikkeler kendi içlerinde değerlendirilmiş ve farklı devletlere ait sikkelerle karşılaştırılmıştır. Sonuç kısmında II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemi sikkelerinin Türk sanatı ve tarihi içerisindeki önemi ve konumunun belirtilmesi hedeflenmiştir.

### 1. Katalog

Kat. No. 1 <sup>12</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 634 / M 1236-1237	Müze env. no. 104
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,97 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzünde de kararma bulunmaktadır.			
Ön yüz yazı: El-imam / el-Müstansır / Billâh e / mirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene erba'a / (sela)sin / sittemi'e.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Ed-dirhem / bi Sivas / duribe haza.	
			

8 İbrahim Artuk, “Anadolu Selçuklu Hükümdarı II. Gıyaseddin Keyhusrev Adına Kesilmiş Olan Değerli Bir Dinar,” *Türk Tarih, Arkeolojya ve Etnografya Dergisi* V (1949), 103.

9 Selçuk Mülayim, “Selçuklu Sikkelerinde Yazı - Dışı Unsurlar,” *Antalya Selçuklu Semineri Bildiriler/Seçkiler* (Antalya: Antalya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1998), 12.

10 Betül Teoman, “Konya Darphı Anadolu Selçuklu Sikkeleri,” *Konya Kitabı XVI Konya Ticaret Tarihi* (Konya: Konya Ticaret Odası, 2018), 156.

11 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 122.

12 Yılmaz İzmirlir, *Anadolu Selçuklu Paraları* (İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010), 190-191, No. 444; İsmail Galib, *Takvîm-i Meskûkât-i Selçûkiyye* (Ankara: Başnur Matbaası, 1971), 147, Üçüncü Levha No. 59.

Kat. No. 2 <sup>13</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 635 / M 1237-1238	Müze env. no. 18687
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: Geometrik	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam / el-Müstansır / Billâh e / mirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene hamse / selasin / sittemi'e.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: (Ed-dir) hem / bi Sivas.	
			

Kat. No. 3 <sup>14</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 635 / M 1237-1238	Müze env. no. 16909
Çap: 22,5 mm	Ağırlık: 2,8 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de kararma ve aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam / el-Müstansır / Billâh e / mirü'l-mü'minin. Çevresi: Sene hamse / selasin / sittemi'e.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Ed-dir(hem) / Sivas / duribe haza.	
			

13 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 190-191, No. 445.14 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 125, No. 256.

Kat. No. 4 <sup>15</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 636 / M 1238-1239	Müze env. no. 106
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,93 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzünde de kararma ve aşınma bulunmaktadır.			
Ön yüz yazı: El-imam / el-Müstansır / Billâh emir / ü'l-mü'minin. Çevresi: Sene sitte / selasin / sittemi'e sene.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Ed-dirhem / Sivas / duribe haza.	
			

Kat. No. 5 <sup>16</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 636 / M 1238-1239	Müze env. no. 14.02.2000
Çap: 24 mm	Ağırlık: 3 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: Ön yüz üstte kararma, arka yüzde aşınma görülmektedir			
Ön yüz yazı: El-imam / el-Müstansır / Billâh emir / ü'l-mü'minin. Çevresi: Sene sitte / selasin / sittemi'e.		Arka yüz yazı: (Es-su)ltan / ü'l-a'zam / Gıyâs / eddünya (v)eddin / Keyhusrev / bin Keykuba(d). Çevresi: Ed-dir(hem) / Siva(s) / duribe haza.	
			

15 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 190-191, No. 450.16 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 190-191, No. 451.

Kat. No. 6 <sup>17</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 638 / M 1240-1241	Müze env. no. 18233
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,85 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit- kisel	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Yer yer kararmalar görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır- Billâh emirü'l-mü'minin. / Duribe haza ed-dirhem bi Konya.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Sene seman / selasin sittemi'e.	
			

Kat. No. 7 <sup>18</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 638 / M 1240-1241	Müze env. no. 18234
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,79 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit- kisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzünde de kararma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır- Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Du- ribe haza ed-dirhem / bi Sivas / fi sene seman / selasin sittemi'e.	
			

17 Betül Teoman, "Figural Coins of the Seljuqs of Rum," *İkinci Uluslararası Akdeniz Dünyasında Para Tarihi ve Numismatik Kongresi 5-8 Ocak 2017* (Antalya: Koç Üniversitesi Yayınları, 2018), 538, No. 34.

18 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 132, No. 284.

Kat. No. 8 <sup>19</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 638 / M 1240-1241	Müze env. no. 22015
Çap: 21,5 mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit- kisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzünde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-(Bil) lah emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Du-ribe haza ed-dirhem / bi Sivas / fi sene seman / selasin sittemi'e.	
			

Kat. No. 9 <sup>20</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 638 / M 1240-1241	Müze env. no. 23139
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,95 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit- kisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzü de aşınmıştır.			
Ön yüz yazı: El-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin / el-imam.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Du-ribe haza ed-dirhem / bi Sivas / fi sene seman / selasin sittemi'e.	
			

19 Teoman, "Figural Coins of the Seljuqs of Rum," 539, No. 35.

20 Teoman, "Figural Coins of the Seljuqs of Rum," 539, No. 35.

Kat. No. 10 <sup>21</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 638 / M 1240-1241	Müze env. no. 111
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,92 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit-kisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzünde de kararma ve aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam / el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe haza ed-dirhem / bi Sivas / (fi) sene seman / selasin sittemi'e.	
			

Kat. No. 11 <sup>22</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 639 / M 1241-1242	Müze env. no. 114
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,97 g	Süsleme: Figürlü, geometrik	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Kararma görülmekle birlikte genel olarak sağlamdır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü' / minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya / sene tis'a / (selasin) sittemi'e.	
			

21 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 192-193, No. 457.22 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 176-177, No. 404.

Kat. No. 12 <sup>23</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 639 / M 1241-1242	Müze env. no. 15661
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,93 g	Süsleme: Figürlü, geometrik	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Üste delik açılmıştır. Ön yüzde yer yer aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müs(tansır)-Billâh emi(r)ü'l-mü'minin. / Duribe haza ed-dirhem / bi Konya.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Sene tis'a selasin / sittemi'e.	
			

Kat. No. 13 <sup>24</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 639 / M 1241-1242	Müze env. no. 18235
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,84 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bitkisel	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de üst kısımda kararma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Mü(stansır-Billâh) emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya / sene tis'a / (selasin) sittemi'e.	
			

23 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 174-175, No. 400.24 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 132, No. 286.



Kat. No. 14 <sup>25</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 639 / M 1241-1242	Müze env. no. 22016
Çap: 21,5mm	Ağırlık: 3 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: Genel itibariyle sağlam durumdadır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe haza ed-dirhem / bi Sivas / sene tis'a selasin / sittemi'e.	
			

Kat. No. 15 <sup>26</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 639 / M 1241-1242	Müze env. no. 120
Çap: 21 mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin / el-imam.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe haza ed-dirhem / bi Sivas / sene tis'a / selasin sittemi'e.	
			

25 İzmirli, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 194-195, No. 464.26 İzmirli, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 196-197, No. 465.

Kat. No. 16 <sup>27</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 639 / M 1241-1242	Müze env. no. 23134
Çap: 22,5mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit- kisel	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: Ön yüzde daha yoğun olmak üzere iki yüzü de aşınmıştır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır- Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Sene tis'a selasin / ... / sittemi'e.	
			

Kat. No. 17 <sup>28</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 640 / M 1242-1243	Müze env. no. 22025
Çap: 22,5mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit- kisel	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Ön yüzde aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır- Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya / fi sene erbain / sittemi'e.	
			

27 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 132, No. 286; İzmirliler, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 176-177, No. 403.

28 İzmirliler, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 178-179, No. 408.

Kat. No. 18 <sup>29</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 640 / M 1242-1243	Müze env. no. 23135
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,85 g	Süsleme: Figürlü, geometrik	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Ön yüzde daha yoğun olmak üzere iki yüzde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü' / minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya / fi sene erbain / sittemi'e.	
			

Kat. No. 19 <sup>30</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 640 / M 1242-1243	Müze env. no. 18236
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,71 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit-kisel	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Dairevi biçimi bozulan eserin ön yüzü aşınmış, arka yüzü kararmıştır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü' / minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Ko(nya) / sene erbain / (sitte)mi'e.	
			

29 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 176-177, No. 407.30 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 134, No. 290.

Kat. No. 20 <sup>31</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 640 / M 1242-1243	Müze env. no. 22019
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de yer yer aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe haza ed-dirhem / bi Sivas / fi sene erbain / selasin sittemi'e.	
			

Kat. No. 21 <sup>32</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 641 / M 1243-1244	Müze env. no. 18238
Çap: 20 mm	Ağırlık: 2,51 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bitkisel	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Genel itibariyle sağlam durumdadır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müs'tasım-Billâh emirü'l-mü' / minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya fi / sene 1 erbain / sittemi'e.	
			

31 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 196-197, No. 469.32 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 135, No. 295.

Kat. No. 22 <sup>33</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 641 / M 1243-1244	Müze env. no. 21856
Çap: 21,5mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bitkisel	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Ön yüzde aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya fi / sene I erbain / sittemi'e.	
			

Kat. No. 23 <sup>34</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 641 / M 1243-1244	Müze env. no. 22024
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bitkisel	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Ön yüz üstte aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müs'tasım-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya fi / sene I erbain / sittemi'e.	
			

33 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 178-179, No. 412.34 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 178-179, No. 411.

Kat. No. 24 <sup>35</sup>	Maden: 	Tarih: H 641 / M 1243-1244	Müze env. no. 118
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,98 g	Süsleme: Figürlü, geometrik	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a' / zam Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe Siva / s fi sene ahad erbain / sit(temi'e).	
			

Kat. No. 25 <sup>36</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 642 / M 1244-1245	Müze env. no. 108
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,7 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: İki yüzü de kararmıştır.			
Ön yüz yazı: Bismillahirrahmanirrahim / la ilahe illallah / Muhammed resulullah / el-imam el-Müs'tasım-Billâh / emirü'l-mü'minin. Çevresi: Fi sene / isneyn / ve erbain / ve sittemi'e.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / zillullah-ı fi'l-alem / Gıyâseddünya ved-din / Keyhusrev bin Keykubad / Kasım emirü'l-mü'minin. Çevresi: Duribe haza / ed-dir(hem) / bi medinete / Konya.	
			

35 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 200-201, No. 480; İsmail Galib, *Takvîm-i Meskûkât-i Selçûkiyye* (Ankara: Başnur Matbaası, 1971), 147, Üçüncü Levha No. 82.

36 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 139, No. 298.

Kat. No. 26 <sup>37</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 643 / M 1245-1246	Müze env. no. 107
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,7 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de kararma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: Bismillahirrahmanirrahim / la ilahe illallah / Muhammed resulullah / el-imam el-Müs'tasım / Billâh emirü'l-mü'minin. Çevresi: Fi sene/selase ve / erbain /ve sittemi'e.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / zillullah-ı fi'l-alem / Gıyâseddünya ved-din / Keyhusrev bin Keykubad / Kasım emirü'l-mü'minin. Çevresi: Duribe haza / ed-dirhem / bi Sivas.	
			

Kat. No. 27 <sup>38</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 644 / M 1246-1247	Müze env. no. 22028
Çap: 24 mm	Ağırlık: 2,8 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: Genel itibariyle sağlam durumdadır.			
Ön yüz yazı: Bismillahirrahmanirrahim / la ilahe illallah / Muhammed resulullah / el-imam el-Müs'tasım / Billâh emirü'l-mü'minin. Çevresi: Erbain / ve sittemi'e / sene / erba'a.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / zillullah-ı fi'l-alem / Gıyâseddünya ved-din / Keyhusrev bin Keykubad / Kasım emirü'l-mü'minin. Çevresi: Ed-dirhem / bi medinete / Sivas / duribe haza.	
			

37 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 142, No. 303.38 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 142, No. 305.

Kat. No. 28 <sup>39</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: H 644 / M 1246-1247	Müze env. no. 109
Çap: 25 mm	Ağırlık: 2,91 g	Süsleme: Geometrik	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: Yer yer kararma ve aşınma bulunmakla birlikte sağlam durumdadır.			
Ön yüz yazı: Bismillahirrahmanirrahim / la ilahe illallah / Muhammed resulullah / el-imam el-Müs'tasım / Billâh emirü'l-mü'minin. Çevresi: Ve sittemi'e / sene / erba'a ve / erbain.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / zillullah-ı fi'l-alem / Gıyâseddünya ved-din / Keyhusrev bin Keykubad / Kasım emirü'l-mü'minin. Çevresi: Duribe haza / (ed-dir)hem / bi medinete / ....	
			

Kat. No. 29 <sup>40</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 105
Çap: 23 mm	Ağırlık: 2,92 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de kararma ve aşınma bulunmaktadır.			
Ön yüz yazı: El-imam / el-Müstansır / Billâh / (emir)ü'l-mü'minin. Çevresi: ... / ... / ...		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / (bin) Keykubad. Çevresi: Ed-dirhem / bi Siv(as) / ...	
			

39 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 182-183, No. 421.40 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 190-191, No. 445,446,449.



Kat. No. 30 <sup>41</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 16528
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,95 g	Süsleme: Figürlü, geometrik	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de aşınma bulunmaktadır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müs'tasım-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev (bin) Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya / sene ... / sittemi'e.	
			

Kat. No. 31 <sup>42</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 23133
Çap: 21,5 mm	Ağırlık: 2,8 g	Süsleme: Figürlü, geometrik	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müs'tasım-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya / sene ... / ve sittemi'e.	
			

41 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 176-177, No. 404,405,407.42 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 176-177, No. 403; Erkiiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 132, No. 286.

Kat. No. 32 <sup>43</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 18243
Çap: 20 mm	Ağırlık: 2,54 g	Süsleme: Figürlü, geometrik	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: Alt hizadan kırılan eserin iki yüzünde de kararma ve aşınma vardır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müs'tasım-Billâh / emirü'l / mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan ü'l-a'zam / Gıyâseddünya veddin / Keyhusrev bin Keykubad. Çevresi: Duribe bi Konya / ... ve sittemi'e.	
			

Kat. No. 33 <sup>44</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 23144
Çap: 21 mm	Ağırlık: 2,82 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit-kisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe haza ed-dir(hem) / bi Sivas / fi sene ... / ... sittemi'e.	
			

43 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 178-179, No. 409.

44 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 133, No. 288; İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 192-193, No. 457.

Kat. No. 34 <sup>45</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 16419
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,86 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit-kisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh (emirü'l-mü'minin).		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe haza ed-dir(hem) / bi Sivas ve / sene ... / ... sittemi'e.	
			

Kat. No. 35 <sup>46</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 17399
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,65 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bit-kisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüz de kararmış ve aşınmıştır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe haza ed-dirhem / bi Sivas / ... / selasin sittemi'e.	
			

45 Erkiletlioğlu ve Güler, *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, 132, No:284, İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 192-193, No. 458.

46 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 194-197, No. 459,466.

Kat. No. 36 <sup>47</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 18245
Çap: 22 mm	Ağırlık: 2,77 g	Süsleme: Figürlü, geometrik	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: Dairevi biçimi bozulan eserin iki yüzünde de kararma ve aşınma vardır.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emir (ü'l-mü'minin).		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / bin Keykubad. Çevresi: Duribe /...	
			
			

Kat. No. 37 <sup>48</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 23146
Çap: 20 mm	Ağırlık: 2,72 g	Süsleme: Figürlü, geometrik, bitkisel	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: Ön yüzde daha yoğun olmak üzere iki yüzde de aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: El-imam el-Müstansır-Billâh emirü'l-mü'minin.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / (bin) Keykubad. Çevresi: Duribe haza ed-dirhem / bi Sivas / sene... /.../ sittemi'e.	
			
			

47 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 194-197, No. 460,464.48 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 192-197, No. 457,458,466,469.

Kat. No. 38 <sup>49</sup>	Maden: Gümüş	Tarih: -	Müze env. no. 16439
Çap: 21 mm	Ağırlık: 2,52 g	Süsleme: Geometrik, bitkisel	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de kararma ve aşınma vardır.			
Ön yüz yazı: Bismillahirrahmanirrahim / la ilahe illallah / Muhammed resulullah / el-imam el-Müs'tasım / Billâh emirü'l-mü'minin. Çevresi: ... / ... / ...		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / zıll-ullah fil alem / Gıyâseddünya ved-din / Keyhusrev bin Keykubad / Kasım emirü'l-mü'minin. Çevresi: ... / ...	
			

Kat. No. 39 <sup>50</sup>	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze env. no. 121
Çap: 22 mm	Ağırlık: 3,76 g	Süsleme: Bitkisel	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de yoğun aşınma ve kararma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: La ilahe illallah / ... resul... / ...		Arka yüz yazı: ... / Keyhusrev / Keykuba(d).	
			

49 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 204-205, No. 493.50 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 208-211, No. 508, 512; İbrahim Can Olcar, "Alanya Arkeoloji Müzesi'ndeki Anadolu Selçuklu Sikkeleri" (Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2023), 176, No. 113.

Kat. No. 40 <sup>51</sup>	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze env. no. 122
Çap: 22 mm	Ağırlık: 3,76 g	Süsleme: Geometrik	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de yoğun kararma ve aşınma bulunmaktadır.			
Ön yüz yazı: La ilahe illallah / Muhammed resul(ullah) / ...		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev ...	
			

Kat. No. 41 <sup>52</sup>	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze env. no. 123
Çap: 23 mm	Ağırlık: 3,06 g	Süsleme: Geometrik	Basım yeri: Ankara
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de yoğun kararma ve aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: La ilahe ... / Muhammed ... / ...		Arka yüz yazı: Es-sultan ... / Keyhusrev ... / ... Çevresi: Duribe Ankar(a).	
			

51 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 208-209, No. 505.52 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 208-209, No. 503,504.

Kat. No. 42 <sup>53</sup>	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze env. no. 124
Çap: 22 mm	Ağırlık: 4,54 g	Süsleme: Geometrik	Basım yeri: Konya
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de yoğun kararma ve aşınma vardır.			
Ön yüz yazı: La ilahe illallah / ... (Resul) ullah. Çevresi: Sene ...		Arka yüz yazı: Es-sultan ... / Keyhusrev / (bin) Keykubad. Çevresi: Kon(ya).	
			

Kat. No. 43 <sup>54</sup>	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze env. no. 15813
Çap: 24 mm	Ağırlık: 4,45 g	Süsleme: Geometrik	Basım yeri: Sivas
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de kararma ve aşınma görülmektedir.			
Ön yüz yazı: La ilahe illallah / Muham-med resulullah. Çevresi: Bi Sivas.		Arka yüz yazı: Es-sultan / ü'l-a'zam / Keyhusrev / ...	
			

53 İzmirli, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 210-211, No. 505-510.54 İzmirli, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 210-211, No. 511.

Kat. No. 44 <sup>55</sup>	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze env. no. 16327
Çap: 23 mm	Ağırlık: 3,04 g	Süsleme: Geometrik	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de yoğun kararma ve aşınma bulunmaktadır.			
Ön yüz yazı: La (ilâhe) illallah / ... / re-sulullah.		Arka yüz yazı: Es-sultan / (ü'l)-a'zam / Keyhusrev.	
			

Kat. No. 45 <sup>56</sup>	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze env. no. 16335
Çap: 23 mm	Ağırlık: 3,07 g	Süsleme: Geometrik	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de yoğun kararma vardır.			
Ön yüz yazı: La ilâhe ... / (Muha)mmed Resulullah / ...		Arka yüz yazı: Es-sultanü'l-a'zam / Keyhusrev bin / Keykubad. Çevresi: Duribe ...	
			

55 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 210-211, No. 514; Olcar, "Alanya Arkeoloji Müzesi'ndeki Anadolu Selçuklu Sikkeleri," 191-193 No. 127-129.

56 Olcar, "Alanya Arkeoloji Müzesi'ndeki Anadolu Selçuklu Sikkeleri," 179,180 No. 116,117.



Kat. No. 46 <sup>57</sup>	Maden: Bakır	Tarih: -	Müze env. no. 8.16.99
Çap: 24,5 mm	Ağırlık: 2,9 g	Süsleme: -	Basım yeri: -
Günümüzdeki durumu: İki yüzde de yoğun kararma ve aşınma bulunmaktadır.			
Ön yüz yazı: La ilahe ... / ... resul...		Arka yüz yazı: Es-sultan / (Keyhus)rev bin / ...	
			
			

## 2. Değerlendirme

Çalışmada Bursa Arkeoloji Müzesi<sup>58</sup> envanterine kayıtlı II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemine ait 99 adet sikke tespit edilmiş, birbirini tekrarlar nitelikteki örnekler hariç tutularak 46'sına katalogda yer verilmiştir. Sikkelerin büyük kısmı çeşitli tarihlerde satın alma yoluyla müze envanterine dâhil edilmiştir. Günümüzdeki durumları genel itibariyle sağlam olmakla birlikte bazılarının yüzeyinde kararma ve aşınma görülmektedir. Bakır malzemelerde tahribat daha fazladır.

Sikkelerde basım tarihi H 634 [M 1237] ile H 644 [M 1246-1247] aralığında değişmektedir. Bunlardan en çok H 639 tarihi (31 sikkede) ve H 640 tarihi (19 sikkede) karışımıza çıkmaktadır. 18 sikkede ise aşınma ve tahrip sebebiyle tarih belirlenememiştir. Bu sikkelerin tarihlendirilmesinde süsleme ve düzenin yanı sıra yazıdaki halife isimleri tarihlendirmede kolaylık sağlamaktadır. II. Keyhusrev'in sultanlık döneminde halife olan Müstansır-Billâh'ın adı H 634-640 [M 1226-1242] yıllarına, Müsta'sım-Billâh'ın adı H 640-644 [M 1242-1258] yıllarına işaret etmektedir<sup>59</sup>. Bu sayede 10 sikkenin (Kat. No. 29-38) tarihlendirilmesinde belirli bir tarih aralığına ulaşmak mümkündür.

Tamamı darp tekniğiyle üretilen sikkelerin 91'i gümüş, 8'i bakır malzemelidir. Gümüş sikkelerde ağırlık ortalaması 2,84 g, bakırlarda ise 3,65 g'dır. Gümüş sikkelerin çap ortalaması 22,2 mm iken bakır sikkelerde 22,9 mm'dir. Yazı satırları 80 sikkede kûfi hat, 19 sikkede Selçuklu sülüsü ile işlenmiştir.

57 İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 208-209, No. 503,507; Olcar, "Alanya Arkeoloji Müzesi'ndeki Anadolu Selçuklu Sikkeleri," 124,133,181 No. 83,89,118.

58 Bursa Arkeoloji Müzesi ile imzalanan 28.02.2023 tarihli protokol kapsamındaki 24.06.2024 tarihli E-63300701-155.01-5308388 sayılı izin ile çalışma gerçekleştirilmiştir.

59 Müsta'sım-Billâh H 640'ta [M 1242] halifelik makamına geçmesine rağmen H 641 tarihli sikkelerde Müstansır-Billâh'ın adına yer vermeye devam edilmiştir. Dolayısıyla H 641 yılında basılan sikkelerde iki halifenin de adına rastlamak mümkündür.

Bu dönemde basım merkezleri olarak Diyarbakır (Amid), Ankara, Erzurum, Kızıltepe-Mardin (Duneysir), Erzincan, Kayseri, Konya, Sis, Sivas, Malatya, Halep, Mardin, Musul, Şam (Dımaşk), Cizre yerleşimleri bilinmektedir<sup>60</sup>. Çalışmada basım merkezlerinden Sivas (55), Konya (33) ve Ankara (1) yerleşimlerine ait sikkeler yer almaktadır. Basım yeri 10 sikkede ise tespit edilememiştir.

**Tablo 1:** Sikkeler hakkında teknik bilgiler (Tarihlendirme yapılan sikkeler kırmızı ile belirtilmiştir). (Abdül Halim Varol, 2024)

Kat. No	Envanter No	Benzer Sikkelerin Envanter No	Tarih	Yer	Halife	Teknik			Yazı Türü
						Maden	Ağırlık	Çap	
1	104	-	634	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,97	24	Kufi
2	18687	-	635	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,9	23	Kufi
3	16909	-	635	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,8	22,5	Kufi
4	106	-	636	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,93	22	Kufi
5	14.02.2000	-	636	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	3	24	Kufi
6	18233	-	638	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,85	23	Kufi
7	18234	-	638	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,79	22	Kufi
8	22015	22012, 22020, 23140	638	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,9	21,5	Kufi
9	23139	-	638	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,95	23	Kufi
10	111	23145	638	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,92	22	Kufi
11	114	18237, 23128, 23138	639	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,97	22	Kufi
12	15661	115	639	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,93	23	Kufi
13	18235	110, 18239, 23129, 23130, 23131, 23132, 2010/109	639	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,84	22	Kufi
14	22016	112, 18232, 18240, 22021, 15665, 22022, 22023, 18535 22018, 23853, 21866, 23143	639	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	3	21,5	Kufi
15	120	16532, 16963	639	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,9	21	Kufi
16	23134	-	639	-	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,9	22,5	Kufi
17	22025	113, 116, 2006/17	640	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,9	22,5	Kufi
18	23135	-	640	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,85	22	Kufi
19	18236	-	640	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,71	22	Kufi
20	22019	21901, 21857, 17774, 16565, 23142, 22013, 22014, 119, 23147, 23141, 16996, 22017	640	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,9	22	Kufi
21	18238	-	641	Konya	el-Müs'tasım-Billâh	Gümüş	2,51	20	Kufi
22	21856	22026, 23136	641	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,9	21,5	Kufi
23	22024	117, 18536	641	Konya	el-Müs'tasım-Billâh	Gümüş	2,9	22	Kufi
24	118	-	641	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,98	23	Selçuklu sülüsü
25	108	-	642	Konya	el-Müs'tasım-Billâh	Gümüş	2,7	22	Selçuklu sülüsü
26	107	22027	643	Sivas	el-Müs'tasım-Billâh	Gümüş	2,7	23	Selçuklu sülüsü
27	22028	22029, 22030, 23822	644	Sivas	el-Müs'tasım-Billâh	Gümüş	2,8	24	Selçuklu sülüsü
28	109	18244	644	-	el-Müs'tasım-Billâh	Gümüş	2,91	25	Selçuklu sülüsü
29	105	-	634-638	Siv(as)	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,92	23	Kufi
30	16528	-	638-640	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,95	22	Kufi
31	23133	-	638-640	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,8	21,5	Kufi
32	18243	-	638-640	Konya	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,54	20	Kufi
33	23144	-	638-640	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,82	21	Kufi
34	16419	-	638-640	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,86	22	Kufi
35	17399	-	638-640	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,65	22	Kufi
36	18245	-	638-640	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,77	22	Kufi
37	23146	-	638-640	Sivas	el-Müstansır-Billâh	Gümüş	2,72	20	Kufi
38	16439	-	642-644	-	el-Müs'tasım-Billâh	Gümüş	2,52	21	Selçuklu sülüsü
39	121	-	-	-	-	Bakır	3,76	22	Selçuklu sülüsü

60 Reyhan Şahin, "Türkiye Selçuklu Devletinde Para Basım Faaliyetleri (1075-1318)" (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2019), 114.

40	122	-	-	-	-	Bakır	3,76	22	Selçuklu sülüsü
41	123	-	-	Ankara	-	Bakır	3,06	23	Selçuklu sülüsü
42	124	-	-	Konya	-	Bakır	4,54	22	Selçuklu sülüsü
43	15813	-	-	Sivas	-	Bakır	4,45	24	Selçuklu sülüsü
44	16327	-	-	-	-	Bakır	3,04	23	Selçuklu sülüsü
45	16335	-	-	-	-	Bakır	3,7	23	Selçuklu sülüsü
46	8.16.99	-	-	-	-	Bakır	2,9	24,5	Selçuklu sülüsü

## 2.1. Süsleme

İncelenen sikkelerde geometrik, bitkisel ve figürlü süsleme unsurları yüzeyin bezenmesinde kullanılmıştır. Bunlardan geometrik motifler 97, figürlü motifler 75, bitkisel motifler 74 sikkede işlenmiştir.

**Tablo 2:** Süsleme türleri ve kullanılan motiflerin dağılımı (Abdul Halim Varol, 2024)

Kat. No	Süsleme			Figürlü			Bitkisel			Geometrik						
	Figürlü	Bitkisel	Geometrik	Aslan	Güneş	Rumi	Lale	Kıvrık D.	İnci D.	Kare I.D.	Düğüm	Üç Benek	Daire	Ters S	Hilal	Yıldız
1	-	Ö	Ö-A	-	-	Ö	-	A	Ö-A	-	-	-	-	-	-	-
2	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö
3	-	Ö	Ö-A	-	-	Ö	-	Ö	Ö-A	-	-	-	-	-	-	-
4	-	Ö-A	Ö-A	-	-	-	-	Ö-A	Ö-A	-	-	-	-	-	-	A
5	-	Ö	Ö-A	-	-	-	-	Ö	Ö-A	-	-	-	Ö	-	-	-
6	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	A	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	A
7	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	-	Ö	-	-	Ö
8	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	-	A	-	-	Ö
9	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö
10	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	-	-	-	Ö	Ö
11	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö-A
12	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	A
13	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	A	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö
14	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	-	Ö-A	-	Ö	Ö
15	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö
16	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	A	-	-	Ö	-	-	-	-	-	-	Ö-A
17	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	-	A	-	-	Ö
18	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	-	Ö-A	-	-	A	Ö-A	-	-	-
19	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	A	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö
20	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	A	-	-	A	Ö	-	-	Ö
21	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	A	-	A	Ö-A	-	-	-	A	-	-	Ö-A
22	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	A	A	Ö-A	-	-	A	-	-	Ö	Ö-A
23	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	A	-	-	Ö-A	-	-	-	-	Ö	-	Ö
24	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	-	Ö-A	-	-	-	Ö-A	-	-	-
25	-	Ö-A	Ö-A	-	-	-	-	Ö-A	Ö-A	Ö-A	-	-	Ö-A	-	-	-
26	-	Ö-A	Ö-A	-	-	A	-	Ö-A	Ö-A	Ö-A	-	Ö	Ö-A	-	-	-
27	-	Ö	Ö-A	-	-	-	-	Ö	Ö-A	Ö-A	-	-	Ö-A	-	-	Ö
28	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	Ö-A	Ö-A	-	-	A	-	-	-
29	-	A	Ö-A	-	-	-	-	A	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö
30	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	-	Ö-A	-	-	A	-	-	-	Ö-A
31	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	-	Ö-A	-	-	A	-	-	-	Ö-A
32	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö
33	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	A	A	-	Ö	Ö
34	Ö	A	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö
35	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	-	Ö-A	-	-	-	Ö-A	-	-	Ö
36	Ö	-	Ö-A	Ö	Ö	-	-	A	-	-	-	-	Ö	-	-	Ö
37	Ö	A	A	Ö	Ö	-	-	A	A	-	-	-	A	-	-	-
38	-	A	Ö-A	-	-	-	-	-	-	Ö-A	A	-	-	-	-	A

39	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
40	-	-	Ö	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Ö
41	-	-	Ö	-	-	-	-	-	Ö	-	-	-	-	-	-	-	-
42	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	-	-
43	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	-	-	Ö
44	-	-	A	-	-	-	-	-	A	-	-	-	-	-	-	-	A
45	-	-	Ö-A	-	-	-	-	-	Ö-A	-	-	-	A	-	-	-	-
46	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Geometrik süsleme unsurlarından inci dizisi 94 sikkede kullanılması itibariyle en çok karşılaşılan bezeme elemanıdır<sup>61</sup>. Aynı süsleme unsurunun kare biçimle oluşturulan tipi ise 10 sikkede bulunmaktadır. Bunun yanı sıra yıldız 73, daire 47, üç benek 12, ters S 3, hilal 8, düğüm 1 sikkede işlenmiştir (**G. 1**). Yazıyı sınırlandırmak için kullanılan inci dizisi bordür düzenlemesinin dışındaki geometrik unsurlar yüzeyde boş alanları hareketlendirir veya süsleme kompozisyonunu destekler niteliktedir. Bu bağlamda özellikle yazı satırları arasında yıldız ve daire biçimine sıklıkla yer verilmiştir. Yıldız, hilal ve ters S ise ön yüzdeki figürlü kompozisyonla birlikte kullanılmıştır. Üç benek motifi ise bir örnek (Kat. No. 26) haricinde sikkelerin arka yüzünde yazı satırlarına yakın konumda işlenmiştir.



**G. 1:** Yıldız (Kat. No. 13Ö), daire (Kat. No. 24Ö), üç benek (Kat. No. 22A), ters S (Kat. No. 23Ö), hilal (Kat. No. 22Ö), düğüm (Kat. No. 38A) (Çizim Abdül Halim Varol, 2024)

Bitkisel süsleme unsurları olarak kıvrık dal, rumi ve lale motifleri görülmektedir (**G. 2**). 55 sikkede kullanılan kıvrık dal motifi, arka yüz yazı satırlarının son harflerinin uzatılarak kıvrık dal şeklinde işlenmesiyle oluşturulmuştur. 8 sikkede kullanılan rumi motifi genellikle yazı satırlarının arasında, nispeten küçük boyutlarla genellikle arka yüze işlenmiştir. Lale olarak sınıflandırdığımız motif ise stilize üsluba sahiptir. 2 sikkede görülen motif sadece arka yüzde görülmektedir. Sikkelerde kullanılan geometrik ve bitkisel motifleri, Türk süsleme sanatlarında geniş bir zaman aralığı ve malzeme çeşitliliği içerisinde tercih edilen unsurların sikkeler üzerindeki yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür.



**G. 2:** Kıvrık dal (Kat. No. 25Ö), rumi (Kat. No. 26A), lale (Kat. No. 13A) (Çizim Abdül Halim Varol, 2024)

61 Motif 5 sikkede (Kat. No. 36,38-40,46) dışında tüm örneklerde tespit edilmiştir. Motifin bulunmadığı sikkelerin ise orijinalinde motife sahip olduğunu ancak aşınma ve tahrir sebebiyle günümüze ulaşamadığı yorumu yapılabilir.

Figürlü süsleme unsurları olarak aslan ve güneş-yüz<sup>62</sup> figürleri kullanılmıştır. H 638-641 [M 1240-1243] yılları arasına ait 75 sikkede görülen kompozisyon sadece ön yüzde yer almaktadır. Sağ profilden hareket eder şekilde verilen aslanın, boyun ve gövdesine zincir sarılıdır. Gövdesinin hemen üstünde çevresi güneş, içi insan yüzü şeklinde tasvir edilen güneş-yüz motifi işlenmiştir. Figürler genellikle yıldız, hilal ve daire (gezegen şeklinde yorumlamak mümkün) gibi geometrik unsurlarla desteklenmiştir. (G. 3).



G. 3: Kompozisyonun sadece yıldızlı örneği (Kat No. 11Ö), kompozisyonun yıldız, hilal ve dairesel örneği, (Kat. No. 33Ö), kompozisyonun yıldız ve ters S örneği (Kat. No. 23Ö). (Çizim Abdül Halim Varol, 2024)

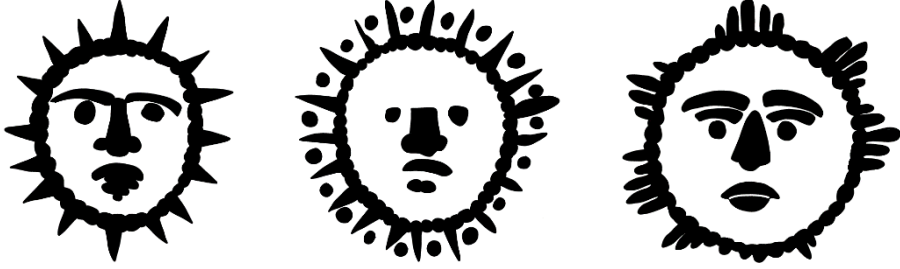
Güneş-yüz figüründe temel biçim hemen hemen aynı olmakla birlikte, güneşin ışınal kolları ve bunların arasında yer alan noktalar çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda güneş tasviri ışınal kolları itibarıyla 3 tipe ayrılmaktadır.

Tip	Temel özellik	Adet
A	Sadece ışınal kollar	36
B	İşınal kollar ve aralarında noktalar	21
C	İşınal kollar ve yanında küçük kollar	11

36 sikkede görülen A tipinde tasvir, güneşin noktalı yapıya sahip kenar hattı ve bunun aralarında belirli mesafede yer alan ışınal kollardan oluşmaktadır. Işınal kollar arasındaki boşluk durumuna göre kendi içinde farklılık göstermektedir. Bu tipte basım yeri konusunda ayırt edici bir detay bulunmamaktadır. B tipi 21 sikkede görülmektedir. Burada güneşin ışınal kolları arasında noktalar bulunmaktadır. Bu tipteki sikkelerin tamamı Sivas'ta basılmıştır<sup>63</sup>. 11 sikkede rastlanan C tipinde ışınal kollar yanlarındaki daha kısa boyutlu kollarla desteklenmektedir. Bu tipteki örneklerin tamamı Konya'da basılmıştır (G. 4). Dolayısıyla A tipindeki kalıbın her iki şehirde, B tipindeki kalıbın Sivas'ta, C tipindeki kalıbın Konya'da kullanıldığı anlaşılmaktadır. Buna göre basım yeri okunamayan Kat. No. 36'nın B tipinde olmasına bağlı olarak basım yerinin Sivas olduğu çıkarımını yapmak mümkündür.

62 Kompozisyonu güneş veya yüz olarak tanımlamanın doğru olmayacağı kanaatindeyiz. Tasvir edilen unsurun salt güneş ya da yüz betimlemesi olmadığı açıktır. Dolayısıyla bu çalışmada iki unsurun birleşimini ifade eden güneş-yüz kelimesi tercih edilmiştir.

63 Bu görüşü destekleyen çalışma için bk. Olcar, "Alanya Arkeoloji Müzesi'ndeki Anadolu Selçuklu Sikkeleri," 267.



G. 4: A Tipi (Kat No. 10), B Tipi (Kat. No. 14), C Tipi (Kat. No. 12) (Çizim Abdül Halim Varol, 2024)

Anadolu Selçuklu sikkelerinde önemli bir grubu oluşturan aslan ve güneş-yüz kompozisyonu, Farsça “Şir ü Hurşid” (aslan ve güneş) adıyla literatürde yer almaktadır. Kompozisyonun kökeninde din ve astroloji bulunmaktadır. Güneş, insanlara sunduğu faydaların yanı sıra astrolojik yönü itibarıyla tarih boyunca insanlığın ilgisini çekmiş ve bu ilgi zamanla külte dönüşmüştür. Dinî inançlar içerisinde tanrısal özellikler yüklenmesiyle gelişen tanrı-güneş imgesi Anadolu, Mezopotamya, Mısır, Pers, Uzak Doğu gibi geniş bir coğrafyada birçok medeniyet tarafından farklı üsluplarla tasvir edilmiştir. Kimi örneklerde salt biçimiyle, kimi örneklerde ise onu sembolize eder nitelikteki Eski Mısır güneş tanrısı Ra tasvirlerindeki gibi antropomorfik üslupta ya da Yunan mitolojisindeki güneş tanrısı Helios tasvirlerindeki gibi insan biçiminde işlenmiştir. Bu bağlamda Ahamenî İmparatorluğu Dönemi’ne<sup>64</sup> ait MÖ 4. yüzyıla tarihlendirilen bir mühür, Şir ü Hurşid kompozisyonun erken örnekleri arasında değerlendirilebilir. Kralın İhtar-İnanna olarak gösterilen Anahita’ya tapınması sahnesinde, insan görünümüne sahip tanrıça, bir aslanın üstünde ve etrafında ışınal kolları uzanan güneş ile tasvir edilmiştir (G. 5). Eski Yunan uygarlığına ait, MÖ 361-333 yılları arasında Myriandrus’da (Hatay) basılan sikkenin arka yüzünde benzer kompozisyona rastlanmaktadır. Burada kompozisyon aslan ve üstündeki güneşten oluşmaktadır (G. 6). Bu örneklerde henüz insan ve güneşin bütün hâlinde olmamasına rağmen cepheden verilen unsurların konumlanması kompozisyonun prototipi niteliğindedir.

64 II. Kyros önderliğinde Medlere karşı ayaklanarak güçlü bir imparatorluk hâline gelen Ahamenîler MÖ 550-331 yılları arasında İran başta olmak üzere geniş bir coğrafyada etkili olmuşlardır. Detaylı bilgi için bk. Esko Naskali, “İran: Tarih,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 22 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002), 394-395.



G. 5: Ahamenî İmparatorluğu mühür (Frantz Grenet, “Mary Boyce’s Legacy for the Archaeologists,” *Bulletin of the Asia Institute* 22 (2008), 33)

G. 6: Eski Yunan dönemi sikke ([https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_1896-0601-105](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1896-0601-105))

Zerdüşt öğretisinin etkili olduğu İran ve yakın coğrafyasında Ahamenî İmparatorluğu’ndan sonra gelen Part ve Sâsânî İmparatorluğu Dönemlerinde güneş kültü varlığını devam ettirmiştir<sup>65</sup>. İslam’ın kabulünden sonra aynı coğrafyada egemenlik kuran Selçuklu ve Timur Devletleri’nin sanatında da görülen aslan ve güneş-yüz kompozisyonu Safevî İmparatorluğu ile yaygın kullanıma kavuşmuştur<sup>66</sup>. Safevîlerin Şiiliği kabulü ve Hz. Ali’nin “Allah’ın aslanı” şeklinde nitelendirilmesi ile kompozisyona İslami bir anlam yüklenmiştir. İlerleyen dönemlerde Zülfikar’ı temsilen kılıcın eklenmesiyle birlikte Şiilikle özdeşleşerek kompozisyon İran’ın ulusal sembolü haline gelmiştir<sup>67</sup>.

Aslan ve güneş-yüz kompozisyonunun sembolik anlatısına yönelik farklı görüşler bulunmaktadır. Bunlardan en dikkat çeken, güneşin kadın, aslanın erkekle özdeşleştirilmesi temeline dayanan aşk sembolizmidir. Sembolik anlatı, II. Keyhusrev ile Gürcü eşi Tamara aşkı<sup>68</sup> veya *Hüsrev ile Şirin* mesnevisi olarak ifade edilmiştir<sup>69</sup>. Diğer görüş astrolojik sembolizmle ilişkilidir. Bu dönemdeki astral kaynaklı tematik yaklaşımların zenginliğine bağlı olarak kompozisyonun II. Keyhusrev’in hükümdarlık simgesi olduğu iddia edilmiştir<sup>70</sup>. Bir diğer görüşte ise kompozisyon, II. Keyhusrev döneminde yaşanan Babai İsyanı sonucunda kazanılan zaferin temsili olarak yorumlanmıştır<sup>71</sup>. Buna benzer şekilde kompozisyon, Samsat ile Diyarbakır’ın fethi ve üstüne Babai İsyanı’nın bastırılması ile de ilişkilendirilmiştir<sup>72</sup>. Kompozisyonun sembolik anlatı-

65 Nimet Yıldırım, “Zerdüşt ve Öğretisi,” *Doğu Araştırmaları* 3 (2009), 13-14.

66 Cihat Aydoğmuşoğlu, “Safevî, Kaçar ve Babür Bayrakları Üzerine Bir Değerlendirme,” *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 13/2 (2013), 55-57.

67 Hayrunnisa Turan, “Şîr ü Hürşîd Tasvirinin Kökeni ve İçeriğine Dair Düşünceler,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 51 (2017), 458-459, 463.

68 Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye* (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1993), 415.

69 Gündegül Parlar, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 123.

70 Ahmet Çaycı, “Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri” (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2000), 106.

71 Turan, “Şîr ü Hürşîd Tasvirinin Kökeni ve İçeriğine Dair Düşünceler,” 458-459.

72 Erdal Eser, “Anadolu Selçuklu Dönemi’nde Sultani Pul: Sikke II. Gıyâseddin Keyhüsrev Dönemi Figürlü

sıyla ilgili bu görüşlerin tutarlı yanları bulunmakla birlikte yine bu dönemde basılan iki aslanlı örnekler bu sembolik anlatımları sekteye uğratmaktadır (G. 7)<sup>73</sup>.



G. 7: II. Keyhusrev Döneminde basılan çift aslanlı kompozisyon (Şennur Şentürk ve Oğuz Tekin, *Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük*, 81)

Ayrıca sikkelerdeki kompozisyon incelendiğinde güneş-yüz figüründe kaş, göz, burun, dudak ve çenenin net şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Bu unsurların kenarlarındaki derin yüzeyler, yanak ve alnı belirginleştirmektedir. Figürün ağız kısmında üst dudağın alta oranla daha uzun ve kavisli olması sebebiyle bunun bıyık olduğu anlaşılmaktadır (G. 8). Ağızda yer alan bıyık detayı tasvirin bir kadına değil, erkeğe ait olduğuna dair net bir işarettir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda II. Keyhusrev dönemi sikkeleri özelinde iddia edildiği gibi güneş-yüz tasviri ile bir kadının temsil edilmesi mümkün görünmemektedir.



G. 8: Kat. No. 11, 19, 30 (Fotoğraf Abdül Halim Varol, 2024)

Mevcut veriler değerlendirildiğinde kompozisyonun yüzyıllar boyunca birçok kültürde olduğu gibi yeryüzünün ve gökyüzünün en güçlü ve etkileyici iki varlığının bir araya getirildiği bir güç-hâkimiyet sembolizmi olduğu anlaşılmaktadır. Bu sembolizmde güneş-yüz figürünün sultan II. Gıyâseddin Keyhusrev'i veya halifeyi<sup>74</sup>, aslan(lar)ın ise Anadolu Selçuklu ordusunu temsil ettiği söylenebilir.

Aslan ve güneş-yüz kompozisyon uTürk sanatında, mimaride ve sikkelerde daha yaygın kullanıma sahiptir. II. Gıyâseddin Keyhusrev döneminden önce mimaride gö-

Sikkeleri," *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (Erzurum: Erzurum Valiliği Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2005), 239-248.

73 Bir güneş ve iki aslandan oluşan kompozisyonlar sadece sikkelerle sınırlı kalmamıştır. Buna örnek olarak M 1203 tarihli Silvan Kalesi'ndeki aslanlı burçtaki çift aslandan oluşan kompozisyon gösterilebilir.

74 Figürün hemen üstünde yer alan kitabede halifenin adının zikredilmesi bu olasılığı desteklemektedir.



rülen örnekleri arasında Diyarbakır Silvan Malabadi Köprüsü [M 1147], Şırnak İbn Ömer Köprüsü [M 1164], Diyarbakır Silvan Kalesi [M 1203] yapıları sayılabilir<sup>75</sup>. Eserlerin çoğunlukla Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alması kompozisyonun Pers-Mezopotamya coğrafyası kökeniyle ilişkisini destekler niteliktedir. Kompozisyonun sikkelerdeki kullanımında ise II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemi önemli bir dönüm noktasını teşkil etmektedir. Kendisinden önce Anadolu Selçuklu sikkelerinde aslan ve güneş-yüz kompozisyonuna rastlanmamaktadır<sup>76</sup>. Sonraki yıllarda sultanlık yapan II. İzzeddin Keykavus'a ait sikkede (G. 9), II. Gıyâseddin Mesud dönemine [M 1282-1308] ait sikkede (G. 10) ve III. Alâeddin Keykubad dönemine ait M 1300-1301 tarihli sikkede (G. 11) aslan ve güneş-yüz kompozisyonunu görmek mümkündür. Diğer



G. 9: II. İzzeddin Keykavus dönemi (Teoman, "Figural Coins of the Seljuqs of Rum," 540)  
 G. 10: II. Gıyâseddin Mesud dönemi (İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 463)  
 G. 11: III. Alâeddin Keykubad dönemi (İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 475)

Türk devletlerinin sikkelerinde ise İlhanlı hükümdarlarından Ebu Said Bahadır Han dönemine [M 1316-1335] ait sikkede (G. 12), Altın Orda Devleti sultanı Camıbeg Han'ın M 1342'de bastırıldığı sikkede (G. 13), Artuklu hükümdarlarından Muzaffer Davud döneminde [M 1367-1376] bastırılan sikkede (G. 14), Babür İmparatorluğu sultanı Cihangir'in M 1611'de bastırıldığı sikkede aslan ve güneş tasvirine yer verilmiştir. (G. 15). Bu örneklerde aslanın sağ veya sol profilden verilmesi, güneş-yüzün aslanla arasındaki mesafe ya da güneşte yüz detayının olmaması gibi farklılıklar bulunmaktadır.

75 Yusuf Çetin ve Mesut Özaydın, "Kars Müzesinde Bulunan II. Gıyâseddin Keyhüsrev Sikkeleri," *International Social Sciences Studies Journal* 4 (23) (2018), 4610-4611.

76 Teoman, "Figural Coins of the Seljuqs of Rum," 538.



G. 12: İlhanlı Devleti ([www.davidmus.dk/islamic-art/the-il-khanids-and-the-golden-horde/coin/171?culture=en-us](http://www.davidmus.dk/islamic-art/the-il-khanids-and-the-golden-horde/coin/171?culture=en-us))

G. 13: Altın Orda Devleti ([mongoliancoins.com/coins\\_of\\_mongol\\_empire\\_golden\\_horde.html](http://mongoliancoins.com/coins_of_mongol_empire_golden_horde.html))

G. 14: Artuklu Devleti (Tuğçe Gülhan, “Başlangıcından XIV. Yüzyıla Kadar Türk Sikkelerinde Hayvan Figürleri” (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015), 238.),

G. 15: Babür İmparatorluğu ([www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_RPK-p206-8-Zod](http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_RPK-p206-8-Zod))

## 2.2. Düzen ve Yazı

Çalışmaya konu olan sikkeler bütüncül bir yaklaşımla incelendiğinde süsleme ve yazı düzeninin basım tarihi ve yerine göre 4 tipe ayrıldığı görülmektedir<sup>77</sup>. Bu doğrultuda 1. tip olarak adlandırabileceğimiz H 634-636 yıllarına ait sikkelerde (Kat. No. 1-5) ön ve arka yüz süsleme itibarıyla daha sadedir ve yazı düzeni yatay hatlı satırların üç yönden (sol-alt-sağ) kuşatılmasıyla oluşmuştur (G. 16). Bu tipin ön yüz yazı satırlarında yatay hatta “el-imam el-Müstansır-Billâh emirü’l-mü’minin” ifadesi ve çevresinde ise basım yılı “fi sene tarihin harfle birler-onlar-yüzler basamağı” şeklinde verilmiştir. Arka yüz yazı satırlarında yatay hatta “es-sultanü’l-a‘zam Keyhusrev bin Keykubad” veya “es-sultanü’l-a‘zam Gıyâseddünya veddin Keyhusrev bin Keykubad” ifadesi ile çevresinde basım yeri bilgisi “duribe haza ed-dirhem bi (şehir)” ifadesi yer almaktadır. Yatay hatlı yazı satırları ve süsleme unsurları itibarıyla bu tipe dâhil edilen bakır sikkeler (Kat. No. 39-46), yoğun aşınma sebebiyle çevre yazısı ve süsleme konusunda net veriler sunmamaktadır.

2. tip H 638-641 yılları arasına ait 67 sikkeden (Kat. No. 6-23) oluşmaktadır. Bu tip ön yüzde aslan ve güneş-yüz kompozisyonu ile arka yüzde yazı satırlarından oluşmaktadır. Ancak basım yeri Sivas ve Konya olmak üzere arka yüz düzeni itibarıyla ikiye ayrılır. Sivas örnekleri<sup>78</sup> (2a), arka yüzde yatay hatlı satırlar çevresindeki yazıların alt hizada birleştirilmesiyle oluşturulan dikdörtgen hatla çevrelenmektedir. Bu tipte 38 sikke (Kat. No. 7-10, 14, 15, 20) bulunmaktadır (G. 16). Ön yüzde figürlü süsleme kompozisyonunun üstünde yarım daire biçiminde kavisli hatla uzanan yazıda “el-imam el-(Halife adı) emirü’l-mü’minin” ifadesi yer almaktadır<sup>79</sup>. Arka yüzde yatay hatta

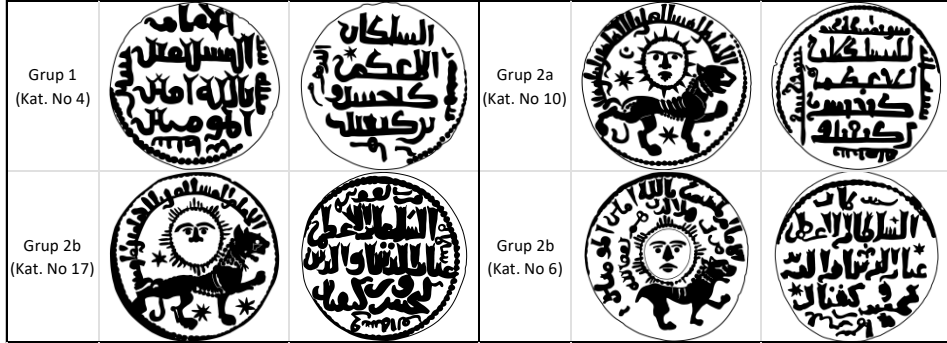
<sup>77</sup> Bu gruplandırma Bursa Arkeoloji Müzesinde yer alan ve yukarıda belirtilen envanter numaralı sikkelerle sınırlı olması sebebiyle daha kesin sonuçlara ulaşmak için yapılacak kapsamlı çalışmalar önem arz etmektedir.

<sup>78</sup> Yılmaz İzmirli eserinde aynı gruba ait fakat Konya’da basılan ve “tek” olarak nitelendirdiği örneğe yer vermiştir. Bilgi için bk. İzmirli, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 176.

<sup>79</sup> Ön yüzdeki yazı satırları ile süsleme kompozisyonunun sığdırılmamasına bağlı olarak bazı örneklerde kitabedeki ifadenin ilk veya son kelimesinin iç hatta (güneş-yüz figürünün hemen yanına) taşındığı görülmektedir.

“es-sultanü'l-a‘zam Keyhusrev bin Keykubad” ifadesi ve bunu kenarlarda “duribe haza ed-dirhem bi Sivas” ile “fi sene tarihin harfle birler-onlar-yüzler basamağı” çevrelemektedir.

Konya örnekleri (2b) ön yüzde aslan ve güneş-yüz kompozisyonu ile arka yüzdeki yatay hatlı yazı satırlarının çevresindeki yazıdan oluşmaktadır. Bu tip, basım yerinin önde ve arkada bulunmasına göre iki farklı düzene sahiptir. Basım yerinin arka yüzde yer aldığı 9 sikkenin (Kat. No. 11,13,16-19,21-23), arka yüzünde yatay hatlı yazı satırları üç yönde (üst-alt-sağ) çevrelenmektedir. Ön yüzde “el-imam el-(Halife adı) emirü'l-mü'minin” ifadesi bulunurken arkada “es-sultanü'l-a‘zam Gıyâseddünya veddin Keyhusrev bin Keykubad” ifadesini kenarlarda “duribe bi Konya” ve “fi sene tarihin harfle birler-onlar-yüzler basamağı” kuşatmaktadır. Aynı ifadelere sahip fakat ön yüzde basım yeri bulunan 2 sikke (Kat. No. 6, 12) vardır. Arka yüzde basım tarihi bilgisi yatay hatlı yazı satırlarını iki yönde (üst-alt) kuşatmaktadır (G. 16).



G. 16: 1. tip, 2a tip ve 2b tip örnekleri (Çizim Abdül Halim Varol, 2024)

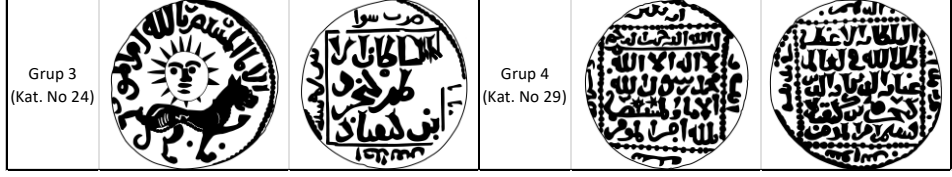
3. tip ön yüzde aslan ve güneş-yüz tasvirine sahipken arka yüzde yatay hatlı yazı satırları ile bunu dört yönden kuşatan çevre yazısı ve bunların arasındaki dikdörtgen bordürle düzenlenmiştir. Bu tipin konu edilen sikkelerde H 641 tarihli 1 örneği (Kat. No. 24) bulunmaktadır (G. 17)<sup>80</sup>. Yazı satırlarındaki ifadeler itibarıyla tip 2a'yı tekrarlar niteliktedir. Bu tipte tek fark, basım yerinin “duribe bi (şehir)” ifadesiyle verilmesidir.

4 örneği (Kat. No. 25-28) bulunan ve H 642-644 yılları arasına ait 4. tipte düzen, ön ve arka yüzde benzerlik göstermektedir. Yatay hatlı yazı satırları ile bunu dört yönden kuşatan çevre yazısı arasındaki kare inci dizisi, bordür düzenlemeyi oluşturur (G. 17)<sup>81</sup>. Yazı satırları incelendiğinde ön yüzde “Bismillahirrahmanirrahim la ilahe illallah Muhammed resulullah el-imam el-(Halife adı) emirü'l-mü'minin” ifadesini “fi sene tarihin harfle birler-onlar-yüzler basamağı” çevrelemektedir. Arka yüzde “es-

80 Yayınlarında bu grubun H 640-641 yılına ait örnekleri mevcuttur. Bilgi için bk. İzmirlier, *Anadolu Selçuklu Paraları*, 198-201.

81 4. tipte dâhil olan bir sikkede (Kat. No. 26) arka yüz çevre yazısının üst kısmında yazı yerine rumi motifi kullanılmıştır.

sultanü'l-a'zam zillullah-ı fi'l-alem Gıyâseddünya veddin Keyhusrev bin Keykubad Kasım emirü'l-mü'minin" ifadesini "duribe haza ed-dirhem bi medinete (şehir)" ifadesi kuşatmaktadır.



G. 17: 3. tip ve 4. tip örnekleri (Çizim Abdül Halim Varol, 2024)

## Sonuç

Çalışma neticesinde Bursa Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemine ait 99 adet sikke tespit edilmiş, bunlardan tekrarlanan örnekler hariç tutularak, 46 sikke katalog içerisinde tanıtılmıştır. Genel itibarıyla günümüze sağlam durumda ulaşan sikkeler, H 634 [M 1237] ile H 644 [M 1246-1247] tarihleri arasında basılmıştır. H 639-640 yılları sikkelerin 50'sinde tespit edilmiştir. 18 sikkede tarih tespit edilememiş olmakla birlikte bunlardan 10'unda yazı satırlarındaki halife adı ve düzen itibarıyla tarihlendirme yapılabilmektedir. Tamamının üretiminde darp tekniği kullanılırken malzeme olarak 91'inde gümüş ve 8'inde bakır madenleri görülmektedir. Gümüş sikkelerde ağırlık ortalaması 2,84 g, bakırlarda ise 3,65 g'dır. Gümüş sikkelerin çap ortalaması 22,2 mm iken bakır sikkelerde 22,9 mm'dir. Sikkelerin 55'i Sivas, 33'ü Konya, 1'i Ankara'da basılmıştır; 11'inde basım yeri tespit edilememiştir. Yazı satırlarının işlenmesinde 80 sikkede kûfi hat, diğerlerinde Selçuklu sülüsü kullanılmıştır.

Süsleme unsurları incelendiğinde geometrik, bitkisel ve figürlü elemanların sikke yüzeyinde yer aldığı görülmektedir. Bunlardan geometrik ve bitkisel unsurlar Türk sanatında ve sikkelerinde yaygın kullanılan bezeme öğelerinin II. Gıyâseddin Keyhusrev sikkelerindeki devamlılığını temsil etmesi açısından önemlidir. Figürlü süsleme unsurları olan aslan ve güneş-yüzün bulunduğu kompozisyon, Türk devletlerinin bastırdığı sikkeler içinde önemli bir grubu teşkil etmektedir. Köken itibarıyla güneş kültürünün etkili olduğu kompozisyonda güç-hâkimiyet sembolü olan aslan figürünün güneş gezegeniyle olan astrolojik bağlantısı önemlidir. Dolayısıyla yüzyıllar boyunca birçok toplum tarafından kompozisyon tasvir edilmiştir.

Kompozisyonun II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemi öncesindeki kullanımı Anadolu'da inşa edilen mimari eserlerde görülmektedir. II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemiyle birlikte kompozisyonun sikkelerdeki yoğun kullanımı dikkat çekicidir. Özellikle bu dönem sikkelerinde güneşin personifikasyon özelliğinin belirgin şekilde ele alınması taşıdığı sembolik anlatıyı daha gizemli hâle getirmiştir. Bunun neticesinde II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemindeki kompozisyonun aşk, astroloji veya tarihî olaylara

dair sembolik anlatıyla sahip olduğu iddia edilmiştir. Bu görüşlerin tutarlı yanları olmakla birlikte bunları kanıtlayacak veriler günümüzde bulunmamaktadır. Bu duruma ek olarak kompozisyonun çift aslanlı tasviri de görüşlerdeki sembolizmde karmaşa yaratmaktadır. Sikkelerdeki kompozisyon incelendiğinde güneş-yüz figüründeki bıyık detayı, tasvirin bir erkeğe ait olduğuna işaret etmektedir. Buradan hareketle güneş-yüz ile sultan II. Gıyâseddin Keyhusrev'in veya halifenin, hemen altındaki aslan ya da aslanlar ile Anadolu Selçuklu ordusunun temsil edildiği söylenebilir. Dolayısıyla kompozisyonun binlerce yıldır birçok medeniyet tarafından kullanılan güç-hâkimiyet sembolizminin Anadolu Selçuklu sanatındaki yansıması olduğu ifade edilebilir.

İncelenen sikkelerde yer alan süsleme ve yazı unsurları bütüncül şekilde ele alındığında 4 farklı düzenlemenin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu ayrımda basım tarihi ve yeri oldukça belirleyicidir. 1. tip, H 634-636, 2. tip H 638-641, 3. tip H 641, 4. tip H 642-644 yıllarına aittir. 1. tipte görülen sade düzenleme II. Gıyâseddin Keyhusrev'in sultanlığının ilk yılları ile ilişkilendirilebilir. Sikkelerin 67'sinde görülen 2. tipin ön yüzünde aslan ve güneş-yüz kompozisyonu yer alırken arka yüzde düzeni basım yeri belirlemiştir. 3. tip, 2. ve 4. tip arasında bir geçiş olarak yorumlanabilir. Çünkü ön yüzde 2. tipi tekrarlararken arka yüz itibarıyla 4. tipe hazırlık niteliğindedir. Ayrıca 2. ve 3. tipte ön yüzde yer alan aslan ve güneş-yüz kompozisyonundaki güneşin ışınal kolları ve bunların arasında yer alan noktalar incelendiğinde güneş tasvirinin 3'e ayrıldığı görülmektedir. Bu ayrımın sikkenin basım yerine işaret ettiği görülmektedir. 4. tip ise iki yüzde de hemen hemen aynı düzene sahiptir. Bu tipte dinî ifadelerin yazı satırlarında daha fazla kullanıldığı ve figürlü süslemenin kullanılmadığı görülmektedir. Bu durum halifeliğin Müstansır-Billâh'dan Müsta'sım-Billâh'a geçmesi ile ilişkilendirilebilir. Düzen ve yazı başlığında ulaşılan bu sonuç tarihlendirme ve basım yeri tespiti konusunda büyük kolaylık sunmaktadır.

Sonuç itibarıyla, II. Gıyâseddin Keyhusrev dönemi sikkeleri süsleme ve teknik özellikleri açısından Türk sikke geleneği içerisinde devamlılık olarak nitelendirilebilecek özellikler barındırmasının yanı sıra aslan ve güneş-yüz kompozisyonlu örnekleriyle de özel bir grubu temsil etmektedir. Bu çalışma Bursa Arkeoloji Müzesi sınırlılığında olmasına rağmen elde edilen bulgular gerçekleştirilecek daha geniş çaplı araştırmaların Türk sanatı için önemini vurgular niteliktedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Sikkelerde yer alan yazı türlerinin tespitinde yardımını esirgemeyen Öğr. Gör. Zeynep Mergen Kansız'a teşekkür ederim. Çalışmamız kapsamında gerekli izinlerin verilmesi hususunda Bursa Arkeoloji Müzesi Müdürü Çiğdem Durakoğlu'na ve müzedeki çalışmalar sırasında yardımcı olan sanat tarihçisi Mehmet Şerif Demirtaş başta olmak üzere müze personeline teşekkür ederim.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

**Acknowledgement:** I would like to thank Lect. Zeynep Mergen Kansız for her help in determining the types of writing on the coins. For the permissions required within the scope of our study, I would like to thank Çiğdem Durakoğlu, Director of the Bursa Archaeological Museum, and all the museum staff, especially art historian Mehmet Şerif Demirtaş, who helped us during our work in the museum.

---

## Kaynakça/References

- Anadolu Selçuki Devleti Tarihi İbni Bibi'nin Farsça Muhtasar Selçuknamesinden.* Çev. M. Nuri Gençosman. Ankara: Uzluk Basımevi, 1941.
- Artuk, İbrahim ve Cevriye Artuk. *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslami Sikkeler Kataloğu I.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970.
- Artuk, İbrahim. "Anadolu Selçuklu Hükümdarı II. Gıyaseddin Keyhüsrev Adına Kesilmiş Olan Değerli Bir Dinar." *Türk Tarih Arkeolojya ve Etnografya Dergisi* V (1949): 103-110.
- Aydoğmuşoğlu, Cihat. "Safevî, Kaçar ve Babür Bayrakları Üzerine Bir Değerlendirme." *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 13/2 (2013): 55-57.
- British Museum. "Babür İmparatorluğu sikkesi." Erişim 11 Ocak 2024. [www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_RPK-p206-8-Zod](http://www.britishmuseum.org/collection/object/C_RPK-p206-8-Zod)
- British Museum. "Eski Yunan Dönemi sikkesi." Erişim 05 Ocak 2024. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_1896-0601-105](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1896-0601-105)
- Çaycı, Ahmet. "Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri." Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2000.
- Çetin, Yusuf ve Özaydın Mesut. "Kars Müzesinde Bulunan II. Gıyaseddin Keyhüsrev Sikkeleri." *International Social Sciences Studies Journal* 4 (23) (2018): 4607-4614.
- David Museum. "İlhanlı Devleti sikkesi." Erişim 11 Ocak 2024. [www.davidmus.dk/islamic-art/the-il-khanids-and-the-golden-horde/coin/171?culture=en-us](http://www.davidmus.dk/islamic-art/the-il-khanids-and-the-golden-horde/coin/171?culture=en-us)
- Erkiletlioğlu Halit ve Oğuz Güler. *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri.* Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1996.
- Eser, Erdal. "Anadolu Selçuklu Dönemi'nde Sultani Pul: Sikke II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Figürlü Sikkeleri," *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı.* Erzurum: Erzurum Valiliği Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2005, 239-248.
- Galib, İsmail. *Takvîm-i Meskûkât-i Selçûkiyye.* Ankara: Başnur Matbaası, 1971.
- Grenet, Frantz. "Mary Boyce's Legacy for the Archaeologists." *Bulletin of the Asia Institute* 22 (2008): 29-46.

- Gülhan, Tuğçe. “Başlangıcından XIV. Yüzyıla Kadar Türk Sikkelerinde Hayvan Figürleri.” Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015.
- İbn Bibi. *El-Evamiirü'l-Ala'ıye Fi'l-Umuri'l-Ala'ıye (Selçukname)*. C. I-II. Çev. Mürsel Öztürk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- İzmirlier, Yılmaz. *Anadolu Selçuklu Paraları*. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010.
- Kaymaz, Nejat. *Anadolu Selçuklu Sultanlarından II. Gıyâseddin Keyhüsrev ve Devri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2009.
- Merçil, Erdoğan. “Türkiye Selçukluları,” *Türkler*. 7. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 863-906.
- Mongolian Coins. “Altın Orda Devleti sikkesi.” Erişim 11 Ocak 2024. [mongoliancoins.com/coins\\_of\\_mongol\\_empire\\_golden\\_horde.html](http://mongoliancoins.com/coins_of_mongol_empire_golden_horde.html)
- Mülayim, Selçuk. “Selçuklu Sikkelerin Yazı - Dışı Unsurlar.” *Antalya Selçuklu Semineri Bildiriler/Seçkiler*. Antalya: Antalya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1998, 12.
- Naskali, Esko. “İran: Tarih.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 22. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002, 394-395.
- Olcar, İbrahim Can. “Alanya Arkeoloji Müzesi’ndeki Anadolu Selçuklu Sikkeleri.” Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2023.
- Palaz Yıldırım, Semra. “II. Gıyâseddin Keyhüsrev Dönemi Mimari Eserleri.” Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, 2017.
- Parlar, Gündegül. *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Sevim, Ali. “Keyküsrev II.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 25. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002, 348-350.
- Şahin, Reyhan. “Türkiye Selçuklu Devletinde Para Basım Faaliyetleri (1075-1318).” Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2019.
- Şen, Zühal. “Türkiye Selçuklu Sultanı II. Gıyâseddin Keyhusrev’in Karakter İncelemesi.” *USAD Bahar* 14 (2021): 258-259.
- Şentürk Şennur ve Oğuz Tekin. *Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük*. ed. Ersel Topraktepe. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Teoman, Betül. “Figural Coins of the Seljuqs of Rum.” *İkinci Uluslararası Akdeniz Dünyasında Para Tarihi ve Numismatik Kongresi 5-8 Ocak 2017*. Antalya: Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, 525-548.
- Teoman, Betül. “Konya Darplı Anadolu Selçuklu Sikkeleri.” *Konya Kitabı XVI Konya Ticaret Tarihi*. Konya: Konya Ticaret Odası, 2018, 147-165.
- Turan, Hayrunnisa. “Şîr ü Hürşîd Tasvirinin Kökeni ve İçeriğine Dair Düşünceler.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 51 (2017): 445-475.
- Turan, Osman. *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1993.
- Yıldırım, Nimet. “Zerdüş’t ve Öğretisi.” *Doğu Araştırmaları* 3 (2009): 5-24.





### AMAÇ VE KAPSAM

Art-Sanat Dergisi'nin amacı, Türk toplulukları ve Türk topluluklarıyla ilişkili diğer toplulukların sanatı, sanat tarihi ve arkeolojik verileri ve diğer sanat alanlarıyla ilgili bilimsel çalışmalarını desteklemek, yayımlamak ve geliştirmektir.

Türk toplulukları ve Türk toplulukları ile ilişkili diğer topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım ve Müzecilik alanlarındaki akademik araştırmalar ve yayınlar.

### EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

#### Yayın Politikası

Dergi yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, her bir yazar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış yazılar değerlendirmeye kabul edilir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinde silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

#### İntihal

Ön kontrolden geçirilen makaleler, iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal/kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra reddedilmesine neden olabilir. Makalenin türüne bağlı olarak, bunun oranını %15 veya %20'den az olması beklenir.

#### Çift Kör Hakemlik

İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakemlikten geçmesini sağlar ve makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

#### Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır.

### **İşleme Ücreti**

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

### **Telif Hakkında**

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

### **Hakem Süreci**

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

### YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Art-Sanat Dergisi, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

### Araştırma Etiği

Dergi araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcılarının özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- Deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluştaki gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, “yöntem” bölümünde katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdaki etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

### Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediği konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki

telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

### **Editör ve Hakem Sorumlulukları**

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

### YAZILARIN HAZIRLANMASI

#### Dil

Dergide Türkçe ve İngilizce dilinde makaleler yayınlanır. Türkçe makalelerde İngilizce öz, anahtar kelimeler ve genişletilmiş özet olmalıdır. Ancak İngilizce yazılmış makalelerde geniş özet istenmez.

#### Art-Sanat Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

Art-Sanat Dergisi yılda iki defa (Ocak ve Temmuz) yayımlanan uluslararası akademik hakemli elektronik dergidir. DergiPark Açık Dergi Sistemleri'nde yayımlanan Art-Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım, Müzecilik ve sahne sanatları alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz: [art-sanat@istanbul.edu.tr](mailto:art-sanat@istanbul.edu.tr)

Web sayfalarımız: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

#### Telif Hakkı

Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir.

Makale ve yazılarda görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir. Makalede yer alan görsellerin kaynağı mutlak surette belirtilmeli ve telif hakkı olan malzeme için izin alınmalı, eğer görseller yazara ait ise görselin altına yazarın adı verilerek kendisine ait olduğunu belirten bir ifade eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır.

Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

#### Genel Bilgiler

Makale bir yüksek lisans veya doktora tezinden üretildiyse makale başlığına \* dipnot eklenerek tezin yazarı, tezin adı, yapıldığı üniversite, enstitü, anabilim dalı ve danışman bilgi eklenmelidir.

Makale bir BAP dahil olmak üzere herhangi bir proje tarafından desteklenmiş ve finansal destek alınmışsa, ilk sayfaya proje türü, kodu ve finansal destek alınmıştır ibaresi eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. **Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (\*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların <https://orcid.org/> adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) G. Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.,** gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, italik harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

### Kaynaklar

#### Referans Stili ve Formatı

*Art-Sanat* Dergisi dipnot ve kaynakça gösteriminde Chicago Style of Manual 16. Edisyonunu kullanmaktadır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklerle dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Örnekler, yazarlara kolaylık sağlamak amacıyla, Chicago Style of Manual kılavuzundan ([http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html)) ilavelerle derlenmiştir. Dipnot-kaynakça yöntemi hakkında ayrıntılı bilgi ve çok sayıda örnek Chicago Manual of Style'ın 16. baskısının 14. ve 15. bölümlerinde yer almaktadır.

#### Örnekler:

**İD** ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

#### Kıtap (Tek yazarlı)

**İD** Nurhan Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972), 55.

**SD** Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı*, 55.

**K** Atasoy, Nurhan. *İbrahim Paşa Sarayı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972.

#### Kıtap (İki yazarlı)

**İD** Mustafa Özkan ve Veysel Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2008), 90.

**SD** Özkan ve Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 90.

**K** Özkan, Mustafa ve Veysel Sevinçli. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

### **Kitap (Üç yazarlı)**

**İD** Abdurrahman Özkan, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (Konya: Palet Yayınları, Konya, 2016), 78.

**SD** Özkan, Toker, Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 25.

**K** Özkan, Abdurrahman, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. Konya: Palet Yayınları, 2016.

(Kaynakçada sadece ilk yazarın soyadı, adı yazılır diğer yazarlarda ad soyad sırası takip edilir.)

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça’da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına “ve diğerleri” anlamında “vd.” yazılır.

### **Çevirmen, Hazırlayan, Editör varsa**

Dipnotta “çev.” “haz.”, “ed.”; kaynakçada “Çev.”, “Haz.”, “Ed.” kullanılır.

**İD** Peter B. Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, çev. Osman Karatay (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), 45.

**SD** Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, 45.

**K** Golden, Peter B. *Türk Halkları Tarihine Giriş*. Çev. Osman Karatay. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

**Cilt numarası (Cilt numarası sadece rakam olarak belirtilir ardından iki nokta ile sayfa numarası eklenir. Ayrıca c. kullanılmaz)**

**İD** A. Zeki Velidi Togan, *Umumî Türk Tarihi’ne Giriş*, (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981), 2: 100.

**SD** A. Zeki Velidi Togan *Umumî Türk Tarihi’ne Giriş*, 1: 90.

**K** Togan, A. Zeki Velidi, *Umumî Türk Tarihi’ne Giriş*. 2 cilt. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981.

### **Kitap içinde bölüm**

**İD** Şinasi, Tekin, “Eski Türkçe,” *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002), 69-119.

**SD** Tekin, “Eski Türkçe,” 69-119.

**K** Tekin, Şinasi. “Eski Türkçe,” *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, 69-119. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002.

### **Kitap, elektronik olarak yayımlanmış**

Eğer kitap birden fazla formatta yayımlanmış ise, kullanılan formatı referans verilir. Online başvurulmuş kitaplar için URL verilir. İstenirse erişim tarihi eklenir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm başlığını veya başka bir sayı eklenebilir.

**İD** Emin Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980) Erişim 7 Eylül 2019, <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=128>.

**SD** Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı*, 206.

**K** Özdemir, Emin. *Türk ve Dünya Edebiyatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980. Erişim 7 Eylül 2019. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

### **Makale (Dergi adı sayı numarası ardından parantez içinde yıl)**

**İD** Semavi Eyice, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri,” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989), 80.

**SD** Eyice, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri,” 75.

**K** EYİCE, Semavi. “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri.” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989): 75-80.

### Çeviren varsa

**İD** A. K. Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” çev. Rasime Uygun, *TDAY-Belleten*, (1954), 59-96.

**SD** Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” 59-96.

**K** Borovkov, A. K. “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî.” Çev. Rasime Uygun. *TDAY-Belleten* (1954): 59-96.

### Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir.

**İD** N. Çiçek Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 15, erişim 7 Eylül 2019, <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

**SD** Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” 15.

**K** Atçıl Harmankaya, N. Çiçek. “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme.” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 11-18. Erişim 7 Eylül 2019. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

### Gazete makalesi, baskı

**İD** Adnan Adıvar, “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller,” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.

**SD** Adıvar, “Fikir Hareketleri,” 2.

**K** Adıvar, Adnan. “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller.” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

### Gazete haberi, elektronik

Makalenin veya haberin yazarı belli değilse referansa haber veya makalenin başlığı ile başlanır.

**İD** “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü,” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018, erişim 14 Mart 2018, [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun\\_dunyanin\\_en\\_cekici\\_sayisi\\_pi\\_nin\\_gunu.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html).

**SD** “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.”

**K** “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun\\_dunyanin\\_en\\_cekici\\_sayisi\\_pi\\_nin\\_gunu.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html).

### Kitap tanıtımı

**İD** Muhammed Doruk, “Derbendnâme”, Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı, *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018), 333, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>

**SD** Doruk, “Derbendnâme”, 334.

**K** Doruk, Muhammed. “Derbendnâme”. Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı. *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018): 333-338. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>.

### Tez

**İD** M. Baha Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 496.

**SD** Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri,” 90.

**K** Tanman, M. Baha. “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.



### Ansiklopedi maddesi

**İD** Ahmet Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 8 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 416-432.

**SD** Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” 416-432.

**K** Temir, Ahmet. “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı.” *Türkler Ansiklopedisi*. 8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 416-432.

### Yayımlanmamış bildiri

**İD** Erdal İnönü ve Harun Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar” (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

**SD** İnönü ve Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar”

**K** İnönü, Erdal ve Harun Doğan. “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar.” Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

### Yazma eser

**İD** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.

**SD** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

**K** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 1a-311a, Kopyalanma tarihi 10 Rebiülevvel 1135 (19 Aralık 1722).

### Arşiv belgesi

**İD** Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

**SD** BOA, C.AS. 71/3352.

**K** Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

**İD** Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

**SD** TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

**K** Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

### Web sitesi

**İD** “Bilginin İzinde,” Bilim Tarihi, erişim 14 Mart 2018, [http://www.bilimtarihi.org/bilginin\\_izinde.html](http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html)

**SD** “Bilginin İzinde.”

**K** Bilim Tarihi. “Bilginin İzinde.” Erişim 14 Mart 2018.

[http://www.bilimtarihi.org/bilginin\\_izinde.html](http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html).

### SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
  - ✓ Makalenin türü
  - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
  - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
  - ✓ İstatistik kontrolünün yapıldığı (araştırma makaleleri için)
  - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
  - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
  - ✓ Kaynakların CMOS (The Chicago Manuel of Style) 16'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış ve telifle bağlı materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
  - ✓ Makalenin türü
  - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
  - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-pošta adresleri
  - ✓ Sorumlu yazarın e-pošta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
  - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
  - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
  - ✓ Özetler: 150-250 kelime Türkçe ve 150-250 kelime İngilizce
  - ✓ Anahtar Kelimeler: 3-5 adet Türkçe ve 3-5 adet İngilizce
  - ✓ Makale Türkçe ise, 800-1000 kelime İngilizce genişletilmiş özet (Extended Summary)
  - ✓ Makale ana metin bölümleri
  - ✓ Finansal destek (varsa belirtiniz)
  - ✓ Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
  - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
  - ✓ Kaynaklar
  - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

### **AIM AND SCOPE**

The aim of Art-Sanat Journal is to support, publish and develop scientific studies related to the art, history of art, archaeology and other art fields of Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

Academic researches and publications on Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and performing arts about Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

### **EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS**

#### **Publication Policy**

The journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. Only those manuscripts approved by every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors.

Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors. All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication.

#### **Plagiarism**

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. If plagiarism/self-plagiarism will be found authors will be informed. Editors may resubmit manuscript for similarity check at any peer-review or production stage if required. High similarity scores may lead to rejection of a manuscript before and even after acceptance. Depending on the type of article and the percentage of similarity score taken from each article, the overall similarity score is generally expected to be less than 15 or 20%.

#### **Double Blind Peer-Review**

After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editors-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles and hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

#### **Open Access Statement**

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy,

print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

### **Article Processing Charge**

All expenses of the journal are covered by the İstanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

### **Copyright Notice**

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

### **Peer Review Process**

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international external referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor in chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

### **PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT**

Art-Sanat Journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

### **Research Ethics**

The journal adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.

- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

### **Author Responsibilities**

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

### **Responsibility for the Editor and Reviewers**

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

### MANUSCRIPT ORGANIZATION

#### Language

Articles in Turkish and English are published. Submitted Turkish article must include an English abstract, keyword and an extended abstract. Extended abstract in English is not required for articles in English.

### PUBLICATION RULES and WRITING STYLES

Art-Sanat Journal is an international, academic, refereed, electronic journal published twice a year (January and July). The Art-Sanat Journal is published on Dergipark Open Journal Systems and only original and scientific and scholarly articles about Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and Performing Arts about Turkish, Turkic and Turkic-related communities are accepted.

Our e-mail addresses for the communication and article submission: [art-sanat@istanbul.edu.tr](mailto:art-sanat@istanbul.edu.tr)

Websites: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

All rights reserved by Art-Sanat Journal. The publication rights of the published articles belong to Art-Sanat Journal. The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visual materials (figures, photographs, pictures, drawings, plans, etc.) used in the articles should not be used without reference and the author has to obtain permission for the copyrighted material. The legal responsibility for these issues belongs to the authors.

The articles submitted for publication in the Art-Sanat Journal should neither have been published elsewhere nor have been submitted to another journal. The IThenticate (Plagiarism Prevention Program) is used to ensure plagiarism control for each submission.

Articles in Turkish and English are accepted for the journal. After the submitted article has been reviewed by the editors and editorial board, it is sent to three referees and published when at least two referees make positive decisions. The names of the authors are not sent to the referees.

The articles submitted to Art-Sanat Journal must be in Microsoft Word format. Under the title of the article, the author's name and surname should be included. After the name of the author, the star (\*) should be used as a footnote sign and the job title, the institution and the e-mail address of the author and the submission date of the article should be specified at the bottom of the first page. ORCID number should also be written under the author's name. (If you don't have an ORCID number please register: <https://orcid.org/>)

### **Articles should have Turkish and English titles, abstracts (150-250 words) and 3-5 keywords.**

After the English abstract, the Turkish articles should contain an English extended summary of 800-1000 words. The English articles should contain an Turkish extended summary of 800-1000 words.

Each of the visual material must be in jpeg format with a resolution of at least 300 dpi (images with a poor image quality will not be used). For the visual materials used in the article, numbering should be done with the abbreviation bold **F**, (**F.1.**, **F.2.**, **F.3.**, etc.). The description of the visual material should be specified below the material in parentheses. If visual material belongs to the author, it should be indicated.

Article should be written in Times New Roman, 12 pt., 1.5 line spacing, before 6NK-after 6NK spacing and both side justified. Footnotes should be written in Times New Roman, 10 pt., 1 line spacing and both side justified. Words that need to emphasized should be written in italic. The Quotations less than five lines should be written in quotation marks in the same paragraph and the quotations longer than five lines should be written separately 1 cm inside from left and right sides of page, blocked and in 8 pts. The article should not exceed 25 pages, the visuals used in the article should not be more than the number of text pages and also maximum 25 images are allowed. The visuals which are directly related to the subject should be preferred with reference to comparison images. Images should be numbered in the text and used in the relevant place.

### **References**

#### **Reference Style and Format**

Art-Sanat complies with Chicago Style of Manual 16<sup>th</sup> Edition for referencing and quoting.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the Chicago Style of Manual ([http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html)).

Further information and numerous examples about the “notes and bibliography” system are available at the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> chapters of the Chicago Manual of Style (16<sup>th</sup> edition).

#### **Examples:**

**FF** first footnote, **NF** next/short footnotes, **B** bibliography

#### **The Books (one author)**

**FF** Laurie Bauer, *A Glossary of Morphology* (Edinburg: Edinburg University Press, 2004), 55.

**NF** Bauer, *A Glossary of Morphology*, 55.

**B** Bauer, Laurie. *A Glossary of Morphology*. Edinburg: Edinburg University Press, 2004.

#### **The Books (two authors)**

**FF** A. Nazarov Bakhtiyar and Denis Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, Research Institute for Inner Asian Studies, (Bloomington: Indiana University, 1993), 55.

**NF** Bakhtiyar and Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, 55.

**B** Bakhtiyar, A. Nazarov and Denis Sinor. *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*. Bloomington: Indiana University, 1993.



### The Books (Three authors)

**FF** E.R. Tenişev, A.M. şerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, XXXVIII, (Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969), 60.

**NF** Tenişev, şerbak and Nasilov, Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, 25.

**B** Tenişev, E.R., A.M. şerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*. XXXVIII. Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969.

For four or more authors, each of them is cited in the bibliography, only the first author's name is cited in footnotes and "et al." is added next to it, which stands for "and the others".

The abbreviation *op. cit.* which is used in some referencing styles is not used in the Chicago Style.

### If there is an editor/translator in addition to the author

If there is an editor or a translator then one should cite it as "ed." or "trans." in footnotes; as for the bibliography "Edited by" or "Translated by".

**FF** Peter B. Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, trans. Osman Karatay, (America: Harrassowitz Verlag, 1992), 36.

**NF** Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 36.

**B** Golden, Peter B. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. Translated by Osman Karatay. America: Harrassowitz Verlag, 1992.

### Volumes

**FF** Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmūd al-Kashgarī, Compendium of the Turkic Dialects-Dīwān Lugāt at-Turk*, (Harvard: University Printing Office, 1985), 4: 100.

**NF** Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmūd al-Kashgarī, Compendium of the Turkic Dialects-Dīwān Lugāt at-Turk*, 4: 90.

**B** Dankoff, Robert and James Kelley, *Mahmūd al-Kashgarī, Compendium of the Turkic Dialects-Dīwān Lugāt at-Turk*. 4 vols. Harvard: University Printing Office, 1985.

### A chapter/section in a book

**FF** Beatrice Forbes Manz, "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 90-120.

**NF** Manz, "Timur", 90-120.

**B** Manz, Beatrice Forbes. "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, 90-120. Cambridge: Cambridge University, 1989.

If the book is published in multiple formats, the one that is used is cited. URL is given for the online books that are cited. The access date can be added on preference. If the page number is missing, either the title of chapter or another number can be added.

**FF** Peter Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples* (America: Harrassowitz Verlag, 1992), Accessed September 18, 2019.

[https://www.researchgate.net/publication/281319978\\_An\\_Introduction\\_to\\_the\\_History\\_of\\_the\\_Turkic\\_Peoples](https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples)

**NF** Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 206.

**B** Golden, Peter. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. America: Harrassowitz Verlag, 1992. Accessed September 18, 2019.

[https://www.researchgate.net/publication/281319978\\_An\\_Introduction\\_to\\_the\\_History\\_of\\_the\\_Turkic\\_Peoples](https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples)

**Journal article, copyright**

**FF** John E. Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

**NF** Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", 81-108.

**B** Woods, John E. "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

**Journal article, translation**

**FF** Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," trans. Zadie Smith, *Review of Swing Time*, New York Times, (2016), 69-90.

**NF** Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 69-90.

**B** Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Translated by Zadie Smith, *Review of Swing Time*. New York Times. 2016: 69-90.

**Newspaper article, published**

**FF** Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 2.

**NF** Mead, "The Prophet of Dystopia," 2.

**B** Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

**Newspaper article/report, electronic**

If the author of an article or report is not specified, then the citation should begin with the title of article/report.

**FF** "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

**NF** "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera."

**B** "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

**Book Review**

**FF** Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," *Review of Swing Time*, by Zadie Smith, *New York Times*, 7 (2016), 67.

**NF** Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 67.

**B** Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." *Review of Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

**Thesis**

**FF** Cynthia Lillian Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues," (PhD diss. University of Chicago. 2013), 90.

**NF** Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues," 90.

**B** Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.

### Encyclopedia entry

**FF** Ahmet Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate,” *Encyclopedia of Turks*, v. 8, (Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002), 416-432.

**NF** Temir, Mongol (or Turko-Mongol) Khanate”, 416-432.

**B** Temir, Ahmet. “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate.” *Encyclopedia of Turks*. 8: 416-432. Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002.

### Unpublished announcement

**FF** Erdal İnönü and Harun Doğan, “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists” (The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004).

**NF** İnönü and Doğan, “Some Discoveries.”

**B** İnönü, Erdal and Harun Doğan. “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists.” The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004.

### Manuscript

**FF** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 26a.

**NF** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

**B** Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 1a-311a, Copy date 10 Rebiülevvel 1135 (19th December 1722).

### Archive document

**FF** The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1797).

**NF** OAPM, C.AS. 71/3352.

**B** The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1920).

**FF** Topkapı Palace Museum Archives (TPMA), E. 3202-2=597-2-7.

**NF** TPMA, E. 3202-2=597-2-7.

**B** Topkapı Palace Museum Archives (TPMA). E. 3202-2=597-2-7.

### Website

**FF** Yale University. n.d. “About Yale: Yale Facts.” Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

**NF** “About Yale: Yale Facts.”

**B** Yale University. n.d. “About Yale: Yale Facts.” Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

## SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
  - ✓ The category of the manuscript
  - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
  - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
  - ✓ Confirming that the statistical design of the research article is reviewed.
  - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
  - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
  - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with CMOS 16.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
  - ✓ The category of the manuscript
  - ✓ The title of the manuscript
  - ✓ All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
  - ✓ Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
  - ✓ ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
  - ✓ The title of the manuscript
  - ✓ Abstract (150-250 words)
  - ✓ Key words: 3 to 5 words
  - ✓ Main article sections
  - ✓ Grant support (if exists)
  - ✓ Conflict of interest (if exists)
  - ✓ Acknowledgement (if exists)
  - ✓ References
  - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

## COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University  
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Art-Sanat Journal  
Dergi Adı: Art-Sanat Dergisi

Copyright Agreement Form  
Telif Hakkı Anlaşması Formu

<b>Responsible/Corresponding Author</b> Sorumlu Yazar	
<b>Title of Manuscript</b> Makalenin Başlığı	
<b>Acceptance date</b> Kabul Tarihi	
<b>List of authors</b> Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

<b>Manuscript Type (Research Article, Review, etc.)</b> Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, v.b.)	
---	--

<b>Responsible/Corresponding Author:</b> Sorumlu Yazar:	
--	--

<b>University/company/institution</b>	Çalıştığı kurum	
<b>Address</b>	Posta adresi	
<b>E-mail</b>	E-posta	
<b>Phone; mobile phone</b>	Telefon no; GSM no	

<p><b>The author(s) agrees that:</b></p> <p>The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.</p> <p>The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights.</p> <p>I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article.</p> <p>I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.</p> <p>This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.</p>
---

<p><b>Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder</b></p> <p>Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,</p> <p>Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,</p> <p>Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,</p> <p>Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,</p> <p>Makalede bulunan metin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.</p> <p>İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.</p> <p>Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır.</p> <p>Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.</p> <p>Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılrken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.</p> <p>Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm inzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.</p>
--

<b>Responsible/Corresponding Author:</b> Sorumlu Yazar;	<b>Signature / İmza</b>	<b>Date / Tarih</b>
		...../...../.....

